

UDK:782.1.091“19/20“ Wagner R.
792.54.05“19/20“
DOI: 10.2298/MUZ1315215V

Accepté pour publication en
23 août 2013
Article scientifique original

Delphine Vincent
Université de Fribourg (Suisse)
delphine.vincent@unifr.ch

**« – ET, Ô CES VOIX D'ENFANTS CHANTANT DANS LA
COUPOLE ! » DIMENSION SYMBOLIQUE DE L'ARCHITECTURE
ET MISES EN SCÈNE CONTEMPORAINES DU *PARSIFAL* DE
RICHARD WAGNER**

Abstrait: *Parsifal* représente un dilemme entre la sensualité et l'aspiration à la pureté, que Wagner a notamment synthétisé visuellement dans ses indications de décors. De nos jours, de nombreux metteurs en scène refusent ce message de renoncement à la sensualité. Cet article analyse trois spectacles contemporains (Hans Hollmann, Harry Kupfer, Nikolaus Lehnhoff) sous l'angle de la dimension architecturale, afin de déterminer les liens entre les partis pris des metteurs en scène quant aux décors et le message donné à l'œuvre, ainsi que le rapport aux didascalies wagnériennes.

Mots-clés: Parsifal, mise en scène, Hans Hollmann, Harry Kupfer, Nikolaus Lehnhoff

« Das Sehnen, das furchtbare Sehnen,/das alle Sinne mir faßt und zwingt! » (Wagner 2003: 65):¹ *Parsifal* représente un dilemme – également présent à l'esprit de son auteur vieillissant – entre sensualité et aspiration à la pureté. Il se résout en faveur d'un renoncement schopenhauerien, une philosophie dont le compositeur était devenu adepte. Richard Wagner – qui tenait à maîtriser le plus de paramètres possibles dans son œuvre – a notamment décrit, dans les didascalies, les décors censés exprimer ce dilemme:

¹ « Ce désir, ce terrible désir qui saisit et contraint tous mes sens ! » (Wagner 2003: 65).

« Auf dem Gebiete und in der Burg der Gralshüter ‘Montsalvat’; Gegend im Character der nördlichen Gebirge des gotischen Spaniens. Sodann: Klingsor’s Zauberschloß, am Südabhange derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt, anzunehmen » (Wagner 2003: 11).²

Rien d’étonnant à ce que Wagner associe le royaume de Klingsor à un cadre orientalisant: l’imaginaire de la fin du XIX^e siècle est obsédé par la femme fatale et la faiblesse de l’homme face à ses désirs charnels (à cette époque le personnage de Salomé rencontre un vif succès: Oscar Wilde, Gustave Flaubert, Jules Massenet, Richard Strauss, Gustave Moreau, Henri Regnault etc., ainsi que celui de Carmen et de Dalila). L’emplacement topique de ce type de scénarios est l’Orient, rêvé comme exotique, sensuel et dangereux. Klingsor, afin d’attirer les chevaliers du Graal et de les perdre, fait apparaître un jardin enchanté, qui rappelle celui d’Armide dans la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Les chevaliers, quant à eux, évoluent de l’autre côté de la colline dans un domaine à l’architecture gothique. Il est précisé qu’il s’agit de la même montagne qui présente sur l’un de ses versants le domaine de Klingsor (au Sud) et de l’autre celui des chevaliers du Graal (au Nord), afin de symboliser dans les lieux de l’action le combat entre le Bien et le Mal.

Cette dichotomie entre sensualité et renoncement parlait directement aux spectateurs de l’époque (tout comme l’érotisme contenu dans l’image des Filles-fleurs, moins flagrant pour un public actuel), synthétisée visuellement dans les décors. De nos jours, il existe en revanche un problème *Parsifal*, c’est-à-dire que la majorité des metteurs en scène refuse son message, impliquant le renoncement à la sensualité (qui dérange probablement d’autant plus que le compositeur est l’auteur d’œuvres totalement contraires, comme *Die Walküre*, donnant à *Parsifal* l’aspect d’une dernière partition volte-face). Toutefois, il est flagrant que l’Orient est resté dans l’imaginaire occidental (nos publicités pour, par exemple, de nombreux parfums le reflètent) le lieu

² « À Montsalvat, dans le domaine et la forteresse des gardiens du Graal. Région ayant le caractère des montagnes septentrionales de l’Espagne gothique. Ensuite le château magique de Klingsor, sur le versant méridional des mêmes montagnes que l’on imaginera orienté vers l’Espagne mauresque. » (Wagner 2003: 11).

d'une séduction rêvée. Par conséquent, la plupart des spectacles – même ceux qui sont actualisés ou qui refusent le propos de Wagner – contient une touche orientaliste, qui est le plus souvent confinée aux costumes. Cependant, cette dernière ne doit pas convoquer l'association avec le Mal, étant donné que le propos n'est plus de condamner la sensualité. L'Orient des didascalies de Wagner est toujours présent, mais, désormais, il ne signifie plus une dimension négative. Dans ce cadre, comment les metteurs en scène gèrent-ils les décors, quels sont les rapports entre eux, contiennent-ils encore une dimension d'ambivalence architecturale ?

