

LE DESTIN PUR [1991]

Avec le *Vaisseau fantôme*, Wagner cingle vers le grand large, il se jette au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau. Les spécialistes nous décrivent en détail comment il rompt les amarres avec l'opéra traditionnel: rejet du découpage classique en airs et récitatifs, abandon de l'*aria da capo*, présence de motifs récurrents qui laissent entrevoir le futur «leitmotiv»; quant à la distinction musique-drame, elle est décidément jetée par-dessus bord. Cependant l'auditeur ne peut discerner chaque vague de cet océan nouveau. Il éprouve, comme le voyageur à la proue, le sentiment d'une immensité mouvante et ferme, d'une réalité multiple et puissamment unitaire: dans l'espérance de la *terra incognita*, la splendeur angoissante du *mare incognitum*.

Cependant, si nul ne conteste l'importance inaugurale du *Vaisseau fantôme*, nul ne situe cette oeuvre au centre ou au sommet des créations du compositeur. Un appareillage, oui; mais ce qui compte, n'est-ce pas le grand large: *Tristan*, *Parsifal*, *Les Maîtres chanteurs*, et bien sûr la *Tétralogie*? Dans la cinquantaine de pages qu'il consacre aux «Souffrances et grandeur de Richard Wagner», Thomas Mann, sauf erreur, ne fait au *Hollandais volant* qu'une seule allusion, tandis que les ouvrages de la maturité sont cités des dizaines de fois.

Cette hiérarchie est sans doute logique: le génie de Wagner n'est pas un génie précoce. Richard compose le *Vaisseau* durant l'année 1841, à Paris. Il a donc vingt-huit ans, l'âge où Schubert s'apprêtait à mourir; mais de son propre aveu, il n'a pas encore commencé, lui Richard, de vivre et de créer vraiment. Quoi d'étonnant? Il ne s'agit pas simplement pour le jeune homme de parfaire un style musical personnel, mais bien de forger une conception nouvelle de la création musicale, du rapport entre la musique et les autres arts, entre la musique et le monde. On apprend tant bien que mal une langue «naturelle»: il suffit de lire et d'écouter. Mais créer de toutes pièces, ou presque, une langue inédite, et cela sans perdre le souci de se faire comprendre — ou, pour mieux dire, avec le souci de se faire comprendre mieux que personne, mieux que ne le permirent jamais aucun idiome, aucun système de signes; inventer, à partir de

rien, la langue la plus *parlante* du monde: voilà qui certes ne se fait pas en un jour, et peut-être pas même en une vie.

Il est donc bien normal que le «leitmotiv» soit plus riche, plus souple, plus subtil dans *Parsifal* que dans le *Vaisseau fantôme*, la fusion du drame et de la musique plus totale dans *Tristan*, le traitement du mythe plus grandiose et plus profond dans la *Tétralogie*. Wagner se possède mieux lui-même au fur et à mesure qu'il approche de ses oeuvres ultimes. Plus le temps passe, plus le navire wagnérien peut prétendre à vaincre les tempêtes, et toucher les terres nouvelles; c'est que le capitaine est de mieux en mieux renseigné sur les vents; ne serait-ce pas lui, tout bien considéré, qui les déchaîne et les apaise?

Mais voilà précisément pourquoi le *Vaisseau fantôme* est d'une valeur inestimable: son capitaine est encore parmi nous. En d'autres termes, dans cette oeuvre de jeunesse, Wagner accède à lui-même sans le savoir encore; il déploie tous ses pouvoirs sans connaître sa terrifiante puissance. Il se comporte déjà comme un démiurge, mais il crée sans penser à mal ni à bien, sans songer un instant à nous mener par le bout de l'âme. Il s'embarque avec le désir infini de lutter dans les mers angoissantes, contre les tempêtes inouïes, mais sans savoir s'il touchera les îles de rêve ou les continents espérés. Il ne sait rien, sinon sa volonté de se mesurer au destin, d'affronter l'inconnu.

