

Rencontres Wagnériennes



N° 343

Cercle International Richard Wagner



Juillet - Septembre 2019



Richard Wagner perceur des tympans du public ?
Célèbre caricature d'André Gill de 1869.

Siège Social : 198 rue de l'École Normale 33200 Bordeaux - ☎ 06 41 40 04 74 - Courriel : rwb@warcana.fr
C.C.P. BORDEAUX 2098 83 C

0760-0933

Les Rencontres Wagnériennes sont soutenues par



NOS PROCHAINES RENCONTRES

- **Samedi 19 octobre 2019, 15 heures** au GTB, foyer Lalande :
« **Bayreuth 2019** »
- **Samedi 16 novembre 2019, 15 heures** au GTB, foyer Lalande :
« **La Robe, le Palais et Richard Wagner** », par M. Christian Ducor, avocat,
membre du bureau du Cercle international Richard Wagner
- **Samedi 14 décembre 2019, à 16 h, Hôtel Ibis de Bordeaux Mériadeck :**
Réunion de fin d'année.
Hommage au baryton-basse Theo Adam.
La réunion se clôturera par un buffet convivial.
- **Samedi 18 janvier 2020 à 15 heures** au GTB, foyer Lalande :
« **Wagner et les musiciens de la mer** », par M. Robert Pierron
- **Samedi 15 février 2020 à 15 heures** au GTB, foyer Lalande :
« **Peau d'Ours (Der Bärenhäuter), premier opéra de Siegfried Wagner** »,
par Michel Casse
- **Samedi 21 mars 2020 à 15 heures** au GTB, foyer Lalande :
« **Présentation des Maîtres-Chanteurs de Nüremberg** », par Michel Casse
- **Samedi 4 avril 2020 à 15 heures** au GTB, foyer Lalande :
« **Écoute comparée autour des Maîtres-Chanteurs de Nüremberg** »,
par Michel Casse
- **Samedi 16 mai 2020 à 15 heures** au GTB, foyer Lalande :
« **Une Nana bordelaise : Hortense Schneider (1833-1920)** »,
par Michel Casse
- **Juin 2018 :**
Sortie de fin d'année. Date, lieu et sujet à préciser.

MUSÉE VIRTUEL RICHARD WAGNER

Les Rencontres wagnériennes sont désormais partenaires du « Musée virtuel Richard Wagner », premier site internet consacré à l'œuvre et à la vie de Richard Wagner. À travers huit salles, huit sections, huit approches complémentaires, le visiteur pourra découvrir ou mieux connaître encore l'univers wagnérien :

- une vie
- dans l'intimité de Richard Wagner
- une œuvre
- l'aventure de Bayreuth

- ils ont créé Wagner et le mythe wagnérien
- lieux de vie, lieux d'inspiration
- Wagner pour la postérité
- Wagner après Wagner.

Une section spécifique y est dédiée aux Cercles Wagner partenaires (dont les Rencontres wagnériennes) et présente le programme de leurs activités.

Le Musée virtuel Richard Wagner est à retrouver sur internet à l'adresse :

richard-wagner-web-museum.com

**Le Bureau des Rencontres Wagnériennes
vous souhaite de bonnes vacances d'été
avec beaucoup de musique
et vous donne rendez-vous à la rentrée.**

IL Y A 150 ANS : LA CRÉATION FRANÇAISE DE *RIENZI* (suite)

Nous continuons ci-après notre panorama des réactions de la presse à la première française de l'ouvrage de jeunesse de Richard Wagner, le 6 avril 1869, sous la direction de Jules Pasdeloup, dans une traduction française de Charles Nuitter et Jules Guillaume et dans une mise en scène d'Augustin Vizentini. Rappelons la distribution : Jules Montjauze (*Rienzi*), Juliette Borghèse (*Adriano*), Hannah Sternberg (*Irène*), Alfred Giraudet (*Stefano Colonna*), C. Lutz (*Paolo Orsini*, Orsino dans la version française), Labat (*Raimondo, légat du pape*), Massy (*Baroncelli*), Bacquié (*Cecco del Vecchio*), Marguerite Priola (*le messenger de la paix*).

Le point de vue du *Gaulois*

Le Gaulois, fondé au mois de juillet de l'année précédente, était un journal indépendant de tendance monarchiste et conservatrice. En 1869, il tirait à 13 000 exemplaires. Le jour de la première, il prévient ses lecteurs comme suit :

Le Théâtre-Lyrique vient d'être autorisé à augmenter le prix des places pour les représentations de *Rienzi*. Cette mesure est nécessitée par les frais supplémentaires considérables qu'a dû faire l'administration du théâtre pour monter dignement l'opéra de Richard Wagner.

Des engagements spéciaux d'artistes ont été contractés à cette occasion : un corps de ballet nombreux a été réuni ; les chœurs du théâtre, composés ordinairement de 70 chanteurs, ont été portés à 120, et, en dehors des chœurs, la figuration compte près de 200 personnes ; enfin, l'orchestre ayant reçu de notables renforts, cette adjonction a forcément entraîné la suppression de deux rangs de fauteuils.

Or, les prix du tarif actuel eussent été insuffisants pour couvrir toutes ces dépenses exceptionnelles. Cette augmentation ne portera d'ailleurs que sur les fauteuils d'orchestre et de balcon et sur les loges, et ne sera applicable qu'aux représentations de *Rienzi*.

Le compte-rendu de la première parut deux jours plus tard, le 8 avril. L'article, anonyme, est signé « X. ». Il n'est toutefois pas impossible que son auteur fût Edmond-Joseph-Louis Tarbé des Sablons,⁽¹⁾ cofondateur et directeur du *Gaulois*, qui avait déjà assuré la critique musicale dans divers journaux dont *Le Figaro*. Sa critique, qui essaie de raison garder et de conserver un juste milieu, peut être considérée comme plutôt favorable. Elle est suivie, sur la même page, de « Bruits de coulisses ».

(1) Edmond-Joseph-Louis Tarbé des Sablons (Paris, 20 février 1838 - Paris, 14 décembre 1900). Journaliste et homme de lettres, il fonda, le 5 juillet 1868, avec Henry de Pène le quotidien *Le Gaulois*. Resté seul à la direction dès l'année suivante, il y demeura jusqu'en 1879 où il vendit le journal pour se consacrer à la littérature. Il fut maire d'Eaubonne de 1865 à 1871.



Edmond-Joseph-Louis Tarbé des Sablons vers 1875.
Photographie de l'atelier Nadar.

RIENZI

Les dieux me feront-ils l'insigne faveur de me laisser quelque parcelles de bon sens au moment où je m'appête à rendre compte de la représentation de *Rienzi* et pourrai-je franchement, sans parti-pris d'enthousiasme ou de dénigrement, exprimer ce que me fait éprouver l'audition de cet opéra de Wagner ?

C'est que vraiment, dans les soirées semblables à celle à laquelle j'ai assisté hier, il paraît y avoir, dans chaque spectateur, l'étoffe d'un conspirateur ou d'un fanatique.

La saine raison nous préserve de ces exagérations dangereuses, et puissé-je déplaire en même temps

aux fidèles et aux incrédules, ceci sera la preuve que seul je suis dans la vérité !

Il y aurait un curieux rapprochement à faire entre la première représentation du *Tannhäuser* et la première représentation de *Rienzi*. La petite troupe de fanatiques qui avait combattu vaillamment il y a quelques années pour l'honneur du drapeau et qui s'était fait écraser avec gloire à l'Opéra, s'est recrutée de nouveaux et de courageux volontaires ; de bande qu'elle était, elle s'est faite armée et disciplinée, elle donne maintenant, au soir du combat, avec l'aplomb et la confiance qu'ont en eux-mêmes les corps d'élite.

Au *Tannhäuser*, la foule était hostile, et la minorité sympathique fut écrasée ; à *Rienzi*, la foule était enthousiaste de parti-pris, et les rares protestations qui ont maladroitement essayé de se produire, après les plus belles parties de l'œuvre, ont été étouffées sous la vindicte commune.

Je ne sais pas s'il est possible de tirer un plus mauvais parti d'un plus admirable sujet que l'a fait l'auteur du poème de *Rienzi*. On prétend, on soutient que Wagner fut son propre parolier, je n'en veux rien croire ; un compositeur n'a jamais pu produire un livret aussi anti-scénique et aussi anti-musical ; Wagner a endossé généreusement une responsabilité qu'il aurait dû rejeter et il a fait un tour de force dont il est impossible de ne pas lui tenir grand compte en mettant en musique ces scènes cousues les unes au bout des autres sans suite, sans drame, sans passion, sans raison d'être.

Le sujet de *Rienzi* – cinq actes, s'il vous plaît – se résume à ceci : des Romains, plébéiens ou patriciens, qui partent pour se battre et qui reviennent de se battre : voilà tout ; rien autre chose ; les plébéiens se soulèvent et chassent les patriciens ; les patriciens, qui n'acceptent pas leur défaite, se révoltent et combattent les plébéiens ; les plébéiens, pour se venger des patriciens, s'en vont en guerre et écrasent leurs ennemis qui, à leur tour, reprennent le dessus et finissent par triompher. Il n'y a vraiment pas de raison pour que cela finisse ; c'est la théorie du « à toi ! à moi ! » poussée jusqu'à ses dernières limites, coups pour coups, *Chant du Départ* contre *Marseillaise*, hurlements contre vociférations, imprécations contre anathèmes, tout cela sans but, sans raison, sans excuse.

Le drame amoureux qu'on a essayé de broder sur cette cote [*sic*] de mailles est véritablement enfantin ; il ne tient que par un fil à l'action, il est ballotté par elle comme une petite barque attachée aux flancs d'un puissant navire et que l'on craint à chaque instant de voir s'abîmer alors même que nul orage n'agite la mer.⁽¹⁾

(1) Rappelons que, pour cette représentation parisienne de *Rienzi*, on avait jugé prudent d'opérer « de longues coupures » dans le livret. Il est manifeste, d'après les différents comptes rendus que la relation Adriano/Irène fut sacrifiée en faveur de scènes jugées plus spectaculaires.

Le petit Colonna, un enfant, s'est énamouré de la sœur de *Rienzi*, et cet amour secoué, malmené, maladif n'émeut et n'intéresse en rien.

Autant eût valu qu'il disparût entièrement du drame dans lequel il ne parvient pas à répandre une lueur de passion ou même de tendresse.

Sur ce livret — que je vous demande la permission de ne pas apprécier — Wagner a écrit la symphonie du vacarme.

Suivant quelques personnes, c'est là de la musique de géant ; j'avoue franchement que je trouve cela de la musique de cent-garde.⁽²⁾ Il faut, pour exécuter une œuvre semblable, avoir des volontés, des voix et des poumons plus grands et plus solides que ceux de notre misérable et petite humanité ; et de même que ceux qui interprètent cette musique luttent en vain contre la débilité de notre modeste conformation, il faudrait, à ceux qui écoutent, des tympanes plus solides, des oreilles plus larges et des facultés de compréhension tout à fait extraordinaires. En un mot, Wagner exige trop de ses artistes et demande trop à ses auditeurs.

La continuité de l'exagération musicale alors même que la situation ne la réclame pas, me fait comparer la partition de *Rienzi* à ces petits torrents formés de la fonte des neiges qui, larges d'un mètre à peine, roulent avec un fracas tout à fait inutile, exerçant leurs fureurs sur de malheureux cailloux qu'ils roulent et choquent les uns contre les autres. Jour et nuit, c'est la même orgie de grondements et de révoltes sans repos, sans trêve et surtout sans motif. Un Wagnérien enragé qui se trouvait à mes côtés et à qui je me plaignais de ces exagérations de fracas, me disait songez donc que c'est l'œuvre d'un jeune homme de dix neuf ans ; toutes les fois que l'auteur crie si fort, c'est qu'il ne sait plus comment se tirer d'un mauvais pas.

J'accepte l'explication pour ce qu'elle vaut et en laisse la responsabilité à qui me l'a donnée.

Quoi qu'il en soit de ces critiques, l'immense succès qu'a accueilli la représentation de *Rienzi* est mérité en beaucoup de points lorsque Wagner s'abandonne franchement à ses idées mélodiques, qu'il a très belles, très grandes et vraiment d'un esprit supérieur, lorsqu'il consent à les renfermer dans un cadre bien défini et aux contours arrêtés, il obtient des effets de la plus admirable beauté.

Le premier acte renferme à lui seul de fort belles pages parmi lesquelles nous citerons l'appel aux armes et une certaine rentrée de violoncelles, au moment où *Rienzi* descend des marches de l'église. C'est de la belle musique, qui que ce soit qui l'ait signée ; Wagner, Rossini ou Meyerbeer.

