

Das RHEINGOLD – 20 Août 2016

Das Rheingold n'est pas à proprement parler un « opéra » mais un prologue¹ qui en quelque sorte, dresse le cadre de l'histoire qui va suivre et brosse les portraits des nombreux personnages principaux de cette fresque – le Kobé parle de « Festival scénique » – que l'on retrouvera entourés d'autres venus grossir leurs rangs au cours des trois autres opéras : *Die Walküre*, *Siegfried* et *Götterdämmerung*.

Les livrets de cette œuvre gigantesque furent écrits par Wagner dans l'ordre inverse de leur présentation en composant d'abord une esquisse dramatique du mythe des Niebelung dès l'automne 1848. Il travailla aux alentours de 1850 à la *Mort de Siegfried* qui donnera le *Götterdämmerung* ou *Crépuscule des dieux*. Mais, au fur et à mesure de son écriture, Wagner découvre finalement la complexité de ces légendes nordiques et la nécessité de relier l'histoire de Siegfried à sa jeunesse : ce qui donnera le troisième volet de la tétralogie, *Siegfried*, auquel Wagner ajoutera *Die Walküre* et *Das Rheingold* pour donner à l'ensemble une continuité et une lisibilité à son grand œuvre. Donc une cohérence qui rend les différents volets très interdépendants les uns des autres puisque certains personnages y sont quelques fois présents sur plusieurs générations : ce qui est par exemple le cas de Siegmund qui est, de fait, le père de Siegfried. D'autres, comme Wotan, traversent les épisodes d'opéra en opéra ! Ces remarques montrent, pour les metteurs en scène, la difficulté à donner à l'ensemble une lecture continue et cohérente... et profonde !

En 1863 – donc quinze ans plus tard – alors qu'il travaille aux *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* près de Vienne, Wagner publie sa *Tétralogie* en espérant que les souverains allemands – l'Allemagne n'est pas encore unifiée – l'aideraient à faire aboutir un projet de représentation théâtrale de cette œuvre « kolossale » ! Wagner ne trouve pas de commanditaires. Et épuisé par les démarches il se retire en Suisse jusqu'à ce que le roi de Bavière Louis II l'invite à Munich où il s'installa en 1864. C'est d'ailleurs dans cette ville que furent créés *Tristan und Isolde* en 1865 puis *Die Meistersinger von Nürnberg* en 1868. Reprenant courage, Wagner se remet au travail pour parachever les détails et les orchestration de plusieurs des pans de sa *Tétralogie* avec l'aide du Chef d'Orchestre Hans von Bülow. En 1869 et 1870, *Die Rheingold* et *Die Walküre* furent joués au Théâtre de la Cour de Munich. Ce n'est que lorsque Louis II de Bavière fit construire le théâtre de Bayreuth – qui deviendra le Festspielhaus – que le compositeur s'installera à Bayreuth. Vingt-huit ans après sa conception initiale, la *Tétralogie* sera donnée en entier les 13, 14, 16 et 17 Août 1875.

Propulsons-nous rapidement dans le temps et laissons filer les années. La production dont il est question ici a été créée en 2013 sous la direction du metteur en scène allemand Frank Castorf qui se trouve être le directeur de la Volksbühne de Berlin. Nommé en 1992 à sa tête le théâtre berlinois est un lieu de création qui fait souvent la une des journaux allemands par les nombreux scandales provoqués. Cette scène expérimentale utilise, entre

autres procédés, beaucoup la vidéo en prise directe et segmente la mise en scène en différents espaces qui sont parfois cachés du public mais que ce dernier découvre alors sur de grands écrans. C'est d'ailleurs ce parti pris que nous verrons au cœur de la première journée de la *Tétralogie* où les chanteurs ne quittent pour ainsi dire jamais la scène. Ils sont perpétuellement filmés lorsqu'ils n'entrent pas directement dans l'action et l'on peut suivre leurs occupations sur un écran qui juxtapose le déroulement de la scène proprement dite. Du coup règne sur la scène une agitation un peu maniaque où les chanteurs vont, viennent, montent les escaliers, en descendent d'autres. Des figurants qui n'ont rien à voir dans l'action entrent sur le plateau alors qu'un personnage muet surnuméraire intervient le plus souvent avec un « heroic fantasy »¹² pour montrer aux chanteurs que ce qu'il lit correspond à ce qui se passe autour de lui.

