

*Christophe Imperiali*  
*Université de Lausanne*

Il n'est pas nécessaire de sortir des bornes de la littérature médiévale française pour voir la figure du Roi Pêcheur se déployer dans une riche diversité. Mais si l'on sort de la sphère française, point n'est besoin d'attendre longtemps pour voir cette diversité se parer encore de colorations nouvelles: dès les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle, en effet, au moment même où Robert de Boron donne au personnage le nom de Bron, un autre auteur, dans un autre pays, le nomme Anfortas. Il s'agit de Wolfram von Eschenbach, qui, sous le titre de *Parzival*,<sup>1</sup> écrit une adaptation allemande du *Conte du graal*, à la fois respectueuse de sa source et l'élargissant considérablement, puisque son récit déborde celui de Chrétien en amont (histoire des parents de Parzival) comme en aval (fin de la quête du graal).

Nous commencerons notre parcours en montrant rapidement comment Wolfram dessine, avec son Anfortas, une figure qui est à la fois très proche et assez subtilement différente, pourtant, de celle qu'il a trouvée dans le *Conte du graal*. Mais nous ne nous attarderons pas longtemps sur Wolfram, dans la mesure où notre objectif, dans le cadre de ce panorama des incarnations du Roi Pêcheur, est de remplir le vaste espace qui s'étend entre les récits médiévaux fondateurs et la (ou les) relecture(s) gracquienne(s) de cette matière. Or, entre les textes médiévaux et Gracq, le relais essentiel est évidemment le *Parsifal* de Wagner.<sup>2</sup>

C'est donc sur Wagner que nous allons concentrer notre analyse, après avoir rapidement évoqué Wolfram surtout pour y mettre en lumière les amorces de la relecture wagnérienne. Nous essaierons ensuite d'observer comment Wagner a travaillé sur les sources médiévales et comment, sur cette base, il a remodelé les contours de ce Roi Pêcheur qui, chez lui, est d'ailleurs bien plus « pêcheur » que « pêcheur. »

Chez Wolfram, Anfortas est encore pêcheur (ou plutôt, il occupe son ennui en parcourant l'onde sur une barque, ce qui le fait surnommer roi-pêcheur), mais il est déjà aussi « pêcheur, » bien plus explicitement que chez Chrétien. En effet, ce n'est que par conjecture qu'il est possible d'associer un péché de chair à la blessure du Roi « méhaignié » de Chrétien, du fait qu'elle se situe « parmi les jambes » ou « parmi les hanches. » Rien n'est dit, dans le texte, qui explicite l'hypothèse d'un tel lien. Chez Wolfram, en revanche, l'origine de la blessure nous est racontée : Anfortas, en tant que roi du graal et contrairement à tous les autres chevaliers de la confrérie,<sup>3</sup> a le droit de se marier, mais seulement avec la femme dont le nom lui est indiqué par le graal. Or Anfortas, dans la fougue de sa jeunesse, avait été si ardemment amoureux qu'il avait accompli maints exploits pour une belle qui n'était pas celle que le graal lui destinait. Et c'est en combattant

---

1 Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, éd. Karl Lachmann, (Berlin/New-York: Walter de Gruyter, 1998); pour une traduction française: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, trad. Danielle Buschinger *et alii* (Amiens : Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, 2000).

2 Pour le livret en bilingue, voir Richard Wagner, *Parsifal*, trad. Marcel Beaufils (Paris: Aubier Montaigne, 1964).

3 Chez Wolfram, les chevaliers du graal sont une véritable confrérie; ils sont appelés par Dieu pour servir le graal et sont engagés dans des missions précises par l'entremise du graal, qui est ici une pierre sur laquelle apparaissent des consignes écrites.

pour elle qu'il avait reçu sa blessure. On apprend même au fil du texte que cette femme est Orgeluse (c'est-à-dire l'Orgueilleuse de Logres de Chrétien, qui, dans le *Conte du graal*, n'apparaît que dans les aventures de Gauvain et n'a rien à voir avec le Roi Pêcheur). C'est Orgeluse elle-même qui raconte à Gawan son aventure avec Anfortas. C'est donc bien, chez Wolfram, par un amour illicite qu'Anfortas a commis une faute, sanctionnée par sa blessure.

