



L'OPÉRA, UN CREUSET EUROPÉEN ? RÊVERIE D'APRÈS WAGNER

ALEXANDRE BARRIÈRE

Alexandre Barrière. auteur, metteur en scène et dramaturge. Diplômé de l'université de Panthéon-Sorbonne en philosophie et étudiant de la Faculté de théâtre de Prague. Il signe le texte de *Écho !* (Kaija Saariaho, 2008), une mise en scène de *Wozzeck* d'Alban Berg (dir. Esa-Pekka Salonen, 2009) et de *Deux vies rêvées de femmes* (dir. Clément Mao-Takacs, 2010). Dramaturge dans l'équipe de *Ring Saga*.

Le 21 mars 1933, Goebbels organise à Potsdam¹, cœur de la Prusse historique, la première grande journée de propagande nazie, visant à introniser Hitler. Celui-ci avait formulé quelques années plus tôt, dans *Mein Kampf*, son ambition de se placer dans la filiation des « grands réformateurs » produits par l'Allemagne : « À côté de Frédéric le Grand se trouvent ici Martin Luther ainsi que Richard Wagner. » Il est donc de bon aloi, à son accession au pouvoir, d'enrichir la célébration nationale d'une représentation de gala des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* au



1. Assemblée de Postdam, 1933.

Staatsoper de Berlin, cette œuvre s'achevant sur un hommage à la continuité de l'art allemand, gardien éternel de l'âme du peuple par-delà la disparition du Saint Empire Romain Germanique.

La nazification s'étend peu à peu aux autres opéras de Wagner, notamment à *L'Anneau du Nibelung*², et s'installe

2. L'Anneau du Nibelung. Festival scénique en un prologue (*L'Or du Rhin*) et trois journées (*La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des Dieux*) de Richard Wagner. D'une durée totale de quatorze heures, l'écriture de cette cosmogonie commence en 1848 et s'achève en 1874. Elle est créée en 1876 à Bayreuth, dans le théâtre imaginé par Wagner et destiné à sa représentation. Le poème, de Richard Wagner, puise aux mythologies nordiques et germaniques. Dans *L'Or du Rhin*, Alberich, nain issu des Nibelungen, dérobe aux Filles du Rhin leur trésor inestimable. Avec cet or, il forge un anneau qui soumet les êtres à sa volonté et un heaume qui permet toutes les métamorphoses. Mais Wotan, le plus puissant des dieux, puis Fafner, le géant, réussiront à s'emparer de ce butin, auquel est attachée une terrible malédiction.

Les trois journées suivantes conduisent au crépuscule des dieux, lorsque les Filles du Rhin reprennent possession de l'anneau. Riche en symboles et en péripéties, *L'Anneau de Nibelung* illustre tous les principes du drame musical wagnérien : sources légendaires, leitmotifs liés aux personnages et aux objets, mélodie continue, importance de l'orchestre.

alle au festival de Bayreuth, dirigé par Winifred Wagner³, l'épouse du fils du compositeur, dont la collusion personnelle, idéologique et financière, avec Hitler et son régime est légendaire. Se produit alors un extraordinaire phénomène de capillarité culturelle : cette musique devient l'emblème à la fois de l'État nazi, et d'une musique « classique » caractérisée par une lourdeur orchestrale, et Wagner la figure de proue du genre opéra, inséparable de cette lourdeur et d'une tradition scénique folklorique, plus ou moins nationaliste et élitiste. Cette césure a contribué à faire de l'opéra le dinosaure malfamé qu'il est aujourd'hui, réputé pour son conservatisme, monopolisé par son *star-system* et l'exploitation commerciale de quelques tubes. Redoutable responsabilité à

faire porter à un compositeur.

