



## WAGNER, NOTRE CONTEMPORAIN

ALAIN BADIOU

Université populaire / Théâtre  
de Saint-Quentin-en-Yvelines  
5 décembre 2011

Quand on parle de Wagner, on est en général avocat ou procureur. Il n'y a pas un seul artiste, particulièrement dans le domaine de la musique, qui aura provoqué autant de polémiques, et ce, dès l'apparition de son œuvre. En ce sens, comme l'a écrit Nietzsche, il y a vraiment un « cas Wagner », au sens d'un cas judiciaire : est-il finalement coupable ou innocent, c'est un procès extrêmement enchevêtré, compliqué, qui entraîne de véritables violences et des retournements, le plus spectaculaire étant bien sûr celui de Nietzsche qui débute sa vie créatrice dans une sorte d'adoration – considérant Wagner comme le successeur des grands tragiques grecs –, et la termine dans des

Alain Badiou (1937) est un des intellectuels français les plus reconnus dans le monde. Traduit dans de nombreuses langues, son œuvre est l'objet de commentaires et de réflexions multiples. Fondateur du Centre international d'étude de la philosophie française contemporaine, il est l'auteur d'essais philosophiques majeurs (*L'Être et l'Événement*, 1988, *Éloge de l'Amour*, 2009), mais aussi de romans, de pièces de théâtre (*L'Écharpe rouge*, romanopéra, 1979, dont Georges Aperghis a tiré un opéra mis en scène par Antoine Vitez en 1984) et d'écrits politiques analysant la situation présente. Son engagement politique autant que ses textes lui ont valu de nombreuses polémiques. Il a publié, entre autre, *Cinq Leçons sur le Cas Wagner* (Nous, 2010).

1. « S'attacher à Wagner, cela se paie cher. J'observe les jeunes gens qui ont été longtemps soumis à cette contagion. Le premier effet, relativement anodin, est la dépravation du goût. Wagner produit le même effet que l'ingestion répétée d'alcool. Il engourdit, il alourdit l'estomac. Séquelle spécifique : dégénérescence du sens du rythme. Le Wagnérien, ces derniers temps, appelle "rythmique" ce que j'appelle, d'après une expression grecque "remuer la boue". » *Le Cas Wagner*, Friedrich Nietzsche, 1888.

déblatérations anti-wagnériennes d'une extraordinaire férocité<sup>1</sup>. Amoureux passionnés, ennemis irréductibles, individus qui commencent dans un camp et qui se retrouvent dans l'autre, sans compter ceux qui ne manquent pas de préciser que Wagner les laisse tout à fait indifférents et qu'ils ne s'en occuperont jamais, on trouve de tout dès qu'il s'agit de Wagner.

Quand on parle de Wagner, il est donc difficile de s'absenter de ce débat. Au moins faut-il l'éclairer. En quoi consiste ce « cas Wagner », pourquoi y a-t-il tant d'animosité, pourquoi rencontre-t-on encore aujourd'hui des gens qui éprouvent le besoin de dire qu'ils n'aiment pas Wagner ? Très peu de gens éprouvent le besoin de dire qu'ils n'aiment pas Mozart, ou Beethoven, ou Bach... Pourquoi donc Wagner peut-il être aimé ou haï de cette façon ?

Commençons par faire le tour des reproches traditionnels faits à Wagner, c'est-à-dire, plaçons nous du côté du procureur.

Les reproches portent pratiquement sur tous les domaines. Les plus massifs et les plus connus, sont les reproches idéologiques et politiques. Considéré comme un nationaliste allemand – dans sa mauvaise figure, celle qui est identitaire, fermée, agressive et aussi très exagérée, faisant de l'Allemagne une sorte de patrie universelle des arts, des sciences et de la politique –, on le déclare idéologiquement antisémite,

autre caractéristique traditionnelle du nationalisme allemand, et donc de ce point de vue, personnage situé du côté de la généalogie du fascisme. L'expression couramment employée à propos de Wagner dans de nombreux textes est celle de proto-fasciste, c'est-à-dire un fasciste primordial ou primitif. Tout cela compose un dossier extrêmement lourd. Ce dossier prend la forme d'agression ou d'indifférence mais on rencontre aussi certaines mises en scène qui tendent exclusivement à montrer les ressorts fascistes secrets de Wagner, mises en scène qui, au lieu d'être au service de l'œuvre, sont au service de sa démolition. Ce dossier a été considérablement aggravé par le culte que les nazis, et particulièrement Hitler, vouaient à Wagner. Comparativement, Nietzsche a été moins victime de l'adoration que les nazis lui portaient, à lui aussi.

