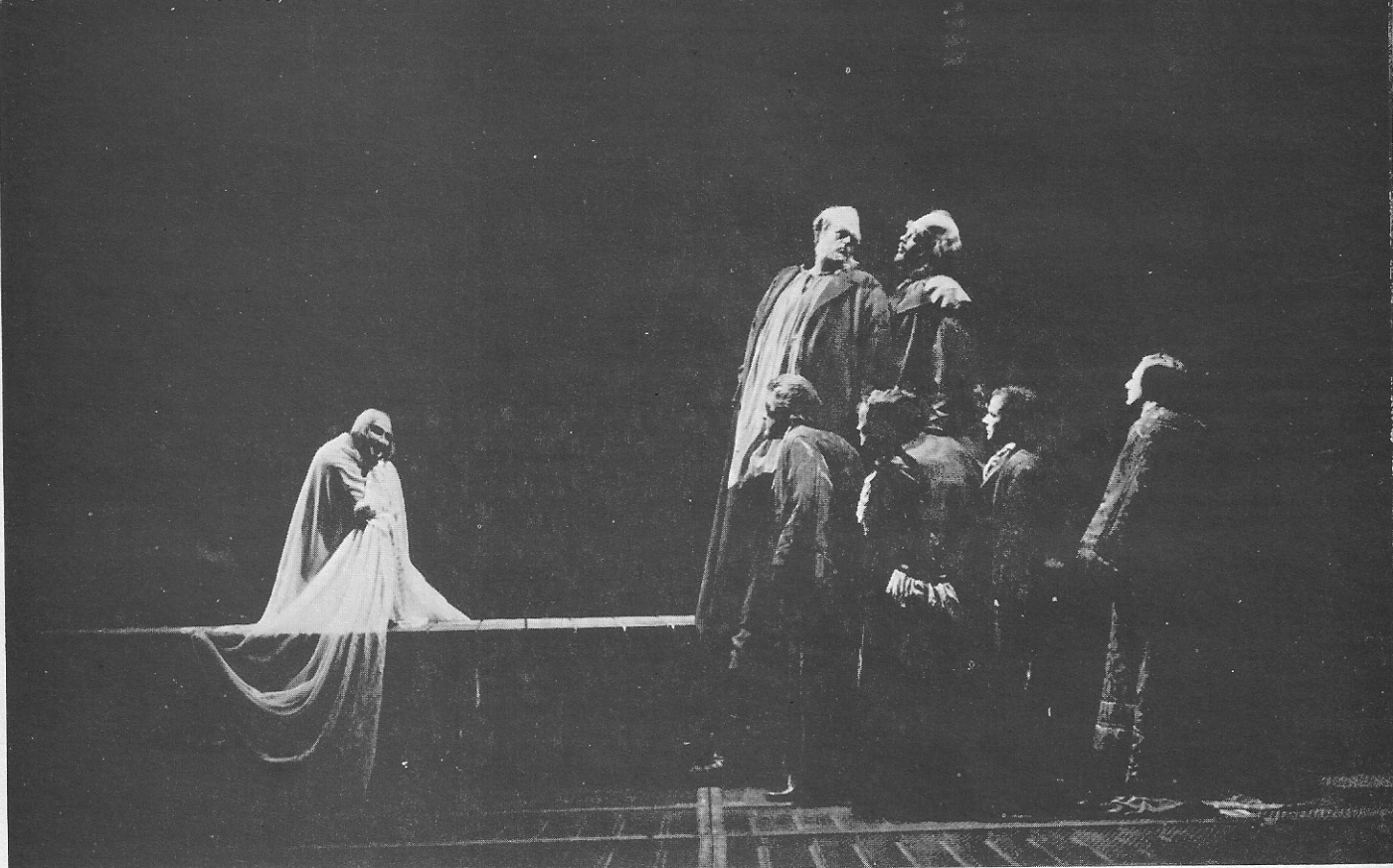


BAYREUTH

(suite)



