

CONFÉRENCE BRUXELLES 2026

Vous connaissez Ulysse. Roi d'Ithaque, personnage de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*.

La légende pour enfants le décrit de façon plutôt sympathique, à cause de *L'Odyssée* qui le montre persécuté, stoïque et souffrant, puis vengeur dans son bon droit, mais dans *L'Iliade* il n'est guère reluisant, en dépit du soutien constant de la déesse Athéna, beaucoup moins sage qu'on ne le dit et qui emploie dirait-on le héros très subtil comme préposé aux basses œuvres. On l'y découvre rusé, certes, mais plutôt menteur, dissimulateur, assassin, transgresseur en même temps que très prudent face aux dieux.

En réalité, à son actif positif, on ne trouve guère que l'abattage des chevaux de Rhésos, conformément à un oracle qui annonçait que, sans cela, Troie ne serait jamais prise. Dans une moindre mesure, on le gratifie d'être allé rechercher Philoctète, détenteur du grand arc d'Héraclès (mort à l'époque), là aussi à cause d'un oracle et bien qu'Ulysse ait été à l'origine de l'abandon de ce Philoctète sur une île déserte. C'est d'ailleurs une histoire qui intéressera les wagnériens, au moins dans une de ses versions tardives, celle de Matteo Bandello (1480-1561). Bandello est un homme d'église italien, nommé évêque d'Agen, familier de la cour de Marguerite de Navarre, auteur de nombreuses nouvelles qui eurent beaucoup de succès et dont certaines ont inspiré Shakespeare.

À son époque, on compare de plus en plus les flèches de Cupidon à ce poison qui fait souffrir sans jamais tuer, dont souffre Philoctète, et Bandello invente que, comme la lance d'Achille, les fameuses flèches d'Héraclès peuvent guérir les plaies qu'elles ont causées.

On met aussi à l'actif d'Ulysse, je devrais dire surtout, l'invention du cheval de bois qui permit l'invasion décisive, à ceci près qu'il n'a rien inventé, il a juste piqué l'idée qu'Athéna avait soufflé à Prylis, fils d'Hermès. Bon : ça restait en famille, puisque, par sa mère Anticlée, Ulysse est l'arrière-petit-fils d'Hermès.

Tant que nous en sommes à parler de généalogie, un mot sur le père d'Ulysse : son vrai père, Sisyphe. Sisyphe était le voisin d'Autolycos, fils d'Hermès, et tous les deux s'entendaient à voler et ruser. Un jour, Autolycos s'est mis en tête de chaparder petit à petit le troupeau de Sisyphe. L'autre, au début, n'y a vu que du feu, mais au bout de quelques semaines, ça devenait trop évident : son troupeau diminuait et celui d'Autolycos augmentait d'autant. Sisyphe a fini par coincer son voisin et celui-ci, pour se faire pardonner, lui a permis de coucher avec sa fille Anticlée, qui était déjà promise à Laërte. C'est comme ça qu'Ulysse fut conçu et Laërte l'a reconnu, évidemment, il n'était pas bien malin.

Le père et le grand-père sont restés bons amis, ils ont monté une petite industrie de détrousseurs qui fonctionnait très bien, jusqu'au jour où Zeus est arrivé. Il venait d'enlever la belle Égine et, bien entendu, avait aux fesses le mari, pas content du tout. Sisyphe avait bâti la citadelle de Corinthe, une vraie nasse, parfaite pour coincer les navires de passage. Et voilà qu'il y prend Zeus et Égine. Le mari arrive sur leurs talons, Sisyphe lui vend les fuyards, et Zeus est obligé de se transformer en rocher, un gros rocher, pour se dissimuler. Il n'a pas pardonné à Sisyphe, on le comprend. À peine revenu dans son palais, il demande à Hadès de le punir. Mais Hadès ne se dérange pas, il envoie à la place son serviteur Thanatos. Pas très malin non plus : Sisyphe le fait prisonnier. Alors là, catastrophe, plus personne ne meurt sur terre. Zeus devient fou furieux, Hadès s'énerve de voir son royaume se dépeupler, je crois aussi que les autres hommes en ont voulu à Sisyphe parce qu'il fallait nourrir tous les vivants et leur trouver des maisons, du travail, ça devenait intenable, et puis, la mort, c'est bien utile quand on fait la guerre ou quand on veut se débarrasser de quelqu'un, tandis que là, les hommes étaient obligés d'apprendre à vivre tous ensemble. Alors ils ont capturé Sisyphe et l'ont livré aux dieux. Hadès l'a condamné à pousser un énorme rocher, de la taille de celui dont Zeus avait pris la forme, tout le long d'une colline. Et il lui a promis que, le jour où il parviendrait à faire basculer le rocher de l'autre côté de la colline, il serait délivré. Sauf que Sisyphe n'y est jamais arrivé. À chaque fois qu'il

atteint le sommet, le rocher lui échappe, dégringole la pente, et tout est à refaire. Ulysse aussi, cent fois, a cru voir les rivages d'Ithaque. Cent fois, une tempête ou des monstres marins l'ont repoussé. Et l'autre ? Autolycos ?

Eh bien c'est chez lui qu'un sanglier a blessé Ulysse. Vous savez : la blessure grâce à laquelle il peut prouver qui il est, au moins à sa vieille nourrice. Celle qui dit son identité, en somme.

Sisyphe marquait ses bêtes sous les sabots. Du coup, elles laissaient des traces qui lui permettaient de dire « ceci est à moi, ceci est mien, ceci est moi ». Cela, Odysseus ne l'a pas appris. Tout au contraire. Or celui qui ne sait pas dire « ceci est moi » ignore aussi comment on dit « ceci est toi ». Le nom de Personne lui vient de son autre famille, celle d'Hermès, on peut même le prouver. À Troie, avant le grand assaut, Odysseus est entré dans la ville assiégée, avec Diomède, pour rencontrer Hélène et espionner. Nul ne l'a vu, nul ne l'a reconnu. Chacun l'a pris pour son propre reflet ou pour un autre. Savez-vous pourquoi ? Odysseus portait un casque magique. Ce casque, il le tenait de son grand-père Autolycos, qui l'avait volé autrefois. C'est donc son grand-père fils d'Hermès qui ouvrit pour Odysseus les portes de l'invisibilité, de la ressemblance à tous, grâce à cette arme extraordinaire si cousine du Tarnhelm qui fit que les murs mêmes des maisons de Troie le crurent l'un de leurs occupants. À l'inverse, chez Polyphème, Odysseus ne portait pas le casque, perdu dans un naufrage : alors il ne put s'empêcher de révéler son nom. Et ses hommes le haïrent pour cette imprudence. Comment n'en aurait-il pas conclu que l'amour des autres hommes passe pour lui par l'absence de nom véritable ?

Savez-vous d'ailleurs ce que signifie le nom d'Ulysse ? Colère. Haine. Celui qui souffre et fait souffrir. Celui qui est odieux à tous. Qui lui donna ce nom comme une croix à porter ? Autolycos. Et il ajouta : « il sera la victime des ennemis que je me suis faits ». Nul n'a pris au sérieux cette promesse, tant Autolychos avait bu ce jour-là. Sa mère Anticlée lui a donné ce nom pour d'autres raisons : parce qu'Ulysse était le fruit de sa haine pour Sisyphe le violeur, une colère jamais éteinte, une honte jamais apaisée. Elle l'a regardé grandir : elle ne voyait que Sisyphe, et probablement, lorsque le sanglier le blessa, elle se prit à espérer sa mort. Or c'est à ce moment qu'Autolycos, en gouvernant sa guérison, fit sur lui une seconde marque : en recousant la plaie, il enferma un signe dans sa chair, qui empêcherait que la mémoire de son être se perde. Un signe qui serait, pour Ulysse et tous les autres, plus ineffaçable encore que son nom.