Le deuxième reproche est biographique et psychologique. Wagner est considéré comme un personnage d'un égoïsme total, extraordinairement âpre au gain et ayant toujours besoin d'argent. On l'a accusé de ne s'intéresser qu'à lui-même au point d'être indifférent à la souffrance de ses contemporains, et on lui a imputé un rapport aux femmes compliqué, dont le ressort était qu'il n'aimait que celles des autres. Il en a d'ailleurs fait un opéra – *Tristan et Isolde* ne fait que raconter cette histoire –, comme tant de créateurs qui transforment en allégorie universelle l'histoire assez médiocre qui leur est arrivée.

Le troisième reproche concerne son théâtre – pris indépendamment de sa musique – la construction des

pièces, la nature des livrets, le texte wagnérien, et en particulier le fait qu'il repose sur d'immenses déclarations, d'immenses monologues, avec une action extrêmement diluée, rare ou subite. C'est le côté Marx Brothers des opéras de Wagner. On chante et on meurt pendant très longtemps et la fin se passe à toute vitesse. Ce rapport wagnérien entre la déclaration et l'action proprement dite est en effet particulier. Il lui est aussi reproché sa poésie stylistiquement très singulière parce qu'elle est commandée par des principes sonores, usant d'assonances et de répétitions, soit un texte qui vise moins à être intelligible, à vrai dire même pour les Allemands, qu'à se prêter au modelage musical. En résumé, ces moyens théâtraux seraient quelque peu obscurs et ennuyeux. De là notamment est venue la réputation que Wagner, c'était interminable. Interminable non seulement dans la musique, mais aussi dans le livret lui-même parce que les personnages ne cessent de s'expliquer sur ce qu'ils font, plutôt que de le faire. Ce serait donc un théâtre sans énergie véritable.

Et puis, pour terminer, au cœur du problème, il y a les reproches musicaux qui se sont centrés sur deux points : le premier est que Wagner aurait noyé les exigences de construction de la « vraie musique » sous le flot illimité du développement continu. Reproche technique et sérieux qui en un certain sens ouvre à la discussion. On a même soutenu que cette musicalité continue est au service d'un discours (celui du livret) et qu'elle en suit les obligations ou les contraintes plutôt qu'elle ne se développe en une véritable indépendance. L'œuvre wagnérienne serait une espèce de bavardage musical qui colle

au bavardage verbal de telle sorte que le mélange des deux créerait cette illusion de continuité au détriment de toute visibilité de la construction. Ceux qui considèrent que la musique est d'abord et avant tout une construction – tendance très développée dans une partie de la musique contemporaine, pour laquelle la musique n'est pas tant mélodique ou lyrique qu'elle ne relève des structures<sup>2</sup> –, sont portés à penser que Wagner compose une musique anti-constructiviste, et donc une musique qui se présente plutôt comme un discours, comme une rhétorique discursive, ce qui porte tort à ce que la musique a de plus intellectuel et en même temps de plus efficace.

2. Pierre Boulez lui-même a appelé certaines de ses œuvres *Structures*.

Le deuxième point concerne les leitmotive. Ces cellules musicales constituent la base de la construction musicale wagnérienne, qui crée une continuité à partir de leurs transformations. Mais on leur a reproché d'agir comme des poteaux indicateurs, c'est-à-dire qu'au discours général (le flot) se superpose le signal – on entend par exemple le thème de Siegfried porteur de l'épée, et Siegfried entre en scène, qu'on reconnaît à coup sûr, quelle que soit d'ailleurs sa représentation scénique<sup>3</sup>. Le grief qui est fait à Wagner est de chercher à créer un effet rhétorique, un effet de discours plutôt que de construire une musique concentrée et construite. Il y a l'hypothèse d'un relâchement wagnérien qui cherche au prix d'astuces successives l'effet, d'une sorte de massivité continue avec quelques coups de théâtre créés grâce aux leitmotive.



