



**HAL**  
open science

## ”Quand Chéreau lit Wagner : Parcours d’un ”Ring” (1976-1980)”

Élise Petit

► **To cite this version:**

Élise Petit. ”Quand Chéreau lit Wagner : Parcours d’un ”Ring” (1976-1980)”. Patrice Chéreau en son temps, Nov 2016, Paris, France. hal-02861052

**HAL Id: hal-02861052**

**<https://hal.science/hal-02861052>**

Submitted on 8 Jun 2020

**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.

Copyright

ÉLISE PETIT

« QUAND CHÉREAU LIT WAGNER :  
PARCOURS D'UN *RING* (1976-1980)<sup>1</sup> »

1973 : Wolfgang Wagner propose à Pierre Boulez la direction musicale de la tétralogie du *Ring* de Richard Wagner, à l'occasion du centenaire de la première production prévu en 1976. À une période où les œuvres wagnériennes connaissent des mises en scène audacieuses à travers toute l'Europe, l'enjeu est d'imposer Bayreuth dans le paysage de la modernité. Boulez sollicite tout d'abord Ingmar Bergman, qui lui répond par télégraphe que Wagner représentait « ce qu'il détestait le plus au monde »<sup>2</sup>. Peter Brook est également approché, mais il consacre son énergie au projet de réouverture du théâtre des Bouffes du Nord avec *Timon d'Athènes* de Shakespeare. C'est alors Peter Stein qui est choisi. Ses relations difficiles avec Bayreuth mèneront finalement à une rupture du contrat qui le liait au festival en 1975. Entretemps, Boulez a fait appel au jeune Patrice Chéreau, dont il ne connaît pas le travail. Tous deux ont en commun une fraîcheur vis-à-vis de cette œuvre gigantesque, alliée à une connaissance extrêmement précise la culture allemande et de la société dans laquelle évoluait Wagner. S'ajouteront Richard Peduzzi, le collaborateur fidèle, pour les décors et Jacques Schmidt pour les costumes. En s'attachant non pas aux mises en scène récentes mais au support écrit

---

<sup>1</sup> Communication donnée à l'occasion du colloque *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, 17-19 novembre 2016.

<sup>2</sup> Propos rapportés par Pierre Boulez, « À partir du présent, le passé », dans Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, Jacques Schmidt, *Histoire d'un « Ring ». Bayreuth 1976-1980*, Paris, Robert Laffont (Diapason), 1980, p. 14.

(partition, livret), chacun parvient à revenir aux intentions initiales de Wagner – trop souvent oubliées au profit de tout un décorum pompeux qui s'est imposé entretemps.

1976 : cris et huées perturbent les représentations, qui sont suivies de pressions économiques sur la direction du festival et même de menaces de mort à l'encontre de Chéreau. « Souvenez-vous de la malédiction de l'Anneau » peut-on lire dans l'une des lettres qui lui sont adressées. Une malédiction à plusieurs niveaux, qui semble poursuivre l'œuvre depuis sa création en 1876, et que nous évoquerons tout d'abord.

1980 : après 95 minutes de rappel et 101 levers de rideau, la collaboration Chéreau/Boulez s'achève sur un triomphe. Certes, de nombreuses actions ont été menées dès 1977, donnant naissance à nombre d'écrits visant à justifier le travail du chef d'orchestre et du metteur en scène. Mais c'est bien la compréhension profonde de l'œuvre qui a permis un tel retournement de situation. Nous analyserons ici l'approche de Chéreau en la comparant avec le projet wagnérien de représentation du *Ring*, tant sur le plan dramatique que musicologique.

### **La « malédiction de l'Anneau »**

En 1848, Richard Wagner, alors âgé de 35 ans, commence à esquisser un projet d'écriture autour de la mythologie germanique. Ce projet est lié à son ambition de création d'une « œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*). Remontant à une Antiquité grecque fantasmée, Wagner souhaite ardemment une symbiose des arts autour d'une forme musicale dramatique, en l'occurrence l'opéra. Architecture, littérature, décors et mise en scène doivent se mettre au service de la musique et la nourrir en retour, sous l'égide d'un créateur unique. Wagner imagine une nouvelle salle de théâtre inspirée des amphithéâtres grecs, dans laquelle l'orchestre serait dérobé à la vue du public dans une fosse. Grâce à la rencontre avec Louis II de Bavière, son rêve se concrétise et le projet de construction d'une salle de théâtre à Bayreuth est entériné en 1871.

Dans ce contexte, la tétralogie de l'*Anneau du Nibelung* peut se lire comme une œuvre-manifeste d'envergure inégalée : ce « festival scénique en un prologue et trois journées », selon la qualification du compositeur sur la

partition originale, totalise plus de quatorze heures de musique sur quatre soirées de représentation ; outre un orchestre monumental et un grand chœur mixte, l'œuvre fait intervenir trente-quatre personnages d'importance. Côté technique, la préparation et les représentations nécessitent plus d'une centaine de professionnels issus de divers corps de métier.

