



HAL
open science

Wagner après 1945 : réinterprétations et renaissance

Martin Laliberté

► **To cite this version:**

Martin Laliberté. Wagner après 1945 : réinterprétations et renaissance. Revue Française d'Histoire des Idées Politiques, 2015, 39, pp.41-60. hal-01405369

HAL Id: hal-01405369

<https://hal.science/hal-01405369>

Submitted on 23 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Wagner après 1945 : réinterprétations et renaissance

Martin Laliberté, Université Paris-Est, LISAA (EA 4120), UPEMLV, F-77454, Marne-la-Vallée, France.

Paru dans M. Soubbotnick (ed), *Revue française d'histoire des idées politiques*, no 39, Paris, Picard, 2014, p. 41-60.

Introduction

L'année du bicentenaire de la naissance de Richard Wagner (1813-1883) se termine. On a pu prendre connaissance dans différents médias de nombreux aspects de son œuvre et de sa vie. Malgré cette grande richesse, qui se joint aux quelques cent-cinquante années de travaux critiques et journalistiques, des commentaires sur les rapports entre l'art de Wagner et la politique sont encore utiles.

Après une rapide mise en contexte et un rappel des principales polémiques wagnériennes, cet article présente les différentes stratégies des musicologues modernistes pour rendre Wagner de nouveau acceptable après la Seconde Guerre mondiale et lui restituer sa place dans l'histoire de la musique.

Contexte historique de Wagner : une période de péripéties

Richard Wagner est né à Leipzig en 1813¹ : après la Révolution Française et vers la fin des guerres napoléoniennes. Sa génération a encore connu la Restauration en France et les péripéties politiques qui s'en suivirent. Dans un travail précédent², après avoir résumé la biographie du compositeur, nous démontrions comment le projet révolutionnaire, au sens des révolutions de 1848, se retrouvait clairement inscrit dans la composition de *Der Ring des Nibelungen*.

La carrière artistique et intellectuelle de Wagner, après celle des frères Grimm ou de Goethe, se situe donc à ce moment particulier de l'histoire allemande où la nouvelle culture commune est en train de se construire par opposition aux autres cultures européennes : française, italienne, anglaise ou même autrichienne. C'est la quête d'une Allemagne qui rêve de son « dégel », de son retour dans la grande Histoire et qui se cherche des racines en conséquence³. C'est aussi une Allemagne qui peine à trouver son équilibre entre ses souvenirs

¹ Voir notamment « Richard Wagner » in *en.wikipedia.org*. http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner et http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner. Ces documents et tous ceux cités ensuite ont été consultés en août 2013.

² Martin Laliberté « *L'Anneau du Nibelung* de Wagner : fiction, histoire et opéra » in G. Séginger et Z. Przychodniak (ed), *Actes du Colloque « Fiction et Histoire »*. Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et Savoirs », p. 281-299.

³ Richard Wagner, *Ma vie* (1880), édition et préface de Jean-François Candoni, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2013, p. 30-32

du XVI^e siècle, les contrecoups des guerres napoléoniennes et le choc de l'industrialisation et du matérialisme du XIX^e siècle⁴.

On comprend dès lors pourquoi les approches mythiques et germaniques de Wagner, ainsi que son approche historique pendant un temps, étaient aussi importantes, allant bien au-delà des amateurs de musique ou d'opéra, et pourquoi, en tant que « génie allemand conscient de sa valeur », il s'est autorisé des interventions publiques politiques autant que créatives. La fascination de Ludwig II et des autres puissants de 1870 puis d'Hitler et ses amis s'éclaire alors significativement. Cela dit, si on se penche sur le détail du sens des mythes qu'il a écrit, comme l'a fait Bruno Lussato dans son ouvrage remarquable⁵, on se rend compte qu'il a largement réinventé ceux-ci et proposé des mythes propres à son pays au XIX^e siècle, plutôt qu'une simple réécriture des vieilles sagas.

D'autre part, ce germanisme recherché se double d'un extraordinaire succès dramatique et musical, qui surpasse l'œuvre bien faite. Ce sont ces succès artistiques qui maintiennent Wagner dans la vie musicale, en dépit de toutes les péripéties. Ce sont eux aussi qui expliquent le succès mondial de son œuvre. Toute analyse de l'œuvre de ce compositeur nécessite de ne pas perdre cet aspect de vue. Avant de le creuser, cependant, quelques rappels généraux sont encore nécessaires.

Crises familiales 1883-45

Cosima Wagner (Bayreuth 1884-1930)

Le cas de Cosima Wagner est à son tour plutôt complexe. Fille d'artistes romantiques en vue mais non mariés, élevée comme une princesse, elle mène avec Wagner une vie de bohème plus ou moins luxueuse. A partir du soutien de Ludwig II, elle fonde ce qu'on pourrait qualifier de « royauté » des Wagner à Bayreuth. Wagner l'a-t-il choisie pour cela ? Quoi qu'il en soit, elle apporte de vrais aides et soutiens d'une grande importance historique pour l'œuvre de son mari et sa pérennité. Avec ses conseillers, on lui doit surtout de⁶ préserver le patrimoine et d'assurer la survie financière du Festival, ce qui n'allait absolument pas de soi : ni Richard Wagner ni Ludwig II n'étaient doués pour les affaires. On lui doit encore d'avoir établi le « canon de Bayreuth », le répertoire opératique spécifique au Festival, donnant à celui-ci sa personnalité propre et son intérêt artistique. On lui doit enfin d'avoir perpétué une tradition interprétative « autorisée », porteuse de l'esthétique spécifique de Wagner.

D'un autre côté, plusieurs choses lui sont aussi reprochées :

- Une tendance à la rigidification à l'excès : on ne change rien à ce qu'avait créé « le Maître », même si les vieux décors s'effondrent ou si le goût musical évolue ;
- La recherche de poses figées et de mouvements stéréotypés ;
- Le maintien d'une scénographie naturaliste (à la Walter Scott ou pré-raphaélite). Ces costumes de chevaliers, casques à cornes, décors « médiévaux » de contes de fées vont vieillir très vite et provoquer beaucoup de railleries ;

⁴ Philippe Godefroid, *Richard Wagner, 1813-2013, quelle Allemagne désirons-nous ?* Paris, l'Harmattan, coll. « univers musical », 2011, p.38. Voir aussi les p. 41-43 et la 4^e de couverture.

⁵ Bruno Lussato, en collaboration avec Marina Niggli, *Voyage au cœur du Ring*, Paris, Fayard, 2005, p. 201-209.

⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Cosima_Wagner.

- La recherche d'une déclamation théâtrale trop appuyée, les « aboiements de Bayreuth », au détriment du chant ;

Ce sont les productions du couple Wagner qui ont créé l'image d'Épinal des « sauvages hurlant sur des rochers de carton-pâte ». L'article sur le *Ring* dans Wikipedia⁷ montre plusieurs reproductions des décors, costumes, attitudes et autres éléments visuels caractéristiques des premières productions des œuvres de Wagner. On peut aussi revoir la prestation de Kirsten Flagstad au *Metropolitan Opera* de New York dans les années 1940⁸ : cette prestation assez hollywoodienne est la source de bien des clichés ou railleries ultérieurs, notamment le fameux *What's opera, doc ?* de 1957 par Chuck Jones⁹.