Ce jugement n'est équitable, ni pour Wagner, ni pour nous. On devrait pouvoir se pencher sur son œuvre géniale sans s'infliger la traversée d'un siècle de récupé-

rations et de malentendus. Sa déconstruction est pourtant une excellente manière de réfléchir sur l'opéra et ses possibilités. En effet, il n'est pas peu tentant de voir dans le projet du *Ring* et son rapport à la mythologie, une tentative, non pas de construction artificielle d'une « identité nationale », mais d'une vaste synthèse de la culture européenne destinée à un certain œcuménisme – et constituant, un siècle et demi plus tard, un terreau fertile pour une réflexion plus générale sur l'Europe et ses racines culturelles. Mais il serait aussi malhonnête intellectuellement de séparer strictement l'œuvre et sa récupération, en niant qu'elle s'y soit abondamment, généreusement prêtée, tant par sa nature que par les opinions de son créateur. Commençons à explorer cette question en cherchant à comprendre la spécificité de la vision que Wagner avait de l'opéra comme forme artistique, y compris dans ses implications politiques. Son activité et son rayonnement dans l'Europe musicale de son époque entreront alors naturellement en résonance avec les questions que nous sommes aujourd'hui en droit de nous poser sur l'avenir de la forme opéra, et de sa capacité à envisager les questions contemporaines, y compris en tant qu'art de synthèse, culturelle et politique.



3. Winifred Wagner.

Il est certain que Wagner a tendu une formidable perche à Hitler. D'abord, en assumant un antisémitisme notoire, auquel il a cherché à donner un cachet intellectuel en y consacrant un traité⁴, censé démontrer comment

4. *Das Judentum in der Musik (Le Judaïsme [ou la Judéité] dans la musique).*

la culture, et en premier lieu la musique, est minée par des créateurs tels Meyerbeer et Mendelssohn Bartholdy, supposément tributaires d'une tradition différente, et incapables, selon l'expression consacrée, de « s'intégrer ». Ce qui est ici embarrassant, ce n'est pas tant que Wagner ait été porteur de préjugés communs chez ses contemporains – qui ne l'ont de surcroît pas empêché de collaborer avec des juifs et de les avoir en haute es-

5. **Hermann Levi** (1839-1900). Chef d'orchestre allemand. Il dirigea la première de *Parsifal* à Bayreuth en 1882.

time, tel son chef de confiance à Bayreuth, Hermann Levi⁵, fils de rabbin –, mais qu'il ait cherché à leur donner une pertinence « scientifique », et qu'il les ait de manière

cohérente liés à sa vision du monde, ce qui caractérisera aussi l'antisémitisme nazi qui cherchera à se faire légitimer par la science. Pensons à la fascination pour la pureté de la race, au *Lebensborn*, aux expériences sordides de Joseph Mengele sur la jumeauté...



6. **Lilvina Félia** en Walkyrie.

Que ce soient les héros sélectionnés par les Walkyries⁶ eugénistes et réunis au Walhalla en vue de constituer l'armée de Wotan, ou l'amour pur de deux jumeaux censé donner naissance au rédempteur de l'humanité, élevé dans la nature, loin d'une civilisation décadente et de ses valeurs, le *Ring* prête le flanc aux mises en scène les plus scabreuses, pour ne pas aller jusqu'à y deviner, en filigrane, une idéologie à part entière, et une sensibilité (sinon une pensée) nazie en puissance.

Même sans le tirer vers le nazisme, il n'est pas malaisé de faire passer Wagner pour le compositeur *allemand* par excellence, dans la continuité de Beethoven qu'il admirait tant. Wagner mène aussi une réflexion de