Wagner se consacre tout d'abord aux livrets, puisant son inspiration dans diverses légendes germaniques, parmi lesquelles l'épopée médiévale *La Chanson des Nibelungen*, mais aussi des sources de la mythologie scandinave telles que l'*Edda poétique* ou l'*Edda en prose*<sup>3</sup>. Dès 1848, on trouve trace de ce projet dans la publication de son essai *Le mythe des Nibelungen considéré comme esquisse d'un drame*. En l'espace de cinq années, il écrit les livrets de la tétralogie, partant du *Crépuscule des Dieux* pour aboutir à *L'Or du Rhin*. Ce n'est qu'à partir de 1853 qu'il s'attellera à la mise en musique de son œuvre littéraire, en suivant cette fois la progression chronologique. Entre les premières esquisses de l'écriture du livret et la création à Bayreuth, plus de vingt-cinq ans s'écouleront finalement, entrecoupés de la naissance d'autres opéras. C'est pourquoi la tétralogie du *Ring* doit se lire à plusieurs niveaux, comme le rappelle Chéreau dès 1976 : « Elle représente en même temps le journal intime de Wagner sur vingt-cinq ans, le reflet de son époque, un drame bourgeois, une épopée mythologique, elle exprime des idées politiques et sociales et pose une interrogation sur le sens du monde<sup>4</sup>. »

En août 1876, *L'Anneau du Nibelung* est donné dans sa totalité à l'occasion de l'ouverture du théâtre de Bayreuth, qui se fait en grande pompe. Parmi les invités, on compte l'empereur Guillaume I<sup>er</sup>, le protecteur Louis II de Bavière, ainsi que les compositeurs Anton Bruckner, Edvard Grieg, Franz Liszt, Vincent d'Indy, Camille Saint-Saëns, ou encore Piotr Ilitch Tchaïkovski. Carl Brandt, proche collaborateur de Wagner depuis 1871, en est le « chef-machiniste » et les frères Max et Gotthold Brückner sont recommandés par Louis II de Bavière pour les décors, qu'ils exécutent conformément aux ordres de Wagner, d'après des peintures à l'huile de Josef Hoffmann. La direction

---

<sup>3</sup> Pour une étude exhaustive des sources mises à contribution par Wagner, lire Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, Edmond Barthélemy, *Richard Wagner. La tétralogie de l'anneau du Nibelung*, Paris, E. Dentu, 1894, p. 139-219.

<sup>4</sup> Cité par Stéphane Moreau-Néret, « Les cent ans de la religion wagnérienne », *Réalités*, n°365, juillet 1976, p. 46.

musicale est assurée par le chef Hans Richter. C'est alors que se produit la première malédiction.

Toute tragédie mythique s'accompagne de fantastique et le *Ring* n'y échappe pas. Chaque opéra est précédé d'une longue description picturale concernant le décor, qui échappe à toute réalité matérielle. À la fin de *L'Or du Rhin*, les dieux montent au Walhalla par un pont arc-en-ciel édifié par Loge. Dans *La Walkyrie*, les sœurs de Brünnhilde sont toutes à cheval ; à leur arçon pend un cadavre de héros guerrier. Au troisième acte, Wotan somme Loge d'entourer la Walkyrie de flammes : « À la dernière des sommations, de la pointe de la Lance il frappe trois fois la roche : il en jaillit un rayon de feu, qui se développe rapidement en une mer embrasée<sup>5</sup> ». En bref, comme l'écrit Boulez en avertissement de la représentation de 1976 :

L'action motivée avant tout par le caractère des personnages, voire par la complexité de leurs réactions, recourt imprévisiblement, s'il en est besoin, aux artifices les plus voyants de la magie et du tour de passe-passe. Les péripéties qui surviennent en cours d'action, et jusqu'aux apparences physiques des personnages – des nains aux géants en passant par les dieux – tout élude une représentation réelle<sup>6</sup>.

Déjà le 26 juillet 1876, à l'occasion des répétitions générales, Cosima Wagner notait dans son journal : « Nous voyons de plus en plus clairement les imperfections de la présentation. Ainsi donc la représentation sera aussi éloignée de l'œuvre que l'œuvre l'est elle-même de notre temps<sup>7</sup> ! »

Malgré le soin apporté par Wagner et ses collaborateurs aux effets spéciaux, la Première de *L'Or du Rhin* le 13 août 1876 se solde inévitablement par un désastre scénique :

Première représentation de *L'Or du Rhin* sous les plus mauvais auspices, Betz perd l'anneau, il s'enfuit deux fois dans les coulisses au moment de

---

<sup>5</sup> Version française de Louis-Pilate de Brinn'Gaubast et Edmond Barthélemy, *Richard Wagner. La tétralogie de l'anneau du Nibelung, op. cit.*, p. 402.