3. *Siegfried*. *Ring Saga*, version de Jonathan Dove et Graham Vick de *L'Anneau du Nibelung*, 2011, mise en scène Antoine Gindt.

Si je cherche à résumer, en intégrant en quelque sorte les reproches esthétiques dans les reproches psychologiques et politiques, j'arrive au résultat que le procès fait à Wagner est que sa musique est démagogique. Elle serait démagogique car elle cherche un effet de séduction, de conviction, de captation, par des moyens qui sont des moyens de bas étage, liés à la massivité, à la répétition, à la durée continue et aux signaux reconnaissables. Ses œuvres seraient démagogiques pour rallier l'auditeur à une mauvaise cause orientée vers des thèmes identitaires, nationaux, à la grossièreté intrinsèque.

Wagner résumerait donc ce que le XIX<sup>ème</sup> siècle présente de pire, car ce qui est visé à travers Wagner, c'est bien un certain XIX<sup>ème</sup> siècle. Une partie des choses que je viens de dire là, on pourrait les dire de Victor Hugo, de Jules Michelet, ou, dans un autre registre, de Léon Tolstoï. Ces grandes figures du XIX<sup>ème</sup>, qui ont été l'objet d'une sorte d'idolâtrie collective, qui ont engagé des moyens puissants au service de leur art, ont été attaquées précisément comme étant plutôt des démagogues que des artistes, ou des idéologues utilisant les moyens de l'art pour obtenir des effets d'adhésion ou de ralliement. Ça va de pair avec le fait que ces artistes sont des mégalomanes, qui se prennent pour la conscience du siècle. C'est effectivement un trait du XIX<sup>ème</sup> siècle : l'artiste-roi, l'artiste qui guide les peuples sur les voies escarpées de l'histoire planétaire, vision négative de l'artiste typique du XIX<sup>ème</sup> siècle en démagogue mégalomane, qui utilise les moyens de son art d'une façon subordonnée à l'effet produit et non aux exigences de l'art lui-même.

Je vais maintenant changer d'habit et passer du second côté qui serait, vous vous en doutez, le bon... Je vais commencer de façon modérée en disant que tout n'est pas faux dans ce procès et que c'est même pour cela que cette discussion reste passionnante. Il y a des choses qu'il faut savoir pour avoir de Wagner une appréciation raisonnée.

En ce qui concerne la politique, il est évident qu'il y a des traits d'antisémitisme chez Wagner. Tenter de le nier serait absurde ; il partage d'abord ce qu'on pourrait appeler une sorte d'antisémitisme banal, ordinaire qui n'en est pas moins dégoûtant, et qui n'est en rien une excuse. Cependant il faut aussi chercher l'anecdote fondatrice et il est évident que Wagner est extrêmement jaloux de Meyerbeer<sup>4</sup>, qu'il rêve d'avoir le même succès que lui, le grand musicien à l'Opéra de Paris, et que l'échec de *Tannhäuser* à Paris l'a rendu plus hostile encore. Il se met alors à écrire que la musique est sous influence juive. Son évolution politique est en effet singulière. Le jeune Wagner est un gauchiste, il commence sur les barricades, fréquente Bakounine, sera même exilé politique pendant toute une partie de sa vie, devant quitter les États allemands, poursuivi par la police. Il terminera bien plus tard aux abords du nationalisme allemand, soutenant Bismarck, se faisant financer par le roi de Bavière. Mais quand on observe la vie complète d'un artiste, il est important de ne pas oublier les différentes étapes : Wagner a

4. **Giacomo Meyerbeer** (1791-1864). Compositeur allemand, de son vrai nom Jakob Liebmann Beer, issu d'une famille berlinoise cultivée de confession juive. Ses opéras sont considérés comme fondateurs du « Grand opéra français » du XIX<sup>ème</sup> siècle (*Robert le Diable*, 1831, *Les Huguenots*, 1836, *Le Prophète*, 1849, *L'Étoile du Nord*, 1854...). Ils auront une influence notable sur ses contemporains dont Richard Wagner et à partir de 1831, seront pour la plupart créés à l'Opéra de Paris (Salle Le Peletier ou Salle Favart).

une origine révolutionnaire, pas une origine conservatrice. Il a « mal vieilli ».

