

Le socialisme utopique dans Tristan et Isolde

Réflexion sur la mise en scène de Harry Kupfer au Théâtre de Mannheim, Mars 1983

Il y a plusieurs façons de commémorer la mort de R. Wagner voici cent ans : on peut se contenter de donner Tristan en concert, comme ce sera le cas à Paris où les institutions musicales semblent tenir à l'honneur discutable d'avoir infligé au compositeur ses plus amères désillusions ; on peut aussi saisir l'occasion pour dire par une nouvelle mise en scène (car ne l'oublions pas, Tristan est drame) que l'œuvre interpelle encore notre imaginaire. L'Opéra de Mannheim a choisi cette seconde voie,. Ce n'est certes pas la plus facile ni la moins couteuse mais c'est assurément la plus digne.

Harry Kupfer que l'on connaît déjà pour son interprétation bayreuthienne du « Fliegende Hollender » a été chargé du travail. Sa mise en scène résultat d'une première rencontre, se mesure à un problème devenu aujourd'hui fondamental pour quiconque tient à comprendre Tristan comme l'œuvre d'un créateur engagé dans des conflits de son siècle : comment interpréter la symbolique romantique du Jour et de la Nuit que Wagner a puisé chez Novalis ? Que cache le désir de la « Ewigen Nacht » et la Liebestod » ? Est-il négation de la volonté dans le sens de Schopenhauer ou au contraire affirmation politique d'un autre monde d'une utopie dans laquelle l'amour serait effectivement éternel ? La « métaphysique » de Tristan est-elle à prendre au premier degré ? Doit-on la considérer comme métaphore d'une politique ? Ou mieux : n'a-t-elle pas été prêtée à l'œuvre par des idéologies de la décadence ? Autant d'interrogation qui servent de toile de fond à la réalisation de H. Kupfer.

Le premier acte apporte déjà des éléments de réponse. L'austérité règne dans le décor Tout y est métallique et glacé : une étroite et longue passerelle surplombe le plateau dans sa largeur et un escalier assez raide, tel qu'on en trouve pour les issues de secours, en descend sur la gauche. S'agit-il de structures d'un navire ? Le fait que les hommes s'affairent sur la passerelle et y courent parfois, regardant en contrebas, le laisse penser ; mais au sol, deux femmes se tiennent blotties l'une contre l'autre, apeurées, et le navire devient alors pour nous un univers carcéral. A sa façon, l'espace scénique fortement hiérarchisé dit l'oppression, la frustration des êtres arrêtés dans leurs élans authentiques par les pesanteurs sociales et morales. L'amour est étouffé chez Tristan par le souci de domination et de carrière (« Der Ehre Glanz/ Des Ruhmes Macht » II, 2), chez Isolde par l'impératif catégorique de la vengeance. Le « Jour » contre la « nuit » c'est, inscrit dans le décor, la société contre

l'amour, la volonté, de l'individualité sociale écrasant l'être humain sous son talon.

Les conflits qui embrassent le texte et la musique sont exacerbés par une direction d'acteurs particulièrement fouillée qui rompt avec le hiératisme de tradition dans le premier acte. Les personnages ne sont plus de simple archétypes de leur chair mis à vis et inassouvies sourd à la souffrance Le cas de Brangaene est significatif. Plus qu'une servante, elle est une femme qui aime. Ses gestes épousent la passion qui la porte vers Isolde. Elle est tour à tour sensuelle, exclusive et, dans la berceuse, séductrice ; mais quand la confession de sa maitresse lui découvre l'horreur de la trahison dont elle est victime, tout son corps se tasse sous le vêtement un peu masculin. Son déchirement est le nôtre. Sa solitude se lit dans un regard où s'ouvre l'abîme, et ses déplacements erratiques parlent pour son intériorité bouleversée. Brangaene est sœur de Geschwitz.

