

Parsifal : genèse et création

Parsifal tient une place particulière dans l'histoire de la musique en général, et dans l'œuvre wagnérienne en particulier. D'abord parce que c'est le seul ouvrage que Wagner compose après l'inauguration du festival de Bayreuth, en 1876. Car même si *L'Anneau du Nibelung* a été conçu dans l'optique des représentations du Festival, il n'as pas composé sa musique avec l'expérience des possibilités propres à son théâtre, en particulier l'acoustique exceptionnelle du lieu. Du point de vue purement sonore, *Parsifal* est le premier résultat – fort impressionnant au demeurant – de l'expérimentation bayreuthienne d'une fosse d'orchestre recouverte. D'autre part, ce festival scénique sacré, véritable testament philosophique et artistique du compositeur est à plus d'un titre le couronnement de son œuvre. Ce n'est donc pas sans raison qu'il souhaite que son œuvre ultime soit représentée dans aucun autre théâtre que le sien. Aussi, sa création à l'été 1882, est un événement non seulement musical, mais aussi scénique, révolutionnant les habitudes de mise en scène, en particulier par le caractère mystique de la représentation. Mais, en le faisant le compositeur réalise un projet dont la gestation remonte près de quarante ans en arrière.

Wagner, alors âgé de 27 ans, découvre, au début des années 1840, la légende de *Parsifal* en même temps que celle de Tannhäuser et de Lohengrin. Mais c'est en juillet 1845, peu avant la création de son *Tannhäuser*, qu'il découvre le *Parzifal* (orthographe qu'il gardera jusqu'en 1877) de Wolfram von Eschenbach. C'est finalement par *Tristan* que Wagner est ramené vers Parsifal. En décembre 1855, il conçoit le projet de Tristan avec plus de précision et il envisage même de faire venir Parsifal au chevet de Tristan blessé ; idée supprimée du poème définitif... Dans le même temps, il jette sur le papier l'esquisse d'un autre projet de drame, un drame bouddhique, intitulé *Les Vainqueurs*, dont l'ébauche porte la date du 16 mai 1856. Dans ce drame, suggéré par la lecture de Schopenhauer, le héros du renoncement devient, sous le nom d'Ananda, le centre d'un drame distinct, qui lui aussi, offre certains points communs avec *Parsifal*, en particulier les thèmes de la réincarnation et de la compassion. Dès ce moment, le personnage prend corps dramatiquement. Mais ce n'est qu'au printemps 1857, alors qu'il vient d'emménager dans la propriété de ses amis et mécènes, les Wesendonck, à Zurich, qu'il a l'idée d'un drame sur l'histoire de *Parsifal*. Mais pas le vendredi saint, comme il tenta d'en accréditer la légende en enjolivant la réalité. Il semble bien cependant qu'il en réalise une esquisse en trois actes (qui n'a pas été conservée !). Il poursuit son travail sur *Siegfried*, qu'il interrompt en juin 1857 après avoir achevé le second acte, pour se consacrer à *Tristan et Isolde*, auquel il se voue désormais exclusivement jusqu'en 1859. Quoi qu'il en soit, le sujet lui reste en tête, comme en témoigne la correspondance avec Mathilde Wesendonck entre 1858 et 1859. Dans une lettre du 30 mai 1859, Wagner, expose longuement le sujet de Parsifal, dont Amfortas est maintenant le personnage central. Mais c'est le Graal surtout qui le préoccupe, le définissant comme le calice de la Sainte Cène. Le projet continuera de fermenter des années entières. Il attend toutefois août 1865

