

LA LETTRE DU CYGNE

été 20



Pour joindre le CNRW :

Téléphone : 06 48 96 56 77

Courriel : contact@cnrw-paris.org

Site internet : cnrw-paris.org

Facebook : www.facebook.com/CNRWParis

Siège social : 13 rue Georges Huchon - 94300 Vincennes



Le Ring de Calixto Bieito à l'Opéra de Paris en suspens pour cause de pandémie devrait être donné en version de concert

Chers amis,

Voici votre *Lettre d'été*.

Dans la période que nous connaissons, aucune de nos réunions mensuelles n'ayant pu se tenir depuis le mois de mars, cette *Lettre* se trouve dépourvue des synthèses de conférences auxquelles elle nous a habitués. Aussi, afin de pallier ce manque cruel, nous nous sommes reportés sur une très ancienne édition de 1992, qui s'appelait alors *Le Cygne*, d'où nous avons extrait une passionnante étude sur le « temps » wagnérien, par notre ami Christian Merlin, déjà conférencier devant notre assemblée à cette époque, et dont la fidélité n'a jamais été démentie depuis. Ce texte riche et dense constitue ainsi le plat de résistance de ce numéro estival.

Quelques nouvelles sur les perspectives à venir le complètent. Alors que les spectacles et concerts reprennent progressivement, dans des conditions bien différentes de celles que nous connaissions auparavant, nous continuons à préparer le voyage 2021 à Palerme, mais avons préféré le repousser de quelques mois, la visibilité des programmations des maisons d'opéras restant bien limitée à l'heure actuelle.

De même, à l'Opéra de Paris, nous avons bien compris que la tétralogie que nous attendions pour la fin d'année était en grand danger, les répétitions n'ayant pu se dérouler selon le programme prévu. Il semble finalement que nous y aurons droit, mais en version de concert. Même chef, même orchestre... mais qu'en sera-t-il des interprètes ? La question reste en suspens. Toutes les dates seront-elles maintenues ? Et surtout, les règles de distanciation dans la salle obligeront-elles les trois quarts des spectateurs à renoncer à ces représentations ?

Dans un monde incertain, chaque occasion culturelle « volée » aux circonstances contraires prend désormais une valeur inestimable, même si cela doit être en version limitée... Ainsi, choisissons de nous réjouir de ce redémarrage timide, et profitons pleinement du premier *Festival* « en ligne » que vient de nous proposer *Bayreuth*, avec la diffusion en streaming de représentations enregistrées ces dernières saisons.

Nous vous souhaitons donc une belle fin d'été en musique.

Musicalement vôtre,

Adhésion 2020-2021

La pandémie de coronavirus a beaucoup modifié notre vie sociale, et l'univers de la musique en a aussi subi les conséquences. Les salles de concert, les représentations d'opéras, les conférences musicales, les festivals (y compris celui de Bayreuth) ont disparu de notre quotidien, et leur retour, vivement souhaité, reste encore problématique...

Au *Cercle National Richard Wagner - Paris*, dont vous êtes de fidèles adhérents, nous avons dû annuler plusieurs conférences. Heureusement, nous vous adressons toujours *La Lettre du Cygne*, et nos amis belges ont édité récemment la *Revue* (n°60), toujours aussi passionnante.

La volonté de conserver le lien social que constitue le *Cercle* a conduit les membres du comité directeur à proposer aux adhérents de la saison 2019-2020 de renouveler leur adhésion pour la saison 2020-2021 en profitant d'un **tarif réduit**. À cet effet, un bulletin de renouvellement spécial est joint à la présente *Lettre du Cygne*. Voici les montants de cotisation que nous vous proposons pour la prochaine saison (période du 1^{er} septembre 2020 au 31 août 2021) :

- ❖ **Membre actif** : **45 €** (au lieu de 75 €), avec, compte tenu des revues non déductibles (15 €), un reçu fiscal de 30 € vous permettant une déduction fiscale de 66 %, soit 19,80 €. Coût réel pour vous : 25,20 €.
 - ❖ **Couple** : **70 €** (au lieu de 120 €), avec, compte tenu des revues non déductibles (15 €), un reçu fiscal de 55 € vous permettant une déduction fiscale de 66 %, soit 36,30 €. Coût réel pour vous : 33,70 €.
 - ❖ **Membre bienfaiteur** : à partir de **80 €** (au lieu de 120 €). À titre d'exemple, pour un versement de 80 €, compte tenu des revues non déductibles (15 €), un reçu fiscal de 65 € vous permettra une déduction fiscale de 66 %, soit 42,90 €. Coût réel pour vous : 37,10 €.
- (Le tarif étudiant, déjà réduit, l'an dernier, de 35 à **25 €**, reste, cette fois, inchangé.)

Nous souhaitons pouvoir rapidement reprendre toutes nos activités, et espérons vous avoir convaincus de rester fidèles au *Cercle*.

Nous vous rappelons les nombreux avantages que procure l'adhésion au *CNRW - Paris* :

- 🎵 vous assistez gratuitement à nos conférences mensuelles ;
- 🎵 vous êtes informés, en priorité et régulièrement, des activités du *Cercle* ;
- 🎵 vous recevez la revue du *Cercle* ;
- 🎵 vous bénéficiez d'un service de prélocations ;
- 🎵 vous participez aux sorties et voyages musicaux ;
- 🎵 vous bénéficiez de facilités pour l'obtention de places pour le *Festival de Bayreuth* ;
- 🎵 vous contribuez à soutenir la diffusion de l'œuvre de Richard Wagner.