Psychologiquement c'est un personnage assez antipathique, calculateur, très imbu de lui-même. Pourtant on constate que quelqu'un comme Liszt, qui au contraire était la générosité même, l'a soutenu toute sa vie... jusqu'à ce que Wagner lui prenne sa fille. Sa vie durant, Wagner a donc trouvé aide et fraternité auprès de gens qui étaient tout à fait sympathiques.

En ce qui concerne les livrets de Wagner, je crois qu'on peut dire qu'ils sont en effet calculés pour résoudre un problème. Ils sont déjà l'anticipation de solutions musicales. C'est pourquoi, très étrangement, une fois que Wagner avait écrit le livret, il n'y touchait plus, comme si la musique devait absolument entrer dans le texte, comme ci celui-ci était la fondation. Les livrets sont déjà une première solution à la théâtralisation musicale de l'anecdote qu'il veut traiter.

Musicalement enfin, il est vrai qu'il y a chez Wagner une recherche de l'effet. Il y a une efficacité wagnérienne qu'on ne peut pas entièrement lui reprocher. Après tout, l'opéra est un spectacle, qui ne s'imagine pas sans effets. Une partie de la polémique de Nietzsche est de lui reprocher ces effets – qu'il a subis pendant des années et dont il a été un adorateur. Mais chez Wagner il y a une recherche de l'effet que j'appellerais « l'effet différé », à savoir qu'il s'agit moins de l'effet lui-même que de la promesse de l'effet. Un côté promesse non tenue, définition que Claudel donnait des femmes<sup>5</sup>, qui rejoint en un certain sens ce que Nietzsche,

5. « La femme est une promesse non tenue », Paul Claudel, *La Ville*.



misogyne notoire, repérait de féminin chez Wagner. Si on prend cet élément féminin à son niveau le plus abstrait, il y a chez Wagner une longue prématuration de l'effet. Et cet effet retardé, voire qui n'a pas lieu, ce n'est pas le plus important, le plus important étant de maintenir la musique dans la tension de la promesse. Wagner doit être considéré comme le prodigieux musicien des transitions, tout est transition chez lui, parce que tout est mouvement vers quelque chose qui, peut-être, n'aura pas lieu, mais cette promesse aura enchanté ce qui n'a pas eu lieu.

Tout n'est donc pas faux dans l'accusation, mais l'œuvre elle-même, telle que nous pouvons la pratiquer, l'entendre et la voir aujourd'hui, témoigne en définitive contre la conclusion qui ferait de Wagner un faux artiste, un imitateur, un tricheur, ou le musicien d'une idéologie bourbeuse.

Face à l'œuvre, on va pouvoir témoigner autrement. Je revêts donc la robe de l'avocat en tant que robe conclusive.

D'abord je pense que Wagner a été dans son œuvre, dans son art, un authentique révolutionnaire. Il a réellement révolutionné l'opéra. On peut avoir des doutes ou des réserves, mais pas sur le fait qu'il a révolutionné l'opéra. En outre, il l'a révolutionné non parce qu'il y était obligé, mais par une sorte d'invention progressive propre, qui a quelque chose d'héroïque. Car Wagner savait faire ce que l'opéra traditionnel exigeait. Il sait écrire des airs magnifiques, des récitatifs d'une