Les couplets du messager, bissés au second acte, sont d'une douceur et d'un charme qui reposent au

(2) Sous le Second Empire, les cent-gardes constituaient un escadron de cavalerie d'élite et de prestige exclusivement attaché à la personne de l'empereur, dont il assurait la garde et celle de sa famille.

milieu de ces éclats de voix perpétuels ; dits avec goût par Mlle Priolat, ils ont obtenu un véritable succès. Le ballet, qui renferme des motifs charmants et fort habilement faits, n'a pas été assez apprécié on regardait trop Zina Mérante pour écouter avec attention.

Le septuor final du second acte est d'une merveilleuse beauté ; écrit avec la facture créée par les maîtres du genre dramatique et adoptée franchement par Wagner, il rappelle les plus magnifiques finales de Meyerbeer. C'est d'un souffle puissant et vraiment superbe.

Il est impossible de suivre pas à pas cette partition touffue et de signaler les passages saillants ; d'ailleurs la place commence à me faire défaut. Citons seulement dans le troisième acte une romance pleine du sentiment le plus exquis, habilement dite par Mme Borghèse, et une belle prière de femmes.



Juliette Borghèse (Adriano), en 1856, dans le rôle de Rose Friquet des *Dragons de Villars de Maillard*. Gravure d'Émile Desmaisons.

Dans le quatrième acte,⁽¹⁾ la prière de Montjauze a obtenu un succès très grand et très mérité ; on a même cruellement, pour le chanteur, cherché à la faire répéter ; mais Montjauze a eu le bon esprit de ne pas céder à ces exigences maladroites.

Pour en finir avec la partition de *Rienzi*, disons, en un mot, que c'est le *Crociato*⁽²⁾ de Wagner, une œuvre

(1) La prière de *Rienzi* se trouve au début de l'acte V.

(2) *Il Crociato in Egitto*, créé en 1824, est le sixième et dernier opéra en italien composé par Meyerbeer.

encore indéfinie où l'on sent que le maître n'a pas encore trouvé sa voie, mais où l'on devine déjà dans les tentatives de l'enfant l'étoffe du chercheur.

La représentation d'hier était une véritable bataille où Montjauze a combattu un grand et fier combat ; jamais voix plus stridente n'a été plus hardiment mise au service d'un plus terrible rôle.

Le ténor du Théâtre-Lyrique s'est placé, aujourd'hui, en tête des grands artistes et nul aujourd'hui ne peut lui être préféré comme déclamation et sentiment lyrique.

Montjauze a eu, hier, la plus belle soirée de sa carrière d'artiste, et les acclamations du public ont dû lui prouver ce que son talent et son courage inspiraient de sympathies.

Mme Borghèse, MM. Sternberg, Massy et Lutz ont concouru chacun pour leur bonne part au succès de la soirée.

À minuit et demi on criait Vive Wagner ! vive Padeloup !

Monsieur et madame de Metternich *est-il content ?*⁽³⁾

X. »

BRUITS DE COULISSES

[...]

Dans l'opéra de Wagner, joué hier soir au Théâtre-Lyrique, Montjauze (*Rienzi*) chantait encore à la répétition générale le vers suivant :

L'empereur contre nous se ligue avec le pape.

La censure a, dit-on, exigé que ce vers fût remplacé par celui-ci :

L'Allemagne aujourd'hui se ligue avec le pape.

Bien qu'ayant assisté à la première représentation de *Rienzi*, il m'a été impossible, malgré mon attention, d'entendre distinctement si la substitution ordonnée avait eu lieu, l'orchestration formidable du musicien de l'avenir couvrant de ses cuivres assourdissants la voix des acteurs, de telle façon que les paroles les plus subversives pourraient sans danger être prononcées sur la scène, attendu qu'on ne les entendrait pas dans la salle.

* * *

Mme Zina Mérante a produit le plus grand effet dans le ballet ; elle a été adorable de grâce et de légèreté. Ce ballet représente l'enlèvement des Sabines ;⁽⁴⁾ quatre Romains en tunique rouge, à casque à aigrettes et à ceintures d'acier, se livrent d'abord un

(3) La princesse de Metternich, épouse de l'ambassadeur d'Autriche à Paris, fervente défenseuse de la musique de Wagner, était à l'origine des représentations de *Tannhäuser* à Paris en 1861, grâce à son influence auprès de l'empereur Napoléon III.

(4) Dans le livret original, le ballet représentait le viol de Lucrèce, le renversement de la royauté des Tarquins et l'établissement de la république romaine, sujet plus en adéquation avec le sujet de l'opéra de Richard Wagner.

simulacre de combat, puis arrivent quatre chevaliers armés de toutes pièces, ce sont les Sabins, ils provoquent les Romains, les terrassent et vont les tuer, lorsque tout à coup les Sabines se précipitent entre les combattants en dansant un pas de deux bien senti. Les Romains ne peuvent résister à des supplications accompagnées de ronds de jambes et de pirouettes, ils lèvent leurs boucliers en l'air et en forment une sorte de pavois sur lequel les danseuses s'élancent avec légèreté et forment un groupe gracieux ; il y a peut-être là une fine allusion à la supériorité de la femme sur l'homme, de la faiblesse adroite sur la force brutale ; dans tous les cas, ce ballet est bien monté et a été fort applaudi. Me sera-t-il permis de donner un conseil à M. Padeloup : Que son chef d'attaque mette une sourdine à son organe. Dans les moments pathétiques, quand par hasard l'orchestre jouait piano, on entendait tout à coup dans la coulisse éclater comme une détonation ces paroles qui n'ajoutaient rien au mérite de la situation

Une, deux, trois, quatre
Et les chœurs partaient. Cela a jeté un froid.

M. Padeloup a du reste monté cet opéra avec un luxe remarquable : les décors sont superbes et d'une grande vérité. L'embrasement du capitole au cinquième acte est saisissant.

Quant aux costumes, ils sont d'une richesse et d'une exactitude au-dessus de tout éloge.

Il faut féliciter le directeur du Théâtre-Lyrique d'une tentative qui lui fait honneur et dont le succès le récompensera certainement.

Hervé⁽¹⁾ était aux fauteuils d'Orchestre. On lui demandait à la sortie son opinion Peuh ! fit-il, moi aussi j'ai fait une pièce dans laquelle il y a un homme qui arrive à cheval en scène, et ce qu'il chante est bien plus amusant !

L'Éclipse : une caricature célèbre mais pas que...

L'hebdomadaire satirique *L'Éclipse*, lui aussi fondé en 1868, comportait 4 pages, dont la une reproduisait systématiquement une gravure sur bois en couleurs, un portrait-charge d'une personnalité d'actualité. Dans son numéro du 18 avril 1869, c'était Richard Wagner qui figurait à la place d'honneur, grâce à un dessin devenu, depuis, célèbre dans le monde des wagnériens et de l'art, le figurant en train de percer

(1) Louis-Auguste-Florimond Ronger dit Hervé, surnommé d'après le titre d'une de ses œuvres « le compositeur toqué », est un compositeur et auteur dramatique (1825-1892). Créateur du genre de l'opérette, ses ouvrages les plus connus sont *Mam'zelle Nitouche* et *Le Petit Faust*. Selon son biographe, Richard Wagner et Hervé s'étaient rencontrés lors du séjour parisien du compositeur allemand pour les représentations de *Tannhäuser* et s'étaient plutôt bien entendus. (Louis SCHNEIDER, *Hervé, Charles Lecocq*, coll. « Les Maîtres de l'opérette française », librairie académique Perrin, 1924, pp. 51-52.)

le tympan de ses auditeurs, reproche qui lui était alors souvent adressé. L'auteur en est André Gill⁽²⁾ et il se trouve en couverture de ce bulletin.

L'article qui l'accompagne se trouve au verso. Il est signé « Cousin Jacques », pseudonyme d'Ernest d'Hervilly⁽³⁾.



Ernest d'Hervilly en 1872.

Détail du tableau *Un Coin de table* de Fantin-Latour conservé au musée d'Orsay.

LA MUSIQUE DE RICHARD WAGNER

On a surnommé les puissantes manifestations du génie particulier de Richard Wagner la *Musique de l'avenir*.

Le public de *l'Éclipse* est trop intelligent pour avoir pris au pied de la lettre cette désignation temporaire du talent audacieux de ce grand artiste. Je n'ai donc

(2) André Gill, de son vrai nom Louis-Alexandre Gosset de Guines (Paris, 17 octobre 1840 - asile de Charenton à Saint-Maurice, 1^{er} mai 1885), caricaturiste, artiste peintre et chansonnier. Il a publié de nombreux dessins dans une foule de journaux. Il était membre du Cercle des poètes zutiques, groupe informel de poètes, peintres et musiciens, auquel appartenaient Arthur Rimbaud, le bordelais Léon Valade ou Paul Verlaine. Chansonnier à Montmartre, le propriétaire d'un cabaret lui commande en 1879 une enseigne sur laquelle il représente un lapin s'échappant de la casserole qui lui était destinée ; le cabaret devient alors connu sous le nom *Au Lapin à Gill*, bientôt transformé en *Lapin Agile*.

(3) Ernest d'Hervilly (Batignolles, 25 mai 1839 - Champigny-sur-Seine, 18 novembre 1911), journaliste, écrivain, poète et auteur dramatique. D'abord dessinateur pour la Compagnie des chemins de fer du Nord, puis agent des Ponts et Chaussées, il écrit dans des journaux et des revues sous différents pseudonymes. Membre du groupe des Parnassiens, il fit aussi partie de la Bande des Vilains Bonshommes, un groupe d'artistes, et figure à ce titre sur la toile *Un Coin de table* de Fantin-Latour, aux côtés de Verlaine, Rimbaud, Valade, Camille Pelletan, Pierre Elzéar, Émile Blémont, Jean Aicard.

pas besoin de lui affirmer que la musique de Richard Wagner n'est pas, comme une ardente opposition, dont le camp unique est à Paris, a essayé de le faire croire à la foule ignorante, un art nouveau de combiner les sons de façon à produire, par leur seul secours, d'une manière plus ou moins harmonieuse, tous les actes, grands ou mesquins, de la vie humaine. Non, l'auteur de *Lohengrin* n'a jamais eu l'intention de rendre musicalement les faits et gestes d'un monsieur qui monte en chemin de fer, par exemple.

Il est triste, entre parenthèses, de penser que des gens, entraînés par l'exemple, aient, sans avoir entendu cinq notes du musicien allemand, propagé ce bruit odieux.

Richard Wagner n'a jamais eu non plus l'intention de faire de la musique imitative ; il rugit de colère quand la malveillance déclare que sa préoccupation constante est d'exprimer, littéralement en musique, les bruits de la terre.

C'est l'impression, terrible ou charmante de l'ensemble des voix de la nature et de l'humanité sur l'âme de l'homme qu'il essaye de rendre, pour charmer ou terrifier l'homme à son tour qui rêve et se souvient.

Il y est arrivé, violant des conventions séculaires, admises et respectées par l'indéracinable routine.

L'Univers, c'est une symphonie gigantesque ; les chants particuliers des choses et des êtres qui y vivent un jour, se mêlent et se perdent dans l'énorme concert ; il ne faut donc pas leur donner une importance qu'ils n'ont point. Le duo d'Atala et de Chactas, sous les ombrages vénérables des forêts américaines, est exquis, dans le livre, mais qu'il serait banal et mesquin sur une scène lyrique, séparé des bruissements, des soupirs, des orages du vent dans les cimes. Le chœur et l'orchestre priment les dialogues musicaux.

Non, encore une fois, Richard Wagner ne veut pas faire entendre (encore un exemple) le bruit du marteau sur l'enclume du forgeron d'en face, tour de force vulgaire exécuté par d'autres pauvres gens qui noircissent des *portées* comme lui ; mais il saura peindre d'une façon étrange et neuve le retentissement profond, mystérieux, du travail souterrain des Cyclopes, dans les antres de l'Etna, et la stupeur des foules antiques, quand elles écoutaient les borborygmes inconnus du volcan où s'agitaient, formidables, les esclaves d'un dieu.

La tempête du *Vaisseau fantôme*, de Richard Wagner, ne donne pas seulement l'idée complexe du mouvement affreux des grandes masses d'eau, du vent aigre ou profond, des cris sourds ou tout à coup aigus que poussent les mâts qui s'entrechoquent, les bordages qui craquent, les poulies qui gémissent, et des voix étranges et rauques de l'équipage maudit ; elle déroule aussi aux oreilles de la pensée toutes les horreurs, tout le tumulte désordonné, tout le désespoir d'un cataclysme surnaturel. Ce n'est pas

un phénomène terrestre dont l'image vient frapper l'esprit, c'est l'effet de la colère divine provoquée par l'homme et rompant l'équilibre des éléments.

Wagner est un créateur ; il évoque, et pour moi c'est créer, des sensations inconnues, délicates ou violentes, et c'est ce que je demande à l'artiste.

Je ne suis qu'un « amateur du Danube ». Je dis ce que je pense, naïvement, sans parti-pris, avec franchise. J'admire tout dans Wagner surtout.