Cette blessure, par ailleurs, occupe dans le récit une place plus importante que ce n'était le cas chez Chrétien, car si la blessure est bien entendue centrale chez Chrétien déjà, elle y est évoquée de façon très pudique, tandis que Wolfram, avec son habituelle vigueur descriptive, donne plusieurs détails sur sa nature et sur les nombreux remèdes tentés en vain pour la guérir. Il explique même la raison pour laquelle la lance du cortège saignait lors du passage de Parzival au château du graal : c'est parce qu'elle venait d'être enfoncée dans la plaie d'Amfortas dans l'espoir de chasser un mal par un autre. On ne saurait dire que la blessure est plus centrale chez Wolfram, dans l'économie symbolique globale du récit, mais il est en revanche certain qu'elle est plus visible et qu'elle frappe davantage l'imagination visuelle du lecteur/auditeur.

De manière générale, Wolfram tâche de rester aussi proche que possible de Chrétien tout au long du texte qu'il lui reprend, mais il lâche la bride à son imagination dans toute la partie qui suit l'interruption du récit de Chrétien. Ainsi, lors du second passage de Parzival au Château du graal (qui n'est donc pas tiré de Chrétien), Anfortas supplie-t-il Parzival d'empêcher qu'on ne lui découvre le graal, de sorte qu'il puisse mourir enfin. Voilà qui, à nouveau, apparaît comme une remotivation, voire comme une « sur-motivation » d'un élément qui restait tacite dans le *Conte du graal*, où le seul horizon escompté était la guérison du roi par la vertu d'une question, sans que soient évoqués la détresse profonde du souverain et son éventuel désir de mourir pour échapper à la souffrance.

Cette question, justement, est le dernier point sur lequel nous voudrions insister par rapport à la réorientation de la figure du Roi Pêcheur entre Chrétien et Wolfram. Wolfram, en effet, modifie la nature de la question que Parzival doit poser, remplaçant une question portant sur la nature de la lance qui saigne et la destination du graal (« qui l'on en sert »),<sup>4</sup> par une question unique: « mon oncle, quel est ton tourment? »<sup>5</sup> D'une question dont la tradition critique n'a cessé de se demander pourquoi et comment elle était susceptible de guérir le roi *méhaigné*, on passe à une question qui met au cœur de la problématique de tout le récit la compassion. Ce qui peut sauver Anfortas, c'est qu'on lui demande quel est son tourment – ce que fait Parzival dans la dernière scène, guérissant ainsi Anfortas de ce mal et lui succédant comme roi du graal.

Pour conclure ce survol, il faut insister sur la dramatisation et la « psychologisation » de la figure du Roi Pêcheur à laquelle procède Wolfram par rapport à son modèle : en montrant sa blessure, en en racontant l'origine liée à une aventure amoureuse, puis en plaçant la question rédemptrice sur le terrain de la compassion, Wolfram, de fait, dessine une figure beaucoup plus incarnée que ne l'était le Roi Pêcheur de Chrétien. Il cherche à motiver ce qui restait mystérieux dans le texte français et cela le porte tout naturellement à construire un Anfortas plus humain que celui de Chrétien, un Anfortas dont le drame personnel nous apparaît de façon beaucoup plus vive et qui pourrait bien susciter aussi notre compassion. En outre, dans la perspective qui nous concerne, nous avons là un Anfortas qui annonce bien plus nettement l'Amfortas de Wagner que ne le faisait le Roi Pêcheur de Chrétien.

---

4 Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval, ou le Conte du graal*, éd. William Roach (Genève: Droz, 1959) v. 3302.

5 Wolfram von Eschenbach, *Parzival* 296 (voir aussi 95 et 178 pour le motif de la compassion lié à la question).

Avant d'observer de plus près la façon dont Wagner traite cette figure singulière, il nous faut rappeler en quelques mots le rapport plus général de Wagner à ses sources médiévales.