Merci d'avance pour votre renouvellement d'adhésion, et bon été.

POUR LE COMITÉ, LE SECRÉTAIRE GÉNÉRAL
ALAIN BAROVE

Disparition de Victor Michel

C'est avec tristesse que nous avons reçu l'avis de décès de Monsieur Victor Michel, adhérent de notre *Cercle* depuis 1984, et qui en était membre honoraire. Voulant témoigner son attachement au *Cercle* de Paris, il était membre bienfaiteur, et, chaque année, nous échangeons des cartes de vœux.

De 1985 à 1993, sous son impulsion et celle des dirigeants du *Cercle* de Paris, furent créés des cercles régionaux en France.

Au nom du *Cercle*, j'ai témoigné à sa famille notre reconnaissance pour son action au sein de la vie wagnérienne.

ANNIE BENOIT

Les Wagnériens allemands au secours de *Notre-Dame*

Le 15 avril 2019, *Notre-Dame de Paris* s'embrasait

LA LETTRE DU CYGNE été 20

C'est avec consternation et tristesse que les Parisiens ont assisté à cette effroyable catastrophe. Le lendemain, il a fallu constater l'étendue des dégâts : la charpente en bois n'avait pas résisté, et la flèche, érigée par Viollet-le-Duc, s'était effondrée.

Très vite, nous avons alors reçu de nombreux témoignages de sympathie de présidents de *Cercles* étrangers, qui se sont associés à l'immense tristesse des Français : notamment de Monsieur Horst Eggers, qui était, à cette date, président du *Cercle international Richard Wagner*, et de Monsieur Josef Lienhart, son prédécesseur. De nombreux présidents d'Allemagne, de Belgique et des Wagnériens d'Angleterre et de Belgique se sont également manifestés. C'est alors que Rainer Fineske, président du *Cercle Richard Wagner Berlin-Brandenburg*, organisa une collecte de dons pour contribuer à la reconstruction de la cathédrale.

Un an après, Rainer Fineske, maintenant président du *Cercle international*, a eu la grande satisfaction de remettre un chèque de 4 000 €, fruit de la collecte qu'il avait sollicitée auprès des *Cercles* wagnériens. Silvia Planitzer a traduit pour nous le compte rendu de cette manifestation, que vous pouvez lire ci-contre. Nous remercions chaleureusement le Président Rainer Fineske de la compassion qu'il a manifestée envers ce témoignage architectural du patrimoine mondial, qui avait survécu au temps, aux révolutions et aux guerres.

Nos chaleureux remerciements s'adressent aussi à tous les généreux donateurs qui ont répondu à cet appel.

ANNIE BENOIT



La cathédrale *Notre-Dame* en flammes
le 15 avril 2019

© leparisien.fr

Compte rendu de la remise de chèque en faveur de la reconstruction de *Notre-Dame de Paris*

Le 13 mars 2020, lors d'une cérémonie à l'ambassade de France, à Berlin, suivie d'un concert, le Cercle Richard Wagner Berlin-Brandenburg a remis un chèque d'un montant de 4 000 €. Cette somme avait été réunie dans le cadre d'une collecte de fonds lancée suite à l'incendie qui a dévasté *Notre-Dame de Paris* en avril 2019. La cérémonie s'inscrivait au programme des festivités du 40e anniversaire de l'École de musique franco-allemande de Berlin. Ce fut d'ailleurs la dernière grande manifestation publique à pouvoir se tenir à Berlin, juste avant le confinement imposé pour cause de pandémie de Covid-19. Le concert qui s'ensuivit avait été élaboré, et fut interprété, par les enseignant(e)s de l'École de musique, avec des œuvres de compositeurs s'étalant de Johann Sebastian Bach à George Gershwin.

Madame Anne-Marie Descôtes, ambassadrice de France en Allemagne, remercia très chaleureusement les citoyens allemands de leur soutien exceptionnel pour la reconstruction de *Notre-Dame de Paris*. Le président du Cercle international Richard Wagner, Rainer Fineske, souligna, quant à lui, le geste de solidarité envers les Cercles Richard Wagner de France, avec lesquels les Cercles allemands entretiennent d'excellentes relations de longue date.

RAINER FINESKE
(TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR SILVIA PLANITZER)

Voyage à Palerme, sur les pas de la famille Wagner en vacances

Septembre 2021, Palerme

LA LETTRE DU CYGNE été 20

Richard, Cosima et les enfants arrivent à Palerme le 5 novembre 1881. Extraits d'une lettre de Cosima à Judith Gautier :

« ...Nous sommes à l'hôtel des Palmes [...] Le matin, on travaille, à midi on se promène, à 1 heure on dîne, à 2 on fait la sieste, à 3 on se repromène, à 5 on travaille, à 7 on soupe, et après on lit [...]

A bientôt chère amie, nous avons un temps magnifique et un air embaumé, je crois que Palerme fut une inspiration. Nous vous embrassons de tout cœur tous.

Cosima » - Dimanche 13 novembre 1881.