poète et de librettiste sur le génie de la langue allemande, qu'il est réputé avoir révélé le premier, et qu'il considère particulièrement appropriée au théâtre chanté dès son essai *Opéra et Drame*⁷ publié en 1851 : il y écrit que, des trois langues principales dans lesquelles l'opéra s'écrit, l'allemande est la seule « *qui entretienne dans l'usage ordinaire un rapport immédiat et reconnaissable avec ses racines* » de par sa structure en agglutinations qui lui permet de former intuitivement des mots sans recourir à des étymologies étrangères, et où les dérivés sont nombreux. Wagner librettiste réactive lui-même constamment ce caractère vivant de sa langue par les jeux de mots et les paronomases⁸ qu'appelle son écriture allitérée (*Stabreim*), héritée, tout comme une partie du vocabulaire qu'il emploie, de la littérature germanique médiévale, dans la continuité de laquelle il s'inscrit. Il donne ainsi, en accord avec la prophétie finale des *Maîtres chanteurs*, l'impression d'une continuité profonde d'une culture allemande millénaire. Ajoutons à cela la pompeuse *Marche impériale* (*Kaisermarsch*) en l'honneur de la victoire de 1871 contre la France, et l'on aura l'image d'Épinal du compositeur prussien par excellence. Ainsi, imaginer un Wagner européen semble à première vue un peu fort de café.

Mais les choses sont un peu plus compliquées, ne serait-ce qu'en raison de l'évolution de la pensée esthétique et politique de Wagner au fil de sa vie. Du point de vue biographique, l'évolution du jeune

7. Dans *Opéra et Drame*, Wagner présente ces deux concepts comme antinomiques : le premier définissant un genre constitué de morceaux successifs où la musique, en dictant le choix des structures, prévalait sur le texte et, selon Wagner, empêchait toute unité dramatique ; le second impliquant, au contraire, que le poème, expression de l'idée, impose ses lois à la musique, devenue commentaire et prolongement du texte, avec ses structures libres ou « ouvertes ».

8. Rapprochements de mots selon le critère de leurs sonorités semblables.

insurgé de Dresde, banni en 1849 à cause de son militantisme, en artiste grassement subventionné dans ses projets et dans sa vie privée par Louis II de Bavière, constitue un contraste saisissant. Dans un traité écrit pour son mécène il explique d'ailleurs son dessillement : on ne peut pas compter sur la lucidité des foules, il faut au contraire les manipuler. Quel écart entre ces vues machiavéliennes et les convictions du jeune « socialiste », auteur d'articles enflammés au moment du soulèvement de mai 1849, qui a conversé avec Bakounine et lu avec admiration Proudhon et Feuerbach.

Cette différence est en fait plutôt de degré que de nature : de même que le but ultime du soulèvement de



9. Révolution de Mars à Berlin. 1848

1848⁹ était la création d'une nation allemande unie, et que tout en réclamant la suppression de l'aristocratie et même de l'argent, Wagner prônait la conservation du modèle monarchique, le courtisan de 1869 propose, comme premier outil de manipulation des masses, « l'illusion patriotique », l'amour prétendument instinctif de l'État permettant la préservation de celui-ci, avec l'aide de l'illusion religieuse. Il faut replacer dans son contexte la vague révolutionnaire de 1848, qui n'est pas tant un moment internationaliste qu'une crise des nations et de leur identité politique souvent mal définie et en voie de démocratisation – surtout en Allemagne et en Italie qui construisent leur unité à cette époque, définissant leur « individualité » sans laquelle une « fraternité européenne » n'est pas possible, pour reprendre les

termes par lesquels Victor Hugo appelle de ses vœux les « États-Unis d'Europe » en 1849 au Congrès international de la Paix. L'Europe est peut-être un idéal, mais la nation est la réalité à laquelle il faut travailler. C'est du moins l'opinion majoritaire – les communistes et surtout les anarchistes, refusant l'entité nationale, estiment l'effacement des frontières nécessaire à un épanouissement révolutionnaire véritable –, qui n'est pas réalisable par un peuple isolé. Il est étrange que Wagner ne se soit pas investi dans un tel idéal internationaliste. Peut-être ne faut-il pas voir là seulement la marque de son opportunisme, mais aussi l'influence de sa fascination réelle pour la question des origines et de l'identité ainsi que pour celle de l'errance. Ces thèmes sont l'objet d'un questionnement perpétuel, pour cet apatride qui, par ailleurs, écrit à Liszt le 13 septembre 1860, après onze ans d'exil : « [...] *fouler de nouveau le sol allemand n'a pas produit sur moi la plus petite impression, sauf à la rigueur l'étonnement que m'ont inspiré l'ineptie et la rudesse de la langue. Crois-moi, nous n'avons pas de patrie ! Et si je suis "Allemand", c'est assurément que je porte en moi mon Allemagne.* »