On aura compris à cette très rapide description qu'il s'agit d'un théâtre engagé – la Volksbühne - dont le bâtiment est surmonté d'un « Ost » en néon bleu rappelant que cette institution était le théâtre officiel de l'ancienne République Démocratique Allemande dont on peut voir un écho dans le célèbre film *La vie des Autres* de Florian Henckel von Donnersmarck. Cette conception du théâtre porte un nom : le « Regietheater » qui traduit de l'allemand signifie « le théâtre de metteur en scène ». Cette orientation esthétique vise à permettre au metteur en scène de prendre une grande liberté avec le livret de l'opéra ou le manuscrit de la pièce théâtrale. Cela peut aboutir à la modification de la situation géographique (dans la production de Castorf tout se passe aux États-Unis et en Azerbaïdjan), de la chronologie (nous passons d'un Moyen-Age mythologique au moment de la découverte du pétrole) et de l'intrigue (puisque des dieux nous passons aux milieux des affaires, voire de la mafia) . Il y a également une modification du jeu des acteurs qui est à une grande distance de l'interprétation traditionnelle. Ce dernier devient plus abstrait et ne s'arrête pas aux seuls moments intégrés dans l'action. Il y a peu ou pas d'expression des sentiments ce qui donne alors au final un jeu froid et très intériorisé que l'on pouvait retrouver également dans le *Tristan und Isolde* de Katarina Wagner où il fallait beaucoup d'imagination pour percevoir la folle passion qui animait les deux amants. De plus, l'acteur joue aussi quand il n'est pas directement concerné par l'action et ce qu'il fait peut être relayé par la vidéo en complément de l'intrigue proprement dite. Le jeu est, par ailleurs, très appuyé sur la sexualité implicite ou explicite (les filles du Rhin deviennent des entraîneuses au Golden Motel dont Wotan serait le souteneur). C'est également de ce courant de pensée qu'est née la mode des mélanges de costumes qui ne tiennent plus compte du rapport cohérent entre l'action et le temps où elle se déroule.

On comprend alors que ce mouvement déploie toute une esthétique et une théorisation de l'action théâtrale qui, bien évidemment, se veut en arrière-plan appuyée sur une vision politique et sociale. À titre d'exemple, on peut voir dans le travail d'un Claus Guth – il appartient au courant du Regietheater – les principes de cette esthétique. Ayant mis

¹ il s'agit de bandes dessinées racontant l'histoire de héros aux supers pouvoirs.

récemment en scène *Rigoletto* de Verdi à l'Opéra de Paris, iltraite la première scène du Bal des courtisans d'une manière partiuculière. Les costumes au début de la scène sont d'abord d'époque puis évoluent pour devenir ceux de l'heure actuelle.

La France n'est pas en reste avec cette approche. En 1976, Patrice Chéreau dans sa *Tétralogie* du Centenaire au Festival de Bayreuth utilisera subtilement – insistons sur le mot subtil – cette approche en suggérant – à partir de l'interprétation de Georges Bernard Shaw – un commentaire social sur l'exploitation de la classe ouvrière par les riches capitalistes du XIX^{ème} siècle dans la vision qu'il donna du *Ring*.

Il n'est donc pas surprenant de voir le rideau s'ouvrir sur la première scène de *Das Rheingold* et de découvrir un motel – le Golden Motel (!) adossé à une station service que l'on peut facilement situer comme au bord d'une de ces longues routes droites si fréquentes aux États Unis. Les filles du Rhin batifolent autour de la piscine du motel en aguichant Alberich qui git habillé en cow-boy sur une chaise longue en sirotant des cocktails. Ces détails nous permettent de traduire la volonté de Frank Castorf d'inscrire l'histoire de *Das Rheingold* dans la grande histoire qui, en l'occurrence, est celle du pétrole qui, pour le metteur en scène est la cause des conflits qui infestent la planète et la cause de l'état du monde aujourd'hui.