Dans ces défaillances (défaillances par rapport à ce qu'on connaît de l'art ancien et de la musique de Wagner), je devine l'effort du géant qui cherche, obstinément, la formule définitive de la vérité ; il passe à côté parfois, la dépasse souvent encore, mais ne se lasse point, et lutte sans cesse, comme Aristée essayant d'êtreindre enfin l'insaisissable Protée.

Or, l'effort d'un artiste véritable, sous quelque aspect qu'il soit présenté, est toujours à respecter, à encourager, à applaudir.

On a bien dit (je ne veux faire aucun rapprochement néanmoins) qu'Homère s'endormait de temps en temps ! ce reproche railleur diminue-t-il la puissance de l'*Illiade* ?

Wagner ne s'endort pas, lui, il travaille toujours.

On vient de jouer *Rienzi*, une œuvre de jeunesse. Mais quelle preuve plus superbe de la qualité de génie de Wagner, affirmé depuis longtemps en Europe (la France exceptée) pouvait-on nous donner ? C'est un jeune homme qui a fait cette œuvre grandiose et nous l'acclamons ! Quelle doit-être alors la valeur des grandes épopées lyriques de son âge fort ? *Rienzi* était une promesse, un balbutiement du berceau musical, et tout le monde en admire aujourd'hui les merveilleuses tendances. Pouvait-on même prévoir et désirer les splendeurs, encore inconnues à Paris, des *Maîtres-Chanteurs*, de *Tristan et Iseut*, du *Lohengrin*, du *Vaisseau-Fantôme*, etc.

Mais nous sommes fort peu les amis des artistes réellement dignes de ce nom prostitué dans notre chère patrie. Ils effraient. Leur grandeur nous amoindrit.

L'homme dit toujours : Oh ! que cette montagne est haute ; qu'elle est rude à gravir. Il dit rarement : Dieu que je suis petit et faible.

Et puis, il y a les rivaux, qui savent, qui prétendent connaître les points faibles. Ils exagèrent leurs trouvailles, et les moutons de Panurge qui broutent docilement leur parole, composent à la fin ces foules aveuglément hostiles, devant la résistance desquelles meurent de chagrin les grands génies incompris.

Mais Richard Wagner vivra. J'ai dit plus haut que c'était un créateur. Je le répète. Car, depuis *Rienzi*, il a pétri le public à son image. On l'écoute avec recueillement. La *musique de l'avenir* devient la *Musique du présent*.

LE COUSIN JACQUES.

La Chronique illustrée : le poids des mots, le choc des dessins...

La Chronique illustrée avait pris en 1868 la suite du numéro hebdomadaire illustré du Figaro. Paraissant deux fois par semaine en 1869, il proposait des articles accompagnés de nombreuses illustrations. Le dimanche 11 avril 1869, dans son numéro 50, il consacre plus de la moitié de ses quatre pages au *Rienzi* de Richard Wagner créé cinq jours plus tôt. Avant une critique d'un certain Rémy Fasolla, on y trouve un compte-rendu dû à son rédacteur en chef Alfred d'Aunay,⁽¹⁾ accompagné d'un véritable reportage dessiné.



Alfred d'Aunay en 1872.
Extrait du « Figaro-Album ».

RIENZI

Opéra en cinq actes de
RICHARD WAGNER

Mon éminent collaborateur Rémy Fasolla, qui eût au besoin inventé la gamme – comme la gamme l'a baptisé, – vous parlera plus loin de l'œuvre de Wagner, dont l'exécution au Théâtre-Lyrique est bien certainement le grand événement artistique de l'année. Mon rôle, plus humble, se borne à suivre, pas à pas, ou plutôt croquis à croquis, mon autre collaborateur, Jaques Valnay, qui a trouvé le moyen de faire trente dessins dans une seule soirée !!!

(1) Alfred d'Aunay, de son vrai nom Alfred Descudier ou d'Escudie (1837 - mars 1895), journaliste et auteur dramatique. Chroniqueur au Figaro, puis fondateur de la Gazette.



M. Monjauze, rôle de Rienzi.



JULIETTE BORGHÈSE

DESSIN DE MONTEBARD.



Mme Borghèse, rôle d'Adriano.

En effet, si la *Chronique* a pris à tâche de faire assister ses lecteurs aux drames en vogue pour la somme modique de quinze centimes, il lui est absolument impossible de donner une idée aussi exacte des opéras. La musique est la seule chose que l'illustre Bocquillon n'ait pas su exprimer par le dessin dans ses lettres à sa payse Simonne.⁽¹⁾

Bocquillon est trop mon maître pour que j'essaie témérairement de faire ce qu'il n'a pas osé entreprendre...

Laissez-moi seulement m'efforcer de vous donner une idée des magnificences scéniques de *Rienzi*, en vous en analysant le livret d'ailleurs peu compliqué.

D'abord, il existait, il y a trente ans environ, un auteur anglais nommé Litton Bulwer⁽²⁾, qui a fait, comme vous savez, un poème intitulé *Rienzi*. C'est cette œuvre que Wagner a mise en scène.

Rienzi est un transteverin qui, avant que Mazaniello⁽³⁾ eût fait des siennes à Naples, s'était livré à à Rome aux excès les plus révolutionnaires.

(1) Pierre-François Humbert dit Albert Humbert (Vesoul, 24 février 1835 - Langres, 10 octobre 1886), dessinateur, publia de 1868 à sa mort, une petite revue satirique, *La Lanterne de Boquillon*, mettant en scène le dialogue imaginaire entre le soldat Onésime Boquillon et sa payse. Textes et dessins étaient tracés à la main par Humbert, puis autographiés. La revue continua à paraître jusqu'en 1926.

(2) Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), fit paraître son roman *Rienzi or the Last Tribune* (« Rienzi ou le dernier tribun ») en 1835.

(3) Tomaso Aniello d'Amalfi dit « Masaniello » (Naples, 29 juin 1620 - Naples, 16 juillet 1647), est un révolutionnaire napolitain qui s'insurgea contre la Couronne espagnole. Il est le personnage masculin principal de *La Muette de Portici*, opéra d'Auber.



RIENZI : 1^{er} acte, Rienzi béni par le légat.

L'opéra commence au moment où Rienzi reçoit du cardinal-légit, une solide bénédiction...



© Coll. part.

qui lui assure, pour un certain temps du moins, la sympathie des Romains et l'amour des Romaines. Tandis que ces grands événements se passent, un jeune gentilhomme, Adriano, – en français on dit Adrien, et on ajoute souvent Marx⁽¹⁾, – file le parfait amour...



© Coll. part.

avec la sœur du tribun. Rienzi, lorsqu'il s'en aperçoit, entre dans une grande colère...



© Coll. part.

(1) Napoléon Adrien Marx (Nancy, 5 mars 1837 - 1906), était un journaliste qui collabora à différents journaux dont *le Figaro* ; bref, un collègue de l'auteur.

mais les amoureux sont si gentils !... D'abord Irène a encore l'air modeste...



© Coll. part.

et Adriano lâche avec tant d'abandon le parti des nobles et seigneurs...



© Coll. part.

pour embrasser Irène et le parti du peuple, que Rienzi finit par lui serrer la main.

Là-dessus, il n'y a plus qu'à se livrer aux fêtes et réjouissances dont les Romains ont de tout temps été fort amateurs.

Aussi, dès le commencement du deuxième acte, les gens du peuple...



© Coll. part.

des deux sexes se pressent dans les galeries et salons du Capitole, sur la porte duquel on a posé sans doute l'écriteau : *Entrée libre...* Mais il y a des conspirateurs dans la foule...



© Coll. part.

gens très-bien mis du reste, car ils sont tous gentilshommes...



© Coll. part.

Il y en a un, très-brun, qui a le nez prodigieusement long et est le père du jeune Adriano.



© Coll. part.

ce qui ne l'a pas empêché d'agacer fortement Mlle Rienzi qui, du reste, l'a repoussé avec perte...



© Coll. part.

Il y en a un autre qui est blond, grassouillet, et pour un traître a l'air fort aimable...



© Coll. part.

Mais c'est assez s'amuser aux bagatelles de l'exposition. ⁽¹⁾ Que la fête commence... Voici d'abord le cortège des messagers de la paix...



© Coll. part.

(1) Une Exposition internationale s'était tenue à Paris deux ans plus tôt.

dont le chef de file chante un petit air avec cœur et chœurs...

Puis entre la suite brillante du tribun. Les gens du peuple du premier acte qui ont joué à la morra avec ce parvenu sont habillés de cette façon merveilleuse...



© Col. part.

Irène a revêtu un vêtement quasi royal...



© Col. part.

On apporte des fauteuils, et les gladiateurs font leur entrée.



© Col. part.

Dans ces gladiateurs je reconnais, – merci ! mon Dieu, – les bons Romains de tragédie que l'Odéon laissait moisir dans ses armoires...

Les voilà, avec leur tunique de pourpre, – en calicot rouge, – comme les rideaux des débits, où ils se désaltèrent...

Avec leur casque en acier poli, et leur coupe-choux à ressort !...

Et leurs cothurnes en feutre mou, à semelle de paillasson...

Bonsoir !... vieux Romains de ma jeunesse !...

Après quelques pauses brillantes, où les javelots s'émoussent sur les boucliers, des hommes vêtus de cottes de mailles arrivent armés de haches, et vaincus par les gladiateurs qui ont tiré leurs sabres, se rendent consciencieusement dans la poussière, jusqu'à ce qu'une belle personne vienne inviter les combattants à se calmer.

Alors les danses succèdent aux estocades... ce qui fournit à Mme Zina Merante



© Col. part.

l'occasion de se livrer à un cavalier seul très-gracieux et très-applaudi, qu'elle achève les pieds en l'air...



© Col. part.

dans les bras d'un robuste pompier. Comme tout doit avoir une fin, les gladiateurs se posent en cariatides, et supportent pour l'apothéose un plancher sur lequel les dames du ballet font des poses plastiques...



© Coll. pat.

en compagnie des hommes casqués.



© Coll. pat.

Satisfait de ce spectacle, Rienzi se lève, et aussitôt le conspirateur blond lui donne un joli coup de poignard dans le cœur !...

La suite au prochain numéro !... devrais-je écrire ici, si j'avais la prétention de vous empoigner. Mais mon but est plus modeste, je m'empresse de le répéter.

Rienzi, prévenu par le jeune Adriano, a mis sous ses habits une bonne cotte de mailles, et les conspirateurs, vexés, sont empoignés par les sénateurs et enfermés dans la galerie à droite

dont la porte fermée est confiée à la garde de quatre hommes à barbe noire et d'un caporal à barbe rousse.

Au Théâtre-Lyrique la couleur de la barbe a des significations inconnues ailleurs. Comme le directeur, M. Padeloup, qui conduisait l'orchestre à la première, est très-blond, il saura gré à son préposé aux barbes de cette prévenance qui frise, – à mon avis, – la plus délicate adulation.

Adriano et Irène se précipitent aux pieds de Rienzi pour lui demander la grâce de leur père et beau-père...

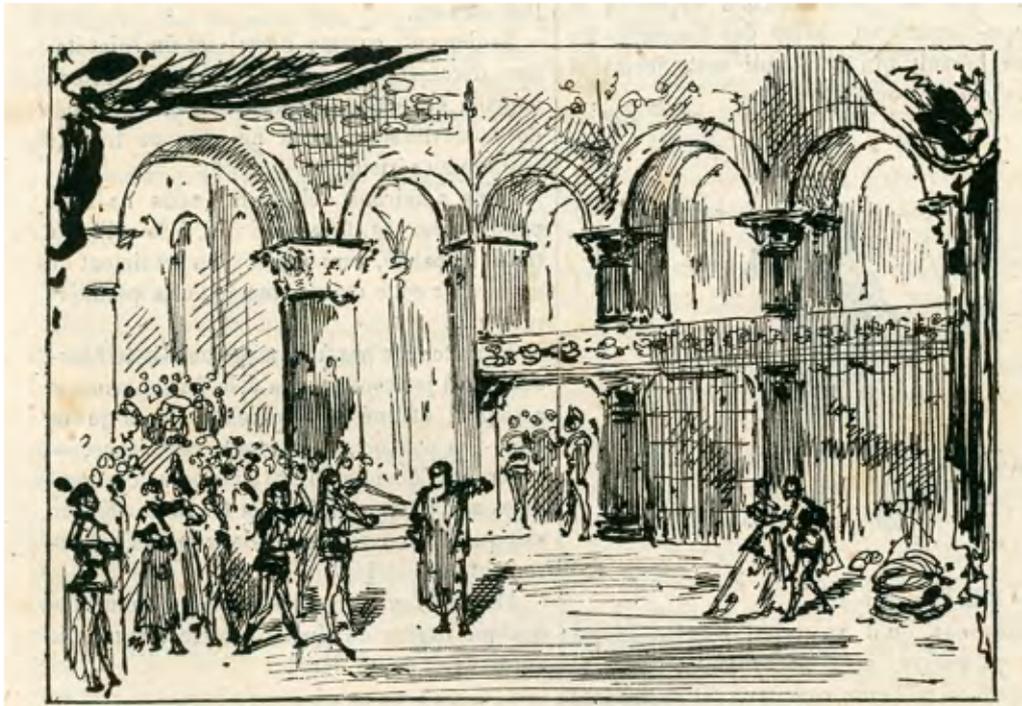


© Coll. pat.