Au-delà des stéréotypes, il faut souligner plusieurs éléments importants. Wagner et sa femme privilégiaient des mises en scène « réalistes », avec une iconographie néo-gothique, de vrais animaux sur scène (oies, ours, cheval) et, surtout, une recherche de vérité psychologique pour les personnages. Le théâtre de Bayreuth innovait sur un nombre important de caractéristiques : une salle noire où il importe de voir et d'entendre, et non d'être vu, un vaste plateau permettant toutes les ressources du théâtre de l'ère industrielle à grand spectacle. Les éléments fantastiques mettent à profit les technologies innovantes comme les éclairages et les fumées, les projections et de nombreux autres artifices. Plus subtilement, on y retrouve une fosse d'orchestre cachée, d'où les sons émergent de manière acousmatique, ce qui favorise les fusions et les équivoques acoustiques et ne distrait pas de l'action scénique. Ces innovations théâtrales vont de pair avec les innovations musicales du compositeur et même avec ses innovations instrumentales (tubas, orchestration très colorée et variée, importance des cuivres et des percussions, masses et fusions de timbres).

Les toiles de fond peintes sont souvent très élaborées mais imposent un jeu assez statique (les toiles sont fixes) qui va dans le même sens que la lenteur musicale, la recherche d'une gestique héroïque ou lyrique typée ou des costumes trop complexes gênant le mouvement. La demande de Wagner de qualités dramatiques et oratoires plus que chantantes¹⁰ est aussi importante : tout étant lié aux actions et au texte, il est capital que celui-ci soit compris. De plus, le naturalisme exclut les lectures politiques trop ostentatoires et se cantonne surtout au premier degré, laissant les complexités mythologiques ou psychologiques, comme les *Leimotive* œuvrer en arrière-plan, de manière subliminale.

Principales polémiques wagnériennes¹¹

Tendances autoritaires, voire totalitaires

Malgré ou grâce à son parcours agité, Wagner était apparemment un homme sûr de son génie et de sa vision esthétique, au point d'emporter son entourage par sa force de conviction et de créer un mouvement culturel occidental majeur : le wagnérisme. Sa vision artistique et son égotisme le menaient parfois au-delà du raisonnable, dans une vie d'excès et d'outrances qui n'est pas sans rappeler le *star-system* en train de se construire avec Paganini, Liszt, J. Strauss et autres divas. Wagner fut qualifié de dépensier sans vergogne et d'homme à

⁷ « Der Ring des Nibelungen » in *fr.wikipedia.org*. http://fr.wikipedia.org/wiki/Der_Ring_des_Nibelungen.

⁸ http://www.youtube.com/watch?v=tAo_fTiZ2hY.

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=pkwEOcMV5rM>.

¹⁰ Bien que cela soit en partie contredit par une écriture vocale très lyrique et mélodique, tendant à l'inverse aux vocalises incompréhensibles mais hautement expressives.

¹¹ L'article de Wikipedia sur ces controverses donne plusieurs indications utiles : http://en.wikipedia.org/wiki/Wagner_controversies.

femmes presque toute sa vie, profitant notamment de l'argent ou des femmes de ses amis : Mathilde Wesendonck, Cosima von Bülow, sans parler de sa relation trouble avec Ludwig II, voire avec Meyerbeer ou quelques autres¹². Il vit au centre de son univers et, à partir de son « sacre » bayreuthien de 1876, il règne sans partage. Si on en croit les critiques¹³, sa femme, ses fils et petits-fils garderont cette habitude autoritaire. On peut aussi déduire de l'autobiographie de Wagner¹⁴ que cette famille avait un comportement plutôt froid au plan affectif mais était par ailleurs portée sur les arts. Curieuse contradiction, parmi d'autres¹⁵.

Il publie sur l'art et l'opéra des textes qui conservent un intérêt artistique jusqu'à aujourd'hui, notamment *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), *Oper und Drama* (1851) ou *Religion und Kunst* (1880). C'est dans ces écrits qu'il développe l'idée féconde mais inquiétante de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) et d'un certain remplacement de la religion par l'art. Il a par ailleurs la plume active et engagée, voire imprudente, publiant des articles polémiques qui lui valent parfois des ennuis, notamment ses écrits révolutionnaires de 1848 et son pamphlet *Das Judenthum in der Musik*, publié deux fois à son insistance (1851, 1864)¹⁶.

Antisémitisme revendiqué et compromissions

Richard Wagner est indéniablement un antisémite, comme bien des gens de son époque et de son milieu¹⁷. En ce qui le concerne, cela est pour partie lié au vieux fond raciste occidental, dont il reprend les clichés dans une Allemagne traversant les affres de la modernisation. De façon plus individuelle, cela se lie à sa jalousie ou sa haine de Meyerbeer, Mendelssohn, Hanslick et de certains journalistes juifs qui auraient entravé sa carrière, notamment en France. Cela se lie aussi à sa volonté de renouveler l'art opératique à sa manière¹⁸, en rejetant les canons de l'opéra italien ou français. Son antisémitisme contient peut-être encore un certain opportunisme, pour plaire au peuple ou aux puissants. Toutefois, Wagner est aussi un homme pragmatique capable de passer outre ses réticences s'il en a besoin (voir les cas de Levi ou de Rubinstein¹⁹). Dans le contexte des grands débats d'une Allemagne en train de s'unifier et de se construire, il aurait été plutôt un assimilationniste de gauche, comme Marx, qu'un assassin²⁰, bien que l'affirmation inverse ait été souvent faite après lecture du journal de Cosima.

Il en va tout autrement de son entourage, en particulier de sa veuve, de sa fille Eva et de son gendre, de son fils Siegfried et de sa belle-fille Winifred. Ceux-ci vont évoluer avec la haute-bourgeoisie à laquelle ils appartenaient et épouser peu à peu les pires thèses racistes. On

¹² Philippe Godefroid, *op. cit.* p. 48.

¹³ Comme Friedelinde Wagner. Voir aussi, malgré les limites de l'ouvrage, Gottfried Wagner, *L'héritage Wagner*, traduit de l'allemand, Paris, Editions Nil, 1998.

¹⁴ Richard Wagner, *Ma vie* (1880), édité par Jean-François Candoni, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2013, p. 56-57.

¹⁵ Wagner était aussi végétarien et défenseur des animaux, un temps passionné de bouddhisme suite à ses lectures de Schopenhauer.

¹⁶ « Das Judenthum in der Musik » in [fr.wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org/wiki/Das_Judenthum_in_der_Musik). http://fr.wikipedia.org/wiki/Das_Judenthum_in_der_Musik. Voir aussi la version en anglais de cet article ainsi que la liste partielle « Liste des œuvres en prose de Richard Wagner » in [fr.wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_œuvres_en_prose_de_Richard_Wagner). http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_œuvres_en_prose_de_Richard_Wagner.

