Bühne	nfestspie	lhaus B	ayreuth.
	Am 26.	and 28. Juli	
für di	e Mitglieder	des Patrona	t-Vereins.
			27, 29, Aug. 188
öffe	entliche Au	ifführunge	n des
	PARS	TEAT	5-1-
B1 B11			
Ein Buhne	nweihfestspie	von RICHAI	RD WAGNER.
Done			
Antorias	onen der Handi	ung in drei Au	
Titsest	. Kindoman.	Kunky	Francisco Brands
Generalis	, Novia		. Melico.
	. Nobel	Enter Eratoritis	Herr Fachs: , Street.
Parsitel	. Webbus.	Erster 1	Frenchis Gally.
	, Japa	Zwoler Verse	s Kel.
Klequer	Facts.	Dritter Verter	Here Whorey.
			Printers Horsen
Kingur's Zastermitchen.		L. Gruppe	- Mos.
Sorta Liu	of Stagerines:	W	- Andrei
		II. Grappe	- Gally, Brien,
	t und Alt in part Chico		
De Braderschaft	der Gralunitter, Jünglinge	and Reiden.	
of the States and to a		Handling:	ter de membro tobes de
abiption Spinores . Sui	ine: Kingser's Zoolers tons	on National Amelina.	latings, the entirities Spage
	Berrien des cretes	Autous 4 The	
		m _ 6's -	
		81	

Affiche annonçant la création de *Parsifal*, le 26 juillet 1882 au Festival de Bayreuth

# A la lumière de **PARSIFAL**

Le présent exposé est la reprise très amplifiée d'un article daté du 25 août 2000 date du centenaire de la mort de Nietzsche et dans lequel j'avais tenté d'apporter quelques lumières sur des points obscurs de <u>Parsifal.</u>

Mais avec le temps, <u>Parsifal</u> lui-même m'est devenu de plus en plus lumineux, même si, comme le dit Valéry : « Rendre la lumière suppose d'ombre une morne moitié » (1). Or, c'est à cette lumière, parfois biseautée, que je voudrais ici rendre hommage, en dégageant, pour finir, ce qui peut être dit de Wagner comme de notre monde, grâce à elle.

Il est pourtant étrange d'oser parler de nos jours d'une « lumière de Parsifal » ; car ce n'est un secret pour personne que l'ultime chef d'œuvre de Wagner gêne, depuis sa création en 1882, aussi bien certains de ses admirateurs que ses détracteurs. A commencer par Nietzsche qui, sans cesser d'en admirer le Prélude, n'y a vu, à cause de sa (prétendue) bigoterie conduisant à la chasteté, qu'« une œuvre de perfidie, de basse vengeance qui empoisonne en secret les sources de la vie» (2). Les opinions méprisantes sur Parsifal ne manquent d'ailleurs pas : « étrange ramassis d'éléments chrétiens : le Graal, la rédemption, la messe, le péché de la chair, etc. », dit Alain Badiou (3) ; ou encore : « mascarade, finalement plus proche de la Cage aux folles que du drame religieux imaginé par le vieux Klingsor », renchérit Philippe Joseph Salazar (4). Même si d'excellents connaisseurs de Wagner demeurent élogieux, d'autres, comme Jean Matter, qui rêvent cependant que l'on puisse parler un jour sereinement de Wagner, déraisonnent dès qu'il s'agit de Parsifal. Dans cet opéra, ditil, tout est « d'entrée terriblement usé, fermenté, pour ne pas dire faisandé. Une odeur de cadavre se dégage de l'œuvre, poème et musique tout ensemble » (5). On pourrait penser que les compositeurs jugent mieux Parsifal. Mais ce n'est pas toujours le cas. Appréciant la musique, Bartok écrit cependant : « mais ce qui me déplaît, c'est qu'on est toujours en train de prier sur scène » (6). On connaît aussi la répulsion première de Stravinsky pour Parsifal, et aussi l'hostilité foncière d'Adorno à Wagner, lui qui ne voit, dans la malédiction de Parsifal à la fin de l'acte II, que « la malédiction de ce rebelle qui dans sa jeunesse prenait d'assaut les bordels qu'il n'a pas oubliés » (7). Quant à Pierre Boulez, qui a magnifiquement saisi la nouveauté du langage de Wagner, qui ne se répète jamais, il a avoué être plus sensible à la scène d'amour du deuxième acte entre Parsifal et Kundry qu'à « la dignité parfois guindée des deux autres », car selon lui, «l'idée de rédemption commune à beaucoup de religions, a certainement perdu de son attirance dans son acception strictement rituelle » (8). Mais, au fond, ce que souhaiteraient, à la fois, bien des admirateurs et des détracteurs de Parsifal, c'est que l'œuvre soit « purifiée » de l'élément religieux qui les rebute. Wieland Wagner et Boulez étaient d'ailleurs parfaitement d'accord sur ce point.

Mais se débarrasser de l'aspect mystique de <u>Parsifal</u> reviendrait à mettre en cause sa nature même de <u>Bühnenweihfestspiel</u>, bref de « pièce de fête pour la consécration de la scène ». Or il nous semble que l'une des conditions requises pour aborder <u>Parsifal</u>, est de faire au départ abstraction de ses propres convictions religieuses, dans la mesure où, malgré son projet de sauver une religion, à ses yeux défaillante, par l'art, Wagner s'est bien gardé de confondre les deux domaines. C'est qu'il était conscient du fait que l'art s'adresse plutôt à la sensibilité, tandis que la religion s'appuie sur des dogmes. A ce propos, je me souviens du

moment où j'ai, à 14 ans, découvert <u>Parsifal</u>. J'étais alors sous l'emprise totale de la religion catholique et de ses dogmes. Je ne comprenais pas comment ce pécheur qu'était à mes yeux Wagner avait pu écrire, lors même qu'il me paraissait devoir être damné, une œuvre religieuse que j'admirais plutôt. J'aurais pu en profiter, soit pour écarter <u>Parsifal</u> sous prétexte d'hérésie, soit, à l'inverse, pour faire des efforts désespérés pour n'y voir qu'une œuvre aussi chrétienne qu'édifiante. J'ajouterai que, si à l'époque, j'avais été complètement athée, l'œuvre m'aurait aussi posé des problèmes. Or la vérité est infiniment plus subtile, dans la mesure même où comprendre <u>Parsifal</u> implique - et cela en dehors même de toute position religieuse personnelle - à la fois d'avoir pris la mesure exacte du génie de Wagner et d'avoir compris comment il se manifeste dans son œuvre.

En effet, Wagner n'est pas seulement un génie musical qui aurait des comptes à rendre à quiconque, eu égard à ses options religieuses. C'est avant tout l'un des plus grands dramaturges de tous les temps, l'égal d'un Eschyle ou d'un Shakespeare, avec justement cette dimension supplémentaire qu'il est aussi musicien et surtout qu'il a beaucoup à nous dire, par sa musique même tout autant que par sa poésie, sur le sacré et sur le divin. On trouve tout naturel de reconnaître que « Dieu doit beaucoup à Bach » (Cioran), et que le « divin Mozart » fut, comme le dit Heidegger citant Angelus Silesius, « le luth de Dieu ». Avec Wagner, il en va tout autrement, tant la « répugnante déification » dont, au dire de son ennemi Hanslick (9), il a immédiatement fait l'objet, lui a nui. Mais elle a cependant masqué qu'avec lui, qui ne fut d'ailleurs, comme les compositeurs précités, qu'un simple serviteur du sacré, quelque chose de divin et d'illuminant a bel et bien surgi à la fin du 19ème siècle en Allemagne. Pourtant le pire n'a pas été le culte artistique de Wagner, mais bien l'utilisation perverse de son génie et de son rayonnement pour tenter de diviniser une cause politique, le nazisme, cette manière de procéder subsistant d'ailleurs chez un Zizeck, qui parle aujourd'hui de « réinscrire Parsifal dans la tradition des partis révolutionnaires radicaux » (10).

Quoiqu'il en soit, il nous semble qu'on risque de ne rien comprendre à Wagner tant que l'on n'a pas saisi sa manière si singulière d'œuvrer. Mais cela suppose, dans le cas précis de <u>Parsifal</u>, plutôt que la projection sur l'œuvre de ses propres fantasmes, sous le prétexte fallacieux, mis en avant par Roland de Candé, et selon lequel <u>Parsifal</u> « offre à l'exégète un vide de pensée où il peut couler la sienne » (11), une attention soutenue à son livret qui recèle, comme nous le montrerons, une rare richesse de pensée. Pour cela cependant, il faut avoir bien compris - et cela concerne aussi la musique - la différence entre « parler sur » et « être au contact ». Il faut se souvenir de ce que Georges Balanchine disait à propos de Tchaïkovski : « On peut passer sa vie entière à lire des spécialistes et pourtant passer à côté du plus important ... Il faut pouvoir ressentir cette musique comme si c'était la nôtre : il faut parler à Tchaïkovski lui-même » (12).

Mais parler à Wagner ne va pas de soi, tant les commentaires sur lui encombrent l'esprit. Et il ne faut pas oublier que, comme l'écrivait Houston-Stewart Chamberlain, « les œuvres de Wagner plus que d'autres courent aussi précisément le danger d'être sacrifiées à une exégèse trop zélée : mythe, légende, histoire politique, sociologie, philosophie, religion, tout, en un mot, est appelé à la rescousse pour un prétendue explications d'œuvres qui n'ont besoin, pour être comprises, que de sens ouverts et d'un cœur qui fait sentir » (13).

Quant à la manière d'œuvrer de Wagner, qui est la véritable clé de la compréhension tant de ses livrets que de sa musique, elle ressort très clairement de sa conception du drame, quand il explique dans <u>Opéra et drame</u> (1850) que « le véritable drame n'est plus influencé par rien venant du dehors », « mais constitue un être et un devenir organique évoluant et se formant selon ses conditions intérieures, sous l'action du seul contact avec l'extérieur qui le détermine à son tour, à savoir, de la nécessité de rendre intelligible sa

manifestation, comme tel qu'il est et devient »; si bien « qu'il acquiert cet aspect intelligible en tirant lui-même, du plus profond de ses besoins intimes, l'expression de toutes les possibilités de son contenu » (14). Pourtant, au départ, ces <u>besoins intimes</u> relèvent, plus profondément de l'<u>inconscient</u>; soit qu'ils n'existent pas encore dans la conscience, soit qu'ils y aient été enfouis.

Si bien que, pour Wagner, l'essentiel a été d'avoir su cheminer de l'inconscience à la conscience et d'avoir été le premier conscient d'un tel cheminement interne. C'est la raison pour laquelle on ne le comprend pas quand on prétend le réduire à des influences reçues, puisque c'est précisément, comme il le dit, de « l'inconscient de la nature des choses », qu'il est devenu conscient, comme artiste pensant, pour avoir « saisi dans son enchaînement ce que les artistes ne saisissent jusqu'ici qu'isolément » (15). Comme il l'avoue lui-même : « Je n'ai donc rien inventé de nouveau, mais j'ai tout simplement découvert cet enchaînement » (16). S'agissant, plus précisément des vieux mythes latents dans les récits du Graal et qui, pour l'essentiel, paraissent bien appartenir à un inconscient collectif, Claude Lévy-Strauss, plutôt que d'accuser, comme d'autres (Evola), Wagner de falsification, remarque justement qu'il les a « à la fois dépassés, remaniés et intégrés. Il en accomplit une synthèse qui préserve leur saveur de mythes, de sorte que son <u>Parsifal</u> constitue une variante originale, s'ajoutant à toutes celles élaborées pendant des siècles à partir d'un fonds primitif qui se perd dans la nuit des temps. » (17).

Il est pourtant difficile de bien saisir le cheminement aussi bien poétique que musical de la création chez Wagner et, devant cette difficulté, on est tenté de se rabattre sur ses intentions avouées et sur ses commentaires de son œuvre. Mais nous risquons de nous trouver, dès lors, devant une impasse, à savoir le fait qu'un créateur n'est pas forcément le mieux qualifié pour éclairer sa propre démarche. Nous avons découvert cela en étudiant un des livres les plus difficiles de l'histoire de la philosophie, les <u>Principes de la philosophie du droit</u> de Hegel (1821). Il nous apparut alors que les <u>addenda</u> dictés par le philosophe à ses étudiants pour éclairer son ouvrage étaient bien souvent, en dépit de leur clarté, bien en deçà de la profondeur du texte qu'ils étaient censés éclairer. En ce qui concerne Wagner, ses remarques sur <u>Parsifal</u> sont parfois ambiguës, voire même farfelues, et il s'est même refusé à en expliquer clairement la formule finale : « Délivrance pour le Rédempteur » (18).