Rienzi est assez naïf pour la leur accorder. Il fait même grâce à tout le monde, tant il est vrai qu'il n'y a que le premier pas qui coûte...

Et la toile tombe.

*
* *



2^e acte ; La clémence de Rienzi.

© Coll. pat.

Au troisième acte, nous sommes sur le Forum, que les gens instruits appellent le Campo-Vaccino ou champ des Vaccinés. (1) Un jeune héraut qui a rempli cette formalité embouche la trompette...



© Coll. par.

— V'là le fontainier !...
Pensez-vous qu'il va crier. Non !... Rienzi part en guerre, avec un brillant cortège.



© Coll. par.

Il disparaît *côté cour*, comme on dit au théâtre, et revient vainqueur à pied, dans ce beau costume...



© Coll. par.

Il repart *côté jardin*, et revient encore vainqueur, et cette fois à cheval !

*
* *

(1) Si le Forum était bien appelé *Campo Vaccino* aux XVI^e-XVIII^e siècles, c'était à cause du *mercato delle vacche* (« marché aux vaches ») qui s'y tenait, et la traduction fournie est bien entendu de fantaisie.



© Coll. par.

3^e acte : Rienzi au Forum.

Que se passe-t-il derrière le rideau entre le troisième et le quatrième acte : Mystère !...

Mais dès que le rideau se lève, Rienzi arrive plein de douleur, et raconte au public que l'heure de la déveine a sonné...

Alors, la porte de l'église s'ouvre, et le légat qui l'a béni au premier acte, le maudit avec le même cérémonial...

La foule se dissipe avec rapidité, et Rienzi reste seul... une, deux, trois... avec son déshonneur !... et sa sœur qui n'est pas heureuse du tout, mais qui lui reste fidèle. Le bel Adriano, lui-même s'en va pleurer dans les coulisses... C'en est fait.

Au cinquième acte, Rienzi est dans sa chambre avec Irène qui essaie de le consoler. Il adresse à Dieu une prière...



© Coll. par.

qui certainement devrait le toucher, car jamais prière n'a été plus belle et mieux chantée...

Mais décidément le tribun est abandonné de tous, car tandis qu'il fait dans le tableau suivant un discours à la foule, tout aussi bien chanté que la prière, la foule donne raison à la formule :

— C'est comme s'il chantait...

Et armée de torches, elle met le feu au palais qui s'écroule sur Rienzi, Irène et Adriano, qui se sont joints au tribun, sont engloutis avec lui, et vont goûter sans doute, dans le troisième dessous, des félicité éternelles...



La pièce finit là, naturellement, et on applaudit avec frénésie, et on rappelle Montjauze, qui certes l'a bien mérité.

*
* *

On me pardonnera le ton badin sur lequel j'ai modulé mon récit. Wagner est un compositeur de génie qui, trouvant sans doute insuffisants les poèmes des faiseurs ordinaires, a pensé devoir se livrer lui-même à la fabrication du sien.

Seulement, comme *Rienzi* est un sujet italien, découpé par un Allemand dans un roman anglais et traduit par des Français entachés de vaudevillisme, nous ne pouvons trop le prendre au sérieux.

Nous admirons volontiers, nous ne nous passionnons pas. Que celui qui, à la veille de trahir sa patrie, sera ramené au sentiment du devoir par cette œuvre, me jette la première pierre...

Je ne touche pas à la musique. Cette Marseillaise à jet continu m'a à la fois charmé et assourdi, étonné et émerveillé. Mais je ne crois pas pouvoir, – en toute conscience, – mettre le poème de *Rienzi* au-dessus des honnêtes machinettes de Jouy et H. Bis...⁽¹⁾ Et l'on sait que les œuvres de ces deux poètes ont rarement joui du *bis* !...

Ah ! si Wagner voulait mettre en musique quelque drame de Hugo, comme l'humanité aurait droit d'être fière !

Alfred d'AUNAY

Dessins de Jacques Valnay

Après cet amusant compte-rendu de l'action, voici la critique musicale.

(1) Joseph Étienne, dit Étienne de Jouy (Versailles, 19 octobre 1764 - Saint-Germain-en-Laye, 4 septembre 1846), a été le librettiste, entre autres, des opéras *la Vestale* et *Fernand Cortez* de Spontini, ou de *Moïse et Pharaon* de Rossini.

Hippolyte Bis (Douai, 29 août 1789 - Neuilly, quartier des Ternes, aujourd'hui Paris, 3 mars 1855), écrivain et dramaturge.

Leur seule collaboration (et unique incursion de Bis dans le lyrique) fut en 1829 le livret de *Guillaume Tell* de Rossini.

CAUSERIE MUSICALE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE RIENZI.

La première représentation de *Rienzi* a eu lieu avec une solennité exceptionnelle. Le *tout Paris* était au complet, Mlle Patti, Mme de Metternich, Milles Marie Roze, Duprez, Roger,⁽²⁾ toute la critique et tout le dilettantisme, toute la presse et toute la fashion étaient au Théâtre-Lyrique. La salle paraissait un peu houleuse et agitée au début sans avoir rien de la surexcitation fiévreuse de la première du *Tannhäuser*. C'était une première de l'Opéra par l'éclat avec l'élément, sinon populaire, du moins public en plus, aussi la pièce a-t-elle été écoutée et entendue d'un bout à l'autre, et les manifestations qui se sont produites par intervalles ont assez eu le caractère d'une opinion qui se manifeste, et non l'odieuse d'un exclusivisme absurde qui siffle sans écouter et écrase brutalement une œuvre exceptionnelle.

Quelques excentriques, désireux de s'afficher, vociféraient bien quelque peu dans les couloirs. Charnacé⁽³⁾ allait s'écriant : *Ce misérable de Wagner ! Ce scélérat de Wagner !* parmi la foule respectueuse qui le plaignait et se disait : ce malheureux, ce n'est pas sa faute s'il est aussi grotesque, mais sa famille ne devrait pas le laisser sortir. On riait un peu de Foucher qui à chaque acte se plaignait de ne pas avoir encore trouvé *le petit air*, et qui demandait à tous les échos *ce petit air* ; de Banville qui cherchait le vers, de bien d'autres qui

(2) Adela-Juana-Maria Patti, dite Adelina Patti (Madrid, 10 février 1843 - Brecon, Pays-de-Galles, 27 septembre 1919), soprano italienne. Après New York et Londres, fit ses débuts au Théâtre-Italien en 1862 dans le rôle-titre de *La Somnambula*. Elle avait épousé en 1868 Louis-Sébastien-Henri de Roger de Cahuzac, marquis de Caux et écuyer de l'empereur.

Marie-Hippolyte Ponsin, dite Marie Rôze (Paris, 2 mars 1846 - Paris, 2 juin 1926), soprano française. Fit ses débuts à l'Opéra-Comique en 1865 dans le rôle-titre de l'opéra *Marie* d'Hérold. Bizet écrivit *Carmen* en pensant à sa voix, mais elle refusa de le créer car elle le jugeait trop « scabreux ».

Gilbert Louis Duprez (Paris, 6 décembre 1806 - Paris, 23 septembre 1896), ténor français, premier chanteur à émettre en scène un *contre-ut* en voix de poitrine. La voix prématurément usée, il s'était retiré en 1849. Sa fille Caroline (1832-1875) fut une soprano. Gustave Hippolyte Roger (17 décembre 1815 - 12 septembre 1879), ténor français, créateur du Faust de *La Damnation de Faust* de Berlioz et de Jean de Leyde du *Prophète* de Meyerbeer. En 1859, Richard Wagner s'était, entre autres, adressé à lui pour traduire le livret de *Tannhäuser*, pour la création à l'opéra de Paris ; mais il ne dépassa pas le premier tableau de l'acte I. Ce fut finalement Charles Nutter qui effectua cette traduction.

(3) Ernest Charles Guy de Girard, comte puis marquis de Charnacé (Château-Gonthier, 3 mai 1825 - Paris, 3 mars 1909), écrivain, journaliste, agronome et musicologue français. Il avait assisté en 1843 aux premières représentations des opéras de Wagner à Dresde (*Rienzi* et *Vaisseau fantôme*) et ne cessera de le combattre comme musicien et poète. Le 28 mai 1849, à Paris, il avait épousé Claire d'Agoult, fille de Marie d'Agoult et du comte, devenant ainsi par la suite, ironie de l'histoire, le beau-frère de ce compositeur villipendé, Cosima étant la demi-sœur de son épouse.

parlaient au hasard de mélodie et d'harmonie. Mais l'impression générale était l'admiration, le saisissement, l'émotion. On sentait que ce n'était pas le premier venu qui eût pu intéresser et passionner ainsi avec une œuvre pareille, dégagée des languissements et des attendrissements de l'amour, emplie d'un bout à l'autre du grand souffle du patriotisme et du dévouement.

Nous reviendrons sur *Rienzi*, car un opéra de cette importance ne se peut analyser et juger après deux auditions.

Le premier acte contient des beautés de premier ordre. Il est écrit cependant dans une tonalité uniforme qui jette sur l'ensemble une certaine monotonie ; — chose étrange de la part de Wagner qui devait pousser jusqu'à l'abus l'abus des modulations !

Il y a dans ce premier acte un *terzetto* qui ne vaut absolument rien du tout. La *coda* avec ses vocalises à l'italienne est du dernier vulgaire.

Le petit duo entre Borghèse et Sternberg n'a pas non plus une grande valeur. Il y a par exemple au début du final une magnifique phrase de violon —

celle qui a la coupe et l'envergure des phrases de Meyerbeer.

Le deuxième acte s'ouvre par une phrase de décision et de franchise. Le retour des envoyés est d'une grâce pénétrante et profonde. C'est du vrai Wagner, et cela rappelle la délicieuse chanson du pâtre du *Tannhauser*. Mlle Priola a eu avec cela les honneurs de la soirée. Ignorée et obscure hier, elle s'est magistralement et brusquement affirmée devant le public qui a demandé *bis* à grands cris. C'était une véritable révélation ; à la fin de l'acte, Padeloup est monté dans la loge de la débutante pour lui annoncer qu'il doublait ses appointements, tant il attachait *de prix*... *au la* qu'elle avait donné. La scène qui suit rappelle un peu Meyerbeer : *Je suis un soldat, non pas un assassin.*⁽¹⁾

La marche et le chœur en *ut* majeur à quatre temps sont splendides. La musique qui accompagne le ballet est réussie quoique peut-être un peu bruyante. La grande scène de la fin est traitée avec une ampleur merveilleuse.

Le cri de guerre du troisième acte est entraînant, mais d'un entrain un peu forcé. Citons l'air de Mme Borghèse, très-mélodique mais d'une mélodie banale et terre à terre. On ne reconnaît plus la mélodie éthérée de *Lohengrin*, on trouve, au contraire, une mélodie vulgaire empruntée par Wagner aux opéras italiens dont il avait les oreilles remplies à force de les conduire à l'orchestre. Le grand cortège est saisissant, mais fatigant et bruyant outre mesure. C'est un déchaînement de cuivres, un abus de sonorité, un usage constant du même rythme, un excès de mouvement qui entraîne d'abord et éreinte au bout de quelques minutes. L'esprit et l'oreille sont également assourdis. Rien qui repose, aucun de ces contrastes que le maître excelle à produire dans ses opéras postérieurs, aucune de ces modulations savamment graduées qui servent de délassement et de repos à l'âme trop violemment tendue par d'énergiques émotions.

Il faut, à partir de la reprise du chœur qui termine le troisième acte, se reposer de l'admiration que vous impose malgré vous la puissance exagérée dans ses manifestations du maître et attendre pour applaudir la *prière* du cinquième acte, — la perle peut-être de cette partition magnifique malgré ses défaillances et ses lacunes. Après la prière, on n'a plus qu'à prendre son paletot et à courir retenir un fiacre pour s'y précipiter et s'y reposer des fatigantes et nobles secousses de la soirée.

On trouvera dans notre article bien des restrictions qui semblent contredire l'enthousiasme complet de



Mademoiselle Polliart dite Mademoiselle Priola entre 1872 et 1874.

(Photographie d'Otto et Fièrè, de Paris.)