¹⁷ Son article de 1851 n'a provoqué qu'une seule lettre de protestation et a été vite oubliée, y compris par les nazis, si on en croit « Das Judenthum in der Musik », *loc. cit.*

¹⁸ La préface de Jean-François Candoni à *Ma vie*, *op. cit.*, donne de nombreuses clés d'analyses et nuances sur cette question, notamment p. 32-33.

¹⁹ « Wagner controversies », *loc. cit.*

²⁰ *ibid.*

sait aussi qu'Adolf Hitler était un fervent admirateur de l'œuvre de Wagner²¹, qu'il était un spectateur assidu de ses opéras à partir des années 1920 et qu'il est devenu un ami personnel de Winifred et de la fille cadette du compositeur, Verena. Si on ne peut qualifier Wagner de proto-nazi, il est confirmé que plusieurs wagnériens ont bien été nazis et racistes. Il est encore certain que les rites néo-germaniques inventés par Wagner ont servi de modèles aux idéologues nazis comme Hitler et Rosenberg, parmi de nombreuses autres influences plus ou moins occultes²². Cela dit, cette passion d'Hitler pour Wagner n'était pas universelle dans le régime. Goebbels n'était apparemment pas particulièrement amateur, ni les nombreux vétérans et dignitaires nazis auxquels on imposait le voyage²³ :

During the war, the festival was turned over to the Nazi Party, which continued to sponsor operas for wounded soldiers returning from the front. These soldiers were forced to attend lectures on Wagner before the performances, and most found the festival to be tedious. However, as "guests of the Führer", none complained²⁴.

On retrouve peut-être des traces de ce lien des nazis avec Wagner dans une des interprétations du nom de code du tristement célèbre décret de déportation *Nacht und Nebel*: cette formule, un détournement d'une expression courante signifiant « à la faveur de la nuit », figure bien en évidence dans *Das Rheingold*. Est-ce accidentel ? A la suite de Primo Levi²⁵, Simon Laks²⁶ ou Fania Fénelon²⁷, bien des observateurs ont parlé ensuite des aspects insoutenables de la musique dans les camps, amenant peut-être à sa haine pure et simple²⁸. Cela dit, bien que la musique de Wagner ait été jouée à la radio officielle et dans les concerts du régime et si les mythes germaniques réinventés par Wagner convenaient bien aux nazis, elle n'a pas particulièrement été la musique des camps, au contraire de Beethoven, Bruckner ou Brahms, ou, plus souvent, des chansons sentimentales ou folkloriques, des marches militaires et musiques officielles du régime²⁹. On sait aussi que les anglais ont utilisé *Götterdämmerung* comme musique d'anti-propagande ou de démoralisation³⁰, alors que les nazis préféraient les opéras héroïques comme *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Parsifal* ou *Die Meistersinger*³¹.

²¹ L'historien contemporain Michael H. Kater, Professeur à l'Université York, affirme que Wagner était la personne la plus admirée de toutes par Hitler dans le documentaire *Nazis : The Occult conspiracy* de Tracy Atkinson et Joan Baran pour Discovery Channel, 1997. Ce film propose plusieurs pistes et illustrations intéressantes, malgré un certain manque de rigueur. <http://www.youtube.com/watch?v=EYug7hTvI-s>. Le passage sur Wagner se trouve entre 26:28 et 30:00. Il contient deux déclarations éclairantes de Gottfried Wagner bien qu'il combine maladroitement des références visuelles et textuelles à *Parsifal* sur la marche funèbre du *Crépuscule des dieux*.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* et « Das Judentum in der Musik », *loc. cit.* Voir aussi le film de propagande *Stukas* (1941), <http://www.wagneropera.net/Themes/Wagner-In-Movies-Stukas-1941.htm>.

²⁴ Spotts, Frederic, *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*, New Haven and London: Yale University Press, 1994, cité dans « Bayreuth Festival » in *en.wikipedia.org*.

²⁵ Primo Levi, *Si c'est un homme* (1947), traduction française, Paris, Julliard, 1987.

²⁶ Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz* (1948/78), traduction française, Paris, Le Cerf, 1991.

²⁷ Fania Fénelon, *Sursis pour l'orchestre*, Paris, Stock, 1976.

²⁸ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 197-233. Voir aussi les cas chiliens ou américains récents <http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2013/09/11/paroles-paroles-le-chili-de-pinochet-torturait-avec-dalida-et-iglesias/>.

²⁹ Voir la passionnante thèse d'Elise Petit, *Vellétités et utopies de rupture. Les politiques musicales en Allemagne, de 1933 à 1949*, thèse à l'Université de Paris-Est sous la direction de Geneviève Mathon, Marne-la-Vallée, 2012, 481 p.

³⁰ L'expression *Götterdämmerung* est même devenue une référence générale à des conclusions désastreuses de certains événements. Voir « Götterdämmerung » in *en.wikipedia.org*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Götterdämmerung>. Voir aussi Bruno Lussato, *op. cit.* p. 233-34.

³¹ « Festival de Bayreuth » in *fr.wikipedia.org*.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Bayreuther_Festspiele#Le_r.C3.A8gne_de_Cosima.

En effet, comme le fait remarquer Bruno Lussato³², le *Ring* ne se prête pas aussi bien que l'on imagine à des visions héroïques et guerrières. Si on y retrouve quelques duels vite réglés et plusieurs assassinats, les batailles grandioses et les brillants faits d'armes sont absents. Le plus souvent, Wagner se conforme globalement aux préceptes de bon goût du théâtre grec : on y raconte davantage que l'on y voit les détails scabreux. L'histoire du Festival de Bayreuth montre par ailleurs une prédominance étonnante de *Parsifal*³³. Est-ce un signe de la prédominance de son retour chrétien, après les longs détours néo-nordiques, comme le craignent Nietzsche, Mann ou Adorno, un signe de plus de la progression conservatrice de la génération qui a raté sa révolution ? Si le *Ring*, l'œuvre imaginée autour de 1848, est sûrement son grand œuvre avec *Tristan und Isolde*, il apparaît significatif qu'à la fin de sa vie, lui et sa femme préféraient son *Parsifal* néo-chrétien, plus en phase avec une société de 1870 qui se sclérose après les fièvres de 1830-50.

Quoi qu'il en soit, à cause de son antisémitisme manifeste et celui de ses proches, la communauté juive conserve jusqu'à ce jour des réticences à son égard. Bien que diffusée régulièrement à la radio et à la télé, la musique de Wagner continue à avoir des difficultés à être jouée en concert en Israël. Les tentatives de Daniel Barenboïm³⁴ ou Katharina Wagner³⁵ n'ont pas encore abouti à ce sujet.