Certains auteurs ont avancé qu'Ulysse fut le responsable de la guerre de Troie, alors qu'il ne voulait pas y aller. Pourquoi ?

Vous connaissez l'histoire de Léda, épouse de Tyndare roi de Sparte, courtisée par Zeus déguisé en cygne. 4 enfants naissent de cette union : Hélène, Clytemnestre, Castor et Pollux. Encore n'est-on pas certain que les 4 soient de Zeus : Clytemnestre et Castor seraient nés de Tyndare. Ce Tyndare oublie un jour, en faisant des sacrifices aux dieux, d'honorer Aphrodite, qui lui en veut terriblement et jure que ses filles se rendront célèbres par leurs adultères.

Vient l'épisode du jugement de Pâris, fils du roi de Troie Priam.

Il s'agit de départager trois déesses, Aphrodite, Héra et Athéna, qui s'exhibent nues devant le jeune homme. Elles trichent, évidemment, et Aphrodite se souvient de réchauffer sa vengeance. Elle promet donc Hélène à Pâris.

Hélène est déjà mariée et a même eu des enfants. Elle est mariée à Ménélas, frère d'Agamemnon, l'un des Atrides et l'époux de Clytemnestre.

Ce mariage a été une grande affaire.

Hélène est si belle que tous les princes de Grèce, déjà mariés ou non, attendent impatiemment le moment où elle sera en âge de convoler. Ils débarquent donc tous à Sparte, on dit qu'ils sont une centaine, et ils commencent à rivaliser. Ils rivalisent de plus en plus, ça en devient tellement violent qu'il faut trouver une solution pacifique.

Ulysse a une idée. Il fait partie des prétendants, mais sa bourse n'est pas de taille à rivaliser avec celles de rois plus riches. Il s'est donc retiré des enchères et a jeté son dévolu sur Pénélope.

Ce qui est étrange, c'est que Pénélope est une cousine d'Hélène, et que cent prétendants aussi postulent à sa main.

On dit qu'entre Ulysse et elle ce fut le coup de foudre, mais ce n'est jamais mal de garantir les affaires. Tyndare accepte donc d'aider Ulysse si Ulysse l'aide.

Alors Ulysse invente un pacte entre tous les Grecs. Quel que soit l'époux d'Hélène, tous doivent jurer de respecter ce mariage et, au cas où quelqu'un y porterait atteinte, tous viendraient au secours du mari.

Le pacte est signé.

Hélène ne tombe pas spontanément amoureuse de Pâris. Aphrodite lui souffle cette passion. Et donc, Pâris enlève Hélène.

Et c'est la guerre.

Cette guerre arrange bien les Grecs, parce que la richesse de Troie fait des envieux depuis longtemps. Donc, mobilisation générale et le pacte inventé par Ulysse, qui devait apporter la paix, débouche sur un conflit.

Ulysse n'a pas envie de partir.

Il a épousé Pénélope, il vient d'avoir un enfant, il n'est ni guerrier, ni marin, plutôt un paysan. Il fait semblant d'être fou, on le démasque, il doit partir. Dix ans de siège.

Mais ce que l'on retient, surtout, de l'histoire d'Ulysse, c'est l'Odyssée, le retour impossible.

Dix ans d'errance, mais enfin, sur ces dix ans, sept auprès de Calypso et une année avec Circé : la colère des dieux n'est pas seule responsable du retard.

Le reste, ce sont des transgressions innombrables, certes, mais surtout l'envie d'aller toujours plus loin, d'explorer les frontières : domaine de l'oubli, séjour des morts, île des métamorphoses, rochers des sirènes. On dirait que le souvenir d'Ithaque, la mention de Pénélope, servent surtout à ne pas oublier de repartir. Et finalement Ulysse revient seul, sans le moindre trésor. Non seulement c'est un peu louche, mais les familles des compagnons se posent des questions et demandent des comptes. Non, les affaires d'Ithaque ne prennent pas fin avec le massacre des Prétendants, qui, eux-mêmes, ont des familles qui vont demander des comptes.

L'Odyssée, c'est aussi l'histoire de Pénélope, qui attend fidèlement pendant 20 ans en résistant aux 100 prétendants (encore 100) qui ont envahi son palais, dilapident ses biens et veulent l'épouser. Une telle attente, une telle fidélité, ont fait beaucoup pour la réputation du mari : c'est, pense-t-on, parce qu'il en valait la peine.

Wagner, qui avait lu ses classiques, a parlé de L'Odyssée.

C'est dans *Une Communication à mes amis*, lorsqu'il évoque le *Hollandais Volant*.

Voici donc l'histoire d'un marin que seule peut sauver la fidélité d'une femme. Cet homme n'a pas de nom ; il se désigne seulement comme « Hollandais », de par son origine (vraie ou fausse) qui n'est pas pour autant sa patrie : car sa patrie, qu'il définit comme l'endroit où l'attendrait une femme, il ne la trouve pas. Alors il erre.

Selon Wagner, Hollandais n'aspire pas à rencontrer, quoi qu'il en dise aux gens « normaux », « la femme de sa vie » (ambition de bourgeois, je cite), mais « la prophétesse idéale, capable de le guider vers l'au-delà du connu ». Wagner précise encore : « mon Hollandais est l'image mythique de l'homme absolu, lancé sans fin dans la quête vaine d'un nouveau territoire, d'une *terra utopica* dont il ferait sa patrie ». Quête vaine, car à un territoire « élucidé » succède toujours un autre territoire inexploré, c'est le même mécanisme que celui du rocher de Sisyphe, mais on pourrait aussi évoquer Don Juan. Il dit enfin que cette histoire est celle d'Odysseus, de Colomb et du Juif Errant.

Le capitaine hollandais existe bel et bien, mais il est aussi le héros d'une légende que se racontent marins et terriens. Nous disposons ainsi de deux sources d'information : ce qu'il dit, lui, ce qu'ils croient, eux.

En tant que personnage légendaire, Hollandais est le sujet d'une Ballade populaire qui occupe une place fondatrice : elle est censée poser l'éénigme. L'éénigme, pas « la vérité », car cette chanson qu'il vaut mieux, selon la nourrice Mary, laisser dormir (comme si la chanter risquait de provoquer son incarnation), ne peut être prise pour argent comptant. En devenant élément folklorique, simple objet d'une superstition, elle a, comme tous les textes de cette nature, masqué ses origines réelles, sa réalité initiale. Vous le savez: un fait se produit, puis les récits, épopeés, contes, chansons, poésies, l'arrangent à leur sauce et le vident de sa substance originelle, ou plus exactement ajoutent tant d'éléments qu'on en oublie certains fondateurs ou qu'ils disparaissent noyés.

Ces origines, il faut les retrouver : dans la Ballade, dans le récit que fait le principal intéressé, bien qu'on doive toujours expertiser l'impartialité et la sincérité de tout homme se racontant, et surtout dans les moyens mis en œuvre pour mettre fin à la crise qui se rejoue tous les sept ans à chaque nouvelle incarnation du « monstre ».

Et c'est un peu, dans le cas de notre ami Ulysse, tout le débat sur la validité de ce qu'il raconte de lui, des récits que l'on fait sur lui, quand on regarde ce qui se produit vraiment à chaque fois qu'il aborde une terre.

La Ballade dit deux choses. Premièrement, que le trop orgueilleux capitaine voulut coûte que coûte franchir un cap : « De toute éternité, je n'y renoncerai ». Satan le prit au mot. Hollandais erre désormais sur les mers sans plus jeter l'ancre, mais sans avoir pour autant, c'est important et rarement souligné, franchi le fameux cap — c'est important, parce que ce désir-là n'est pas assouvi et que nous pouvons dire, j'anticipe, que désir et malédiction ne font qu'un. Mais l'ange de dieu lui promet que son supplice prendra fin si, à l'une des occasions où il lui est permis d'accoster, il rencontre une femme « éternellement fidèle ». Hélas et deuvièmement, la chanson pose qu'il n'existe plus sur terre de femme éternellement fidèle.