(1) Citation approximative d'une réplique des *Huguenots* de Meyerbeer. Nevers, refusant de prendre part au massacre de la Saint-Barthélémy s'exclame : « Et parmi ces illustres aïeux dont la gloire ici m'entoure / Je compte des soldats et pas un assassin ! » (Acte IV, scène de la conjuration).

la répétition. Il ne faut point s'en étonner. Dans cette œuvre de transition, de tâtonnements, d'éclectisme, chaque partie prise isolément, et examinée de sang froid, prouve les indécisions et les inspirations multiples du débutant. L'ensemble affirme l'immense force de l'homme de génie futur.

Oui, évidemment, il y a du Meyerbeer, du Weber et du Gluck dans *Rienzi*, mais dominant tout, soulevant tout, remuant tout, énergique et superbe, Wagner mêle à tous ces éléments multiples un élément personnel et puissant. Il souffle sur cette fournaise allumée par des matières hétérogènes et multiples, et en fait jaillir une flamme ardente et personnelle. Certes, *Rienzi* n'est point l'opéra fait pour plaire au vulgaire ; on n'y roucoule point, on n'y aime point, on n'y soupire pas. Le musicien est un Corneille débarrassé de préjugés, qui ne veut, pour animer son œuvre, que les viriles ardeurs du patriotisme. Ce n'est point l'œuvre qui aurait plu aux talons rouges du dix-huitième siècle, qui riaient eux-mêmes de leur défaite de Rosbach et de Crauen ; ce n'est point l'œuvre qui réveillerait les passions séniles des vieux beaux et des jeunes crevés. Mais quand la patrie sera en danger, quand tonnera le canon d'alarme, envoyez le peuple à cette grande école de l'Art, et la salle croûtera sous les bravos.

On ne prend pas sa lorgnette, on ne hoche point gentiment la tête, on ne fredonne point dans l'escalier, à *Rienzi*, on se sent le cœur envahi et secoué par je ne sais quelle tempête déchaînée.

Le peuple et le tribun, voilà *Rienzi* en un mot, la bête farouche et hurlante et le dompteur inspiré, tout *Rienzi* est là. C'est un duo permanent entre la multitude orageuse et changeante comme l'Océan et le maître assez fort pour dompter un moment ces fureurs qui doivent le dévorer un jour. Le peuple, dans *Rienzi*, représente un personnage dramatique, comme le bonhomme *Demos* représente un personnage comique dans Aristophane. C'est le dualisme du chœur antique et du héros.

Montjauze a été magnifique dans le rôle de Rienzi. Sa prononciation vive, incisive, mordante donne un relief magistral au personnage du tribun. Il a compris Wagner, et — pour tout dire en un mot — il est digne de jouer le *Tannhauser*. Mme Sternberg, la débutante, a la voix trop chevrotante et le nez trop long. Mme Borghèse est toujours une grande tragédienne lyrique, mais l'organe, hélas ! est complètement insuffisant.

Rienzi est monté d'une manière vraiment exceptionnelle. La direction du Théâtre-Lyrique n'a rien négligé pour entourer l'œuvre de Wagner de l'éclat et de la pompe nécessaires aux ouvrages de l'auteur du *Tannhauser*. La mise en scène, qui n'est qu'un attrait et une attraction de plus pour certaines



Alfred Giraudet (1845-1911), basse, chantait le rôle de Stefano Colonna, père d'Adriano. Le voici vraisemblablement en Méphistophélès de *Faust*.

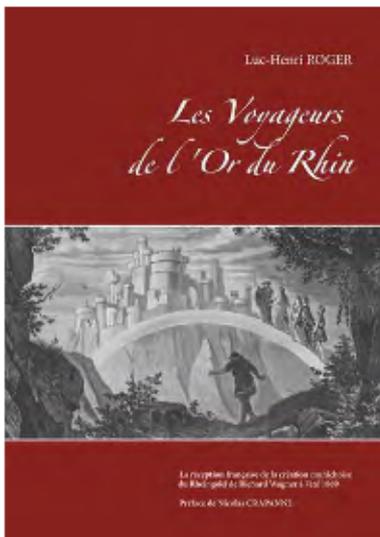
Photographie de L. Bacard.

pièces, est indispensable à tout ce que produit Wagner. La musique ne fait qu'un avec le poème, c'est en quelque sorte une âme et un corps, c'est le drame lyrique dans toute son unité, sa plénitude et son homogénéité. C'est un ensemble et la moindre négligence dans la façon dont on monte l'ouvrage serait une dissonance dans cet ensemble vigoureux. M. Padeloup, qui livrait une grande bataille, n'a pas voulu la livrer à demi, il a mérité la victoire qu'il vient d'obtenir par le réel courage avec lequel il a tout exposé pour tout gagner. Il semble qu'il ait communiqué au public une parcelle de son enthousiasme et de sa foi. — Une telle vaillance artistique porte bonheur à un directeur et à un théâtre.

Rémy FASOLLA.

à suivre...

IL Y A 150 ANS : LA CRÉATION DE L'OR DU RHIN



Un nouvel ouvrage vient de paraître aux éditions BOD, qui ne manquera pas d'intéresser les wagnériens, sous la plume de Luc Roger, collaborateur régulier du « Le Musée Virtuel Richard Wagner », dont le président, Nicolas Crapanne, a signé la préface. Intitulé « Les Voyageurs de L'Or du Rhin », l'ouvrage relate au travers de textes de contemporains la création

du *Rheingold* au Hoftheater de Munich dont la première eut lieu le 22 septembre 1869 sous la direction de Franz Wüllner. Cette création, dont on célébrera très bientôt les 150 ans, fut ordonnée par le roi Louis II de Bavière qui avait acquis les droits de la Tétralogie, mais contre la volonté de Richard Wagner, souhaitant une exécution intégrale de la Tétralogie, qui n'assista pas à l'évènement.

Il ne s'agit pas d'un récit – même si une dizaine de pages situe le cadre de cette « première » – mais d'un florilège d'articles de presse, de témoignages, de correspondance ou d'extraits de biographie autour de cet évènement. C'est ainsi que l'ouvrage rassemble la plupart des articles de la presse française, surtout parisienne, qui ont abordé cette création.

La première partie recense des textes pour nombre d'entre eux bien connus. Au premier plan, ceux des trois admirateurs français enthousiastes du panthéon wagnérien, à savoir Judith Gautier, Catulle Mendès, son époux et Villiers de L'Isle-Adam, qui pour l'occasion avait rendu visite à l'été au compositeur retiré dans son idylle suisse de Tribtschen. Les textes de Judith, fille de Théophile Gautier, sont des classiques de la littérature wagnérienne.

On lira avec beaucoup de plaisir les savoureux articles de Mendès publiés dans le *National* du 23 juillet au 11 septembre 1869. Débordant peut-être du cadre imparti, Luc Henri Roger reproduit également « L'Épître au Roi de Thuringe », réponse de Mendès au roi Louis II, qui fit saisir la traduction allemande du *Roi-vierge*. Mais l'Éloge funèbre de Wagner paru dans *Gil Blas* du 16 février 1883, nous rappelle que si Mendès s'éloignera de l'homme Wagner en 1870 – conflit franco-prussien oblige –, il sera toujours enthousiasmé par l'artiste et restera par ses articles et ses ouvrages un grand propagateur du drame wagnérien.

La prose de Villiers de L'Isle-Adam est tout aussi passionnante. On y trouve les feuilletons adressés à l'*Universel* (Exposition universelle des Beaux-Arts de Munich et *L'Or du Rhin*), les lettres échangées, pleines d'enthousiasme et d'exaltation, entre Villiers et Jean Marras, seul témoignage contemporain et fidèle qu'on ait

du séjour que Villiers fit chez Wagner à Tribtschen, un extrait de la biographie de Villiers par son cousin de Villiers, Robert du Pontavice de Heussey, – texte très peu connu même des amateurs éclairés – qui relate avec quelques erreurs les rencontres supposées entre le compositeur et le poète symboliste.

La compositrice Augusta Holmès surnommée par Willy, « la fiancée du cymbalier » à cause de ses intempérances sonores dans son *Ode Triomphale*, avait aussi fait le voyage avec son père et ils furent reçus par Wagner. L'article enthousiaste sur la création du *Rheingold* qu'elle avait fait paraître dans la *Revue libérale et démocratique de Seine-et-Oise* du 19 septembre 1869, vaut qu'on s'y attarde.

En revanche, on ne s'attardera pas ici sur Édouard Schuré dont les textes sont immensément connus et fréquemment réédités. Son article du 9 septembre 1869 paru dans *Le Temps* n'est pas – comme toujours chez l'Alsacien – un simple dithyrambe en l'honneur de Wagner, mais plutôt un bon jugement du prologue du *Ring*. Ce n'est pas sans raison qu'André Coeuroy le qualifiera de « type très rare du wagnérien clairvoyant et digne ».

On ne peut que féliciter l'auteur d'avoir inséré les lettres de Marie von Mouchanoff-Kalergis, qui fut longtemps l'une des riches mécènes de Wagner, amie de Cosima et habituée de Tribtschen. C'est à elle que Wagner dédicacera, début mars 1869, la réédition du tristement fameux *Judaïsme dans la musique*. Les lettres à sa fille où elle relate au jour le jour les épisodes de cette création – écrites en français – n'étaient disponibles que dans l'édition introuvable de Breitkopf & Härtel (1907). Les voilà de nouveau accessibles au plus grand nombre.

La seconde partie reprend des articles de la presse parisienne, écrits soit par des correspondants locaux, soit par des journalistes connus comme Léon Leroy ou Albert Wolff du *Figaro* qui s'étaient rendus sur place, mais aussi par d'autres, restés sur place à Paris, qui se sont fait l'écho de cette création. Luc Roger a également reproduit des textes des journalistes allemands que la presse francophone, belge en particulier, avait jugé dignes d'intérêt et susceptibles d'intéresser son lectorat.

Une quarantaine de pages de notes critiques précieuses complètent fort sérieusement ces textes à la prose parfois datées mais toujours éloquentes. On ne peut que féliciter le véritable travail d'archéo-wagnérologie sur les archives de l'auteur, qui est ainsi parvenu à faire revivre les textes anciens du wagnérisme français. *La Walkyrie* étant achevée depuis 1856, le roi Louis II n'aura donc guère de mal de contrecarrer de nouveau Wagner en créant *La Walkyrie* le 26 juin 1870. On ne peut qu'attendre de Luc Roger un nouvel opus aussi intéressant.

Pascal Bouteldja

L'ouvrage peut être commandé sur internet sur le site de l'éditeur, Books on demand (BOD), à l'adresse : www.bod.fr/librairie/les-voyageurs-de-lor-du-rhin-luc-henri-roger-9782322102327 ou sur le site d'Amazon. 22 €. Pour les membres des *Rencontres wagnériennes* n'utilisant pas internet, s'adresser au président, qui pourra prendre les commandes.

CLAUDE DEBUSSY ET WAGNER

par Michel Casse

(suite)

La Tétralogie de Londres

Au mois de mai de la même année, il se rend, pour le compte du journal *Gil Blas*, à Londres assister aux représentations de l'ensemble de l'*Anneau du Nibelung* (que les Parisiens ne connaissaient encore que par des exécutions séparées, parfois seulement de concert). Écoutons son compte-rendu :

« Je viens d'assister aux représentations de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie*... Il me paraît impossible d'atteindre à plus de perfection. Si on peut en critiquer les décors ou certains jeux de lumière, il faut rendre hommage aux soins artistiques qui minutieusement les entourèrent.

Le docteur Richter dirigea la première exécution de la Tétralogie de Bayreuth en 1876. À cette époque, ses cheveux et sa barbe étaient d'un blond ardent ; depuis, ses cheveux sont tombés, mais derrière ses lunettes d'or, les yeux ont conservé une lumière admirable... Des yeux de prophète, qu'il est en réalité et qu'il ne cesse d'être, au moins au profit de la religion wagnérienne, que par suite de la décision prise par Mme Cosima Wagner de le remplacer par son estimable autant que médiocre fils : Siegfried Wagner.

