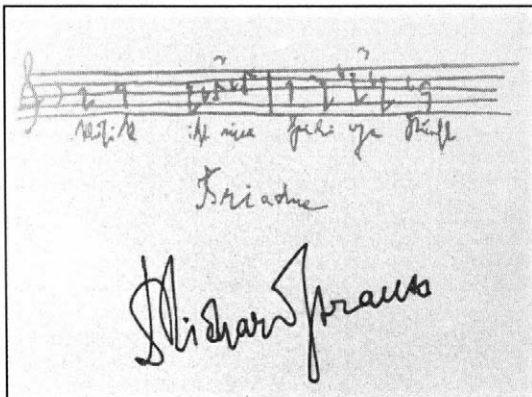


Strauss insincère

La signification
d'Ariane à Naxos
dans l'œuvre
de
Richard Strauss

Dominique Jameux



Si la notion de *cohérence* représente sans doute le maître-mot de toute évaluation critique d'une œuvre d'art, et en particulier d'un ouvrage lyrique, nulle part mieux que dans *Ariane à Naxos* elle ne semble à la fois plus appropriée et plus problématique. Contrairement à des ouvrages comme *Salomé*, *Elektra* ou *Le Chevalier à la Rose* — pour ne prendre que les ouvrages lyriques importants de Strauss qui précèdent *Ariane* —, où cette notion est en quelque sorte *a posteriori* (« tout cela se tient-il ? »), il apparaît qu'elle est consubstantielle au projet même d'*Ariane à Naxos*, et que les deux auteurs se sont au départ fixés pour gageure de se donner le matériau le plus hétérogène possible — et de faire de la réduction par l'art de cette hétérogénéité le propos même de leur ouvrage.

Un bien séduisant projet

Mais si l'on veut définir la nature et la signification de celui-ci dans la trajectoire de Strauss, il faut d'abord noter qu'il constitue, à un moment donné de celle-ci (1911-1916), une véritable parenthèse. C'est du moins ce que pensent les deux auteurs Strauss et Hofmannsthal. Il s'agit, on l'a dit (1), de remercier Max Reinhardt pour le génial coup de main apporté à la mise en scène (et au succès) du *Chevalier à la Rose*, à Dresde, le 26 janvier 1911. On va écrire un ouvrage de nature un peu bizarre, destiné à illustrer le double talent de Reinhardt au théâtre et à l'opéra, constitué par la juxtaposition du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière et d'un « petit opéra d'une demi-heure » sur le thème d'Ariane abandonnée par Thésée sur le rocher de Naxos (2). L'entreprise offre des bénéfices secondaires : Strauss s'enchantait à l'idée d'écrire sa propre musique « incidentale » pour la pièce de Molière dont il raffole (3), dans un style de pastiche lullyste ; Hofmannsthal, qui s'est investi depuis longtemps dans l'étude et l'illustration des mythes grecs, voit dans l'histoire d'Ariane l'occasion de traiter du rapport entre fidélité et transformation, qui le « travaille » depuis longtemps.

La décision, tôt prise (mars 1911), de *mixer* en outre l'histoire *seria* d'Ariane avec un divertissement de Comédiens dell'Arte commentant avec verve les tourments certainement passagers de son cœur blessé, n'offre que superficiellement l'impression d'ajouter à l'hétérogène qui menace à l'évidence le projet initial. D'une part, le côté plaisant de la confrontation ironique des tons tragique et comique fera écho au caractère lui-même divertissant de la pièce de Molière ; d'autre part, l'idée saugrenue de Monsieur Jourdain de faire représenter ensemble les deux pièces peut aisément passer pour un trait de caractère qui ajoute au portrait dressé par Molière. La formule, finalement, se présentait sous des auspices favorables. Le spectacle allait être bon et original. Il ne demanderait pas trop de travail : composer quelques pages pour une pièce classique et populaire, et un opéra charmant, sans prétention, court, sur un mythe connu, déjà illustré souventes fois par les musiciens depuis



Scène de la création d'*Ariane* à Stuttgart en 1912, avec Margareth Siems (Zerbinette). *Illustrierte Zeitung*, Leipzig 31.10.1912. Museum für Geschichte der Stadt Leipzig.

Monteverdi. Passé cet intermède, cette parenthèse plutôt, on reprendrait le fil d'une recherche commune commencée avec *Elektra*, poursuivie avec *le Chevalier à la Rose*, et dont on envisage dès cette époque qu'elle se prolongera avec l'ambitieuse *Femme sans ombre* (4).

On sait ce qu'il en fut. Le spectacle bon et original fut un échec ; le travail rapide demanda beaucoup de soins ; la parenthèse dura cinq ans. Que s'était-il donc passé ?

Le rappel des faits connus était nécessaire en effet pour poser quelques questions à la vérité essentielles pour la compréhension du phénomène Strauss. *Ariane à Naxos* est un ouvrage important de sa pleine maturité. Pourquoi cet échec de 1912 ? Comment les auteurs sont-ils parvenus quatre ans plus tard à *métamorphoser* en succès cet échec ? De quelle manière ce qui était *parenthèse* dans le travail de Strauss (et d'Hofmannsthal) est-il en quelque sorte devenu *texte* dans leur trajectoire et leur catalogue ? Qu'est-ce qui enfin se joue, en ces années, avec *Ariane à Naxos* ?

