

LOHENGRIN à KASSEL Janvier 1990

Bien plus que Parsifal, Lohengrin pose à qui veut mettre en scène l'œuvre, de redoutables énigmes. L'arrivée de Lohengrin dans une nacelle tirée par un cygne, l'interdiction de s'enquérir de son identité et de son origine, la métamorphose finale du cygne en Gottfried et le départ mystérieux du héros, ce sont là autant d'évènements qui relèvent beaucoup plus d'une pure création fantasmatique que d'une réalité quotidienne. Devant eux un metteur en scène qui a pour ambition d'éclairer le spectateur sur le contenu de l'œuvre, d'y introduire une certaine rationalité, peut à bon droit être perplexe.

La difficulté est réelle. Elle est doublée par le fait que Wagner a tissé son drame en conjuguant évènements fantastiques et évènements historiques; car, du point de vue d'une régie qui cherche à découvrir et à montrer les motivations et les raisons d'une action scénique, comment articuler logiquement ce qui est de l'ordre du surnaturel et ce qui est de l'ordre d'une réalité empirique?

La tentation est alors grande pour le metteur en scène d'abandonner la partie et de laisser le travail de lecture et d'organisation des significations à la charge du spectateurs en lui présentant l'œuvre au premier degré, c'est-à-dire en s'en tenant à la lettre du texte. Mais n'est-ce pas renvoyer le spectateur à son conformisme idéologique et le metteur en scène a-t-il le droit de renoncer à tout objectif pédagogique à son égard?

Avec la production actuelle de Kassel, Schoenbohm a le grand mérite de ne pas escamoter (comme hélas le font beaucoup de ses confrères), par une lecture purement littérale de l'œuvre, les difficultés. Il s'efforce, sinon de résoudre définitivement les problèmes de fond que soulève ce drame étrange, du moins d'en énoncer clairement les termes de façon à forcer le public à s'interroger. Un parti pris d'honnêteté intellectuelle en quelque sorte.

Ce parti pris est payant. Tout d'abord il conduit à rendre justice à l'intrigue politique et guerrière qui constitue le contexte du drame en la faisant véritablement **accéder à la scène**, ce qui n'est pas dans les habitudes. A cet égard est très significative l'arrivée au premier acte du Roi Heinrich. C'est un tribun qui vient haranguer les foules du Brabant et lever les troupes dont il a besoin pour préparer sa guerre. Mais en homme politique moderne, soucieux d'efficacité, ce n'est pas à la campagne qu'il s'est rendu mais à la ville, dans ces quartiers où triomphe l'architecture sans grâce des ensembles d'habitations populaires. On pense irrésistiblement au déplacement d'un ministre ou d'un chef d'Etat avec sa suite à la veille d'une élection dans quelque banlieue ouvrière.

Même regard attentif au propos politique au début du deuxième tableau du dernier acte, quand éclatent les premières fanfares. Cette "musique de scène" dans laquelle Adorno voyait une preuve de "l'histrionnie" de Wagner, et que l'on donne souvent à rideau fermé, comme s'il ne s'agissait que d'une musique de chef d'orchestre, retrouve ici son sens guerrier. Schoenbohm nous fait assister pendant qu'elle se déroule, chose jamais vue mais

qui pourtant va de soi, à la mobilisation forcée des brabançons encadrés par des sergents recruteurs et, manifestement ignorants de la jubilation qui doit en principe présider à tout départ d'un soldat pour le front. Les valises qu'ils tiennent ont dû être certainement bouclées à la hâte. L'humiliation sera poussée jusqu'à leur extorquer un salut au drapeau de l'empire que l'on hisse au bout d'un mât. En prime, la dialectique instaurée entre la scène et cette musique métamorphose ces fanfares si parfaitement militaires en un pastiche où se déchiffre sans peine l'intention satirique du compositeur.