Afin d'étudier cette question (et ce, sans prétention à l'exhaustivité), nous avons choisi trois spectacles de metteurs en scène encore actifs (Hans Hollmann³, Harry Kupfer⁴, Nikolaus Lehnhoff⁵), qui présentent l'avantage d'être accessibles en DVD, afin de permettre au lecteur de les visionner s'il le désire.⁶ Ils représentent trois manières totalement opposées de traiter la dimension architecturale dans *Parsifal*, ainsi que le message de l'œuvre, tout en conservant une touche orientaliste dans leurs costumes.

Commençons par étudier le spectacle le plus radical: Lehnhoff refuse le message délivré par Wagner, ce qui le conduit à modifier de manière conséquente l'opéra. En effet, il décrit les chevaliers du Graal comme une société secrète, dont les intentions premières étaient bonnes, mais qui ont dégénéré

³ Christopher Ventris (*Parsifal*), Yvonne Naef (Kundry), Matti Salminen (Gurnemanz), Michael Volle (Amfortas), Rolf Haunstein (Klingsor), Andreas Hörl (Titirel), Orchester der Oper Zürich, Chor der Oper Zürich, Zusatzchor der Oper Zürich, Bernard Haitink (direction), Hans Hollmann (mise en scène), Gudrun Hartmann (direction de la reprise de la mise en scène), Felix Breisach (vidéo), Zürich, 2007, Deutsche Grammophon – 00440 073 4407.

⁴ Poul Elming (*Parsifal*), Waltraud Meier (Kundry), John Tomlinson (Gurnemanz), Falk Struckmann (Amfortas), Günter von Kannen (Klingsor), Fritz Hübner (Titirel), Staatskapelle Berlin, Chor der Deutschen Staatsoper, Daniel Barenboim (direction), Harry Kupfer (mise en scène), Hans Hulscher (vidéo), Berlin, 1992, EuroArts – 2066738.

⁵ Christopher Ventris (*Parsifal*), Waltraud Meier (Kundry), Matti Salminen (Gurnemanz), Thomas Hampson (Amfortas), Tom Fox (Klingsor), Bjarni Thor Kristinsson (Titirel), Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Festspielchor Baden-Baden, Kent Nagano (direction), Nikolaus Lehnhoff (mise en scène), Thomas Grimm (vidéo), Baden-Baden, 2004, Opus Arte – OA 0915 D.

⁶ Nous sommes consciente du fait que le filmage, par la perte de liberté de vision qu'il implique, ne permet qu'une étude lacunaire de la mise en scène. Toutefois, l'existence de ces captations permet à n'importe quel lecteur de prendre connaissance des représentations étudiées dans cet article.

dans une lutte pour le pouvoir.⁷ Il donne à Amfortas une place centrale (et le fait mourir au terme de l'œuvre); ce personnage représente selon lui la blessure de l'humanité. A la fin, Parsifal et Kundry (qui, elle, ne meurt pas) retournent d'où ils sont venus (d'ailleurs, les costumes du premier acte créent un lien entre eux par l'identité de leur couleur brun orangé⁸). Ils s'enfoncent dans un tunnel noir au fond duquel brille une lumière, certains chevaliers les suivent, comprenant qu'une autre manière de vivre est possible, sans idéologies religieuses. Les autres restent groupés autour de Gurnemanz, qui est représenté comme un traditionaliste s'accrochant aux anciens rites qui ont encore un sens pour lui. Le propos de Lehnhoff est de souligner que les plus grands crimes ont été commis au nom de dieu. Cette vision pose un certain nombre de problèmes (la mise en scène contredit souvent le texte du livret), dont nous ne discuterons pas ici. Toutefois, cette optique implique un renversement de la morale, qui rend difficile les choix de décors.

Le rideau s'ouvre sur un décor post-apocalyptique: de grands murs en béton sur les trois côtés de la scène. Dans celui du fond, l'on trouve une porte, ainsi qu'une météorite encastrée. Sur le côté gauche figure un amas de pierres, qui donne l'impression que nous nous trouvons dans des décombres. Cette sensation est renforcée par des trous dans les murs qui semblent avoir été provoqués par de violents chocs. Rien à voir avec le domaine du Graal imaginé par Wagner (« Wald, schattig und ernst, doch nicht düster. Eine Lichtung in der Mitte. Links aufsteigend wird der Weg zur Gralsburg angenommen. Der Mitte des Hintergrundes zu senkt sich der Boden zu einem tiefer gelegenen Waldsee hinab. Tagesanbruch »⁹) (Wagner 2003: 21), Lehnhoff nous fait ressentir la désolation qui se dégage de cet ordre religieux. D'emblée, le décor nous indique que le déroulement de l'histoire ne suivra pas le cours prévu.

⁷ Dans l'interview qui figure dans le making-of du DVD.

⁸ On peut y voir une référence à la peinture anglaise du XIX^e siècle, notamment à la Demoiselle du Saint Graal de Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) qui représente la jeune fille qui porte le Graal (dans une tradition remontant à Chrétien de Troyes) dans une pose de ferveur langoureuse et avec une chevelure rousse (également attribuée aux sorcières). Cf. Walter 2009: 39–41.

⁹ Didascalie ouvrant le premier acte. « Dans le domaine du Graal. Forêt ombragée et grave, mais non sombre. Au milieu, une clairière. On supposera que le chemin sur la gauche monte vers la forteresse du Graal. Au centre, au fond de la scène, le sol s'abaisse vers un lac situé en contrebas dans la forêt. Aurore. » (Wagner 2003: 21).

