Un essai de Wieland Wagner sur le théâtre adressé à Paul Boulet

Philippe Olivier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rbnu/2352>
DOI : 10.4000/rbnu.2352
ISSN : 2679-6104

Éditeur

Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2013
Pagination : 64-73
ISBN : 9782859230432
ISSN : 2109-2761

Référence électronique

Philippe Olivier, « Un essai de Wieland Wagner sur le théâtre adressé à Paul Boulet », *La Revue de la BNU* [En ligne], 7 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 08 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rbnu/2352> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rbnu.2352>

La Revue de la BNU est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Wimmer

Wieland Wagner

Wagner, monument historique ?

Depuis la reprise des festivals de Bayreuth en 1951 la discussion relative aux possibilités et aux limites d'une mise en scène moderne des oeuvres de Wagner a pris une violence telle qu'on pourrait croire qu'il s'agit d'un problème brûlant d'interprétation. Le sujet de cette discussion n'a pas varié : les indications scéniques de Richard Wagner doivent-elles être considérées, au même titre que le poème et la musique, comme un élément immuable de l'oeuvre ? Et, en ce cas, le fait de s'écarter des "annotations indirectes" équivaut-il à l'abandon volontaire du système entier ?

N'est-il pas curieux, en examinant les seize tomes que représentent les "Oeuvres complètes" de Richard Wagner et sa correspondance s'élevant à des milliers de lettres qu'il ne mentionne point ce thème insidieux ? Il se devait de gagner ses contemporains à son oeuvre et s'est peu inquiété du sort que l'avenir lui réserverait. Les très rares notes authentiques à ce propos, qu'on aime toujours à citer, concernent des cas particuliers et n'ont, de ce fait, pas une importance générale. Un génie de la valeur de Wagner n'est pas doctrinaire. Ses rigoureuses adaptations d'oeuvres classiques dont la forme originale nous paraît inaltérable révèlent à quel point il pensait sans compromis aux problèmes du théâtre vivant . . .

Le Bayreuth postwagnérien^{avec}, et surtout Hans Pfitzner ~~et~~ ses disciples ont déclaré que les indications scéniques de Wagner étaient sacrées et faisaient~~ent~~ intégralement partie de son oeuvre. Le ton irrité de Pfitzner pour réclamer une muselière nationale pour les chefs d'orchestre et metteurs en scène trop pleins de pensée personnelle, "un décret national pour la protection des oeuvres d'art contre leur ~~altération~~ altération arbitraire par des instituts voués au service de l'art" n'est que la conséquence

Quand Paul Boulet attaquait Wieland Wagner et recevait en réponse un essai sur le théâtre

Alors qu'approche, à Bayreuth, la *Tétralogie* dite « du bicentenaire »¹, dont la mise en scène sera confiée à l'Allemand Frank Castorf, le radical directeur de la Volksbühne de Berlin, les divergences opposant wagnériens conservateurs et amateurs progressistes d'art lyrique sont devenues un thème d'actualité récurrent, en tout cas dans des pays tels que la France et l'Italie. Ces conflits ne sont pas nouveaux. Ils existaient déjà lors de la saison inaugurale du Festival de Bayreuth en 1876, ont connu un pic un siècle après, lors du légendaire *Ring* signé Patrice Chéreau, et ont continué à défrayer la chronique quand Jürgen Flimm, Heiner Müller ou Christoph Schlingensiefel ont présenté leurs réalisations théâtrales sur la « verte colline ».

Cette querelle entre conservateurs et novateurs atteignit aussi une dimension paroxystique au temps du « Neu-Bayreuth » : on désigne, par ce terme, la révolution esthétique qui s'y est produite entre 1951 et 1966, l'année du décès de Wieland Wagner. L'entrée du fonds Boulet-Devraigne à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg en porte témoignage. Une importante correspondance a en effet été échangée entre Paul Boulet et Wieland Wagner, ainsi qu'entre le wagnérien parisien et la redoutable Winifred, mère du même Wieland. Le haut fonctionnaire Paul Boulet, auquel une

contribution de Mathieu Schneider est consacrée dans cette livraison, était tout sauf un inconnu parmi les milieux musicaux parisiens. Ainsi, le compositeur Henri Sauguet le classait parmi les zélés de Wagner « des plus purs et plus documentés »². Il devait, entre autres, être parmi les initiateurs d'une émission de télévision diffusée le 12 mars 1961 et consacrée au centenaire de la création de la version parisienne de *Tannhäuser*.

