

Mythe et Modernité dans L'Anneau du Nibelung

Dieter Borchmeyer, Professeur de littérature allemande à l'Université de Heidelberg.
Traduction : Véronique Le Moal-Mierdl©Opéra de Dijon

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

L'un des axes de l'esthétique de Wagner est sa théorie du mythe qui ouvrit de nouveaux horizons et influença considérablement la philosophie, les arts et la littérature au tournant du siècle. La dévalorisation du mythe par le mouvement des Lumières et la démystification du monde par les sciences n'ont cessé de susciter la nostalgie du mythe depuis le XVIII^e siècle. Pour Wagner, le mythe constitue un modèle constant d'explication de la réalité : « Le mythe a cette singularité d'être vrai en tout temps, et sa substance, d'une densité la plus compacte qui soit, est intarissable pour l'éternité. La tâche du poète n'a consisté qu'à l'interpréter », affirme Wagner dans *Opéra et drame*.

Cette assertion comporte quatre points d'une importance cruciale : le premier est la vérité éternelle du mythe, le second est sa structure « d'une densité la plus compacte qui soit », c'est-à-dire sa forme concentrée, le troisième est son caractère inexhaustible, car sa vérité ne se cantonne jamais à une interprétation figée. Le quatrième point, enfin, est le fait que le poète ne crée pas le mythe. Il se borne à l'interpréter : il s'agit d'un travail continu sur le mythe, pour citer le titre de l'essai révolutionnaire, par rapport à ce qui avait cours à l'époque *Arbeit am Mythos*¹ d'Hans Blumenberg paru en 1979.

Dans son essai écrit vers 1848/1849 *Les Wibelungen. Histoire universelle tirée de la légende*, Wagner, marchant sur les traces d'Herder et des Romantiques, définit le mythe comme la quintessence de la « vision populaire » et cherche à le rattacher, en perspective, aux « croyances » du peuple. La légende sur l'origine troyenne des Francs était par exemple l'une de ces croyances. « L'historien sourit avec condescendance d'une telle élucubration, qui n'aurait, pour lui, aucune once de vérité. Mais pour celui à qui il importe de comprendre les actions des hommes émanant de leurs plus profonds instincts et de leurs visions les plus intimes, alors, pour celui-ci, il est de la plus haute importance de considérer ce qu'ils crurent d'eux-mêmes ou ont voulu faire croire d'eux ».

Wagner donne à cela une justification cohérente en partant de ses propres principes. La Troie antique fut la « ville originelle » qu'ont fondée, selon les croyances populaires, les ancêtres les plus lointains de l'humanité et qu'ils entourèrent de hauts murs (cyclopéens) pour y conserver à l'intérieur, leur sanctuaire originel. Cette ville primitive renfermait aussi la « source originelle de tout patriarcat ». Tous « les grands peuples de l'histoire », selon Wagner, « connaissent une telle ville sacrée, reproduite sur terre à l'identique de l'ancienne cité des dieux et ont connu sa destruction par les descendants suivants ». Les peuples ont toujours « reconstitué » ailleurs cette « ville originelle ». Mais « le caractère sacré de la ville originelle » était déplacé vers le nouvel emplacement, le nouveau « Stammsitz » selon l'expression de Wagner. Les Francs fondaient l'opportunité de ce transfert sur la conviction que leur dynastie royale n'était autre que celle qui avait régné autrefois sur Troie. « Le roi légitime d'origine, chassé de Troie, perpétuait à travers eux ses anciens privilèges royaux ».

Cette idée, développée à partir de l'exemple de la « ville originelle » selon laquelle l'histoire serait, d'une certaine manière, la répétition des prototypes mythiques, marque toute son oeuvre dont le sous-titre est précisément *Les Wibelungen, Histoire universelle tirée de la légende*. La première partie aborde l'idée du « royaume originel » se réclamant d'un père ancestral « né des Dieux », que Wagner, se

¹ En français : *Travail sur le Mythe*

rangeant à la thèse de Joseph Görres développée dans sa *Mythengeschichte der asiatischen Welt*² parue en 1810, transpose en Asie, « patrie originelle de l'Humanité » et d'où dériverait l'histoire des rois francs.