Il est impossible de réduire le projet de Wagner à l'adaptation d'éléments de folklore germanique, notamment le *Chant des Nibelungen* (*Nibelungenlied*)¹⁰. Le choix même de son sujet prédisposait le cycle de Wagner à la récupération. Pourtant, une lecture même cursive du texte montre qu'il n'a que peu inspiré le compositeur, et que celui-ci a puisé en premier lieu dans les

10. Le Chant des Nibelungen. Redécouverte par quelques érudits au début du XIX^e siècle, elle est proposée comme une épopée nationale qui fait défaut aux restes de l'empire démantelé par les conquêtes napoléoniennes.

sources scandinaves qui sont aussi celles du *Chant des Nibelungen* : les Eddas et sagas, en particulier celle des *Völsung* (*Völsunga saga*), qui deviendront les *Wälsungen* du *Ring*. Wagner y trouve notamment une structure mythologique cohérente, dont le Frêne du monde est le pivot, et qui permet à son œuvre d'atteindre une dimension cosmique, contrebalancée par son abondante documentation historique sur l'Allemagne médiévale. Wagner invente donc son monde, sa mythologie (radicalisant certains traits, par exemple Siegfried¹¹ né de l'adultère et de l'inceste), dans laquelle il déverse des éléments de toutes les mythologies qu'il connaît, notamment celle des auteurs grecs qui inspirent sa démarche. Sans parler des Filles du Rhin, créatures aquatiques séductrices qui existent dans toutes les my-



11. Peinture Siegfried.

thologies, ou des Nornes, équivalents des Moires grecques¹², il saute aux yeux que Wotan, roi des dieux coureur de jupons, a bien des points communs avec

12. Moires grecques (en grec *Moirai*). Divinités grecques du destin, identifiées avec les Parques des romains. Filles de la Nuit ou de Zeus et de Thémis, fileuses qui disposent le fil de la vie de chaque humain. Clotho tient la quenouille et file la destinée au moment de la naissance, Lachésis tourne le fuseau et enroule le fil de l'existence, Atropos coupe le fil et détermine la mort.

Zeus comme Siegfried, vulnérable seulement dans son dos, semble un décalque d'Achille et de son talon. Le cas le plus fascinant est sans doute celui de Brünnhilde, qui après avoir incarné la libre volonté et la désobéissance contre l'arbitraire telle une Antigone ger-

manique, partage le sort de la Belle au bois dormant, puis comme Déjanire, offrant la tunique de Nessos à Héraclès, trahit l'homme qu'elle aime par jalousie,

pour enfin s'immoler pour le suivre, à la manière de Didon. Il n'en fallait pas moins pour donner de la consistance à l'une des figures principales et emblématiques du cycle, et illustrer son évolution – la plupart des autres personnages, sauf Wotan, étant plutôt monolithiques.