Or, si le Wagner de la maturité peut encourir un reproche, n'est-ce pas celui de trop en savoir, et de quitter le rôle du Hollandais pour celui, plus grisant, de Poséidon déchaînant les vents à son gré, et menant l'auditeur en bateau? A quoi se ramènent les réticences que suscitent souvent les accomplissements les plus hauts du génie wagnérien, réticences parfois indémêlables de l'admiration la plus vive et de la fascination la plus avouée? Ou, pour résumer les choses d'une manière brutale: pourquoi n'est-il guère question de jouer Wagner en Israël?

En un mot comme en cent: on se méfie d'une oeuvre trop savamment «orchestrée» pour subjuguier les foules, d'une forme dont la logique implacable est une logique de l'ivresse, du vertige et du mal de mer savamment provoqués et contrôlés par un magicien qui finit par nous faire confondre vagues et récifs, gouffres et rivages. Le Wagner de la maturité ne se jette plus dans les hasards merveilleux et

terribles. Les mystères dont il est l'organisateur, il feint d'en être dépassé... Tandis que le Wagner du *Vaisseau fantôme* est plus proche du Hollandais traqué par le destin que du destin lui-même. Il conte une aventure dont il ignore le dernier mot. Il subit vraiment la tempête avec nous.

Cette sincérité totale, cette confiance dans les pouvoirs de la musique plus que dans les enchantements du compositeur-démiurge, ce splendide, ce précieux aveu d'inconnaissance, peut-être ne s'expliquent-ils pas seulement par la jeunesse, donc la fraîcheur et la naïveté du Richard de vingt-huit ans; mais aussi par une expérience physique et violente du Destin, dans ce qu'il a d'absolument immaîtrisable, *ingouvernable*.

Pourquoi Wagner écrivit-il *Le Vaisseau fantôme*? A la suite d'une lecture, certes: les *Mémoires du seigneur de Schabelewopski*, de Heinrich Heine, qui narrent la légende du Hollandais Volant. Mais voici qui compte bien davantage: durant l'été 1839, le navire *La Thélys* emmenait le compositeur en Angleterre; après une étape à... Elseneur, il faillit sombrer, au large des côtes du Danemark. Aventure dont on ne saurait exagérer l'importance.

A notre époque d'automobiles et d'avions, c'est-à-dire d'accidents horribles mais presque toujours instantanés, dans lesquels le temps de l'agonie se comprime et se tord comme une tôle écrasée, on mesure mal ce que pouvaient signifier pour les générations antérieures les longues affres de la tempête, la longue angoisse du naufrage, la durable proximité des «gouffres amers», et cette impression d'être victime non d'une défaillance d'attention, ou d'un défaut technique de sa machine (donc d'une faiblesse humaine), mais des vents et des vagues — bref, du Destin pur et simple.

Ce sentiment, des écrivains comme Conrad ou Melville l'ont puissamment restitué, en lui donnant sa dimension métaphysique; en peinture, on fit mieux encore: on démultiplia le drame, représentant non seulement les heures d'incertitude de la tempête, mais les jours de soif et de désespoir sur une épave: *Le Radeau de la Méduse*, faut-il le rappeler, s'inspire d'une aventure authentique, et d'une horreur lentement bue, puis narrée au peintre par les rescapés, lesquels servirent également de modèles pour le tableau... Ce sentiment du Destin qui joue, qui balance, qui hésite, qui ronge et torture lentement, ce sentiment que notre vie ne dépend plus de nous-mêmes,

seulement du monde et des «éléments», la vie contemporaine, sauf exceptions, nous en prive. Mais Richard Wagner l'a connu.

Et le *Vaisseau fantôme*, avant d'être le récit d'une légende, est la traduction musicale et dramatique de cette angoisse élémentaire, de cette confrontation physique à la mort. Ce que Melville ou Conrad feront pour la littérature, ce que Géricault venait de faire pour la peinture, c'est Richard Wagner qui, musicalement, saura l'accomplir. Un jeune homme de vingt-huit ans, dans sa pauvre maison de Meudon, se penche sur son papier pour écrire l'Ouverture du *Hollandais*. En cette époque noire, il n'est même plus certain de savoir la musique. Mais à coup sûr il sait le destin.