C'est là le fondement de l'idée wagnérienne du roi, empreinte du Romantisme, de laquelle il ne s'éloignera pas, notamment pendant la révolution. L'idée d'un royaume originel est aussi, pour Wagner, une idée maîtresse de la légende des Nibelungen, « légende ancestrale de la dynastie royale des Francs ». Elle se concentre dans la figure mythique de Siegfried, qui revient comme l'archétype des rois et empereurs germaniques et dans le trésor des Nibelungen, incarnant la « quintessence du pouvoir souverain ». Wagner comprend donc toujours l'Histoire comme l'accomplissement d'événements mythiques types, qui se répètent de manière cyclique, comme des phénomènes naturels. Le mythe original naît donc aussi de l'observation directe de la nature. « La première impression que l'Homme reçoit, est celle de la nature qui l'entoure. Aucun des phénomènes de cette nature n'aura un effet aussi puissant sur lui que celui de la lumière, du jour, du soleil. Ce phénomène lui parut être, depuis la nuit des temps, la condition de l'existence, ou tout au moins, la condition du discernement de tout ce qui compose la création. La gratitude, puis enfin l'adoration, durent d'abord se tourner vers cet élément, d'autant plus que son contraire (la nuit et les ténèbres), paraissait inquiétant, donc déplaisant et abominable. Si, donc, toute réjouissance et stimulation de l'Homme lui venait de la lumière, alors il pouvait considérer celle-ci comme le fondement même de l'existence : elle était géniteur, le père et Dieu ; le jour qui point après la nuit lui parut enfin être la victoire de la lumière sur les ténèbres, de la chaleur sur le froid, etc. et à cette idée, une conscience morale de l'homme peut s'être formée et s'être développée en une perception du bénéfique et du nuisible, du favorable et de l'hostile, du bien et du mal. Jusque-là, cette première impression de la nature doit, en tous cas, être considérée comme une base commune des religions de tous les peuples ».

Ces réflexions sur la lumière, le jour, le soleil comme phénomènes originels mythiques rappellent déjà l'hymne à la lumière de Brünnhilde lorsqu'elle est tirée du sommeil par Siegfried : « Salut à toi, soleil ! / Salut à toi, lumière ! / Salut, jour rayonnant ! » Et l'aphorisme « victoire de la lumière sur les ténèbres » laisse présager la glorification de Siegfried comme « lumière de la victoire » et « réveil de la vie ». Siegfried est la lumière ! Dans « la plus ancienne signification du mythe », avant qu'il ne revête « l'habit plus humain de l'héroïsme originel », nous devons voir « Siegfried comme Dieu de la lumière ou du soleil », selon les propres termes de Wagner. Dans sa forme primitive, il est donc le « Dieu personnifié de la lumière ou du soleil, car il vainc le monstre de la nuit chaotique profonde et l'abat. C'est là la signification première du combat de Siegfried contre le dragon, un combat similaire à celui d'Apollon contre le serpent Python. ». Wagner anticipe ici une connaissance de la recherche moderne sur les mythes, qui est que le mythe cosmogonique ou le combat primordial entre une divinité créatrice et les forces du chaos est réactualisé dans le mythe héroïque, au point culminant de l'intrigue, c'est-à-dire au moment du combat contre le dragon. À la victoire de la lumière sur les ténèbres suit, bien entendu, dans le cycle des périodes de la journée, le triomphe de l'obscurité sur la lumière : intervient alors le meurtre de Siegfried, qui, à son tour, sera racheté par les pouvoirs de la lumière. La forme de pensée wagnérienne revêt donc une structure mythique. L'histoire lui apparaît comme une répétition cyclique d'événements modèles prototypiques, en totale contradiction avec une vision linéaire. Dans *l'Anneau*, la répétition de leitmotifs variés constitue l'expression musicale de cette représentation cyclique des choses. Chaque leitmotiv renvoie toutes les situations à des archétypes et les traduit ainsi de la forme historique linéaire dans la forme temporelle du mythe en l'inscrivant dans un cycle.