Ce qu'elle ne dit pas, en revanche, c'est la raison qui noue la transgression masculine, la délivrance et la fidélité féminine. Or il existe forcément une raison capitale à ce lien, une raison historique remontant aux origines de l'affaire, même si, depuis, on la pose comme allant de soi, on ne la questionne donc pas — sans doute parce qu'on ne veut pas s'en souvenir.

La Ballade ne définit pas davantage la notion de fidélité éternelle — elle laisse supposer la notion classique de fidélité conjugale — pas plus qu'elle ne dit en quoi consistera la délivrance — elle laisse supposer des épousailles réussies et la fin de l'errance, le retour à une existence normale — si l'on sait ce que c'est.

Souvenez-vous des mots de Wagner que j'ai cités. C'est étrange : l' espoir de rencontrer une femme qui délivrera de la malédiction de naviguer peut se comprendre à la fois comme celui de jeter l' ancre définitivement, mais aussi de reprendre la mer « autrement ». Animé d'un « bon désir » ? Si ça existe. C'est toute la question.

Hollandais évoque, lui aussi, la fameuse promesse, mais avoue l'échec récurrent de sa quête ; et le voici écœuré de naviguer : de désirer ? En revanche, pas un mot de sa faute ! Il se présente uniquement comme victime, victime de l'océan qui le punit jadis d'avoir voulu le dompter, l'asservir, victime en second lieu de l'infidélité des femmes. L'océan, lui, nous dit-il, est fidèle. Et ça, c'est stupéfiant, cette version des choses qui ferait presque des flots une maîtresse jalouse, exigeant que l'on ne reste fidèle qu'à elle, parce qu'elle détient la clef du désir — pas de la jouissance. Cela veut dire aussi qu' il pourrait bien exister deux fidélités éternelles contradictoires : celle qui lie au désir, où l'on finit par étouffer, celle qui lie à l'interdiction du désir.

C'est d'ailleurs le sujet de deux autres textes de Wagner, l'histoire d'un poète fuyant le royaume de la déesse Vénus pour retrouver une cour prônant le renoncement, Tannhäuser, celle d'un chevalier de

Dieu qui tente de faire souche parmi les humains alors qu'il doit demeurer chaste, Lohengrin : sans compter les autres figures de « Monsieur Personne » que sont Siegmund ou même Wotan tous deux affligés de plusieurs noms, c'est-à-dire de personnalités qui ne poursuivent pas les mêmes buts. Permettez que je m'interroge : sont-ils capables de fidélité, eux, envers l'un ou l'autre de ces univers, ou essaient-ils de rester fidèles aux deux, ou ne sont-ils fidèles qu'au changement ? Voilà une question qui fait écho chez Ulysse. Il y a même un autre « Personne » chez Wagner, dont nul ne connaîtra le nom en son royaume, qui va établir comme règle une certaine abolition du désir : Parsifal.

Toujours est-il que Hollandais, tirant la leçon désespérée de ses multiples rencontres avec des femmes infidèles, semble s'être convaincu que la rencontre de l'Élue véritable lui permettra de mourir. Il dit avoir cherché la mort par ses propres moyens : en défiant les pirates, en jetant son navire sur des récifs ou au cœur des tempêtes. Il n'a (hélas) rien à craindre pour sa vie : voici longtemps que nul ni rien ne porte plus la main sur lui ; son nom, son nom effacé, son nom remplacé par le signe noir et rouge, suffit à faire reculer la mort, tout comme la marque mise par dieu sur le premier homme criminel, Caïn, suffisait : car on ne peut couler celui qu'un dieu a rendu insubmersible. Alors, comment cet homme peut-il mourir ?

Quand on écoute ce monologue du Hollandais, on se croirait vraiment dans la ténébreuse Rhapsodie lyrique de Schubart, *Der Ewige Jude* :

« *Ha ! Ne pouvoir mourir ! Ne pouvoir mourir ! Ne pouvoir accorder de repos à cette chair épuisée ! Traîner ce corps de poussière ! Sa couleur de cadavre, son odeur de pourriture ! Contempler, sur des milliers d'années, cette uniformité, monstre à gueule béante, ce Temps fécond et affamé qui sans cesse engendre et sans cesse dévore ses créatures !* ». Les wagnériens reconnaîtront sans peine les imprécations du Hollandais, mais aussi les délires de Tristan ou les supplications morbides d'Amfortas.

Posons des questions. Cette délivrance, ce pardon que dieu ne peut accorder directement (lui, le maître absolu du pardon ?) ont-ils à faire d'une noce entre vifs ? d'une réintégration sociale ? Suffit-il de mettre un terme à la série de cocufiages humiliants dont le marin a été la victime en plus d'avoir subi l'errance ? Pourquoi, comment, de puni, devint-il victime ? Que se passe-t-il à chaque incarnation, qui fait échouer la délivrance ? Est-ce la faute de la femme, ou la sienne, ou des deux ? Pourquoi dieu laisse-t-il à une femme exceptionnelle le soin entier du rachat, initiant du même coup une deuxième série de punitions — toutes celles qui échouent sont damnées ?

Si Hollandais semble obligé d'en passer par les apparences et les rites d'une demande conjugale bourgeoise, son comportement n'est pas très romantique : il achète les filles à leurs pères *avant* de les rencontrer, le mariage leur tombe dessus sans qu'on prenne leur avis, le promis osant même affirmer que « la fille fidèle aux ordres de son père sera fidèle à son époux » — de quelle fidélité parle-t-on ici, qui serait identique envers le père et le mari ? Il ne dit rien évidemment à personne du véritable but poursuivi, et bien sûr il ne révèle pas qui il est. D'ailleurs, il en serait incapable : lorsqu'il l'avouera, il ne dira pas «je suis» mais «on m'appelle» — il y a mieux comme revendication d'identité. Alors, nouvelle question : qui épouse-t-on vraiment quand on l'épouse ? Encore une question que l'on pourrait légitimement poser à Ulysse.

On imagine aisément que le retour au réel, ces réincarnations momentanées, réveillent les vieux désirs temporels de durée, de bonheur, d'amour humain, pourquoi pas de procréation, au point que le concept de fidélité s'inscrirait soudain comme but historique et non comme levier mystique. Mais s'il s'agit de mourir et non de vivre, interrogeons encore naïvement : à quoi peut servir une femme fidèle si l'on ne veut pas vivre avec elle ? Combien de temps faut-il vivre avec elle pour être certain de sa fidélité, ou pour que cette fidélité se révèle efficiente ? Comment se prouvera-t-elle ? Comment faire pour précipiter les évènements, passer vite sur l'accessoire et en venir à articuler l'essentiel : faire la preuve de la fidélité et mourir ?

Or c'est bien le problème d'Ulysse et du Hollandais. On leur dit que leur femme est fidèle sans leur demander ce qu'ils espèrent, eux, par-là, et on leur met dans les pattes des rivaux. Chez Wagner, on a Erik, mais forcément avant Erik, il y en eut d'autres auprès des autres femmes qui vinrent avant Senta. Alors : quelle fidélité veut-on, et pourquoi des rivaux ? C'est la même énigme, vous allez voir.

Je reprends : à quoi sert une Pénélope fidèle si on ne veut pas vivre avec elle ? Au siècle des néo-platoniciens (on est là dans les années 200 après JC) Plotin, si proche sans le savoir des Upanishad (les textes sacrés de l'hindouisme), si important aussi pour la première pensée chrétienne et que Wagner lisait beaucoup pour ces raisons, Plotin donc décrira Pénélope comme la vectrice d'une ascension spirituelle, d'un retour vers la vraie patrie, celle de l'Intellect de pure lumière, celle de l'Un, où l'on se débarrasse de toutes les illusions et de tous les désirs. C'est quasiment du Wagner. Mais c'est huit ou neuf siècles après Homère. Et si l'on va par-là, à de nombreuses époques on a au contraire prétendu que Pénélope n'était pas demeurée fidèle, mais jouissait avec les prétendants. Il existe donc en gros deux versions de Pénélope (la maman et la putain, en gros), mais une seule d'Ulysse (le type qui souffre / le guerrier qui fait son devoir / l'homme en quête de connaissance).