Cependant le geste politique majeur intervient sur les paroles de Lohengrin: "Zum streit sie führen darf ich nicht". Schoenbohm les fait sonner aux oreilles des brabançons enrôlés sous la contrainte comme le signal de la débandade et du retour au foyer et aux joies domestiques. Il y a là dans ce jeu de scène, tendrement ironique, une saveur de subversion qui marque bien que les masses populaires, si présentes dans "Lohengrin", ne sont pas unanimistes mais divisées par leurs intérêts opposés selon qu'elles représentent l'arbitraire royal ou le pays opprimé du Brabant.

Le quotidien petit-bourgeois est une autre dimension de l'œuvre. Les mises en scène de routine tentent de l'occulter pour n'avoir pas à s'interroger sur le rapport qu'il entretient avec les éléments de fantasmagorie. Schoenbohm prend le contrepied de ces lectures réductrices et, en grossissant le trait, parvient à ériger la banalité en objet sociologique. Les exemples ne manquent pas. C'est le cas de la musique de scène qui, à l'acte II, dit la reprise après la nuit, des activités humaines. Pourquoi donc ne pas faire appel à des éboueurs qui auront pour tâche de débarrasser le plateau des vestiges de la fête organisée en l'honneur du héros vainqueur ? De même à la scène 4: la marche nuptiale n'est rien d'autre qu'une musique décorative dépourvue de pulsion dramatique. Un temps immobile, sans événement. Le mieux n'est-il pas alors de rendre ce vide perceptible en imaginant que le peuple du Brabant attend dans la fébrilité et sous la pluie un cortège qui tarde à se montrer ? Le comble de cette transmutation du banal se situe au début de l'acte III. Ici, la musique qui aux dires d'un Liszt bien indulgent "respire un air de fête et de réjouissance", ne reçoit pas seulement une traduction visuelle. Elle prend symboliquement possession du plateau puisque le départ du prélude orchestral est donné par une servante qui entre dans la chambre nuptiale et met en route la radio portative sur laquelle elle compte pour faire le ménage dans l'allégresse. On ne peut dire mieux les aspects Biedermeier de l'œuvre; on ne peut mieux les transcender aussi.

Appartient à la même veine le traitement que Schoenbohm réserve à la musique assez mièvre qui accompagne l'arrivée des époux et de leurs suites respectives dans la chambre nuptiale. Point de cortège dans cette mise en scène mais une sérénade que des chœurs dissimulés par une cloison offrent aux époux condamnés à réfréner l'impatience de se retrouver seuls pour écouter une mélodie dont l'insignifiance les exaspère.

Tous ces épisodes qui manifestent l'ancrage de l'œuvre dans les années 1840, et autorisent le metteur en scène à porter sur eux le regard distancié et plein d'humour, n'ont de raison d'être pour Wagner que par rapport à l'élément de merveilleux où se cache le sens profond du drame. Mais quel est ce sens ? Schoenbohm parvient-il à le mettre en

évidence ? Des signes montrent qu'il a tenté de lever un coin du voile. C'est par exemple, avec une plume de cygne que Lohengrin abat Telramund au 1er acte et le tue au dernier. Ce qui indique que ce n'est pas sur le plan physique que se jouent ces deux rencontres mais sur le plan relevant d'une psychologie des profondeurs. Un éclairage neuf semble ici porté sur les personnages, surtout si le spectateur attentif tient compte de deux précisions données dans la lettre même du texte : d'une part que Lohengrin au terme du combat fait "cadeau de la vie"¹ au vaincu, ce qui signifie qu'il ne fait que lui rendre ce que l'autre lui a donné ; d'autre part que son élimination définitive intervient dans la chambre nuptiale, grâce à la présence d'esprit d'Elsa², à vrai dire sa mauvaise conscience, à l'instant même où, ayant posé la question interdite, elle rend le mariage impossible. Il apparaît alors, dans un tel contexte, que la relation ambivalent entre Telramund et Lohengrin est assimilable à la relation de type Père/Fils. S'il en est bien ainsi, il est possible, à condition cependant comme l'enseigne Freud, de ne pas se laisser abuser par les ruses de l'activité fantasmatique, de voir dans le couple Lohengrin/Elsa, l'équivalent du couple Œdipe/Jocaste, à ceci près que, dans l'œuvre de Wagner, le mariage n'est pas consommé; étrangeté qui met d'ailleurs mieux en évidence son caractère incestueux et tragique. Seule cette perspective permet de comprendre la défense la plus stricte imposée à Elsa de s'enquérir du nom et de l'origine de son époux.