Le succès de l'échec

Terminé à Garmisch le 22 juillet 1912, *Ariane I* ne connaîtra à Stuttgart qu'une seule représentation, le 25 octobre suivant. L'ouvrage, ainsi, échoue. Pour

deux raisons a-t-on dit : la longueur excessive de la soirée (environ trois heures au total car le « petit opéra d'une demi-heure » s'est considérablement allongé entre-temps), encore aggravée de celle d'un entr'acte interminable pendant lequel le Duc de Wurtemberg, invité d'honneur, tient audiences dans sa loge ; la formule hybride d'un spectacle, d'autre part, au cours duquel les *aficionados* du théâtre s'ennuient à l'opéra et vice-versa.

Il est au passage amusant et instructif de constater que ces traverses offrent une sorte de connivence ironique avec le contenu même de la pièce. Cette *Ariane* très longue donne raison au Maître à Danser qui dans le *Zwischenspiel* (interlude entre la pièce de Molière et l'opéra *Ariane*), et avant de le redire dans le futur Prologue d'*Ariane II*, note que l'opéra sera du jeune Compositeur comporte vraiment de périlleuses longueurs (*gefährlichen Längen*) ; les commandements excentriques de Monsieur Jourdain offrent bien eux-mêmes l'image de ces aléas de toute représentation théâtrale, qui est à la merci des visées mondaines de tel ou tel Prince dans sa loge... Cette porosité des événements joués sur scène à ceux de la ville, sur scène et en salle pourrait-on dire, est un sûr et involontaire effet de style qui renvoie parfaitement à la veine « baroque » de l'ouvrage, dont se réclament les auteurs, et en particulier à cette véritable inclination stylistique que représente, surtout pour Strauss, ce

Strauss insincère

regard ironique, distancié, *insincère*, qu'il aime à jeter sur le petit monde de ses créatures.

L'insincérité straussienne : l'expression sonne péjorative. Pourtant, nous n'entendons par là ni un trait de caractère moral (il ne semble même pas que l'insincérité ait été un trait de caractère de l'homme-Strauss), ni même un discrédit de nature esthétique jeté sur la production straussienne. Elle constitue même, au contraire, une des tensions essentielles de sa manière, et assure l'originalité indéniable de son style. C'est constamment que le musicien, s'emportant au plus fort de son lyrisme, *casse* brusquement celui-ci d'une pirouette, *rompt* la cadence prévisible (nous parlons bien ici en termes harmoniques), métamorphose en sarcasme ce qui tendait au cri. Mille exemples ici et là dans son œuvre, depuis cette *Burlesque* injustement négligée des pianistes, via *Till l'Espiegle* et jusque dans la *Sinfonia Domestica* le propos de ce texte n'est pas d'en dresser la liste, mais de noter ce moment où cette volonté de distanciation, avec l'œil qui regarde la main écrire comme le compositeur regarde ses personnages s'agiter, cherchant à donner l'impression qu'il ne s'engage pas complètement à leurs côtés, mais qu'il s'assied sur quelque *Kaiserstuhl* (5) pour contempler dans la plaine ses créatures pichrocholines se déchirer ou s'amuser sous ses yeux froids et indulgents, devient plus que trait de style acte de *structure*.

Un art difficile : l'hétérogénéité

Ce moment se passe entre *Ariane I* et *Ariane II*. Dans l'œuvre de 1912, la cohérence stylistique n'est pas menacée par l'hétérogénéité à deux étages des genres (théâtre + opéra, opéra seria + opéra bouffe), mais parce que l'« insincérité straussienne » s'y montre encore simple décor. Il y a aussi ici ou là tel échange en miroir entre Maître de Musique et Maître à Danser sur les mérites respectifs de leurs arts (6), ou encore telle ou telle notation auto-ironique. Mais la tentative de créer un costume cohérent par la bigarrure des parties — une arlequinade — si elle est ici légitime et plausible, ne fonctionne pas pour au moins deux raisons.

La première est que ces parties dissemblables eussent dû être réunies par un lien de nécessité dramatique. Or il n'était nullement nécessaire que ce fût le thème d'Ariane qui soit chargé de remplacer la Turquerie qui clôt normalement le *Bourgeois Gentilhomme*. L'histoire de la fille de Minos est fort belle, et elle offre à Hofmannsthal, ainsi qu'on l'a dit, matière à développer le thème qui l'obsède : le rapport entre permanence (*Treu*, fidélité) et métamorphose (*Verwandlung*). Mais le Bourgeois eût aussi bien pu, pour ses fantaisies vaniteuses, demander qu'on représentât *Orphée* ou *Les Travaux d'Hercule*. Il y a ainsi dans *Ariane I* juxtaposition des dispositifs scéniques, et non leur imbrication en miroir comme dans *Ariane II*.