L'Or du Rhin à Bayreuth 76

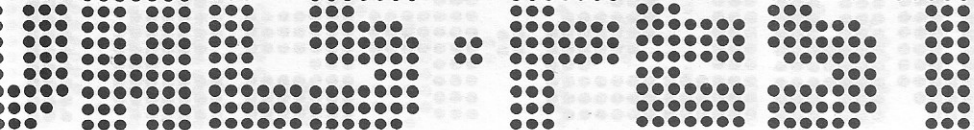
photo Wilhelm Rauch

C'est l'événement de l'été. On a écouté les retransmissions directes et les commentaires radiodiffusés, lu les journaux, vu les photos, on y est allé — si l'on avait les moyens... et les places — et chacun de donner ou de quêmander des avis contradictoires. Mais l'événement, où est-il? dans le centenaire de la Tétralogie, dans sa célébration à Bayreuth, par une équipe exclusive-ment française, dans la remise en question du Neues Bayreuth pour le 10^e anniversaire de la mort de son génial fondateur, ou bien dans ces cris, ces sifflets, ces batailles d'Hernani qui ont jalonné et suivi chaque représentation? Wolfgang Wagner a frappé juste : en confiant à Pierre Boulez et à Patrice Chéreau la réalisation de ce Ring déjà historique, en leur laissant une entière liberté artistique, il a permis à l'événement de dépasser le rite d'anniversaire pour prendre une portée sociale inespérée en ce sanctuaire tout emprunt de solennité, où tousser est un grave manquement à la règle, et pour

y secouer un traditionnalisme qu'on n'aurait pas cru si vivace encore.

La contestation rétrograde n'est pas chose nouvelle sur la colline sacrée; l'enfantement du Neues Bayreuth en 1951-1952 s'est déroulé dans le déchaînement des passions, et bagarres, insultes, menaces de mort et coupures de crédits ont marqué la lente, mais sûre action novatrice du célèbre petit-fils : les Maîtres sans Nuremberg en 1956, une « négresse » pour Vénus en 1961, les Maîtres sur la scène de Shakespeare en 1963, Parsifal confié à un iconoclaste (P. Boulez) en 1966 furent les plus beaux prétextes aux vindictes réactionnaires... Heureusement le provocateur si gênant eut la bonne idée de s'éteindre prématurément, laissant le temple s'endormir au ronronnement apaisant de la tradition, l'atelier s'enfermer dans un conformisme rassurant pour toute cette frange du public qui n'admet pas que l'on touche à « son Wagner ». (Cf. la tentative jugulée dès le 1^{er} soir de Götz Friedrich en 1972).

Que s'est-il donc passé cet été pour que les réactions aient pris un tour aussi violent, et que les mass-media en aient à ce point amplifié l'écho? L'œuvre de Wagner a tout simplement reçu un nouvel éclairage si cru, si vrai que sa force, sa violence, sa portée critique et subversive initiale, mais aussi ses faiblesses et ses contradictions ont ressurgi du sommeil où les épigones bornés de Wieland Wagner les avaient plongés avec la bénédiction des nouveaux « gardiens du Graal », si attachés à user de ses pauvres (et rares) restes pour mieux le faire oublier. Mais la société bourgeoise admet difficilement qu'on lui jette au visage si ouvertement ses propres défauts et contradictions, surtout quand elle finance! D'où, plutôt que des attaques contre le maître divinisé et récupéré, une dénégation en bloc de la valeur du travail accompli, un refus de s'attacher à la compréhension de la lecture modernisée de Boulez ou du langage scénique nouveau de Chéreau.