grande force, des ensembles superbes, des chœurs... Il y a peu d'ensembles aussi beaux que le quintette des *Maîtres Chanteurs*, peu de duos aussi beaux que celui du deuxième acte de *Tristan et Isolde*, peu d'airs aussi magnifiques que l'air du printemps de Siegmund, etc. L'imputation selon laquelle Wagner aurait adopté une solution de facilité parce qu'il n'était pas en état de tenir les exigences de l'opéra traditionnel est tout à fait inexacte. De ce point de vue-là, il ne travaille pas dans la facilité, mais dans l'invention perpétuelle, y compris contre lui-même comme on le voit en observant de près son évolution, de *Rienzi* au *Vaisseau Fantôme*, et jusqu'à *Parsifal*. Il a fait de l'opéra une réalité dramatique tout à fait différente, le rapport entre le texte et la musique, ce nœud extrêmement compliqué à établir, il l'expose autrement qu'avant lui et il crée une nouvelle forme de théâtre musical. Cette révolution – nourrie des apports de ses prédécesseurs – est indubitablement la sienne. Je pense que le rapport entre texte et musique est profondément transformé par Wagner grâce à des moyens composites, qui articulent de façon tout à fait particulière le texte et la musique. C'est ce qui frappe à l'écoute ; il s'établit une espèce d'indistinction singulière entre ce qui est textuel et ce qui est musical. Le texte va à la musique par des procédures et des moyens qu'on a déjà évoqués et la musique va vers le texte par l'utilisation des leitmotive, la continuité narrative, etc. Mais ça n'est pas l'alignement de la musique sur le discours, c'est une création, une synthèse tout à fait particulière et je ne crois pas qu'on ait, ni avant ni après, obtenu un si singulier équilibre entre les deux. Wagner suppose un double mouvement qui est inédit et qui

explique que, si contesté et accusé qu'il soit, il reste d'une solidité impériale dans le répertoire. C'est très frappant. On connaît peu d'auteurs dont la quasi totalité des opéras<sup>6</sup> – du *Vaisseau fantôme* à *Parsifal* – sont restés au répertoire. C'est dû à cet équilibre singulier. Le fait que Wagner ait été continûment l'auteur de ses propres livrets est aussi une particularité remarquable. Il combinait les deux et on comprend qu'une fois le livret écrit, il ait dû s'y tenir musicalement. C'est parce que le mouvement du livret vers la musique était déjà constitué que la musique devait faire son propre mouvement et le rejoindre.

**6. Richard Wagner** est l'auteur de 14 opéras : *Les Noces* (1832-33, non représenté), *Les Fées* (1833-34, création posthume 1888), *La Défense d'aimer* (1835-36, 1836), *Rienzi* (1838-40, 1842), *Le Vaisseau fantôme* (1841, 1843), *Tannhäuser* (1843-45, 1845), *Lohengrin* (1846-48, 1850), *Tristan et Isolde* (1857-59, 1865), *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (1861-68, 1868), *L'Anneau du Nibelung* (*L'Or du Rhin* 1853-54, 1869, *La Walkyrie* 1854-56, 1870, *Siegfried* 1856-71, 1876, *Le Crépuscule des dieux* 1869-74, 1876), et enfin *Parsifal* (1877-82, 1882).

Le deuxième point est que l'œuvre témoigne contre l'égoïsme, le carriérisme, la satisfaction de soi (faits très réels par ailleurs). S'il y a un théâtre musical dans lequel l'incertitude et la souffrance jouent un rôle déterminant, c'est bien celui de Wagner. On peut même dire qu'un des sujets principaux de l'œuvre est l'incertitude, le renoncement et la souffrance. Et dans tous les registres possibles. Que vous preniez le grand monologue de Wotan dans *La Walkyrie* (« das Ende, das Ende »), les déplorations de Tristan dans le III<sup>ème</sup> acte de *Tristan et Isolde*, le récit de Rome de Tannhäuser, où il est écartelé, déchiré et finalement vaincu, la dramaturgie est celle du sujet divisé et non pas celle de la gloire ou de l'héroïsme. L'héroïsme de Siegfried par exemple est un héroïsme raté, il ne réussit rien de ce qu'il entreprend, il tue un dragon qui ne se défend pas beaucoup, et de cette scène – qui est la seule

véritable scène héroïque de *Siegfried* –, se dégage une mélancolie extraordinaire, due à la magnifique déclaration finale de Fafner<sup>7</sup>. Ce qui était héroïque devient



7. Fafner et Siegfried. *Ring Saga*, version de Jonathan Dove et Graham Vick de *L'Anneau du Nibelung*, 2011, mise en scène Antoine Gindt.

par une pente irrépressible une sourde mélancolie inquiète, qui montre que Wagner, derrière son côté indubitablement arrogant, satisfait et mégalomane, était un personnage tourmenté, divisé, constamment inquiet...