Et, dans Palerme, leurs promenades seront les nôtres. Tour à tour byzantine, arabe, normande, espagnole, autrichienne et enfin italienne, Palerme, vivante, parfumée, festive, est l'anti-ville-musée par excellence. Nous découvrirons le dôme de Monreale, la *Chapelle palatine*, la *Cathédrale*, mais aussi Bagheria, lieu de villégiature de l'aristocratie au XVIII^e, et Mondello, petite station balnéaire au bord de sa plage de sable. Sans oublier la Vieille-Ville, avec l'animation des marchés, les vieux palais décrépits, les

ruelles ombragées, les églises baroques et la gastronomie !

La crise sanitaire a violemment secoué et mit à l'arrêt le monde du tourisme et celui de la culture. Lentement, hôtels, compagnies aériennes, institutions culturelles reprennent leurs activités. À Palerme, le *Teatro Massimo* vient de rouvrir ses portes, avec son festival (très varié) de juillet à septembre. C'est une bonne nouvelle, mais il faut rester prudent, et ne pas écarter, à situation exceptionnelle, un voyage de notre Cercle sans représentation d'opéra. Nous attendons, au mieux pour fin novembre-début décembre, sa programmation 2021. Compte tenu de ces informations toutes récentes, nous nous acheminons vers un séjour autour de la troisième semaine de septembre 2021.

Comme vous le voyez, nous avançons pas à pas dans la préparation de notre futur voyage, et vous tiendrons au courant. Les temps sont à l'adaptation !

JANINE FAYOLLE

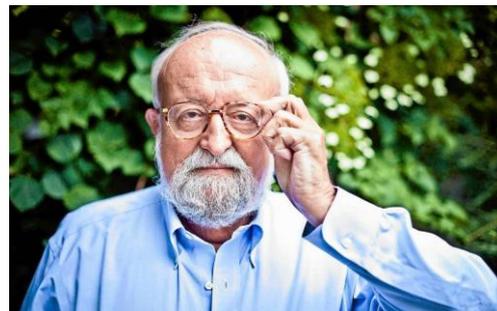
Décès du compositeur Krzysztof Penderecki

Article paru dans la revue du Cercle Richard Wagner de Strasbourg

Le compositeur et chef d'orchestre polonais Krzysztof Penderecki, décédé le 29 mars, à l'âge de 86 ans, à Cracovie, était une figure de l'avant-garde sonore de la seconde partie du XX^e siècle.

Formé essentiellement à l'*École nationale supérieure de musique de Cracovie*, Krzysztof Penderecki en deviendra professeur, puis recteur. Son *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1960) l'impose comme chef de l'avant-garde polonaise. Son *Stabat Mater* (1962) pour trois chœurs à cappella entre dans la *Passion selon saint Luc* (1966), qui crée un autre choc. Invité à tous les

festivals contemporains d'alors, de *Donaueschingen* à *Royan*, Penderecki approfondit ses recherches (*De Natura Sonoris* n° 1, 1966, et n° 2, 1971 ; *Capriccio per Siegfried Palm*, 1968), avec une prédilection pour la voix, depuis les formes chorales (*Utrenja*, 1971) jusqu'à l'opéra. À l'opéra, *Les Diables de Loudun* (1969), *Paradise Lost* (1978), *Die schwarze Maske* (1986), *Ubu Rex* (1991) signent, chaque fois, son sens du drame. Certes, il est passé, entre temps, de la rigoureuse modernité (sérialisme, micro-intervalles, bruit) à un post-romantisme germanisé, mais il réussit encore à défrayer la chronique, du moins dans son pays, comme cela est arrivé avec son bien sage *Concerto pour piano* (2002).



Krzysztof Penderecki

© Agencja Gazeta pour resmusica.com

La conception wagnérienne du temps

par Christian Merlin

Le confinement dû au coronavirus a entraîné l'annulation de plusieurs conférences, et *La Lettre du Cygne* n'a donc pas de comptes rendus récents à vous présenter. Nous avons donc décidé de vous proposer celui d'une conférence de notre ami Christian Merlin, publié dans la revue *Le Cygne* (n° 77, du dernier quadrimestre 1992), que les adhérents les plus anciens ont bien connue. Merci à Christian d'avoir accepté que nous publions de nouveau son texte.

Rappelons que, professeur agrégé d'allemand, docteur en études germaniques et titulaire de l'habilitation en musicologie, il avait été élu, en janvier 1995, au comité du Cercle comme conseiller à la programmation, poste qu'il a occupé jusqu'en janvier 1999.

Critique musical au *Figaro*, chroniqueur sur *France-Musique*, conférencier au *Théâtre des Mathurins*, il est l'auteur de plusieurs livres, parmi lesquels *Wagner, mode d'emploi* (Ed. *Premières loges*), *Au cœur de l'orchestre* (Ed. *Fayard*), *Les Grands Chefs d'orchestre* (Ed. *Buchet-Chastel*), *le Philharmonique de Vienne* (Ed. *Buchet-Chastel*), *Pierre Boulez* (Ed. *Fayard*).

ALAIN BAROVE

Le texte qui suit est la synthèse d'une conférence, que l'auteur a tenue au *Cercle National Richard Wagner* et au *Cercle des Pays de la Loire*. Mais c'est surtout le condensé d'un patient travail de réflexion, qui a d'abord pris la forme d'un mémoire de maîtrise d'études germaniques, rédigé en allemand, puis celle d'un DEA (*Diplôme d'Etudes Approfondies*), et est en train de prendre celle d'une thèse de doctorat ès lettres, rédigée en français.

