

TRISTAN A BAYREUTH OU LA DESTRUCTION D'UN MYTHE

Ces notes ne prétendent épuiser ni la richesse du chef d'œuvre de Wagner, ni celle de la mise en scène de Ponnelle. Elles contiennent quelques réflexions suggérées par une première vision du spectacle.

La mise en scène est exégèse. Par elle, l'œuvre s'éprouve dans sa pérennité en devenant le lieu où se rencontrent des imaginaires collectifs et où s'expérimentent des significations nouvelles. Un but est atteint quand le regard du spectateur est amené à se décentrer par rapport à une référence habituelle. Le travail accompli par Ponnelle sur Tristan peut servir d'exemple.

Rien de provocant, au premier abord, dans cette mise en scène. Nous sommes loin des "outrances" que certains ont reprochées à Chéreau, si loin même que l'on se prend à rêver d'une direction d'acteurs un peu plus ferme. Est-ce à dire que la lecture de l'œuvre manque d'intérêt ?

Le spectateur ne peut pas ne pas voir qu'un événement scénique, en contradiction avec la lettre du texte, se produit à la fin de la scène 1, Acte III: on n'en croit pas ses yeux, ni ses oreilles, le berger est là, penché sur Tristan (selon les indications de Wagner, il devait être hors de la scène), le chalumeau à la main, mais il ne joue pas la mélodie joyeuse qui pourtant éclate dans le silence de l'orchestre. C'est dire évidemment que Tristan est seul à l'entendre dans son délire d'agonie; et quand Kurwenal "voit" approcher le navire d'Isolde, il ne fait aucun doute qu'il a renoncé à s'opposer une deuxième fois aux fantasmes de Tristan. A quoi bon contredire un mourant ? La seule réalité est celle de son désir. Ainsi, l'arrivée d'Isolde, sa propre mort, le pardon du Roi Marke, la transfiguration finale de l'aimée, sont autant de spectacles purement imaginaires que Tristan se donne et nous donne à voir, ultimes satisfactions, avant que de disparaître avec le dernier accord. Tristan meurt seul, loin d'une Isolde qui, peut-être, l'a oublié.

Y-a-t-il dans ce dénouement inattendu, trahison de Wagner ? Si l'on s'en tient à la lettre du texte, oui, sans aucun doute. Mais on peut rappeler ici ce que Wagner écrit à Liszt alors qu'il élabore le projet de son Tristan: "... et comme pourtant, dans la vie, je n'ai jamais joui du véritable bonheur que donne l'amour, je veux encore réussir à élever à ce rêve, le plus beau de tous, un monument, dans lequel, du début à la fin, cet amour pourra s'assouvir sans contrainte" Wagner témoigne ici d'une grande lucidité sur la nature exacte de l'Amour-Passion romantique et de l'œuvre d'art qui en est le support. Paraphrasant le jeune Marx de la "Critique de la Philosophie de Hegel", on pourrait dire que la Religion de l'Amour-Passion, telle qu'elle se déploie dans la période romantique est, pour Wagner, vécue consciemment comme expression pour une part de la détresse réelle des amants dans la société de ce temps et, pour une autre part, de la protestation violente contre cette détresse.

Le compositeur invite donc le metteur en scène à opérer une démythification et une démythification de l'Amour-Passion. L'Amour-Passion n'existe que dans la matière subtile des mots et de la musique et non dans la quotidienneté qui est misérable. Il ne déborde pas l'existence de l'œuvre d'art sinon pour faire apparaître celle-ci comme dénonciation de la misère réelle des amants. Ponnelle semble avoir compris l'intention de Wagner. La

Liebestod dont Tristan et Isolde parlent dans le deuxième acte, et qui se réalise scéniquement au troisième, est une douce illusion, une idéologie consolatrice de l'Amour. De là découle le parti pris d'une mise en scène qui, en apparence seulement, trahit le texte: il était nécessaire de donner à voir au spectateur cette illusion comme étant une réalité. Du même coup devient évident que si Wagner est encore "romantique" dans "Tristan et Isolde", il ne peut s'agir que d'un romantisme conscient de son essence critique. La lecture idéologique est donc un piège que le metteur en scène se doit d'éviter s'il veut rendre à l'œuvre son intention subversive.

Ponnelle s'est efforcé, semble-t-il, de traquer les illusions de l'Amour-Passion afin d'en mieux marquer la charge critique. Il fait évoluer les amants dans des décors qui sont des projections de l'imaginaire romantique mais interdisent toute fascination. Au premier acte, le bateau qui conduit Isolde vers le roi Marke est taillé dans un bois fossilisé. La mort y a élu domicile depuis longtemps. C'est un tombeau, une prison, un espace fantasmé. Le hiératisme poussé des attitudes et des gestes renvoie à une théâtralisation extrême de l'Amour-Passion imposé par l'idée que si, d'un côté le théâtre élève l'amour au rang de réalité vécu, d'un autre côté cette réalité doit être immédiatement distanciée pour apparaître comme illusoire dans son essence théâtrale: ainsi de la démarche hésitante, si peu naturelle, de Tristan allant à la rencontre d'Isolde. Ce n'est pas le pied marin qu'il a perdu mais son ancrage dans le réel. Les interventions des marins sont traitées de même: effrayantes pour Isolde, frappées de raideur et de facticité pour le spectateur. Nous sommes au théâtre, non dans la banalité quotidienne. La scène du filtre est à cet égard remarquable. La coupe dans laquelle les amants se mirent et se contemplent l'un l'autre est vide. Elle renvoie à Tristan et Isolde non pas leurs images réelles mais l'image qu'ils se font d'eux-mêmes en tant qu'agents du romantisme de l'Amour. Pour nous, elle signifie la passion en tant qu'évènement théâtral. Médium du narcissisme, elle est aussi "filtre" idéologique et illusion scénique objectivée.