Fréquentant le Festival de Bayreuth depuis 1937, Paul Boulet s'y était aussi précipité dès l'été de sa réouverture effectuée en 1951. Après s'être apparemment réjoui du style de mise en scène adopté par Wieland³, il devint l'un de ses ennemis les plus implacables, n'hésitant pas, cependant, à verser des larmes de crocodile à la suite de son décès : « Wieland était un homme très intelligent et un véritable artiste »⁴. Ces propos de rigueur au long d'une correspondance de condoléances n'empêchèrent pas auparavant Boulet de s'en prendre au « caractère prétentieux et surtout obstiné »⁵ du défunt. Il lui adressa régulièrement des extraits d'articles parus dans la presse française, dont le ton hostile était représentatif de la personnalité de leurs signataires. À l'exception d'Antoine Goléa et, dans une moindre mesure, de Claude Rostand, des commentateurs comme Bernard Gavoty ou Jacques Rozner – le rédacteur en chef du quotidien économique *Les Échos* – sont tout sauf des foudres de

modernité. Ils incarnent des valeurs profondément anachroniques. Ils s'en prendraient aujourd'hui à Jonathan Meese, chargé de mettre en scène *Parsifal* à Bayreuth en 2015.

Ainsi, la lettre adressée le 30 octobre 1963 par le Français au petit-fils du compositeur de *Lohengrin* constitue l'un des moments les plus ardents d'une confrontation d'arguments durant depuis une bonne décennie. Ayant renoncé à ses précédentes admonestations au ton paternaliste, Boulet menace Wieland de l'interpeller par voie de presse s'il ne répond pas à la question de savoir pourquoi il ne respecterait pas « les indications précises données par le Maître dans ses livrets pour la présentation scénique de ses œuvres lyriques ». À cet égard, le Français montre – comme à d'autres occasions – qu'il a parfaitement conscience du rôle déjà tenu par les médias dans la société d'alors. La réponse de Wieland, datée du 23 novembre de la même année, est cinglante : « Vous serez d'accord avec moi que notre correspondance concernant les détails de la présentation scénique des œuvres de Richard Wagner est très inféconde, car nous ne pourrons jamais nous accorder sur nos conceptions artistiques », écrit-il à Boulet. Rappelons que l'été précédent avait donné lieu à une polémique intense au sujet de sa seconde production des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*. Certains avaient vu en elle une tentative insolente de gommer le substrat germanique de l'œuvre.

Wieland joint à sa lettre une traduction française d'un de ses textes fameux, intitulé *Wagner, monument historique ?*, et qui constitue sa véritable réponse esthétique à Boulet. Ce texte, à notre connaissance, est jusqu'à aujourd'hui resté inédit en français. À l'époque de la correspondance entre les deux hommes, il venait de paraître dans un recueil d'articles consacrés au compositeur⁶, et que Wieland avait dirigé à la demande de l'éditeur List. Il comprenait entre autres des textes de Hans Mayer, Theodor Adorno, Curt von Westernhagen et donc ce *Denkmalsschutz für Wagner ?*, où Wieland expose largement sa conception de la réception des classiques après leur mort.