Au demeurant, la difficulté de saisir les méandres des œuvres de Wagner vient de plus loin encore : de leur processus même de création dont nous n'avons dévoilé qu'une partie, celle qui touche l'inconscient. Mais il suffit d'avoir une expérience de l'acte créateur pour s'apercevoir que le créateur opère non seulement à partir de son inconscient, mais sur la base d'idées et d'intentions que le processus même de la création modifie au fur et à mesure. Avec même le résultat paradoxal qu'une fois créée l'œuvre, et même sa compréhension, échappent au créateur lui-même, le propre de l'œuvre achevée étant alors de se refermer sur son propre et impénétrable secret. A ce propos, concernant le langage musical (mais c'est aussi vrai pour le langage poétique), Jean Barraqué ira même jusqu'à soutenir, qu'au fond, « le propre du vrai créateur est de créer dans son langage une impossibilité », de façon à ce que de l'une à l'autre « les choses soient encore plus impossibles » ; avec cette certitude volontaire « qu'un autre créateur viendra violer le tombeau et engendrer une nouvelle création vers un nouvel impossible » (19). Un bel exemple de la complexité croissante du style de Wagner dans une même œuvre, et finalement du caractère hasardé et toujours imprévisible d'une musique dont comme l'ont noté Richard Strauss et Pierre Boulez, le propre est de ne jamais retourner en arrière, nous est donné par le Prélude même de Parsifal. Il a beau débuté, en effet, par des thèmes volontairement simples et dépouillés, coupés en plus par des silences et ne paraissant pas avoir de lien entre eux, à mesure que l'œuvre avance, remarque Pierre Boulez, « ils perdent leur spécificité; ils acquièrent une espèce de ductilité qu'ils ne

semblaient pas avoir au départ et se combinent pour n'avoir qu'un tissu musical extrêmement riche et mouvant dont on ne sait pas exactement où il va. C'est-à-dire que la continuité paraît, à chaque instant du drame, à la fois nécessaire et toujours hasardeuse » (20). Et, si l'on compare ce <u>Prélude</u> à celui du 3<sup>ème</sup> acte, on voit à quel point ce dernier en diffère par son style dès le départ torturé, proche d'une atonalité difficilement prévisible.

Mais, une fois reconnu le caractère imprévisible de la création wagnérienne, il importe de la saisir, sans pour autant oublier ce dernier trait, dans une perspective plus globale. Cette dernière est, avant tout, celle historiale, de la mort de l'art et de la mort de Dieu, qu'il faut bien sa garder de confondre avec sa négation totale. Et, dans ce contexte, Parsifal ne peut acquérir une dimension nouvelle qui est en fait, non seulement « l'un des plus beaux monuments sonores que l'on ait dédié à la gloire imperturbable de la musique », comme le pensait Debussy (21), mais assurément, l'une des œuvres les plus profondes et riches d'avenir de l'art occidental. En effet, au-delà d'influences païennes et orientales peu niables, et d'une défense en apparence quelque peu rétrograde du christianisme, s'y esquisse la possibilité, voire même la nécessité, d'un nouveau rapport au divin. Pour le montrer, il nous a paru indispensable d'approfondir la situation historiale de Parsifal et le sens exact du projet wagnérien, si mal compris, en éclairant l'œuvre par la philosophie et même la théologie qui, en dépit de ce que nous avons dit plus haut, ne sont quand même pas à négliger. C'est seulement après ces explications préalables que nous pourrons, avant de conclure, aborder Parsifal, acte par acte, en retenant surtout, dans notre commentaire, ses moments les plus cruciaux, les cérémonies religieuses des premier et troisième acte et le baiser de Kundry du second acte, qui constitue le vrai tournant de l'œuvre.

#### I Situation historiale de Parsifal

C'est à bon droit que, dans son Nietzsche, Heidegger a relié le projet wagnérien d'œuvre d'art intégrale (Gesamtkunstwerk) à la volonté de faire pièce à la mort de l'art prophétisée par Hegel dès les années 1820-1830 dans ses Leçons sur l'Esthétique (22). Et, bien qu'il ait parlé d'échec - on sait qu'il n'était pas wagnérien - il n'en a pas moins reconnu que l'aventure du maître de Bayreuth « dépassa de beaucoup d'autres efforts contemporains par son souci de sauvegarder l'essentialité de l'art dans l'existence » (23); ne serait-ce parce que, de nature synthétique, l'œuvre d'art (totale) doit « constituer une célébration de la communauté populaire : la religion même » (24). Il n'en demeure pas moins vrai qu'indépendamment même des sentiments chrétiens de Wagner, que l'on ne saurait mettre en doute (25), et sur lesquels nous reviendrons, sa volonté de lier l'art à la religion se situe dans la perspective historiale de la « mort de Dieu ». Ce n'est certes qu'en 1882, l'année même de la création de Parsifal, que dans Le Gai Savoir, Nietzsche prophétisera d'une manière tonitruante la « mort de Dieu » (26), ce qui ne signifie nullement l'avènement de l'athéisme, mais le fait « que la foi dans le dieu chrétien ne soit plus digne de foi » (27), surtout d'ailleurs si on le confond avec un « dieu moral » (28). Au demeurant « la mort de Dieu » correspondait à un sentiment luthérien et anticipant sur celui, poétique et religieux, de Parsifal, Hegel avait déjà parlé, dès 1802, d'un « Vendredi-Saint spéculatif », surmontant le sentiment sur lequel repose la religion moderne, le sentiment que « Dieu lui-même est mort » (29). Mais c'est aussi pour tenter de surmonter un tel sentiment que Wagner, au grand scandale de Nietzsche, semble avoir écrit et composé Parsifal.

Il n'en demeure pas moins vrai qu'au départ, Parsifal est nourri, non seulement du sentiment, mais aussi de la réalité de la mort de Dieu, présente aussi bien physiquement dans le sang du Christ que contient le Graal, que moralement dans le péché d'Amfortas, ou encore dans l'âme païenne de Kundry, avant que la prise de conscience de son scandale – les

souffrances du Christ et le péché – par l'innocent (Tor) Parsifal ne conduise à la rédemption de la communauté des chevaliers du Graal. Cependant l'œuvre de Wagner n'a de sens qu'à la condition de bien saisir la manière tout hégélienne dont il concevait le rapport de l'art à la religion et que l'analyse des implications philosophiques de son projet va nous permettre d'approfondir.

## II Le vrai projet de Parsifal

Il ne fait aucun doute que la gêne et les réserves que ne cesse de susciter Parsifal n'ont d'autres causes que la méconnaissance de ce que Wagner a voulu faire au juste dans son dernier opéra. Il faut tout d'abord écarter l'idée selon laquelle il aurait prétendu, par cette œuvre, instaurer son propre culte à Bayreuth. Ce sont surtout certains de ses admirateurs, dont Hitler, qui ont prétendu récupérer Bayreuth pour se diviniser eux-mêmes. Quant à Wagner luimême, il expliqua en 1880 à son protecteur Louis II que, s'il avait choisi exclusivement Bayreuth pour les représentations de Parsifal, c'est parce qu'on ne saurait imaginer « représenter une action qui met ouvertement en scène les mystères de la foi chrétienne sur le plateau d'un théâtre pareil à ce que sont les autres, au même titre que les opéras du répertoire » (30). Si donc Parsifal est apparu comme un« festival sacré », réservé à Bayreuth, ce théâtre n'a pas été conçu à l'origine comme un temple réservé au culte wagnérien, et encore moins à une religion nouvelle. Le mot temple ne figure même pas dans le livret de Parsifal. En fait, dans l'esprit du compositeur, Bayreuth est apparu tout naturellement, et en dehors même de ses qualités acoustiques, comme le lieu le plus approprié à la réalisation pratique de la mission qu'il s'était assigné : à savoir, devant une religion devenue artificielle, d'en sauver l'essence, par l'art, en « s'emparant des symboles mythiques que la religion veut savoir crus vrais dans le sens qui lui est propre, et compris d'après leur valeur sensible »; tout cela pour « faire connaître par leur représentation idéale la vérité profonde cachée en eux » (31).

Il nous faut toutefois mieux cerner encore la signification exacte de ce projet wagnérien. En appelant en effet l'art à la rescousse de la religion, Wagner n'a nullement prétendu instaurer, fût-ce finalement à son profit, une religion de l'art : le « Dieu Richard Wagner irradiant un sacre » (celui de Parsifal) est une exagération manifeste de Mallarmé. En s'insérant, avec toute la puissance de son génie créateur dans le domaine de la religion pour la conforter, Wagner n'a pas fait autre chose, dans sa dernière œuvre, que d'obéir à la nature profonde de l'art classique (en fait antique) telle que la concevait Hegel, c'est-à-dire comme une incarnation du Dieu, qui doit néanmoins passer par l'inspiration propre de l'artiste. En fait, Hegel visait probablement avant tout ici la sculpture grecque classique, mais sa remarque est tout aussi valable pour la poésie grecque; car les dieux grecs étaient, comme on sait, intimement liés dans leur caractérisation même à l'imagination propre des poètes (Homère, Hésiode). Concernant l'œuvre d'art, même poétique, le paradoxe est cependant que, si elle n'est «l'expression du Dieu que quand aucun signe de particularité subjective ne d'y trouve », elle n'en dépend pas moins, justement, de la puissance étrangère qu'est l'inspiration de l'artiste; si bien qu'en définitive l'œuvre d'art est, tout autant que le produit d'un travail technique, « une œuvre du libre arbitre, et l'artiste est le maître du dieu » (32). Que cette maîtrise n'ait eu, en dépit de la multiplicité des implications religieuses présentes dans Parsifal, rien d'arbitraire chez Wagner, c'est ce qui a constitué son génie propre, dans une entreprise dont toute la difficulté et le paradoxe sont pourtant qu'elle se soit avouée délibérément chrétienne.

Mais, au fond de lui-même, Wagner était-il vraiment chrétien? Nous ne nous risquerons pas à trancher sur l'absence ou, à l'inverse, la profondeur de sa foi. Mais une chose

est sûre : Wagner ne serait pas Wagner s'il n'avait pas ressenti au plus profond de lui-même l'exigence de devoir accomplir, en définitive dans le cadre du christianisme, et peut-être pour le surmonter, une mission quasi-divine. Non qu'il se prît lui-même pour un Dieu, ou un prophète. Ses admirateurs tomberont parfois dans l'erreur de le croire et ses ennemis l'en accuseront. Mais Wagner accepta plus profondément et même, oserons-nous dire, plus humblement, de se consacrer, comme en leur temps Bach, Mozart ou Beethoven, à la tâche pour laquelle il sentait avoir été créé, bref ce que pour la philosophie, Hegel nommait « Gottesdienst », « Service divin ». On connaît d'ailleurs sa réplique à Villiers de l'Isle-Adam qui l'interrogeait sur ses sentiments religieux : « Mon art, c'est ma prière ». Pourtant, s'il oeuvra sans relâche, ce ne fut pas pour glorifier dans son art une théologie figée et orthodoxe, comme Bach ou Mozart dans leurs œuvres religieuses. Ce fut, à n'en pas douter, pour coopérer plutôt - sans rejeter pour autant le christianisme, comme Nietzsche - à l'apparition d'une nouvelle « donne » du divin. C'est donc principalement à partir du christianisme, mais sans négliger pour autant d'autres traditions religieuses, comme le bouddhisme et, probablement en allant vers l'inconnu, que Wagner a œuvré. C'est la raison pour laquelle il ne faut pas voir dans Parsifal la simple mise en œuvre de conceptions théologiques figées, que Wagner se serait contenté d'interpréter à sa guise pour mieux les dépasser, et dont il demeurerait finalement justiciable. C'est au mystère même du christianisme et de son destin qu'il s'est attaché, et non à la défense d'un culte ou d'une orthodoxie pour laquelle « l'embryon sans sexe d'opéra » (33) qu'eût été un oratorio comme le Christus (1873) de Liszt aurait bien suffi. On n'a pas manqué de trouver à <u>Parsifal</u> des allures d'oratorio ; mais, face à ce dernier l'œuvre de Liszt, en dépit de quelques belles pages, paraît bien pâle. En tout cas, au reproche de trop d'orthodoxie, Wagner aurait pu faire la même réponse que Schelling à propos de sa Philosophie de la révélation : « Il n'est pas question d'orthodoxie. De fait il est pour moi tout à fait indifférent de savoir ce que telle dogmatique établit et affirme. Pour moi, il s'agit seulement de comprendre le christianisme dans toute sa spécificité » (34). Mais à propos de théologie, il nous faut faire ici une remarque capitale, c'est Wagner, en dépit de son dédain initial de la théologie, a retrouvé, par son génie propre, certaines de ses intuitions fondamentales. Si bien que cette dernière, catholique ou protestante, apparaît comme précieuse pour éclairer une démarche qui au départ, n'avait rien de théologique. La vraie théologie, aurait dit Pascal, se moque de la théologie!

Il reste cependant à déterminer où Wagner situe exactement le mystère de la foi chrétienne que, fidèle à la conception hégélienne de l'art (grec) achevé (et concernant les dieux), considéré comme le « type d'expression qui correspond le mieux et qui est le plus essentiel à la teneur de la vérité » (35), il prétend, par la magie du verbe et des sons, éveiller en nous.