Au deuxième acte, le rideau s'ouvre sur une clairière conçue dans un esprit faussement naturaliste. Lieu imaginaire requis par la passion romantique, tel qu'on peut le découvrir dans certains tableaux de Friedrich; nature rêvée où rien ne manque: les petites fleurs, l'herbe, la source (pour le plaisir de Narcisse), le vieil arbre aux racines noueuses et la nuit qui tombe. On pense: "le décor est campé". L'accumulation de détails finit par provoquer le malaise. C'est beau, mais on ne peut y croire. L'impression de "théâtre" se confine quant à la fin de la scène 2, acte II, une toile de fond noire, jusqu'alors invisible, tombe des cintres, laissant une aube blafarde prendre possession de l'espace. En un instant, la nature perd la vie intense que l'imaginaire nocturne des amants lui prêtait. La fantasmagorie s'évanouit au profit du carton-pâte. Ainsi, la conscience du spectateur épouse le mouvement de la subjectivité des amants mais se garde en même temps du danger de séduction. la passion d'amour est affaire de mise en scène. L'homme engagé dans des rapports sociaux ne peut que rêver amoureux.

L'atmosphère glacée qui s'était installée à la fin du deuxième acte achève son œuvre d'anéantissement au troisième. Toute trace de vie a disparu. Nous sommes dans un paysage lunaire où règne le minéral. Le lit de Tristan est un étroit promontoire rocheux duquel d'élançait un arbre foudroyé et fossilisé qui semble vouloir déchirer le ciel. L'analogie avec le premier acte s'impose. Isolde y était seule. Maintenant, c'est au tour de Tristan dont la souffrance a pétrifié l'univers.

Ce territoire frappé de désolation va être le lieu d'un sacrifice que l'on pouvait prévoir; Ponnelle y accomplit la destruction du mythe et de l'amour de Tristan et Isolde au nom de Wagner. D'abord l'étonnante apparition du berger. Il faut la méditer. Pourquoi est-il si vieux ? Pourquoi cette longue barbe blanche ? Le texte lui donne la tâche sinistre de faire retentir la vieille mélodie (die alte Weise), celle qui fut le premier souvenir musical de Tristan, celle qui déjà accompagnait l'agonie du père et de la mère. Ce berger n'a donc pas d'âge; il est le destin malheureux, la misère de la condition humaine, comme le Tirésias de la légende grecque; et ce n'est pas lui qui peut jouer la mélodie joyeuse que Tristan entend dans son délire. De plus, la fièvre du désir inassouvi a emporté Tristan dans un monde de lumière. Qu'on relise le dernier monologue de Tristan, avant que le navire n'apparaisse; il trahit une conscience qui est en train de rompre ses dernières amarres. Enfin, si l'amour est impossible, le mythe qui raconte la communion mystique des amants est une mystification qu'il faut dénoncer. Isolde doit donc avoir la consistance d'une hallucination, d'une perception sans objet. Ponnelle trouve pour cette idée une traduction scénique d'une très grande force dramatique: c'est dans la faille de l'arbre foudroyé qu'Isolde se montre à Tristan, vision vaporeuse, impossible à localiser. Ainsi conçue, Isolde gagne en densité symbolique. Elle était l'Amoureuse, elle devient à présent- comment ne pas y penser ?- Mère, Musique, Mort, cette femme aux visages multiples, insaisissable, que Heine chante dans la Lorelei et que Böcklin a peint dans "Meeresbrabdung". C'est tendu vers cette image que Tristan s'accorde en rêve (en prime serait-on tenté de dire) le pardon du Roi Marke. Sa mort n'intervient qu'avec les ultimes paroles d'Isolde. Au dernier accord, la scène se vide, une aurore nouvelle s'annonce.

Isolde n'est pas revenue auprès de Tristan. A-t-elle oublié son amour ? Est-elle dans les bras de Marke ? La pression sociale a-t-elle été la plus forte ? Nous pouvons nous interroger. En tous cas, la mise en scène révèle que les mythes d'amour sont des rêves masculins. Quand il meurt d'amour (au sens propre et au figuré) l'homme exige toujours de la femme qu'elle le suive. Ici, dans l'interprétation finale, il n'en est rien. La femme ne répond plus et l'amour éternel est une invention d'homme seul. Le mythe, retourné comme un doigt de gant, offre en spectacle son contenu réactionnaire, à savoir Isolde mourant sur le cadavre de Tristan afin que se réalise l'union mystique des amants.

Ce n'est pas la première fois que Ponnelle se livre à un tel travail sur un mythe d'amour. Déjà en 1977, à Cologne, il avait donné une lecture semblable de l'Orfeo de Gluck. Déjà, Orfée rêvait sa descente aux enfers et Eurydice restait sourde à ses appels déchirants. Pour Ponnelle, Orphée, comme Tristan nous invite à une interrogation sur le malheur de la condition humaine, sur les rôles respectifs de l'homme et de la femme et sur la fonction des mythes.

Fernand FOURNIER

D'après la représentation d'Aout 1981 à Bayreuth