Une importance musicale et artistique irrécusables

Malgré tous les graves problèmes soulevés par la personnalité de Wagner et les agissements de sa famille par la suite, la musique de ce compositeur demeure, opiniâtrement, grâce à sa très haute qualité. La musique de Wagner fascine et obsède, non seulement les wagnériens (Mahler, Bruckner, Strauss) mais aussi ceux qui réagissent (Debussy, Stravinsky, Schönberg...). Elle porte à son point le plus haut les mécanismes de la musique tonale, en y ajoutant des paroxysmes de couleur orchestrale et d'expression humaine. Par recherche d'expression toujours plus forte, la surcharge harmonique atteint sa limite avec les accords de 13° et les accords altérés divers, les retards et appoggiatures chromatiques, les modulations éloignées, les résolutions évitées ou inhabituelles. Au niveau formel, Wagner arrive aussi à la saturation, avec des formes très longues (4 soirées de musique pour le *Ring*). Enfin, son usage des couleurs sonores est aussi fondamental, parachevant plus de deux cent ans de développement symphonique. L'effectif du grand orchestre n'a guère évolué depuis, bien que sa palette sonore se soit étendue.

Ces caractéristiques et d'autres concourent à un effet de fascination, tendant pour certains à engourdir l'esprit analytique et cherchant à emporter complètement l'auditeur/spectateur. Cela représente d'ailleurs la culmination de l'esprit romantique, foncièrement dionysiaque, comme l'affirme Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*. Si on en croit ses propres écrits, Wagner voulait que son impressionnant réseau de *Leitmotiv*³⁶ soit perçu de façon subliminale par les auditeurs, plutôt que par analyse rationnelle constante. Son projet révolutionnaire, eschyléen³⁷, vise en effet un public large et pas forcément instruit qu'il souhaite faire participer au rite d'art-religion de la « nouvelles cité », où le spectateur

³² *Op. cit.*, p. 24-25 et 204-205.

³³ « Cosima Wagner » et « Bayreuth canon » in *en.wikipedia.org*. http://en.wikipedia.org/wiki/Cosima_Wagner et http://en.wikipedia.org/wiki/Bayreuth_canon.

³⁴ « Wagner controverses », *loc. cit.*

³⁵ « Katharina Wagner » in *en.wikipedia.org*. http://en.wikipedia.org/wiki/Katharina_Wagner.

³⁶ Lui-même parlait plutôt de *Grundthema*, de thèmes fondamentaux ou de *Hauptmotiv*, de motif principal. Il n'approuvait pas complètement l'idée de *Leitmotiv* introduit plutôt par Wolzogen et Jähns.

³⁷ Martin Laliberté, *op. cit.*

s'abandonne à la « connaissance par l'émotion »³⁸ plutôt qu'à la connaissance analytique et critique. Il s'agit ici d'une sensibilité d'hémisphère droit assez nette, de la musique qui met en suspens la pensée rationnelle et le discours critique.

Les points limites atteints par Wagner et son excès de romantisme provoquent finalement une grande crise musicale qui suscite en retour deux grandes réponses. Les uns, des postromantiques aux néo-classiques, vont tenter de prolonger la tradition tonale, quitte à l'aménager³⁹. Les autres, l'avant-garde⁴⁰, vont tirer les conclusions logiques d'une totalisation chromatique et de la construction musicale par réseaux motiviques, tout en abandonnant le langage tonal.

Réception de Wagner après 1945 : renaissance ou permanence ?

La « table rase » de 1945

Poser la question de Wagner après les Deuxième Guerre mondiale, c'est soulever tout le questionnement sur la musique tonale, ses limites, ses réformes et sur l'acceptation ou non des réponses des créateurs par le public et les médias. Discuter de l'ensemble de ces éléments dépasserait le cadre d'un seul article, aussi nous restreignons ici le propos au point de vue des compositeurs contemporains et des musicologues qui les ont accompagnés.

En 1945, la très romantique Allemagne est en ruine. Au plan musical, la Deuxième Guerre mondiale a eu un effet accélérateur ou amplificateur sur la génération qui hésitait un peu entre tradition et modernité et sur les plus jeunes. Les artistes de cette époque, écorchés par les récentes brutalités, tâchent de reconstruire un langage musical neuf, sur des bases plus saines⁴¹. Tentant une « table rase » d'autant plus facile que les maîtres de 1930-45 n'avaient guère produits d'œuvres enthousiasmantes, ils choisissent un modèle contraire à l'attitude inconsciente, « naturelle », des musiques qu'ils rejettent et s'engagent dans la voie de la création volontariste sur des bases « rationnelles », intellectuelles et formalistes, qui flirtent volontiers avec la pensée scientifique⁴². Les cristaux weberniens et l'énergie brute et industrielle de Varèse et de Stravinsky de la période russe, sans oublier le sens du timbre en plein développement depuis Debussy, inspirent davantage que l'expression personnelle et sentimentale, au mieux « vieillotte », au pire « collabo ».

On a dit que cette génération fait écho dans sa musique des atrocités de 1933-45, fait entendre les cris des assassinés, explose les langues qui ont trahi en se fascisant, exprime une sensibilité d'écorchés, d'internés, d'atomisés et de survivants complexés. Cet expressionnisme exacerbé, une sensibilité dionysiaque extrême qui a traversé l'hécatombe de 1933-45, se double pourtant d'une recherche de mesure et d'organisation, de création d'un nouvel ordre musical, l'ancien ayant « trahi », lui aussi⁴³. Après une guerre où les fascistes se sont souvent complus à des dérives irrationnelles et ésotériques, un dérivé de l'irrationalisme

³⁸ Richard Wagner, *Opera und Drama* (1851), pour la traduction en français par J. G. Prod'homme (1913) Reproduit sur internet : fr.wikisource.org :

[http://fr.wikisource.org/wiki/Opéra_et_Drame_\(Wagner,_trad._Prod'homme\)/Partie_3/Chapitre_V](http://fr.wikisource.org/wiki/Opéra_et_Drame_(Wagner,_trad._Prod'homme)/Partie_3/Chapitre_V).

³⁹ Jean Cocteau, *Le coq et l'Arlequin* (1918), Paris, Stock, 3/1993, p. 79. Pour fonder le néo-classicisme français, Satie y est présenté comme antidote à Wagner et Debussy.

⁴⁰ Charles Rosen, *Schoenberg*. Paris, Editions de Minuit, 1979, 110 p.

⁴¹ Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam*. Bruxelles, Mardaga, 2003, p. 39-42.

⁴² Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie* (1911), pour la traduction française Paris, Lattès, coll. « Musique et musiciens », 1983, p. 37-39.

⁴³ Elise Petit, *op. cit.* fait un résumé saisissant des réactions musicales de 1945 p. 315-317.

musical dont Wagner était un des principaux protagonistes, on assiste au retour d'un rationalisme militant très apollinien. Par exemple, Messaien, marqué par la guerre et son séjour en camp de prisonnier où il compose son *Quatuor pour la Fin du Temps* (1941), édite assez rapidement après sa libération un *Technique de mon langage musical* (1944) qui n'hésite plus et opte pour une franche avant-garde tout en gardant un langage personnel.