Le caractère talmudique et répétitif des observations de Boulet, son obstination à reprendre les théories formulées en 1895 par Adolphe Appia dans l'un de ses essais⁷, sa désapprobation des éclairages intentionnellement parcimonieux et fort efficaces employés par Wieland⁸ l'amènent alors à comploter contre lui en échangeant des courriers avec sa propre mère... Wini-

fred, la Lady Macbeth de Bayreuth. Non seulement ils s'adressent réciproquement des vœux au début de chaque année nouvelle, mais Boulet transmet, de surcroît, à Winifred la copie des courriers qu'il envoie à Wieland ! Leur objectif commun est de pulvériser le « Neu-Bayreuth ». La veuve de Siegfried aurait connu Paul Boulet depuis 1937. Ils gravitent tous deux dans un cercle de relations ayant profité de leur proximité avec les maîtres du Troisième Reich – quand bien même elles n'ont pas approuvé les horreurs perpétrées en son nom. Y figurent la cantatrice Germaine Lubin, dont la naïveté s'avérera fatale pour elle, le pianiste Alfred Cortot, travaillé par des ambitions politiques effarantes, l'historien de la musique Gustave Samazeuilh, suspecté – à juste titre – d'intelligence avec l'occupant à partir de 1940 et le chef d'orchestre Hans Knappertsbusch, l'un des loups hurlant contre Thomas Mann au début de 1933. L'auteur de *La Montagne magique* s'était alors inquiété de la collusion à venir entre l'œuvre de Wagner et le nazisme. Le même Knappertsbusch sera au nombre des bêtes noires de Wieland Wagner, se heurtant régulièrement à lui quand ils seront contraints de collaborer au Festival de Bayreuth. Quant à sa mère Winifred, elle fait état de l'aversion de l'aîné de ses fils à l'égard du célèbre Kapellmeister dans sa lettre du 10 septembre 1963 à Paul Boulet. On imagine l'ancienne amie intime d'Hitler, une cigarette aux lèvres, dactylographier elle-même cette correspondance destinée à un Français maîtrisant manifestement la langue allemande et nostalgique – comme elle – du statu quo ante. L'attitude de Boulet à l'égard de Winifred n'est plus, alors, teintée de distance respectueuse. Il s'implique dans les querelles familiales se déroulant à Wahnfried⁹. Lui rendant visite en août 1965, le Français lui fait remettre – au préalable – un bouquet de fleurs et un carré de soie Hermès. Paul Boulet compare désormais Wieland à Fafner et Wolfgang à Fasolt¹⁰. Il le fait avec l'approbation de leur mère, celle-ci soulignant – le 18 août 1964 – que seul Wolfgang est capable de bien mettre en scène la *Tétralogie*. Depuis, l'Histoire aura opposé un cinglant démenti aux affirmations de Winifred !

Les énervements de l'été 1963, suscités, on l'a vu, par la nouvelle mise en scène de Wieland pour *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, seront l'occasion pour Boulet de prédire la fin de Bayreuth. Sous ce rapport, sa lettre du 7 septembre de la même année à Winifred prouve que, vus à l'aune du monde actuel, ces propos n'ont rien de nouveau. Ils montrent toujours la distinction existant entre

la façon dont des amateurs passionnés d'art lyrique imaginent la représentation concrète des ouvrages de leurs compositeurs-fétiches et le travail des metteurs en scène. Pourtant, un art qui ne se renouvelle pas est condamné à périr. Paul Boulet voulait-il garder les trésors wagnériens pour lui ? La question reste ouverte. Quoi qu'il en soit, il n'était en tout cas ni le premier ni le dernier à camper sur de telles positions...

Le texte de Wieland, dont nous reproduisons ici le tapuscrit, était accompagné d'un mot signé par J. Taut, probablement sa secrétaire, qui signifiait à Boulet son envoi joint à la lettre citée plus haut. Le traducteur de cette version française n'y est par contre pas mentionné, et est resté inconnu.