Dans *Opéra et drame*, Wagner décrit le présent comme une époque coupée du mythe, dont les stigmates sont la destruction de la nature, l'obsession nihiliste du pouvoir, la corruption des relations humaines du fait de la domination du capital, le caractère abstrait et l'anonymat de l'État et des

² En français *Histoire mythologique du monde asiatique*

rapports sociaux. Dans *L'Anneau du Nibelung*, au début de *L'Or du Rhin*, Wagner a invoqué une nouvelle fois le mythe dans sa forme pure (précisément l'ère mythique encore intacte) dans la cosmogonie musicale du prélude et de la scène des Filles du Rhin. Avec la malédiction d'Alberich contre l'amour et le vol de l'or du Rhin, l'âge mythique, le véritable âge d'or, se désagrège en un état corrompu qui se dissipera pour se transformer, à la fin du *Crépuscule des Dieux* seulement, en un état de nouvelle intégrité mythique. L'état prosaïque du monde moderne, dépourvu de dieux et dominé par la science, la politique et l'histoire, ne peut plus se condenser dans la « forme artistique antique », comme l'explique Wagner dans *Opéra et drame*. La forme d'expression artistique qui lui correspond n'est donc plus celle de la tragédie, empreinte de la forme condensée du mythe, mais le roman avec sa structure ouverte. Mais pour lui, le drame musical doit être la forme d'expression artistique dominante de l'ère moderne. Le drame musical doit donc incorporer les expériences historiques de la Modernité telles qu'elles sont relatées artistiquement, en particulier par le roman, à travers le prisme du mythe.

Dans la quatrième de ses *Considérations inactuelles : Richard Wagner à Bayreuth (1876)*, Nietzsche décrit Wagner comme l'« anti-Alexandre » qui refait le noeud gordien délié de la culture, recompose les parties tendant à la désintégration par le biais de la « force astringente » de son art. Un autre aspect de la représentation du mythe chez Wagner est tout aussi essentiel à Nietzsche, à savoir « qu'il pense en processus visibles et sensibles et non pas en concepts, c'est-à-dire qu'il pense de manière mythique, comme le peuple a toujours pensé. [...] *L'Anneau du Nibelung* est un prodigieux système de pensée sans forme conceptuelle de pensée ». Ce système de pensée mythique nécessite un autre langage que le système conceptuel. « Wagner a contraint la langue dans un état primitif dans lequel elle ne pense encore presque rien en concept, mais où elle est encore elle-même poésie, métaphore et sentiment. » C'est le sens de l'archaïsme linguistique dans l'« Opus magnum : la tétralogie de *L'Anneau de Wagner* ».

« Weia ! Waga ! / Vogue la vague, / Berce et ondoie ! / Wagalaweia ! / Wallala weiala weia ! ». Ce langage mythique originel, qui porte le gigantesque monument poétique de la tétralogie, est chanté par le biais de ces allitérations. La parenté étymologique des mots allemands « Wiege » et « Woge » (berceau et vague) avec laquelle Wagner joue dans les premiers vers de *L'Or du Rhin*, est particulièrement importante aux yeux du dramaturge. Ce chant des vagues représente pour lui « la même chose que le chant du berceau du monde », comme Cosima le note dans son journal le 17 juillet 1896. Au-dessus du « berceau » de qui ce chant est-il chanté ? C'est le « sommeil de l'or » que les Filles du Rhin gardent. Tout en jouant, elles veillent sur le « lit sommeillant ». Dans les profondeurs du Rhin, l'âge d'Or, qui, conformément à son nom est véritablement symbolisé par l'or, domine encore, à qui l'innocence mythique n'a pas encore été dérobée.

Cependant, il recèle en lui une puissance démoniaque. Qui maudit le pouvoir cosmogonique originel de l'amour (c'est-à-dire le pouvoir par lequel le monde est né et par lequel il est préservé), peut forger l'or en un anneau qui est le garant d'une « puissance incommensurable », à savoir celle de posséder le monde. C'est Alberich qui jette cette malédiction contre l'amour. Avec elle, le mal radical entre dans le monde et en détruit l'intégrité mythique. Ce mal empoisonne la nature, transforme la personnalité mythique de l'or, distributeur de bénédiction, en un pouvoir réifié qui déchire tous les liens moraux des hommes. La possession de l'anneau conduit à la domination des objets sur les hommes : « maître de l'anneau / mais esclave de l'anneau », comme prophétise Alberich dans son long discours de malédiction.