L'impossibilité, sociale de l'amour, c'est dans le comportement de Tristan et d'Isolde que H. Kupfer l'indique de façon décisive. La scène V de l'acte I devient avec lui la confrontation de deux subjectivités forcenées et aveugles ; l'une tendue vers sa vengeance, l'autre crispée dans son rôle officiel de gardien d'entremetteur. L'espace qui les sépare, vide et dilaté par l'absence de tout élément de décor, acquiert ici la fonction philosophique de montrer une humanité, étrangère à elle-même.

Ainsi l'aliénation de l'affectivité s'impose comme le thème essentiel de l'œuvre. Non seulement le metteur en scène ne cesse d'en libérer la charge tragique, mais il donne à voir les tonalités différentes selon le sexe. Isolde, par exemple, n'a pas la fermeté affichée de Tristan. Elle est femme prisonnière, donc deux fois vulnérable dans une société masculine, et cela nous vaut un geste qui se fait émotion : confessant sa faiblesse « Siech un matt/ in meiner Macht,/ Warum ich dich da nichtschug ? »), elle s'abandonne, dans un égarement fugitif, sur la poitrine de son geôlier. Autre exemple encore : le philtre bu, Tristan se jette au sol, mimant la mort prochaine. Isolde, lentement s'agenouille à ses côtés, comme à regret et attend. Ce jeu de scène dépouillé porte en lui le malheur des amants et scelle la divergence de leurs destins respectifs : chez l'homme, la déchirure de l'âme provoquée par la contradiction entre le souci égoïste de la carrière et l'élan amoureux, est telle que la seule solution ne peut-être que la fuite dans la mort ; chez la femme, moins engagée dans les affaires politiques où elle n'est souvent que monnaie d'échange, la nostalgie de l'amour persiste au seuil de la mort. Aussi bien, est-ce Isolde qui, la première, en caressant Tristan accomplit le geste magique par lequel les amants passent de l'autre côté du miroir. Mais l'audace est chère payée.

Kupfer, en accord avec Wagner, le dit dans une ultime image qui noue ensemble toutes les lignes de forces de l'acte : le roi Marke arrive Isolde s'évanouit tandis que Tristan réintègre sans trop de difficulté le monde des honneurs et de la gloire. A l'oncle impassible, le neveu présente sur ses bras le corps pantelant de la femme comme on le ferait pour un tribu de guerre.

Le point de vue anthropologique du metteur en scène conduit au 2^{ème} acte à un rejet de toute interprétation métaphysique de la symbolique du « jour » et de la « nuit ». Le drame va se jouer dans un étrange jardin, où des vestiges de l'architecture antique achèvent de se désagréger au milieu d'une végétation luxuriante qui évoque un climat de serre. Au loin, dans la pénombre, une sculpture sur un piédestal, peut-être Laocoon attaqué par les serpents. Ici se meurent lentement l'idéal classique de la mesure et de l'équilibre, reflet d'une société où l'homme doit taire ses passions. La démesure est subversion de ce monde de la convention. Elle éclate à la faveur de la nuit qui descend, dans la sensualité d'Isolde, dans son appétit de jouissance. Kupfer n'a pas hésité, quitte à choquer la pudibonderie de certains, à recourir au vocabulaire gestuel de la fièvre d'amour. Devant Brangaene atterrée, mais que la jalousie pousse à la violence, Isolde exulte, dénoue ses cheveux, rejette loin d'elle le lourd manteau (que vainement la servante tente de lui remettre sur les épaules) et commence à se dévêtir pour mieux anticiper, dans un contact avec la nature le plaisir attendu. Le metteur en scène a raison de procéder ainsi. Il y va d'un enjeu philosophique et politique. Laisser croire à la suite de Schopenhauer, que l'amour sexuel est tournant, esclavage de l'individu, et qu'il faut le mortifier pour accéder à la paix totale, serait trahir Wagner, proche ici de Feuerbach et du socialisme utopique. Qu'on relise la lettre à Mathilde Wesendonck écrite à Venise pendant la composition du 2^{ème} acte de Tristan :

« il s'agit d'indiquer nettement la voie vers l'apaisement absolu de la volonté par amour, et non point par une philanthropie abstraite, mais par le véritable amour, par l'amour ayant son origine dans l'amour sexuel, c'est-à-dire dans l'inclinaison de l'homme vers la femme et réciproquement ».