Philippe Olivier

Notes

- 1 — Richard Wagner est né à Leipzig le 22 mai 1813.
- 2 — Lettre d'Henri Sauguet à Paul Boulet du 17 janvier 1959 (fonds Boulet-Devraigne)
- 3 — Lettre de Paul Boulet à Wieland Wagner du 26 août 1951 (fonds Boulet-Devraigne)
- 4 — Lettre de Paul Boulet à Winifred Wagner du 19 octobre 1966 (fonds Boulet-Devraigne)
- 5 — Lettre de Paul Boulet à Winifred Wagner du 16 septembre 1963 (fonds Boulet-Devraigne)
- 6 — Richard Wagner und das neue Bayreuth / herausgegeben von Wieland Wagner. - München : List, 1962
- 7 — Il s'agit de *La mise en scène du drame wagnérien*.
- 8 — Le même reproche avait été formulé, dès 1876, à Richard Wagner lui-même !
- 9 — Lettre de Paul Boulet à Winifred Wagner du 8 janvier 1965 (fonds Boulet-Devraigne)
- 10 — Ces personnages de *L'Or du Rhin* sont mus par une rivalité sans limites pour s'emparer du pouvoir des dieux sur l'humanité. Au cours du même ouvrage, Fasolt assassine son frère Fasolt. Une pareille référence est utilisée par Paul Boulet dans sa lettre à Winifred du 12 avril 1964. Ce courrier est également conservé à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg.

logique , prêchée ex-cathedra , de son dogme de l'authentique fidélité à l'oeuvre ; ces théories néfastes pour l'existence même du théâtre n'étant à vrai dire réalisables qu'appuyées par des mesures de police . Néanmoins elles servent aujourd'hui d'argument de base pour les partisans de la fidélité à l'oeuvre.

Les annotations scéniques qui , apparemment , posent de si lourds problèmes , ne sont en fait rien d'autre que des indications annexes , à l'intention de lecteurs ne connaissant pas la partition - car , si l'on a le courage d'examiner les partitions selon les paroles mêmes de Wagner , "avant d'atteindre leur but , qui est de servir de modèle pour fixer techniquement une représentation parfaite, elles demeurent une énigme pour la critique esthétique" des "hiéroglyphes de la mimique" et des "objets de la fantaisie créatrice" comme dit Paul Bekker. Selon ~~Wagner~~ Wagner les notes et les valeurs n'ont qu'une signification indirecte en tant que forces au service de la mimique. Les indications scéniques ne seraient donc que des points de repère pour les lecteurs du texte , des accessoires "donnés par-dessus le marché" par le compositeur , pour ouvrir d'autres horizons à la fantaisie par l'intermédiaire d'une fonction littéraire.

Les idées de Wagner paraissent diamétralement opposées à celles de Pritzner.

Du vivant de Wagner ses visions théâtrales furent primitivement montées en s'inspirant des tableaux de genre du style Biedermeier , puis dans le goût romantique attardé des paysages "naturalistes" et de la peinture historique. Ses indications de mise en scène furent réalisées soit à la cadence des mouvements stéréotypés de l'opéra italien , soit avec la mimique pathétique des Meininger. Les témoignages de l'époque qui nous rapportent ce que le compositeur pensait du style et de la

technique de ses contemporains sont fort variés : ils passent de l'enthousiasme à la réserve discrète ou à la résignation impuissante. La constatation que ses mises en scène étaient "gênées par le style de son époque" se maintient - avec certaines réserves - et ne signifie aucun amoindrissement de sa vision théâtrale. Il n'y a pour le théâtre qui vit d'autre style que le "style de l'époque" - quitte à ce que les générations futures ~~trouvent~~ le trouvent plein d'insupportables clichés ou qu'elles ne le tiennent pour grandiose et s'en inspirent.

Mais c'est une insulte à Wagner en tant que compositeur d'identifier son oeuvre mythique avec la notoire médiocrité et le pseudo-naturalisme impuissant de la peinture allemande de son époque qui, sans idée personnelle, tente de vulgariser les acquisitions du classicisme et du romantisme selon le goût d'une bourgeoisie enrichie.

L'autorité sans pareille de Richard Wagner et, d'autre part, l'aspect négatif de tout l'art théâtral ou, plus précisément - le manque de temps, d'argent, la routine et l'ignorance, les variations de "modèles" surchargés de détails de cette époque sans importance artistique, se trouvent, de nos jours, être encore tout naturellement acceptés dans le monde entier. Ces modèles collent comme du sirop à l'oeuvre wagnérienne, ~~leur~~ lui confèrent un caractère "poussiéreux" même dans des représentations montées par des métropoles dites d'avant-garde.