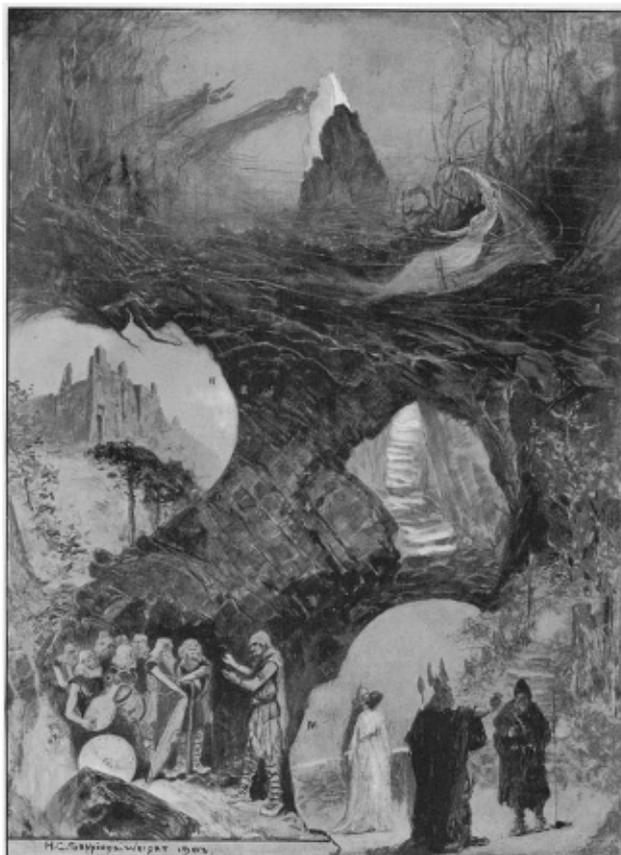
C'était parfait à un point de vue d'économie domestique, mais déplorable pour la gloire de Wagner... À un homme comme lui, il faut des hommes comme Richter, Lévy ou Mottl... Ils font partie de la prodigieuse aventure qui lui fait rencontrer à un point nommé : un roi. Sans parler de Liszt qu'il pillait consciencieusement à quoi ce dernier n'opposa jamais que l'acquiesçante bonté d'un sourire.

Il y avait du thaumaturge dans Wagner, et cette impunité dans la domination excusa presque son imperturbable vanité.

Si Richter ressemble à un prophète, quand il dirige l'orchestre, c'est le bon Dieu... [...] J'ai essayé vainement de voir ce prodigieux homme. [...] Pendant un instant, j'ai pu l'apercevoir faisant répéter Fafner, le pauvre dragon sur lequel Siegfried, petite brute héroïque, essayera tout à l'heure la vertu de son épée...

[...]

Vous pensez-bien qu'on avait écrémé les théâtres d'Allemagne pour trouver les chanteurs dignes d'une telle exécution ; il faudrait les citer tous... J'en détacherai pour aujourd'hui M. Van Dyck, qui eut la fantaisie ironique de Loge dans *L'Or du Rhin* et le lyrisme passionné de Siegmund dans *La Walkyrie*. M. Lieban, dans le



La Tétralogie au Covent Garden de Londres en 1903.
Scènes du *L'Or du Rhin*.

The Illustrated London News, du 25 avril 1903.

rôle du nain Mime, incroyable de sournoiserie rampante, chante merveilleusement malgré cela. [...] Quant aux trois filles du Rhin, je vous souhaiterai simplement de les entendre...

Le public anglais écoute avec une attention, on peut dire forcenée. S'il y a ennui, cela ne se trahit jamais ; la salle étant, d'autre part, plongée dans l'obscurité pendant la durée des actes, on peut même y dormir en toute sécurité. On applaudit seulement à la fin de chaque acte, tradition essentiellement wagnérienne ; et le docteur Richter s'en va content, insensible aux ovations, peut-être impatient d'une bière réparatrice. »⁽¹⁾

Le voici maintenant qui commente la suite de ces représentations londonniennes :

(1) *Gil Blas*, 5 mai 1903, recueilli dans DEBUSSY (Claude) : *Monsieur Croche et autres écrits*, édition revue et augmentée, collection « l'Imaginaire », Gallimard, Paris, 1987, pp. 165-167. Cet ouvrage sera désormais désigné sous la forme abrégée : MC.

« On se figure mal l'état dans lequel peut mettre le cerveau le plus robuste l'audition des quatre soirées de la Tétralogie... Il s'y danse un quadrille de « leitmotiv » où celui du « cor de Siegfried » fait de curieux vis-à-vis avec « la lance de Wotan », tandis que le thème de « la Malédiction » exécute d'obsédants cavaliers seuls.

C'est même plus que de l'obsession... C'est une mainmise totale. Vous ne vous appartenez plus, vous n'êtes plus qu'un « leitmotiv » agissant, marchant, dans une atmosphère tétralogique.

Nulle habitude quotidienne de civilité ne nous empêchera désormais d'interpeller nos semblables autrement que par des clameurs de Walkyrie !... « Hoyotoho !... Hejaha !... Hoyohei !... » Comme c'est gai ! Hoyohei !... Que dira le marchand de journaux ! Hoiaho !

Ah ! mylord ! Que ces gens à casques et à peaux de bêtes deviennent insupportables à la quatrième soirée... Songez qu'ils n'apparaissent jamais sans être accompagné de leur damné « leitmotiv » ; il y en a même qui le chantent ! Ce qui ressemble à la douce folie de quelqu'un qui, vous remettant sa carte de visite, en déclamerait lyriquement le contenu ! Puis c'est un double emploi du plus fâcheux effet ; et qu'en devient le rôle psychologique dévolu à l'orchestre qui nous impose pendant ces quatre soirées d'innombrables commentaires sur cette histoire d'anneau perdu, puis retrouvé, et qui passe de mains en mains comme dans le « jeu du furet » ? Sans parler de ce qu'il sert à appuyer péniblement l'incompréhension de Wotan à tout ce qui se passe autour de lui ! Car ce maître des dieux en est certainement le plus bête... Il passe son temps à se faire raconter inlassablement une histoire que le plus infime des Nains qui croupissent dans les usines du « Niebelung » comprendrait ; mais lui ne sait que brandir sa lance, ou faire surgir des flammes, ou commettre d'irréparables « gaffes » qui remettent tout en question ! Vous m'objecterez à cela la nécessité de remplir quatre soirées... Travail de géant, assurent les wagnériens endurcis ! Effort surhumain, d'orgueilleuse vanité qui veut à la fois la qualité et la quantité... Effort malheureusement gâté par ce besoin allemand de taper obstinément sur le même clou intellectuel, crainte de n'être pas compris qui s'alourdit nécessairement de répétitions oiseuses.

Au reste, les personnages de la Tétralogie se suivent dans une mer d'orgueil insondable... Jamais ils ne se donnent la peine de justifier leurs actes. Ils entrent, sortent, s'entretuent, avec un mépris de toute vraisemblance... C'est ainsi que dans *Le Crépuscule des dieux*, Hagen supprime Siegfried pour venger son vilain nain

de père, sans qu'aucune des « peaux de bêtes » qui assistent à ce geste lâche trouve le moyen simple de supprimer Hagen à son tour... Dieu sait pourtant que ce sont des brutes accomplies... Dans ce même drame, Brunhilde, la vierge forte, se laisse monter le coup par Hagen et Gunther comme une innocente petite communiant. Ce n'est vraiment pas la peine d'être la fille d'un Dieu !... Puis elle a aimé Siegfried, ce héros militaire, si fier de sa belle cuirasse ; il est un peu son frère (l'inconduite de Wotan fait que tous les personnages de la Tétralogie sont plus ou moins frères et sœurs...). Devait-elle donc se venger et le trahir avec aussi peu de grandeur ; et d'avoir perdu son essence divine excuse-t-elle ces manières de bonne enfant trompée ?... Une divine inconséquence lui permettra quelques instants plus tard de supprimer Siegfried, de venir déclarer qu'elle seule était digne de planer sur ce corps et de faire les gestes nécessaires ; les pauvres « peaux de bêtes » ci-dessus nommées n'ayant jamais rien compris à la hauteur de vue de ce jeune héros auquel il n'a manqué qu'un peu d'éducation mondaine, tout occupé qu'il était : à tuer des dragons, à écouter des chanteurs d'oiseaux, etc. Comme si elle n'était pas indubitablement responsable de cette mort et de ces regrettables conséquences... Hoyotoho ! bravo... Hoyotohei ! c'est bien fait.

Ainsi que je vous le disais, la Tétralogie a des côtés de féerie enfantine, et si, d'un côté, il n'est nullement ridicule que : les dragons y chantent, les oiseaux y donnent de précieux conseils ; qu'un ours, un cheval, deux corbeaux, plus deux moutons noirs (j'en oublie...) interviennent d'une façon charmante..., d'un autre côté, ce mélange d'humanité farouche et d'inhumanité divine ne s'opère pas sans trouble ! Peut-être fallait-il bravement marcher dans l'in vraisemblable jusqu'au cou sans se gêner par l'intrusion de sentiments de faiblesse humaine, cela ne pouvant que diminuer les héros de la Tétralogie... Sapristi ! Soyez dieux... Soyez féériques, mais ne donnez pas des leçons d'humanité aussi conventionnelles qu'improfitables.

Ceci est d'ailleurs de la critique dramatique et ne me regarde que très peu... j'aime mieux vous assurer qu'il y a d'ardentes beautés dans la Tétralogie... Au milieu des minutes d'ennui où vraiment on ne sait plus à quoi il faut s'en prendre : est-ce à la musique ? Est-ce au drame ? tout à coup surgissent des choses inoubliablement belles qui suppriment toute critique... C'est aussi irrésistible que la mer. [Ce qui, sous la plume de Debussy, est un très grand compliment.] Quelquefois cela dure à peine une minute, souvent davantage... Je ne vous ferais pas l'injure de spécifier ces beautés ; il se

pourrait qu'elles ne fussent justement pas de votre goût ? Par ailleurs, il y en a assez pour satisfaire tous les appétits...

Pour conclure, on ne critique pas une œuvre aussi considérable que la Tétralogie... C'est un monument dont les lignes architecturales se perdent dans l'Infini ; sa trop somptueuse grandeur rend impuissant le légitime désir d'en saisir les proportions, et, malgré soi, on a le sentiment qu'en déplaçant une toute petite pierre de l'énorme édifice, il pourrait bien s'écrouler, à l'exemple de la catastrophe finale qui termine *Le Crépuscule des dieux*, engloutissant toute l'humanité, tandis que, là-haut, dans l'Olympe, les dieux sourient immuablement aux vains efforts des Prométhées modernes. [...]

Dans ces deux derniers drames l'exécution n'a fait que s'augmenter de perfection. [...] " Du haut du ciel sa demeure dernière ", Wagner doit être content. J'étonnerai trop de monde en affirmant qu'à Bayreuth on partage le même enthousiasme ». ⁽¹⁾

Il confiait pourtant à sa femme : « j'ai entendu *Siegfried* [...] jamais je ne me suis autant ennuyé ». ⁽²⁾

Six ans plus tard, dans une interview pour le journal *Comœdia*, il revient sur l'expérience tétralogique :

« Quatre soirées pour un drame ! Est-ce que cela vous semble vraiment admissible ? Et remarquez que dans ces quatre soirées, vous entendez toujours la même chose. Les personnages et l'orchestre se repassent successivement les mêmes motifs et vous arrivez au *Crépuscule des dieux* qui est encore un résumé de tout ce que venez d'entendre ! Eh bien, je le répète, tout cela est inadmissible pour ceux qui aiment la clarté et la concision ». ⁽³⁾

Il exprimait déjà la même opinion onze plus tôt, en 1895, dans une lettre à propos d'une table dont son correspondant lui avait envoyé les plans :

« Ce n'est pas sur une table pareille que Wagner aurait osé écrire cette sorte de " liquidation de motifs " qui compose le finale du *Crépuscule des dieux* ! mais j'y vois très bien Mozart écrivant ses quatuors ! » ⁽⁴⁾

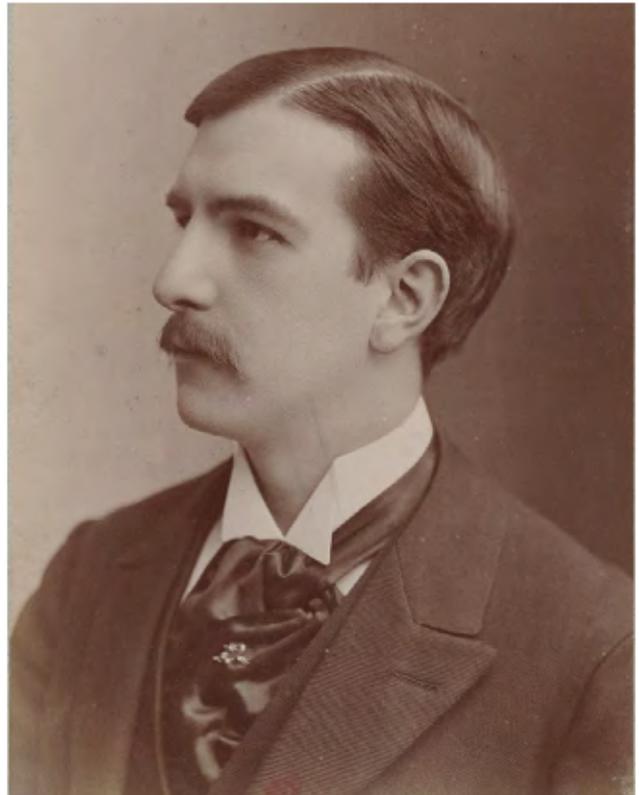
Tristan et Isolde

Debussy, nous l'avons vu, aimait beaucoup *Tristan et Isolde* : « mon cher Tristan » ⁽⁵⁾, « On se nettoie les oreilles ce soir ! » ⁽⁶⁾. D'après Pierre Louÿs, il le connaissait par cœur. Dans un article de 1903, Debussy évoque incidemment « la passion malade

d'un Tristan, les cris de bête enragée d'une Isolde ». ⁽⁷⁾ Sous sa plume, on trouve encore : « jouer *Les Maîtres chanteurs*, c'est bien ; *Tristan et Isolde*, c'est mieux (l'âme charmante de Chopin y apparaît à des tournants de musique et en commande la passion) ». ⁽⁸⁾

Debussy envisagea même un temps d'écrire un drame sur la légende de Tristan. Dans une lettre adressée à Victor Segalen, le médecin-poète, il expliquait :

« quand, à son apparition, je lus le *Roman de Tristan* par Bédier, j'eus tout de suite le désir d'en faire un drame lyrique tant cela me parut beau, et tant il me semblait nécessaire de restituer à Tristan son caractère légendaire, si déformé par Wagner et par cette métaphysique douteuse qui vraiment, là, reste encore plus inexplicable que partout ailleurs... puis j'oubliai ce projet, quand dernièrement Mourey ⁽⁹⁾ que je n'avais pas vu depuis des années, vint me voir et me parla de ses projets sur *Tristan* ; mon enthousiasme, mal endormi je l'avoue, se réveilla et j'acceptai ! » ⁽¹⁰⁾



Gabriel Mourey.
Photographie de l'Atelier Nadar.