<sup>6</sup> Pierre Boulez, « Le temps re-cherché », *Das Rheingold. Programmheft I*, Bayreuth, Verlag der Festspielleitung, 1976, p. 3.

<sup>7</sup> Cosima Wagner, *Journal*, t. II, 1873-1877, texte établi, préfacé et commenté par Martin Gregor-Dellin et Dietrich Mack, trad. fr. Michel-François Demet, Paris, Gallimard, 1977, p. 455-456.

la malédiction ; un ouvrier tire trop tôt un élément du décor lors de la première métamorphose, on voit les acteurs en bras de chemise et l'arrière-plan de la scène ; les chanteurs ne savent plus que faire, etc., etc<sup>8</sup>.

En date du 9 septembre, l'épouse de Wagner écrit par ailleurs : « Les résultats obtenus par Brandt sont très inférieurs à ce que l'on pouvait attendre ! [...] Costumes, décors, il faudra reprendre tout cela l'année prochaine. R[ichard] est très triste et dit qu'il voudrait mourir<sup>9</sup>. » Mais le désastre est également financier et, malgré les nombreuses levées de fonds menées par les Wagner, le festival ne rouvre ses portes qu'en 1882 avec *Parsifal*. Le *Ring* n'est pour sa part redonné qu'en 1896, soit treize ans après la mort du compositeur.

Il est donc important de mentionner ici qu'il n'y a *jamais* eu de représentation telle que Wagner l'avait imaginée.

### Une œuvre vouée au scandale

Au lendemain des représentations d'août 1876, c'est la déroute : certes du côté des wagnériens et des défenseurs de « l'œuvre d'art de l'avenir », tel Franz Liszt, Wagner est érigé en héraut d'une nouvelle esthétique révolutionnaire. Mais les commentaires qui paraissent dans les journaux trahissent majoritairement l'incompréhension et le rejet. Hugo Wittmann décrit ainsi le compositeur : « Richard Wagner, l'homme qui remplit le monde du bruit de son pseudo-art [*Afterkunst*] et qui tente pathétiquement de se faire passer pour un grand prêtre du germanisme authentique. » « Non, non, trois fois non, le peuple allemand n'a rien de commun avec cette honteuse singerie musico-dramatique ! » renchérit Ludwig Speidel dans un journal viennois<sup>10</sup>. Le critique du *Figaro* Albert Wolff, pourtant admirateur de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, condamne tout autant la tétralogie : « Oui, il y a des beautés magnifiques dans le *Nibelungen*, je le répète encore, mais dans son ensemble, quel spectacle écrasant ; quel prodigieux ennui ! Que de lumière électrique, de trucs ! Quelle ménagerie ! [...] Les œuvres que j'ai vues sont détestables dans

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>10</sup> Hugo Wittmann, *Breslauer Morgenzeitung*, juin 1877 ; Ludwig Speidel, *Fremdenblatt*, 15 octobre 1876. Cités par Wilhelm Tappert, *Richard Wagner im Spiegel der Kritik : Wörterbuch der Unhöflichkeit*, Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, 1915, p. 26-27.

l'ensemble ; cela ne peut se jouer sur aucun théâtre du monde, parce que c'est anti-théâtral<sup>11</sup>. » Amer, Wagner écrit à propos du public allemand : « Il est vraiment décourageant de se rendre compte que nos gens même les plus cultivés ne savent réellement pas distinguer une bonne représentation d'une mauvaise, ou un succès réussi dans quelques détails d'un insuccès grossier<sup>12</sup>. »

Dès lors, les représentations du *Ring* connaissent de fréquentes attaques. Après la mise en scène de 1896, sous le patronage de Cosima, un journaliste écrit : « Je vois un grand péril dans l'internationalisation de Bayreuth, dont Cosima est la vraie responsable, car elle est française à cent pour cent. Depuis 1888, les étrangers tiennent le haut du pavé à Bayreuth, tandis que ce sont les Allemands qui ne s'y sentent pas à l'aise<sup>13</sup>. » Au sujet de ces attaques à répétition, il est intéressant de noter qu'elles en appellent dès lors le plus souvent à une « volonté originelle » de Wagner ou qu'elles se réfèrent aux mises en scène précédentes comme autant de modèles à imiter. En 1951, le festival de Bayreuth rouvre ses portes sous la direction des petits-fils de Wagner Wieland et Wolfgang, après un arrêt de six ans imposé par les autorités américaines et par des conditions économiques d'après-guerre, peu favorables aux dépenses. La mise en scène minimaliste de Wieland, en rupture avec les productions nazifiées supervisées par Winifred Wagner entre 1933 et 1940, fait l'objet d'attaques violentes, sous couvert de non-respect des intentions du compositeur : « En quoi ce modernisme incohérent pourrait-il s'accorder avec les idées contenues dans les drames de Wagner dont la portée est universelle<sup>14</sup> ? »

### **Le *Ring* de 1976 : une leçon de lecture**

Considérant les problèmes scéniques inhérents au *Ring* et les scandales inévitables au cœur duquel il se situa de tous temps, la production Boulez/Chéreau s'annonce dans la continuité du projet wagnérien, et s'inscrit donc dans la rupture avec les mises en scène précédentes.