Ces sources, il faut le dire d'emblée, sont aussi fournies qu'elles pouvaient l'être à l'époque. Wagner possédait dans sa bibliothèque presque toutes les éditions modernes des textes médiévaux desquels il a tiré ses opéras. Évidemment, la philologie prenait alors son envol, et le nombre de ces éditions était encore très limité. Le *Conte du graal*, par exemple, n'a été accessible dans une édition moderne qu'à partir de la fin des années 1860. Wagner s'est procuré cette édition très rapidement, mais son *Parsifal* était déjà bien avancé à cette date et il ne semble pas que le texte de Chrétien ait beaucoup infléchi un plan qui, dès lors, est très majoritairement tiré de Wolfram. La philologie allemande étant en avance sur la philologie française, le *Parzival* de Wolfram a été édité dès 1833 par Karl Lachmann. Ce texte est traduit en allemand moderne en 1836 par San Marte puis en 1842 par Karl Simrock. Wagner possédait ces deux traductions. Il lit le texte pour la première fois en 1841 et il tire de ses dernières pages le plan de son *Lohengrin* – opéra qui sera créé en 1850. Et puis, quelques années plus tard, le souvenir du texte de Wolfram lui revient soudain lors du Vendredi saint de 1857, et c'est dans un état de grande exaltation qu'il trace alors « en quelques traits, »<sup>6</sup> dit-il, le plan des trois actes de *Parsifal*. L'opéra, pourtant, ne sera créé qu'un quart de siècle plus tard, en 1882.

Mais si le texte de Wolfram a suscité chez Wagner deux enthousiasmes successifs et a été à l'origine de deux de ses drames, il ne faut pas en déduire pour autant que Wagner considère Wolfram comme un auteur de génie. Même s'il est, au fond de lui, fasciné par quelque chose dans ces textes, Wagner est surtout excédé par ce qu'il appelle leur immaturité. Lorsqu'il relit le *Parzival* de Wolfram en 1859, il écrit : « Wolfram est une apparition absolument prématurée, et c'est sans doute son époque barbare, tout à fait confuse, [...] qui en est la faute. Dans ces temps-là, rien ne pouvait mûrir. »<sup>7</sup>

Wagner perçoit que quelque chose se cache là-dessous, et il se sent désigné pour opérer ce qu'il considère sans doute comme une réhabilitation. Mais ce ne sont pas les textes en tant que tels qui méritent d'être défendus ; au contraire, c'est plutôt *contre* ces textes que le *mythe* doit être défendu. Dès 1845, Wagner écrivait à ce propos :

Plus je me familiarisais avec mon nouveau sujet, plus profondément j'en saisis l'idée, plus riche et luxuriant m'apparaissait ce noyau, qui se déployait en une fleur si pleine, si ample, que je me sens vraiment heureux en sa possession. L'invention et la mise en forme revêtent pour cette création une très grande importance; le poème en ancien allemand, qui nous a conservé cette légende si poétique, est le plus pauvre et le plus plat qui nous soit jamais parvenu, et je me sens très excité à l'idée d'avoir sauvé cette légende presque inconnue aujourd'hui des décombres et de la pourriture du mauvais traitement et du prosaïsme que le vieux poète lui avait réservé, et de l'avoir rétablie dans sa richesse et sa haute valeur poétique grâce à mon invention et à ma restructuration.<sup>8</sup>

---

6 C'est du moins ainsi que Wagner décrit la chose dans son autobiographie: Richard Wagner, *Ma Vie*, trad. Martial Hulot (Paris: Buchet/Chastel, 1978) 342.

7 Richard Wagner, *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck, journal et lettres 1853-1871*, trad. Georges Khnopff, (Paris: Parution, 1986) 163.

8 Lettre à son frère Albert, 4 août 1845, in Richard Wagner, *Sämtliche Briefe* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980) 2: 598. Wagner parle ici du *Lohengrin* anonyme et non du *Parzival*, qui est indubitablement un texte d'une toute autre valeur littéraire, mais son opinion sur le *Parzival* était néanmoins sensiblement la même.

Manifestement, il perçoit la puissance d'irradiation profonde qui est enfermée dans cette matière, mais il a la conviction que ce n'est qu'en débarrassant ces mythes médiévaux de tout le fatras de péripéties chevaleresques dans lesquels ils sont empêtrés qu'il sera possible de leur rendre toute leur force. Si l'on en croit les propos que Wagner tient dans une lettre écrite à Louis II de Bavière, au moment où il rédige une esquisse du livret de *Parsifal*, en 1865, il semble d'ailleurs que l'essentiel de son travail se déroule bien loin de ses sources : « Quoique depuis ma plus ancienne connaissance de ce sujet, je n'aie jamais repris contact avec mes sources – et que maintenant encore il me faille éviter de m'en occuper autrement qu'en passant – ce sujet même sous cette forme s'amplifie somptueusement [...]. »<sup>9</sup>