Dès sa création, en 1882, *Parsifal* représente un défi pour les metteurs en scène et marque un jalon dans l'histoire de la mise en scène, avec le fameux dispositif imaginé par Wagner pour la scène de transformation (toiles se déroulant de gauche à droite lors de la marche de Parsifal et de Gurnemanz permettant de passer de l'extérieur à l'intérieur du temple durant le premier acte). Cette scène relevait de la prouesse à l'époque de Wagner et est devenue en elle-même un *hit*. De nos jours, elle reste un point épineux à résoudre, notamment parce que, à l'heure des images de synthèse, le déroulement d'une toile peinte semble peu crédible. En outre, cette scène contient la réplique probablement la plus citée de l'œuvre: « Zum Raum wird hier die Zeit » (Wagner 2003: 39).¹⁰ Bien qu'elle soit conçue, du point de vue naturaliste, comme un travelling qui accompagne les personnages, cette métamorphose de la scène instaure une sorte de transformation du temps en un espace qui se déploie.

Lors de cette scène, Lehnhoff fait tourner sur elle-même la météorite encastrée dans le mur du fond. Elle représente une sorte de mécanisme d'une horloge céleste. Elle se détache du mur, puis disparaît dans les cintres. Durant toute la marche, le plateau est plongé dans le noir et des rais lumineux passent sur scène (produits par une source lumineuse qui tourne sur elle-même dans un sens, puis dans l'autre). Finalement, la paroi du fond monte dans les cintres, laissant apparaître un mur concave. Sur celui-ci des chaises sont disposées aléatoirement, la concavité implique que les chaises ne sont ni horizontales, ni verticales, mais aimantées au mur dans une position défiant les lois de la gravité. Cet endroit semble ainsi hors du monde, illustration du lieu hors normes dans lequel est conservé le Graal. Il paraît également être une déformation du décor précédant, illustrant la sentence de Gurnemanz. Pour accéder au Graal, il n'existe pas une route à suivre: il convient d'être digne de lui. C'est par la foi et la pureté que l'on accède au temple. La déformation du décor entre la première et la seconde scène de l'acte I semble illustrer le fait que les chevaliers trouvent le Graal en eux: il ne s'agit, au fond, que d'une modification de la vision. On regarde le monde et la vie sous un autre angle,

¹⁰ « Ici, le temps devient espace. » (Wagner 2003: 39).

une perspective différente apparaissant ainsi. Ce monde n'est plus vraiment terrestre, il est donc logique qu'il ne soit pas régi par les lois gravitationnelles.

Ici également, on est bien loin des indications de Wagner, qui prescrit une « Säulenhalle mit Kuppelgewölbe, den Speiseraum überdeckend. »¹¹ (Wagner 2003: 39). L'on sait que le décor de Paul von Joukowsky, lors de la création, s'inspirait de l'intérieur de la cathédrale de Sienne, que Wagner avait visitée deux ans auparavant et qu'il avait énormément apprécié. Toutefois, ce dernier n'a pas choisi cette disposition uniquement pour rendre un tribut à un coup de foudre architectural, il s'en sert de manière dramaturgique. Les chevaliers sont, naturellement, dans la salle. Un premier groupe de jeunes gens (Stimmen der Jünglinge), alti et ténors, chante « aus der mittleren Höhe der Kuppel »¹² (Wagner 2003: 39), accompagnant l'entrée d'Amfortas sur une civière (Lehnhoff l'a fait entrer auparavant et errer dans le temple). Ce dernier délivre une plainte sur le péché et la souffrance en attente de rédemption (« Den sündigen Welten,/mit tausend Schmerzen,/wie einst sein Blut geflossen –/dem Erlösungshelden/sei nun mit freudigem Herzen/mein Blut vergossen./ Der Leib, den er zur Sühn' uns bot,/er lebt in uns durch seinen Tod. »¹³) (Wagner 2003: 39–40). Puis, ce sont des voix de garçons (Knabenstimmen) qui résonnent « aus der äußersten Höhe der Kuppel »¹⁴ (Wagner 2003: 40), qui, elles chantent la foi et invitent à l'eucharistie (« Der Glaube lebt;/die Taube schwebt;/des Heilands holder Bote./Der für euch fließt;/des Weines genießt/und nehmt vom Lebensbrote! »¹⁵) (Wagner 2003: 40). On note que, plus les voix sont élevées dans la tessiture, plus elles sont disposées haut dans l'espace. Les chevaliers sont un ordre clairement temporel, tandis que les voix (de chanteurs que l'on ne voit pas) des coupoles semblent venir de l'au-delà, puisque rien ne nous explique leur présence. Naturellement, le dessein

¹¹ « Une vaste salle dont les colonnes supportent une coupole recevant l'espace destiné aux repas. » (Wagner 2003: 39).

¹² « à mi-hauteur de la coupole » (Wagner 2003: 39).

¹³ « Comme autrefois, pour les mondes pécheurs, avec mille douleurs, son sang a coulé – pour le héros Rédempteur, d'un cœur joyeux, je veux verser mon sang. Le corps qu'il a offert pour notre expiation, vit en nous par sa mort. » (Wagner 2003: 39–40).