(1) *Gil Blas*, 1^{er} juin 1903, MC pp. 180-183.

(2) Londres, lundi 1^{er} mai 1903, à Lilly Debussy, in DEBUSSY (Claude) : *Correspondance (1872-1918)*, Gallimard, Paris, 2005, p. 728. Désormais abrégé en C.

(3) *Comœdia*, 4 novembre 1909, interview, MC pp. 295-296.

(4) 28 octobre 1895, à Henry Lerolle, C p. 286.

(5) Bayreuth, début août 1889, à Ernest Guiraud, C p. 78.

(6) C p. 1823, note 1.

(7) *Gil Blas*, 6 avril 1903, MC p. 142.

(8) *Revue blanche*, 15 mai 1901, MC p. 39.

(9) Marie Gabriel Mourey (Marseille, 23 septembre 1865 - Neuilly-sur-Seine, 10 février 1943), romancier, poète, auteur dramatique, traducteur et critique d'art français. Après une traduction des poésies d'Edgar Allan Poe, préfacée par le Sar Péladan, et des poèmes de Swinburne, il s'était rapproché des symbolistes et avait fait la connaissance de Claude Debussy.

(10) Vendredi 26 septembre 1907, à Victor Segalen, C pp. 1020-1021.



William Stott (1857-1900),
Tristram's Farewell to Iseult.

Quelques jours plus tard, il reçut Segalen qui retranscrivit l'entretien. À Ségalen qui s'enquerraient du projet, il répondit :

« Mourey m'a lu le premier acte : qui se tient. Et il doit venir me lire la suite demain. Voilà le premier acte : trois tableaux :

- 1) La chambre du Roi : le nain Froncin expose que Tristan est l'amant de la Reine. Mark ne croit pas. L'épreuve. La conviction. On les saisit.
- 2) Les lépreux. Iseut abandonnée aux lépreux.
- 3) Le chemin creux. Tristan, sans armes, délivre Iseut. Ils s'enfuient.

DEUXIÈME ACTE

La forêt. La mélancolie du couple fugitif et lassé de sa misère.

TROISIÈME ACTE

La blanche lande...

QUATRIÈME ACTE

- 1) Iseut aux blanches mains.
- 2) La folie Tristan.
- 3 ou 4) La trahison d'Iseut aux blanches mains – La mort de Tristan – Et ceci qui est admirable : " Je ne puis plus tenir ma vie ".
La prose de Gabriel Mourey n'est pas très lyrique, et beaucoup de passages " n'appellent " pas précisément la musique. »⁽¹⁾

Finalement, le projet n'aboutit pas, comme tant d'autres avec Debussy.

(1) Entretien du 8 octobre 1907, C. p. 2201.

Quoi qu'il en soit, la musique de *Tristan* l'imprègne si bien qu'en 1906 il semble bien en avoir laissé échapper quelques accents dans une pièce dont le rythme n'a rien à voir avec la musique de Wagner, le sixième et dernier morceau de ses *Children's corner*, baptisé d'après une poupée de chiffon ou d'étoffe représentant une personne noire aux cheveux crépus, le *Golliwog's cake-walk*.

Je vous propose de l'entendre, interprété le 1^{er} novembre 1913 par Claude Debussy lui-même, sur un piano de la société Welte & Söhne, qui enregistrait sur un rouleau le jeu du pianiste avec tous ses tempi, phrasé, dynamique et utilisation de la pédale.

Debussy, *Golliwog's cake-walk*, par l'auteur.

Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg

Nous avons vu que Debussy appréciait les *Maîtres* et qu'il les vit à Bayreuth et à Paris. Outre « jouer *Les Maîtres chanteurs*, c'est bien », ⁽²⁾ la seule mention que j'en ai trouvé dans ses écrits est légèrement moins approbatrice. Dans une lettre de 1911 à son ami Robert Godet, musicologue, journaliste et ancien collaborateur à la *Revue wagnérienne*, il écrivait :

« Les deux contes de Poë⁽³⁾ s'en trouvent remis à je ne peux dire quand ! [...] Notamment *le Diable dans le beffroi* dans lequel je voudrais arriver à une écriture chorale extrêmement simple, mais pourtant extrêmement mobile... Comprenez-moi : le placage de *Boris* ne me satisfait pas davantage que l'obstiné contrepoint du final du 2^e acte des *Maîtres chanteurs*, qui n'est au surplus que du désordre à froid... »⁽⁴⁾

Parsifal

Parsifal est sans doute l'opéra de Wagner que Debussy a le plus apprécié avec *Tristan*. Il l'a vu à Bayreuth, qui conserva l'exclusivité des représentations scéniques jusqu'à ce que l'ouvrage tombe dans le domaine public en 1914. Ce qui n'empêchait pas les exécutions de concert.

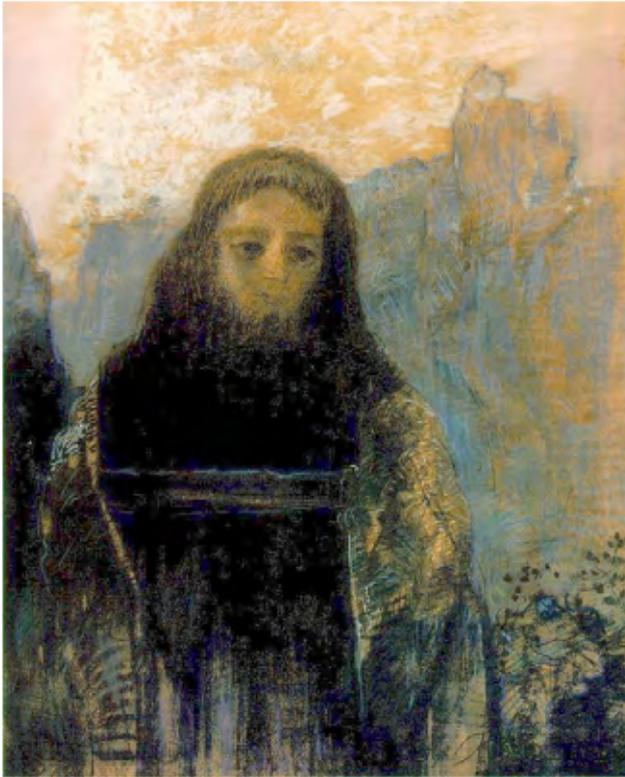
À l'occasion de l'un d'eux, en 1903, auquel il ne put assister, il écrivait :

« Dans *Parsifal*, dernier effort d'un génie devant lequel il faut s'incliner, Wagner essaya d'être moins durement autoritaire pour la musique ; elle y respire plus largement... Ça n'est plus cet essoufflement énervé à poursuivre la passion malade d'un Tristan, les cris de bête enragée d'une Isolde ; ni le commentaire grandiloquent

(2) *Revue blanche*, 15 mai 1901, MC p. 39.

(3) *La Chute de la Maison Usher* et *Le Diable dans le beffroi*, demeurés tous deux inachevés.

(4) 16 février 1911, à Robert Godet, journaliste et musicologue suisse, C p. 1385



Parsifal, d'Odilon Redon (1912).

d'un Wotan. Rien dans la musique de Wagner n'atteint à une beauté plus sereine que le prélude du troisième acte de *Parsifal* et tout l'épisode du vendredi saint, quoique à vrai dire la leçon spéciale que Wagner tirait de l'humanité s'y manifeste quand même dans l'attitude de certains personnages de ce drame : regardez Amfortas, triste chevalier du Graal qui se plaint comme une modeste et geint comme un enfant... Sapristi !... quand on est chevalier du Graal, fils de roi, on se passe sa lance à travers le corps, on ne promène pas une coupable blessure à travers de mélancoliques cantilènes, cela pendant trois actes. Quant à Kundry, vieille rose d'enfer, elle a beaucoup fourni de copies à la littérature wagnérienne ; j'avoue mon peu de passion pour cette pierreuse sentimentale. Le plus beau caractère dans *Parsifal* appartient à Klingsor (ancien chevalier du Graal, mis à la porte du Saint-Lieu pour des opinions trop personnelles sur la chasteté). Celui-ci est merveilleux de haine rancuneuse ; il sait ce que valent les hommes et pèse la solidité de leurs vœux de chasteté avec de méprisantes balances. Ce de quoi l'on peut arguer sans effort que ce magicien retors, ce vieux cheval de retour, est non seulement le seul personnage « humain », mais l'unique personnage « moral » de ce drame où se proclament les idées morales et religieuses les plus fausses ; idées dont le jeune Parsifal est le chevalier héroïque et naïf.

En somme, dans ce drame chrétien, personne ne veut se sacrifier ! (le sacrifice est pourtant l'une des plus belles vertus chrétiennes) et si Parsifal retrouve sa lance miraculeuse, c'est grâce à cette vieille Kundry, la vraie sacrifiée dans cette histoire ; double victime offerte aux manigances diaboliques d'un Klingsor et à la sainte mauvaise humeur du chevalier du Graal. L'atmosphère en est certainement religieuse, mais pourquoi certaines voix d'enfants ont-elles de si louches enroulements ? (Pensez une minute à ce que cela aurait pu contenir d'enfantine candeur si l'âme de Palestrina avait pu en tirer l'expression ?)

Tout ce qui précède ne regarde que le poète qu'on a coutume d'admirer chez Wagner et ne peut atteindre en rien la partie décorative de *Parsifal* ; elle est partout d'une suprême beauté. On entend là des beautés orchestrales, uniques et imprévues, nobles et fortes. C'est l'un des plus beaux monuments sonores que l'on ait élevés à la gloire imperturbable de la musique.

J'ai pu vous parler longuement de *Parsifal* [...] grâce au souvenir que j'ai gardé de mon séjour à Bayreuth en 1889... Puisse la fidélité du souvenir compenser la perte de l'exécution... 1889 ! époque charmante où j'étais follement wagnérien. Pourquoi je ne le suis plus ?...

Pardon, mais c'est une autre histoire. »⁽¹⁾

En 1914 encore, Debussy parlait du « chef-d'œuvre *Parsifal* ». ⁽²⁾

Nous avons vu plusieurs fois Debussy émettre des critiques vis-à-vis de Wagner. Que lui reprochait-il ? Tout d'abord, d'être une gêne, un fantôme à l'influence pesante, voire stérilisatrice, pour les auteurs modernes et ses propres compositions.

En 1893, alors qu'il travaillait à *Pelléas*, il écrivait à Ernest Chausson : « je crois que nous avons été mis dedans, toujours par le même R. Wagner, et que trop souvent nous songeons au cadre avant d'avoir le tableau, et quelquefois la richesse de celui-ci nous fait passer sur l'indigence de l'idée ! »⁽³⁾

Ou encore, toujours à Chausson :

« Je m'étais trop dépêché de chanter victoire pour *Pelléas et Mélisande*, car, après une nuit blanche, celle qui porte conseil, il a bien fallu m'avouer que ce n'était pas ça du tout ! ça ressemblait au duo de Monsieur Un Tel, ou n'importe qui, et surtout, le fantôme du vieux Klingsor alias R. Wagner, apparaissait au détour d'une mesure, j'ai donc tout déchiré, et suis reparti à la recherche d'une petite chimie de phrases plus personnelles [...] je me suis servi, tout spontanément d'ailleurs, d'un moyen qui me

(1) *Gil Blas*, 6 avril 1903, MC pp. 142-144.

(2) *S.I.M.*, 1^{er} février 1914, MC p. 257.