pour rédiger une première esquisse, reprenant le texte sommairement jeté sur la papier à Zurich. En quatre jours, à Munich, Wagner écrit une esquisse assez développée de son drame, qu'il destine au roi Louis II de Bavière. Mais les priorités sont autres : achever *Siegfried*, créer les *Maîtres chanteurs*, composer le *Crépuscule des Dieux*, fonder le festival de Bayreuth et enfin... créer la *Tétralogie* en août 1876... Il est à noter toutefois que le compositeur garde *Parzifal* à l'esprit – il donne d'ailleurs lecture de son ébauche à Nietzsche le jour de Noël 1869. Le philosophe confiera à un ami après avoir reçu le livret le 4 janvier 1878 : « *Tout cela est trop limité (...) par les barrières chrétiennes* » La suite est connue... Ce n'est qu'en 1877 que Wagner revient à Parsifal avec la résolution de ne plus le lâcher. Reprenant son ébauche de 1865, Wagner écrit le livret entre mars et avril. C'est à la mi-mars qu'il change le nom de Parzifal en Parsifal, arguant d'une étymologie prétendument perse : de « *fal* » (fol, innocent) et « *parsi* » (pur). Il avouera toutefois plus tard à Judith Gautier, que cette explication philologique était parfaitement inventée : « *Je voulais imposer ce mot 'fal' à un dialecte quelconque parce qu'il me va !* ». Il en donne une lecture publique aux délégués des associations wagnériennes réunis à Wahnfried, la villa de Wagner à Bayreuth, le 15 septembre. Reste à en composer la musique. Un délégué qui assiste à la lecture publique rapporte que Wagner se serait écrié avec un soupir : « *Ah ! si seulement il était déjà mis en musique !* ». Ce sentiment n'est pas infondé.. car il ne faudra pas moins de cinq années avant que la partition définitive soit complètement achevée.

La composition globale s'étale du 1^{er} août 1877 au 13 janvier 1882, passant par les stades habituels de la conception. Plus précisément, la partition se trouve complètement terminée sous forme d'esquisse détaillée de septembre 1877 à avril 1879. Mais l'esquisse fixée sur le papier, ce n'est encore que la moitié de l'œuvre réalisée. Reste à l'instrumenter. Et ce travail occupe Wagner pendant trois années consécutives. Les trois actes se précisent ainsi au fil des retraites à Bayreuth et de longs séjours en Italie. L'instrumentation du premier acte sera la plus longue : l'acte entier n'est achevé qu'au printemps 1880. En revanche, le prélude est déjà instrumenté à l'automne 1878. C'est ainsi que le jour de Noël 1878, à l'occasion de l'anniversaire de son épouse, Cosima, l'orchestre de Meiningen donne un concert privé dans le grand salon de Wahnfried, avec notamment la première exécution du prélude de *Parsifal*. Deux ans plus tard, dans l'après-midi du 12 novembre 1880, Wagner dirige également au théâtre de Munich, une audition privée du même prélude, à l'intention du roi Louis II. Cette audition s'achève malheureusement avec des éclats. A la fin de l'exécution, le roi demande aussi le prélude de *Lohengrin* pour comparer ! Wagner tend la baguette au chef d'orchestre Hermann Lévi et quitte la fosse, passablement énervé. Cela sera leur dernière rencontre ; le roi ne participant pas aux fêtes de Bayreuth de 1882.

Mais l'état de santé de Wagner se dégrade, surtout à partir des années 1880 et 1881, années au cours desquelles on voit se développer une maladie de cœur. Et l'orchestration n'avance que lentement. Aussi après deux hivers successifs passés, sous les cieux incléments de Bayreuth, Wagner ressent le besoin d'un repos prolongé, dans un lieu plus ensoleillé, où il pourrait travailler à

l'orchestration de son œuvre. C'est à Naples, en 1880, qu'il met la dernière main au deuxième acte. C'est là aussi, que le 22 mai jour de son soixante-septième anniversaire, il fait entendre pour la première fois, dans un cercle intime, la grande scène finale du premier acte arrangée au piano. Le 17 novembre, après pratiquement un an d'absence, Wagner retrouve Wahnfried. Mais le climat de l'Italie ne lui permet pas d'améliorer son état de santé. Et à Wagner de confier encore une fois que cela sera là sa dernière œuvre... L'année suivante, le compositeur se décide pour un séjour en Sicile pour achever son *Parsifal*. Il est urgent de finir, les représentations étant prévues pour l'été prochain... Le point final est écrit à Palerme et daté du 25 décembre 1881 pour correspondre à l'anniversaire de Cosima. Mais le chef d'œuvre est réellement achevé le 13 janvier 1882, six mois à peine avant sa création à Bayreuth.