Le désir est donc salvateur. Il déborde le champ clos de l'existence individuelle, et offre au moi, au comble de l'exaltation enthousiaste, la possibilité de triompher de son aliénation par la prise de conscience de la communauté humaine. La musique est là, frissonnante et incendié d'érotisme, pour confirmer cette thèse que Kupfer se plaît à magnifier sur la scène

L'arrivée de Tristan pousse à son paroxysme la joie dionysiaque des amants. Pour une fois, l'échange serré des répliques n'est pas démenti par une réserve toute victorienne dans le comportement. Et à l'appel de la musique répond la

conscience sociale, ouvrant au désir la voie de la transgression et du rêve. Mais comment interpréter le rêve des amants ? Question incontournable dans cette mise en scène. Tristan et Isolde rêvent-ils leur anéantissement ou seulement l'anéantissement des rapports sociaux de dominations ? S'évadent-ils dans un au-delà de la mort ou construisent-ils une utopie ? Sur ce point encore Kupfer évite la dérive métaphysique. Son dispositif scénique en donne la démonstration. Sur les mots « erbleicht die Wely... », le jardin bascule dans l'obscurité. Les amants, jusque-là couchés à même le sol, s'élèvent vers les cintres, portés par un immense vitrail qui se redresse lentement face aux spectateurs. Une lumière d'aube les enveloppe et les fige dans l'attitude des gisants. Aucune agression ne peut à présent les atteindre. Disparaissant ainsi, au moins sur le mode symbolique, les limites qu'imposent à la condition humaine les aliénations économiques, politiques et morales. Tristan et Isolde ne sont pas des hallucinés de l'arrière monde. Ils se moquent de Dieu, qu'ils ne nomment jamais, et n'imaginent pas d'union post-mortem. Leurs paroles confondues tissent entre les mots « Leben », « Liebe », 'Nacht », « Tot », « Nie-wieder-erwachen », un réseau où rien ne viendra briser le chant d'amour de la subjectivité libre.

*« Selst dann
bin ich die Welt :
Wonne-hehrstes Weben,
Liebe-heiligstes Leben,
Wahnles
Hold Bewusster Wunsch ; » II, 2*

Mais il y a loin du refus en imagination de l'ordre social à son renversement effectif. L'utopie a des faiblesses qui ne pardonnent pas ; Wagner en administre la preuve par le texte et la musique. La « Nuit » n'offre aucune protection réelle aux amants : Marke et ses espions veillent et le jour menace dans les appels que Brangaene lance en rampant comme une bête blessée dans l'herbe du jardin. Le regard de Kupfer sur la servante se fait ici très aigu. Elle incarne le jour à plus d'un titre. D'abord, sa fonction officielle lui commande d'en annoncer l'approche. C'est le rôle qu'on lui accorde communément. En second lieu, elle est femme délaissée, et souffre d'une solitude affective (« Einsam Wachend ») qui la rend étrangère au monde de la nuit. Enfin, elle est jalouse du bonheur de sa maîtresse (« neidische Wahe »), et cela risque de l'incliner à l'intrigue. Son appel est riche de sens : à la fois avertissement, cri de détresse, plainte, manœuvre pour importuner. Une dissonance dans les harmonies de l'amour.

Cependant, la fragilité des amants provient surtout de leur incapacité à résoudre correctement les contradictions dans lesquelles ils se débattent. Le démon du jour est en eux, sinon comment comprendre les efforts qu'ils déploient pour l'exorciser ? Isolde l'avoue dans une interrogation inquiète : « Wie ertrugich's nur ? Wie retragech's noch ? » acte II, s.2 ; et l'échange haletant des répliques dans l'ascension vers l'extase est autant la description positive de son approche que la reconnaissance, implicite dans les négations répétées, de la présence du jour (befreit von, fern der, ohne, un-, nicht mehr, los). La tragédie naît de ce que la thérapeutique par incantation, adoptée pour conjurer l'ennemi qui veille en leur cœur, n'est pas à la hauteur de la maladie sociale dont ils sont victimes. On n'abolit pas des aliénations avec des mots.