---

<sup>11</sup> Albert Wolff, « Gazette d'un Parisien », *Le Figaro*, n°234, 21 août 1876.

<sup>12</sup> Richard Wagner, « Public et popularité », 1878, *Œuvres en prose*, trad. fr. J.-G. Prod'homme, Paris, Éditions d'aujourd'hui (Les Introuvables), 1976, t. XII, p. 124-125.

<sup>13</sup> *Straßburger Neueste Nachrichten*, 12 octobre 1896, cité par Philippe Olivier, *Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute*, Mayence, Schott, 2007, p. 171.

<sup>14</sup> Cité par Jean-Jacques Nattiez, « La trahison de Chéreau », *Musique en jeu*, n°31, mai 1978, p. 86.

En 1873, Wagner écrivait à propos du genre, dans « Un coup d'œil sur l'opéra allemand contemporain » : « C'est de l'*opéra* ; il n'y a là ni sérieux ni comique, mais... de l'*opéra*, et on désire que la chanteuse chante quelque chose de joli... Et c'est pourquoi on construit aujourd'hui les théâtres avec un luxe étonnant<sup>15</sup>. » Chéreau déclare pour sa part en 1976 : « L'opéra souffre d'un mal : les spectateurs d'opéra. On fait des spectacles pour des gens qui pensent très bien connaître l'œuvre et l'histoire, donc ce qui les intéresse est de savoir comment on a pimenté la sauce, raison pour laquelle on a parfois à l'opéra des plats très pimentés, pour réveiller l'attention, mais qui ne touchent pas le fond<sup>16</sup>. » Prenant le contre-pied de cette dérive qu'il condamne, son *Ring* est celui du retour au texte. Comme il l'affirma à plusieurs reprises : « La mise en scène ne peut venir que d'une analyse très concrète du texte. Et dans le cas d'un opéra, des deux textes : le texte et la musique, et leur relation<sup>17</sup>. » S'instaure alors un travail à la table avec les chanteurs, le même qu'il aurait mené avec des acteurs pour n'importe quelle pièce de théâtre. Gwyneth Jones, qui tient le rôle de Brünnhilde, ajoute : « Il nous a demandé de faire tout ce qu'il y avait dans le texte<sup>18</sup>. » Si la démarche de Chéreau semble révolutionnaire aux chanteurs lyriques en 1976, il nous paraît nécessaire ici de rappeler que Wagner écrivait lui-même dès 1853 à l'attention des metteurs en scène, à propos des représentations de son *Lohengrin* :

Il me faut donc demander avec insistance une réunion de tous les acteurs sous la direction du régisseur et en présence du *kapellmeister* [chef d'orchestre], où le poème sera lu à haute voix par chacun des artistes et à tour de rôle, comme cela se fait pour le drame. [...] Le chanteur qui n'est pas en état de réciter d'abord sa « partie » comme un rôle de drame, conformément à l'intention du *poète*, et avec l'expression convenable, ne

---

<sup>15</sup> Richard Wagner, « Un coup d'œil sur l'opéra allemand contemporain », 1873, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, t. XI, p. 85. Souligné dans le texte.

<sup>16</sup> Patrice Chéreau cité par Vincent Huguet, « Si tant est qu'il aimait l'opéra », *Avant-Scène Opéra*, n°281, juillet-août 2014, p. 101.

<sup>17</sup> Jean Cléder, Timothée Picard, Didier Plassard (éd.), *Patrice Chéreau. Transversales : Théâtre, cinéma, opéra*, Lormont, Le Bord de l'eau (Art en paroles), 2010, p. 122.

<sup>18</sup> Peter Weinberg, *The Making of The Ring : A Documentary of Patrice Chéreau's Centenary Production*, Baarn, Phonogram international, 1987.



sera pas plus capable de la chanter selon l'intention du *musicien*, sans parler de donner au personnage son caractère<sup>19</sup>.

En homme de théâtre, Chéreau exige également un choix des interprètes qui respecte la cohérence scénique : « Loge acrobatique et dansant, Flosshilde telle qu'Alberich puisse s'enfourer dans ses seins, deux interprètes différentes pour Sieglinde et Gutrun pour que Siegfried ne retrouve pas, d'un opéra à l'autre, sa propre mère comme maîtresse ; que Waltraute ne chante pas une Norne ou Fricka une Walkyrie<sup>20</sup> » ; mais aussi de vrais nains (des enfants) et de vrais géants (les interprètes seront juchés sur les épaules d'athlètes). Outre la recherche de réalité des situations, le travail autour du *Ring* traduit les préoccupations qui irriguent les autres mises en scène de Chéreau : l'étude de la mécanique des passions, l'analyse des stratégies de pouvoir et de domination. Ce qui est central pour Chéreau ici, c'est la réflexion sur le pouvoir, autour du personnage central de Wotan :

Le *Ring* est peut-être comme une prémonition, une description des mécanismes du pouvoir – comment il se prend, comment il se perd – de la perversion terrible des sociétés fondées sur la conservation du pouvoir, des mécanismes de l'État for et des oppositions, « cet État qui naît toujours crépusculaire » (A. Glucksmann), qui programme dès le départ sa propre apocalypse, puisque le seul problème devient vite exclusivement de se maintenir au pouvoir<sup>21</sup>.