Le point de départ de cette réflexion fut un constat pour le moins trivial : le principal reproche qu'on entend de la bouche des détracteurs de l'œuvre wagnérienne, est celui de la longueur. Qui d'entre les lecteurs de cette revue n'a déjà entendu la réflexion : « oui, j'aime bien Wagner, surtout les ouvertures... ». Sous-entendu : le reste est vraiment indigeste.

Nous sommes convaincus que cette remarque, malgré son peu de profondeur et d'ouverture d'esprit, a beaucoup à nous apprendre sur les secrets de la composition wagnérienne. Et si Wagner nous invitait à modifier notre perception, notre sensation du temps ? Car le théâtre, la musique et la philosophie de Richard Wagner sont influencés au plus haut point par la conception très particulière du temps qui est celle de leur auteur. Notre projet consiste à montrer, essentiellement par l'étude des textes, que la dramaturgie wagnérienne possède sa temporalité propre, qui nie la linéarité et la chronologie pour aboutir à une structure régressive à l'infini, dont le but ultime semble être une abolition pure et simple du temps.

Wagner, comme souvent, se situe à un carrefour d'influences dont il tente de réaliser la synthèse. C'est ainsi que l'on distingue deux grandes tendances dans l'histoire de l'opéra : celle qui respecte scrupuleusement la coupe récitatif/aria/ensemble (Mozart, Rossini) ou

prône le recours à un schéma musical cerné et bien défini (le Berg de *Wozzeck*), et qui, en tout état de cause, impose un découpage autonome du temps ; et celle qui tente de décroquer cette carrure pour privilégier l'unité du drame (ce fut l'objet de la réforme de Gluck, mais Monteverdi avait déjà œuvré dans ce sens). Wagner opère une conciliation de ces tendances esthétiques opposées. Commencant par conserver airs et récitatifs, il parvient à en inverser la fonction (d'arrêt du temps, l'air devient un élément d'action qui avance, tandis que le récitatif, de facteur propulseur, devient une sorte de ralenti, voire d'arrêt sur image). Puis il étend la structure du récitatif à des scènes entières, passant d'un opéra à numéros à un opéra à scènes. Toutes ces évolutions n'étant là que pour permettre celle, décisive, vers le drame musical.

Ainsi, autant l'opéra semble privilégier le présent, autant le drame musical wagnérien paraît participer davantage de la structure temporelle du théâtre parlé. Wagner tisse en effet un faisceau très complexe de relations temporelles entre le passé, le présent et l'avenir. La « Vorgeschichte », ou « préhistoire » (les événements qui se sont déjà déroulés avant le lever du rideau), que le grand musicologue Carl Dahlhaus jugeait inutile à l'opéra, prend dans le drame wagnérien un caractère architectoniquement et dramatiquement essentiel. Quant à la progression vers le dénouement, il semble qu'elle ne puisse s'effectuer chez Wagner qu'à reculons : la fréquence des retours en arrière est là pour en témoigner.

Une des caractéristiques fondamentales du fonctionnement théâtral des opéras de Wagner est en effet l'abondance et la diversité des récits. Nietzsche avait beau jeu d'ironiser sur cette irrépressible tendance des personnages wagnériens à raconter plus qu'à agir. Alors que



© Joseph Albert

Ludwig et Malvina Schnorr von Carolsfeld dans *Tristan et Isolde*

l'art dramatique est habituellement caractérisé par une action qui avance vers un dénouement en passant par un début et un milieu, chez Wagner, l'action recule, de rétrospection en rétrospection, avec pour double conséquence d'imposer une structure régressive du drame et d'apparenter l'art de Wagner à celui de la narration romanesque (ou épique), beaucoup plus qu'à celui du théâtre.

C'est que l'essentiel de l'action théâtrale wagnérienne se situe dans la relation et la mise en perspective des souvenirs des personnages. Voilà ce qui nous fonde à parler d'une écriture rétrospective : tout se passe en effet comme si l'on ne pouvait avancer dans le drame wagnérien qu'à reculons. À la tension vers la conclusion (le dénouement) prônée d'un commun accord par Goethe et Schiller dans leur correspondance et érigée en règle du théâtre classique, Wagner substitue la tension vers l'origine. C'est aussi pourquoi l'action dite « extérieure » l'intéresse si peu, et se déroule avec autant de précipitation, comparativement à l'action intérieure : Wagner est en effet le spécialiste de « l'accélération de dernière minute » (on ne rappellera ici que le deuxième acte de *Tristan et Isolde*, où après les immenses duos d'amour et le monologue de Marke, la fin de l'acte est expédiée en trois minutes).

Quant à la virtuosité de Wagner dans le maniement de ces récits, elle est totale, alter-

nant récits répétitifs (qui reprennent un événement déjà vu, tel Loge narrant le vol de l'or dans la scène 2 de *L'Or du Rhin*), complétifs (qui comblent une lacune d'information, comme Siegmund racontant son enfance et sa fuite éperdue dans le premier acte de *La Walkyrie*), externes (qui remontent avant le début proprement dit de la pièce, comme le récit des Nornes au Prologue du *Crépuscule des Dieux*, qui raconte enfin ce qui s'est passé avant le début de *L'Or du Rhin*, à savoir le forfait de Wotan sur le frêne du monde), etc. Chacun a une fonction dramaturgique précise, ne se contentant pas de mettre l'action au passé. Mais il faudrait analyser à part la technique wagnérienne du récit !