Le travail que Wagner produit sur ces textes se présente comme une mise à nu : il arrache à grandes empoignées armures et cottes de mailles, tous ces vêtements d'apparat qui font qu'il a été possible de lire *Parsifal* ou *Tristan* comme de simples récits d'aventures chevaleresques. Qu'importent à Wagner les combats et les tournois, et tous ces éléments qui rapprochent, en somme, Tristan et Parsifal ? Les deux chevaliers lui apparaissent, au contraire, comme deux attitudes opposées face à la vie, à la mort, à l'amour...

Il faut d'ailleurs signaler ici qu'en 1854, alors qu'il travaillait sur *Tristan*, Wagner avait sérieusement songé à faire apparaître Parsifal au chevet de Tristan blessé, au 3<sup>ème</sup> acte de l'opéra, pour produire un effet de contraste. On peut supposer qu'il y a renoncé parce qu'il lui aurait fallu, pour conférer à ce geste toute sa portée, donner à Parsifal une stature comparable à celle de Tristan, ce qui était difficilement réalisable à ce moment. Si Wagner avait déjà écrit son *Parsifal*, peut-être aurait-il pu réaliser cette idée, mais en 1854, il n'avait pas encore entamé le long chemin qui le mènerait à faire de Parsifal un *type*, comme il était en train de le faire pour Tristan.

Si nous signalons ce projet, rapidement abandonné par Wagner, c'est parce qu'il porte en germe une part importante de la lecture que le compositeur fera de la figure d'Anfortas, quelques années plus tard.

Mais avant d'en venir à ce point particulier, il faut encore dire quelques mots de la façon dont Wagner, pendant près de trente ans, retravaille la matière fournie par Wolfram pour la produire, transfigurée, sur la scène de l'opéra.

Après une première lecture où l'irritation face aux défauts du texte ne l'empêche pas d'y percevoir quelque chose de profond et de capital, le premier travail est donc une entreprise de mise à nu, ou de mise au jour des fondements cachés, de ce « noyau riche et luxuriant » dont Wagner parle dans la lettre déjà citée. Il s'agit de simplifier l'action, de réduire les péripéties du texte de Wolfram, pour accéder à ce qui en est le cœur. Et trouver le cœur du récit, dans l'esprit de Wagner, c'est plonger aussi loin que possible dans l'universel qui se cache sous le particulier, descendre aussi profondément que possible sous la surface du texte pour découvrir les formes souterraines qui en orientent les lignes, c'est-à-dire rechercher le mythe sous la surface du récit narratif qui le porte et le masque à la fois.

La découverte de ce noyau coïncide donc avec l'éviction de tout ce que l'art a pu y ajouter. En tant que tel, le cœur du mythe ne saurait être *dit*, et en tout cas pas dans un langage qui soit susceptible d'être produit comme œuvre de l'art, et à plus forte raison comme œuvre dramatique. Il importe donc, dans un deuxième temps, de *dramatiser* ce noyau structural, c'est-à-dire de l'organiser dans une forme évolutive. En l'occurrence, l'efficacité maximale pour Wagner, en

---

9 Richard Wagner, *Lettres à Louis II de Bavière (1864-1883)*, trad. Blandine Ollivier (Paris: Plon, 1960) 102.

termes d'équilibre et de densité, est une construction en trois temps, qui donne à *Parsifal* la structure élémentaire suivante: (1<sup>er</sup> acte:) 1<sup>ère</sup> scène du graal: échec / (3<sup>ème</sup> acte:) 2<sup>ème</sup> scène du graal: succès / (et entre deux, 2<sup>ème</sup> acte:) baiser de Kundry. Il faut ensuite, dans ce cadre, disposer savamment les tensions et les détentes, et organiser la matière dramatique de chaque acte autour du moment paroxystique qui en est le cœur. Chacun de ces actes est, si l'on veut, une sorte de long plan-séquence : la temporalité est continue, de même que les déplacements dans l'espace et que la ligne mélodique. Tout est marqué par la continuité d'une ligne dynamisée à grande échelle.