¹⁴ « Résonnant du haut de la coupole » (Wagner 2003: 40).

¹⁵ « La foi vit: la colombe plane, douce messagère du Sauveur. Buvez ce vin versé pour vous, prenez du pain de vie ! » (Wagner 2003: 40).

de Wagner est de décupler l'effet de ces chœurs célestes en les plaçant dans la coupole du temple.¹⁶ Quel que soit le choix du metteur en scène, les voix semblent toujours venir de l'au-delà, en raison de leurs tessitures et du fait que l'on ne voit pas les chanteurs. Toutefois, le dispositif imaginé par Lehnhoff tend à affaiblir le message imaginé par Wagner.

En outre, Lehnhoff propose, au début du deuxième acte, un décor orientalisant, lié à l'imaginaire cinématographique contemporain. Klingsor semble s'être échappé de *La guerre des étoiles*:¹⁷ entièrement en blanc et rouge (maquillage, costumes), avec une coiffure rouge. Dans une ambiance bleu nuit, il trône dans un cerceau suspendu qui se balance dans une sorte de bassin (rappelant l'architecture organique de Santiago Calatrava – lointain lien avec l'Espagne évoquée dans les didascalies de Wagner ?). De manière très belle, Kundry est habillée d'un costume noir dont les pans sont retenus dans un cercle à terre: son vêtement l'enchaîne, malgré toutes les tentatives qu'elle fait pour se révolter, ce qui illustre à merveille sa condition.

Lehnhoff semble opter pour le respect de la didascalie wagnérienne, qui distingue les décors des premier et troisième actes de celui du deuxième ; ainsi que la touche orientale de ce dernier. Quelle n'est donc pas notre surprise lorsque nous retrouvons le décor du temple du Graal à l'entrée des Filles-fleurs ! Si Wagner a indiqué « Klingsors Zauberschloß – am Südhabang derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen »¹⁸ (Wagner 2003: 47), c'est pour souligner la proximité des deux lieux ainsi que leur position contraire (dans un système manichéen), mais non pour les situer au même endroit. Le choix de Lehnhoff est révélateur de sa lecture de l'œuvre. En effet, le domaine du Graal, dans sa conception, n'est pas supérieur à celui

¹⁶ Comme Verlaine l'exprime dans le poème *Parsifal* du recueil *Amour*: « – Et, ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole ! » (Verlaine 2008: 134).

¹⁷ Films de George Lucas, formé de deux trilogies. Les épisodes IV à VI, *A New Hope/Un nouvel espoir* (1977), *The Empire Strikes Back/L'Empire contre-attaque* (1980), *Return of the Jedi/Le Retour du Jedi* (1983) sont réalisés avant les épisodes I à III, *The Phantom Menace/La Menace fantôme* (1999), *Attack of the Clones/L'Attaque des clones* (2002), *Revenge of the Sith/La Revanche des Sith* (2005). *La guerre des étoiles* évoque un combat entre le Bien et le Mal, qui a également ses chevaliers.

¹⁸ Didascalie du début du deuxième acte. « Le château magique de Klingsor qu'on supposera situé sur le versant sud du même massif et orienté vers l'Espagne maure. » (Wagner 2003: 47).

de Klingsor; les chevaliers sont tout autant corrompus – certes d’une autre façon – que le magicien. Il ne s’agit plus d’une réalité à deux faces représentant le Bien et le Mal, mais de deux incarnations différentes d’une dégénération similaire. Ainsi leurs domaines sont situés sur le même versant du massif. En outre, le Graal apparaît lumineusement¹⁹ dans une ouverture au centre du décor, qui sert également à une projection de teintes jaune et rose lors de la scène de séduction de Kundry. Aucune attention n’est donc prêtée au fait que ce lieu d’apparition du Graal devrait être sacré et unique, et ce, parce que le propos est de souligner que le Graal est également une séduction trompeuse, fût-elle d’un autre type que celle – charnelle – de Kundry.

Lehnhoff propose donc un *Parsifal* à « contre-sens », qui réfute la morale chrétienne et qui parvient à renverser le message par une unité de décor dans les trois actes de l’œuvre. La dimension architecturale lui permet de prendre le contre-pied du propos de Wagner. La désacralisation de *Parsifal* effectuée par Lehnhoff, bien que reflétant certains problèmes que les metteurs en scène contemporains rencontrent avec l’œuvre, n’est pas l’unique tendance qui domine les productions.

En effet, Hollmann présente un décor épuré, extrêmement symbolique, laissant libre cours à l’imagination du spectateur. La scène est presque complètement vide, avec quelques chaises et tabourets. Les principaux éléments du décor n’apparaissent pas en tant que tels sur le plateau, mais sont évoqués par des mots projetés sur la toile de fond: « Wasser » (« eau », en bleu) au premier acte et « Quell » (« source », en vert) au troisième acte; « Blut » (« sang ») étant inscrit en pointillé dans un mur au premier acte. Le spectateur se trouve ainsi projeté dans un monde abstrait, formé d’idées. Les éléments centraux de l’histoire (et non plus seulement le Graal) ne se révèlent qu’aux initiés capables de les imaginer ou de les distinguer grâce à leur foi. Non seulement ce procédé permet de laisser libre cours à l’imagination du spectateur (ce qui peut être un avantage à l’heure du cinéma en 3D), mais le place aussi hors de la communauté des chevaliers. En effet, il ne voit pas, contrairement à eux, les objets en tant que tels, mais leur description.