Dans son essai *Erkenne dich selbst*³ de 1881, Wagner modernise le symbole central du *Ring* en un « portefeuille boursier » et une « image terrifiante » de la domination du monde par l'argent. Cela montre qu'il poursuit d'une part l'objectif d'archaïser le contenu de la légende sous la forme mythique

³ En français : *Connais-toi toi-même*

jusque dans la langue, et de l'autre, à l'inverse, il poursuit le but de le moderniser. Toute la poésie du *Ring* se meut entre les deux pôles de son archaïsation d'une part, et sa modernisation d'autre part. « *Le Ring* avec tous ses dieux, ses géants et ses nains, avec ses ondines et ses Walkyries, la cape d'invisibilité, l'anneau magique, l'épée magique et le merveilleux trésor, est un drame du présent et non pas d'un lointain passé légendaire. » C'est ce que note en 1898 George Bernard Shaw en première page de son essai provocateur intitulé *Le Parfait Wagnérien*. Et oui, il se permet de transposer Walhall, Nibelheim et Riesenheim à Londres. Il aurait presque pu se référer à Wagner lui-même. Lors de son dernier voyage à Londres en 1877, Wagner visita également le port de Londres, d'après ce qu'indique une note du journal de Cosima Wagner du 25 mai, et Cosima écrivit la chose suivante : « Le rêve d'Alberich est ici concrétisé : Nibelheim, domination du monde, activité, travail, partout la pression de la vapeur et le brouillard. ». Le mythe devient un miroir de la Modernité, qui, elle-même, se reflète dans le mythe.

Le personnage et l'action de Wotan illustre particulièrement bien cette idée. Comme nous l'apprenons dans la scène des nornes au début du *Crépuscule des Dieux*, Wotan a instauré son autorité en abîmant la nature, en gravant la lance fabriquée avec le frêne universel, symbole mythique du nouvel ordre :

Wotan grava
Sur le bois de la lance
Les runes de traités
Conclus loyalement :
Il détenait les lois du monde.

C'est ainsi que chante la deuxième norne. Wotan conclut donc des « traités » fondés sur les valeurs de la « loyauté et de la foi », qui sont d'une certaine manière authentifiées dans les runes de la lance. Cela montre que la lance de Wotan, contrairement à l'anneau d'Alberich n'est pas un symbole de rapacité et de soif de pouvoir immorales. Il est vrai qu'elle dérange, elle aussi, l'ordre de la nature, et c'est là son ambivalence. Elle porte la macule du trouble⁴ par usurpation de pouvoir qui, avec l'intention de Wotan de rompre le traité conclu avec les géants, jettera plus tard le discrédit sur son sens juridico-moral.

Les traités jouent dans le *Ring* un rôle central comme élément de Modernité. Ils lient Wotan jusqu'à le rendre incapable d'agir. « Sois fidèle aux contrats ! » exhorte le géant Fasolt à Wotan dans *L'Or du Rhin*.

Ce que tu es,
Tu l'es seulement par les contrats :
Ton pouvoir après tout
Repose sur une convention.

Le pouvoir des dieux, dans le *Ring*, n'est plus un pouvoir tout puissant mais un pouvoir lié à des conditions politiques. Il n'est plus un pouvoir illimité comme celui des dieux antiques. Au contraire, il est encadré dans les limites des contrats.

La notion de contrat a une longue histoire dans la théorie politique. Il suffit de se référer au théoricien des contrats le plus influent du XVIII^e siècle, Rousseau, dont Wagner s'est inspiré de la pensée politique, au moins de manière indirecte. D'après Rousseau, les êtres humains vivaient à l'origine indépendamment les uns des autres, ou avec des liens sociaux très légers, dans un état de nature sans gouvernement, avant qu'ils décident ou se laissent convaincre de fonder un état par le biais d'un « contrat social ». Wotan, lui aussi, a troqué l'état de nature indépendant contre l'état du contrat social.