Pour Wagner, ce mystère se situe, à coup sûr, dans la problématique articulation, présente dès le <u>Prélude</u> de <u>Parsifal</u>, entre l'amour, compassionnel et sacrificiel du Christ pour l'homme pécheur, la promesse de la rédemption par la foi en lui, et l'espérance qu'elle fait naître en nous. Mais, comme le montre l'ordre même des vertus théogonales proposé par Wagner – amour (mais aussi charité et compassion), foi et espérance (au lieu de foi, espérance et charité) –, le vrai problème de Parsifal est, plus encore peut-être que celui du salut et de l'espérance pour lequel, en une période troublée, le Graal a été envoyé à la communauté de Montsalvat, celui, essentiel pour ses membres, de la vraie nature de l'amour, sous sa double forme d'éros et agapè, telle qu'on la trouve, non sans contradiction, aussi bien dans le christianisme courant que chez Schopenhauer (36). Dans les deux cas, en effet, l'amour suprême demeure le pur amour, l'agapè, à la fois charité, amour désintéressé et pitié, ou plutôt compassion (Mitleid), lors même que l'amour égoïste, l'éros, demeure nécessaire, dans ses égarements mêmes, à la perpétuation de l'espèce humaine. Et, si Parsifal est un drame, et un

drame chrétien, c'est qu'à l'exception notable du héros, aucun des protagonistes, pour des raisons diverses, ne réussit à concilier en lui les deux aspects contradictoires de l'amour. Mais ici une remarque essentielle s'impose: c'est seulement le christianisme traditionnel et courant, qui peine à concilier l'éros, considéré comme peccamineux, et l'agapè. Déjà Pie XII avait admis la parfaite légitimité du plaisir dans les relations conjugales et, au début de son pontificat, Jean-Paul II a consacré de nombreuses audiences hebdomadaires au problème de l'amour conjugal. Car pour lui, loin de devoir être rejetée « la vocation de l'Eros humain est de conduire à l'amour de charité - l'Agapè – qui en est l'accomplissement et le dépassement » (37). Et, de son côté, Benoît XVI précise, dans son Encyclique « Dieu est amour », qu'en réalité éros et agapè - amour ascendant et amour descendant - ne se laissent jamais séparer l'un de l'autre. Plus ces deux formes d'amour, même dans des dimensions différentes, trouvent leur unité dans l'unique réalité de l'amour, plus se réalise la véritable nature de l'amour en général » (38). Au fond, ce qui est nocif, c'est, lors même qu'ils sont complémentaires, de prétendre privilégier, soit l'éros, soit l'agapè, chacun au détriment de l'autre. Nous trouvons même là, le point de départ de Parsifal qui, anticipant sur les positions pontificales ultérieures, aboutira, comme nous le verrons, à la synthèse harmonieuse des deux amours, bref à leur réconciliation.

Mais, avant même que l'action commence, Klingsor, en se mutilant (comme Origène en son temps et à tort), a prétendu tuer en lui le côté charnel de l'amour dans l'espoir de pouvoir être admis dans la "chaste" communauté des chevaliers du Graal. Mais, par vengeance de ne pas y avoir été admis à cause de son geste, il a voulu, dans sa perversité, que la même blessure que la sienne soit infligée à Amfortas qui, comme son père Titurel, imposait une chasteté excessive aux chevaliers du Graal. Il l'a alors fait succomber aux charmes d'une femme perverse (Kundry) qui lui a, à cette occasion, dérobé la lance sacrée qui avait accompagné le Graal. On sait que, par la suite, il tentera d'utiliser à la fois le côté charitable et le goût du péché de Kundry pour corrompre le pur Parsifal. Il est cependant remarquable que la chasteté excessive des chevaliers du Graal soit aussi contestable que l'automutilation de Klingsor. Rappelons d'ailleurs que cette pratique est vite devenue, pour l'Eglise catholique, un obstacle à la prêtrise. C'est donc que l'Eglise ne méprise nullement l'éros, que Wagner a tout à fait raison de faire intervenir dans son drame. Il n'en demeure pas moins vrai que, réconcilier les deux amours, est un sérieux problème humain, surtout si l'on affirme, comme Wagner au départ et d'une manière très moderne qu'eût rejetée Schopenhauer (39), la légitimité de la libération par l'amour charnel, celle de « la voie vers l'apaisement absolu de la volonté par l'amour (et non point une philanthropie abstraite), par le véritable amour, par l'amour ayant son origine dans l'amour sexuel, c'est-à-dire dans l'inclination de l'homme vers la femme et réciproquement » (40). Mais précisément, tout à fait légitime au départ, l'amour charnel doit et c'est toute la leçon de Parsifal - être purifié et préservé de toute ambiguïté. C'est ce que réussira Parsifal en sachant résister à la tentation charnelle d'un moment et en faisant preuve d'une vraie compassion. Mais, avant même de commencer notre analyse de Parsifal, il importe de faire deux remarques : 1° Sur les lieux de l'action 2° Sur la tenue des chevaliers du Graal, d'après une didascalie non retenue dans la partition (41).

- 1° Plutôt éclaté dans le temps, comme nous le verrons, Parsifal ne possède pas d'unité de lieu. Son action se déroule, soit dans le domaine du Graal, situé au « nord de l'Espagne gothique », soit dans une partie de l'Espagne dominée par les Arabes, d'où proviendra le baume guérisseur apporté par Kundry et où se trouvent, dans ce domaine du mal, le château magique de Klingsor et le jardin féerique des filles-fleurs. Aucune allusion à l'Islam, le voile de Kundry est simplement dit « de style vaguement arabe » (42).
- 2 ° Quant à la tenue même des chevaliers et des pages, elle rappelle celle des Templiers, avec, cependant, une nuance importante. La croix rouge de ces derniers est

remplacée par une colombe brodée, symbole que l'on retrouvera au cours de la cérémonie du 1° acte et à la fin de l'opéra. Il n'est pas sans intérêt de comparer les Chevaliers du Graal aux Templiers. Dans son Parzifal, Wolfram von Eschenbach fait « du chevalier du Temple, non pas le gardien du Graal, mais le modèle du chevalier gardien du Graal » (43). Cependant, l'ordre des chevaliers du Graal se différencie pas mal de celui du Temple. Il existe dans le cadre d'une monarchie héréditaire d'origine divine, alors, qu'au sommet d'une hiérarchie, ce sont les frères qui désignent le grand Maître du Temple. Au demeurant, la monarchie du Graal est absolue et sans réforme possible, alors qu'avec l'assentiment des frères les règles du Temple sont modifiables. Il est aussi à noter que, si l'ordre du Graal dépend de Dieu, dont les anges ont confié la garde du Graal et de la Sainte Lance au roi, l'ordre du Temple doit son fondement juridique à une Bulle Pontificale d'Innocent II (Omne datum optimum, du 29 mai 1139), lui accordant, outre la protection apostolique, des chapelains. Il possède donc son propre clergé, alors que les cérémonies du Graal ne relèvent que d'un roi qui, n'étant pas prêtre, ne peut pas consacrer le pain et le vin au moment de la communion, ne pouvant que les bénir avec le Saint Graal. Mais il y a plus grave : en cas d'indignité (cas d'Amfortas), il ne peut même pas recourir à la confession qui lui rendrait ses pouvoirs, alors qu'en droit canonique un prêtre, même pécheur, peut célébrer la messe après un simple acte de contrition avec promesse de se confesser, s'il ne l'a déjà fait (44). Il est vrai qu'Amfortas n'est pas prêtre (ce qui convient au luthérien Wagner!), mais il n'en est pas moins vrai que, faute d'une insertion dans la hiérarchie catholique, les problèmes de l'ordre du Graal, qui dépend au surplus d'un roi absolu, sont insolubles. Il nous faut maintenant aborder, acte par acte, Parsifal, en en soulignant les moments cruciaux.

## ACTE I: Vers la communion régénératrice.

Ce premier acte est surtout celui de la présentation du problème le plus urgent : celui de la guérison d'Amfortas, ce qui lui permettrait de reprendre sans souffrances physiques son rôle de gardien du Saint-Graal. La recherche du remède approprié permet de présenter, en dehors de Gurnemanz, à la fois gardien fidèle et mémoire de l'ordre des chevaliers du Graal, un étrange personnage qui apporte d'Arabie le baume guérisseur.



Kundry Bayreuth 1882

Il s'agit de Kundry, sauvageonne à cheval, portant une ceinture en peau de serpent, mi-ange, mi-bête, incarnant toutes les contradictions de la femme non éduquée, à, la fois dévouée et maléfique, ignorante et voyante. C'est en fait la parfaite pécheresse, dont Saint-Grégoire de Nysse aurait dit que la rouille du péché a recouvert le beau métal de sa cuirasse, mais qui, une fois cette rouille limée, retrouverait sa beauté première.

Mais l'arrivée d'Amfortas, le roi pécheur blessé par où il a péché, remarquable surtout par sa passivité gémissante et son faible repentir lui permet d'évoquer la prophétie à laquelle il se raccroche pour obtenir son salut: l'apparition d'un « pur innocent » (reine Tor), « instruit par la compassion » (Mitleid). Il se risque à remercier Kundry pour son aide

qui s'avèrera peu efficace. Mais elle le rabroue et le renvoie au bain. C'est alors qu'à Gurnemanz, de loin le personnage le plus humain du drame, qu'il appartient de raconter aux

jeunes pages, que la présence de Kundry choque, les circonstances du drame d'Amfortas, avant d'évoquer la prophétie que nous expliquerons plus loin :

« Instruit par la compassion Le pur innocent Attend celui Que j'ai choisi ».

Cet être, en apparence prédestiné, ne tarde pas à apparaître en la personne de Parsifal qui, ignorant les règles du domaine du Graal et la pitié envers les animaux, si essentielle pour Wagner (45), a blessé un cygne qui ne tardera pas à mourir. Ce Parsifal se révèle être, non un "fol" (traduction contestable de "Tor"), mais bien plutôt un "innocent", c'est-à-dire, au sens propre, quelqu'un d'incapable de nuire; parce qu'ignorant, il est, comme le montre son meurtre du cygne, incapable de distinguer le mal du bien. En fait, ignorant même son nom propre (mais non celui de sa mère) il a tout à apprendre, ce qui correspond très exactement à ce qui, dit très bien Lévy-Strauss, a été l'apport de Wagner à la mythologie, en l'occurrence ici, pour son héros : « Connaître et ne pas connaître, c'est-à-dire savoir ce qu'on ignore » (46). Parsifal a beau être au départ un "ignorant", le savoir et, même nous le verrons, un "savoir absolu", lui viendra, "durch Mitleid", par le biais de la compassion envers autrui.

Il y a par la suite, après l'enterrement du cygne, un bref dialogue entre Kundry et Parsifal. Elle lui révèle alors la mort de sa mère, ce qui le met en rage, et finit par lui verser à boire, avant de s'endormir dans un pesant sommeil. Mais le moment essentiel de l'acte s'approche: c'est celui de la cérémonie religieuse du Graal à laquelle Gurnemanz, ayant reconnu à cause de son ignorance, en Parsifal l'élu, le prie alors d'assister.

### La cérémonie du Graal

Que cette cérémonie apparaisse tout d'abord hors de l'emprise du temps destructeur, c'est ce qu'annoncent les paroles même de Gurnemanz à Parsifal avant même leur entrée dans la salle du Graal :

« Tu vois, mon fils, Ici le temps devient espace » (47).

Formule prodigieuse, qui se rapporte à la fois à la musique qui va suivre - dans laquelle les voix des chevaliers, des jeunes et des enfants se fondent dans l'espace sous la coupole, et à une nouvelle manière de concevoir le temps comme temps spatial, c'est-à-dire comme le temps véritable, qui est moins un écoulement que, comme le disait Jean Beaufret en référence à Heidegger, la « coprésence et inséparabilité des trois dimensions du temps », puisqu'en lui « tout est contemporain et non pas successif » (48), et ici dans un espace unique. Certes, la cérémonie s'écoulera dans un temps déterminé et mesurable, mais son moment essentiel, la communion, n'aura de sens qu'en référence au passé, la cène et la mort du Christ, au présent, la consécration des espèces, bref la transsubstantiation qui n' a elle-même de sens, dans la communion même, que tournée vers l'avenir.

Mais, à propos de la cérémonie du Graal, se pose la question de savoir s'il s'agit ou non d'une messe catholique, dans laquelle Wagner ne voyait qu'une « métamorphose de la Cène en représentation théâtrale » (49), alors même que Benoît XVI dira que « la liturgie n'est justement pas un show, un théâtre, un spectacle : c'est l'Autre qui lui donne la vie » (50). Le paradoxe est ici que, dans Parsifal, Wagner se trouve par avance plutôt du côté de Benoit XVI. A ceci près que sa messe - au demeurant incomplète, puisque réduite à la consécration et

à la communion - se déroule justement dans un théâtre, ce qui le dispense du respect strict du droit canonique. Au demeurant, le luthérien qu'il est trouve tout à fait naturel qu'Amfortas, dont d'ailleurs il ne fait pas un prêtre , ne dise pas les paroles rituelles de la consécration. Cependant, son office frappe par son recueillement et sa spiritualité que d'aucuns trouvent équivoque. Il est vrai, que pour les catholiques, il y a la remarque d'Alfred Ernst : « Je ne sais qu'une chose plus belle que Parsifal, c'est n'importe quelle messe basse dans n'importe quelle église » (51). Formule manifestement exagérée! Pour notre part, nous avons trouvé plus beau que <u>Parsifal</u>, mais c'était la messe célébrée par le Bienheureux Jean-Paul II à Rome dans sa chapelle privée.

Quoiqu'il en soit, on ne peut qu'être surpris par la pertinence et la richesse des options liturgiques et théologiques prises, ou du moins retrouvées, par Wagner dans la cérémonie hautement symbolique du Graal. Avant même que commence, pour ses chevaliers, par avance prêts à se sacrifier pour le Rédempteur, « leur dernier repas d'amour », Wagner précise bien qu'il s'agit pour eux d'y consommer, avec le vin, symbole du sang versé par le Christ, le « pain de vie » (Lebensbraut) (52),ce qui paraît bien avoir une connotation eucharistique se référant au « pain de vie descendant du ciel » et assurant la vie éternelle dont parle Saint Jean (6,46-58).