La dialectique entre temps de la représentation et temps de l'action paraît également bien délicate à cerner. On ne peut manquer d'être frappé par l'augmentation constante de la durée des actes wagnériens (les deux premiers actes de *Tristan et Isolde* sont aussi longs que tout le *Vaisseau Fantôme*) : cela n'empêche pas le respect de l'unité de temps, mais les ruptures s'accumulent (notamment les ellipses), jusqu'à la dislocation du temps de l'action proposée par *La Tétralogie*. Encore faudra-t-il distinguer entre action extérieure et action intérieure, à qui reviennent chez Wagner des rôles bien définis et dont chacune possède sa temporalité propre. Cela explique aussi l'importance de l'alternance entre statisme et dynamisme (voire leur simul-

tanéité), qui est si caractéristique de la dramaturgie wagnérienne.

Quant aux rapports de l'espace et du temps, ils scandent littéralement le drame musical wagnérien. Par leur rupture d'abord : la distorsion spatiale, dans *Parsifal* (les errances de Kundry) comme dans *L'Anneau du Nibelung* (le retour d'un même lieu métamorphosé), prend le relais de la rupture temporelle et la figure. Par leur osmose ensuite : la quête de la fusion du jour et de la nuit de *Tristan et Isolde* trouvera son ultime écho et accomplissement dans le domaine du Graal de *Parsifal*, ainsi décrit par Gurnemanz : « *Tu vois mon fils, ici le temps devient espace* ».

En réalité, nous souhaitons montrer que le temps wagnérien est plus *modus* que *tempus*, plus *mode* que *temps*. De fait, les datations précises, d'après la montre et le calendrier, sont l'exception chez Wagner (une analyse des didascalies le prouvera). Mais les modifications du ciel, les changements de saison, les périodes de transition (l'aube, midi, le crépuscule), le jeu des éclairages, sont là pour remplacer les datations, et au lieu de se contenter de rythmer l'action, la déterminent, la « modalisent ».

Nous ne prétendons pas donner à notre recherche une tournure excessivement musicologique : nous n'en aurions même pas la compétence, et l'amateurisme est un ennemi à combattre avec ardeur. Mais si l'on veut comprendre mieux la temporalité si particulière du théâtre wagnérien, il serait vain de vouloir couper le drame de ses racines musicales. Certes, Wagner a lui-même évolué, d'*Opéra et Drame* à *Beethoven*, dans sa conception de la prééminence du drame ou de la musique. Certes la musique ne peut, selon Wagner, rien produire de vivant si elle n'est pas fécondée par l'élément littéraire. Mais si nous admettons sa métaphore, que l'un n'aille pas sans l'autre est une vérité première sur laquelle il n'est pas utile de revenir...

Le reproche traditionnel de la longueur et de la lenteur, entendu dans la bouche de la plupart des détracteurs du maître de Bayreuth, n'est ni innocent, ni inintéressant. D'où vient cette impression que la musique wagnérienne fait du sur-place, tout en continuant à avancer ? Nous souhaitons montrer que si les ouvrages dramatiques de Wagner imposent à l'auditeur une nouvelle sensation du temps, c'est parce qu'à la base de sa forme musicale se trouve une maîtrise inhabituelle de la technique de la modi-

fication progressive. On a certes l'impression d'assister au retour du même, mais c'est au prix, à chaque fois, de légères variations, qui donnent moins le sentiment d'une fastidieuse répétition que d'une imperceptible progression. Ce temps musical susceptible d'expansion infinie, c'est ce que Wagner désignait à Mathilde Wesendonk (lettre du 29.10.1859) comme son art le plus parfait : « *l'art de la transition* ».

Cette conception du temps musical n'est pas sans influence sur la perception du temps dramatique. Ainsi l'ambiguïté et la complexité des leitmotive nous amènent-elle à en finir avec la définition debussyste de « *panneaux indicateurs* », singulièrement réductrice. Certes, les motifs nous rendent intelligents par rapport aux personnages en nous donnant des clés qu'ils ne connaissent pas (encore), creusant le fossé entre le temps des personnages et le temps des spectateurs. Mais les motifs sont des allusions bien plus que des indications, et leur récurrence s'assortit toujours de légères modifications : Pierre Boulez insiste sans cesse sur la « *ductilité* » des motifs ; souples, transformables, attachés à aucun tempo précis, ils peuvent s'engendrer les uns les autres à l'aide d'une simple variation, créant un véritable tissu qui permet de dépasser la simple linéarité narrative. La fonction dramatique des motifs, leur manière de solliciter la mémoire (quand donc notre ami Olivier Tcherniak se décidera-t-il à mener à bien son idée très stimulante d'un rapprochement entre Wagner et Proust ?) et de jeter des ponts à l'intérieur du temps, sont un domaine d'étude inévitable, où l'on voit comment le temps musical « *fait* » le temps théâtral.