Presque tout ce qui constituait l'action des récits médiévaux se trouve soit rejeté hors-scène, soit repris sous forme de récit. La longue scène où Gurnemanz raconte à quelques écuyers toutes les péripéties qui ont mené à la déréliction actuelle du royaume du graal est suivie de plusieurs autres rappels de même nature, dans la bouche d'Amfortas ou de Klingsor. Toutes les aventures que Parsifal traverse avant d'arriver une première fois au royaume du graal (c'est-à-dire les 4 premiers livres de Wolfram) se déroulent avant que le rideau ne se lève ; puis, c'est entre le 2<sup>ème</sup> et le 3<sup>ème</sup> actes que s'étirent les longues années d'errance qui précèdent le retour au château du graal. Chacun des trois actes débute au moment où Parsifal arrive sur le lieu où doit se dérouler l'événement: royaume du graal dans les actes 1 et 3 ; jardin de Klingsor dans l'acte 2.

Paradoxalement, on assiste, pour la représentation à la scène, à une « épïcisation » (ou narrativisation) de ce qui, dans les récits médiévaux, était généralement plus dramatique, au sens où l'action s'y déroulait dans une temporalité qui se rapproche davantage de celle de l'événement lui-même. Mais cette narration « épique, » chez Wagner, est réinvestie dramatiquement, par un biais détourné : plutôt que de nous montrer l'action directement sur scène (selon le principe de la *mimésis*), il nous la donne à voir à travers le récit d'un personnage qui la revit dans sa chair en la racontant. Cette dynamique qui porte à raconter plutôt qu'à montrer, pour faire comprendre à la fois les faits et l'*effet*, trouve son illustration la plus frappante dans *Parsifal*, où le passé est marqué de manière indélébile dans le corps même de Klingsor aussi bien que d'Amfortas. Les blessures dont ils souffrent donnent à leur souvenir une présence écrasante de matérialité ; leur mémoire est comme inscrite dans leur chair.

Par de tels procédés, Wagner parvient donc à condenser l'action en supprimant tout élément accessoire et en surdéterminant dramatiquement les moments paroxystiques autour desquels il organise l'action raréfiée de ses drames.

On peut relever une quatrième et dernière étape de ce processus de transmutation. Nous avons déjà observé la mise au jour du noyau irradiant, la structuration dynamique en trois moments clés, et la condensation de l'action dans ces moments dramatiquement saturés. Le déficit d'action, tout comme la temporalité lente et continue, impliquent, d'un point de vue dramaturgique, la nécessité d'un extraordinaire accroissement de la densité symbolique des personnages. Il faut que les douleurs ou les espoirs exprimés soient suffisamment puissants pour toucher le spectateur, et ce ne saurait être le cas que si les personnages représentés sont à la fois suffisamment universels et suffisamment grands dans leur caractérisation.

A cet égard, ce que l'on peut observer de la lente maturation de *Parsifal*, nous donne une assez bonne idée de la façon dont Wagner s'y est pris pour conférer un tel statut à ses personnages.

Pour ne pas dépasser les bornes de notre sujet, nous nous concentrerons sur le personnage d'Amfortas pour tenter d'illustrer ce travail de Wagner. Dans une lettre de 1859, Wagner raconte avec exaltation comment il vient de comprendre la formidable valeur d'Amfortas. Il écrit: « c'est mon Tristan du 3<sup>ème</sup> acte, mais avec une progression d'une inimaginable intensité. » C'est en songeant à cette remarque que nous avons mentionné le projet de rencontre entre Tristan et Parsifal : le vif contraste qui aurait résulté de cette rencontre se trouve en quelque sorte déplacé, et Amfortas, au moment où Wagner est plongé dans son *Tristan*, commence à s'amplifier symboliquement par un rapprochement avec Tristan. Amfortas serait donc un Tristan à qui ne sera jamais accordé le bienfait d'une mort d'amour le délivrant des douleurs et des illusions trompeuses du monde. Dans la même lettre, Wagner poursuit sa description d'Amfortas « tout extasié, tout en adoration devant ce merveilleux calice, qui rougeoie d'un éclat suprême et doux, Amfortas sent la vie se renouveler par lui, et que la mort ne peut l'approcher. »<sup>10</sup> Un Tristan, donc, à qui la mort est refusée, et qui est condamné à endurer sa souffrance sans espoir sérieux de guérison. Tout cela était bel et bien dans Wolfram, mais on voit comment Wagner isole et grossit certains éléments en exaltant le drame intime, insoutenable, qui fait d'Amfortas une figure brûlante d'intensité.