Il faut en tout cas soutenir, parce qu'il n'existe aucune autre hypothèse convenable, que chaque incarnation permet de rejouer la crise originelle. Il faut soutenir, parce que le croisement des sources d'information nous y constraint, qu'il existe un lien entre le mauvais désir de franchir un cap et l'infidélité féminine. Il faut donc soutenir que la crise originelle mêle les deux épisodes. Ainsi seulement pourront s'expliquer les rôles de la femme et de la communauté humaine dans le pardon. Et c'est ainsi, aussi, que se révèlera le caractère fantomatique du héros : car voilà une autre donnée qui nous est assénée comme allant de soi, ou renvoie à ce que nous imaginons des fantômes, sans que nous soit proposé d'en préciser le contenu, qui a forcément à voir avec l'identité. Enfin, le pardon de dieu n'est peut-être pas exactement la même chose que le pardon de dieu tel que la société imagine et raconte qu'il sera accordé : la société se réserve en quelque sorte un droit de regard et d'appréciation, au final d'entérinement, quant à la mécanique rédemptrice : la ballade est floue à ce sujet.

Vous me direz : Odysseus ne cherche pas à franchir un cap interdit. Ne soyons pas terre-à-terre ! En son errance de pays merveilleux en pays merveilleux, il multiplie les transgressions ou bien ses hommes pour lui, prenant certainement exemple sur lui, incapables qu'ils sont de réfréner leurs envies, leurs désirs.

Vous me direz : il ne cherche pas une femme fidèle, puisqu'il en a une. Sauf qu'il ne parvient pas à la rejoindre, ce qui revient au même. Sauf que d'autres femmes lui proposent une éternelle union et l'immortalité : Circé, Calypso. Sauf que les retrouvailles avec Pénélope ne signalent pas forcément, j'anticipe, la fin du voyage ou de l'envie d'ailleurs — la fin de l'état de fantôme. Du coup, posons la question : est-elle la vraie fidèle ? La « bonne » ?

Chaque chose en son temps. Simplifions pour l'heure l'équation : un marin ne revient pas, qui devait revenir chargé de richesses. Et puisque nous sommes dans une analyse traversant les générations : qu'est-ce qui, ici, se reproduit ?

Retenons d'abord l'image d'un marin nourricier de ceux qui restent à terre, dont les retours sont donc aussi bénéfiques qu'indispensables. Pouvons-nous imaginer que jadis, lors d'une absence prolongée des marins, un autre homme (un terrien demeuré là — or les Prétendants ne sont pas allés à Troie) s'empara de la femme du capitaine ? Ou plus globalement que des hommes, jamais partis en mer, prirent toutes les femmes de tous les marins, ce qui mouille l'équipage entier ? Les marins, de retour, furent-ils massacrés ou repoussés à la mer, victimes (réchappées ou non) d'un complot qui laisse planer la menace d'une vengeance ?

Dans une telle hypothèse, la Ballade qui prétend pêle-mêle que les marins furent responsables de leur errance — le désir de franchir le cap — et punis pour cette audace qui les eût faits semblables à dieu, exprimerait sous une forme populaire la conscience des meurtriers, transmise à leurs héritiers,

soucieux de dissimuler et d'excuser le crime qui leur donna le pouvoir et fit les femmes bigames. Elle écrirait donc la nouvelle vérité, la nouvelle mise en scène fondatrice, celle qui dit qu'il vaut mieux asseoir sa survie sur les produits de la terre plutôt que sur les courses de marins dont le retour est aléatoire, ou sur des expéditions maritimes très encadrées et pas trop lointaines. Enfin, j'ignore si vous croyez aux fantômes, mais il en existe de deux sortes : ceux qui viennent vous tirer les pieds parce que vous les avez embêtés de leur vivant, et ceux qui gémissent parce qu'une faute commise par eux les poursuit jusque dans la tombe. Ce sont 2 logiques différentes.

Il faut bien sûr que les marins soient des fantômes : car la preuve de leur mort dénoncerait le vrai crime. Et fantômes de leur propre chef, de leur propre faute, pour éviter qu'ils hantent la mauvaise conscience des meurtriers : responsables, donc, d'avoir abandonné un village qui comptait sur eux.

Vous me direz : pourquoi ne pas dire qu'ils sont morts en tentant de franchir le cap ? Eh bien, je pense que c'est exactement ce qu'on a raconté, sauf que les contes et les chansons sont là non seulement pour broder mais aussi pour maintenir vivante, même sous une forme abâtardie, la mémoire qui dit « ça ne s'est pas passé comme ça, l'histoire n'est toujours pas finie ».

Voilà, en tout cas, une première clef. L'infidélité des femmes serait la conséquence de l'infidélité des marins envers leur devoir nourricier. Il est facile de penser qu'un marin sans attache ne rentre pas au port — c'est peu ou prou le portrait malheureux que Hollandais brosse de lui-même — et que l'existence d'une femme aimante et fidèle constitue un motif de se montrer prudent et pieux en mer, c'est peu ou prou la petite chanson du Pilote. Reste pourtant à expliquer pourquoi une fidélité éternelle est désormais nécessaire, c'est-à-dire pourquoi la Ballade prétend aussi en creux que les femmes auraient dû attendre éternellement le retour des disparus et, pourquoi pas, se laisser mourir. Or ce ne fut pas le cas : sinon, la crise qu'on rejoue à chaque fois, et qui fait intervenir des rivaux victorieux, ne serait jamais advenue comme crise.

Vous avez compris que la mécanique du rachat ne repose plus sur la contrition du héros : il a déjà beaucoup donné sur ce plan pour obtenir la promesse mais, comme elle ne débouche sur rien, il enrage désormais sans manifester le moindre remords, pas même envers l'équipage qu'il a entraîné dans son errance. En son for intérieur, peut-être commence-t-il à croire que dieu et Satan sont, comme les dieux grecs, de sacrés tricheurs qui aiment se moquer des humains comme larrons en foire. Peut-être est-il à deux encablures de croire qu'il n'a jamais commis de faute. Oui, d'échec en échec, il est devenu plus victime que coupable : il se lamente d'être rejeté de tous, persécuté, au point de douter de la possibilité d'une situation non-violente (de non-rivalité) dans l'univers. Mais précisément, cette victimisation croissante ne serait-elle pas un moyen de faire remonter la vérité à la surface, de provoquer enfin chez une femme le nécessaire savoir — et savoir-quoi-faire ? Wagner emploie toujours la formule magique : la connaissance par la compassion. Qui prendra en pitié Hollandais ?

Il faut bien en tout cas que Hollandais soit délivré de ses oripeaux de maudit, que l'histoire de sa rédemption devienne une nouvelle histoire fondatrice réformant la position des hommes à l'égard des commandements divins. À l'égard des commandements, certes, mais aussi à l'égard des promesses divines : car on vit depuis un très long temps sur une annonce stérile, au point que la sincérité de dieu, l'espérance qu'il place en la femme, la simple possibilité d'un pardon, deviennent à leur tour des fables folkloriques. Le monde attend l'Élue comme les Juifs leur Messie : avec la certitude qu'elle ne viendra jamais. Comme plus tard dans *Parsifal* cette promesse n'est pas comprise, pas prise au sérieux, elle ne peut pas fonder une nouvelle foi, elle sert juste à mettre au pas les femmes en les menaçant, si elles ne sont pas fidèles, d'être emportées par le Croquemitaine.