Seconde raison, qui découle de la première : la pièce de Molière ne comportant évidemment pas l'informa-

tion qu'on va la faire suivre d'un spectacle lyrique de type inédit, il faut aux auteurs imaginer entre les deux pièces ce *Zwischenspiel* purement parlé qu'on a déjà évoqué. Après Molière, avant *Ariane*, en une dizaine de minutes, voilà qu'on nous présente les coulisses du futur exploit : la représentation simultanée de l'Opera Seria et du divertissement des Comédiens Italiens. C'est la matière du futur Prologue d'*Ariane II*. La fonction phatique de l'interlude s'exerce à deux niveaux : d'une part en montrant le spectacle à venir comme spectacle dans le spectacle ; d'autre part en nous expliquant les raisons du bizarre télescopage qu'il nous promet. L'insincérité de cela se redouble ainsi de l'insincérité de ceci.

Or ce *Zwischenspiel* est aussi encombrant que nécessaire. Musicalement, il représente une véritable régression par rapport à la pièce de Molière qui mêle elle-même théâtre parlé, pantomime, mélodrame (la leçon du Maître d'armes), le divertissement dansé, la petite Canzonette (« Du Venus Sohn », chanté par la future interprète d'Echo), et tend au *Singspiel*. L'interlude purement parlé — et dont le texte peut difficilement faire oublier celui de Molière qu'on vient d'entendre — est doublement ingrat : privé de toute grâce mélodique, et pour cause, et trop fonctionnel. C'est la cheville ouvrière du spectacle. Précisément : une *cheville*.

On voit bien, et on admire, avec quelle prestesse les auteurs ont vu et le mal et le remède. Pas de relation de nécessité entre Molière et Ariane ? Nécessité en revanche de quelque chose qui mît le spectateur dans la confiance de ce qui va se passer sur scène ? Supprimons Molière, inventons le Prologue. La distanciation straussienne, ce que nous avons appelé son « insincérité », construit ainsi le spectacle dans l'homogénéité *par* l'hétérogénéité : le rêve baroque réalisé.

De plus, ce remplacement de la pièce de Molière par le Prologue chargé de nous faire témoins, voire complices, du spectacle à venir, et non simplement spectateurs, permettait de créer sur un plan supérieur une connivence (une cohérence) saisissante entre ce qui est dit dans le Prologue et ce qui est montré dans *Ariane*. Au-delà de leur jeu en miroir, la même sottie tente de s'y exprimer.

Fidélité/métamorphose dans le Prologue et dans « Ariane »

Car voilà que peut apparaître maintenant avec clarté à quel point le dilemme que vit Ariane esseulée, puis rencontrant Bacchus et finalement le suivant, entre fidélité et acceptation de la métamorphose — ce qu'Hofmannsthal développe dans la fameuse *Ariadne-Brief* de la mi-juillet 1911 (7) — n'est pas de nature très différent de celui que vit aussi le Compositeur du Prologue, et qu'a vécu également leur commun géniteur : Strauss lui-même. Le Compositeur est le négatif

nostalgique du compositeur. Le jeune Héros du Prologue est tout ce que le musicien glorieux n'est pas, n'est plus. Il n'est pas le moins du monde indulgent ou résigné face au monde de la réalisation opératique, alias celui de la compromission artistique (8) ; il est entièrement désintéressé financièrement ; c'est un naïf au « cœur d'artichaut » vis-à-vis de la première jeune femme rencontrée ; il est éminemment versatile dans ses humeurs, ainsi qu'on le voit à la fin du Prologue avec son Maître de Musique. Strauss le regarde avec sympathie, bien sûr, comme on le ferait d'un filleul ou même d'un fils naturel qui le jour de ses vingt ans fait irruption dans le confort du père, lequel revoit soudain le jeune homme qu'il fut à l'aurore, encore, de sa vie, et en est presque bouleversé. Ce « presque » : une autre définition possible de l'insincérité straussienne.

Car il sait bien, lui, Richard Strauss (55 ans), que la vie va se charger de tempérer, de modérer, de *métamorphoser* en soi-disant sagesse cette impétuosité si nécessaire au départ, et dans cette conviction se trouve sage lui-même. Il sait bien, ce grand fabricant qui en est à son opus 227 (9), que selon les propos qu'on prête à son excellent confrère Pierre Boulez « la musique n'a pas d'existence hors la communication directe », et que cet impératif catégorique règle de façon à la fois mitigée et rigoureuse la grande question des rapports entre Idéal et Réalité (qu'il a illustrée pour sa part durant toute la série de ses Poèmes symphoniques), entre projet et réalisation (vieille interrogation des *Écrits* de Wagner (10)), entre transcendance et contingence : toute entrée de l'œuvre dans le monde forcément imparfait de la vie musicale institutionnelle (et avant tout : l'opéra) est trahison de son propos mais il sait aussi qu'est trahison plus essentielle encore celle que représente tout refus de cette trahison institutionnelle au profit d'une conception immaculée de l'œuvre, dès lors abolie dans la dentelle. La voie est étroite, bien sûr, qui autorise le risque pris sans tomber dans les gouffres. Il y a une limite à ne pas dépasser, une manière à trouver : tout est dans le *Comment* : *und da liegt der ganze Unterschied* ! (11)