Il semble qu'en musique, le temps ait été l'ennemi principal de Wagner. Loin de chercher à le domestiquer, comme le faisait la formation héritée de la première école de Vienne, il veut purement et simplement le révoquer. Mais la mélodie infinie qu'il rêvait d'instaurer, ne signifie pas qu'il y a absence de forme. Il serait important d'étudier le rapport de Wagner à la forme, car il a beaucoup à nous apprendre sur sa perception du temps. Le prélude de *L'Or du Rhin* en est un exemple frappant, qui présente apparemment une totale immobilité harmonique, mais où les rythmes, les registres, les intensités, les durées, les couleurs sont constamment mobiles. Cette forme à venir naît de rien, elle aurait pu commencer avant. C'est pourquoi on entend moins des « *attaques* » de chaque instrument que des flexions successives de la sonorité. Dans

Cercle National Richard Wagner - Paris

un autre esprit, le prélude de l'acte III de *Parsifal* parvient à une semblable abolition du temps, en émancipant totalement la dissonance de sa résolution : dans cette absence totale de progression harmonique, la dissonance n'est plus perçue comme attente de la consonance. Le premier, Wagner a composé une musique du non-retour, sans développement possible, ne suscitant que l'apparence du nouveau : ce qu'Adorno lui reprochait comme absence de forme, répétition pure et simple, est peut-être la forme même du drame wagnérien où toute volonté de progression échoue face au temps, et où tout se trouve à la fin comme au début.

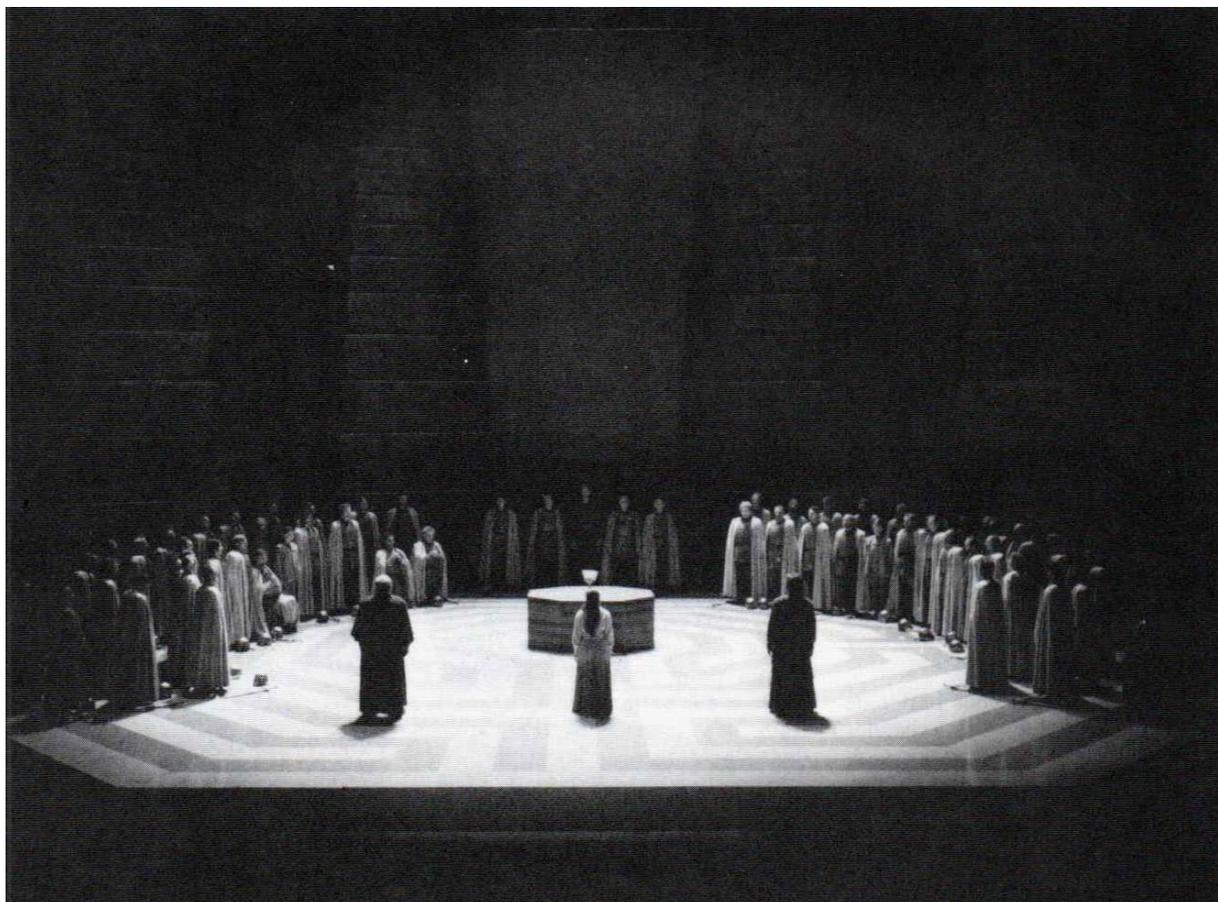
La première caractéristique du temps wagnérien est d'être non-linéaire et non-chronologique. Bien que le sujet ait été déjà abondamment abordé, il faudra au moins faire allusion à la problématique du temps historique et du temps mythique, qui a fort préoccupé Wagner. On ne peut manquer de relever la constance avec laquelle l'auteur de *La Tétralogie* a progressivement abandonné ses projets d'opéras historiques (*Manfred*, *Barberousse*, *Jésus de Nazareth*, etc.), au profit de l'intemporalité du mythe, de sujets éternels. Il faudra toutefois aborder la manière dont ces sujets « éternels »

sont en fait « actuels », et dont Wagner rétablit l'historicité dans le mythe.