Nous retrouvons là le procédé que Patrice Chéreau³ avait utilisé pour évoquer cet arrière plan politico-social. Mais si l'évocation reste allusive chez le metteur en scène français, elle devient très insistante chez Castorf où tout s'achète et se vend pourvu qu'on y mette le prix. C'est donc une vision assez pessimiste et sans espoir mais aussi une vision qui ne manque pas de montrer la vitesse à laquelle les choses changent sans cesse à la différence du territoire des dieux et des déesses plus immuables et, en cas de changements, plus telluriques. Ces changements s'appliquent également aux personnages qui comme Wotan devient dans *Rheingold* un mafieux assez louche voire en souteneur pour se transformer en propriétaire de puits de pétrole dans le volet suivant.

Somme toute ces descriptions valent ce qu'elles valent mais elles correspondent au point de vue à partir duquel le metteur en scène développe un propos et organise son travail. Il nous narre à partir de cette question du pétrole – donc de l'or noir – les changements fondamentaux qui se sont produits tant au niveau des échanges économiques qu'à celui des mode de communication entre les humains. Tout s'achète et tout se vend pourvu qu'on y mette le prix. Et de fait, la mise en scène accumule voire surmultiplie à l'excès les détails qui vont dans le sens de l'accumulation et de la consommation en utilisant un décor diffracté en de multiples accessoires, en un espace qui se fractionne en plusieurs lieux de jeux exigus, des actions connexes qui n'ont à proprement parler rien à voir avec le texte du livret ainsi qu'un nombre impressionnants de figurants qui sont sur la scène mais, aurait-on envie de dire : pour quoi faire ?

L'idée du pétrole et de cette nouvelle valeur qu'est l'or noir est finalement un point de vue intéressant et parfaitement défendable. De fait, l'invasion de l'esprit marchand,

de la consommation et de la société qui va avec, de l'abolissement des frontières tant des pays que de l'argent est incontestablement une piste de réflexion intéressante et aussi riche... que le pétrole ! On a toutefois souvent l'impression que cette idée n'est pas exploitée pleinement sur le plan théâtral, qu'elle reste à l'état « d'idée » mais ne donne pas lieu à une véritable relecture du mythe pourtant relativement évidente. En effet, les Niebelung vivant dans les profondeurs de la terre, on peut raisonnablement imaginer qu'en matière d'or noir ils en connaissaient un rayon ! Et que, de cette évidence, pouvait naître tout une thématique représentative. On constate alors que le propos est plus « monstratif » que « démonstratif » à l'image, un peu de ces images qui inondent nos écrans – et la scène – comme autant de chocs ou de révélations sensationnelles que balaient d'autres images ou d'autres chocs tout aussi énigmatiques qui ne sont mis en correspondance avec rien si ce n'est le vide. Un peu à la manière de ces images vidéos du spectacle qui, outre qu'elles perturbent l'écoute du chant et de la musique, viennent montrer des choses mais ne traduisent pas un propos.

Les voix comme toujours à Bayreuth sont exceptionnelles voire sublimes et si quelques huées ont salué la fin de la représentation, les chanteurs ont été vivement et chaleureusement applaudis. Marek Janoski qui dirigeait l'orchestre a été, avec raison, ovationné pour sa direction ferme et précise mais tellement subtile.

Jean-Pierre Vidit

¹ On peut se reporter au dictionnaire *Tout l'opéra* de Kobbé, Éd Robert Laffont, 1999.

² Il s'agit de bandes dessinées racontant l'histoire de héros aux supers pouvoirs.

³ On pourra se reporter avec utilité à la *Tétralogie* enregistrée en DVD à l'occasion de la production du Centenaire du Festival de Bayreuth sous le label Deutsche Grammophon et réalisée par Unitel.