Voilà ce que joue là dans une totale sincérité l'insincérité straussienne, ce qu'il fait dire par la bouche de son Maître à Danser (12), son avocat, son double, au moment où il se diffracte entre le jeune homme qu'il fut et le Maître qu'il est. En manière de parenthèse, on aimerait tout simplement dire qu'il y a là quelque chose d'un peu pathétique, dans ce Strauss au faite de sa puissance et de ses pouvoirs, qui pose ainsi à travers la fiction de sa pièce toute la question de sa propre intégrité artistique, et à qui on fera la grâce de penser qu'il est parfaitement conscient de l'étroitesse de cette ligne de partage entre réalisme et compromission. Il peut encore, en 1916, être à juste titre persuadé qu'il a su s'y tenir. Nous qui connaissons la suite de sa trajectoire, n'entendons-nous pas dès lors *Ariane à Naxos* comme un adieu de Strauss à sa propre jeunesse, effroyablement lucide, et presque désespéré ?

Strauss et Hofmannsthal : prémices d'un divorce

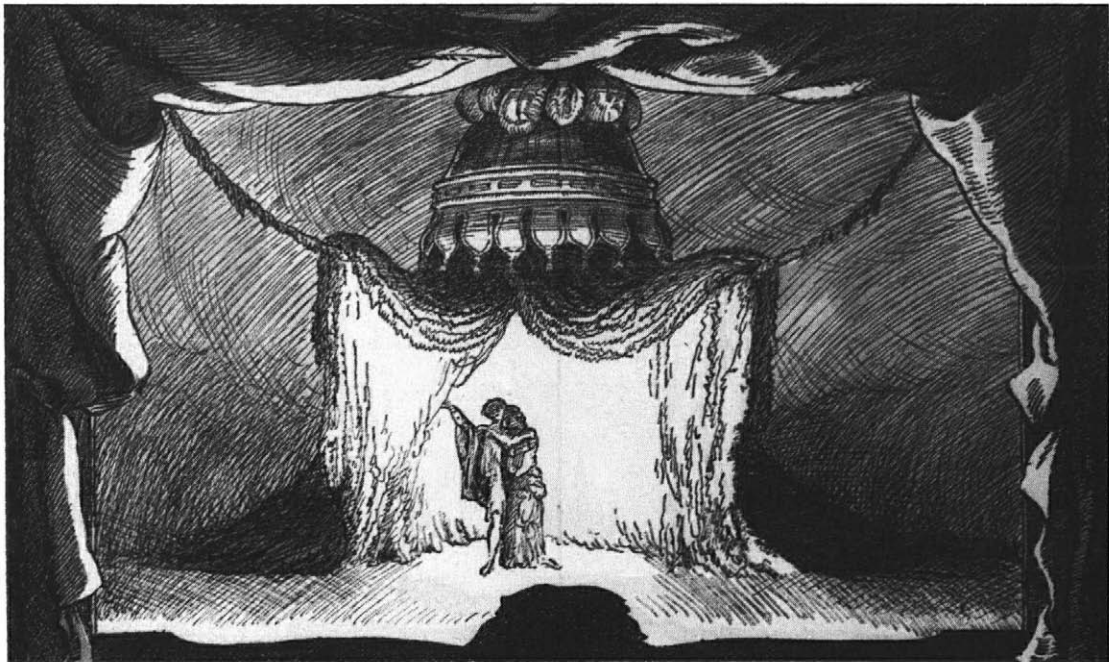
Le paradoxe que pose cette œuvre est qu'elle est totalement de Strauss alors que son propos émane évidemment d'Hofmannsthal, et que l'on doit tout à la fois rendre à celui-ci ce qui lui est dû, tenir compte de l'adhésion de Strauss à son projet, et enfin percevoir les distances qu'il prend avec la didactique hofmannsthaliennne : ces trois mouvements en même temps si possible !

Ainsi le dilemme entre projet et réalisation, qui se spécifie dans *Ariane* entre fidélité et métamorphose, est déjà formulé par le poète dans sa fameuse *Lettre à Lord Chandos* (1901-1902), qui marque précisément le départ du poète hors de l'exercice de la poésie, et où il semble appeler de ses vœux une *Verwandlung* musicale propre à mieux assumer sa propre fidélité à ses obsessions langagières (13). Fidélité/transformation, c'est aussi le point central d'*Elektra* : la vie qui coule effrite les résolutions les plus sacrées (le personnage de Chrysothemis), oblitère les identités (Oreste) : la vengeance de la fille d'Agamemnon passe par la reconstruction d'une résolution *via* la reconquête d'une identité : Oreste retrouvé, vengeur du Père. Le thème est tout aussi central dans le *Chevalier à la Rose* : tout se transforme par le Temps, qui coule entre les doigts « comme la poussière et le rêve ». L'interrogation presque didactique que se formulent les trois personnages dotés de voix de femmes, dans cet « opéra d'apprentissage », est bien une interrogation sur une fidélité plus essentielle pour chacune des trois que la confortable et stricte permanence de ce qui fut : lucidité pour l'une, sincérité pour l'autre, courage pour la troisième, et qui face à cet écoulement du temps *acceptent pour maintenir*.