Tout cela implique plusieurs aspects politiques discrets mais importants. Des travaux récents⁴⁴ sur la charnière entre le régime nazi et l'Allemagne contemporaine montrent que le gouvernement américain et les alliés de l'Ouest ont privilégié la nouvelle musique contemporaine après la guerre car cela permettait une reconstruction musicale anti-nazie en apparence éloignée de la politique et valorisant les musiques non-allemandes. Ainsi le gouvernement américain a largement contribué au financement des incontournables *Internationalen Ferienkurze für Neue Musik* de Darmstadt fondé en 1946 par Wolfgang Steineke pour que l'Allemagne rattrape le temps perdu durant le régime nazi. La politique alliée était autant de renouer le fil entre l'Allemagne et le reste de l'Occident que de reconstruire ce pays sur de nouvelles bases éloignée de la politique. On cultive donc le goût de la jeunesse pour la nouveauté et la liberté artistique, politique radicalement inverse de celle des nazis⁴⁵. La nouvelle école musicale peut ainsi défendre son intellectualisme, sa pensée critique, son constructivisme et sa relative « froideur » anti-romantique tout en étant financée et initialement peu goûtée du public. Elle se prétend aussi apolitique, pour un temps. Il est d'ailleurs symptomatique que dans beaucoup de livres de référence⁴⁶ sur la musique contemporaine, ce contexte de renaissance de la musique après 1945 débute assez techniquement, sans discussion des fondements politiques, sociologiques ou idéologiques. Les ouvrages plus récents de Deliège⁴⁷ ou von der Weid⁴⁸, plus distant des idéologies de la guerre froide, sont des exceptions utiles.

Dans ce contexte, évidemment, Wagner pose problème. Superficiellement, il est difficile d'y retourner, vu ses positions racistes et sa postérité nazie : Wagner est associé aux crimes contre l'humanité et doit le payer. Plus en profondeur, il est encore impossible d'y revenir entre 1945 et 1955, période avant-gardiste radicale, car Wagner demeure un des principaux compositeurs de la tradition tonale avec tout le bagage « usé » ou « compromis » que cela implique. Toutefois, la situation évolue assez vite.

Pour une renaissance de Wagner, les lectures possibles du *Ring*

A titre d'exemple à la fois de la complexité de certaines œuvres de Wagner et des tentatives de réintégration du compositeur après 1945, résumons ici une question longuement développée par Bruno Lussato⁴⁹ : quel est le sens du *Ring* ?

Cet auteur dénombre une palette d'approches souvent contradictoires assez saisissante :

1. La lecture au premier degré de la narration, de l'action et de la poésie ;
2. La lecture de la narration, de l'action et de la poésie nuancée et commentée par la musique et le réseau des *Leitmotive* ;

⁴⁴ Notamment ceux d'Elise Petit, *op. cit* p. 362-374.

⁴⁵ Ibid. . p. 311-317.

⁴⁶ Par exemple Paul Griffith *Modern music and after, directions since 1945*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Clarendon paperbacks », 1995, 373 p.

⁴⁷ *Op. cit.*

⁴⁸ Jean-Noël von der Weid, *La musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1997, 442 p.

⁴⁹ *Op. cit.* p. 145-312.

3. Les lectures microscopiques psychanalytiques (Sigmund Freud, Carl Jung, Magee, Deryck Cooke...);
4. La lecture mythologique (Claude Lévi-Strauss, Deryck Cooke, Mary Cicora...);
5. Les lectures macroscopiques ou globalisantes :
 - a. Raciste et proto-nazie (Robert Gutman, Theodor Adorno, Marc Weiner...);
 - b. Socio-économique : (George Bernard Shaw, Patrice Chéreau, Na'ama Sheffi...);
 - c. Politique (Na'ama Sheffi...);
 - d. Révolutionnaire et contre-culturel (Patrice Chéreau, Bruno Lussato...);
 - e. Philosophique (Friedrich Nietzsche, Theodor Adorno...)⁵⁰;
 - f. Structuraliste (Claude Lévi-Strauss, Pierre Boulez);
 - g. Sémiologique (Jean-Jacques Nattiez, Monique Gallais-Hammono, Bruno Lussato);
 - h. Management et Systémique (Bruno Lussato);
 - i. Post-moderne (Bruno Lussato).

Nous avons détaillé quelques unes de ces interprétations dans un précédent travail⁵¹. Ce qui importe ici est de constater que chaque génération depuis Wagner a fait sa ou ses lectures, et qu'une part significative de l'histoire intellectuelle de l'Occident s'y reflète.

Après la simple lecture des textes, nuancée ou pas par le contenu musical et les implications des *Leitmotive*, on peut ainsi remarquer la forte présence des lectures psychanalytiques, qui analysent le détail des paroles, objets, situations et actions de manière souvent très intéressante. Ces lectures arrivent assez tôt et s'accordent avec le souci de vérité psychologique de l'auteur-compositeur. Certains⁵² voient même en Wagner le précurseur de la psychanalyse, bien que ni Freud ni Jung n'aient explicitement étudié son œuvre. Remarquons que lorsque les aspects politiques deviennent gênants, par exemple après 1945, ces lectures psychanalytiques prennent d'autant plus d'importance.

Pour résumer la teneur de ces interprétations, le *Ring* serait un exposé particulièrement crédible des mécanismes du refoulement⁵³, de l'évolution de la libido, du développement de la personnalité et des névroses. Bryan Magee⁵⁴ éclaire la fascination exercée par l'œuvre de Wagner par les propriétés psychiques de sa musique, capable d'exprimer les contenus refoulés de la psyché, de la personnalité profonde et de l'inconscient. Certains membres de l'école jungienne⁵⁵ voient les différents personnages comme des instances claires d'archétypes ou de personnalités types, ou comme des trios jungiens⁵⁶, tels Siegfried, Brünnhilde et Gunther représentations de l'*animus*, de l'*anima* et de l'*ombre*. Un autre genre d'analyse⁵⁷ présente tous les personnages et événements comme les facettes complexes du

⁵⁰ Ce point ne sera pas développé dans cet article.

⁵¹ Martin Laliberté *op. cit.*

⁵² Groddeck et Boucourechliev, cités dans Lussato, *op. cit.* p. 153-154.

⁵³ *Ibid.* p. 154-159.

⁵⁴ Bryan Magee, *Aspects of Wagner*, Oxford University Press, 1988.

⁵⁵ Principalement Joan Shinoda Bolen *Ring of power. The Abandoned Child, The Authoritarian Father and the Disempowered Feminine. A Jungian Understanding of Wagner's Ring Cycle*, San Francisco, 1992 cité dans Lussato, *op. cit.* p. 159-171.

⁵⁶ Position de Lussato, *op. cit.* p. 171-192, d'après Richard Donington *Wagner's Ring and its symbols. The Music and the Myth*, Londres, Faber, 1963.

⁵⁷ Encore Lussato d'après Donington, *ibid.* p. 192-200.

personnage principal du cycle : Wotan. Le *Ring* serait ainsi une auto-analyse, voire une déification, de Wagner lui-même ?