Quant à la cérémonie elle-même, elle se déroulera en son vrai début, rappel visible du sacrifice de Christ, en présence même de son sang, miraculeusement conservé dans le Saint-Graal, que la voix sépulcrale de Titurel, émanant du fond de son tombeau ordonne de dévoiler.

On s'est beaucoup moqué de ce Titurel, que la grâce du Seigneur a miraculeusement maintenu en vie au fond de son tombeau, à la condition qu'il ne soit pas privé trop longtemps de la contemplation du Graal. Mais un tel personnage devient tout à fait compréhensible si l'on se souvient que, dans les premiers siècles du christianisme, dans leur foi profonde, certains chrétiens demandaient qu'une hostie soit placée dans leur bouche après leur mort, pour être assurés, par le miracle de la communion, de la contemplation du seigneur lors de la résurrection. Cette pratique fut vite interdite. Mais on peut dire que dans le cas de Titurel, c'est la contemplation même du Graal qui, miraculeusement, lui assure une sorte de Résurrection prématurée.

Dans un premier temps, cependant, l'indigne Amfortas refuse de dévoiler le Graal qui, s'il réconforte par sa simple vue aussi bien son père que les autres chevaliers, ne fait qu'accentuer ses souffrances. D'où ses insupportables plaintes qui ont conduit un commentateur à voir en lui, bien peu chrétiennement, un désespéré (53). Mais c'est tout simplement ignorer que, comme le dit Saint Grégoire de Nysse, c'est toujours de l'abîme du désespoir que le salut surgit, ici en la personne du « pur innocent » (au demeurant déjà passivement présent à la cérémonie) qu'évoquent du haut de la coupole des voix d'enfants.

Sur l'ordre de Titurel, le Graal est alors dévoilé et aussitôt adoré en une prière muette par Amfortas qui, en dépit de son indignité, retrouve ici le sens de l'adoration. Cette dernière précède, puisque, n'étant pas prêtre; il ne peut les prononcer, les paroles rituelles de la consécration chantées par un chœur d'enfants pour que, précisera Wagner à Cosima, « cela ne paraisse ni féminin, ni masculin, le Christ(devant) présenter les traits humains .en général, ni homme, ni femme » (54). Il est ici remarquable que Wagner attribue les paroles de la consécration directement au Christ dont le sang est présent. Mais il n'y a rien à tirer de sa remarque concernant le sexe, comme on a tenté de le faire. En parlant d'un Christ, ni homme, ni femme, Wagner ne se réfère qu'à l'humanité supérieure du Christ, « Dieu fait homme » au delà de toute discrimination par le sexe.

C'est, en tous cas, après les paroles de la consécration dans lesquelles, ce qui est normal devant le Graal encore dévoilé, le sang est nommé avant le corps, qu'un « rayon éblouissant perce l'obscurité et descend sur le calice » dont « le cristal s'enflamme d'un reflet rouge, qui s'intensifie à mesure » (55). Ce rayon est, bien entendu, celui de la grâce. Mais on peut aussi penser à la belle comparaison que Benoît XVI fera à propos de l'eucharistie, en précisant que la « transsubstantiation qui s'accomplit au moment de la consécration » met dans la création le principe d'un changement radical, comme une sorte de « fission nucléaire », un changement destiné à susciter un processus de transformation de la réalité, dont le terme ultime sera la transfiguration du monde entier, jusqu'au moment où Dieu sera tout en tous » (56).

On comprend dès lors qu'après qu'Amfortas "transfiguré" eut présenté le Graal vers tous, Titurel réplique : « De quelle clarté nous salue aujourd'hui le Seigneur » (57).

Toutefois, devant cette lumière aveuglante, le Saint Graal est vite voilé, et, pour que la communion sous les deux espèces soit possible, il y a l'apparition, auprès de chaque coupe pleine de vin, d'un pain, lors même que Wagner avait précisé plus haut, sur les tables rien « que des coupes, aucun mets » (58). Durant la communion des chevaliers, les enfants, les jeunes gens et les chevaliers eux-mêmes chantent, en se répondant, une sorte d'antienne « invitatoire » dont la teneur est surprenante. Ce qui surprend ici, en effet, c'est quand même que l'assimilation du sang du Christ au vin, et de son corps au pain, accomplie symboliquement au cours de la dernière cène, aboutisse apparemment pour les chevaliers qui communient, à une transformation des deux espèces en leur corps et leur sang pour les régénérer. On sait que Wagner jugeait plutôt que la transformation, en réalité à venir, du vin en sang comme du pain en corps du Christ, lors de la cène, nous éloigne de la terre, alors même que, dans la communion sous les deux espèces; « le sang se fait vin afin que nous puissions revenir à la terre avec des forces accrues » (59). Sur la communion, Maître. Eckhart pensait exactement le contraire de Wagner. Pour lui « Etre uni à ce corps (du Christ), » c'était « passer au delà de l'espace et du temps et donc, par conséquent, hors de ce monde » (60). Mais il pensait surtout à l'incorruptibilité et à l'immortalité future qui sont le fruit de la communion, communion que Wagner, sans pour autant méconnaître ce fruit, aborde d'une manière plus réaliste. Ecoutons, avant de la commenter, l'antienne précitée :

> « Le sang et le corps de l'offrande sacrée L'esprit d'amour qui saintement console Les transmute aujourd'hui pour votre réconfort En ce vin qui maintenant coule pour vous En ce pain qu'aujourd'hui vous mangez. Prenez ce pain, transmutez le hardiment En l'énergie et la puissance de vos corps Fidèles jusqu'à la mort Fermes en tout effort Pour accomplir les oeuvres du sauveur. Prenez ce vin A nouveau transmutez le En sang ardent de vie Afin de combattre, joyeux, unis, Fidèles à vos frères, Avec un bienheureux courage » (61).

Dans ce texte, où les commentateurs soulignent à l'envie, l'inversion du rite de la transsubstantiation, qui ne tient à rien d'autre qu'au mystère même de l'Eucharistie, il est surtout remarquable, qu'aussi bien dans l'évocation du moment historique de la cène, que pour caractériser la communion présente des chevaliers, Wagner n'ait pas reculé devant l'affirmation réitérée de la transsubstantiation. Cela n'avait rien d'évident pour un luthérien. On sait d'ailleurs qu'il s'est informé auprès du Père Hamp sur la transsubstantiation catholique, exprimée par trois fois dans le texte précité par le mot "wandeln", qu'il lie certes, en bon luthérien, à la foi des chevaliers, mais qu'il entend d'une manière réaliste(62).

Or, c'est précisément cette transsubstantiation réelle, dont nous aurons plus loin à mesurer la profondeur théologique, qui a donné lieu à la plus grosse des méprises sur Parsifal. On sait en effet que Hitler a prétendu que le problème de Parsifal, dont il n'aimait guère, au demeurant, le « bric-à-brac de sacristie », était celui de la corruption du sang humain à laquelle les chevaliers du Graal doivent remédier en communiant. Pour lui, l'essentiel n'était plus le sang du Christ, réduit à n'être qu'un symbole de pureté, ou encore la pitié, qu'il méprisait, mais bien la restauration de la pureté du sang humain contaminé par les races inférieures et que seule la communion d'une élite au sang pur du Christ pourra opérer (63). On trouve là une parfaite instrumentalisation du sang du Christ à des fins humaines, mais qui est justement écartée par la belle formule de Saint-Augustin : « Je suis l'aliment des grands; grandis et tu me mangeras. Et tu ne me changeras pas en toi, comme l'aliment de ta chair; mais c'est toi qui sera changé en moi » (64). Notons qu'une telle formule, loin de soumettre le fortifiant qu'est, malgré tout, le sang du Christ à une finalité humaine, oblige finalement celui qui communie à se conduire comme le Christ. Ici Wagner dit clairement que le but de la transmutation du pain en énergie et puissance du corps - mais il en est de même pour le vin doit aboutir à l'accomplissement des oeuvres du Sauveur. Il avait parfaitement saisi que, comme le rappelle Benoît XVI, l'Eucharistie presse tout croyant « à se faire "pain rompu" pour les autres et donc à s'engager pour un monde plus juste et plus fraternel » (65).

Pour en revenir à l'usage du sang du Christ pour purifier un sang corrompu et atteindre la pureté de la race, il ne faut pas oublier qu'en dépit de certains propos « racistes », Wagner, bien qu'il ait finalement renoncé à s'exprimer sur le sang du Christ (66), jugeait le christianisme plus intéressant que les théories raciales et avouait clairement: « les races ont fini de jouer un rôle et la seule chose qui puisse exercer une influence, c'est le sang du Christ, et c'est ce que j'ai osé dire » (67). Encore faut-il, pour bien mesurer cette influence, saisir en profondeur la signification exacte de l'usage du sang du Christ. II convient alors de se demander si, en paraissant assimiler la communion recommandée par le Christ à un repas végétarien proche de la signification de la théorie de la régénération, et en précisant même que, tandis que la transmutation du vin en sang au cours de la cène historique nous détourne de la terre, « le sang se fait vin, afin que nous puissions revenir à la terre avec des forces vives » (68), Wagner n'est pas resté lui-même en decà de ce que signifiait son poème. Il se pourrait en effet que la transsubstantiation de la Cène, dans laquelle le vin est assimilé par le Christ lui-même au sang qu'il versera, comme le pain au corps qu'il livrera, et qui aboutit, lors de la communion; à une transsubstantiation du vin et du pain qui régénère le corps des chevaliers, recèle une profondeur théologique insoupçonnée de lui.

Ici, le meilleur commentateur de la cérémonie du Graal pourrait bien être Saint-Irénée qui, pour faire pièce aux gnostiques, négateurs de la résurrection;écrivait, dès la fin du II° siècle : « La coupe, tirée de la création, il l'a déclarée son propre sang, par lequel se fortifie notre sang, et le pain, tiré de la création, il l'a proclamé son propre corps, par lequel se fortifient nos corps. Si donc la coupe, qui a été mélangée, et le pain, qui a été confectionné, reçoivent la parole de Dieu et deviennent l'Eucharistie, c'est-à-dire le sang et le corps du Christ, et si, par ceux-ci, se fortifie et s'affirme la substance de notre chair, comment ces gens

là peuvent-ils prétendre que la chair est incapable de recevoir le don de Dieu consistant dans la vie éternelle, alors qu'elle est nourrie du sang et du corps du Christ » (69).

Près de deux siècles après, Saint-Hilaire de Poitiers, anticipant le texte précité de Saint-Augustin écrivait, de son côté : "Si le verbe s'est fait chair et si nous mangeons vraiment le verbe-chair au repas du Seigneur, comment n'estimera-t-on pas qu'il demeure naturellement en nous, celui qui, né homme, a pris la nature de notre chair pour ne plus s'en séparer, celui qui a mêlé la nature de notre chair à la nature de l'éternité dans le mystère de sa chair qu'il nous communique? Ainsi nous sommes tous un, parce que le Père est dans le Christ et que le Christ est en nous" (70).

C'est en effet parce que, au moment de la Cène, le Christ, lui-même divin, a assimilé par avance son sang divin (mais justement aussi humain) au vin, comme son corps au pain, purement terrestres, que son sacrifice permet aux hommes d'acquérir, à leur tour, par la communion dans la foi du Christ ressuscité, l'espérance de l' éternité dans la résurrection de leurs corps, dès lors voués à l'incorruptibilité. On ne peut d'ailleurs s'empêcher de penser que le problème de l'incorruptibilité, gage de la résurrection, est sous-jacent dans la cérémonie du Graal. Il est tout d'abord remarquable que la simple vue du Graal par le roi pécheur Amfortas ne fasse qu'aviver en lui les souffrances infligées par la lance de Klingsor et lui rappeler que c'est parce qu'il refuse de communier - bref parce qu'il demeure égoïstement enfermé dans son péché - que les souffrances de son corps, déjà voué à l'incorruptibilité, demeurent ici-bas sans remède. Quant à Titurel, il ne pourra finalement, suite au refus obstiné d'Amfortas de dévoiler le Graal, que mourir faute de pourvoir à nouveau contempler le sang du Christ, vraie promesse d'incorruptibilité. Et l'on comprend dès lors, qu 'une fois dévoilé pour toujours le Graal à la fin de l'œuvre, Titurel puisse reparaître un moment pour bénir l'assemblée.

Nous venons de montrer, en tous cas, l'importance de la communion des chevaliers (absente de la célèbre « croix » de Wieland Wagner!) dans Parsifal, importance niée ou ignorée par certains commentateurs et d'autant plus nécessaire que, comme le note Benoît XVI par les paroles rapportées par Saint-Jean, « Le pain que je donnerai, c'est ma chair donnée pour que le monde ait vie » (6,52), « le Seigneur révèle la véritable signification du don de sa propre vie pour les hommes, nous montrant aussi la profonde compassion (c'est nous qui soulignons) qu'il a pour toute personne » (71). Comment dès lors faire l'impasse de la communion dans un drame dont le ressort même est la compassion, tant il est aussi vrai que, comme le précise Saint-Grégoire de Nysse : « Compassion et bienfaisance sont choses chères à Dieu, elles divinisent celui qu'elles habitent et lui donnent la ressemblance du Bien », et ainsi il « devient image de l' être primordial, éternel, qui surpasse toute intelligence » (72).