Dans ces deux ouvrages lyriques, Strauss adhère totalement à Hofmannsthal dans le même mouvement où les deux auteurs adhèrent totalement à leurs personnages (14). Dans *Ariane à Naxos*, la distance qu'Hofmannsthal prend avec ses personnages, qui est inhérente à l'histoire double qu'il raconte, délivre Strauss non seulement de tout devoir d'adhésion à ces mêmes personnages, mais à travers le parallélisme des attitudes conduit à la divergence des visions : celle d'*Ariane* n'est pas la même pour les deux auteurs.

On se demande souvent par quelle mystérieuse alchimie un musicien entre en résonance avec un poète, en l'occurrence avec un texte. Nos deux auteurs nous donnent une réponse, parmi d'autres sans doute, mais généralisable tout de même : en ne « manquant » pas les moments décisifs du texte.

Strauss culmine dans la Scène de la Reconnaissance d'*Elektra*, culmine dans le Trio spontané (15) du *Chevalier* : il ne « manque pas » Hofmannsthal — et l'on devrait pouvoir accepter l'image sexuelle forte de cette emprise d'un musicien sur un texte.



Dans *Ariane* — nous parlons ici de l'Opera seria — à côté de moments de réelle beauté (*Es gibt ein Reich*), d'indéniables réussites (le « Ballet amoureux »), et de gageures tenues (l'Aria de Zerbinette), la distance inhérente au sujet que Strauss prend avec les personnages se redouble d'une « grève de l'inspiration » qu'il entreprend pratiquement dès que ses Comédiens italiens quittent la scène. Entre l'ironie propre au texte d'Hofmannsthal, et l'insincérité qui définit l'attitude de Strauss, il y a la distance d'un mauvais vouloir de celui-ci vis-à-vis du thème grandiose qu'Hofmannsthal veut traiter. Le poète veut faire œuvre de sage : le musicien monter un bon spectacle. Le long duo terminal y concourra peu : mais le texte est là, il faut bien le traiter. Ne pourrait-on au moins faire revenir à la fin les Comédiens Italiens, ou mon cher Compositeur, pour bien faire comprendre au spectateur que nous gardons nos distances par rapport à cet apologue que vous montrez à partir de l'arrivée de Bacchus, demande en substance Strauss à son librettiste (16) : pas question, réplique celui-ci, qui tient à ce que son œuvre, commencée en 1911 comme devant être une narration au second degré, légère et courte, d'un mythe connu, devienne en 1916 la majestueuse illustration d'une grande préoccupation humaniste qu'il s'apprête à développer avec encore plus de lourdeur dans *la Femme sans Ombre* : Strauss obtiendra tout juste une réplique quasi-terminale de Zerbinette, et le rideau devra se baisser sur une image de plus des amants magnifiques Ariane et Bacchus.

C'est que cette réplique de Zerbinette est le lieu géométrique de l'entente encore possible des deux

hommes. Côté Hofmannsthal, le dilemme que vit Ariane son héroïne se règle presque par un truc, où son ironie paraît avec quelque génialité : le temps porte avec lui la transformation des êtres ; Ariane ne pourra rester figée dans le souvenir de Thésée ; mais cette « infidélité » n'en est pas une — elle pense de bonne foi suivre en Bacchus non un amant de remplacement, mais le Messager de la Mort. Ainsi les gagnantes seront au nombre de deux : Zerbinette est certes fondée à constater que, selon ses prévisions, il a suffi qu'un dieu paraisse pour qu'une mortelle soit circonvenue (c'est ce qu'elle redit dans sa réplique terminale) : mais Ariane lui donne tort en ne se départissant jamais de la force de refus qu'elle manifestait depuis son *Ach !* initial. Ariane manipulée, Zerbinette manipulée : abusées l'une et l'autre, lors même qu'elles sont sincères.

Les dispositifs musicaux que Strauss met en œuvre concourent évidemment à cette exaltation de l'insincérité à laquelle il est ici encouragé. L'Air de Zerbinette nous redit une nouvelle fois, après la Reine de la Nuit et avant Lulu, que lorsqu'une femme s'exprime au nom de la *féminité*, elle le fait dans le registre le plus extrême (le plus sincère), de son être : celui de colorature. Le musicien déguise en virtuosité le scepticisme qu'il éprouve face aux paroles qu'elle chante, et alors qu'il nous a montré dans le Prologue la possibilité d'une Zerbinette nostalgique de la fidélité. La partie insupportable du Ténor, ensuite, signe la conviction straussienne qu'Ariane, au fond, n'est pas si infidèle que cela à Thésée, même « objectivement », puisqu'elle ne remplace le Héros superbe que

Baldaquin de Bacchus et Ariane, dessin de Ernst Stern pour la création à Stuttgart. Musée du Théâtre à Munich.

L'île déserte, dessin de Ernst Stern, 1912.



par un Grotesque. Brünnhilde, au moins, trahirait véritablement et définitivement sa condition divine, et le monde de son Père, lorsqu'un mortel guère moins splendide que lui pourrait prétendre à sa possession.