Il faut donc rendre justice à Wagner – qui n'est pas un rhétoricien de la souffrance humaine mais un extraordinaire artiste de cette souffrance, qui la rend déchirante – et faire de ce point de vue confiance aux émotions. Le pouvoir de suscitation émotionnel de cette musique, on ne peut pas indéfiniment le reprocher à Wagner. On

pourrait le faire si c'était une rhétorique derrière laquelle ne se trouve que le ricanement du cynisme, mais ça n'est pas vrai. On sent chez Amfortas, Siegfried, Siegmund, Tristan... une véritable confession de Wagner, une confession que les grands artistes ne font que dans leur art et qui peut être très à l'écart de leur comportement ordinaire. Il faut donc créditer Wagner d'une sincérité artistique bien plus profonde que les effets qu'il produit ou que l'insincérité qu'on pourrait lui supposer.

Enfin, et c'est dans ce sens que je pense que la musique de Wagner nous est utile aujourd'hui et qu'elle doit être continuée en un sens que j'ignore, il y a un problème au centre de son œuvre qui est ainsi énoncé :

« Est-il réellement possible de prendre une décision ? » Est-ce qu'on peut soutenir qu'on peut prendre une décision, une vraie décision, pas quelque chose qui est déjà préparé, déjà décidé ? Est-ce qu'à un moment donné on est dans des conditions telles qu'on peut réellement prendre une décision qui va changer le cours des choses ? Ce sont les moments les plus puissants de son œuvre, soit que la méditation conduise à la conviction qu'on ne pourra pas prendre cette décision, soit qu'elle conduise au fait qu'on pourra la prendre. Pourquoi ses personnages viennent-ils sur la scène et nous racontent-ils pour la xième fois l'histoire depuis les origines, c'est parce qu'ils sont en proie à la question de savoir comment on peut décider quelque chose, et que l'histoire depuis les origines est là pour éclairer. Ce qui est rappelé là, c'est qu'on avait un projet, mais que ce n'est pas du tout celui-là qu'on est en train de suivre. C'est toujours ce que raconte Wagner : Tristan ramène Isolde au roi Marke, c'est sa décision chevaleresque, mais ce qui se passe c'est qu'il y a un amour irrépressible entre les deux qui déroute entièrement le projet initial, et l'opéra va se bâtir sur les conséquences de cela, sur la superposition d'un projet initial inscrit dans le monde, dans les lois, dans les rapports entre les gens, et d'une déviation interne à ce projet dont on ne sait pas s'il faut la ressaisir, l'affirmer, l'assumer ou la contredire. La musique de Wagner est une musique de la contradiction et non de l'affirmation triomphale, elle passe son temps à enchevêtrer des motifs contradictoires. Les leitmotive sont des constructeurs de dialectique (pas des poteaux indicateurs). Des musiciens et notamment Boulez en ont fait

une analyse pertinente. Ce qu'on observe c'est un travail de la métamorphose, d'une subtilité extraordinaire. C'est ça la vision du monde : on croyait faire quelque chose mais cette chose s'est métamorphosée en autre chose, exactement comme le motif musical s'est transformé par des modulations dont Wagner est le maître absolu. L'opéra nous raconte – dans ce processus de métamorphose – la difficulté qu'il y a à tenir un projet et à décider quelque chose. Le personnage se débat avec ce tissu infini de renversements, de contradictions qui font dériver petit à petit le destin auquel il s'attendait et c'est pour cela qu'il lui faut raconter l'histoire encore une fois. Mais la musique n'est pas racontée de la même façon, elle est racontée autrement pour témoigner de la façon dont cette histoire a été déformée, et cela est donné dans l'orchestre, celui-ci racontant toujours comment l'histoire est en train de devenir autre chose, jusqu'au moment où le personnage en prend conscience et nous instruit, selon deux figures principales, celle de la renonciation, où il ne peut plus tenir son projet – et c'est la mort qui va l'emporter –, ou au contraire comment dans cette complexité il va trouver un chemin qui sera l'issue. Deux grands monologues qui sont des moments magnifiques illustrent cela : celui de Wotan (*La Walkyrie*, acte II), et celui de Hans Sachs (*Les Maîtres chanteurs*, acte III). Dans le premier c'est la renonciation, dans le second, la décision. Sachs comprend qu'il doit renoncer à l'amour et ouvrir son art à la nouveauté.