Les répétitions de *Parsifal* commencent le 2 juillet. Elles bénéficient d'une atmosphère beaucoup plus calme que celles du *Ring* six ans plus tôt. Wagner passe moins de temps sur scène préférant rester assis au premier rang de la salle. Lui-même déplora rétrospectivement dans une lettre au roi Louis II, n'avoir pu « *dans l'état actuel très douloureux de [sa] santé, organiser des répétitions complémentaires* ». Comme pour la *Tétralogie*, Wagner règle la mise en scène et se soucie de tous les détails des décors et costumes. L'orchestre n'est pas dirigé par le compositeur mais en alternance par deux chefs de l'opéra de Munich, Hermann Lévi et Franz Fischer. Et l'orchestre n'est autre que celui de l'Opéra de Cour de Munich mis à disposition par le roi de Bavière. Car, une clause d'un accord passé en 1878, entre Louis II et Wagner, concernant le règlement des dettes du premier festival envers la cour de Bavière, stipule que la première représentation de *Parsifal* doit être donnée avec l'orchestre, les chanteurs et le personnel du théâtre de cour de Munich. Il est prévu également que Wagner n'engage des artistes extérieurs à la troupe de Munich qu'en cas d'absolue nécessité. Mais l'auteur de *Parsifal* tient à décider de tout ; aussi cette nécessité est-elle largement invoquée et il recrute selon son bon vouloir. Car la recherche des chanteurs répond à une exigence difficile. Wagner attend en effet d'eux « *qu'ils n'apportent pas leurs idées, mais tentent d'abord de comprendre les siennes* ». Les artistes de Munich, eux !, « *eurent tout de suite la tête pleine de fioritures, de perspectives* » nous dit le compositeur.

Ce dernier souhaite rallier une équipe de chanteurs parfaitement investis de leur mission et totalement acquis à sa conception du drame. La plupart l'ont déjà servi, et bien servi. Pour *Parsifal*, il engage Hermann Winkelmann de l'Opéra de Vienne qui vient tout juste de chanter Lohengrin, Stolzing mais aussi Tristan à Londres. La distribution fait alterner deux autres *Parsifal*, dont Ferdinand Jäger. On retrouve également trois Kundry : Amélia Materna de l'Opéra de Vienne, qui avait créé d'affilée ses trois Brünnhilde à Bayreuth en 1876 et Marianne Brandt y chantant alors Waltraute du *Crépuscule*. Autres rescapés de *Ring* inaugural : Carl Hill, jadis Alberich, aujourd'hui Klingsor ; et Gustave Siehr, créateur de Hagen, alternant maintenant dans Gurnemanz avec l'éminent Wotan viennois et londonien : Emil Scaria. Wagner choisira pour Amfortas un seul interprète, le baryton viennois Theodor Reichmann.

Il ne conçoit pas à proprement parler les décors et les costumes, mais l'attention méticuleuse avec laquelle il supervise leur réalisation montre qu'il