¹⁹ Comme le veut la tradition depuis Chrétien de Troyes qui décrit les effets merveilleux du Graal produisant une lumière inconnue.

Les projections sont également d'un grand secours pour la scène de transformation. Sur la toile de fond un rectangle vert (formé de tubes fluorescents) est projeté. Lors de leur avancée, Parsifal et Gurnemanz rencontrent les chevaliers qui cherchent leur chemin (le thème de la cécité est central dans cette mise en scène; ici, ils sont tous représentés comme des aveugles avec des cannes blanches). Le rectangle vert rétrécit et le mot « Tor » (« porte ») s'affiche, en immenses lettres: la porte pour entrer à l'intérieur du temple du Graal se matérialise. Au terme de la transformation, la toile de fond se lève et Amfortas entre sur une litière. Toutefois, Hollmann convoque également une autre association grâce au terme « Tor ». Les chevaliers attendent un Innocent (« Tor »), comme le proclame la prophétie « Durch Mitleid wissend der reine Tor:/ harre sein'/den ich erkor » (Wagner 2003: 43).²⁰ D'ailleurs, Gurnemanz demande à Parsifal – c'est même ses premiers mots après la scène de transformation – s'il est le Pur Innocent attendu: « Nun achte wohl und laß mich seh'n:/bist du ein Tor und rein,/welch Wissen dir auch mag beschieden sein.- » (Wagner 2003: 39).²¹ Le temple est associé à l'attente du « Tor » qui représente l'espoir des chevaliers. Qui plus est, le terme « Tor » peut aussi être interprété comme le mot de code qu'il faut donner pour pénétrer dans le temple. Il correspond à l'état que les chevaliers doivent atteindre pour entrer dans ce lieu. L'entrée dans le temple se fait donc par l'imagination, mais surtout grâce à la foi, car les chevaliers aveugles ne voient pas de porte. Les rectangles mouvants symbolisent l'espace qui se déploie, permettant de traduire l'obscur « Ici, le temps devient espace », sans sombrer dans le ridicule que le souci de réalisme peut comporter. Le jeu complexe que Hollmann effectue grâce à la polysémie du terme « Tor » permet de contourner certaines difficultés évidentes contenues dans cette scène.

Ce décor épuré, servant de cadre aux premier et troisième actes, sollicite l'imagination du spectateur par l'emploi de mots-concepts. S'il semble « déconstructif » de prime abord, il contribue à ancrer l'œuvre dans une lecture religieuse (à noter que Kundry apparaît, de manière peu logique – étant

²⁰ « La pitié instruit, le Pur, l'Innocent: attends celui que j'ai choisi. » (Wagner 2003: 43).

²¹ « Prête attention et fais-moi voir si tu es innocent et pur, quel que soit le savoir qui te fut imparté. » (Wagner 2003: 39).

donné qu'elle reçoit le baptême de Parsifal durant le troisième acte – en religieuse dès l'apparition du chevalier masqué), sollicitant dans son interprétation la foi des chevaliers. En outre, les chevaliers communient avec des pains (un par personne), ce qui fait partie du mythe du Graal. En effet, le « Saint Graal superpose l'antique magie des plats et patères celtes [dont le contenu se régénère spontanément] et la scène chrétienne de la multiplication des pains » (Walter 2009: 48).

Dans cette lecture religieuse, le décor du deuxième acte tend à représenter Klingsor comme un mage noir. Son antre comporte un immense miroir rond (créateur d'illusions charmantes). Au lever de rideau, nous le surprenons en train de placer des chandeliers, qu'il positionne méticuleusement sur les pointes d'une étoile dessinée à terre par des néons rouges. Il semble évident que Klingsor se prépare à des incantations liées à de sombres manipulations de magie noire. Le spectateur ne peut douter qu'il s'agit d'une force maléfique qui essaie de nuire aux chevaliers. Hollmann est fidèle aux didascalies de Wagner (« Zauberkwerkzeuge und nekromantische Vorrichtungen. Klingsor auf dem Mauervorsprunge zur Seite, vor einem Metallspiegel sitzend. »²²) (Wagner 2003: 47).

Dans ce cadre, les Filles-fleurs apparaissent vêtues d'une longue jupe noire, ainsi que d'un corsage blanc. Elles ont toutes de longs gants de couleurs différentes (rappelant les teintes variées des fleurs dans un jardin). Un bandeau noir est posé sur leurs yeux et sur leurs têtes un foulard avec de fausses pierres précieuses incrustées. A l'entrée de Parsifal, elles se munissent de carrés ou de rectangles rouge, bleu, vert ou jaune fluorescent. Les Filles-fleurs les agitent devant elles dans une chorégraphie compliquée. Nous retrouverons ces morceaux de couleurs au troisième acte: ils apparaîtront, dans le premier tableau, pour signifier les fleurs de la prairie où vit Gurnemanz (« Freie, anmutige Frühlingsegend mit nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigender Blumenau. »²³) (Wagner 2003: 71). De manière significative, il ne restera alors – Parsifal a

²² Didascalie au début du deuxième acte. « Instruments divers servant à la magie et à la nécromancie. Klingsor, de côté, sur la saillie du mur, est assis devant un miroir métallique. » (Wagner 2003: 47).