Ces connexions ne sont pas seulement un bricolage de librettiste, mais mettent à jour des liens souterrains entre les mythes de différents pays, qui ne sont pas pures coïncidences mais connexions historiques réelles : le *Ring* peut donc être lu comme une démonstration de l'unité du fonds culturel européen, qui se ramifie de la Méditerranée à l'Islande, en passant par l'Europe centrale. On peut postuler que Wagner était conscient de la signification « européenne » de son geste, et même de lui donner une valeur de manifeste : Nietzsche, du moins, ne s'en prive pas, dans le très lyrique commentaire du projet qu'il fait dans le texte « Richard Wagner à Bayreuth », écrit à l'occasion du premier festival en 1876 et publié dans les *Considérations inactuelles*. Son résumé de la trame du *Ring*, sans presque citer aucun nom propre, en s'astreignant à la description de types et de situations, est révélateur : « Dans l'Anneau du Nibelung, le héros tragique est un dieu dont l'âme a soif de puissance et qui, en se lançant à sa conquête par monts et par vaux, se lie par des traités, aliène sa liberté et se trouve impliqué dans la malédiction qui pèse sur le pouvoir... ». Les éléments de folklore apparaissent alors comme les simples adjuvants d'un spectacle à portée universelle, dans laquelle le spectateur doit se reconnaître.

Wagner se positionne sur un plan philosophique, et construit ainsi le *Ring* tout entier autour des thématiques de la liberté (celle de Wotan, aliénée, que Brünnhilde tente de sauver, et celle de Siegfried, qui semble absolue mais qui se fêle) et de l'amour (celui que renie Alberich, celui d'un frère et d'une sœur qui s'unissent, et finalement celui de Brünnhilde qui conduit au sacrifice rédempteur), qu'il médite avec l'appui de la philosophie de Schopenhauer.

Comparer la pensée de Wagner à celles qu'on lui assimile, (le nazisme ou Nietzsche), permet donc d'en situer les nuances, notamment au sujet de la question de l'Europe : le continent rhizomique que prédit Nietzsche, sans centre, constitué d'échanges et de métisages, n'est pas le champ de bataille où une vérité s'impose. Ces grilles de lecture s'avèrent peut-être davantage pertinentes aujourd'hui qu'il y a un siècle, puisque la construction d'une Europe politique, transformée par les réalités historiques de l'économie mondialisée et de l'immigration, est à l'ordre du jour. Les différents discours qui structurent cette construction, trouvent leurs racines dans des prises de position qui, on le voit, ne sont pas récentes : une partie de la rhétorique antisémite, arguant de l'incapacité d'un peuple à s'intégrer à des nations supposément unies, est aujourd'hui réutilisée à l'encontre d'autres groupes de population, cette question faisant partie de celles qui minent le débat européen.

Il est intéressant de réfléchir sur ces thèmes avec Wagner car il ne crée pas une œuvre militante, mais propose un traitement de ces questions politiques et

morales à travers un prisme philosophique et surtout dramaturgique et esthétique. Les mythes, que nous avons évoqués, en sont la base (ce sont des histoires dont l'efficacité a été prouvée et éprouvée au fil des siècles), et l'aboutissement en est sa conception de l'opéra, forme héritée de la modernité européenne et nourrie par les échanges et conflits entre différentes cultures et nations : c'est ici que se révèlent le progressisme de Wagner, et son « europanéité ».

Revenons en effet aux *Maîtres chanteurs*, exercice de style dont le but avoué était de créer un pendant comique à *Tannhäuser*¹³, et une œuvre populaire (dans laquelle le pédant Beckmesser est d'ailleurs souvent associé à un stéréotype du Juif). Il faut aussi être sensible au trait essentiel qui perce ici, à savoir l'admiration pour le théâtre grec, qui lui inspire la dualité entre la tragédie et la satire, sur le modèle des festivals antiques. Car en tant que librettiste-compositeur, Wagner a le sentiment d'écrire du théâtre, et non simplement de la musique. À Hans von Bülow¹⁴, durant les répétitions des *Maîtres chanteurs* (25 juin 1868), il écrit : « pour le succès, il suffira que mes interprètes cessent [...] d'être de véritables "chanteurs d'opéra" ». Cette remarque résume avec fulgurance ce qui encore aujourd'hui rend ce genre insupportable à beaucoup de gens de théâtre.