C'est d'ailleurs le premier des personnages du récit de Wolfram que Wagner met ainsi en valeur, et il constate immédiatement que la difficulté sera, s'il s'attache réellement à ce sujet, de « placer à côté de lui une deuxième figure d'intérêt principal, » de construire un autre personnage qui résiste face à un « intérêt tragique à ce point démesuré. »<sup>11</sup> L'année suivante, il a l'idée de créer une Kundry qui conjugue en elle plusieurs personnages de Wolfram (et quelques autres, d'origines diverses) et ce n'est que plus tard qu'il trouvera le moyen d'exalter la figure de Parsifal, en l'inscrivant dans une réflexion sur la « religion de l'art. » Cette notion de « religion de l'art » (*Kunstreligion*) est centrale pour Wagner au moment où il compose *Parsifal*; il lui consacre un essai, dans lequel il développe l'idée que, dans le monde actuel, l'art est plus propre que la religion à mettre l'homme en contact avec le sacré. Selon lui, c'est par l'émotion artistique que l'homme pourra s'élever au-dessus de lui-même. Or *Parsifal*, dont le sous-titre générique est « festival scénique sacré » (*Bühnenweihfestspiel*), met en scène implicitement une telle dynamique: en effet, c'est par l'émoi des sens que Parsifal, qui n'avait rien saisi lorsqu'il avait assisté à la cérémonie du graal, comprend d'un coup, dans sa chair, la blessure d'Amfortas, au moment du baiser de Kundry. C'est par une pure compassion que l'être d'instinct accède à la connaissance, et non par un raisonnement intellectuel – et c'est cette connaissance qui entraîne la rédemption.

Ces réflexions sur la « religion de l'art » sont suffisamment importantes dans l'esprit de Wagner, au moment où il compose *Parsifal*, pour le porter à attribuer le rôle-titre au jeune chevalier naïf. Mais il faut noter que la chose n'allait pas de soi. D'une part parce que, comme nous l'avons vu, c'est d'abord la figure d'Amfortas qui s'est imposée de toute sa hauteur à un Wagner qui s'inquiétait alors de pouvoir lui opposer un contrepoids sérieux. Mais aussi parce que les œuvres précédentes de Wagner avaient placé en leur centre la figure du rédimé et non celle du rédempteur : le Hollandais volant et Tannhäuser en sont les meilleurs exemples. En suivant cette logique, Wagner aurait bien pu titrer son dernier opéra *Amfortas* ou *Le Roi Pêcheur*... Dans *Parsifal*, pourtant, il choisit de mettre, pour la première fois, le rédempteur au premier plan. Ce choix se justifie pleinement, en vertu de l'idée de « religion de l'art » évoquée précédemment ;

10 Richard Wagner à Mathilde Wesendonck 162.

11 Richard Wagner à Mathilde Wesendonck 164.

mais il faut pourtant noter qu'il n'efface pas un déséquilibre sensible entre les épaisseurs respectives, dramatique et humaine, des deux personnages. Face au drame profond qu'a vécu et que revit quotidiennement Amfortas, Parsifal est un personnage pour qui le doute et le déchirement existent peu. Il passe d'un seul coup, au moment du baiser de Kundry, d'une ignorance complète à une totale clairvoyance ; les errances douloureuses qu'il vit ensuite se déroulent entre les actes 2 et 3, et nous le retrouvons au moment où il ne lui reste plus qu'à accomplir son geste rédempteur. La différence d'*incarnation* entre les deux personnages est frappante : l'un est rivé au sol par une blessure écrasante, tandis que l'autre, en comparaison, semble presque désincarné. Il ne fait que suivre d'abord son instinct, puis la compassion qui s'éveille en lui et guide ses pas, mais dont on ne peut pas dire qu'il l'ait conquise de haute lutte. Au contraire, ce sont bel et bien Amfortas et Kundry qui lui offrent cette compassion en lui permettant de comprendre ce qui s'est passé entre eux et d'interpréter dans sa pleine signification la blessure d'Amfortas. On peut dire que la capacité rédemptrice que Parsifal possède, en quelque sorte par nature, trouve l'occasion de se réaliser grâce à Amfortas. Non seulement parce que c'est à la blessure entrevue, et donc à l'antécédent fourni par Amfortas, que Parsifal doit de n'avoir pas succombé aux charmes de Kundry, mais aussi, plus largement, parce que si Parsifal n'avait pas eu de faute à racheter, il serait resté un homme comme les autres – un peu plus fruste et impulsif, sans doute – mais en tous les cas, son sort n'aurait intéressé personne et il aurait pu continuer à tuer tranquillement des cygnes dans la forêt...