⁴ Au sens juridique du terme, trouble émanant d'un tiers qui prétend agir en vertu d'un droit. (NdT)

Dorénavant, la nature n'est plus tout. Elle a un adversaire qui lui « coupe » (au sens propre du terme) son droit d'exclusivité. En gravant sa lance en bois de frêne, Wotan blesse non seulement sa propre intégrité naturelle (« l'un de ses yeux en fut l'éternel tribut »), mais il assène aussi une blessure à la nature en arrachant le frêne universel, qui va conduire à son dessèchement :

Au cours des temps, la blessure
Fit périr la frondaison ;
Jaunies, les feuilles tombèrent,
L'arbre se dessécha,
Le flot de la source
Tarit tristement.

La disparition de l'intégrité de la nature est la condition de tout contrat social, de toute création d'un état. Mais le contrat social de Wotan comporte un autre mal. Bien qu'il veuille absolument créer un ordre juridico-moral (« il grava dans le bois de la lance », « les runes de traités / conclus loyalement »), la création de son état n'est pas exempte d'égoïsme du pouvoir. Lui-même avoue à Brünnhilde dans le deuxième acte de la Walkyrie :

Quand pâlit le désir
Des amours de jeunesse
Mon âme aspira au pouvoir :
Poussé par la fureur
De désirs impulsifs,
Je fis la conquête du monde.
Je fus par ignorance
Déloyal, infidèle,
Je conclus des traités,
Qui menaient au malheur
Loge m'attira dans ses ruses,
Puis ce vagabond a fui.

L'aspiration au pouvoir insuffle immédiatement aux « traités » le poison insidieux de « l'infidélité ». À l'instar de Faust, Wotan requiert un Méphisto : le rusé et fantaisiste dieu des éléments, Loge. Wotan attiré par celui-ci, ne s'avoue pas que le contrat conclu avec le géant est assorti d'une condition qu'il ne peut pas remplir : Freïa est promise en salaire pour la construction du palais des dieux comme centre du pouvoir et monument représentatif. La déesse de la jeunesse éternelle et de la beauté devient une « fiancée vendue », motif que l'on retrouve dans le *Vaisseau Fantôme* (Senta est carrément vendue au Hollandais) et qui revient également dans les *Maîtres Chanteurs* sous une forme sublimée. Dans le *Ring* aussi, ce motif reparait plusieurs fois : pas uniquement dans le cas de Freïa, mais aussi dans *La Walkyrie* (lorsque Sieglinde est donnée à Hunding comme un objet de valeur) et surtout dans le *Crépuscule des Dieux*, lorsque Brünnhilde est littéralement dégradée au rang d'objet de troc.

Pour remplacer Freïa (car sans la délectation de ses pommes, les dieux devraient dépérir), Wotan, au prix de sa dignité divine, doit voler le funeste anneau Alberich. Mais par cet acte, il entre dans le cercle du mal radical. La mise en garde d'Erda conduit Wotan à renoncer à l'Anneau et à la possession du monde comme il se l'était promis. Mais il ne peut pas supprimer le mal, car avec l'anneau, il doit payer les géants. Or, les contrats qu'il a lui-même conclus le paralysent. C'est une situation sans issue, qu'il décrit à Brünnhilde dans le deuxième acte de la *Walkyrie* : « Je suis pris dans mes propres liens / moi, le moins libre de tous ! » La domination se transforme dialectiquement en esclavage, la puissance en impuissance : « moi qui, par les contrats, suis maître. / Me voici captif des contrats ». Seul un héros libre, non lié par un contrat, un héros agissant de son propre élan, indépendant de la volonté du dieu

qui a les mains liées par les contrats, serait à même de sortir le monde du cercle vicieux dans lequel Wotan s'est enlisé, de se libérer du mal concentré dans l'anneau.