L'histoire de la musique de Wagner à Mozart

On considère généralement qu'*Ariane à Naxos* est le point de départ de cette évolution qui mène Strauss vers une redécouverte de Mozart : le renversement d'un cours stylistique établi depuis longtemps sur le wagnérisme. Depuis la rencontre d'Alexandre Ritter à Meiningen (1885), Strauss est un *wagnerianer* : position qui s'exprime historiquement par la série des Poèmes symphoniques (au moment où Brahms poursuit la tradition symphonique), par une conception concomitante du Lied qui en fait souvent chez Strauss un appendice de l'opéra, par la composition de *Gunttram* (1894) à la silhouette indiscrètement wagnérienne, et dans une large mesure par le climat qui prévaut à des titres divers dans *Salomé*, *Elektra* et surtout *le Chevalier à la rose* : wagnérisme de même couleur, mais envahissant dans la mélodie infinie, le style *arioso* prédominant, l'harmonie et l'instrumentation, et jusqu'aux clins d'œil du texte (l'interrogation tristanesque sur le « jour odieux » au I^{er} acte) ou des situations (le « défilé des Corporations » au cours de ce même acte). On souligne aussi, il est vrai, les traits déjà mozartiens de l'ouvrage : le parallèle Oktavian/Chérubin (et Sophie/Barberine ?), le climat éna-

mouré de certaines scènes, les ruptures de plans **et de** tons de cette œuvre, où le sourire perle comme une larme.

La fonction d'*Ariane à Naxos*, dans ce mouvement régressif qui porte Strauss, en plein XX^e siècle, de Wagner à Mozart, est de *revenir sur le cas Wagner* comme sur une question mal liquidée, et qu'il convient de reprendre une dernière fois — peut-être de manière nouvelle. En fait, l'œuvre se présente comme un compendium wagnérien. Voici un Héros qui a échappé à une magicienne séductrice et périlleuse (*Tannhäuser*), laquelle a tenté de le perdre au moyen d'un *Liebestrank* façon *Tristan et Isolde*. Il s'enfuit et erre de mer en mer (*Fliegende Holländer*) avant d'**aborder** à des rivages où la question de son identité est posée (*Lohengrin*). Il y est accueilli par des Nymphes qui ressemblent à des Filles du Rhin, avant que le compositeur ne les traite en Normes du *Götterdämmerung* s'interrogeant sur la marche du monde. Ce Héros à la tessiture haute et forcée d'un Siegfried éveille d'ailleurs la femme qu'il rencontre sur un rocher, abandonnée par un « Père », à la transformation amoureuse, après avoir été lui-même éveillé au cours de son aventure à entendre les paroles mystérieuses que porte le vent. On ajoutera que sa stupidité chantante, voulue par Strauss, est tout ce que le musicien a trouvé pour évoquer le Parsifal hébété de la fin du I^{er} acte. On couronnera l'ensemble du tableau en notant la communauté évidente qui unit deux ouvrages lyriques qui sont l'un et l'autre opéra sur l'opéra, ou du moins enquête opératique sur les conditions de la création artistique et musicale : les *Maîtres-Chanteurs* et le Prologue d'*Ariane* (17).

Strauss insincère

Cette liquidation du wagnérisme par envahissement des thèmes et situations wagnériens s'effectue au sein d'un ouvrage qui inaugure véritablement, par ailleurs, moins une veine mozartienne qu'un néo-classicisme qui ne cessera plus désormais, jusqu'aux *Métamorphoses* de 1945, de faire ses ravages (18). Elle n'est possible et efficace pour Strauss que parce qu'il l'accomplit précisément dans ce climat de « distance » ou d'« insincérité » qui marque avant tout *Ariane à Naxos*. Le wagnérisme est ici présent, presque trop présent : mais par clins d'œil, quasi-citations (et même citation tout court comme dans l'accord du *Zaubertrank*, qui est « l'accord de Tristan »), allusions, pastiche, à la manière de... Strauss est une dernière fois wagnérien : à la manière néo-classique, c'est-à-dire qu'il devient anti-wagnérien. L'art de la parodie s'y affirme une fois de plus comme la signature même de l'ouvrage tout entier. Strauss se moque de Wagner comme les Comédiens Italiens se moquent d'Ariane. La prise de distance qu'induit « le théâtre dans le théâtre » conduit le compositeur à une « musique dans la musique » pareillement distanciante. Le wagnérisme est nié au moment où il s'affirme. S'il joue toujours sur l'identification du spectateur au spectacle, celui d'*Ariane à Naxos* se voit constamment invité au contraire à voir les personnages s'agiter comme des marionnettes dont il sait qui tire les ficelles lui-même, mis dans la confiance par les auteurs eux-mêmes. Avec *Ariane*, dramatiquement et musicalement, nous ne sommes point dupes.

L'échec du succès ?

Sommes-nous comblés ? Peut-être ne sera-ce pas le mot qui convient. Éblouis par les prouesses de Zerbinette, l'entrain de ses compagnons, l'or qui ruisselle à l'apparition de Bacchus, certes. On se sentira plus intelligent, sans doute, et c'est pour cela que l'ouvrage est si « berlinois », ou si « français » (19). Le spectacle est plaisant, c'est du bon théâtre pour tout ce qui concerne le Prologue, et les deux premiers tiers d'*Ariane*. Encore peut-on plaider que le dernier tiers pousse au bout la parodie de l'ennuyeux opera seria, et y réussit bien. Musique virtuose, abordant tous les genres, preste, enlevée, sans graisse ni *Schlagobers*. Cet opus straussien, *parenthèse* au départ, s'est véritablement révélé *texte* dans la trajectoire du compositeur.