Cependant, à la fin de l'acte, après que le chœur ait évoqué, avant la fin de la cérémonie du Graal, la foi et l'amour, Parsifal, conformément à la légende, et si semblable à l'homme moderne, demeure, interrogé par Gurnemanz, obstinément muet devant les mystères de la foi, pourtant présents dans la cérémonie. Ce dernier le renvoie alors, non sans rudesse, comme le sot qu'il paraît être; le traitant même d'oison à la recherche de son oie. Il n'en a pas moins ressenti au fond de lui-même, mais sans oser questionner plus avant, de la compassion pour les souffrances visibles d'Amfortas. Compassion que les évènements du second acte lui permettront de mieux exprimer quand il deviendra vraiment, comme finit par le chanter une voix d'alto: « Instruit par la compassion, le pur innocent », d'où viendra le salut.

#### ACTE II : Au delà de la tentation, la libération du péché.

Le début de l'acte, situé dans l'oubliette d'une tour à ciel ouvert, nous montre la perversité du magicien Klingsor qui, désireux de devenir, à son tour, gardien de Graal dont il

détient la lance, éveille Kundry pour la pousser à séduire Parsifal quand il s'aventurera dans son domaine.



Parsifal, II, Bayreuth 1882

Après avoir protesté et rappelé cruellement à Klingsor sa condition de châtré, cette dernière finit par lui céder et partir à la rencontre de Parsifal sur la jeunesse et la sottise duquel le magicien compte pour vaincre sa pureté. Apparaît alors le jardin féérique des filles-fleurs, où l'on aperçoit le coin d'un château d'un magnifique style arabe. Ces filles-fleurs, à peine moins naïves que Parsifal, ne sont nullement des prostituées. Mais elles étaient occupées à lutiner leurs compagnons de jeu chéris, quand, après en avoir blessés certains, le « pur innocent » Parsifal s'avance. Après quelques reproches, elles tentent tour à tour de le séduire. Il veut s'enfuir quand, apparaissant soudain, Kundry le prie de rester, en l'appelant par son nom qu'il ignorait, n'ayant jamais su jusqu'alors que celui de sa mère : Herzeleide, c'est-àdire littéralement « peine de cœur ». Ce beau nom, qui. se réfère au veuvage de sa mère, contient en lui son propre destin : celui d'un être doué de compassion (Mitleid).



Parsifal, II, Hermann Winkelmann et les Filles-Fleurs, Bayreuth 1882,

Et c'est, bien entendu, sur ce registre que Kundry va jouer pour le séduire, lui rappelant qu'elle a bien connu sa mère et sa douleur lorsque, élevé lui-même loin des combats du monde, il lui échappa pour toujours, si bien qu'elle mourut de la souffrance de l'avoir perdu. Parsifal, anéanti par cette révélation, ne peut que tomber aux pieds de la séductrice qui lui offre un baiser de la part de sa mère, censé même ressusciter celui qu'elle offrit jadis à son père Gamuret : nous sommes là, fût-ce par substitution, au bord de l'inceste!

Mais avant d'analyser les conséquences de ce baiser fatal, il nous faire quelques remarques sur Parsifal lui-même et l'éveil fatal de sa sexualité. Ce dernier, en effet, n'a rien d'un fou, ni même d'un innocent au sens propre du terme. C'est surtout, au départ, un ignorant, ce qui ne le dispense pas - et nous trouvons là tout le sens de l'évolution du personnage - d'avoir à devenir conscient de ce qu'il ignore, c'est-à-dire de devoir connaître, ou du moins entrevoir le mal pour pouvoir y échapper. Il n'est donc pas dispensé de voir s'éveiller en lui, dans la tentation, sa sensualité, même s'il ne va pas jusqu'à tomber dans le péché. C'est ce phénomène qu'a très bien analysé Georges Bataille quand il écrit que « les êtres les plus purs n'ignorent pas les sentines de la sensualité commune (ne peuvent, quoi qu'ils en aient, lui rester étrangers) »: tant il est vrai que « la pureté à laquelle ils s'attachent signifie qu'une part insaisissable, infime, d'ignominie suffit à les prendre: ils pressentent, dans l'extrême aversion, ce qu'un autre épuise » (73). On comprend dès lors qu'il puisse rejeter Kundry et son baiser. Mais aussi que la compassion que déclenche chez lui ce baiser envers les souffrances d'Amfortas, aboutisse aussi, chez le héros, à l'évocation de sa propre blessure, causée en fait par l'éveil de sa sensualité.

"Non, non, ce n'est pas la blessure Que son sang coule à flots! Là, cette brûlure en mon cœur! Le désir, le terrible désir Qui saisit et contraint tous mes sens! Oh! Tourment de l'amour! Comme tout frissonne, tremble et palpite En un désir coupable" (74).

Cependant, il faut bien voir que, contrairement à ce que suggère ici Wagner, le simple désir n'a rien de peccamineux, car, comme le note justement Jean-Paul II, « ni la sexualité, ni le désir charnel, seuls, ne relèvent du péché »; car « la théologie catholique ne voit dans la concupiscence du corps qu'un "brandon" du péché" » (75). Ce dernier suppose, en effet, le passage à l'acte, bref ce que justement Parsifal refusera.

Il demeure cependant étonnant que l'évocation par ce dernier du « tourment d'amour » que lui a révélé le baiser de Kundry débouche sur son évocation du calice du Graal qui lui rappelle les souffrances du Christ, lors même qu'à l' acte précédent il s' était enfui, sans même chercher à remédier à la profanation de la sainte relique par les mains de l'indigne Amfortas. Avouons ici que la juxtaposition par Wagner de la sexualité et de la mystique a de quoi choquer. Il est cependant un texte, que Wagner a peut-être lu, et qui, anticipant sur la théologie la plus moderne, montre bien le lien entre la sexualité bien orientée et le mystère de la foi. Il est tiré des <u>Cantiques</u> de Novalis: « Ils sont rares, ceux qui connaissent le mystère d'amour, ceux qui ressentent la faim insatiable et la soif éternelle. Le sens divin de la Cène est une énigme à nos sens mortels. Mais celui qui a jamais bu sur des lèvres chaudes et aimées l'haleine de la vie, celui dont le cœur s'est senti fondre en ondes frémissantes à ce divin brasier, celui dont les yeux enfin ouverts ont mesuré les insondables profondeurs du ciel, celui-là mange la chair du Seigneur et boit son sang à jamais » (76). Dès lors, on comprend que le baiser de Kundry ait pu révéler à Parsifal, au delà même de sa compassion pour la

souffrance d'Amfortas, le sacrifice du Christ, avec la communion qu'il préfigure, et qui annonce elle-même le banquet éternel.

Sitôt exprimé par Parsifal son désespoir de ne pas avoir sauvé le Graal de la profanation, ses allusions au péché d'Amfortas redoublent, avant qu'il ne rejette Kundry, qui entre alors dans une autre tentative de séduction, d'autant plus dangereuse que c'est en tentant d'éveiller Parsifal à ses souffrances à elle qu'elle essaye alors de le faire chuter. Et elle va jusqu'à évoquer le regard, à coup sûr compatissant, du Christ sur le chemin du calvaire, posé sur elle, mais dont elle ne sut que rire, pour attirer sur elle la compassion de Parsifal, puisque ce regard devint la cause de ses souffrances éternelles.

Nous nous trouvons là au moment le plus crucial de Parsifal. Celui où - ce que les commentateurs ne soulignent pas assez - le savoir qui est apporté par la compassion à Parsifal devient absolu, en ce sens qu'il retentit sur sa perception même de la compassion, dont il devient capable de détecter l'usage pervers.

Quand Wagner écrit à Louis II de Bavière, qui l'avait interrogé sur le baiser de Kundry, que « le savoir de Parsifal est plus grand que celui d'autrui » (77), il ne va pas plus avant, sans remarquer que le principal effet du savoir supérieur (sur les chevaliers) de Parsifal est justement, au delà même de son sens général du péché, de savoir se garder de la fausse compassion qui y conduit. A cet égard on ne saurait trop souligner que la compassion n'est légitime que dans la mesure où elle est désintéressée et où son exercice effectif emploie des moyens légitimes.

Mais justement, l'arme absolue de Kundry pour faire chuter Parsifal consistera à éveiller en lui l'orgueil de devenir le vrai rédempteur, en lui précisant, qu'au delà même du baiser qui, lui donnant la clairvoyance, l'a ouvert à la compassion pour les souffrances d'Amfortas, <u>l'étreindre elle</u>, l'élèverait lui-même à la divinité. Ce serait même, précise-t-elle, le couronnement de sa mission de rédempteur pour le succès de laquelle elle accepterait d'être elle-même damnée! On remarquera ici l'origine biblique et diabolique de la tentation de la divinité :

« Vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal », dit le serpent à Eve (Genèse,3,S). Ici c'est Kundry qui, conformément au côté pervers de sa nature, se substitue au serpent, lors même que la connaissance du bien et du mal acquise par Parsifal se retournera contre elle.

Quoi qu'il en soit, devant la proposition de Kundry et à ce degré de folie, Parsifal ne peut que crier au blasphème, en demandant à Kundry de le conduire vers Amfortas. Mais cette dernière s'obstine et met comme condition préalable qu'il lui cède. Repoussée alors par Parsifal, elle ne peut qu'appeler, pour en venir à bout, Klingsor, dont la lance brandie se retrouve miraculeusement dans la main du héros qui trace avec elle le signe de croix qui marque la fin du règne maléfique du magicien, dont le domaine disparaît, ainsi que l'annonce de la guérison de la blessure d'Amfortas. Il faut pourtant bien voir que ce signe n'a rien de cabalistique. Sa forme même vise tous les points de l'espace et les trois dimensions du temps. Il rappelle la mort passée du Christ, la destruction présente de tout ce qui s'opposait à lui, et il préfigure le retour et le règne éternels de la lumière du Saint-Graal dans son royaume. Sans compter qu'avec ce signe Parsifal met une croix sur tous les actes irréfléchis que l'éveil de sa sexualité pourrait lui faire commettre. Enfin, à une Kundry vaincue et effondrée, il donne rendez-vous en un lieu qu' elle connaît bien. Mais c'est alors à une Madeleine repentie qu'il aura à faire, à la plus humble des femmes, d'une humilité déjà présente d'ailleurs dans la prostitution. Il y a, sur cette dernière, une belle page du poète Vincent La Soudière : « Toute prostituée produit chez moi un sentiment obscur lié à sa dépravation, en même temps qu'un état voisin de l'admiration pour ce qu'elle n'entretient aucune illusion sur sa condition, laquelle est proche de l'humilité parfaite » (78). La seule réserve à apporter à ce beau texte, c'est que l'humilité de la prostituée demeure, quand même, au service du péché, ce que justement Parsifal vient de comprendre.

Mais il importe ici de souligner les destins croisés de Parsifal et de Kundry qui ont eu chacun besoin de l'autre pour rejoindre leur être profond. Le premier, dans la compassion vraie et non asservie à la perversité, la seconde, dans l'humilité vraie (d'ailleurs déjà présente au premier acte) et qui n'est justement pas l'obéissance aveugle au mal (Klingsor en l' occurrence). Plus précisément, pour exister vraiment dans la compassion même, la pureté et l'innocence de Parsifal ont dû être confrontées à l'impureté et à la perversité de Kundry, et en avoir triomphé grâce à son savoir qui lui a permis de distinguer la vraie compassion de son usage pervers. Ajoutons cependant ici, qu'à cette dernière occasion, l'innocent Parsifal n'a pas hésité à nuire apparemment à Kundry en repoussant ses avances, n'ayant à vrai dire, tant que durait sa perversité, aucune compassion pour elle. A l'inverse, avant de rejoindre l'humilité sans ambiguïté qui sera la sienne au troisième acte, Kundry aura dû, au moins, tenter de nuire à Parsifal en lui proposant un rapport pervers, avant de voir sa fausse humilité mise au service du mal démasquée par lui. On voit bien, en définitive que, bien qu'il n'y ait eu entre eux, hormis le baiser, aucun rapport sexuel, Parsifal et Kundry ont été aussi imbriqués l'un dans l'autre que le bien et le mal dans la cité terrestre, selon Saint-Augustin. En fait, la croix qu'ils formèrent tous deux fut, pour chacun d'eux, aussi douloureuse que libératrice.