Wotan succombe à l'illusion paradoxale que le Wälsung Siegmund qu'il a enfanté à vocation à réaliser cet acte libre, qui, simultanément, annihilerait l'autorité de Wotan. En Siegmund et Sieglinde, il cherche à donner au monde un nouveau départ dans l'esprit de l'amour maudit et trahi. Mais Fricka lui montre sans pitié l'illusion à laquelle il succombe. Siegmund n'est précisément pas le libre qui se crée lui-même. Il est la création de Wotan. « Je ne puis vouloir créer l'être libre » reconnaît-il, et renonce dans un désespoir résigné à la lignée des Wälsungen. La résignation totale (« J'abandonne mon oeuvre ») introduit un nouveau paradoxe : précisément du fait de l'abandon des Wälsungen, l'homme réellement libre ne peut plus émaner du héros guidé par Wotan qu'est Siegfried.

De même, tout aussi paradoxalement que les Wälsungen, la walkyrie Brünnhilde, conçue pour réaliser le plan de sauvetage du monde de Wotan, réalise le véritable vœu de Wotan, précisément en enfreignant l'interdiction expresse de son dieu de père et en soutenant Siegmund, abandonné par ce dernier, dans le combat contre Hunding. C'est là tout le génial paradoxe de l'action du *Ring* : les Wälsungen comme les walkyries sont considérés par Wotan comme les outils de son plan de sauvetage du monde. Mais en tant que tels, ils sont voués à l'échec : ils ne pourraient accomplir l'idée maîtresse de Wotan, c'est-à-dire libérer le monde de la malédiction contre l'anneau, que s'ils étaient des êtres libres, indépendants des directives de Wotan. En clair, ce n'est qu'au moment où il se sépare d'eux, qu'ils sortent du cercle vicieux de la stratégie de Wotan et qu'ils peuvent réaliser le plan d'espoir du Dieu auquel ils doivent leur existence.

C'est le paroxysme de l'action du *Ring*. Mais cela signifie que Wotan perd son rôle d'acteur dans la destinée du monde dès la fin de *La Walkyrie*. Dans *Siegfried*, il se transforme donc en simple « voyageur », observateur, qui peut dire à juste titre à Alberich : « Je suis venu pour voir / pas pour agir ». L'impuissance de Wotan à agir s'exprime symboliquement lorsque la lance se brise, au moment où il la brandit une nouvelle fois, dans une révolte contre cette impuissance, proférant des interdictions à l'égard de Siegfried. La dernière conséquence dramaturgique est que Wotan disparaît totalement de la scène visible dans le *Crépuscule des Dieux*.

Brünnhilde s'est opposée au Dieu des contrats pour obéir au Moi de Wotan, « aliéné » par Fricka qui incarne la simple « coutume » morale. Brünnhilde est comparable à l'Antigone de Sophocle qui incarne la « pure philanthropie » en opposition à Créon représentant l'« État personnifié », selon l'interprétation de la tragédie de Wagner dans *Opéra et drame*. De cette pure philanthropie naît l'espoir utopique de l'« anéantissement de l'État » dans lequel « l'individualité émancipée reconnaît sa vocation au reniement ».

La grande idée de Wotan est d'empêcher l'effondrement du Walhall par l'intervention d'un héros non soumis aux « lois des dieux ». Ce héros abattra le dragon qui veille sur le trésor et sur l'anneau, ce qui, précisément, est interdit à Wotan en tant que maître des traités. Or, c'est justement cette intention qui conduit au naufrage. La dialectique tragique en action ici correspond exactement à la dialectique de l'État décrite dans *Opéra et drame* illustrée par le mythe d'Œdipe et de ses enfants : « Depuis l'existence de l'État politique, il n'est aucune étape de l'histoire qui ne conduise à sa perte, même si elle vise au contraire son renforcement, aussi ferme son intention soit-elle ». Mais la nécessité de l'« anéantissement de l'État » résulte de ce que son origine réside dans la garantie de la possession de l'autorité.

Siegfried et Brünnhilde incarnent encore, au milieu d'un monde corrompu, l'intégrité de l'état originel mythique dans lequel la nature et l'amour sont tout, et le pouvoir et la possession ne sont rien. L'anneau comme garantie du pouvoir leur importe peu. Pour eux il est un symbole d'amour, contrairement à son origine et à sa signification. La tragédie de Siegfried démontre évidemment que

le héros impavide, à qui le pouvoir et la possession sont étrangers, est voué à l'échec dans ce monde dominé précisément par le pouvoir et la possession. Son intrépidité le rend victime d'intrigues mortifères. Elle l'expose même au lavage de cerveau magique par lequel, jusqu'au moment de sa mort, il perd une partie de son identité, à savoir son amour pour Brünnhilde tellement essentiel à son intégrité mythique, tout comme l'amour de Brünnhilde se transforme en une haine meurtrière qui ne l'éloigne pas moins de sa nature profonde.