La lecture minutieuse du texte lui suggère le barrage de *L'Or du Rhin*, l'un des éléments de décor qui soulèvera les plus vives protestations dans le public. Mais ici encore, ce choix scénique doit être mis en relation avec la lecture précise du texte de Wagner. Dans le prologue du *Crépuscule des dieux*, la première norne évoque clairement l'atteinte portée à la nature par Wotan :

Dans l'ombre fraîche  
un flot chantait ;  
sages runes

---

<sup>19</sup> Richard Wagner, « Sur la représentation du *Tannhäuser*. Une communication aux chefs d'orchestre et aux interprètes de cet opéra », 1853, *Œuvres en prose, op. cit.*, t. VII, p. 182-183. Souligné dans le texte.

<sup>20</sup> Patrice Chéreau, « Lorsque cinq ans seront passés », dans Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, Jacques Schmidt, *Histoire d'un « Ring ». Bayreuth 1976-1980, op. cit.*, p. 50.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 118.

y murmuraient ;  
j'ai dit leur sens sacré.  
Un dieu hardi  
Vint pour boire à ce flot ;  
et perdant un œil,  
paya l'éternelle rançon.  
Au vieux frêne saint  
Wotan prit, lors, une branche ;  
Son épieu robuste  
il l'a formé de ce bois.  
Au cours des temps très longs  
l'arbre blessé dépérit ;  
jaunes, churent les feuilles ;  
sec, l'arbre mourut ;  
triste, le flot de la source tarit<sup>22</sup>.

Le barrage traduit donc parfaitement cet « état de nature relevant de l'utopie ou du mensonge » selon Chéreau. Quant aux filles du Rhin, il les situe « du côté des prostituées, du côté des bordels que Wagner adolescent allait piller à Dresde<sup>23</sup>. » Cette interprétation se fonde elle aussi sur un élément du texte, en l'occurrence la déclaration de Fricka dans la deuxième scène de l'acte I de *L'Or du Rhin* : « De ces Filles des flots / tout me détourne / plus d'un dans l'onde / – deuil pour moi – / par leur grâce a péri<sup>24</sup>. » Et Chéreau ajoute : « Si elles y tenaient, elles pouvaient se considérer comme des poissons. Mais il faudrait que leur jeu soit terrible pour qu'Alberich en arrive à renoncer à l'amour<sup>25</sup>. »

La lecture minutieuse du livret mène également à une mise en scène particulièrement réussie de la première scène de l'acte I de *La Walkyrie*, au cours de laquelle Fricka exige que Siegmund périsse pour avoir commis l'inceste avec Sieglinde. Wotan doit donc sacrifier son propre fils à l'issue du duel qui l'opposera à Hunding, et interdire à sa fille préférée, Brünnhilde, de le

---

<sup>22</sup> Alfred Ernst, *Le Crépuscule des dieux*, Paris, Schott, 1898, p. 8.

<sup>23</sup> Patrice Chéreau, « Lorsque cinq ans seront passés », art. cité, p. 61.

<sup>24</sup> Alfred Ernst, *L'Or du Rhin et La Valkyrie par Richard Wagner avec illustrations par Arthur Rackham*, Paris, Hachette, 1910, p. 32.

<sup>25</sup> Patrice Chéreau, « Lorsque cinq ans seront passés », art. cité, p. 73.

sauver. Durant ces échanges, l'énorme pendule, inexorable machine à dominer le monde, s'arrête progressivement. On trouve ici une cristallisation des thèmes chers à Chéreau : la faiblesse de Wotan face à Fricka, l'aporie de la quête de pouvoir qui le privera de l'amour, et surtout le jeu de domination de Fricka, épouse délaissée, sur Brünnhilde, fille d'une relation adultérine... Alors que la didascalie prévoyait l'entrée de Brünnhilde après l'échange entre les deux époux, Chéreau choisit de la faire assister à la scène, pour souligner la perte de son innocence et de sa foi en la justice. Il écrit en 1977 : « L'hypocrisie générale à l'égard de cette scène est à son comble et son contenu scandaleux est généralement escamoté. Mais pourquoi Wotan accepte-t-il ? Je me suis posé la question et j'ai conclu : le vrai scandale du *Ring* était bien là et la scène était magnifique<sup>26</sup>. »