Point nodal de l'évolution de Strauss, l'œuvre affirme avec force l'irrépressible inclination à la « mise à distance » de ses œuvres, un refus de s'y laisser enfermer, et entièrement captiver (ou plutôt : capturer). Il est mûr pour sa propre *Verwandlung* : moins de Wagner, plus de Mozart, une vision du monde visant à refuser le pathos, le drame, désireuse de trouver les voies de « l'insoutenable légèreté de l'être », et par laquelle on peut comprendre la cécité politique de Strauss jusqu'à ce que les bombes détruisent Vienne, Berlin, Dresde, Munich (20).

Cette recherche ne va pas sans difficulté, parce qu'Hofmannsthal ne marche pas du même pas. Il pense à ce moment à la *Femme sans ombre*, dont on a dit qu'il s'agissait d'un opéra mozartien à cause de la *Flûte enchantée*, mais dont la lourdeur d'intrigue et de tissu musical (de drapé musical pourrait-on dire) n'a pas grand-chose à voir avec Mozart. En fait, dans *Ariane*, Mozart, c'est le désir straussien, Wagner, c'est la nostalgie d'Hofmannsthal. Un divorce s'y promet, que la mort du poète (1929) rendra inutile. Strauss croira ensuite toute sa vie rester fidèle à un projet impossible : « retrouver Mozart » il trouvera, toujours et encore, un néo-classicisme qui fait ici ses premiers pas, en avance sur la régression, non seulement chez lui mais à son époque (21).

Mais si séduits que nous soyons par le spectacle, celui-ci nous émeut rarement. Brillance du théâtre musical, exploits de Zerbinette, belle tenue d'Ariane nous applaudissons de bon cœur. Nous sommes même indulgents quant aux délais que prend la signature du nouveau contrat (léonin) entre Ariane et Bacchus : mais point émus. Émotion interdite par les auteurs. Ils sont ici trop intelligents — et de toute façon l'époque se méfie de l'émotion : le *Pierrot Lunaire* aussi, d'une autre manière, joue dans la même veine.

Ce refus est édicté par le *Zeitgeist* : l'air du temps. Dira-t-on qu'aujourd'hui le *Zeit* s'est vengé du *Geist* ? On avancera que si réussi soit-il, l'ouvrage de Strauss ne touchera jamais les cœurs comme le *Chevalier* ou *Salomé*. Il est plus « important » qu'eux pour l'évolution de toute la trajectoire straussienne : mais moins beau, moins grand, parce que moins bouleversant.

Une contre-preuve en est fournie par l'exception que représente dans ce tableau la fin du Prologue. Là, nulle distance ne demeure entre le musicien et son héros. C'est *lui* qui parle directement, parce que l'enjeu, on l'a dit, est trop fort. Alors nous oublions que nous sommes au théâtre dans un théâtre, nous oublions même que nous sommes au théâtre tout court, et nous n'entendons plus que cette voix (de femme) qui, entièrement investie dans l'art saint qu'elle chante, double du compositeur qu'elle sert, en proie à une colère sacrée contre la condition humaine de son art, désireuse d'échapper à la glèbe qui s'attache sur scène à ses pas comme au créateur lui-même les aléas du métier de musicien, nous redit une fois encore, à la manière irrémédiablement romantique, que décidément les plus désespérés sont toujours les chants les plus beaux.