La chute sera dure. L'instant de la grande tension, dans la contradiction entre l'accomplissement hallucinatoire du désir et le réel, est aussi, par un renversement dialectique, celui de la plus grande insatisfaction et du réveil. Certes, Brangaene jette un cri, et Marke fait irruption ; mais le retour à la réalité est déjà programmé, dans le tourbillon douloureux d'une musique qui semble souffrir de son impuissance à s'arracher à sa propre réalité.

La mise en scène devient ici métaphore de la musique. Sur l'accord de septième diminué, le vitrail lumineux qui soutenait les amants retombe et disparaît ; ceux-ci se retrouvent debout dans un jardin envahi par une lumière crue et des regards inquisiteurs. Comme si, selon Kupfer, le monde transparent des symboles, coupé du monde réel ne pouvait avoir d'existence propre. Tristan et Isolde vont en faire la dure expérience. Leur dialogue après l'intervention de Marke, établit un compromis entre leur rêve d'amour immédiat et les contraintes d'une situation sans perspectives. Il leur faut différer le plaisir, et déplacer en un lieu mythique l'utopie qui était en eux. Le « selbst dann bin ich dir Welt » n'est plus d'actualité. Il est question maintenant d'un « pays » (Land), d'une « demeure » (Haus), d'un « chez-soi » (Heim) où les amants doivent de rendre, d'un « chemin » (Weg)) qu'ils doivent suivre : un repli stratégique où se lit l'emprise de la société que l'initiative en revienne à Tristan, montre qu'il est, plus qu'Isolde, sensible à la fascination du Jour. L'accusation de Melot va suffire à faire de lui l'esclave de l'honneur. Dans le duel qui conclut l'acte, Kupfer décide de ne pas respecter les indications scéniques de Wagner. Tristan cri : « défends-toi Melot » et se bat. Il ne laisse pas tomber son épée. Seule une courte hésitation, signe d'un profond désarroi, le conduit à sa perte. La mort, mimée dans la scène du philtre est frôlée ici.

Le metteur en scène nous invite donc à interpréter la blessure dont Tristan souffre au 3^{ème} acte comme le châtement, inscrit dans la chair, qu'une société cramponnée à son code de l'honneur et à ses hiérarchies, inflige à ceux qui ont

l'audace douloureuse de l'utopie. Mais pour l'âme, la société a d'autres supplices : elle éloigne les amants l'un de l'autre, les renvoie à leurs solitudes respectives et attise ainsi le feu du désir inassouvi. Tristan offre le spectacle d'un homme doublement atteint.

Étrange lieu que celui de son agonie. Kupfer a voulu que les traces d'un désastre y soient encore présentes. C'est un port puisque l'on y devine les voiles d'un navire à l'arrière-plan ; mais l'appontement s'est effondré, se brisant en plaques qui semblent aller à la dérive, et dont les inclinaisons diverses donnent l'impression d'instabilité. Sur une d'elle Tristan est allongé, à ses côtés, Kurvenal. Une lumière froide traverse l'espace et se suicide dans le miroir acier de la mer. Un paysage pour une passion

Le metteur en scène a eu l'intelligence de laisser chanter le poème, de lui laisser dire la souffrance. L'emploi répété par Wagner, du mot « Lied » conduit à affirmer que son origine est dans la séparation imposée et non dans la blessure. Isolde est loin, « au royaume du soleil ». Peut-être est-elle prisonnière de la société ? Peut-être qu'un démon intérieur lui souffle de ne pas résister à l'enchantement et aux promesses du jour ? Il est étrange qu'il faille rien moins qu'une démarche de Kurvenal pour qu'elle se décide à venir.