En lecteur attentif, Chéreau a donc perçu l'essence d'un ouvrage que bon nombre d'auditeurs ne s'était jamais donné la peine de lire, l'ignorance étant renforcée par l'absence de surtitres au Festspielhaus de Bayreuth. Son écoute également très précise de la musique – bien qu'il ne lût pas la partition – lui a permis une approche nouvelle des *leitmotive*, ces motifs musicaux liés à un personnage, un sentiment ou un aspect de l'action. Une conception qu'il poursuivra avec *Tristan et Isolde* : « Je ne veux pas copier la musique, ni la suivre servilement, note après note, mais plutôt l'utiliser de façon créative, y compris en la contredisant<sup>27</sup>. » Cet ainsi, par exemple, que le motif de la lance de Wotan « jaillit » véritablement du geste du dieu, au lieu de précéder son lancer, comme il était fait habituellement.

Du côté de la musique, Pierre Boulez revient lui aussi aux volontés premières de Wagner qui déclarait en 1879 à propos de *L'Or du Rhin* :

Rien ne me remplit jamais d'une plus grande colère et ne m'éloigne tant, aujourd'hui encore, des exécutions de ma propre musique dirigées par d'autres que par moi, que l'indifférence prédominante chez la plupart des chefs d'orchestre à l'égard des exigences de l'exécution, et, notamment, à l'égard de ces combinaisons qu'il faut traiter avec la plus grande circonspection, et qui, prises à tort dans une mesure trop rapide,

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>27</sup> Daniel Barenboim, Patrice Chéreau, *Dialogue sur la musique et le théâtre : Tristan et Isolde*, Paris, Buchet-Chastel, 2016, p. 16-17.

sans l'indispensable intervention dynamique, doivent être inintelligibles, cruelles même, aux oreilles de nos « professeurs »<sup>28</sup>.

Boulez dénonce le « nivellement dynamique, qui cantonne le texte dans un *mezzofortissimo* continu, une sorte de tiède purée sonore », opéré par les chefs d'orchestre après Wagner. Il rappelle également : « Wagner lui-même comparait l'orchestre au cothurne de la tragédie grecque : il s'agit d'agrandir, de magnifier les chanteurs, non de les écraser ou de les obliger à hurler pour avoir le dernier mot<sup>29</sup>. » Résultat : en 1976, une partie de l'orchestre forme un comité qui demande à Wolfgang Wagner de faire pression sur Boulez pour les laisser jouer plus fort, menaces de grève à l'appui ! Une partie de l'effectif est renouvelée l'année suivante. Le chef d'orchestre dénonce enfin une autre tradition à combattre : « Le soulignement au crayon rouge des *leitmotive*, qu'on a tendance à planter comme des panneaux de signalisation<sup>30</sup>. » En cela sa démarche s'inscrit dans une totale harmonie avec le travail de Chéreau. Dès les conférences de presse préliminaires, Boulez prévoit une « bataille sanglante » à venir. Ce que relaie le journaliste du *Figaro* le 21 juillet : « Si les Français tiennent simplement leurs promesses, Bayreuth, après un siècle de révérence conformiste, risque au moins de connaître sa bataille d'Hernani<sup>31</sup>. »

### Du scandale au triomphe

1976 : Au sortir de la répétition générale Winifred Wagner, 79 ans, déclare : « Cette fois, les fous sont lâchés<sup>32</sup>. » Les premières représentations sont perturbées par des huées et des sifflets, sous lesquels la production est conspuée durant plus de trente minutes au moment des saluts. Une partie des musiciens de l'orchestre refuse de s'incliner aux côtés de Boulez. Seuls les chanteurs sont applaudis pour leur performance technique, et rappelés à plusieurs reprises. Le dernier volet de la tétralogie se clôt dans un climat délétère :

---

<sup>28</sup> Richard Wagner, « De l'application de la musique au drame », 1879, *Œuvres en prose, op. cit.*, t. XII, p. 289.

<sup>29</sup> Pierre Boulez, « À partir du présent, le passé », art. cité, p. 20.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Philippe Nourry, « Deux Français à l'assaut du *Ring* », *Le Figaro*, 21 juillet 1976.

<sup>32</sup> « Der *Ring*-Kampf von Bayreuth », *Der Spiegel*, 2 août 1976.

Bien entendu, ce fut, à la fin du *Crépuscule des Dieux*, un chahut épouvantable. Les sifflets à roulette, les crécelles et les trompettes d'enfant, luttant vaillamment avec les applaudissements et Patrice Chéreau, fraternellement soutenu par Pierre Boulez, venait crânement affronter un public qu'il n'était manifestement pas parvenu à convertir à sa liberté<sup>33</sup>.