n'entend pas que cet aspect lui échappe. Il sollicite Arnold Böcklin, qui décline l'offre, mais qui aurait été vraisemblablement le plus proche des intentions de Wagner, soucieux de présenter un drame cosmique libéré des réalités du théâtre. Son choix se porte sur un jeune peintre russe, Paul von Joukowsky, dépourvu de toute expérience théâtrale mais qui accepte de préparer les esquisses « *à mains guidées* », en réalisant très scrupuleusement les intentions de Wagner. Joukowsky conçoit le jardin de Klingsor avec son architecture sarrasine et sa végétation luxuriante, dont le modèle est le parc de la villa Rufolo à Ravello près de Naples, et le sanctuaire du Graal, inspiré du dôme roman de la cathédrale de Sienne, dont la visite en septembre 1880 a bouleversé Wagner. Max Brückner, artisan du *Ring* en 1876, est chargé de l'exécution de l'ensemble des décors et en particulier, celui de la scène de transformation des premier et troisième actes. Ce moment capital aux yeux de Wagner doit traduire visuellement les vers de Gurnemanz : « *Tu vois mon fils ici, le temps devient espace* ». Grâce à Fritz Brandt, qui assure la direction technique, le public, habitué aux toiles peintes changeant à chaque tableau par simple disparition dans les cintres, découvrira, fasciné qu'il est possible de changer un décor à vue, grâce un cyclorama déroulant une toile peinte sur des cylindres. Malheureusement, la lenteur de la machinerie retarde la transformation du premier acte et déclenche l'ire du créateur, confronté aux problèmes de minutage. Wagner s'indigne qu'il « *ne peut composer de la musique au mètre* ». Engelbert Humperdinck, à l'époque, assistant musical de Wagner, se propose d'écrire quelques mesures supplémentaires pour permettre ce changement à vue. Mais la performance des machinistes rend finalement cette composition superflue. Wagner reste pourtant lucide sur la difficulté de représenter Parsifal et Cosima de rapporter ses célèbres propos : « *Ah ! comme j'ai peur de toutes ces histoires de costumes et de maquillages. Quand je pense que des personnages comme Kundry vont devenir des mascarades ; après avoir inventé l'orchestre invisible, je souhaiterais inventer le théâtre invisible* ».

Enfin arrive le moment de la représentation ! qui est un événement pour l'Europe artistique et mondaine. De toute les pays, de nombreux artistes se rendent à Bayreuth. On y croise Franz Liszt bien sûr, le jeune Richard Strauss, Anton Bruckner, Camille Saint-Saëns et tout ce que le monde compte de personnalités. Un absent toutefois, le roi Louis II. Wagner lui adressera le 24 août un poème pour son anniversaire : « *Tu dédaignes le baume du Graal, il était toute mon offrande. Mais ne méprises pas le pauvre qui ne peut t'accorder et t'offrir davantage.* »

Depuis les fêtes inaugurales de 1876, les portes du Festspielhaus étaient demeurées closes. A cette occasion, les représentations n'avaient été accessibles qu'aux possesseurs de cartes patronales. Vaincu par les nécessités financières, Wagner doit, cette fois, céder : le théâtre sera ouvert à un public payant, à l'exception des deux premières représentations réservées aux associations Wagner. La troisième est donnée à bureaux ouverts. Wagner ne le regrettera pas : le succès financier est égal au succès artistique !

Seize représentations se déroulent entre le 26 juillet et le 29 août. Lors de la dernière, au troisième acte, aussitôt après l'interlude, Wagner dirige l'orchestre de son théâtre pour la première et unique fois. Le public réagit

avec enthousiasme aux effets scéniques mais est choqué par le décor du jardin de Klingsor, aux couleurs jugées trop criardes, et par la taille invraisemblable des fleurs – en d'autres termes par l'absence de réalisme... Quant aux costumes, ils reçoivent plus de reproches que de félicitations. En dehors de cela, cette création de *Parsifal* est, en même temps qu'une consécration, une grande réussite artistique. Et le festival s'achève sur un confortable bénéfice ; les représentations de l'été suivant reposent donc déjà sur une base solide... En septembre, le compositeur emmène sa famille à Venise, ville qu'il a choisie pour passer la mauvaise saison, sans savoir qu'il quitte Bayreuth à jamais... Il lui reste cinq mois à vivre.