Cette conception n'est pas étrangère à la structure même des opéras (que nous avons une fois qualifiée de régressive). Et pour dépasser ce simple constat de la prééminence du temps mythique, qui a tout d'une porte ouverte enfoncée, nous tenterons d'établir une parenté avec un temps psychanalytique, le temps de l'inconscient. Claude Lévi-Strauss déjà comparait le mythe à une partition d'orchestre, que l'on peut lire tant horizontalement (la trame de l'intrigue, le récit premier), que verticalement (les rapports internes, les renvois, les rappels, les anticipations, qui brouillent les pistes de la chronologie). Or Catherine Clément établit semblable parallèle avec le fonctionnement de l'inconscient. Dans son style très irritant d'érudite voulant « faire peuple », elle ouvre une piste intéressante :

« *L'inconscient se fout pas mal du temps qui passe dans l'ordre des événements, et rappelle, incessamment, des événements passés, qu'il place, comme des coins de métal dans du bois qui joue, dans le présent. (...) cela fait partie d'un processus essentiel que Freud nomme l'après-coup* ».

Voilà une perspective qui éclaire nos pro-



Parsifal, acte III, tableau final, Bayreuth 1989

© Bayreuther Festspiele GmbH/Rauh

pres réflexions sur la structure temporelle du récit wagnérien. La question principale que pose le temps wagnérien, puisque nous avons vu qu'il n'était pas linéaire, c'est de savoir s'il est cyclique. Nous avons le souvenir d'une conférence d'André Tubeuf sur ce sujet, où l'orateur a donné l'impression délibérée de tourner en rond. Remarquons tout d'abord que la plupart des personnages wagnériens sont plongés dans le temps et aspirent à s'en échapper car ils y souffrent. Nous voyons là comme un écho à la conception schopenhauerienne du temps comme principe d'individuation, qui est aussi principe de souffrance éternelle. Par ce que Schopenhauer appellerait la volonté de vivre (lointain souvenir du conatus spinoziste ?), les personnages wagnériens semblent condamnés à épuiser ad nauseam ce qui fait leur être le plus profond : le Hollandais, navigateur condamné à naviguer, Tristan, amoureux condamné à aimer, Amfortas, prêtre condamné à célébrer, Kundry, séductrice condamnée à séduire, etc. Jusqu'au dégoût. Parfaitement symbolique de ce rapport au temps apparaît la réouverture périodique de la blessure d'Amfortas. On comprend mieux ce rêve wagnérien de l'abolition du temps. Ces malheureux êtres prisonniers de la carapace du temps proposent différents moyens pour s'en échapper, qui reflètent la conception wagnérienne au moment de la composition des ouvrages. Tristan et Isolde maudissent le jour et se lient à la nuit. Car la nuit est la négation du temps fragmenté du jour : comme le dit en substance mon maître et ami Edouard Sans, à qui je dédie volontiers ce travail, tout Tristan se résume au rêve de la transcendance du temps.

C'est ce qui fait dire à Brünnhilde qu'elle a besoin de se désincarner pour régénérer le monde. Elle le dit du moins dans la première version de la scène finale du *Crépuscule des Dieux*, que Wagner abandonnera par la suite : « von Wiedergeburt erlöst », « libérée de la réincarnation », sans que cette régénération soit pour autant assurée. Optimisme et pessimisme combattent encore chez Wagner. Parsifal offrira une nouvelle conception du temps, puisque le héros éponyme remplace le temps morcelé des célébrations quotidiennes par le sacrifice permanent : en dévoilant le Graal en permanence, il supprime le besoin, et donc la souffrance.

Cette notion de régénération, qui a fait couler beaucoup d'encre, doit probablement beaucoup à la doctrine nietzschéenne de l'éter-

nel retour du semblable, bien que le rapprochement reste à établir (Nietzsche ne l'a théorisée qu'après la mort de Wagner). Il est possible que Wagner ait pensé à une authentique régénération de l'histoire, issue de ce qu'Edouard Sans appelle le « Zeit-Umbruch », moment de l'abolition du temps historique. Le moment privilégié de cette abolition, c'est midi ; rappelons-nous Gurnemanz, annonçant, au troisième acte de *Parsifal* : « Mittag, die Stund' ist da » (« Midi, l'heure est venue »). Il conviendrait d'étudier le rôle crucial du midi dans l'œuvre dramatique de Wagner, à la lumière de ce qu'en dit Heidegger :
« (...) Ce point de rencontre, ce point crucial, est l'instant de l'unité la plus haute de toutes choses temporelles (...), l'instant de l'éternité. (...) Le mot de midi détermine pour l'événement de la pensée du Retour, un point temporel que ne mesure aucune horloge, parce qu'il constitue, au sein de l'Êtant dans sa totalité, le point qui est le temps même en tant que temporalité de l'instant ».