Le *Festspielhaus* de Bayreuth, qui résulte de l'évolution de son projet, de son esthétique et de compromis variés,

13. *Tannhäuser*. Opéra de Richard Wagner, représenté en quatre versions successives (Dresde 1845 et 1847, Paris 1861, Vienne 1875, puis Bayreuth en 1954). Partagé entre la passion dévorante qu'il éprouve pour Vénus, la reine de volupté, et son amour désincarné pour la pure Elizabeth, Tannhäuser participe au tournoi des chanteurs de la Wartburg et espère en sortir vainqueur pour gagner le cœur de la vierge chaste. Mais dans l'ardeur du concours il trahit le secret de sa passion pour la déesse du Venusberg.

14. Hans von Bülow (1830-1894). Pianiste, chef d'orchestre et compositeur allemand. Conquis par l'art wagnérien dès 1849, il dirigea les premières de *Tristan et Isolde* (1865), et des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1868). Époux de Cosima de Flagny, fille de Liszt, qui le quitta pour devenir la compagne de Wagner.

offre trois contributions importantes au théâtre moderne, directement inspirées par le théâtre grec, ou du moins l'idée que Wagner s'en faisait¹⁵ : *primo*, l'idée de festival, organisation d'une plage de temps autour d'une série de spectacles liés par une unité, et arrachant momentanément le public à la



15. Festspielhaus, Bayreuth.

vie quotidienne, par opposition au théâtre de divertissement ; *secundo*, une architecture inspirée du modèle grec, opposée à la hiérarchisation spatiale propre au modèle italien en fer à cheval, et offrant une bonne visibilité et une bonne écoute, selon un

idéal démocratique (permettant aussi, sur un plan artistique, la maîtrise de ce qui est perçu par le public) ; *tertio*, une ritualisation du spectacle, qui prend la signification d'une cérémonie, par opposition à l'événement mondain qu'était le théâtre et surtout l'opéra : le silence devient de mise, les lumières sont éteintes dans la salle, et la dissimulation de l'orchestre et des machines contribue à la création d'une atmosphère de mystère. Ces trois aspects, réalisés à Bayreuth, font prendre conscience de l'influence considérable de Wagner sur le théâtre en général.

Le mot même d'*opéra* hérisse Wagner. Il est donc haïssable en tant que conception esthétique, aussi bien qu'en tant qu'institution, deux facettes parfaitement indissociables, dans la cohérente pensée wagnérienne : le remède est donc par nécessité dans la création d'œuvres innovantes par leur forme dans un lieu qui leur soit consacré et leur corresponde. Le problème, dans son indissociable dualité, se pose à

Wagner à chaque fois qu'il s'agit de représenter une de ses œuvres. Lorsqu'il s'agit de faire jouer *Tristan*¹⁶, il écrit avec exaspération à Hans von Bülow : « *J'ai besoin d'un théâtre, tel que je pourrais seulement le fonder moi-même. [...] Je ne puis supporter dans mon voisinage l'opéra, là où doit être implanté mon drame musical.* »

(17 décembre 1861) – un lieu, qu'il imagine de taille réduite, et qu'il se propose d'ouvrir à d'autres compositeurs (allemands !) écrivant sur de bons livrets, et évitant les codes conventionnels de l'opéra, telles les répétitions du texte et les *arie*. La dramaturgie qu'il propose, plus intuitive pour le grand public car plus proche de celle du théâtre, a sans doute contribué à sa popularité, tout comme la structuration de la musique par *Leitmotive* qui la rend intelligible ne serait-ce qu'à un niveau subconscient.

16. *Tristan et Isolde*, « action en trois actes » de Richard Wagner inspirée de la légende celtique de *Tristan et Iseut*. Composé de 1857 à 1859, l'opéra est créé le 10 juin 1865 à Munich, sous la direction de Hans von Bülow.