²³ Didascalie au début du troisième acte. « Paysage printanier, dégagé et riant; une prairie fleurie monte en pente douce vers le lointain. » (Wagner 2003: 71).

vaincu la tentation charnelle et le royaume de Klingsor s'est effondré – que les formes géométriques, les Filles ne sont plus avec elles. Quelques-unes apparaîtront de dos à l'arrière-plan, portant des valises et semblant avancer. La question de Parsifal (« Ich sah sie welken, die einst mir lachten:/ob heut' sie nach Erlösung schmachten? »²⁴) (Wagner 2003: 83) devient ainsi une affirmation: les Filles-fleurs sont en chemin vers leur rédemption.

Hollmann essaie donc, notamment par l'emploi de mots-concepts, de rester fidèle aux intentions de Wagner, ce qui se traduit par une quasi-absence de décor, afin de donner une dimension symbolique au drame. Si Hollmann choisit un espace intemporel, Kupfer place au contraire *Parsifal* – tout comme il le faisait pour son *Ring* bayreuthien²⁵, les analogies entre les deux réalisations sont nombreuses – dans un monde futuriste. Le premier acte débute par une immense porte de coffre-fort, qui s'ouvre. Gurnemanz est vêtu de blanc, d'une sorte de tunique de sage-futuriste, avec quelques motifs géométriques (ici, l'imaginaire évoqué semble être lié à la première trilogie de *La guerre des étoiles*). Kupfer souligne qu'il s'agit d'un monde fermé, replié sur lui-même et difficilement accessible.

En effet, les panneaux du coffre, lors de la scène de transformation, se mettent à bouger. Les chevaliers avancent, déconcertés par les mouvements des parois. Ils cherchent leur chemin, une lumière soudaine leur annonce qu'ils ont trouvé le temple. Dans la paroi placée au fond de la scène, Titurel figure sur un trône, contrairement à la didascalie de Wagner qui le place dans une niche (« Nachdem alle ihre Stelle eingenommen haben und ein allgemeiner Stillstand eingetreten war, vernimmt man vom tiefsten Hintergrunde her aus einer gewölbten Nische hinter dem Ruhebett des Amfortas die Stimme des alten Titurel wie aus einem Grabe heraufdringend. »²⁶) (Wagner 2003: 40). Un enfant amène le Graal, recouvert d'un voile noir (noter, à nouveau, la pa-

²⁴ « J'ai vu faner jadis les fleurs qui m'ont souri: languissent-elles maintenant après leur rédemption ? » (Wagner 2003: 83).

²⁵ Le *Ring* mis en scène par Kupfer à Bayreuth et dirigé par Daniel Barenboim existe en DVD, publié chez Warner Classics (2564 68880-04 LC 04281). A propos de l'usage de la télévision par Kupfer dans sa mise en scène d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck à Londres, cf. (Esse 2010).

²⁶ « Quand tous ont gagné leur place et se tiennent immobiles, on entend, venant de l'extrême fond de la scène, d'une niche voûtée sise derrière le lit d'Amfortas, la voix du vieux Titurel; elle résonne comme montant d'un tombeau. » (Wagner 2003: 40).

renté avec son *Ring*, les enfants semblent être une voie de salut pour l'humanité). Amfortas n'apparaît pas, à proprement parler sur une litière, mais couché sur une sorte de pointe (évoquant le fuselage d'un vaisseau spatial ?) dont il tombe. Il finit par se résoudre à remonter dessus, le « vaisseau » s'élève alors dans les airs, formant une sorte de chaire intergalactique, de laquelle Amfortas découvre le Graal. Finalement, il redescend et Gurnemanz recouvre le Graal, alors que Amfortas gît inconscient.

Kupfer transfère dans son monde futuriste l'idée de Wagner que le royaume de Klingsor se trouve au versant de celui du Graal. En effet, le sas, qui se trouvait au premier acte à gauche de la scène, est situé à droite dans le deuxième acte. Il s'agit clairement d'un royaume situé de l'autre côté de celui du Graal. De manière significative, Parsifal arrive dans le jardin enchanté par le sas (liant les deux versants). Kupfer, se rendant compte que l'imaginaire des Filles-fleurs est dépassé pour un spectateur contemporain, adapte la scène en remplaçant les cantatrices par des écrans de télévision. Ces derniers diffusent des images pornographiques (présentant beaucoup de gros plans de corps dénudés, liés avec des images de fleurs). Parsifal évolue à travers ces images, totalement fasciné et sujet aux caprices des postes qui s'éteignent. En effet, Kupfer fait disparaître les images ou s'amuse à les faire alterner entre les écrans, recréant ainsi un jeu de désir, mais également de manipulation.