### ACTE III Au delà de la rédemption, la délivrance du Rédempteur ?

Ce dernier acte se déroule en premier lieu par une matinée de printemps dans une prairie en fleurs proche d'une forêt et d'une source. Le début de l'acte est celui des contrastes et des surprises. On y découvre, en plein printemps, un Gurnemanz ermite et vieilli. Et la trépidante Kundry apparaît à ce point souffrante qu'elle doit être ranimée par lui. La blasphématrice a pratiquement perdu la parole. Elle se conduira comme une automate dont la simple devise est : « Servir, Servir ». Sa démarche même, remarque Gurnemanz, a changé, peut-être sous l'effet du jour sacré du Vendredi-Saint, qui se lève. Et c'est elle qui apercevra la première un Parsifal tout changé, vêtu d'une armure noire, ce qui est la couleur liturgique d'un jour dont il ignore aussi bien le nom que les usages, puisqu'il se présente en armes. Véritable insulte au Seigneur qui, pour expier les péchés de l'univers, a offert son sang sans combattre. Une chose surprend, cependant, c'est, qu'après avoir triomphé de Klingsor, Parsifal n'ait pas pu revenir plus vite dans le domaine du Graal. Mais c'est justement sa qualité de sauveur qui l'en empêchait. En effet, il ne lui aurait pas suffi, pour racheter la faute d'Amfortas, d'avoir vaincu, en un instant et sans combattre, Klingsor. Il lui fallait lui-même souffrir, d'où ses années d'errance. Et nous trouvons là - ce qui ne plaît pas à certains exégètes - une magnifique illustration du dogme, si difficile à admettre, de la réversibilité des mérites qui, précise Joseph de Maistre qui en est le théoricien, est « la réversibilité des douleurs de l'innocence au profit des coupables »; tant il est vrai que « le juste en souffrant volontairement, ne satisfait pas seulement pour lui, mais pour le coupable, par voie de réversibilité » (79). De même que les souffrances du Christ ont sauvé l'humanité, celles de Parsifal sauveront, à travers la guérison d'Amfortas, le destin du domaine du Graal. On objectera qu'en dépit du terme que nous avons employé pour traduire « Tor », Parsifal, qui a tué le cygne et vaincu Klingsor, n'est pas tout à fait innocent au sens propre du terme. Il y a cependant un détail, peu souligné jusqu'ici: c'est que, dans les combats où il fut blessé - d'où sa douleur rédemptrice - Parsifal s'est efforcé de ne pas nuire, s'étant même refusé, comme il le précise lui-même, à utiliser la lance sacrée pour ne pas la souiller:

« Puisque je ne pouvais la brandir dans les combats Immaculée Je la porte à mon côté, En sa demeure je l'escorte La lance très sacrée du Graal Qui resplendit là intacte et sublime » (80)

Une fois assuré du retour de la lance divine, Gurnemanz ne peut que raconter la déchéance du domaine du Graal, à laquelle Parsifal va devoir mettre fin. Amfortas, emmuré dans sa culpabilité et ses souffrances, ne veut plus célébrer l'office du Graal et n'aspire qu'à mourir. Privés de nourriture sacrée, c'est-à-dire de communion, les chevaliers ne combattent même plus; et le vieux Titurel que, conformément à la légende, seule la vue du Graal maintenait miraculeusement dans un état de mort-vivant, est devenu, « homme comme les autres », définitivement mort. Parsifal ne peut à nouveau que prendre sur lui, mais seulement en paroles et non sans exagération, toute cette souffrance. Finalement, Kundry propose de le calmer en l'aspergeant. Gurnemanz l'en empêche et conduit, avec elle, Parsifal jusqu'à la source. Kundry lui lave alors les pieds et on remarquera, qu'après avoir ri du Christ et de sa compassion, elle est elle-même devenue compatissante envers les souffrances du nouveau rédempteur qui, sans surprendre, mais renouvelant le baptême de Jésus par Saint-Jean Baptiste, demande au fidèle serviteur, Gurnemanz, d'être baptisé. C'est alors que, dans cette cérémonie touchante et insolite, Kundry, pareille à la Marie-Madeleine qu'elle est devenue, verse le contenu d'un flacon doré sur les pieds de Parsifal et les sèche de sa chevelure. Mais c'est, autre surprise, le sacre comme Roi que le héros exige de Gurnemanz, qui ne peut que s'exécuter, reconnaissant là que la promesse d'un rédempteur s'est, grâce aux souffrances librement acceptées de Parsifal, accomplie. C'est ainsi que s'opère, sans même la présence des chevaliers du Graal, le passage d'une monarchie héréditaire à une monarchie fondée sur le seul exercice de la vertu aussi bien morale que guerrière, et dont le premier acte du nouveau baptisé et du nouveau roi, est le baptême de Kundry, qui ne fait que donner son éclat radieux à ce que nous nommerons le « printemps du sacre ».



Amalie Materna, créatrice du rôle de Kundry et Ernest Van Dyck dans le rôle de Parsifal, en 1889 à Bayreuth

Ce n'est pas sans raison que, nous faisons, en inversant les termes, allusion à l'œuvre que, trente ans après la mort de Wagner, Stravinski écrira sous le titre complet de Sacre du Printemps, Tableaux de la Russie païenne. Ce qui s'accomplit dans Parsifal, dans la

séquence sublime, qui est celle de « 1 'enchantement du Vendredi-Saint », est l'exact contraire du rite de Stravinski. Alors que, dans ce dernier, l'élue est finalement sacrifiée sans pitié, à la suite de jeux martiaux, au beau dieu païen Iarilo, pour que la floraison de la nature puisse s'épanouir totalement, dans Parsifal, c' est plutôt, à la suite de la réitération non sanglante, par 1e héros, du sacrifice passé du dieu souffrant, avec la nature que le printemps renaît. Le deuil du début de l'acte s'est finalement transformé en joie, et les fleurs - les mêmes qui, dans la religion catholique, ornent les reposoirs du Vendredi-Saint - symbolisent la joie même du monde racheté. Au surplus, la rosée même s'identifie aux larmes du pécheur repenti, et il n'y a aucune victime. Car, lorsque Kundry, que Parsifal baise chastement au front, mourra à la fin de l'opéra, elle. aura, sans même être passée par la communion, déjà été sauvée par un baptême lui assurant l'immortalité.

On notera que la première scène, que nous venons de décrire, se termine à l'heure même où le soleil est à son apogée : Midi. Ce qui n'empêche pas la scène ultime de commencer - toujours des contrastes - dans le deuil des obsèques de Titurel. Le lieu est le même qu'à la fin du premier acte, à un détail près : pas de tables dressées pour la communion. Ici, probablement sans le savoir, Wagner respecte doublement la liturgie catholique. On sait que le Vendredi-Saint, lors de la « messe des présanctifiés », les fidèles ne communient pas; seul le prêtre communie, et d'ailleurs Amfortas, qui n'a pas communié à la fin du premier acte, n'est pas un prêtre.

Mais il y a mieux. Nous nous trouvons dans un office funèbre, et l'on sait que, dans les premiers siècles de l'Eglise il n'y avait pas de messe à cette occasion, et quand elle apparut, vers le IXème siècle, on interdit - et ce jusqu 'au XVIIème siècle- aux fidèles d'y communier (81).

L'office commence par un double défilé des chevaliers. D'un côté, ceux qui portent le cercueil de Titurel, de l'autre côté, ceux qui portent Amfortas dans sa litière avec, devant lui, la châsse voilée du Graal. Bref, d'un côté le mort, et de l'autre celui que l'on installera sur un siège surélevé et qui, avant l'intervention de Parsifal, avouera préférer la mort à la vue du Saint-Graal. La cérémonie est lugubre, et frappe par l'absence de sentiments chrétiens des protagonistes. Amfortas, pour expier son péché, et surtout abréger ses souffrances, songe plus à la mort qu'au repentir. Et, pour obtenir cette dernière, il va jusqu'à demander l'intervention de Titurel, bref d'un mort incapable de souffrir pour le racheter et dont, une fois son cercueil ouvert, la vue épouvante l'assistance. Quant aux chevaliers, uniquement désireux de revoir le Graal dévoilé pour en tirer un réconfort, ils supplient Amfortas d'accomplir son office, sans manifester envers lui la moindre compassion. Refusant obstinément l'acte qui, au delà de ses souffrances, lui apporterait au moins un réconfort moral, ce dernier arrache son vêtement pour mieux s'offrir aux épées des chevaliers, imaginant que sa propre mort - un vrai suicide assisté - suffirait pour faire luire à nouveau le Graal. Avec cette requête impie - on sait que, depuis Saint-Augustin, l'Eglise interdit le suicide - la communauté du Graal tout entière a atteint le fond du gouffre. Mais nous avons déjà dit que, comme l'écrit l'un de ses commentateurs, selon Saint-Grégoire de Nysse: « c'est à l'instant le plus noir, le plus désespéré où l'humanité épuise toutes les formes du mal, touche le fond de l'abîme et prend conscience de son impuissance radicale, qu'apparaît la libération divine » (82).

Elle est apportée ici par Parsifal qui, surgissant de la masse des chevaliers, guérit Amfortas de sa blessure, de la même lance, ravie à celui-là même qui la lui avait dérobée et qui l'avait blessé. Il ne lui reste plus qu'à prendre sa place, dont la compassion envers ses souffrances l'a rendu digne en lui révélant le fond du christianisme, qui exige aussi que la compassion soit active, comme l'ont montré les souffrances qu'il a dû endurer pour rejoindre

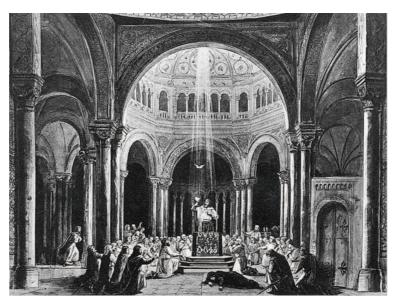
le domaine du Graal. Mais, dès que Parsifal brandit la lance qui vient de guérir Amfortas, un autre miracle se produit; du simple fait qu'il a, par ses souffrances, en quelque sorte renouvelé le sacrifice du Christ symbolisé par son sang : de la pointe même de la lance coule à nouveau à flots, et « dans le désir de retrouver la Source perdue », le même sang du Christ qui lorsqu'il fut, jadis, blessé par la même lance, a coulé de son flanc et a été recueilli dans le Graal, qui est maintenant destiné à n'être plus caché. Aussi bien, après que les pages eurent ouvert la châsse du Graal et que Parsifal l'eut retiré dévoilé, ce dernier ne peut que s'agenouiller et, dans une prière muette, l'adorer. Tant il est vrai que, comme le dit Saint-Augustin, devant les espèces consacrées - mais ici nous sommes devant l'« original » ! - « nous pécherions si nous n'adorions pas » (83). Mais de quelle intensité doit être ici cette adoration du sang même du Christ !

C'est cependant, après ce moment d'adoration, une formule singulièrement ambiguë, et que nous tenterons d'expliquer en conclusion, que chante et répète a mi-voix le chœur, où dominent des voix d'enfants à mi-hauteur et en haut de la coupole :

Höchsten Heiles Wunder Erlösung dem Erlöser!

Miracle du Salut suprême Délivrance pour le rédempteur!

A la fin de ce chant, un rayon illumine le calice du Graal, en même temps qu'une colombe (le Saint-Esprit) plane, avant de s'arrêter sur la tête de Parsifal, au moment même ou Kundry - dernier regard d'amour, mais chrétien? - après avoir fixé les yeux sur Parsifal, meurt. Comme le prêtre catholique dans le Salut du Saint-Sacrement, Parsifal, succédant à un Titurel réanimé, bénit alors avec le calice la foule recueillie des Chevaliers et, à ses genoux, Amfortas et Gurnemanz lui rendent l'hommage royal. C'est donc apparemment dans une atmosphère très douçâtre et saint-sulpicienne, qui en a horripilé plus d'un, que s'achève Parsifal. Mais nous verrons qu'il n'en est rien, une fois écartés les malentendus qui se sont accumulés sur l'œuvre.



Parsifal, dans les décors de Joukovsky, à l'acte III en 1882 à Bayreuth

Tout d'abord, ce n'est nullement un ordre de chevaliers éternellement condamné à une continence castratrice que Parsifal restaure. C'est, puisque le baiser de Kundry, au lieu de le

perdre, lui a révélé, en même temps que le dégoût de l'amour coupable, le sens de sa mission, qui est d'incarner et de propager l'amour vrai, un ordre capable de puiser ses forces dans un tel amour, qui, quand il est bien vécu, n'est nullement l'ennemi du sexe. A cet égard, il y aurait beaucoup à dire sur la dissociation absolue entre éros et agapè qui a perdu, au départ, l'ordre du Graal, mal orienté par Titurel. Rappelons ici qu'au début du christianisme les relations sexuelles, censées transmettre le péché et la mort, - lesquels avaient été brisés par la virginité de Marie, considérée comme le contraire d'Eve - (84) avaient été perçues comme un obstacle au salut et à l'immortalité. D'où leur condamnation et la mutilation précitée, au demeurant exagérée, d'Origène et de Klingsor. Mais justement, ce que, sur la base même de ses épreuves, Parsifal apporte de nouveau à la communauté du Graal, c'est de pouvoir demeurer pure. dans la plénitude et la vérité du véritable amour chrétien qui est à la foi éros (cf. la symbolique, sexuelle souvent souligné de la coupe et de la lance) et agapè, puisque compassion et passion (cf. le futur mariage de Parsifal, père de Lohengrin) ne sont nullement incompatibles. Et, pour les chevaliers eux-même, une fois leur sexualité non réprimée, mais purifiée, la sentence de Gurnemanz au premier acte : « seul à un homme pur est accordé de s'unir aux frères, que fortifie la puissance miraculeuse du Graal, pour les plus hautes œuvres du salut » (85), prendra son véritable sens. Leur union dans la compassion véritable et dans la droiture morale leur donnera l'élan nécessaire à cette marche vers l'ordre éthique auquel Wagner aspirait et qu'il fondait, non seulement sur l'égalité entre les races, mais aussi sur « un consentement universel inspiré par le christianisme » (86).