L'approche mythologique, aussi présente à l'esprit de Wagner en substitution de son projet historique romantique initial, est aussi naturelle et évolue au fil des théories du mythe. Tout d'abord, le texte du *Ring* est clairement un montage de différents textes-sources dont on peut faire l'analyse⁵⁸. Cette étude révèle que Wagner a réécrit les mythes pour leur faire dire tout autre chose que ce que disaient les anciens textes. Rejetant les aspects historiques qui ne conviennent plus à l'Allemagne d'après 1848, il déplace les éléments dans un univers mythique atemporel, éternel donc, pour devenir un miroir eschylien tendu à la société et proposer un modèle de vie adapté à son époque industrielle et germanisée. Pour d'autres, les mythes sont des modèles psychiques (position de Jung), reliant ainsi la lecture mythique aux lectures psychologiques. Par ailleurs, le texte de Wagner est un montage de thèmes traditionnels (les « mythèmes » de Lévi-Strauss) auquel il confère un sens nouveau en ajoutant des idées de son cru. Ainsi, comme le démontre magistralement Dereck Cooke⁵⁹, le thème de l'or du Rhin rendu magique et maléfique par le renoncement à l'amour, la lance des traités, l'épée reforgée, la tyrannie d'Alberich sur les nains sont ses inventions ou des gauchissements des mythèmes traditionnels et il y en a de nombreuses autres. On peut aussi remarquer⁶⁰ que le mythe réinventé conserve une certaine historicité, dans le sens où il s'agit d'un mythe pour son temps propre, issu des découvertes occidentales depuis le XIX^e siècle, siècle de Darwin, Marx et de la naissance des sciences humaines et sociales.

Les détracteurs de Wagner sont nombreux depuis 130 ans : Nietzsche, Guttman, Adorno, Mann, Sheffi, Zemlinsky, Weiner et, partiellement, Boucourechliev. Comme nous l'avons dit plus haut, par sa sottise pamphlétaire, Wagner a laissé beaucoup de prise⁶¹ à son détournement et à ces critiques. Les racistes et leurs dénonciateurs, Weiner par exemple⁶², font pour leur part une lecture très raciale de l'œuvre, dans laquelle Siegfried et sa famille sont des Allemands « idéaux », de vrais aryens nazis, sans peur ni pitié chrétienne dégénérée qui affronte les « dégoûtants » Nibelung, assimilés aux juifs, notamment Mime « faux » père de Siegfried. Celui-ci combat aussi le dragon « rouge » ou « noir » selon les lectures. Au contraire des « gentils » possédant toutes les qualités inverses, la plupart des « méchants » du *Ring* possèdent les caractères que la tradition raciste attribue aux juifs : égoïsme, cupidité laideur et difformité, accent étranger, mauvaise odeur corporelle et autres tares physiques, dépravation morale et sexuelle...

Pour essayer de nuancer un peu ce sombre tableau, la position actuelle la plus courante est de distinguer l'écrivain du créateur, le théoricien de l'homme pragmatique. Comme nous l'avons déjà noté, en dépit de ses pamphlet honteux, Wagner était entouré d'artistes et d'intellectuels dont plusieurs étaient juifs : notamment Tausig, Rubinstein, Levi, Porges, Neumann, Seidl. Trois d'entre eux, sur six, ont même porté son cercueil. D'ailleurs l'iconographie contemporaine de Wagner (Hill, Scaria, Echter, Doppler) force bien moins le trait antisémite que celle des années 1930 (Rackham) et respecte plutôt la tradition nordique que Tolkien et la *heroic fantasy* rendra familière par la suite.

⁵⁸ Mon travail cité donne quelques pistes.

⁵⁹ Dereck Cooke *I Saw the World End, a Study of Wagner's Ring* (1976), Oxford, Oxford University Press, coll. « Clarendon paperback », 1979, principalement p. 74-131. Voir aussi sa conférence illustrée *Introduction to Der Ring Des Nibelungen*, pour Decca, 2/2005.

⁶⁰ Mary Cicora citée dans Lussato, op. cit. p. 206-209.

⁶¹ Lussato op. cit. résume les pires idées, p. 213-219.

⁶² Marc A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, University of Nebraska Press, 1995.

Sans même discuter des stéréotypes de méchants dans toute la littérature occidentale, on peut cependant nuancer le propos en démontant les analyses de Weiner et en soulignant les travers très accusés des soi-disant héros : soif de pouvoir et de jouissance effrénées de Wotan⁶³, jusqu'à en damner le monde qu'il a construit et à le mener à son « crépuscule », corruption de l'ensemble des dieux, tendance à la dépression de Wotan et Siegmund, incestes, viols, vols, trahisons, suicides, asociabilité et bêtise réelle de Siegmund et Siegfried, étonnante impuissance héroïque des deux qui ne réussissent vraiment que peu d'exploits⁶⁴, hystérie fréquente (Fricka, Freia, Brünnhilde mais aussi Siegfried et Hagen)... Pendant ce temps, Alberich, victime réelle de Wotan et des Filles du Rhin, garde toute sa dignité tandis que les autres « méchants » ont tous une part pitoyable. Les « héros » sont décadents et ce monde « ancien » doit s'écrouler : Hitler va finir par s'en rendre compte et proscrire le *Ring* à partir de 1942⁶⁵.

Pour leur part, les lectures politiques arrivent tôt, notamment celle de George Bernard Shaw⁶⁶, ce qui est normal vu le projet révolutionnaire du jeune Wagner qui a bien intégré ses réflexions politiques et économiques à la construction du réseau de *Leitmotive* : c'est l'affrontement du pouvoir de Wotan (lois, leadership) contre le pouvoir d'Alberich (argent, capitalisme). Le *Ring* serait ainsi une proposition révolutionnaire déguisée en mythe, comme le montre la lettre de Wagner à Röckel en 1854, où il souligne que Wotan :

[...] nous ressemble au cheveu près. Il est la somme de l'intelligence du présent, alors que Siegfried est l'homme du futur — que nous souhaitons et voulons voir arriver et pourtant ne pouvons créer — qui doit se créer lui-même par *notre annihilation*⁶⁷.

Siegfried apparaît ici comme un « fils de la révolution », libre des vieilles idées de l'ancien régime, capable d'exploits littéralement impensables autrefois⁶⁸, quitte à devenir cruel ou à perdre tout respect pour le passé, comme en témoigne le troublant mépris du jeune homme envers Wotan⁶⁹. Le héros se révèle aussi remarquablement peu intéressé par l'or ou autres biens et beaucoup plus libre et rieur que le héros traditionnel, écrasé de fatalité. Dans cette interprétation, les nains représenteraient les ouvriers abêtis par le travail industriel, Alberich serait un entrepreneur sans scrupule et Gunther un parvenu faible. Cette interprétation se révèle peut-être aussi dans la dualité des deux géants, échos des révolutionnaires français : Fasolt serait ainsi l'utopiste de 1789 et Fafner l'assoiffé de pouvoir de 1791⁷⁰.

A la suite de Shaw, les oppositions politiques du XX^e siècle infléchissent ces lectures de façon parfois considérable : la lecture nazie est aussi celle d'une « révolution » nationale-socialiste. Plus tard, la génération de l'après guerre fera une lecture contre-culturelle et gauchiste, proche de Shaw. Na'ama Sheffi formule la chose ainsi :

Dans le *Ring*, Wagner transmettait clairement un message révolutionnaire : le monde de l'aristocratie décadente était terminé et le système, — et si nécessaire ses architectes — devait être

⁶³ Il se nomme lui-même « Licht et Schwarz Alberich » et souligne souvent à partir de la *Walküre* sa culpabilité.