Wagner a voulu attaquer l'opéra, mais l'opéra l'a emporté, transformant le rénovateur de Bayreuth en statue de sel ; il trône désormais sous les lustres et les lambris, dans la galerie glorieuse des « maîtres de l'opéra ». Il est ironiquement devenu le visage d'une institution. Wagner n'a rêvé que d'une Europe wagnérienne, consolidée de son vivant par la création de Sociétés Richard Wagner dans plusieurs grandes villes européennes et destinées à financer le premier festival de Bayreuth¹⁷, ainsi qu'à promouvoir son culte. L'Europe a reçu dans son ensemble l'influence de Wagner, et l'œuvre de Wagner a débordé des limites de la définition de la « musique allemande », comme celle

17. **Festival de Bayreuth.** Celui-ci accueillit d'ailleurs, malgré l'air du temps, des artistes français comme Camille Saint-Saëns et Catulle Mendès.

des langues adaptées selon lui au drame musical : cette Europe-là verra fleurir les premiers opéras en langues vernaculaires dans des pays bientôt ou nouvellement indépendants, inspirés par le romantisme national. L'opéra, hommage à la musique spécifique de la langue dont il jaillit, devint un creuset identitaire à l'ère de l'éveil des nations, et dans ce sens Wagner ne fait que s'inscrire dans un mouvement. Mais, une fois ce cap franchi, il devient un creuset européen. Ce dont témoigne l'actuel regain d'intérêt pour cette forme tant de la part des auteurs et compositeurs (qui partagent pour certains la répugnance wagnérienne pour le mot opéra et ses connotations, préférant parler de théâtre musical ; beaucoup ayant d'ailleurs également en partage l'intérêt pour la mythologie, grecque et moderne, et ses grandes figures : Œdipe, Médée, Philomèle, le Minotaure, Faust...), que des metteurs en scène, qui peuvent jouer un rôle actif dans la création de nouvelles œuvres par l'apport de leur compétence scénique, et dans la revitalisation d'œuvres du répertoire, en trouvant de nouvelles manières de les illuminer de l'intérieur, de les faire vivre, de leur donner un sens. L'opéra a l'opportunité de devenir un médium véritablement ouvert et *européen*, à travers créations et classiques qui continuent à nous stimuler et habiter, de par notre histoire commune, le socle culturel d'un pays ne lui appartenant pas exclusivement.

Peut-être le sort posthume fait à Wagner – devenu lui-même partie d'un héritage, non pas national, mais européen et même mondial – est-il le prix à payer pour avoir en partie renoncé à ses rêves. Nul mieux que Wagner ne peut incarner l'opéra, non seulement

parce qu'il y a consacré sa vie, mais surtout parce qu'il illustre mieux que personne le problème *moral* de l'opéra, en son temps et aujourd'hui – lui qui reprochait à Meyerbeer de ne produire que des « effets sans causes » n'a-t-il pas penché, comme l'avance Nietzsche, du côté des effets, et du gigantisme ? Sa manière de résoudre le problème de l'institution est pure (et géniale) mégalomanie, mais ne constitue pas une solution généralisable. D'autres possibilités existent aujourd'hui, dont on souhaiterait qu'elles naissent non de la contrainte économique, mais du désir de créer un théâtre musical qui ne soit pas d'effets et de géants. On se prend à rêver à un Wagner qui aurait réalisé son premier projet pour *La Mort de Siegfried*¹⁸ : faire construire un théâtre en bois, y donner trois représentations gratuites de la pièce, puis démolir le théâtre et brûler la partition, en lançant à ceux qui auraient aimé : « *Eh bien, faites-en autant !*¹⁹ ».



18. Affiche du film *Les Nibelungen : La Mort de Siegfried*, 1924 (Fritz Lang s'est inspiré du récit wagnérien pour faire ce film).

19. Lettre à Theodor Uhlig, septembre 1850.

extrait de la revue théâtres & musiques n°6

ISSN 1965-2623

© T&M-Paris.

T&M-Paris. 22 rue de l'Echiquier – 75010 Paris

Tél. + 33 1 47 70 95 38 – contact@theatre-musique.com