#### **CONCLUSION**

Qu'il soit tout d'abord clair que, plutôt que des conclusions définitives, ce sont des pistes de recherche que nous proposerons ici, à propos d'une oeuvre qui, l'auditeur l'aura bien compris, n'a rien d'une opérette, d'un bric-à-brac théologique, ou encore d'une sorte de « Rakes Progress » qui aurait bien tourné. Il s'agit d'une oeuvre de lumière, y compris pour notre temps, à laquelle on ne peut que rendre hommage. Cette lumière est celle du Graal, à propos duquel, dans son commentaire du Prélude de Lohengrin, qui contient une préfiguration de l'adoration précitée de Parsifal, Wagner écrit que: « lorsqu'il est clairement présenté aux regards de celui qui en est digne », il « répand au loin les rayons solaires de l'amour le plus sublime émanés de sa substance divine et semblables à l'éclair du feu céleste »; si bien que « tous les cœurs tremblent à l'entour dans l'éclat enflammé de l'ardeur éternelle, et celui qui contemple ce spectacle perd les sens et s'anéantit dans la prière » (87).

C'est de ce même feu céleste dont Benoît XVI parle, quand il évoque, à propos de la communion, une sorte de « fission nucléaire » destinée à changer le monde entier. Communion dans laquelle, plus précisément, une fois le corps du Christ introduit dans notre corps, semblable au levain dans la pâte dont parle Saint-Paul, il « change et transforme celuici tout entier à sa ressemblance » (88). Et c' est bien cette communion qui, en les fortifiant, donne à la fois son fondement et son sens à l'action des chevaliers du Graal. C'est dire qu'on risque de ne plus rien comprendre à Parsifal si l'on s'obstine à en gommer le côté chrétien. Nous ne songeons nullement à y minimiser les implications proprement païennes. En fait, Parsifal est un espèce de palimpseste où l'on perçoit encore, à l'arrière-plan, des fragments d'œuvres antérieures, plutôt païennes de Wagner. C'est ainsi que le Saint-Graal n'est autre qu'une christianisation du trésor des Nibelungen (89). De même qu' il y a, à l' arrière plan de la communion des chevaliers du Graal, aussi bien celle de Tristan et Isolde à la fin du premier acte que celle de Siegfried et de Hagen dans le Crépuscule des Dieux. Toutefois, ce qui était le plus souvent absent de ces oeuvres païennes, c'est bien la compassion, qui est au coeur de Parsifal. A cet égard, en référence à Wolfram von Eschenbach, l'une des sources de Wagner,

Michel Roquebert a tout à fait raison d'affirmer: « Que la pitié salvatrice soit en définitive le maître mot de Parzifal, Wagner l'avait bien compris, quand au deuxième acte de son Parsifal, le héros ressent soudain physiquement dans sa propre chair la blessure dont souffre le roi » (90).

Si, toutefois, la 1umière du Graal, d'où provient, sous l'effet de sa contemplation, la compassion active du héros par imitation des souffrances du rédempteur, apparaît bien comme la source suprême de notre salut et finalement notre consolation ultime, cette lumière n'en comporte pas moins une part d'ombre, que recèle l'énigmatique formule qui clôt l'œuvre:

Miracle du Salut suprême Délivrance pour le rédempteur.

Rappelons tout d'abord que cette formule est chantée à mi-voix par le chœur, dans un environnement musical qui, sans être pompeux, ne manque pas de force, ce qui accentue son mystère. De plus, il y est question d'un ultime miracle, et sa forme grammaticale est purement nominale : aucun verbe qui permettrait de la rattacher à une dimension précise du temps qui est donc suspendu, mis en « épokè ». Le mystère énoncé, sur lequel Wagner ne s'est pas vraiment exprimé (91), s'avère on ne peut plus paradoxal. Car il ne s'agit de rien moins que de la nécessité d'une délivrance pour le rédempteur. Mais qui est au juste le rédempteur? La colombe qui, après avoir plané, finit par s'arrêter au dessus de la tête de Parsifal semble bien le désigner. Mais de quoi faudrait-il le délivrer au juste? De sa mission? Mais, pour l'instant, elle est achevée. Ou, plus subtilement, de sa manière d' être qui est de tout comprendre et de tout faire par compassion sans en ignorer les détours et les pièges? Songer à délivrer Parsifal de sa compassion semble être aussi blasphématoire que de nier la nature compassionnelle du Christ. On ne saurait cependant oublier, qu'avant même que Nietzsche fasse, dans Ecce Homo (1888), de la compassion la vertu des décadents (à opposer à la force de Zarathoustra)(92), deux auteurs aussi considérables que Kierkegaard et Dostoïevski avaient souligné les paradoxes de son usage dans le christianisme. Dans son Traité du désespoir (I848) le premier souligne que si, « dans la charité infinie de sa grâce et de sa miséricorde », le Christ a enduré pour nous le supplice et la mort, « il est demeuré impuissant â éviter le scandale de son refus », d'où la « tristesse indéchiffrable de son amour ...cette impuissance de Dieu, même le voulût-il, à faire que (son) acte d'amour ne tourne pas pour nous, à l'exact opposé, à l'extrême misère » (93). Dostoïevski est allé encore plus loin puisque, dans sa « Légende du Grand Inquisiteur », il fait reprocher par ce dernier au Christ, revenu chez nous « dans sa miséricorde infinie », d'avoir paradoxalement agi comme s'il n'avait plus de compassion, en exigeant trop de l'homme (94), d'où l'inévitable rébellion de ce dernier.

Mais, au fond, n'est-ce pas la compassion elle-même qui est une impossibilité, puisque, quand elle se produit, soutient Simone Weil, « c'est un miracle plus surprenant que la marche sur les eaux, la guérison des malades, et même la résurrection des morts » (95) ? Est-il besoin ici de rappeler que, fondé au départ sur la compassion envers les souffrances du prolétariat, le marxisme a abouti à la pire des dictatures ?

Mais justement, la compassion évoquée dans Parsifal relève du miracle même du Graal et de la régénération de l'humanité par l'action irréprochable des chevaliers du Graal. A cette nuance près, cependant, que dans l'esprit de Wagner, c'est bien plutôt, peut-être, comme l'a montré Edouard Sans, l'artiste lui-même (96), qui sauvera le monde par la beauté. Mais Wagner a beau prétendre à travers l'artiste, sauver aussi la religion dont nous avons montré les limites, par l'art, ce dernier, en lui donnant, selon Hegel, « la suprême transfiguration, expression et splendeur » (97), n'en marque pas moins son déclin. Et <u>Parsifal</u> demeure, quels que soient ses mérites, justement une simple oeuvre d'art, qui a, certes, réussi à merveille à

présenter la vérité de la religion chrétienne sous une forme sensible qui ne manque pas de nous toucher. Mais, prétendant sauver la religion, l'œuvre est pourtant demeurée - hormis les excès de la douteuse religion wagnérienne, passée ou présente - impuissante à susciter en nous ce que, note justement Hegel, la religion effective apporte en plus : « la ferveur (Andach) de l'intérieur qui se rapporte à l'objet absolu » ; car, ajoute-t-il, « la ferveur n'est pas du ressort de l'art en tant que tel » (98).

Il n'en est pas moins vrai que la lumière du Graal apportée par Parsifal paraît bien devoir demeurer, même si la formule finale de l'oeuvre "Délivrance pour le Rédempteur"-et qui aurait pu faire l'objet d'un autre opéra de Wagner! - en atténue singulièrement la portée. A propos de cette formule, ne pourrait-on pas dire que, pour autant que l'excès même d'amour du Christ s'est plutôt révélé tragique et contradictoire, c'est plutôt à lui qu'à Parsifal que l'on devrait appliquer la formule finale, ensuite abandonnée, de la première version de <u>Parsifal</u>: « Grande est la force du désir, plus grande est la force du renoncement » ?

Ce serait évidemment blasphémer. Mais pourtant, Dostoïevski n'a pas reculé devant cela lorsque, dans sa « Légende du Grand Inquisiteur », c'est au Christ lui-même que ce dernier ordonne de partir sans retour! Au demeurant, Nietzsche est allé aussi loin, puisque dans « Le cas Wagner » (1888), il paraît bien souhaiter que l'on élimine du Rédempteur luimême: « Erlosung wom Erloser », « Délivrance du Rédempteur » (99), bref qu'on nous en débarrasse. On peut douter que Wagner ait jamais pensé à aller jusque là. Cependant l'ambiguïté mystérieuse de sa formule « Délivrance pour le Rédempteur », en laquelle il voyait le « Miracle du Salut Suprême » et sur laquelle il ne voulut pas s'expliquer; n'indique-telle pas, quand même, que son approche du sacré l'avait, en fait, entraîné plus loin qu'il ne pensait? C'est le propre des grands génies de nous laisser des énigmes à déchiffrer. Et si, audelà même de son « Crépuscule des Dieux » païen, Wagner n'avait pas été le prophète du crépuscule encore radieux du Christianisme ? En ce cas, la « fission nucléaire » dont parle Benoît XVI à propos de l'Eucharistie ne serait pas sans rapport avec le "rayonnement fossile" du Big-Bang, familier aux astrophysiciens! En attendant, la formule, carrément impie du point de vue chrétien, de Heidegger: « Seulement un Dieu peut encore nous sauver » (100), est peut-être, porteuse d'avenir.

Avouons que cela supposerait une véritable « déplacement » du divin. Pourtant Eschyle, si admiré de Wagner souhaitait déjà dans les <u>Choéphores</u> que : « De par Zeus, tout s'achève dans le sens où le droit se déplace » (v.306-308). Et ce déplacement (métabasis), supposait bien un sérieux déplacement du divin, celui des anciens aux nouveaux dieux. On pourrait pourtant imaginer que, Dieu succédant à Zeus, un tel déplacement puisse se faire à

l'intérieur même du christianisme où il y a, n'hésite pas à l'affirmer Saint-Bonaventure, dans l'écriture même, des « raisons séminales » où, comme, le précise Joseph Ratzinger, « des forces séminales cachées qui ne se développent qu'au cours de l'histoire permettent sans cesse de nouvelles découvertes qui n'étaient nullement possibles dans les temps antérieurs » (101). A moins, qu'à l'inverse, le déplacement en question n'ait de sens que par l'apparition d'un nouveau Dieu. Or c'est peut-être dans cette direction que, souhaitant à coup sûr la délivrance du rédempteur, quel qu'il soit, Wagner s'était en définitive au moins tourné. Certes, la fin de Parsifal avec sa formule nominale, la « lux perpetua » du Graal, et cette colombe qui s'arrête sur la tête de Parsifal, paraît bien être, d'un certain côté, comme <u>figée</u> dans l'éternité. Cependant, le fait même que la formule finale « Délivrance pour le Rédempteur » soit, comme le précise Wagner, chantée à mi-voix, nous paraît renvoyer par avance à la colombe même du Zarathoustra de Nietzsche : « Et de nouveau ce fut comme un chuchotement (Flüstern) qui me parvint : "Les paroles les plus silencieuses sont celles qui apportent la

tempête. Les pensées qui viennent avec des pattes de colombe mènent le monde" » (I02). Et si le Parsifal de Wagner appartenait aussi, dans sa formule finale, à ce type de pensées?

Des pensées qui, menant le monde, n'en dépendent pas moins du <u>miracle suprême</u> du sacré ?

Du moins, le mérite revient à Wagner d'avoir su préserver dans <u>Parsifal</u>, un sens du sacré dont l'émotion submergea un jour son ennemi Nietzsche lui-même, sacré auquel il lui avait été donné par son génie même de s'ouvrir. C'est la raison pour laquelle il ne faut pas voir seulement dans <u>Parsifal</u> une oeuvre qui, théologiquement profonde, comme nous l'avons montré, exalte et réconforte le croyant en même temps qu'elle exaspère l'incroyant. Car il se pourrait bien que, pour avoir au préalable assimilé en profondeur le christianisme en se gardant bien de le nier, comme Nietzsche, Wagner, dans Parsifal l'ait, en définitive, ouvert à une <u>nouvelle donne</u> du divin. C'est d'ailleurs ce que Nietzsche, dans son impatience à rejeter le christianisme, a le plus méconnu chez Wagner, sans s'apercevoir qu'avant qu'il faille, peutêtre, passer à autre chose, le christianisme devait être exalté et chanté jusqu'au bout.

Au demeurant, ce dernier semble bien, de nos jours, être entré dans un moment crépusculaire. Benoît XVI le reconnaît lui-même, quand il écrit : « Dans un temps où Dieu se tait, un temps où sa face devient méconnaissable, ne devrions nous pas, avec quelque frayeur, réfléchir sur la signification de l'obscurité de Dieu ?» (103). Demeure cependant, répétons le, la lumière du Graal, dont Gurnemanz dit qu'il a été apporté par les anges en un temps de détresse où le royaume de la foi pure était menacé (I04). Toutefois, cette lumière du Graal qui, à la fin de l'opéra, se veut éternelle, ne serait-elle - abstraction faite de l'hypothétique destin des chevaliers du Graal (cf. les déboires futurs de Lohengrin)- que le signe précurseur d'un christianisme rénové ; ou, étant donné les avatars du Dieu compassionnel, celui d'un nouveau Dieu qui, selon le vœu de Heidegger, ne serait plus chrétien? L'actuel « retrait du divin »,qui demeure la principale cause de l'incompréhension profonde de Parsifal, surtout chez les metteurs en scène, et auquel notre pape lui-même n'est pas insensible, ne faisant aucun doute, on peut alors - et ce sera là notre conclusion - poser la question suivante :

Et si Wagner n'était pas surtout - ce qui le situerait à des milliers d'années-lumière des équivoques engendrées depuis sa mort, même par Bayreuth - proche de ces <u>poètes du temps</u> <u>de détresse</u> pour lesquels, selon la belle formule de Friedrich-Wilhelm von Herrmann, « se laisser dicter le sacré est leur manière à eux de préparer le jour à venir du dieu avenant » (105)?