⁶⁴ Au contraire des héros des sagas.

⁶⁵ Na'ama Sheffi *The Ring of Myths, The Israelis and the nazis*, pour la traduction en anglais, Eastbourne, Sussex Academic Press, 2/2013, 224 p., citée dans Lussato op. cit., p. 233.

⁶⁶ George Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite : A Commentary on the Nibelung's Ring* (1898), Londres. Reproduit sur le site de l'Université de Pennsylvanie : <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/gbshaw/Wagnerite.pdf>.

⁶⁷ Notre traduction de l'anglais cité dans Deryck Cooke, op. cit., p. 15. Italiques de Wagner.

⁶⁸ C'est un des sens de l'épisode « nouveau » de Wagner, où le héros insouciant reforge l'épée en utilisant des techniques inimaginables par l'artisan compétent Mime.

⁶⁹ Pour le meilleur et pour le pire, Nietzsche et ses lecteurs ont pu voir en lui un modèle du « surhomme » à venir, tel que pressenti dans *La naissance de la tragédie*(1872), Folio, coll. « Essais » 1977, 378 p. et développé dans *Ainsi parlait Zarathoustra*(1883), Gallimard, coll. « Idées », 507 p.

⁷⁰ Bruno Lussato, op. cit. P. 119-120.

détruit pour faire place à un nouveau monde. À ce principe central, il ajoutera une autre idée : l'amour et le pouvoir ne pouvaient pas vivre ensemble [...] chaque individu devait choisir l'un ou l'autre⁷¹.

Remarquons la place de l'amour rédempteur, important aussi pour Cooke. Pour sa part, Lussato ayant vécu la fin des années 1970 et la montée d'autres courants de pensée, est plus inquiet et manifeste des préoccupations actuelles :

[...] le *Ring* décrit de manière terrifiante les attaques d'un totalitarisme mondial, bureaucratique et financier contre l'intégrité de la personne humaine et les équilibres naturels. La *Tétralogie* constitue en effet un drame écologique avant la lettre. Les conséquences néfastes de l'envahissement de la société par le mercantilisme et la recherche de pouvoir sont exprimées d'une manière particulièrement frappante dans le *Crépuscule des dieux*, conclusion du *Ring*. En dérivent perte de sens et de repères, ruptures des cycles naturels sous la pression d'organisations financières avides. Ces dysfonctionnements sont bien ceux qui nous préoccupent aujourd'hui⁷².

Rappelons pour terminer que Wagner lui-même ne souhait pas une claire résolution de cette question du sens, et qu'il préférerait, en bon artiste, laisser l'interprétation ouverte, trouvant les différentes allégories réductrices et anti-poétiques⁷³. Malgré ses échos politiques, sociologiques ou autres, l'œuvre d'art ne se réduit pas à ceux-ci et existe en soi comme manifestation esthétique singulière. Tant mieux dans le cas de Wagner, poète un peu pompier, politicien maladroit ou girouette, personne névrosée au comportement critiquable et à la famille discutable en de nombreux points, mais indiscutable monument musical.

Examinons un autre repère historique important qui éclaire le retour en grâce de Wagner après la Guerre.

Wieland et Wolfgang Wagner (Bayreuth 1951-2008)

Wieland Wagner, fils de Winifred et de Siegfried, après une dénazification et la reconstruction de Bayreuth, a pu reprendre son travail et proposer, avec son frère, une nouvelle façon de représenter les œuvres de son grand-père. La tradition pseudo-naturaliste ou tout simplement kitsch est complètement abandonnée au profit d'une mise en valeur de la modernité bien réelle de l'œuvre du compositeur. C'est bien cette modernité qui continue à être mise en avant dans les vidéos de promotion du Festival de Bayreuth⁷⁴. La compromission nazie des Wagner a paradoxalement permis de lever un blocage important de la fin du « règne » de Cosima :

It was under the Third Reich that the festival made its first break from tradition, abandoning the deteriorating 19th century sets created by Richard Wagner. Many protested at the changes, including prominent conductors such as Toscanini and Richard Strauss, and even some members of the Wagner family. In their view, any change to the festival was a profanation against "the Master" (Wagner). Nevertheless, Hitler approved of the changes, thus paving the way for more innovations in the decades to come⁷⁵.

Effectivement, Wieland Wagner propose à partir de 1951 des mises en scènes sombres et stylisées, où les interprétations des opéras mettent en valeur des analyses mythologiques en phase avec le structuralisme ambiant, sociologiques ou psychologiques profondes,

⁷¹ Sheffi, op. cit., citée dans Bruno Lussato, op. cit. p. 232.

⁷² Bruno Lussato, op. cit. p. 14-15.

⁷³ Bruno Lussato, op. cit. p. 151. De même, JRR Tolkien s'est toujours refusé aux lectures allégoriques qui tuent la poésie et l'art. Voir *The monsters and the critics*, Londres, Harper Collins, 1997.

⁷⁴ « videoguide » in *Bayreuther festspiele.de*, http://www.bayreuther-festspiele.de/english/english_156.html.

⁷⁵ « Bayreuth Festival » in *en.wikipedia.org*, http://en.wikipedia.org/wiki/Bayreuth_Festival.

archétypiques⁷⁶. Pour éviter le retour au kitsch, il favorise des plateaux assez nus, les mises en scènes dépouillées et un travail d'éclairages sophistiqué, tel que l'avait amorcé avant-guerre Adolphe Apia. La prise en compte de la tridimensionnalité de la scène et de l'impact de l'éclairage électrique y jouent un rôle capital.

Under the direction of Wieland Wagner, the "New Bayreuth" ushered in an era that was no less than revolutionary. Gone were the elaborate naturalistic sets, replaced with minimalist modern productions. In comparison, the pre-war changes seemed tame. For the first time in its history, the Bayreuth audience booed at the end of productions. Wieland was particularly derided for his 1956 production of *Die Meistersinger von Nürnberg*. Stripped of its pageantry, conservatives viewed the breaking of this "sacred German tradition" as an outrage.

Wieland defended the changes as an attempt to create an "invisible stage" that would allow the audience to experience the full psychosocial aspects of the drama without the baggage and distraction of elaborate set designs. Others have speculated that by stripping Wagner's works of their Germanic and historic elements, Wieland was attempting to distance Bayreuth from its nationalistic past and create productions with universal appeal. Over time, many critics came to appreciate the unique beauty of Wieland's reinterpretation of his grandfather's works⁷⁷.

Après le décès en 1966 de Wieland, Wolfgang Wagner reprend la direction du Festival, bien que ses productions personnelles n'aient pas obtenu le même succès critique. Est-ce à cause d'un certain retour aux scénographies historiques, qui n'étaient plus en phase avec l'air du temps structuraliste et avant-gardiste ? Ou tout simplement d'un manque de génie ? Selon certains⁷⁸, il aurait été jaloux de son frère aîné et aurait tout tenté pour l'évincer. Par contre, bon administrateur, il a su s'entourer de metteurs en scènes et d'artistes créatifs dans « l'Atelier Bayreuth » et permettre un travail original. Ses deux filles Katharina et Eva (Bayreuth 2008-13) semblent prolonger cette approche.