Certes, l'union avec la mère échoue. Mais la mise en scène du retour de Gottfried suggère que le héros défait n'a pas abandonné la partie. En effet, c'est sous nos yeux que s'opère, lentement, orchestrée par Lohengrin, la transformation du cygne en un jeune garçon. Sans aucun doute il s'agit d'une naissance. N'est-ce pas d'ailleurs les cygnes ou les cigognes qui apportent dans les maisons les nouveau-nés ? Par ce tour de force Lohengrin offre à Elsa l'enfant qu'il lui avait promis pour le premier anniversaire de leur vie conjugale, même si littéralement et par l'effet d'un processus de déplacement des relations, il s'agit ici d'un frère d'Elsa. Il parvient ainsi, en faisant présent d'une vie à sa mère, à se mettre symboliquement à la place du père, à devenir en quelque sorte son propre père, semblable en cela à Münchhausen qui s'extraît lui-même d'une façon étonnante d'un trou profond en se tirant par les cheveux. Les confidences de Wagner sur les circonstances de la conception du drame confirment curieusement la thèse développée. Dans son autobiographie il écrit : "A peine étais-je entré dans mon bain vers midi que le désir de consigner "Lohengrin" s'empara de moi si violemment que, incapable de passer comme prévu l'heure entière dans l'eau, je sautai, au bout de quelques minutes déjà, plein d'impatience hors de ma baignoire et m'accordant à peine le temps de me rhabiller convenablement, je courus comme un enragé dans mon appartement pour jeter sur le papier ce qui m'oppressait". Voilà des gestes où se condense admirablement la matière de Lohengrin et qui dénotent l'identification totale de Wagner à son héros. L'entrée dans l'eau du bain est déterminante. Elle peut provoquer chez une nature insatisfaite et sensible une régression donnant lieu à des fantasmes de retour au ventre maternel. Les analyses de Otto Rank concernant les rêves d'eau permettent de le soutenir. Que Wagner ait songé alors à ce personnage mythique qui veut sauver la mère en s'unissant intimement à elle, rien de plus banal; mais

¹ "Ich schenke es dir"

² "Rette dich"

qu'il éprouve le besoin irréprouvable de se tirer hors de la baignoire pour aller consigner le texte de Lohengrin, l'est beaucoup moins. Les légendes et les rêves nous apprennent que l'acte de « se retirer de l'eau » équivaut à une naissance. Si l'on accepte cette interprétation, le geste de Wagner pourrait être considéré ici comme la pulsion qui lui commande, non seulement de prendre la place du père, mais de se faire naître soi-même, ce qui est très exactement le cas de Lohengrin dont l'écriture du drame devient ipso facto une affaire de nécessité intérieure.

En résumé, le mobile profond de cette création poétique serait à chercher dans la réalisation des fantasmes de l'adolescent, en premier lieu, celui de l'infidélité de la mère à son égard. C'est en lui que prend corps la nécessité de la sauver, en éliminant la figure du père conçu comme un rival indésirable. Le mariage et l'engendrement avec elle d'enfants doivent parfaire ce sauvetage qui fait du fils enfin rassuré son propre père, et dénie toute vérité à l'adage affreux selon lequel "pater semper incertus est".

On peut regretter que la mise en scène de Schoenbohm ait délibérément écarté la symbolique de l'eau dans le processus de transformation du cygne en Gottfried. L'idée que ce processus est une naissance aurait gagné en évidence et en intensité émotionnelle. Cependant, cette production de "Lohengrin", telle qu'elle se présente, avec sa volonté totalisante de prendre en compte tous les aspects de l'œuvre, avec ses intuitions inédites mais parfois inabouties, procure aux sens et à l'intelligence du spectateur une joie d'une grande qualité.

Fernand H. FOURNIER