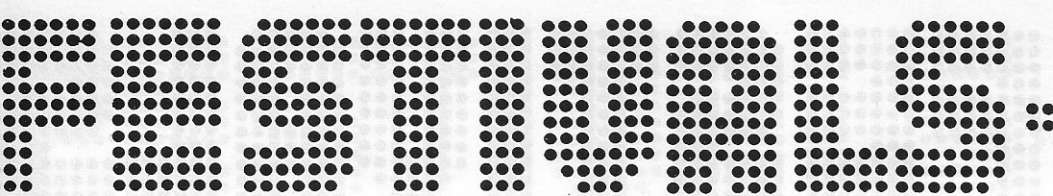


Car s'il n'atteint pas l'unité extraordinaire du Ring de Böhm-Wieland, le produit encore inachevé de cet été — 3 mois de répétitions sur place c'est peu pour une telle œuvre — est de la même qualité artistique, et prouve que l'on peut créer autre chose que du sous-Wieland sans tomber dans les excès d'une lecture interprétative trop limitée (politique, futuriste, illustrative... Ponnelle, Melchinger, Karajan) ni dans la vacuité d'un Everding. Pour Chéreau, l'Anneau n'est pas uniquement une grande fresque mythologique; partant de la durée exceptionnelle de sa genèse (25 ans) et de l'évolution notable de la pensée de son auteur, accentuant les disparités et les cassures temporelles, il nous propose une vision à plusieurs niveaux de lecture : au mythe, représenté abstraitement, il ajoute le contexte historico-social des XIX^e et XX^e siècles, et le drame du roman bourgeois XIX^e, agrémentant le tout du contrepoint d'une synthèse analytique contemporaine. L'effet de juxtaposition obtenu, typique des recherches théâtrales d'aujourd'hui — mais pour Chéreau il n'y a pas de différence entre opéra et théâtre — crée une ambiance surréaliste solidement ancrée dans le réalisme social historique et là est la nouveauté qui émeut tant de spectateurs, incapables maintenant de réaliser le processus d'identification avec la scène. C'est en tout cas par ce biais que le metteur en scène atteint à sa critique de la société industrialisée, percutante non seulement dans l'Or du Rhin qui s'y prête toujours facilement, mais aussi dans les autres journées de la Tétralogie. Pour la fonder, il assure (selon le vœu de Wagner), une présence très importante à la Nature, qu'il oppose à un univers concentrationnaire urbano-industriel. Refusant le concept de virginité de celle-ci, (la lance arrachée par Wotan à Yggdrasil en est la preuve) il nous la montre dès l'ouverture du rideau déjà asservie : le Rhin est canalisé, coupé d'un barrage, source de richesse. Elle sera manipulée par Wotan principalement, tout au long de l'œuvre : des arbres véritables mais visiblement assujettis à des chariots légers constituent le cadre irréaliste de nombreux tableaux. Elle en mourra même : nous retrouverons le barrage délabré, rouillé, à sec pour le meurtre de « l'homme libre ». L'architecture en contraste est reflet de notre histoire : Walhall est un jeu de construction complexe de grattes-ciel, de tours industrielles et de murailles cyclo-péennes. Nibelheim est une galerie de mine, non point faille géologique, mais domaine construit et organisé pour la rentabilité du travail. Point de cabane de Hunding : l'arbre n'est plus qu'un tronc mort, noir, au centre d'une cour d'usine flanquée latéralement des porches somptueux d'un puissant maître de forges du XIX^e siècle, et lorsque le printemps, rompant l'enceinte, fait apparaître la Nature, jaillir les instincts, le désir charnel, c'est une nature sombre, sinistre présage de l'issue du 2^e acte, de l'échec de la liberté qu'il révèle.

Le palais de Gibich est d'abord évoqué par un luxueux hall à colonnes début de siècle, ouvert béant sur le Rhin et ses perspectives. Quant au domaine, il évoque, par quelques