Son approche met Tristan « au comble de l'exaltation ». Il s'abandonne tout entier à l'utopie de l'amour infini, dont il croit la réalisation imminente. Jamais encore la négation de la société « Vergh die Welt », et l'affirmation d'une existence sans aliénation affective, n'avaient atteint une telle puissance. En témoigne le renversement soudain de la symbolique Jour/Nuit/Mort : c'est dans l'éclat du jour que l'amour doit s'épanouir non pas dans la nuit et la mort. Tristan chante la surabondance de vie. En arrachant ses pansements, il affronte, en héros de la liberté. La société dont il refuse de reconnaître la valeur de châtement. Mais par ce geste, qui confirme le sens de son hésitation d'autrefois à mener à son terme le duel avec Mélot, il se place définitivement hors-la-loi, et se condamne. Kupfer tient compte de la violence de la musique et choisit l'ellipse pour exprimer cette folie et cette mort : deux mouvements tournoyants du corps, l'un vers le haut, l'autre vers le bas, dessinent dans l'espace de la scène, l'effort surhumain de Tristan pour atteindre à l'interdit, et son effondrement final.

Ainsi s'achève la lutte de l'individu pour dépasser ses déterminations sociales, et refaire le monde. En assumant jusqu'au bout la contradiction, en rejetant toute solution de compromis. Tristan montre le radicalisme de sa révolte et le caractère absolu de l'amour auquel il aspire. Par-là, il prend rang parmi les héros tragiques. Isolde, qui lui reproche son « opiniâtreté » (Trotziger Mann !)

et sa fuite dans la mort, ne semble pas se situer à la même hauteur. A-t-elle compris le sens du destin de Tristan ? Kupfer la présente debout, immobile, impassible devant le cadavre, le regard fixe, tendu vers un ailleurs, peut-être vers une Utopie plus humaine que celle de son amant. Le combat qui se déroule dans son dos, elle ne l'entend plus.

La société a triomphé ; c'est-à-dire qu'elle a su préserver de l'écroulement des valeurs qui la fondent. Mais de ce fait, l'homme demeure un étranger pour l'homme, et l'amour une affaire d'intérêts ou un rêve inaccessible. La magie de la mise en scène transforme l'idée philosophique en émotion : Isolde s'est avancée vers la rampe. Pendant que son chant s'élève, les protagonistes du drame, figés dans les poses de leurs dernières interventions, reculent et s'éloignent les uns des autres, emportés, pour chacun d'eux, par une épave de l'apportement détruit. Au dernier accord, Isolde est encore là, debout, mais le corps affaissé, envahi par une grande fatigue, comme si toute la Solitude humaine pesait sur ses épaules.

Le message est clair. Wagner a versé dans « Tristan et Isolde » ses expériences malheureuses et ses sympathies de révolutionnaire déçu pour le socialisme utopique de Feuerbach. L'ardeur érotique, la fureur de vivre dont la musique fait preuve, est le plus superbe démenti à un renoncement au vouloir-vivre. Schopenhauer aurait trouvé insupportable qu'on confonde cette œuvre avec son idéologie. Kupfer y a été sensible au point de refuser sur la scène, comme étant illusoire, la solution de la transfiguration par amour. A-t-il en cela trahi Wagner, ou a-t-il simplement rendu visible ce qui résonnait de l'Utopie ? L'interrogation reste ouverte.

Pour finir, il faut saluer le courage et les prouesses de tous ceux qui ont suivi Kupfer dans son aventure : Astrid Schirmer qui a su répondre par sa voix rayonnante et son corps aux exigences de la musique ; Wolfgang Neumann, Tristan déchiré par solitude ; Franz Mazura, König Marke ; Georg Paucker, Kurvenal ; Wolfgang Rennert était au pupitre ; tous ont contribué à faire de cette mise en scène de Tristan la plus belle et la plus intelligente du Centenaire.

Fernand Fournier, Paris, Mars 1983