Avec la mort de Wagner, les reprises de 1883 et 1884, sont confiées respectivement à Emil Scaria et Anton Fuchs, (second Klingsor de la distribution de 1882) faisant chacun office de régisseur. A partir de 1886 (il n'y aura pas de festival en 1885), Cosima prend les choses personnellement en main afin de veiller au respect de « monument ». Cette production de 1882 prend ainsi la valeur d'une commémoration dont la longévité sera exceptionnelle, puisqu'elle sera représentée à l'identique de 1882 à 1933, soit 205 fois pendant 27 festivals ! Si les costumes subirent plusieurs modifications dans le sens de l'allègement et de la transparence des couleur ; les scènes du Graal, considérées comme tabou, ne seront, quant à elles, jamais touchées. Mais ce modèle que Cosima a jalousement préservé ne peut toutefois résister à la fin de l'exclusivité de Bayreuth qui conduit les théâtres par le monde, soit à imiter le modèle, soit à le dépasser. En effet, Wagner était parvenu à imposer une exclusivité de trente ans à compter de sa mort pendant lesquelles seul Bayreuth aurait le droit de donner Parsifal en version scénique. En composant Parsifal, Wagner était conscient de créer une œuvre « hors normes » nécessitant un lieu particulier ne pouvant être que le Festspielhaus de Bayreuth. Il ne pouvait concevoir de présenter « *une action qui met directement en scène les mystères les plus sublimes de la foi chrétienne dans des théâtres comme les nôtres, à côté d'opéras de répertoire* ». D'où son titre de « festival scénique sacré » ; qui ne peut être joué que sur une scène elle-même consacrée, c'est à dire à Bayreuth, et devant un public préparé, qui ne viendra pas par simple amusement ou occupation mondaine. Bien que les dettes du premier Festival l'eussent conduit à signer une convention avec Louis II qui élargissait cette exclusivité à l'Opéra de Munich, le roi finit par accéder au souhait du compositeur au cours de l'automne 1880 : seule la scène de Bayreuth aurait le droit d'y représenter *Parsifal*. En échange de quoi, Wagner acceptait que quelques représentations puisse être organisées à Munich pour la satisfaction du souverain. C'est ce qui fut fait en 1884 et 1885 avec des exécutions privées à Munich à l'intention de Louis II. Le Metropolitan Opera de New York osera transgresser l'interdit le 24 décembre 1903, dix ans avant la fin de l'exclusivité, dans une production voulu plus riche et avec quelques titulaires des rôles à Bayreuth – chanteurs qui furent rapidement exclu du Festival par Cosima en représailles. Ce « vol de Parsifal » n'était que le premier. La production partit en tournée américaine pour 224 représentations en anglais ; la famille Wagner ne gagna pas le procès qu'elle intenta alors car les Etats-Unis n'adhéraient pas à la convention de Berne sur la protection des œuvres d'arts. Notons toutefois qu'il y avait déjà eu une version de concert à Londres

en 1884, à New York en 1886, à Boston en 1891 et Amsterdam en 1896. La plupart des scènes internationales se conformèrent toutefois à l'interdit. Les droits expiraient le 1^{er} janvier 1914... ce fut la ruée générale. Berlin, Prague, Rome, Madrid, Barcelone et Budapest firent mieux encore en commençant les représentations le 31 décembre 1913... à minuit ! ...

On l'a vu, Parsifal, c'est d'abord et avant tout des « interdits ». On ne saurait donc conclure sans évoquer une autre tradition qui singularise l'ouvrage depuis sa création et même encore de nos jours et qui interdit aux spectateurs d'applaudir à la fin du premier acte. Cette pratique remonte à la première représentation de 1882, au cours de laquelle Wagner monta sur scène pour demander au public de s'abstenir d'applaudir entre les actes afin de ne pas détruire l'émotion.. Mais sa consigne fut mal comprise, de sorte que l'assistance réfréna ses applaudissements à la fin de l'œuvre également. A la fin de la troisième représentation, Wagner monta sur scène et expliqua que, certes, il était opposé aux applaudissements entre les scènes ; mais il ne voulait en aucun cas priver ses interprètes des remerciements qui leur étaient dus après le tomber de rideau. Cette mise au point fut totalement inutile : l'année suivante, par déférence, on s'abstint de tout applaudissement...et cette tradition s'imposa à Bayreuth et ailleurs pendant des décennies à tel point que des « chuts ! » accompagnent encore aujourd'hui les bravos lors de certaines représentations de l'ouvrage...