façades de briques, une statue anonyme et une passerelle, les docks sinistres d'un grand port du Nouveau Monde à la veille de la grande crise économique des années 30. Dans cet environnement très subjectif, les rapports sociaux types de cette grande foire aux illusions qu'est la société industrielle se condensent et éclairent pour nous d'un jour quelquefois très neuf les silhouettes des protagonistes. L'action, est logiquement centrée sur Wotan et sa fille préférée. Lui n'est plus le dieu borgne irascible, mais un grand prince de l'industrie, figure de la volonté de puissance insatiable du capitalisme. Cette motivation l'amène à sacrifier sa famille bourgeoise et ses intérêts vitaux à son désir, puis père et mari à l'autorité chancelante à manipuler les humains, à les sacrifier à son jeu, pour en arriver enfin, meneur de jeu désabusé, parmi les derniers sursauts de volonté d'un prestige déchu, à précipiter sa chute en appelant la venue d'un monde nouveau. D'où, en particulier une vision très neuve de la deuxième journée. Brünnhilde est avec les jumeaux le seul personnage sympathique et émouvant dans ces tristes réalités : Fricka, grande dame, digne symbole du mariage, Freia et ses frères, complices volontaires, toute la troupe des Dieux est engoncée dans ses principes et ses privilèges. Albérich est à l'opposé l'inutile besoin d'accumulation des richesses, et son combat n'est que refus de classe. Mime l'intellectuel est aussi le prototype poussé à l'extrême du juif prétentieux haï par Wagner. Les plus étonnants sont peut-être Loge, huissier surnois, batard bossu — à l'opposé du demi-dieu hautain et supérieur campé par Windgassen — et Siegfried, méchant-benêt manipulé successivement par Mime, Wotan, et Hagen, sinon par ses instincts, pauvre héros dont la liberté est de se contenter d'une forge mécanique, d'un oiseau en cage pour progresser, avant d'oublier Brünnhilde pour une autre femme, avant de revêtir le smoking de son mariage, symbole de sa soumission à une société décadente. Hunding, Gunther industriels cossus, violents ou apprêtés s'appuient sur une milice armée. Hagen en homme de main de son demi-frère, est un juste reflet de ce monde oppressant où la peur est omniprésente. La violence règne aussi, accentuée, réaliste : Hunding fouillant le ventre de Siegmund avec son épieu, Wotan fixant au sol de ses ruines la main du nain, brutalisant Mime, giffant sa fille, Hagen terrorisant Gutrune, tout est boucherie, tout est horreur. Tout est sexe aussi : vénal avec les Filles du Rhin qui se conduisent en catins avec l'Albe Noir comme avec l'homme rédempteur; violent avec la tempête de désir qui emporte irrésistiblement Sieglinde et Siegmund; pur aussi avec la robe blanche de Brünnhilde qui s'agrandira et s'étoffera au moment de son réveil à son dernier message d'amour. Les plus beaux gestes de tendresse lui sont réservés aussi, car ils n'apparaissent que rarement chez les autres. Mais qui a vu Wotan prendre dans ses bras le cadavre de son fils ne peut que ressentir la douleur profonde de ce fou que l'orgueil seul amènera au Walkürenfels.

Tout est exprimé par une direction d'acteurs



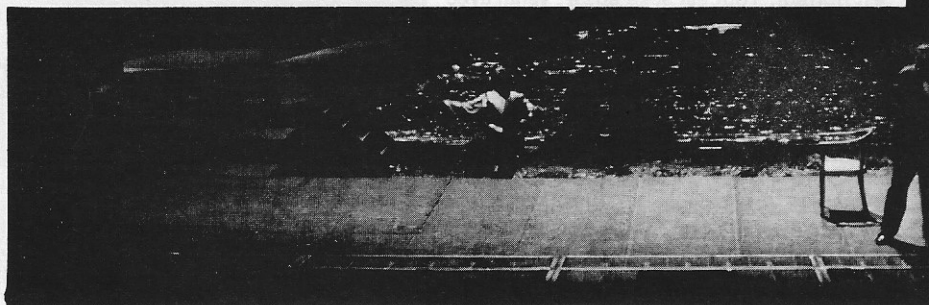
d'une efficacité confondante. C'est peut-être le plus grand triomphe de Chéreau que d'avoir réussi à animer ces acteurs-larves que sont les chanteurs d'opéra, qui ici explosent littéralement sur scène, prodiguant à partir du chant la conscience de leur personnage tel que le metteur-en-scène le recherche — comme chez Wieland — et les amène à l'accoucher avec leur personnalité propre dans des comportements réalistes — à l'inverse de Wieland —. Ainsi l'œuvre est théâtralisée, insufflée d'une vie réelle qui respecte absolument les intentions de Wagner. Mais Chéreau-Boulez n'ont pu obtenir des voix insuffisantes ou fatiguées les mêmes merveilles, et seules leur prestation d'acteurs nous ont fait oublier l'aigu instable et criard de G. Jones, le timbre insipide de D. MacIntyre, ou l'insuffisance de R. Kollo qui n'a rien vocalement d'un « Siegfried » — en a-t-il même l'étoffe dramatique? — J. Thomas finissant aphone au deuxième acte de *Götterdämmerung* et sauvé par sa musicalité au troisième. Triomphe facile alors pour les seconds rôles, avec les extraordinaires H. Zednik (Loge, Mime), E. Randova (Frika), K. Ridderbusch (Hunding, Hagen), A. Schwarz (Erda), Y. Minton (Waltraute), et bien sûr les chœurs de N. Balatsch.