D'audacieux essais pour s'affranchir de l'obéissance aveugle envers la tradition écrite - et mettre les éléments formels du XX^e siècle - l'expressionnisme, le cubisme et l'art abstrait au service de l'oeuvre de Wagner - n'ont été tentés qu'en Allemagne et en Suisse, étant d'ailleurs fort critiqués et soupçonnés de tendances politiques. Le caractère tragique de cette oeuvre ne convient pas au style génial d'Appias et les courageux essais

de Klemperer et de Fehling sont demeurés sans suite en raison de la tournure prise par la politique vers 1930, ce qui les empêcha de servir de modèle en dehors de Berlin. Et Bayreuth, de son côté ne commença qu'en 1927, non sans hésitations, à chercher un moyen terme qui concilie la conception d'Appias et celle des partisans de la fidélité absolue. Cosima Wagner, en bannissant l'ouvrage d'Appias "la Musique et la Mise en Scène", maintint à Bayreuth pendant des dizaines d'années une tendance artistique depuis longtemps dépassée dont l'effet était diamétralement opposé à ses propres intentions révolutionnaires. La voie où s'engagea Heinz Tietjen de 1933 à 1945 pour ses mises en scène de Bayreuth sous l'ère du "naturalisme de l'état", avec l'opposition irritée des vieux wagnériens, ces gardiens du Graal alors encore influents, mérite non seulement qu'on lui rende justice sur ce point historique mais qu'on la mentionne tout particulièrement.

La question théorique si volontiers posée, de savoir quelle aurait été la réaction de Wagner "s'il vivait de nos jours" devant une mise en scène soit disant moderne, est aussi superflue que de savoir ce que Beethoven dirait de l'interprétation de sa neuvième symphonie par Toscanini, l'avis de Mozart au sujet du style de ses oeuvres telles qu'on les donne à Salzbourg, ou l'opinion de Goethe à propos de son "Faust" mis en scène par Gustav Gründgens à Hambourg. En matière d'art seul compte le temps présent et le lieu actuel d'aujourd'hui. Impossible d'accepter pour l'oeuvre wagnérienne une loi d'exception qui la tienne en dehors de l'évolution inévitable de l'histoire de l'art et de la pensée.

"Que nous signifient les idées d'arrogants décorateurs ou de metteurs en scène en quête de publicité - on ne retouche pas un Titien ou un Dürer sans commettre un sacrilège" (et quel

wagnérien placerait l'oeuvre de son "maître" à un rang inférieur à celui des maîtres de la peinture classique ?). Voici ce qui , depuis 1951 , est constamment discuté , sous de différentes formes , s'appuyant sur les stupides arguments de l'orthodoxie wagnérienne contemporaine qui ne deviennent pas plus persuasifs du fait qu'ils sont opiniâtrement répétés : le drame et le tableau sont des réalités bien différentes et fort peu comparables ...

Mais l'ensemble de l'oeuvre "romantique" de Wagner ne réclame-t-elle pas - du moins le prétend-on - un décor fidèle à la réalité , l'illusion et la fidélité historique ? Ne demande-t-elle pas au moins la coordination du paysage à l'ensemble des arts ?

L'utopie wagnérienne, de l'oeuvre d'art de l'avenir, a toujours été une abomination du point de vue littéraire et artistique . Sa "redoutable manière automatique de penser" (Thomas Mann), conduit aisément , depuis Nietzsche , tout Wagner à l'absurde . Considéré historiquement le "Gesamtkunstwerk" , cette synthèse des arts , est la formule individuelle trouvée par Wagner pour exprimer une des pensées typiques du romantisme allemand : dès 1800 , Herder le prédisait mythiquement et Novalis , Schelling, E.T.A. Hoffmann et Tieck déploraient ~~l'isolement~~ l'isolement de chacune des branches de l'art. Tous recherchent un "point commun , comme l'était la mythologie de l'Antiquité" et désirent ardemment "une fête à nulle autre pareille" - grâce à la confraternité sur une ~~une~~ même scène de la poésie, de la peinture , du chant , de la musique et de l'art dramatique" ainsi que Goethe le déclarait à Eckermann en mars 1825 .