#### JEAN-PHILIPPE GUINLE

Sceaux - Estagel Septembre 2011

#### NOTES

- 1. Paul Valéry, Le cimetière marin, in Poésies Gallimard, 1974, p.142.
- 2. Nietzsche contre Wagner (I888), trad. Hémery, Gallimard, 1974, p.344.
- 3. Alain Badiou, Cinq leçons sur le « cas Wagner », Nous, 2010, p.169.
- 4. P.J.Salazar, Nietzsche et Wagner, in L'Avant-Scène, Parsifal, 1982, p.134.
- 5. Jean Matter, Wagner 1 'enchanteur, La Baconnière, 1968, p.210.
- 6. Cité dans Pierre Flinois, Le festival de Bayreuth, Sand, 1989, p.94,
- 7. Adorno, Essai sur Wagner, Gallimard, 1975, p.128.
- 8. Pierre Boulez, Chemins vers Parsifal (1970), in Points de repère, Seuil, 1981, p.259.
- 9. Terme cité dans P.Godefroid, Richard Wagner, <u>L'opéra de la fin du monde</u>, « Gallimard découvertes », p.108.
- 10. Zizek, Variations Wagner, Nous, 2010, p.129.
- 11. Roland de Candé, La vie selon Liszt, Seuil, 1998, p.404.

- 12. Cité dans François Fédier, Le temps et le monde de Heidegger à Aristote, Pocket, 2010, p.9-10.
- 13.H.S.Chamberlain, Richard Wagner, Sa vie et ses oeuvres, Perrin, 1900,p.241.
- 14. Opéra et Drame, dans Oeuvres en prose de Richard Wagner (cité O.C) T.V. Aujourd'hui, 1976, p.244.
- 15. Ibid.p.245.
- 16. Ibid.p.245.
- 17. Claude Lévy-Strauss, De Chrétien de Troyes à Richard Wagner, in l'Avant Scène, cit. 1982, p.14.
- 18. Journal de Cosima Wagner, T.IV.trad. Demet, Gallimard 1979.p.238-239.
- 19. Jean Barraqué, Propos impromptu (1969), in Ecrits , Publications de la Sorbonne, 2001, p.182.
- Georges Liebert, Entretien avec Pierre Boulez, in l'Avant-Scène, Lohengrin, 1976, p.151.
- 21. Debussy, Critique de Parsifal (1903), in Monsieur Croche et autres écrits, Gallimard, 1971, p.140.
- 22. Heidegger, Nietzsche I, trad.P.Klossowski, Gallimard, 1971, p.82-83, Sur la « mort de l' art » chez Hegel, cf. Cours d' Esthétique, I.trad. Lefebvre, Von Schenck, Aubier, 1995, p.17-18.
- 23. Heidegger Nietzsche I, op.cit.p.85.
- 24. Ibid.p.84.
- 25. En dépit d'une évolution religieuse quelque peu chaotique, qui passa par l'athéisme, Wagner avoua clairement en 1868 à Villiers de l'Isle Adam: "Sachez qu'avant tout je suis chrétien .. " in Revue wagnérienne, juin 1887.
- 26. Le gai savoir Livre III §125, trad. Klossowski, Gallimard 1967, p.137-138.
- 28. Cf. le texte significatif de 1886, cité dans. F. Fédier, Regarder Voir, Belles Lettres 1995. p.185: "Seul le Dieu moral est réfuté".
- 29. Foi et Savoir, trad. Méry, in Hegel, Premières publications, Vrin, 1952, p.298.
- 30. Lettre du 28 décembre 1880 à Louis II de Bavière, citée dans P.Flinois, Le festival de Bayreuth, ed. cit. p.78.
- 31. Religion et Art, in O.C. t. XIII, p.29.
- 32. Hegel, Encyclopédie des Sciences philosophiques, III.Philosophie de l'Esprit, § 560, trad. Bourgeois, Vrin, 1988.p. 347.
- 33. L'expression est de Wagner dans L'œuvre d'art de l'avenir (1849) O. C. T. III, p. 145.
- 34. Texte cité dans l'Avant Propos de J.F.Courtine à la traduction de la Philosophie de la révélation, Livre II,P.U.F.1991.p. 6.
- 35. Cours d'Esthétique, I.trad.cit.p.141.
- 36. Le monde comme volonté et représentation (1819), trad. Burdeau, P.U.F. 1980.p. 473.
- 37.Cf.Y.Semen, la sexualité selon Jean-Paul II, Presses de la Renaissance, 2004, p.I07-108.
- 38. Benoît XVI, Dieu est amour (2005), Bayard, Cerf, Mame, 2006, p.26.
- 39. Pour Schopenhauer, l'Agapè est supérieur à l'Eros. Cf. Le monde comme volonté et représentation, trad. cit. p. 473.
- 40. Lettre du 1.12.1858 à Mathilde Wesendonck, in Richard Wagner à Mathilde Wesendonck, trad. Khnopff, Parution, 1986, p.114.
- 41. On trouvera cette didascalie complète dans Parsifal, trad. M.Beaufils, Aubier, 1944, p.59.
- 42. 1bid.p.143.
- 43. Cf.A. Demurger, Les Templiers, Le grand livre du mois, 2005, p. 398.
- 44. Code de droit canonique de 1983, Canon 916, éd. Castermann, p. I65.
- 45. Cf. sur ce point Le journal de Venise du 1.10.1858. in Richard Wagner et Mathilde Wesendonck, op.cit.p.92.
- 46. Cf. C.Lévy-Strauss, De Chrétien de Troyes à Richard Wagner, in L'Avant-Scène 1982, p.15.
- 47. Parsifal, trad. cit. M.Beaufils mod. p. 99.
- 48. Cf. François Fédier Le temps et le monde de Heidegger à Aristote, op. cit . p. 189.
- 49. Cosima Wagner, Journal III, trad. cit. p. 631.
- 50. Benoît XVI, Lumière du monde, Bayard, 2010, p. 204.
- 51. Cité dans M.Kufferath, Parsifal de Richard Wagner, Fischbacher, 1899, p.190.
- 52. Parsifal, trad. cit. p. 102-103.
- 53. Cf. le commentaire musical d'Alain Patrick Olivier dans Parsifal, L'Avant Scène. 2003, p.42.
- 54. Cosima Wagner, Journal III, trad. cit. p 592-593.
- 55. Parsifal, trad. cit. p. 109.
- 56. Cf. Benoît XVI Le sacrement de l'amour, Bayard, 2007, p.17.
- 57. Parsifal, trad. Beaufils cit.p.111.
- 58. Ibid. p. 101.
- 59. Cosima Wagner, Journal T.II. trad. cit. p. 554.
- 60. Maître Eckhart, L'Oeuvre des sermons, trad. J.Devriendt, Sermon V, En la solennité du Corps et du Sang du Christ, cf. p. 165.
- 6 1. Parsifal, Trad .Beaufils cit, p66.
- 62. On sait que, rejetée par les calvinistes, la transsubstantiation n'est admise par certains luthériens, comme Mélanchton, qu'au moment de la communion, et, précisera Hegel "une manière spirituelle seulement". dans la foi. Mais justement, Wagner l'entend de manière plus réaliste.
- 63. H.Rauschning, Hitler m'a dit (1940), Hachette 1995, p.308-309.
- 64. Saint-Augustin, Confessions, L.VII, X.16, trad.Cambronne. mod. in Oeuvres I, Gallimard (Pléiade), 1998, p.918.
- 65. Cosima Wagner Journal IV trad. cit. p. 456.
- 67. Ibid. p. 106 et 221.
- 68. Cosima Wagner, Journal II,trad. cit. p.554.
  69. Saint Irénée, Contre les hérésies, L.V.2, 2-3.trad. Rousseau, Cerf, 1969, p. 33.35.
- 70. Saint-Hilaire de Poitiers, Sur la Trinité (356-360); texte cité dans Soeur Gabriel Peters, Lire les Pères de l'Eglise, Desclée de Brouwer, 1981, p. 510.
- 71. Benoît XVI, Le sacrement de l'amour, op.cit.p.I08.
- 72. Saint-Grégoire de Nysse, Homélie I, De l'amour des pauvres, cité dans D.Coffigny, Grégoire de Nysse, Editions de l'Atelier, p. 153.
- 73. Georges Bataille, Discussion sur le péché (1944) Nouvelles éditions Lignes, 2010, p. 63.
- 74. Parsifal, éd. Beaufils cit. p. 151.
- 75. Karol Wojtyla, Amour et responsabilité, Stock, 1985, p.144.
- 76. Cantique, dans Hymnes à la nuit. trad. Bianquis, Aubier.
- 77. Cf. le texte de cette lettre à Louis II dans L'Avant-Scène, Parsifal, 1982, p.5.
- 78. Vincent La Soudière, Brisants, Arfuyen, p 2003, p. 20.
- 79. Joseph de Maistre, Soirées de Saint-Petersbourg (182I)X° Entretien, cité dans M.Froidefont, Théologie de J. de Maistre, Garnier, 2010, p.393.
- 80. Parsifal, trad. cit. mod.p. 175.
- 81. Nous tirons ces précisions des remarquables travaux de l'Abbé H.R.Philippeau.

- 82. J.Gaith, La conception de la liberté chez Grégoire de Nysse, Vrin, I953. p.144.
- 83. Texte cité dans Benoît XVI, Le sacrement de l'amour, op. cit. p. 81.
- 84. On trouvera dans le Ave Maris Stella mention de la transformation, par la bouche de l'Archange Saint-Gabriel, du nom d'Eve (Eva) en Ave : Salut.
- 85. Parsifal, trad. cit. mod. p.80-81.
- 86. Wagner, Héroisme et christianisme (1881).O.C.T.XIII, p. 135. Sur Wagner et le racisme, lire E. Eugène, Wagner et Gobineau. Le Cherche Midi, 1998.
- 87. Cf. Le Prélude de Lohengrin, in O.C. T.VII. p. 262.
- 88. Grégoire de Nysse, Discours catéchétique, trad. R. Winling, Cerf, 2000, p. 317.
- 89. Cf. "La signification idéale du trésor absorbée dans le Saint-Graal" (1848), in O.C. T.II, p. 99-I03.
- 90. Michel Roquebert, Les Cathares et le Graal, Privat, 2005, p.141. Cosima Wagner, Journal, IV. trad. cit. p. 238-239.
- 92. Cf. Ecce Homo(1888), trad. J. C. Hemery, Gallimard, 1974, p. 251.
- 93. Kierkegaard, Traité du désespoir, trad. Ferlov-Gateau, Gallimard, (Folio), 2004, p.242.
- 94. Dostoïevski, La légende du Grand Inquisiteur (tirée des Frères Karamazov)(1880), trad. C. Wilczkowski, Desclée de Brouwer, 1903, p. 55,78.
- 95. Simone Weil, L'Attente de Dieu, Vieux Colombier, 1950, p.127.
- 96. Cf. Edouard Sans, La Leçon de Parsifal, in L'Avant-Scène, Parsifal, 1982, p.24.
- 97. Hegel, La Philosophie de l'Esprit, §562, rem. trad. Bourgeois, cit. p. 349.
- 98. Hegel, Cours d'Esthétique, T.I.trad.cit.p.I43.
- 99. Nietzsche, Le cas Wagner (1888),trad. Hémery, Gallimard, 1974, p.46.
- 100. Heidegger, Réponses et questions sur l'histoire et sur la politique (1966), trad. Launay, Mercure de France, 1977, p. 49.
- 101. J.Ratzinger, La théologie de l'histoire de Saint-Bonaventure (1959), trad. Givord, P.U.F. 2007, p. 126.
- 102. Ainsi parlait Zarathoustra, II° partie, L'heure du suprême silence, trad. Bianquis, Aubier, p. 299.
- 103. J.Ratzinger, Chemins vers Jésus, Parole et Silence, 2004, p. 22.
- 104.Cf. Parsifal, Acte I. trad. cit. mod. p. 79.
- 105. Von Herrmann, Poétiser et penser le temps de détresse, in L'enseignement par excellence, Hommage à. F. Vezin, trad. P. David, L'Harmathan, Paris, 2000, p. 85.



Richard Wagner à Bayreuth

de gauche à droite, au premier rang : Siegfried et CosimaWagner, Amalie Materna, Richard Wagner. Derrière eux : Franz von Lenbach, Emile Scaria, Fr. Fischer, Fritz Brand, Herman Lévi. Puis Franz Liszt, Han Richter, Franz Betz, Albert Niemann, la comtesse Schleinitz, la comtesse Usedom et Paul Joukowsky / [reprod. photomécanique d'une peinture à l'huile de G. Papperitz]