Ce dont Wagner est le grand musicien, le grand artiste est donc ceci : toute décision véritable est au fond un problème du rapport entre continuité et

discontinuité. Quand vous devez décider de quelque chose vous le faites dans un environnement où vous continuez à être dans le même monde, et où il y a des métamorphoses, des changements, des chausse-trappes et des pièges. Il y a une continuité qui est la vôtre, et puis il y a une discontinuité parce que, s'il s'agit d'une décision véritable, elle va réorienter le destin qui est le vôtre, et non pas simplement le répéter. Il faut réinterpréter la musique de Wagner comme une proposition novatrice entre continuité et discontinuité. C'est pour ça qu'il y a la mélodie infinie d'un côté et les leitmotive de l'autre, c'est la dialectique des deux qui intéresse Wagner et c'est pour cela qu'il nous propose une logique artistique de la décision difficile, dont il montre selon les opéras qu'elle est praticable ou impraticable. Il cherche d'opéra en opéra une solution nouvelle à ce problème. Et puis il y a les décisions les plus grandioses, celles qui consistent à dire : précisément parce que nous ne pouvons pas décider, nous devons attendre la nouveauté du monde. C'est la fin du *Crépuscule des dieux*. Le projet des dieux a échoué, et l'histoire est léguée à l'humanité. Elle décidera elle seule de son destin, sans les lois, sans les dieux.

Toutes les variantes possibles de la décision ont été illustrées par Wagner, dans un rapport nouveau entre la continuité et la discontinuité, et c'est aussi sur ce point que je le crois tout à fait notre contemporain. Parce qu'en réalité, le monde qui est le nôtre aujourd'hui est le monde de *L'Or du Rhin* où la richesse (l'Or) doit être extorquée à la nature par la violence, puis être livrée de façon privée à la concurrence. Ce que Wagner nous enseigne est que celui qui prétend se tirer d'affaire dans

ce monde, selon les lois de ce monde, celui qui se laisse fasciner par l'or et l'anneau, va être interne à ce monde et ne pourra rien faire d'autre que d'en organiser la destruction complète. Ce monde va nécessairement à sa destruction, quels que soient les artifices qui vont en retarder l'issue. C'est une histoire que Wagner nous raconte, mais c'est surtout son art. Par son art il essaie de capturer cette situation dans laquelle décider quelque chose est totalement obscur. Ou vous êtes dans la loi, comme Wotan va l'accepter en désirant l'anneau et vous travaillez à la destruction nihiliste de ce monde, ou vous n'êtes pas dans ce monde et vous ne pouvez pas jouer avec ses lois. C'est alors un fil souterrain, différent – comme l'amour de Siegmund et Sieglinde, quelques moments du finale de Brünnhilde, certaines prédictions d'Erda, par exemple –, qui conduit aussi à la mort, mais avec des données musicales tout à fait autres, dispersées tout au long de l'œuvre, comme un régime de décisions pour l'instant non praticables, impossibles, mais qui s'opposent à tous ceux qui prétendent jouer la loi de l'Or et qui se détruiront les uns les autres.

Nous avons besoin d'une méditation artistique sur la décision dans des conditions qui la rendent apparemment presque impossible. Je soutiens que c'est ça le vrai sujet de Wagner, dont il a donné le récit, l'anecdote, mais surtout la puissance artistique, lorsque, maniant cette superbe continuité orchestrale et cette discontinuité narrative et textuelle, il parvient à pouvoir décrire aussi bien la décision possible que la décision impossible.

Voilà pourquoi, terminant ma plaidoirie, je lui pardonnerai tous ses vices.