Cette manière unique qu'a Wagner de nous faire perdre le sens de l'orientation dans le temps, participe finalement d'une grande modernité. Théâtralement il a montré que la rationalité linéaire de la dramaturgie classique n'était qu'une illusion d'ordre, un viol du temps naturel. Philosophiquement il nous a permis de penser le temps autrement qu'en termes de flux. Et musicalement, s'il n'a pas eu véritablement de successeur au sens esthétique, sa modification radicale du temps vécu dans la forme musicale, véritable organisation de l'infini dans la durée, a influencé la démarche de bon nombre des plus grands compositeurs du XX^e siècle. Les réponses et solutions apportées par Wagner à la question du temps annoncent clairement la sensibilité du XX^e siècle, celle d'un Proust ou d'un Joyce autant que d'un Ligeti ou d'un Messiaen, dans sa volonté de rupture avec la logique du déroulement de l'œuvre d'art. Et plus intimement, ce gigantesque travail wagnérien sur le vertigineux problème du temps relève d'une utopie radicale, celle de l'abolition pure et simple du temps. Car Wagner devrait vraisemblablement s'identifier profondément à la doctrine que Schopenhauer résumait ainsi : « Le bonheur, la tranquillité et la paix ne sont possibles que là où n'existent ni où, ni quand ».

C. M.

Conférences

Hôtel Bedford, Salon Pasquier, 17 rue de l'Arcade, Paris 8^e
(sauf indications contraires)

> lundi 21 septembre 2020 à 20h00 <

Les mises en scène à Bayreuth depuis 1950, par Guy Cherqui

La question de la mise en scène à l'opéra prend souvent des allures de « bataille d'Hernani » entre les supposés « anciens » et les supposés « modernes » ; on fustige l'ère des metteurs en scène, la trahison des livrets qui piétinent les « intentions de l'auteur ». C'est le *Ring* de Chéreau qui ouvre les vannes du « Regietheater » en Allemagne, et qui fait partout accéder à l'opéra des artistes qui vont remettre en cause le rôle de la mise en scène à l'opéra, jusque-là surtout limitée à une illustration mimétique du livret. Wagner pose la question de la scène à l'opéra, construisant un théâtre où le visuel domine (la musique est cachée). L'innovation dans la mise en scène, c'est d'abord un credo wagnérien.

Agrégé de Lettres, Guy Cherqui a mené une vie parallèle de spectateur engagé, qui a découvert la force de la mise en scène à partir du *Ring* de Chéreau, qu'il a vu six fois au *Festival de Bayreuth*. Il vient de publier, avec David Verdier, un ouvrage bilingue français-allemand sur le *Ring* de Frank Castorf (2013-2017) à Bayreuth. Il est fondateur du *blog du Wanderer* (2009) et du *site du Wanderer* (2016) qui défendent chacun ardemment la mise en scène comme un art d'aujourd'hui...

> dimanche 11 octobre 2020 à 15h15 <

Influence et exploitation du wagnérisme chez Massenet, par Hervé Oléon

Il ne fait nul doute que Jules Massenet, explorateur averti des esthétiques musicales – qu'il s'agisse de celles du passé ou de celles de son temps –, a considéré avec le plus grand intérêt l'œuvre colossale du Maître de Bayreuth. À une époque où les sensibilités artistiques franco-germaniques se heurtaient, pour le moins, à des obstacles idéologiques et politiques, le compositeur français subit, de la part de ses contemporains, des accusations contradictoires : d'aucuns lui reprochent son adhésion trop réservée à la stylistique wagnérienne, d'autres crient à la trahison de la Musique française... Ce seul constat méritait que soient précisés le niveau d'influence de Wagner et ses effets dans son œuvre.

Hervé Oléon est l'un des principaux spécialistes français du compositeur Jules Massenet. Il est, avec Mary Dibbern, co-auteur du *Catalogue Général* de ses œuvres (éd. Pendragon Press, NY, bilingue, 2016). Son expertise l'amène à collaborer avec les opéras de Chicago, Barcelone, Paris, Saint-Étienne, Angers-Nantes, Marseille et l'*Opera Atelier* de Toronto. Il intervient également auprès des firmes musicales *Toccata Classics*, *SOMM Recordings* et *Malibran-Music*.

> dimanche 22 novembre 2020 à 15h15 <

Colette à Wagneropolis, par Cécile Leblanc

Colette, dont l'éducation musicale est déjà solide, découvre le wagnérisme dans l'entourage d'Henry Gauthier-Villars après leur mariage. Il l'entraîne à Bayreuth, et l'agrège à son « atelier » où les plus grands musiciens de l'époque rédigent les chroniques qu'il signe. Critique musicale par procuration, puis, en 1903, sous le nom de Claudine, au *Gil Blas*, elle fréquente beaucoup les concerts, et fait ses apprentissages en « écrivant » Wagner. *Bayreuth*, son public, son « gazomètre » (le *Festspielhaus*) fourniront également la matière de plusieurs romans, dont *Claudine s'en va*. Wagner fut bien à l'origine de la vocation d'une écrivaine qui déclarait n'en avoir pas eu d'autre que « celle de la musique ».

Cécile Leblanc enseigne à la Sorbonne-Nouvelle. Spécialiste des relations entre la littérature et la musique, elle a publié *Wagnérisme et Création en France (1883-1889)* (éd. Honoré Champion, 2005), *Le wagnérisme dans tous ses états : 1913-2013* (éd. Presses Sorbonne Nouvelle, 2016) et, tout récemment, *Le bicentenaire, un nouveau regard sur Wagner ?* dans *Le Ring, nouveaux regards*, numéro 315 de l'*Avant-Scène Opéra*, paru en mars 2020.

Prochains rendez-vous :

13/12/20 - 17/01/21 - 14/02/21 - 14/03/21 - 12/04/21 - 10/05/21 - 14/06/21

Nos conférences, selon les thèmes abordés, sont accompagnées d'illustrations musicales et/ou visuelles.