Quant à l'Élue qui ose croire à la fable et jure qu'elle sauvera le maudit le jour où il reviendra, on la traite en effet de folle. Aux yeux de tous, Pénélope est aussi folle que Senta.

Ainsi Hollandais joue-t-il désormais le rôle d'une divinité qui vient classiquement prélever tribut régulièrement, ramenant à terre la violence expulsée : interroger à nouveau le sens du sacré — le sens du mot « sacrifice », *sacrum facere, fabriquer du sacré, sacrifier*. Admirons comment la situation s'est déplacée : celui qui ne nourrissait plus, le trop-orgueilleux disparu, devra être nourri afin que s'écartent du village toutes les malédictions ou potentialités violentes censées avoir été embarquées — chassées — avec lui. Il faut donc lui fournir une offrande rappelant la situation d'origine : une femme, contre celle qu'on lui vola. Et c'est ainsi que chacune de ces visitations est à la fois vengeresse de l'expulsion fondatrice, donc « avoue le crime », et bénéfique, donc « justifie le crime », soit via un nouveau départ du Dieu-Monstre soit via sa fixation. Il part : le village perd une de ses femmes mais il est sauvé. Il reste : le village devient riche.

Or la malédiction réside peut-être simplement dans le fait de vivre sous l'emprise de ce désir d'enrichissement, facteur d'envie et de jalousie, en d'autres termes d'expulsions et d'assassinats sans fin. La réelle malédiction est inscrite au cœur de tout humain : c'est l'illusion que l'on peut rejouer la crise et en tirer *cette fois* bénéfice. Tous les joueurs de casino comprendront. Mais on voit bien le piège : ces gens préféreraient être riches que sauvés. Donc : si la femme élue ne peut garantir la richesse, alors il est normal que celle qui perd à ce casino soit damnée. Et rien ne garantit que, si le monstre fait souche, ce sera pour toujours. Pénélope, elle aussi, va vivre sous cette double menace.

Ici, je sollicite une nouvelle fois votre précieuse attention : pourquoi Hollandais revendique-t-il la responsabilité de ce supplice infligé « pour l'éternité » aux femmes infidèles, dont aucune grâce ni promesse ne peut sauver ? Et pourquoi, en même temps, va-t-il prétendre repartir sans mariage pour épargner le salut de l'Élue ? Pour qui se prend-il ? Le maître de la Grâce ? Face à lui se dresse Erik qui endosse le rôle de chef des lyncheurs. Il joue son va-tout, le brave garçon, parce qu'il ne peut pas contester ouvertement le choix de papa Daland, alors il dit que l'étranger a embobiné tout le monde, Senta la première.

Évidemment le village se persuade en un instant que Hollandais est Satan, alors même qu'il menace seulement de ce que le village promet lui-même, par ses lois, sa foi, sa morale, aux épouses infidèles. Nul ne comprend que Hollandais, en reprenant la mer, se sacrifie pour le salut de l'Élue et l'invite à en faire autant sans s'attacher à des noces bourgeoises entre vifs. Nul ne sait qu'il procède toujours ainsi, probablement, mais que jamais les anciennes élues ne l'ont suivi.

Vous me direz qu'Odysseus, lorsqu'il revient à Ithaque, y reprend sa place sans menacer Pénélope de repartir, sans exiger d'elle l'abandon d'une existence matrimoniale bourgeoise. Or, sachez que nul ne peut dire avec certitude comment s'achève l'histoire. On n'a cessé d'en travailler la fin, ce qui prouve a contrario qu'elle pose problème, qu'elle ne satisfait pas. La version que nous connaissons, qui flatte notre bon goût bourgeois, semble avoir été établie, avec toutes les apparences de la rigueur scientifique, quatre siècles après le poème d'origine, par plusieurs dirigeants de la Bibliothèque d'Alexandrie, notamment Zénodote, Aristophane de Byzance et surtout Aristarque de Samothrace : hélas, leurs études ont été perdues. Il n'en demeure pas moins qu'il existe, au sein du poème, un indice : la fameuse prédiction de Tirésias, un peu floue, certes, mais surtout dont on ne trouve pas, en conclusion, la réalisation.

La première chose à savoir est que, même rentré à Ithaque, Odysseus n'en a pas fini avec Poséidon et doit sceller leur réconciliation. La deuxième est que, quelles que soient ses « bonnes raisons » de tuer les Prétendants, Odysseus devient, aux yeux de la justice de Grèce, où seuls comptent les faits, un meurtrier dont le crime doit être jugé et lavé. En troisième lieu, plusieurs versions font état de nouveaux voyages, qu'Odysseus annonce d'ailleurs à Pénélope à la toute fin du texte homérique, au cours desquels le héros épousera au moins une autre femme et en violera une, faisant d'autres enfants. Il semble savoir enfin qu'un fils le tuera et, selon plusieurs auteurs, se déifie de Télémaque au point de lui interdire de l'approcher. Et Dante, enfin, qui montre Ulysse et son équipage aux Enfers et explique que, après le retour à Ithaque, ils s'ennuyèrent tous, voulurent repartir, arrivèrent devant la

forteresse du Paradis où Dieu, excédé (comme la Barbue du conte *Le Pêcheur et la Barbue*) refusa de le laisser entrer et, même, de le pardonner d'être arrivé jusque-là et coula (on va dire « enfin ! ») son navire.

Au bout du compte, Odysseus ne jouit pas d'une retraite tranquille.

Alors, pourquoi mourir ? Parce que peut-être n'existe-t-il aucun autre moyen de mettre fin au désir, si celui-ci figure bien la malédiction (que les Grecs appelleraient l'hubris).

Oui personne, selon Wagner, ne peut résoudre dans la vie la question du désir et des rivalités qui lui sont associées : seule la mort en délivre, parce que la malédiction est la vie, parce que l'existence est le seul enfer.

Mais il y a davantage : si Hollandais veut éliminer les épisodes bourgeois de l'union, cela signifie d'abord que la femme, pour accéder à l'expression la plus noble d'elle-même, doit abjurer ce qu'elle a de féminin en elle : l'envie d'enfant. Oui, Wagner considère (dans l'esquisse *Jésus de Nazareth*) le Féminin comme le lieu tragique d'un sacrifice. La Femme y est écartelée entre sa compassion extrême envers les aspirations les plus pures de l'Homme et cette fatalité pesant sur elle du besoin de reproduire, qui fait que, lorsque vient l'heure du désir, elle pourrait choisir n'importe quel生殖者 pourvu qu'il la féconde, mettant en danger la généalogie de la race à laquelle elle appartient. Et c'est cela que l'on reproche aux femmes originelles n'ayant pas attendu, jusqu'à la mort au besoin, le retour de leurs hommes légitimes. Wagner va plus loin : il soupçonne la femme de voir l'enfant, non comme un être en soi, mais comme la représentation du désir du père pour elle, et d'être capable d'empêcher cet enfant de grandir comme si elle voulait ne jamais accoucher, garder ce désir en elle au plus profond et s'en satisfaire, s'en contenter. Cet égoïsme lié au besoin de maternité rencontre d'ailleurs bien celui des hommes inquiets d'engendrer des fils, car les fils tuent les pères.

Mais quand la Femme parvient à s'affranchir de cette nécessité, que se passe-t-il ? Eh bien, regardons la fin de l'histoire. Pour prouver sa fidélité et son désintéret pour une vie bourgeoise, l'Élue se jette dans les flots. Le navire fantôme coule. Et que voit-on ? Les chrétiens veulent montrer l'assomption du couple au Paradis chrétien, comme si le dieu chrétien avait enfin reçu le sacrifice de chair qu'on lui doit. Mais d'autres disent que, délivrés des chaînes corporelles, les deux héros vont enfin pouvoir franchir tous les caps, c'est-à-dire parvenir à la pleine connaissance et à la pleine puissance. Devenir divins en quelque sorte. Effacer la Chute. Rétablir un Paradis, certes, mais où Adam et Ève peuvent goûter sans danger la pomme.