Le fait, de la part de Wagner, de créer une oeuvre qui donne une vue d'ensemble d'un monde mythique ~~historique~~ en pleine civilisation technique et rationaliste représente une force

créatrice incommensurable .

les réalisations pratiques

Pour ~~l'interprétation~~ du théâtre actuel les conceptions fort délavées de Wagner ne signifient guère davantage que ses réflexions sur le végétarisme ou "Art et Climat" . Quel déplorable malentendu de faire découler de la théorie du "Gesamtkunstwerk" un dogme stylistique , une loi et une recette pour le théâtre et , avec des prétentions à l'infaillibilité , de s'élever, au nom de la sauvegarde des principes, contre toute mise en scène qui n'est point disposée à confondre la notion essentielle du romantisme avec celle du naturalisme du siècle dernier .

Wagner, lui-même , parlera plus tard du "malheureux" "Gesamtkunstwerk" . Ce n'est donc pas un sacrilège si, de nos jours, l'on ne prolonge pas cette erreur , vraisemblablement nécessaire ~~à~~ au temps où Wagner la pensait .

Une mise en scène de l'oeuvre wagnérienne utilisant des procédés chorégraphiques et des principes qui tentent d'assujettir Les artistes lyriques aux règles dramatiques, se servant de la lumière comme moyen dramatique et prenant les éléments décoratifs de l'art contemporain - "signes" visionnaires , ~~aux~~ ~~par~~ abstraction géométrique , couleurs et formes symboliques pour créer l'espace , n'est par forcément un "ballet" , un "musical" , un "oratorio" , une "revue" , un "concert wagnérien" , "américanisée" , "prolétarisée" , "bolchevisée" ou même - horriblement dit - un "strawinsk" . Des mots d'esprit aussi faciles qui , pour caractériser des mises en scène modernes pour les détruire , associent la notion "antiromantique" et "anti-allemande" à la vie politique et intellectuelle de nos jours afin d'atteindre plus aisément les préjugés de l'auditeur ~~Wagner~~

l'amusent incontestablement . Mais des bons mots aussi simplistes ne peuvent qu'effleurer le problème de l'adaptation de l'oeuvre car ils prétendent , à la légère , rendre absolue une forme de mise en scène démodée . Mettre en scène n'est pas uniquement l'art de reproduire : cela ne sert à la création dramatique qu'en se rajeunissant constamment .

Les problèmes des oeuvres wagnériennes demeurent de tout temps valables car ils traitent d'éternels problèmes humains. Cependant les indications de Wagner relatives aux décors et à la mise en scène ne correspondent qu'au théâtre du XIXe siècle. Leur réalisation fidèle, si même elle put jamais être réalisable, n'est plus le critérium d'une mise en scène actuelle. Au lieu d'un décor stérile à la mode du siècle dernier et d'anciennes indications de mouvement, l'on tentera de réaliser sur scène l'oeuvre architypique de Wagner selon le caractère de notre époque ce qui ne peut réussir que par une recreation spirituelle, osant "remonter aux sources mêmes de l'oeuvre" . De là devra-t-elle être refaite, toujours à nouveau - en déchiffrant des hiéroglyphes laissés par Wagner pour les générations à venir . A la fin de la première représentation des "Maîtres Chanteurs" à Bayreuth, en 1956 , les coups de sifflets , mêlés aux applaudissements , ont prouvé le pouvoir de décors devenus familiers. Ces coups de sifflets ne défendraient pas l'oeuvre de Wagner , mais des dogmes et des conventions traditionnelles étrangères à la vie théatrale actuelle.