Un retour en grâce complet

L'histoire de Bayreuth, c'est stupéfiant, est faite de scandales. Wagner fut critiqué. Au nom de ses réalisations, on critiqua sa veuve. Au nom de la veuve, le fils Siegfried. Rien ne fut dit de trop fort de Winifred, la veuve de Siegfried, parce qu'elle était l'amie du chancelier Hitler. Mais on hua Wieland Wagner d'oser un théâtre nouveau. Au nom du génie de Wieland, on moqua le petit savoir-faire de son frère Wolfgang. Mais au nom de l'identité familiale de Bayreuth, on prit mal l'engagement de metteurs en scène extérieurs comme le pourtant très sage August Everding. Au nom du classicisme, on refusa les soi-disant bolchéviques : Friedrich, puis Chéreau ou Kupfer. Chéreau, honni la première année de son *Ring* (1976) mais acclamé comme jamais sur la colline au retrait de la production en 1980, servit à refuser presque tous les suivants, qui parurent vite plus fréquentables que les réalisateurs dits expérimentaux les plus récents, parmi lesquels la fille de Wolfgang, Katharina, désormais en charge des lieux avec sa sœur Eva. Et l'histoire n'est pas achevée⁷⁹.

Dans ce contexte, les metteurs en scène contemporains et les chefs d'orchestre ont, pour pouvoir réintégrer Wagner à la suite de Wieland, mis en évidence tous ses aspects modernes tels les réseaux motiviques et l'organisation structurelle de la musique et des mythes wagnériens. Ils ont montré les résonances sociales, psychologiques ou économiques, plutôt que de « succomber » à la fascination acritique. On retrouve ainsi le goût pour Wagner sans le wagnérisme béat⁸⁰. Cette évolution touche d'abord les mélomanes qui retournent à

⁷⁶ Voir sa mise en scène de *Tristan et Isolde* : http://www.youtube.com/watch?v=TJEA16cpO_8. On peut aussi le voir au travail en 1965 sur le *Ring* : <http://www.youtube.com/watch?v=A44IST5iCVA>. La mise en scène de Wolfgang Wagner de *Parsifal* en 1998 demeure assez dans cet esprit. <http://www.youtube.com/watch?v=1phXxf7hHU>.

⁷⁷ « Bayreuth Festival », *loc. cit.*

⁷⁸ Voir l'ouvrage de Gottfried Wagner, *op. cit.*, p. 15-17 et *passim*.

⁷⁹ Philippe Godefroid, *op. cit.* p. 21.

⁸⁰ Philippe Godefroid, *op. cit.* p. 61.

Bayreuth dès sa réouverture en 1951 mais rejoint peu à peu les musiciens d'avant-garde. Le livre de Dereck Cooke de 1976⁸¹ marque un brillant aboutissement de cette attitude qui sera prolongé par les travaux de Lussato⁸², Godefroid et bien d'autres.

Apogée du processus de réintégration de Wagner, la production du centenaire de 1976 par le duo Patrice Chéreau et Pierre Boulez constitue un succès notable de « l'Atelier Bayreuth » de Wolfgang Wagner. Cette production fut initialement très controversée car elle tournait le dos aux anciennes traditions et mettait en avant les aspects socio-économiques de l'œuvre, d'après la fameuse lecture marxiste de Shaw. Puis, elle devient un modèle incontournable jusqu'à aujourd'hui. D'autres metteurs en scène explorent la plupart des interprétations mentionnées *supra*, d'autant que le « théâtre de metteur en scène » devient peu à peu dominant dans le théâtre occidental. Les années 1970-2000 permettent un très grand nombre de relectures de Wagner, des plus intéressantes aux plus ridicules ou discutables⁸³.

Après les créations de Wieland Wagner, il est certain que Richard Wagner a quitté le purgatoire et qu'il a récupéré son importance historique. On peut prendre ici à témoin les écrits de Pierre Boulez, principal acteur de la table rase de 1945. Richard Wagner est absent de ses écrits de jeunesse comme *Relevés d'apprenti* (1966)⁸⁴, sauf à travers le prisme de Schoenberg. Il devient par contre très présent dans *Jalons (pour une décennie)*⁸⁵ (1989), écrit après son expérience du *Ring*. Cet ouvrage rétablit Wagner dans sa normalité d'ancêtre incontournable mais à rejoindre ou dépasser. Boulez dans sa maturité se sent interpellé par l'œuvre du compositeur romantique, au moment de produire des œuvres particulièrement ambitieuses comme *Répons* (1984). Dans la même période, Stockhausen compose son cycle opératique en sept jours *Licht* (1977-2003) tandis que Berio compose une série d'opéras comme *Un re in ascolto* (1984) ou *Outis* (1996). Après des réactions fortes et nécessaires en 1945, les grands compositeurs contemporains, les musicologues et les mélomanes ont finalement trouvé des chemins pour réintégrer Wagner. Il demeure quelque chose de wagnérien dans la culture musicale contemporaine et son goût retrouvé pour l'opéra et les grandes formes.

Pour terminer, rappelons qu'après 1980, on assiste à un retour du kitsch ludwigien ou pré-raphaélite dans la culture occidentale. Cette esthétique de contes de fées « réalistes », avec tout le confort moderne, marque tout le courant de la *heroic fantasy*, notamment dans des films comme *Excalibur* (1981) de John Boorman ou l'incontournable *Lord of the Rings* (2001-03) de Peter Jackson, un véritable fait de société. Doit-on en tirer un parallèle entre la génération de 1848, qui a raté sa révolution et devient conservatrice, et celle de 1968, qui n'a guère réussi la sienne, non plus ?

Conclusion

On vient de constater différentes résonances politiques de la vie et l'œuvre de Wagner. Si la personnalité et l'œuvre artistique de Wagner suscitent encore des polémiques et des réinterprétations passionnées, force est de constater que 137 ans après 1876, le *Festival de*

⁸¹ *Op. cit.*

⁸² *Op. cit.*, p. 403-615.

⁸³ Le blog de Philippe Godefroid propose plusieurs illustrations récentes et des critiques utiles : <https://sites.google.com/site/leblogsitephilippegodefroid/>.

⁸⁴ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel, 1966, 386 p.

⁸⁵ Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/passé/présent », 1989, 452 p.

Bayreuth existe toujours, que les places y demeurent chères et introuvables et que la famille Wagner y « règne » encore.

Cette permanence dans la vie culturelle occidentale apparaît significative : il serait pour nous totalement injuste de réduire l'œuvre du compositeur à son évolution politique critiquable ou à celle de ses proches ou de ne considérer que l'habitude culturelle conservatrice. Comme l'a montré la grande richesse des multiples réinterprétations de son travail depuis 1945, un jugement pondéré doit prendre en compte ce qui est réellement significatif : l'œuvre lyrique de Wagner, tant musicale et scénique que poétique.

En dépit des critiques, elle demeure une œuvre dont le haut degré d'aboutissement artistique et le succès public constant rendent ce créateur nécessaire et inoubliable.