Quitter la Vanité du monde enfin.

C'est quasiment un brouillon à *Tristan*, et ce n'est pas un hasard si Wagner composa, en 1860, un nouveau finale que l'on appelle *Tristan Schluss* parce qu'il cite la conclusion de *Tristan*, c'est-à-dire introduit musicalement l'idée de transfiguration. Attention aux mots : cette nouvelle version ne bascule pas dans le motif de la Rédemption, qui n'existe pas, mais dans le motif dit de la Promesse, c'est très différent.

En 1841-42, Wagner vise encore un succès à Paris. Mais autant *Rienzi*, avec ses grandes marches, ses défilés, scènes de conjurés, effets spéciaux, a des atouts (encore que pas celui de la virtuosité vocale que maîtrise Meyerbeer), autant *Le Hollandais* va trop loin et Wagner le sait, quand bien même la création n'a pas encore eu lieu.

Alors il se tourne aussitôt vers le fantastique traditionnel, celui de Weber, Hoffmann, Tieck, Schubart, Rückert, Novalis, qui ont tous plus ou moins traité le nouveau projet sérieux, *Les Mines de Falun*, qui n'existera que sous la forme d'une longue esquisse en prose et date de 1842. Ne vous jetez pas sur YouTube : l'opéra *Das Bergwerk zu Falun*, de Rudolf Wagner-Régény, créé à Salzburg en 1961, utilise la pièce homonyme de Hofmannsthal.

Le choix de ce nouveau sujet n'est pas innocent. *Le Freischütz* de Weber vient d'être créé triomphalement à Paris, alors *Les Mines* offriront de véritables scènes d'apparitions et de machinerie, des effets lumineux, et des tableaux de genre à la façon de Flotow, Lortzing, mais aussi bien Auber, Boieldieu, Hérold, autrement animés que le chœur des fileuses ou celui des matelots.

Wagner n'obtint pourtant aucune commande sur cette base, sans doute parce qu'elle était une fois de plus très compliquée, avec, comme d'habitude, des personnages hantés par leur passé, dissimulant beaucoup de choses et obligés de les raconter de manière assez embrouillée et peu chronologique. Car déjà l'opéra wagnérien procède par confrontations et empilements de récits contradictoires, adversaires, orientés, tronqués.

Ici, à nouveau, une communauté vit à côté du surnaturel sans croire à son existence réelle, et très classiquement recommande de ne pas aller y voir. Tout comme le Hollandais cherchait à franchir le cap que rêvent de franchir tous les marins, le mineur Elis cherche la galerie que cherchent tous les mineurs, celle dont l'inépuisable richesse ferait de lui l'homme le plus puissant, mais en attendant il s'en retrouve l'esclave, alors même qu'il rêve de libérer la communauté du pouvoir d'un dénommé Pehrson, le patron de la mine. Esclave, oui, car pour trouver la galerie il a signé un pacte avec le sorcier qui protège la grande reine souterraine de Falun, laquelle a bien l'intention d'engloutir l'imprudent sans se laisser piller.

C'est très moral, finalement : l'effondrement dans lequel Elis disparaît à la fin montre à tous les limites à ne pas dépasser.

Quid, dans le nouveau scénario, de la fameuse rédemption, si possible par l'amour, dont on parle tout le temps dès qu'on parle de Wagner ?

Eh bien il n'y a dans le projet des *Mines*, au stade d'élaboration où il est resté, aucun espoir de rachat. Mais il y a d'autres éléments intéressants.

Elis, avant de se faire mineur, a été marin. Cette première existence a causé indirectement la mort de sa mère, trop longtemps demeurée sans le voir (*Parsifal*). Et c'est pour fuir cette culpabilité que le jeune homme jure de ne plus embarquer, de ne plus se donner à la rivale de sa mère, et boum à ce moment il accepte paradoxalement d'aller s'initier aux mystères de la grande reine, autre figure maternelle.

Dans le village, il rencontre Ulla, la fille du patron, un peu l'équivalent de Senta. Cette rencontre sert le plan du sorcier Torbern : c'est pour pouvoir acheter la main de Ulla qu'Elis se met à creuser comme un fou. En même temps, Ulla essaie de sauver Elis de l'emprise croissante de la mine sur lui : elle devient donc dangereuse aux yeux du sorcier, qui va s'ingénier à désespérer le jeune homme, à le convaincre de la vanité d'une perspective de mariage, en suscitant la rivalité de Joens, un peu l'équivalent de Erik dans *Le Vaisseau*. Joens, cette fois, est marin et on voit bien les jeux de doubles qui s'installent.

Ce Joens n'est pas pauvre : il est revenu au village pour recueillir un gros héritage, ce qui fait de lui un parti acceptable par papa Pehrson. Dès qu'il pressent l'existence d'un rival, d'un double riche de lui-même, Elis fuit au fond de la mine et travaille d'autant plus fort pour pouvoir se venger.

Mais Ulla ne veut ni d'un marin, ni d'un esclave de la mine. C'est terriblement castrateur, aucun héros wagnérien n'a jamais supporté une telle fixation, et l'Elsa de *Lohengrin* ne sera pas loin de revendiquer de même qu'on choisisse entre l'au-delà et elle.

Autre thème : le village connaît très bien la légende de la grande reine. Mais si personne n'ose descendre creuser pour trouver le filon magique interdit, on en fait miroiter la perspective à tous les étrangers, comme Elis, auxquels on promet une belle intégration dans le village. En réalité, d'une part l'échec probable va conforter la validité de l'interdit, c'est toujours bon de vérifier, d'autre part on nourrit ainsi la mystérieuse reine, dont on croit qu'elle exige pour continuer à alimenter les filons de

cuire accessibles aux mortels normaux, un amant sacrifié régulièrement, comme n'importe quelle entité divine. Et autant que ça ne soit pas un homme du village.

Autre thème : jamais Elis ne racontera sa vie, ni d'où il vient, en tout cas pas de manière chronologique ni à un interlocuteur unique, obligeant le spectateur, comme dans tous les autres opéras, à un travail de puzzle assez compliqué, quasiment impossible en direct.

C'est une question très vaste dans l'opéra wagnérien, qui est celle de l'identité réelle des personnages errants et que je résume par l'opposition entre *On m'appelle / Je m'appelle*

Tout se passe en effet comme si, racontant le moins possible (or le nom contient tout, chez Wagner, c'est donc lui surtout qu'il faut cacher) les héros de l'errance conservaient une chance de s'intégrer alors que, dès qu'ils sont contraints à l'aveu, même de manière innocente, tout explose. Le problème restant que pour se dire époux de ou père de il faut pouvoir se dire fils de. C'est ce secret-là qu'on arrache à Lohengrin, et paf, dès qu'il dit le nom de son père, on comprend qu'il n'avait pas le droit ni la liberté de se marier. Et ce qui est très intéressant, c'est le cas extrême de Parsifal, dont le nom restera inconnu des chevaliers qui le prennent pour roi. Parce que le nom, plus que le véritable destin, signe le destin que les parents vous ont assigné, votre place dans une généalogie de souffrances et de désirs, très exactement ce avec quoi vous devez rompre, comme nous l'enseigne Tristan, qui nous dit combien son sang charrie, pour son plus grand malheur, le désir de ses parents l'un pour l'autre. Et moi, je dis que Parsifal ne veut parler à personne de ses parents, des désirs incestueux de sa mère surtout, et que c'est pour cela que Wagner cache son nom, en s'assoyant sur la cohérence avec le livret antérieur de Lohengrin, dont il n'a cure, d'ailleurs les analyses qu'il produit de *Lohengrin*, sur le tard, que consigne Cosima, très marquées aussi par le projet des *Vainqueurs*, sont proprement ahurissantes et disent des choses que le livret ne dit pas ou ne permet à personne de deviner.