Dans la salle des altercations éclatent entre partisans et détracteurs de l'œuvre ; l'épouse de Wolfgang Wagner se fait déchirer sa robe, une femme de l'assemblée perd un lobe, arraché avec l'une de ses boucles d'oreille... Le journaliste de *L'Aurore* fait état de scènes qui dépassent l'imagination :

Il était inconcevable il y a dix ans de voir de bonnes bourgeoises de Nuremberg ou de Düsseldorf hurler comme des harpies et montrer le sol du pouce comme pour les mises à mort des jeux de l'ancienne Rome ; j'en ai bien vu une dizaine se livrer à ces excès hystériques, à croire que si on leur avait livré Chéreau, elles l'auraient découpé en rondelles<sup>34</sup>.

Les jours suivants, les différents acteurs de la production sont victimes d'insultes dans les rues de Bayreuth. Le musicologue berlinois Uwe Faerber crée le « Comité d'action pour l'œuvre de Wagner » et édite à compte d'auteur *Le Ring du centenaire du festival de Bayreuth*, dans lequel il démonte point par point les choix de mise en scène de Chéreau. Son comité imprime des tracts hostiles à Chéreau, mais aussi à d'autres metteurs en scène invités à Bayreuth pour la saison, appelant le public à la rébellion : « Ne vous laissez pas abuser, ni influencer par les applaudissements de spectateurs inconscients ! Soyez critique, et n'admettez pas comme wagnérien ce qui n'a rien à voir avec Wagner<sup>35</sup>. » Dans les journaux allemands, le conservatisme se double de relents nationalistes. Une fois encore, on en appelle à Wagner – qui, selon certains, « doit se retourner dans sa tombe<sup>36</sup> » – et aux mises en scène précédentes, dont une pourtant marquée par le scandale : « Il nous faudrait un nouveau Wieland

---

<sup>33</sup> Pierre Petit, « Un *Crépuscule* inégal », *Le Figaro*, 31 juillet 1976.

<sup>34</sup> Pierre Julien, « Cris et vociférations pour le *Crépuscule des Dieux* », *L'Aurore*, 31 juillet 1976.

<sup>35</sup> Tract cité par Élisabeth Bouillon, *Le Ring à Bayreuth. La Tétralogie du Centenaire*, Paris, Fayard, 1980, p. 99.

<sup>36</sup> « Der Ring-Kampf von Bayreuth », art. cité.

pour envoyer promener tout ce fatras et pour nous ramener vers les valeurs permanentes incluses dans la Tétralogie<sup>37</sup>. »

Surtout, ce que l'on reproche à Boulez est Chéreau est une méconnaissance de l'œuvre ayant mené à des contresens. Le déchaînement est tel que le public vient désormais aux représentations avec les textes en mains, ce qui participera également du succès des années suivantes, lorsque les spectateurs attentifs redécouvriront un Wagner qu'ils n'avaient finalement jamais pris le temps de lire.

Du côté de la mise en scène, la malédiction wagnérienne se reproduit pour Chéreau, qui note :

« La générale de *L'Or du Rhin* le 18 juillet, est une défaite technique à peu près totale. Pas de vapeur sur les pentes du barrage ; le voile de Freia, trop lourdement lesté, atterri en piqué sur sa tête, comme un avion de chasse ; les transformations d'Alberich en dragon et en crapaud sont approximatives<sup>38</sup>. »

L'envol des dieux est un échec technique et le public se gausse ; les géants sont mal réalisés et leurs mains ridiculement petites. Le rocher de *La Walkyrie*, avec des allures de Mont-Cervin miniature, dessert l'œuvre en créant une « imagerie de pacotille, qui ramène l'ouvrage à des proportions quasi puériles et qui détruisent l'effet que la musique, la plus émouvante que Wagner ait écrite, devrait à ce moment exercer<sup>39</sup>. »

Malgré le scandale et les déconvenues, Wolfgang Wagner annonce dès le début du mois d'août 1976 que la production sera reprise l'année suivante, affichant ainsi un soutien sans faille qui ne se démentira pas, contre les pressions financières de certains mécènes du festival. Les répétitions de l'année 1977 sont ponctuées d'alertes à la bombe et Chéreau reçoit même des menaces de mort. Au lendemain des représentations de l'été 1976, il prend le temps de lire toutes les critiques rassemblées par Wolfgang Wagner, et qui représentent un volume de 24 classeurs – rappelons ici que près de 600 journalistes ont

---

<sup>37</sup> Cité par Jean-Jacques Nattiez, « La trahison de Chéreau », art. cité, p. 86.

<sup>38</sup> Patrice Chéreau, « Lorsque cinq ans seront passés », art. cité, p. 87.

<sup>39</sup> Jacques Mairel, « Les contradictions de Chéreau : d'une admirable direction d'acteurs et d'images superbes à des effets de pacotille », *Le Soir*, 30 juillet 1976.

assisté aux représentations du *Ring*. Dès le mois de novembre, son équipe se remet au travail pour le cycle de 1977 :

Cette recherche, il fallait la poursuivre, non pour la faire admettre aux yeux des spectateurs futurs mais pour la faire admettre à nos propres yeux, pour nous réconcilier avec nous-mêmes, pour forcer le sort et atteindre enfin à ce grand regard unificateur que nous avons senti à l'orée de ce travail et qui nous avait échappé au dernier moment<sup>40</sup>.