Ce risque de naufrage ne sera pas l'unique expérience existentielle du musicien; après le *Vaisseau fantôme*, la «vie» continuera de nourrir et d'orienter l'«œuvre»; il suffit, pour s'en convaincre, de nommer Mathilde Wesendonck. Mais ce sentiment que l'homme n'est pas son propre démiurge, et qu'en se jetant dans l'inconnu des océans intérieurs il se lance dans une aventure qui vraiment le dépasse, ce sentiment-là, sans doute ne le retrouvera-t-il jamais dans toute sa nudité. Car l'expérience de l'amour, si déchirante, si radicale soit-elle, n'est jamais une expérience du destin pur et de la pure inconnissance humaine: en dépit de tous les philtres et de tous les coups de foudre, l'amour demeure une affaire où la décision personnelle, la volonté, les relations de pouvoir, bref, les relations *humaines* jouent un rôle primordial. La passion amoureuse, dans sa définition même, est une Volonté qui se prend et se donne pour un Destin — sans jamais être tout à fait dupe d'elle-même.

L'expérience de l'inconnu total, de l'insuffisance humaine et de la mort inéluctable, voilà ce qui préside à la composition du *Hollandais volant*. Voilà ce qui lui donne son inégalable authenticité. La légende du capitaine errant, la thématique du sacrifice, de l'amour rédempteur, du vouloir-vivre et du vouloir-mourir sont issus de l'expérience physique du naufrage. On a beaucoup dit qu'à partir du *Vaisseau*, le mythe, chez Wagner, devenait le seul sujet d'opéra concevable, éclipsant l'Histoire et magnifiant la psychologie. Oui, mais il ne faut pas oublier que symétriquement le mythe n'a d'existence réelle que s'il met en oeuvre la confrontation physique de l'homme avec sa mort.

On a beaucoup dit, d'autre part, que le *Vaisseau fantôme* faisait alterner le rêve

et le réel, ou qu'il les confondait, hésitant de l'un à l'autre, basculant vertigineusement de l'un dans l'autre. Et c'est également vrai, ô combien: ne pourrait-on pas soutenir, même, que ce mouvement du rêve au réel est le mouvement des vagues de la mer, en son incertitude épuisante, écoeurante, envoûtante? Et l'une des plus belles séquences de l'opéra, à cet égard, n'est-ce pas ce moment du troisième acte où le chœur des matelots norvégiens se voit submergé par celui des marins du vaisseau fantôme, le balancement devenant gigantesque, creusant des gouffres et des abîmes, tandis que l'atmosphère s'assombrit, que le ciel musical se couvre de nuées rapides — et l'on sombre dans la nuit, mère des rêves, en sombrant dans la mer?

Mais justement le rêve, loin de nous détourner du réel, nous y reconduit. Parce qu'il surgit sous la poussée du réel. On pourrait sous-titrer l'oeuvre de Wagner: «Essai sur l'excès de réalité»: c'est parce qu'ils éprouvent dans toute leur force l'angoisse de mourir et le désir de faire leur salut (comme le Hollandais) ou celui d'autrui (comme Senta), c'est parce que, une fois encore, ils sont en contact physique avec leur destin mortel que les personnages sont visités par le rêve ou le mythe. Le rêve de Senta, venu du réel, retourne au réel. «J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité», se lamentait Robert Desnos. J'ai tant rêvé de toi que tu deviens réel, peut s'écrier Senta. Ce n'est pas la jeune fille qui, se jetant dans la mer, se suicide au nom d'une chimère, c'est le Hollandais qui, devant la force et l'évidence de la réalité, rompt la malédiction.

Sans doute la délivrance signifie-t-elle la mort, mais la mort, qu'est-ce d'autre pour un homme que le comble de la réalité? C'est pour l'avoir éprouvé sur *La Téthys*, et tout pessimisme schopenhauerien mis à part, que Wagner a pu écrire, dans un langage si direct en dépit de ses prodigieuses subtilités, dans une musique si dépouillée de toute équivoque séduction, le *Vaisseau fantôme*.