C'est assez étrange, globalement, la manière dont Wagner rechigne à présenter ses personnages. Il n'y a guère que dans *Les Maîtres* qu'il s'amuse à leur demander leurs papiers avec application. Le Hollandais qui ne dit pas son nom, qui ne se dit pas fils de, signale en tout cas en creux son refus d'endosser une généalogie, ce qui revient à un meurtre du père.

Je veux aussi vous faire réfléchir à la structure du village de Daland : où sont les adultes, les pères et les mères, et les petits enfants ? Il semble n'y avoir que des fiancées fileuses en attente de leurs fiancés marins. Et la présence de l'équipage hollandais, qui met tout le monde en déroute, empêche l'orgie prévue, empêche la copulation générale, empêche la jouissance. C'est très étrange, cette fête de mariage, où l'on dirait que le père-amant prend une nouvelle fille-épouse en l'unissant à un marin comme lui, comme il dit, auquel elle sera fidèle comme elle l'est à son père.

Tant que nous y sommes : l'absence de la mère de Senta a beaucoup intéressé les dramaturges. Nous ne savons rien de l'âge auquel Senta a perdu sa mère, mais elle a gardé Mary la nourrice — qui gouverne la maison de Daland et, comme ce serait vraisemblable, pourrait avoir même pris dans le lit du patron la place de la défunte. Or Mary a élevé Senta dans la dépendance du Hollandais, c'est-à-dire en fin de compte dans un deuil, un manque, un remords. Quel remords, sinon la trace immémoriale et peut-être indénouable de la culpabilité possible inscrite au patrimoine de toute femme ?

Bien sûr, Senta n'est pas directement en deuil du Hollandais : elle endosse ce deuil à la place de quelqu'un, ce quelqu'un étant « l'épouse primitive » dans ma version de la légende. Cette femme prototypique a transmis un « problème » qui perdure tant que la crise originelle n'est pas réglée, tant que circule ce mistigri de mère en filles (symboliques ou réelles) — et c'est ce « problème » gonflé par les ans et les échecs de sa résolution qu'hérite, au bout de la chaîne, Senta. Ce retour du problème se propose comme *Darstellung/représentation/incarnation* des raisons pour lesquelles on n'a pas pu faire le deuil : or le deuil, comme l'énigme, est une parole, qui essaie de renouer le dialogue cassé. Senta n'est pas l'enfant du couple originel, mais en sa possession hallucinatoire en devient porte-parole.

L'impossible du deuil, c'est l'indénouable. Et l'indénouable, c'est peut-être une excellente traduction de l'éternelle fidélité. L'épouse originelle qui parle par Senta et qui espère que Senta comprendra le sens caché des mots, dit une nouvelle fois que son homme, ni idéal ni idéalisé, a été et demeure structurant. *Elle y tient*, au sens fort, c'est-à-dire qu'elle tient nouée à lui : et pourtant ça n'a pas fonctionné, parce que cette femme fut la première des infidèles, sinon Hollandais aurait pu rentrer chez lui.

Vous me direz, pour échapper à cette remarque logique, que l'on pourrait imaginer que Hollandais n'avait pas de femme, donc aucune raison de se montrer prudent, et qu'on lui dit « si tu veux guérir, trouve une femme qui te donne envie de rentrer chez toi ». Ou de ne plus naviguer, vous imaginez la castration. Sauf que les femmes essayées le trompent, alors ça n'a pas de fin. Oui, vous liez ainsi transgression et fidélité, vous faites de la fidélité le remède à la transgression, vous expliquez ainsi que dieu pardonne à condition que l'homme se soigne et ne pêche plus. En même temps, vous basculez le problème sur la femme. Elle devient le problème, celle qui empêche la résolution de l'affaire, celle qui ne peut rien proposer qui empêche l'homme de vouloir découvrir et transgresser. Or comme dira Wotan, tout ce qui vit aime le changement.

Sur ce point-là, qui voit le féminin comme un problème, nous allons être d'accord.

La Ballade, quand on la chante, manifeste la présence d'un mort qui n'est pas mort, c'est quasiment comme une eucharistie. La sagesse populaire le sait, les fantômes n'ont pas trouvé le repos : tant que le Hollandais vit là, en ce nouage à l'espoir d'une femme, il ne peut pas davantage mourir que Tristan ne le peut, alors que c'est ce à quoi il aspire de toute son âme, de tout son corps fatigué d'être chair. Autrement dit : pour le délivrer de la chair, il faut le délivrer d'exister dans le manque et le désir ressentis par une femme, et ressentis dans son propre cœur de Hollandais où une femme est aussi son propre manque et son propre désir. Il faudrait donc annuler tous les manques-désirs : comment faire, si tant est qu'on le puisse ?

Tant qu'il n'est pas incarné, le Hollandais parle à Senta par personnes interposées. La Ballade, bien sûr, tellement bien comprise que la jeune fille s'exclame, quand elle la chante elle-même pour la première fois au lieu de toujours l'écouter chantée par Mary : « *Je serai celle qui te sauvera* ». Et puis le rêve d'Erik, conclu par « *Je vous ai vus vous envoler par-delà les flots* », qui provoque l'hallucination de l'attente ou la conscience de l'imminente incarnation : « *Il me cherche ! Avec lui je dois m'engloutir !* ». Elle a tout compris. Mais avant l'engloutissement il faut passer par la case réel. Le réel, c'est croit-on le noeud dans l'existence vraie, le mot « et » qui fait que, juste l'espace d'un moment, on va dire « Senta et son époux » comme « Tristan et Isolde », « Lohengrin et Elsa ». Chez Wagner, c'est la catastrophe. Le réel, ce n'est pas le mot *et*, le mot *et* est un leurre, la plus terrible de toutes les illusions. Le duo Hollandais/Senta est d'ailleurs écrit, pour partie de phrases mystiques, pour partie de phrases d'épousailles convenues c'est ce que mettait très bien en scène Kupfer avec ses deux Hollandais, un vrai, un fantasmé.

Oui, Senta a compris. La Ballade a le statut d'un devoir prescrit à qui voudra bien en comprendre l'énigme. Le livret est net : c'est un *Gebot*, un ordre, un commandement. À peine Senta vient-elle de s'exalter, entièrement tendue vers et dans l'attente, qu'Erik s'enfuit, n'en doutons pas, pour aller regrouper son clan de lyncheurs. À peine est-il sorti que le tableau s'incarne : Daland est sur le seuil et, dans son ombre, se tient le Hollandais. Une fois que le père a étalé sa cupidité (son discours se résume à « *Fais-moi riche, tu le seras aussi* »), les deux héros restent seuls. « *Du fond des âges l'image de cette jeune fille me parle* » : manifestement, le Hollandais éprouve le sentiment d'avoir face à lui, sinon l'épouse primitive, en tout cas quelque chose d'approchant, comme Elsa Lohengrin, Sieglinde Siegmund, même Eva Stolzing, et bien sûr Kundry le Christ : une personne que l'on attendait.

Oui ce couple se constitue sur le manque et l'attente, qui sont sa vraie structure, son noeud. La plupart des autres couples wagnériens s'uniront de même : après une longue attente, dans la *Not*, mot qui a le triple sens *de manque, détresse, obligation*, le français le plus approchant étant nécessité.

L'être est désir — c'est donc d'abord que quelque chose ou quelqu'un lui manque. Mais il entend aussi le désir de l'Autre, et il veut vérifier : suis-je vraiment ce qui te manque ? Ce n'est pas une question innocente : quantité de gens, et en tout cas de personnages wagnériens ou pas, incapables de trouver leur véritable identité, s'ingénient à coller à ce qu'un autre attend d'eux, réclame d'eux. Comment savoir ? Par l'introspection et la parole, et comme les mots sont menteurs parce que personne n'est certain de les employer comme un autre les emploie, le duo du *Hollandais* puis tous les duos d'amour wagnériens se noueront sur de grands débats sémantiques ou philosophiques, au risque que personne n'écoute vraiment ce qui s'y dit, qui de toute façon ne se décrypte pas en une première audition. Le mécanisme du rapport à l'autre s'écrit alors selon une équation neuve : la personne ou la chose ne manque pas parce qu'elle est aimée : elle est aimée parce qu'elle manque, et c'est d'ailleurs l'essentiel de la relation de Tristan et Isolde, le manque, l'absence, l'attente, comme de Kundry avec le Christ ou l'un de ses représentants, etc. Le manque que je voudrais être, me manque pour être, c'est exactement ce que dit Kundry, à qui manque Christ mais qui veut aussi être le manque de Christ.