A l'arrivée de Kundry, le « jardin » (les télévisions sont disposées sur un sol en grillage rouge ondulé) se sépare en deux. Le « vaisseau » sur lequel se trouvait Amfortas sert à amener la jeune femme, image de la séduction suprême. En chair et en os (contre des images), elle est voilée de rouge. En dessous, elle porte un vêtement noir jouant sur la transparence, suggestion laissant à l'imagination (mais Waltraud Meier en a-t-elle besoin ?) le soin de créer le fantasme. Les voiles, ainsi que la coiffure – évoquant l'Afrique – formée de tresses, font penser à Salomé, autre experte en séduction. Kupfer suit la didascalie de Wagner « ein jugendliches Weib von höchster Schönheit – Kundry, in durchaus verwandelter Gestalt – auf einem Blumenlager, in leicht verhüllender, phantastischer Kleidung, annähernd arabischen Stiles – sicht-

bar geworden. »²⁷ (Wagner 2003: 60). Toutefois, Kundry échoue, Parsifal la rejette. A ce moment, le « vaisseau » se retire. Kundry appelle au secours, Klingsor apparaît dans le sas, entouré d'un nuage de fumée. Parsifal attrape la lance, en plexiglas (autre point commun avec son *Ring*): dans une nuée d'éclairs, l'illusion s'effondre. Il ne reste qu'un amas de télévisions en ruine, avec quelques écrans qui clignotent encore.

Kupfer représente clairement le royaume de Klingsor comme le versant du royaume du Graal, inversant les éléments du décor (droite-gauche) et se servant du sas comme porte communicante entre les deux mondes. De prime abord, Kupfer ne semble pas, mis à part l'inversion gauche-droite, différencier architecturalement les deux mondes. Cependant, ce n'est pas pour signifier que les deux mondes sont équivalents. Au contraire de Lehnhoff, Kupfer tend à dénoncer le pouvoir de la télévision, et plus généralement des *mass media* (autre point commun avec son *Ring*), qui recrée un monde mais n'en est qu'un reflet trompeur. L'illusion que Klingsor met en place ne concerne pas uniquement celle, extrêmement efficace, des Filles-fleurs, mais également le décor tout entier: faux prolongement du royaume du Graal, qui induit Parsifal en erreur. Quant aux images, elles représentent une séduction factice, des images lascives, dénuées de sensualité, ne laissant place qu'à la pornographie. Quant à Kundry, seul personnage en chair et en os, sa séduction n'en est que plus redoutable. Elle est également la seule « survivante », appelée pour la rédemption. Dans la mise en scène de Kupfer, ce n'est plus vraiment Klingsor qui écope du rôle du méchant, mais l'entier de son royaume qui est dénoncé. En effet, le décor du deuxième acte semble plutôt dénoncer les abus des enchantements faciles (liés à la télévision et à ses divertissements lénifiants), qui s'effondrent face à la pureté des intentions du protagoniste.

Au terme de ce parcours, nous constatons que les trois mises en scène étudiées proposent des interprétations divergentes de l'œuvre de Wagner. Lehnhoff retourne le message, Kupfer se sert du *Musik-Drama* afin de dénoncer les effets des médias de masse, Hollmann reste, quant à lui, assez proche du

²⁷ « Une jeune femme de la plus grande beauté – Kundry – totalement transformée – dans un costume fantastique formé de voiles légers, de style vaguement mauresque, est apparue sur un lit de fleurs. » (Wagner 2003: 60).

propos original. Malgré ces différences flagrantes, nous retrouvons dans les trois spectacles une dimension – plus ou moins prononcée – orientaliste. Cette dernière est surtout présente dans les costumes, bien que l'on trouve quelques éléments de décor qui s'en inspire également. Malgré le fait que Lehnhoff et Kupfer ne condamnent pas la sensualité, ils l'évoquent par le biais de l'imaginaire oriental, qui est toujours valide pour la séduction. Le rôle des décors devient alors primordial dans les choix des metteurs en scène, afin d'éviter – ou de favoriser – une lecture dans le sens manichéen proposé par Wagner.

Chez Lehnhoff, cela se solde par un décor unique, qui place le Graal et la séduction de Kundry au même endroit, permettant de désacraliser le premier. Kupfer est, quant à lui, plus fidèle aux didascalies de Wagner, reproduisant les deux versants de la montagne. Cependant, il en annule l'effet en les créant comme deux espaces identiques. Quant à Hollmann qui tente d'être plus fidèle au message de Wagner, il ne peut, toutefois, respecter les didascalies de ce dernier. Si l'orientalisme véhicule toujours une association avec la séduction et l'attirail de nécromancie une idée maléfique, il est plus difficile de représenter la foi comme un élément positif, dans une société qui se sécularise. En outre, l'architecture contemporaine a proposé des solutions très variées pour la construction de nouveaux monuments ecclésiastiques: il est malaisé d'imaginer un édifice qui rencontre l'adhésion sans condition des spectateurs. Cette difficulté amène Hollmann à utiliser des mots-concepts. Ce système convoque donc l'abstraction, ce qui semble, de prime abord, fidèle à l'esprit de l'œuvre. En effet, *Parsifal* donne une profondeur psychanalytique aux personnages et une dimension rituelle à l'action, qui ne contient plus aucune apparence de vraisemblance, lui donnant ainsi le statut de premier chef-d'œuvre symboliste. Toutefois, ce procédé implique que le spectateur est moins impliqué dans les dimensions communautaire et liturgique du drame. La tentative est donc avortée à un autre niveau: l'accès au *Bühnenweihfestpiel* est dénié au spectateur.