Paris, 18 mai 1985

CET ARTICLE EST ÉCRIT
EN HOMMAGE A IRMGARD SEEFRIED

Notes

- (1) Voir dans ce volume l'article de Bernard Banoun.
- (2) Il y a quelque mystère sur le site exact qu'occupe Ariane. Une « île déserte » est-il dit dans le Prologue (le Majordome rapportant les plaintes de son Maître) : peut-être, mais cette île déserte ne peut en tout cas pas être exigüe : Naxos est la plus grande île des Cyclades, et le décorateur avait toute possibilité d'en dresser une image accidentée, verdoyante et diversifiée. On aurait envie de placer Ariane sur le promontoire situé en avant du port, ce qui faciliterait les évolutions des trois Nymphes, et semblerait logique : Thésée la débarque là, et s'enfuit perfidement. Mais le site est en fait occupé par un temple appelé « temple de Dionysos » qui, il est vrai, ne date que du VI^e siècle avant J.-C., donc nettement postérieur aux exploits de Thésée en Crète. La question reste ouverte. En ce cas, il y aurait dû se trouver une grotte sur le promontoire, ce qui est peu plausible vu sa configuration. Donc Ariane a dû être abandonnée le long d'une côte rocheuse : « Ariane, ma sœur, de quel amour blessé/ Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ! »
- (3) C'est encore cette pièce qu'il verra la dernière fois qu'il ira au théâtre de sa vie, à Munich, le 13 juin 1949, avec un vil plaisir.
- (4) Après le *Chevalier*, Hofmannsthal a le projet d'une pièce fantastique d'après un conte de Wilhelm Hauff, *Das steinerne Herz* (« le cœur pétrifié ») qui est un des points de départ du livret de *La Femme sans ombre*.
- (5) Le *Kaiserstuhl* (trône de l'Empereur) est cette éminence de cinq cent et quelques mètres, située dans la plaine badoise du Rhin, où l'on peut imaginer que l'Empereur Guillaume I^{er} s'est assis pour contempler les armées françaises et allemandes se battre des deux côtés du Rhin.
- (6) *Bourgeois Gentilhomme*, Acte I, scène 2.
- (7) Voir ce numéro, page 18.
- (8) Note dédiée à Henry-Louis de La Grange : occasion de toucher du doigt la différence d'attitude à travers le même constat de deux chefs d'orchestre-compositeurs. Gustav Mahler va laisser faire sa « démission » de l'Opéra de Vienne parce qu'il ne supporte plus, en fait, l'à-peu-près dans la réalisation qui est inévitable dans un théâtre de répertoire jouant tous les soirs ; Strauss s'en accommodera, notamment durant la période 1919-1924 où il officiera dans le même théâtre. Sa création musicale du rôle du Compositeur montre qu'il ne se fait d'ailleurs aucune illusion sur le réalisme nécessaire à une telle activité.
- (9) Nous suivons là le Catalogue exemplaire et récent établi par Franz Trenner, *Richard Strauss Verzeichniss*, Wien, Doblinger, 1985, qui classe chronologiquement toutes les partitions de Strauss à ce jour repérées. Sinon, *Ariane à Naxos* porte le numéro d'opus 60.
- (10) Notamment dans *Une Communication à mes amis* (1851).
- (11) « Et là repose toute la différence » : les dernières paroles de la Maréchale dans son Monologue du I^{er} acte (*Le Chevalier à la Rose*).
- (12) Il est intéressant de noter qu'Hofmannsthal ne place ces conseils que dans la bouche du Maître à Danser, comme si le Maître de Musique, qui aurait été mieux placé pour les donner, avait reculé devant cette besogne. Il aura quelques mots vagues, quelques répliques après, pour dire la même chose à son élève.
- (13) Les objets les plus humbles, prennent pour le poète une signification presque cosmique, mais cette élévation ne fait que renforcer son accablement à ne pouvoir traduire cette idéalité par les mots du langage courant : « Chacun de ces objets, et mille autres semblables, dont un œil ordinaire se détourne avec une indifférence évidente, peut prendre pour moi soudain, en un moment qu'il n'est nullement en mon pouvoir de provoquer, un caractère sublime et si émouvant

que tous les mots, pour le traduire, me paraissent trop pauvres » (*Lettres*, trad. française Jean-Claude Schneider, Gallimard, 1980).

(14) Cohérence dans la contradiction : le rôle du Ténor dans le *Chevalier*, voulu et traité de la même façon par les deux auteurs, mais en rupture avec le système qui régit le reste de l'opéra - et en préfiguration de l'esprit qui anime le Prologue d'*Ariane*. D'ailleurs ce pourrait être le même ténor que celui qui fait le rôle de Bacchus.

(15) Par trio spontané, nous entendons celui qui surgit naturellement de l'échange dramatique des trois personnages à la fin du *Chevalier* (au moment où la Maréchale rappelle les mots du I^{er} acte : *Heut oder Morgen*, chiffre 267) et non du fameux et magnifique (aussi) *Hab mir's gelobt* : les deux trios étant à peu près dans le même rapport spontanéité/formalisation que dans *les Noces de Figaro* les deux airs de Chérubin (*Non so più et Voi, que sapete*).

(16) Lettre à Hofmannsthal du 6 avril 1916. Richard Strauss voudrait une intervention du Compositeur à la fin, sur le thème « Was haben Sie aus meinem Werke gemacht ? » : qu'avez-vous fait de mon œuvre ? Et il précise le caractère : « poétique-mélancolique ».

(17) Ajoutons que l'existence même d'un Prologue pour narrer ce qui va se passer (ou faire aisément déduire ce qui va se passer de ce qui s'est passé ou se passe actuellement) renvoie évidemment au Prologue du *Crépuscule des dieux*, de semblable propos (et va vers celui de *Lulu*, toujours dans le même dessein).

(18) Quelques partitions point négligeables échappent d'une certaine façon à cette « veine mozartienne », en fait néoclassique : les *Lieder* opus 67 (Goethe et Shakespeare) et 69 (Von Arnim et Heine), *Arabella*, le *Krämerspiegel*, *Intermezzo*. Ces deux derniers ouvrages entrent en revanche particulièrement bien dans le tableau clinique d'un Strauss en proie à « l'insincérité esthétique ».

(19) Au-delà de l'origine française d'une partie importante du matériel littéraire d'*Ariane I* : la pièce de Molière. A noter la tendance de Strauss à placer ses débats esthétiques dans un cadre français : *Capriccio* en 1942, qu'on peut considérer comme un « double » encore plus insincère que le Prologue d'*Ariane*.

(20) Les villes de ses opéras.

(21) Contemporains d'*Ariane à Naxos* : la *Symphonie classique* de Prokofiev (1915), le *Tombeau de Couperin* de Ravel (1917).