Brünnhilde doit aux Filles du Rhin de comprendre le faisceau d'intrigues meurtrières au cœur duquel Siegfried et elles sont tombés, ainsi que le conseil de rendre l'anneau au Rhin et de délivrer ainsi le monde de sa malédiction. Les Filles du Rhin, en tant qu'êtres élémentaires, incarnations de la nature incorruptible, ont une connaissance plus approfondie que les dieux et les héros impliqués consciemment ou inconsciemment dans le monde de la corruption, et elles ne peuvent, ce qui est significatif, transmettre ces connaissances qu'à Brünnhilde, la fille d'Erda apparentée à la nature. Erda est la mère originelle, qui correspond à la Gaïa de la mythologie grecque et qui veille à l'ordre de la nature. (Il est caractéristique que le motif qui lui est attribué soit le premier leitmotiv du *Ring*, celui de la nature et du devenir, transposé en do dièse mineur).

C'est seulement la fin définitive de l'état du monde existant, avec le *Crépuscule des Dieux* et la restitution de l'anneau maléfique aux Filles du Rhin, qui laisse apparaître l'Homme libre, délivré de toute fatalité, et l'idéal d'amour défini par lui, à l'horizon musicalement dramatique. Dans leur mort, Siegfried et Brünnhilde s'élèvent par-dessus toute aliénation. Ils retrouvent leur intégrité mythique et envoient un signal d'espoir d'un monde meilleur, tel qu'il retentit dans le motif instrumental de la fin. Brünnhilde exhorte au feu qu'elle déploie : « Purifie l'anneau maudit » ! Avec la fin du régime de Wotan mis en place en blessant la nature et la restitution de l'anneau aux éléments naturels, le monde retrouve son état originel paradisiaque. En s'achevant, le monde renaît.

À l'instar du déluge, selon Jakob Grimm dans la *Mythologie allemande* « l'incendie du monde ne détruit pas pour toujours, mais il purifie [!] et génère un ordre du monde nouveau et meilleur ». Wagner, dans une conversation avec Cosima le 25 novembre 1873, parle, dans la même veine, de la « conception de la mythologie scandinave d'une nouvelle naissance du monde après le crépuscule des dieux. »

Afin de ne laisser planer aucun doute sur sa signification, Wagner n'a utilisé le motif instrumental emphatique avec lequel le *Ring* se termine qu'à deux moments de la tétralogie : c'est le motif qu'entonna Sieglinde lorsque Brünnhilde lui prédit qu'elle mettra Siegfried au monde. Ce motif, confié aux violons, repris uniquement dans le chant final de Brünnhilde et dans les actes finaux du *Crépuscule des Dieux* parle une langue plus limpide que le texte final. C'est le motif de la naissance et de la renaissance. Il est significatif que Wagner ait apposé au bas de la première partition de la fin du *Crépuscule des Dieux* du 10 avril 1872 la note suivante : « Réalisé et terminé le jour du septième anniversaire de la naissance de ma petite Isolde. » Il renvoie donc le motif final à la naissance de sa première fille Isolde ! Comme un arc-en-ciel d'espoir, les motifs de la musique des éléments naturels s'élèvent, lumineux, à travers le motif du Walhall, dissous par les flammes de Loge, et le motif du chant des ondines, les Filles du Rhin, annonçant la purification du monde, la restitutio in integrum (retour à l'état d'origine). Cette dernière s'exprime symboliquement dans le retour de l'action musicale allant du chromatisme qui produit un effet de trouble, au son pur des intervalles du début. Avec eux, la perfection du début est de retour, et avec « l'étoile étincelante du Rhin », produit de la transformation de l'anneau dissous sur l'ordre de Brünnhilde par les Filles du Rhin, monte l'étoile de l'espérance d'un monde nouveau, en place et lieu du désert apocalyptique.