Mais vous comprenez qu'à ce jeu, la mer manque dès qu'on est à terre, la mort manque dès qu'on vit, etc, c'est tout *Tannhäuser*. Vous comprenez aussi que le manque fait entrer en jeu par la grande porte toute la théorie girardienne des rivalités mimétiques, des désirs jumeaux, de la violence, parce qu'on se situe moins dans le concret que dans un psychisme fragile où s'embrouillent les questions d'ego, d'identité, les paranoïas, les jalousies, le doute.

Senta vient donc après toutes les filles épousées avant elle par ce Barbe-Bleue, et qui ont échoué. En décidant d'occuper cette place, elle a à reconnaître ce qui manqua à ces filles, et à accepter d'en manquer à son tour mais *différemment*. Ce qui leur manqua historiquement, dans l'absolu, que Hollandais ait eu une épouse ou non, c'est d'être la vraiment désirée d'un marin qui préféra jadis franchir un cap et désormais préfère la mort.

La vie, le Hollandais n'en veut pas, pas plus qu'il ne veut une femme. Il veut mourir, être délivré, ne plus jamais désirer, ne plus être le manque de qui que ce soit, tant il est écoeuré. Écoeuré, oui, sans cœur, à peine le sent-il battre qu'il s'angoisse : « *Un cœur battant, hélas, voilà ce que Satan m'a laissé* ». Tristan dira pareil. Senta comprend très bien et n'ose pas prononcer le mot « amour » : « *Cette douleur qui brûle dans mon cœur, cette attente, ah, quel nom lui donnerai-je ? Ton salut, auquel aspire tout ton désir, puisses-tu le trouver, malheureux, grâce à moi* ». On ne saurait mieux dire ou ne pas dire.

On peut imaginer l'opéra wagnérien comme un traité de l'errance et de la volonté de faire souche. C'est plus compliqué que ça, mais tout de même, il y aura toujours un moment où on devra se demander « qu'est-ce qui fait errer ? »

Wagner, qui s'était fait harponner par sa première femme Minna, semble avoir eu à Paris des expériences tarifées traumatisantes. On trouve en tous cas chez ses héros la tentation de ne fréquenter que des prostituées, des femmes que l'on achète, parce que du coup, ce qu'elles sont censées désirer, ce n'est pas l'homme, pas même le pénis mais l'argent. Le Hollandais achète ses épouses. Hunding achète Sieglinde. Alberich achète Kriemhild comme il a rêvé de s'offrir toutes les femmes, Beckmesser voit Eva comme un tas d'or soldé par papa Pogner. Telramund pense qu'Ortrud fera sa fortune. Siegfried paie pour Gutrune, pourrait casser sa tirelire pour une nixe. Lohengrin qui devait agir gratuitement monnaye son secours d'un mariage. Les géants gagnent Freia comme salaire. Gunther vend sa sœur pour obtenir Brünnhilde. Les ondines mettent leurs corps à l'étal pour protéger l'or du père Rhin. Isolde est le fruit d'un tribut. Pas glorieux.

Il y a quelque chose de pourri au royaume des hommes.

Il suffit d'un prétexte, que le brave Erik fournit en venant réclamer ce qu'il estime être son dû et, au-delà d'une vague approbation du père et d'un serment d'enfance prononcé par Senta, le plus important est que tout le village le voit comme le fiancé de la jeune fille. À peine le Hollandais a-t-il

entendu le jeune chasseur qu'il siffle son équipage dans une *furia* mélodramatique très exagérée, presque enfantine. En assénant qu'il est perdu « pour l'éternité » et qu'il ne tentera plus jamais sa chance ailleurs — ce qui est faux, nous le savons — il dit simplement « Tu es le manque de quelqu'un d'autre ».

La précipitation de ce final annonce celle de *Lohengrin*, pour des raisons similaires. L'identité floue du héros, l'indénouable de son lien au Graal, le mauvais positionnement des filiations, l'antériorité de Telramund et le maintien de son intérêt ambigu pour Elsa, le deuil et le manque du père et du frère d'Elsa, sont autant d'explications au trafic insensé qui s'opère dans la plus extrême confusion. J'insiste surtout sur ceci : Senta est la première de toutes à hériter, sur ordre du père, un partenaire qui a tout pour la faire désirer mais dont elle doit se dire que si elle le touche elle le perd. Ce partenaire, qui dit l'avoir recherchée et la vouloir, est aussi celui qui s'interdit à elle. Qui prétend dicter comment elle doit se donner, c'est-à-dire être refusée et, mieux encore, se refuser : logique que vous retrouverez jusqu'à *Parsifal*.

Nous pouvons par exemple nous référer aux deux situations diamétralement opposées de *Tannhäuser* et *Meistersinger*. Au deuxième acte de *Tannhäuser* le Landgrave propose à tous de définir « l'essence de l'amour », c'est-à-dire, si on suit bien, le manque vrai. Que voyons-nous? Comme dans *Totem et Tabou*, les fils se castrent tous, s'interdisent l'accès à la jeune fille. Tous, priés de dire publiquement leur désir de convoler, nient être prêts à recevoir leur érection de la jeune fille et, finalement, ne l'attendent que de la communauté et du Landgrave, à l'applaudimètre. L'étoile lointaine inaccessible de Wolfram, la fontaine dont l'assoiffé ne boira pas décrite par Walther, les coups et blessures — la castration — préférés par Biterolf, sont un seul et même refus de mettre un nom sur le mécanisme du désir. Il y a là quelque chose de très fort chez Wagner : ce refus de convoiter, bien loin de déboucher sur la paix, est une forme perverse de l'affrontement, une surenchère du déni du désir, c'est à qui se castrera le mieux que reviendra le droit de bander.

Dans les *Maîtres* au contraire, Sachs enseigne à Stolzing la forme du Bar comme *Darstellung* du foyer familial : mais lorsque le jeune homme prétendra s'en contenter, on lui rappellera autoritairement qu'il se doit à l'Allemagne.

Que deviennent en effet ces désirs dont l'assouvissement n'est plus concevable ? Ils sont détournés au profit de Dieu et de la communauté, qui jouent là pleinement leur rôle d'instance tierce et récupèrent (en principe) la pleine maîtrise de mécaniques désirantes qui leur échappaient jusque-là au point de les mettre en danger.

Il y a des couples rédempteurs, mauvaise formule pour dire des couples qui montrent l'exemple, pas forcément par leur comportement exemplaire mais parce que leur comportement montre les conséquences du bon comme du mauvais. Et puis, il y a ce qu'en fait la société. La bénédiction du couple Tannhäuser/Elisabeth, la bénédiction par Marke du couple Tristan/Isolde, confortent les sociétés où se produit le miracle mais n'en changent rien parce que ces finales reposent sur des mensonges : dans mes exemples, que la mort d'Elisabeth rachète Tannhäuser, alors qu'il a été racheté par Dieu à Rome le lendemain de son échec face au Pape, donc bien avant ; que Brangaene raconte être coupable de l'amour de Tristan et Isolde par erreur de philtre, alors que nous savons que l'amour entre eux est né bien avant. La fin du *Hollandais*, elle, reste ouverte, à écrire en scène, pour qu'on comprenne si la communauté tire leçon de la promesse.

Philippe Godefroid