Avec Richard Peduzzi, certains décors sont repensés, principalement le rocher de *La Walkyrie*, désormais entre ruine et montagne tourmentée, inspiré de *L'Île des Morts* d'Arnold Böcklin, mais aussi et surtout le Walhalla : lointain château de conte de fées en 1976, il devient un imposant palais dont le regard ne peut embrasser la totalité. La carrure des géants est retravaillée pour leur donner un aspect vraisemblable ; les costumes des dieux sont modifiés et optent pour un baroque clinquant ; des modifications légères sont apportées à de nombreux décors ; les éclairages sont repensés ou retravaillés. Certains décors restent néanmoins par volonté de ne pas céder face à un public conservateur et rétrograde. Jean-Jacques Nattiez écrit ainsi « à propos de Chéreau : En 1980, il nous disait regretter l'image par trop marxiste de la forge de *Siegfried* actionnée par l'électricité, et s'il l'a conservée, c'est pour ne pas avoir l'air de céder sous les vitupérations de la vieille garde : "Je leur ferai avaler l'iconoclastie jusqu'au bout"<sup>41</sup>. » Du côté de l'exécution musicale, Boulez obtient des répétitions par pupitres pour un travail plus précis ; les musiciens hostiles sont absents de la nouvelle production. En conséquence, Chéreau considérera : « le vrai *Ring* eut lieu en 1977<sup>42</sup>. »

Dès 1977, les interviews, notes de programme et même des ouvrages reprennent, expliquent et défendent les partis musicaux et scéniques pris par Chéreau et Boulez. Le metteur en scène se défend notamment contre les accusations de violence gratuite, qui sont au contraire patentes dans les livrets de Wagner mais également dans les sources littéraires qui l'ont inspiré : « On a dit que cette mise en scène du *Ring* était brutale, mais l'*Edda* elle-même est plus

---

<sup>40</sup> Patrice Chéreau, « Lorsque cinq ans seront passés », art. cité, p. 88.

<sup>41</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies. Wagner, Boulez, Chéreau*, Paris, Christian Bourgeois, 1983, p. 77.

<sup>42</sup> Patrice Chéreau, « Lorsque cinq ans seront passés », art. cité, p. 88.

brutale. [...] Oui, le *Ring* est violent et brutal, Wotan est brutal et injuste, comme Lear qui chasse Cordelia. C'est une violence qui est partout, qui habite les personnages et les ronge<sup>43</sup>. » Le *Ring* du centenaire générera quatre ouvrages d'envergure en l'espace de trois ans. En conséquence, dès les représentations de 1977 un premier revirement a lieu : « Patrice Chéreau avait reçu l'an dernier des menaces de mort : cette fois, il a failli être assommé par les bouquets de fleurs lancés à la fin du *Crépuscule des dieux* » écrit Sylvie de Nussac<sup>44</sup>.

La suite est connue : les sifflets cessent progressivement et le *Ring* de 1980 se solde par 85 minutes d'applaudissements et 101 levers de rideau.

\*\*\*

Au-delà des ressentiments francophobes des premiers instants, c'est la désacralisation de la mythologie wagnérienne et la défiguration des paysages de la « nature originelle » (*Urnatur*) fantasmée qui a tout d'abord choqué et mené à des réactions d'une violence inouïe, bien au-delà de la bataille d'*Hernani* de 1830 ou du scandale du *Sacre du printemps* en 1913. Mais ce déferlement de violence a eu pour conséquence bénéfique une attention particulière portée par un nombre considérable de critiques musicaux à la production du centenaire et, partant, à des échanges en définitive fructueux au sujet du contenu profond des livrets de Wagner. L'excellence de l'exégèse théâtrale et musicale menée par Chéreau et Boulez a inscrit cette édition dans l'Histoire du festival et, plus largement, dans l'histoire du *Ring*, mettant à exécution avec intelligence la consigne testamentaire de Wagner à son ami – et futur beau-père – Franz Liszt en 1852 : « Mes enfants, faites *du neuf, du neuf*, et encore *du neuf*<sup>45</sup> ! »

---

<sup>43</sup> Patrice Chéreau, dans Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, Jacques Schmidt, *Histoire d'un « Ring ». Bayreuth 1976-1980, op. cit.*, Annexe I, p. 122.

<sup>44</sup> Sylvie de Nussac, « *Der Ring des Nibelungen* Wagner/Bayreuth », *L'Année de l'opéra et de la danse 1978*, Paris, Calmann-Lévy, 1978, p. 16.

<sup>45</sup> « *Kinder ! Macht Neues ! Neues ! und abermals Neues !* » Richard Wagner, Lettre à Franz Liszt, 8 septembre 1852, dans Gertrud Strobel, Werner Wolf (éd.), *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*, t. 4, *Briefe der Jahre 1851-1852*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1979, p. 460. Souligné dans le texte.