Jean Anouilh a placé dans la bouche de son directeur d'opéra ce bon mot: « Tout est difficile. L'art aussi. Personne n'a jamais bien monté Parsifal, pourquoi veux-tu qu'on réussisse mieux nos vies ? » (Anouilh 1978: 19).

Il ne s'agit peut-être pas seulement d'un mot d'esprit: *Parsifal* présente un problème insoluble au metteur en scène contemporain car Wagner a calqué une représentation visuelle très concrète sur une musique et un livret hautement symboliques. Dans ce cadre, ses indications concernant les décors sont particulièrement problématiques, car elles visent à exprimer des symboles. Quand ceux-ci ne sont plus en vigueur dans la société qui monte *Parsifal* ou lorsqu'ils ont pris une signification différente, il devient alors impossible de respecter à la fois les didascalies *et* le message de Wagner. L'on voit alors des metteurs en scène, comme Kupfer, être relativement fidèles aux indications de Wagner tout en s'appropriant le message de l'œuvre, tandis que Hollmann – bien plus respectueux – peine à proposer un décor. Le décalage culturel est-il désormais arrivé à un tel point qu'il est possible de monter *Parsifal* fidèlement aux intentions de Wagner qu'en version de concert? Ne faut-il pas être moins apocalyptique et tout simplement admettre que la dimension visuelle a vieilli plus rapidement que la musicale et que, par conséquent, la visualisation d'un système de valeurs n'implique pas de suivre à la lettre le texte mais de se l'approprier.²⁸

BIBLIOGRAPHIE

Anouilh, J. (1978) *Le directeur de l'Opéra*, Paris: Gallimard.

Esse, M. (2010) "Don't look now: Opera, liveness, and the televisual", *The Opera Quarterly* 26 (1): 81–95.

Perroux, A. (2007) « Le metteur en scène, interprète ou créateur ? », *Avant scène opéra [Opéra et mise en scène]* 241: 48–55.

Verlaine, P. (2008) *Sagesse Amour Bonheur*, Paris: Gallimard.

Wagner, R. (2003) « Livret intégral », *Avant scène opéra [Parsifal]* 213: 11–88 [traduction française de Georges Pucher].

Walter, P. (2009) *Album du Graal*, [Paris]: Gallimard.

Zoppelli, L. (2010) "Alla borghese moderna? Regia d'opera, traduzione dei codici e pubblici", *Il saggiautore musicale* 17: 98–105.

²⁸ A ce propos, voir Perroux 2007; Zoppelli 2010.

Делфин Венсан

„ОХ, ТИ ДЕЧЈИ ГЛАСОВИ КОЈИ ПЕВАЈУ СА КУПОЛЕ!”:
СИМБОЛИЧКА ДИМЕНЗИЈА САВРЕМЕНИХ СЦЕНСКИХ
ПОСТАВКИ *ПАРСИФАЛА* РИХАРДА ВАГНЕРА

(Резиме)

Дилема између сензуалног, с једне стране, и тежње ка чистоти, с друге, оличена у *Парсифалу*, разматрана је у духу шопенхауеровске негације филозофског мишљења, чији је Вагнер био следбеник. Тежећи да прецизно назначи различите димензије својих остварења, Вагнер је у осврту на изглед сценографије у оквиру дидаскалија јасно изразио ту дилему: „Auf dem Gebiete und in der Burg der Gralshüter ‘Montsalvat’; Gegend im Character der nördlichen Gebirge des gotischen Spaniens. Sodann: Klingsor’s Zauberschloß, am Südabhange derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt, anzunehmen.”

Не изненађује чињеница да је краљевство Клингсора Вагнер довео у везу са оријентализованом представом – наиме, крајем XIX века приметна је опседнутост ликом фаталне жене и слабошћу мушкараца пред сопственим чулним жељама. Такав сценарио најчешће је отеловљаван кроз приказ Оријента, замишљеног као средиште егзотичног, сензуалног и опасног. Клингсор, пре него што намами и зароби витезове Грала, показује зачану башту, која подсећа на ону коју је опредметио Тасо представљајући Армиду у *Ослобођеном Јерусалиму* (и његовим каснијим бројним адаптацијама). Истовремено, витезови се појављују са друге стране брда у пределу у коме доминира готичка архитектура.

Оваква дихотомија између сензуалности и строгиости јасно говори гледаоцима о карактеристикама епохе и њиховој материјализацији кроз сценографско решење. Шта се дешава са савременим поставкама? Како применити Вагнерове сугестије о сценском оживљавању два радикално удаљена света? Бројни савремени режисери, несклонитоме да у *Парсифалу* изразе хришћанску поруку, посебно одбацивање чулног, неповерљиви су према овом делу. Главно је питање да ли да се режисер, мењајући Вагнерову замисао мање или више радикално, и дискутабилно, и даље ослања на архитектонску и визуелну амбивалентност у сценографији? На који начин нам, у тој ситуацији, сценографија помаже да анализирамо становиште режисера?

Како бисмо размотрили ово питање, осврнућемо се на три поставке још увек актуелних режисера – Ханса Холмана (Hans Hollmann), Харија Куфера (Harry Kupfer) и Николауса Ленхофа (Nikolaus Lehnhoff), које су доступне у DVD издањима. Оне илуструју три коренито различита приступа сценској димензији у *Парсифалу* и његовој поруци.