Aussi est-ce le spectacle qui est roi, nous prodiguant détails prodigieux d'imagination autant que visions étranges, drôles ou blafardes, mais toujours belles. Oui, n'en déplaise à ceux qui n'ont vu que laideur, grisaille, tristesse, la beauté est reine car elle repose sur la force interne du spectacle. Y participent bien sûr décors et costumes. R. Peduzzi a marqué une fois de plus de son cachet personnel ses grandes fresques réalistes et poétiques. La division de l'aire de jeu en deux plans horizontaux marque la faille d'où surgissent les principaux acteurs du drame. Au fond, un simple voile gris, qui masque le *Götterbürg*; devant, mobiles, le rocher de Brünnhilde et les murailles de son cimetière, les arbres... Quelques éléments architectoniques latéraux (Parois rocheuses, massifs de maçonnerie, machines animées) réapparaissent d'acte en acte pour détruire l'illusion. Les éclairages très subtils expriment bien sûr toute l'étendue de la gamme des gris chère à l'équipe, avec toutefois quelques ajouts de couleurs, soit par projections, soit par les objets ou les costumes. Ceux-ci somptueusement dessinés par J. Schmidt, par leur luxe (Fricka), leur simpli-

cité (Brünnhilde) ou leur pauvreté (Mime, Siegfried) contribuent à créer le complexe surréaliste, mêlant le mythe (lances, armures), l'onirisme (le voile de Freia dont Loge illustre son récit, le linceul de Siegmund ou les trains pourpres dont se parent les dieux), le réalisme (redingotes et smokings), atteignant même l'ambivalence telles les robes grises des Nornes qui retournées pour leur couvrir le chef transforment ces femmes banales en prophétesses mythiques. On a dit que le travail de Boulez était éclipsé par celui de Chéreau. Bien au contraire, leur liaison est évidente et la réussite du metteur en scène n'aurait pas été si éclatante sans ce support dynamique idéal qu'est la lecture moderne imposée par le chef à la partition. Elle fait pressentir Wagner comme le premier musicien du XX^e siècle, et soudain nous apparaissent nombreux les pressentiments de Mahler et de Schoenberg. La primauté est donnée au tapis des leitmotives et au détail de leur incessant développement. Cette perfection dans la transparence, la finesse et la lisibilité est un enchantement pour l'oreille. Elle accompagne une recherche dynamique interne qui bouleverse notamment les traditions des tempi et amène par leur brusque rupture une dramatisation intense. L'impression d'activité, de fougue passionnée qui se dégage d'une direction pourtant sereine vient de la recherche affichée de la destruction de l'effet au profit d'une élégance légère de la masse orchestrale.

Les conséquences purement musicales Les séquences purement musicales marquant cependant les échecs relatifs de Boulez comme de Chéreau : on y cherche une âme, une poésie qu'ils n'ont su faire naître. Ainsi les immenses développements lyriques des actes 2 et 3 de Siegfried, comme la thèse de Brünnhilde ont paru bien froids après les incontestables réussites du récit de Loge, de la Walkyrie dans son intégralité ou du 2^e acte du *Crépuscule* — pour ne citer que les plus frappantes —. La catastrophe finale, à peine ébauchée, éteint ses fumées sur l'interrogation attentive de tout un peuple qui se tourne d'abord vers le public, puis, sur le motif de la rédemption par l'amour, vers la fosse d'orchestre, ultime et incertaine réponse à son inquiétude. Peut-on y voir aussi la promesse d'un travail plus fécond encore pour le futur d'un Ring dont on espère qu'on ne limitera pas les reprises aux deux années à venir?

Pierre Flinois



Le Crépuscule des Dieux à Bayreuth 76