Julien Gracq, dans *Au Château d'Argol*, illustrera on ne peut plus douloureusement que la qualité de sauveur n'est « jamais obtenue, mais toujours donnée. »<sup>12</sup> Sans trop anticiper sur les modifications que Gracq apportera à cette matière, il faut néanmoins insister sur le fait que le déplacement du point d'équilibre dont Gracq s'autorisera pour titrer sa pièce *Le Roi Pêcheur* plutôt que *Perceval* est déjà nettement en germe chez Wagner, lequel prend appui sur les quelques éléments de dramatisation de la figure d'Amfortas déjà observés chez Wolfram.

Cette idée gracquienne que le rédempteur doit son statut de rédempteur à celui qui a commis la faute s'inscrit par ailleurs dans la lointaine tradition chrétienne de la *felix culpa*. Pour résumer très simplement cette idée de *felix culpa* (ou de « faute bienheureuse »), disons que sans la faute d'Adam, le Christ aurait été inutile. La faute d'Adam peut être dite bienheureuse, dans la mesure où elle appelle l'avènement d'un rédempteur. En ce sens, il paraît fondé d'interpréter l'Amfortas de Wagner comme une figure adamique, en lien avec la figure christique qu'est Parsifal : Amfortas est celui qui a mordu au fruit défendu et qui a, de ce fait, engagé un état d'instabilité dans un monde qui, depuis, attend sa rédemption. Et Parsifal, évidemment, est celui qui amène cette rédemption.

Il faut préciser ici que nous ne prôtons pas une lecture globalement christianisante du *Parsifal* et que nous ne souscrivons pas à l'idée nietzschéenne d'un affaissement du vieux Wagner au pied de la croix. Nous observons simplement que la problématique de la rédemption, qui est absolument omniprésente dans toute l'œuvre de Wagner, rejoint ici certains symboles forts empruntés au christianisme.<sup>13</sup> Parmi ces symboles chrétiens, on peut noter que Wagner s'écarte de Wolfram pour renouer avec la tradition française issue de Robert de Boron lorsqu'il décrit le graal comme une coupe et lorsqu'il assimile la lance à celle qui perça jadis le flanc du Christ. D'ailleurs, Wagner déplace la blessure d'Amfortas : il conserve le lien de la blessure à un péché

---

12 Julien Gracq, *Au Château d'Argol* (Paris: José Corti, 1938) 164.

13 Signalons que plusieurs autres symboles, dans *Parsifal*, sont par ailleurs empruntés au bouddhisme (en particulier la plus grande partie du deuxième acte).

charnel, mais il renonce à surdéterminer cet aspect en situant la blessure « entre les jambes, » comme disait Chrétien ; il préfère au contraire déplacer la valeur symbolique de la blessure en en faisant une blessure au flanc, comme celle du Christ. Cette association symbolique des deux blessures, jointe à l'assimilation de la lance à celle de Longin, permet à Wagner d'exalter la nature à la fois paradoxale et transcendante de la blessure d'Amfortas, qui ne peut se refermer parce qu'elle est régénérée par le sang pur du Christ chaque fois que le graal est découvert. L'eucharistie du graal trace un lien de sang entre le Sauveur et son prêtre déchu. « Le sang pour le sang, la blessure pour la blessure – mais ici et là, quel abîme entre ce sang, cette blessure! » écrit Wagner dans la lettre de 1859 déjà citée.<sup>14</sup> Voilà bien un procédé propre à amplifier la valeur symbolique de la blessure, et, partant, celle du personnage d'Amfortas.

Un dernier aspect sur lequel nous voudrions insister à propos de l'amplification du personnage tient au changement profond de pondération qui résulte de la redistribution des rôles pratiquée par Wagner. En resserrant son action autour de quatre personnages (Parsifal, Amfortas, Kundry et Klingsor – puisque Gurnemanz n'est, en fait, qu'une sorte de narrateur), et en amplifiant, comme nous l'avons dit, le poids symbolique de chacun, Wagner crée, de fait, des structures relationnelles nouvelles. On voit se mettre en place des relations triangulaires inédites entre Amfortas, Kundry et Parsifal, dans un triangle qui, à plus d'un titre, fait songer au triangle œdipien. Il n'est pas possible d'insister ici sur le caractère profondément œdipien de la stratégie de séduction adoptée par Kundry au 2<sup>ème</sup> acte (qui, au demeurant, est tout à fait patent), mais nous voudrions mettre en avant la part œdipienne qui rejaillit sur Amfortas. Comme c'est aussi le cas de Siegfried, dans *L'Anneau du Nibelung*, Parsifal a pour mission de régénérer un monde en rompant avec ce qu'on pourrait appeler l'ordre des pères. Amfortas, comme Wotan, attend la venue d'un être pur, qui saura produire cette régénération, mais ils savent tous les deux que ce geste impliquera leur propre destitution. En tuant son « père adoptif » Mime, puis en suscitant l'effondrement du Walhalla sur lequel règne son grand-père Wotan, Siegfried rompt nettement avec l'ordre des pères. Parsifal, de son côté, doit marcher sur les traces d'Amfortas, refaire tout son parcours pas à pas pour en inverser le signe en résistant là où Amfortas avait failli. Il doit ensuite revenir auprès d'Amfortas pour poser la pointe d'une lance sur son flanc et lui apporter ainsi la guérison par un geste qui se confond symboliquement avec un meurtre, et dont l'effet sera bel et bien de permettre à Amfortas de mourir. Sans doute serait-il abusif de parler de « meurtre du père, » mais il est néanmoins certain qu'il s'agit ici d'un mouvement par lequel un jeune homme prend la relève symbolique d'un homme plus âgé auquel son parcours l'a nettement identifié.

On retrouvera cette perspective, nettement accentuée, dans le *Roi Pêcheur* de Gracq, mais il est peu probable que Krzysztof Warlikowski soit passé par Gracq pour interpréter *Parsifal* comme il l'a fait dans la mise en scène qu'il en a donnée à l'Opéra de Paris en 2008. Parsifal y est en quelque sorte dédoublé par un enfant. L'ensemble de ce qui se joue sur scène pourrait bien être une expression de l'imaginaire de cet enfant, dont il semble que le premier drame soit d'ordre familial. Du coup, le graal que Parsifal brandit fièrement dans la scène finale est un simple verre, sorti d'un panier à pique-nique ; à ce moment, Amfortas et Kundry s'embrassent avec tendresse, et le rideau tombe sur une table autour de laquelle Amfortas, Kundry, Parsifal et l'enfant partagent un repas simple, comme si tous les drames et toutes les fractures étaient réparées – rêve d'un

---

<sup>14</sup> Richard Wagner à Mathilde Wesendonck 162.

enfant pour qui la traversée de la terre *gaste* s'achève au moment où Parsifal a su échapper à l'attraction maternelle de Kundry et guérir Amfortas en le tuant symboliquement... Plusieurs auteurs joueront, par la suite, avec cette dimension œdipienne d'un mythe que Lévi-Strauss, pourtant, présente comme le symétrique inverse de celui d'Œdipe. Gerhart Hauptmann fera même explicitement d'Amfortas le père de Parsival – mais là n'est plus notre sujet...

L'assimilation du Roi Pêcheur à une figure paternelle est évidemment loin d'être une nouveauté, et elle est déjà nettement présente entre les lignes de plusieurs textes médiévaux, mais en inventant la figure de Kundry et en lui donnant la place qu'il lui donne dans l'économie de son drame, Wagner a construit un triangle inédit, qui surdétermine les relations interpersonnelles et les place également dans une sphère archétypale. Nous terminons donc notre parcours en évoquant ce « triangle parsifalien, » parce qu'il nous paraît être l'élément le plus déterminant pour les diverses réécritures auxquelles s'est livré Julien Gracq sur la base de cette matière; ainsi ce triangle permet-il, en guise de conclusion, de passer le relais en douceur, et d'entrouvrir déjà la porte du Montsalvage gracquien, où Amfortas, encore et encore, relance ses filets sur une onde stagnante...