(3) Lundi 23 octobre 1893, à Ernest Chausson, C p. 167.

paraît assez rare, c'est-à-dire du Silence (ne riez pas !) comme un agent d'expression ! et peut-être la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase, car si Wagner l'a employé, il me semble que ce n'est que d'une façon toute dramatique [...] »⁽¹⁾

Il rejoignait ainsi son ami Chausson qui, depuis sa villégiature d'Arcachon, où il travaillait à son opéra *le Roi Artus*, lui écrivait :

« Je ne suis pas mécontent de ce que j'écris en ce moment. Il me semble que ça se clarifie et déwagnérisse ; je deviens scandaleusement mélodique. [...] »⁽²⁾

Malgré tous les efforts de Debussy, le fantôme du vieux magicien Wagner réussit à s'insinuer dans son œuvre (ou bien l'a-t-il laissé faire) ? Pour preuve, cet interlude du premier acte de *Pelléas*, pour le changement de tableau, où, dans une configuration analogue de déplacement de la forêt au château, l'on entend distinctement le rythme de la « *Verwandlung Musik* », la musique de transformation de *Parsifal*.

Debussy : *Pelléas et Mélisande*, acte I, interlude.

Pour composer *Pelléas*, il lui fallait se libérer de Wagner. Ainsi qu'il l'expliquait à un correspondant :

« *Pelléas et Mélisande*, c'est, si vous voulez, une chose qui cherche à échapper à toutes formules, aussi bien wagnériennes qu'à tout ce qu'il vous plaira de trouver d'"assonant" à ce mot. J'y essaye de faire vivre une loi de beauté qu'on oublie peut-être un peu lorsqu'il s'agit de musique dramatique ; les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non dans une langue aussi incompréhensible en français qu'en allemand. »⁽³⁾

Ou encore, dans une interview après le succès de *Pelléas* :

« Certes, mon procédé, qui consiste surtout à me passer de tous les procédés, ne doit rien à Wagner. Chez lui chaque personnage a pour ainsi dire son "prospectus", sa photographie, son "leitmotiv" dont il se fait toujours précéder. J'avoue estimer cette méthode un peu grossière. De même, le développement symphonique qu'il a apporté dans le drame lyrique me paraît contrarier continuellement le conflit moral où sont engagés les personnages, l'action passionnelle qui seule importe [...] »⁽⁴⁾

Il précise ailleurs sa pensée :

« Wagner nous a laissé diverses formules pour accommoder la musique au théâtre, dont on apercevra un jour toute l'inutilité. Que, pour des raisons particulières, il ait fondé le "leitmotiv



© Librairie du Congrès

**Mary Garden (Mélisande)
dans *Pelléas et Mélisande* (1903).**

guide" à l'usage de ceux qui ne savent pas trouver leur chemin dans une partition, c'est parfait et cela lui permettait d'aller plus vite... Ce qui est plus grave, c'est qu'il nous a habitués à rendre la musique servilement responsable des personnages. Je vais tâcher de m'expliquer sur ce cas qui me paraît la cause principale du trouble de la musique dramatique à notre époque : la musique a un rythme dont la force secrète dirige le développement ; les mouvements de l'âme en ont un autre plus instinctivement général et soumis à de multiples événements. De la juxtaposition de ces deux rythmes naît un perpétuel conflit. Cela ne s'accomplit pas en même temps : ou la musique s'essouffle à courir après un personnage, ou le personnage s'assoit sur une note pour permettre à la musique de le rattraper. Il y a de miraculeuses rencontres de ces deux forces, et Wagner peut s'honorer d'en avoir provoqué quelques-unes : mais cela est dû à un hasard qui beaucoup plus souvent n'est que maladroit ou décevant. Ainsi donc et pour tout dire, l'application de la forme symphonique à une action dramatique pourrait bien arriver à tuer la musique dramatique au lieu de la servir comme on l'a triomphalement proclamé au jour où Wagner régna décidément sur le Drame lyrique. »⁽⁵⁾

(1) Lundi 2 octobre 1893, à Ernest Chausson, C pp. 160-161.

(2) 12 novembre 1893, Arcachon, Ernest Chausson à Claude Debussy, C p. 174.

(3) 1^{er} décembre 1898, à Julien Torchet, critique musical, C p. 431.

(4) *Le Figaro*, 16 mai 1902, Interview, après *Pelléas*, MC p. 277.

(5) *Revue blanche*, 15 mai 1901, MC p. 41.

Debussy résumait ainsi son évolution :

« Après quelques années de pèlerinages passionnés à Bayreuth, je commençais à douter de la formule wagnérienne ; ou plutôt il me semblait qu'elle ne pouvait servir que le cas particulier du génie de Wagner. Celui-ci fut un grand ramasseur de formules, il les rassemblait dans une formule qui parut personnelle parce que l'on connaît mal la musique. Et sans nier son génie, on peut dire qu'il avait mis le point final à la musique de son temps à peu près comme Victor Hugo engloba toute la poésie antérieure. Il fallait donc chercher *après* Wagner et non *d'après* Wagner. »⁽¹⁾

D'où cette formule célèbre : « Wagner, si l'on peut s'exprimer avec un peu de la grandiloquence qui lui convient, fut un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore... »⁽²⁾.

Un autre reproche de Debussy à Wagner est la personnalité même de ce « vieux magicien cynique »⁽³⁾.

« Wagner n'a jamais servi la musique. Il n'a pas même servi l'Allemagne, puisqu'elle se débat présentement dans une atmosphère tétralogique où les uns marchent aveuglés par les derniers reflets de ce coucher de soleil, les autres tirent éperdument sur la formule néo-Beethovenienne qu'a laissée Brahms ! Et quand Wagner, dans un mouvement de fol orgueil, s'écriait : " Et maintenant vous avez un art ! ", il aurait pu tout aussi bien dire : " Et maintenant je vous laisse le Néant, à vous d'en sortir ! "

Il n'est pas question de discuter ici le génie de Wagner, c'est une force dynamique dont les effets ont été d'autant plus sûrs qu'ils étaient préparés par des mains d'enchanteur que nulle besogne ne faisait reculer.

La musique garda longtemps de cette empreinte une sorte de fièvre, inguérissable chez tous ceux qui en respectèrent [sic] les effluves de marais ; un étirement de cavale fourbue, tellement Wagner tyrannique et volontaire la traînait sans pitié à la suite de son égoïste besoin de gloire. Et c'est peut-être les cris poussés par la musique angoissée qui font la force d'emprise exercée par Wagner sur les cerveaux contemporains, tant le besoin de satisfaire le goût du crime s'éveille complaisamment dans les consciences les plus notoires.

Pour conclure, on peut tirer de l'œuvre de Wagner une image assez frappante : Bach, c'est le Saint-Graal ; Wagner, c'est Klingsor voulant écraser le Graal et prendre sa place...



« Wagner, c'est Klingsor voulant écraser le Graal et prendre sa place » Chromo Liebig de 1904.

Bach rayonne souverain sur la musique, et dans sa bonté il y a voulu qu'il nous reste à entendre des paroles, encore inconnues, de la grande leçon qu'il a laissée pour servir à l'amour désintéressé de la musique. Wagner va... s'effaçant... ombre fuligineuse et inquiétante. »⁽⁴⁾

À propos de l'art wagnérien, il écrivait :

« il ne pourra jamais complètement mourir. Il subira le déchet fatal, la mainmise brutale du temps sur les plus belles choses ; il en restera tout de même de belles ruines à l'ombre desquelles nos petits-enfants iront rêver sur la grandeur passée de cet homme auquel il n'a manqué que d'être un peu plus humain pour être tout à fait grand. »⁽⁵⁾

« Quand Wagner emprunte à la vie, il la domine, met le pied dessus et la force à crier le nom de Wagner plus haut que les trompettes de la Renommée. »⁽⁶⁾

Le dernier grand reproche de Debussy à l'encontre de Wagner, lié à ceux que nous avons déjà vu, c'est le fait que lui et sa musique sont allemands, étrangers au génie français.

« Le génie de Wagner, certes, est incontestable, mais il est avant tout allemand. Wagner a surtout réalisé un art qui lui est personnel et ceux qui ont subi son influence n'en ont pris que la forme. Ce qui, à notre point de vue français, est surtout faux, c'est son théâtre !

Quatre soirées pour un drame ! [...] je le répète, tout cela est inadmissible pour ceux qui aiment la clarté et la concision. »⁽⁷⁾

Pour lui, cependant, Wagner n'est que le dernier maillon d'un abandon du style français débuté un siècle plus tôt.

(1) Note du début avril 1902, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* », MC p. 63.

(2) *Mercure de France*, janvier 1903, MC p. 67.

(3) 18 décembre 1911, à Robert Godet, C p. 1470.

(4) *Gil Blas*, 19 janvier 1903, MC pp. 79-80.

(5) *Gil Blas*, 6 avril 1903, MC p. 143.

(6) *Gil Blas*, 13 avril 1903, MC pp. 147-148.

(7) *Comœdia*, 4 novembre 1909, interview, MC pp. 295-296.

« La reine Marie-Antoinette qui ne cessa jamais d'être autrichienne [...] imposa Gluck au goût français ; de ce coup, nos belles traditions se faussent, notre besoin de clarté se noie, et en passant par Meyerbeer, nous aboutissons, très logiquement d'ailleurs, à Richard Wagner. Pourquoi cela ?... Wagner est nécessaire à l'épanouissement de l'art en Allemagne – épanouissement prodigieux ; mais aussi virtuelles funérailles – on peut douter, sans singularité, qu'il eût jamais quelque chose à faire en France, en tant qu'influence sur notre façon de penser s'entend ; et s'il n'est permis qu'à l'avenir de juger les événements, sans passion de parti, nous pouvons au moins constater ce fait brutal ; il n'y a plus de tradition française. »⁽¹⁾



**Jean-Philippe Rameau,
représentant de la tradition française perdue
selon Debussy.**

Tableau attribué à Joseph Aved (anciennement à Chardin)
Musée des Beaux-Arts de Dijon.

Wagner fut donc une influence étrangère, or, nous dit Debussy :

« Croire que les qualités particulières au génie d'une race sont transmissibles à une autre race, sans dommage, est une erreur qui a faussé

(1) *Le Figaro*, « À propos d' " Hippolyte et Aricie " », 8 mai 1908, MC pp. 203-204.

notre musique assez souvent, car nous adoptons, avec un enthousiasme sans défiance, des formules dans lesquelles rien de français ne peut entrer. Il serait meilleur de les confronter avec les nôtres, sans rien changer au rythme de notre pensée. Ainsi nous enrichirions notre patrimoine. »⁽²⁾

La guerre de 1914 et sa vague de germanophobie ne semble pas avoir arrangé les choses sur ce point. Dès août 1914, Debussy écrivait : « En 70, ils avaient Richard Wagner. / En 1914, ils n'ont plus que Richard Strauss. »⁽³⁾

Il reconnaissait pourtant que « Jamais, à aucune époque, l'art et la guerre n'ont pu faire bon ménage, il faut en prendre son parti, sans même avoir le droit de le déplorer. »⁽⁴⁾ Ainsi, « Pendant que je vous écris, des petits soldats s'exercent, qui sur le clairon, qui sur le tambour... Ces sonneries, ces rythmes rappellent irrésistiblement les meilleurs thèmes des deux « Richard » ! »⁽⁵⁾ (des terrains d'entraînement ou des casernes se trouvaient non loin du domicile des Debussy, près du chemin de fer de ceinture). Néanmoins :

« Je crois que nous paierons cher le droit de ne pas aimer l'art de Richard Strauss et de Schönberg. [...] Quant à Wagner, on va exagérer ! Il conservera la gloire d'avoir ramassé dans une formule des siècles de musique. C'est bien quelque chose et, seul, un Allemand pouvait le tenter. Notre tort fut d'essayer pendant trop longtemps de marcher dans son chemin... Par ailleurs, notre génération ne pourra guère modifier son goût, pas plus que ses formes ! Ce qui peut être curieux et contenir quelques surprises, c'est ce que fera, ce que pensera la génération qui a fait la guerre – qui a " marché " pour tout dire ? L'art français a une revanche à prendre, tout aussi sérieuse que l'autre ! Il a eu depuis plus longtemps sa cathédrale de Reims. »⁽⁶⁾

Fin 1914, Debussy écrivait cependant : « Quant à Wagner, il est difficile de le supprimer tout à fait ! Par ailleurs, il a eu assez de génie pour qu'on oublie peu à peu ses faiblesses d'homme. »⁽⁷⁾

Nous l'avons vu, l'attitude et le point de vue de Debussy sur Wagner, l'œuvre et l'homme, ont évolué. Wagner a certainement contribué « à la formation de l'idéal esthétique et artistique

(2) *S.I.M.*, 15 janvier 1913, MC p. 225.

(3) 18 août 1914, à Désiré-Émile Inghelbrecht, chef d'orchestre, C p. 1845.

(4) 21 septembre 1914, à Jacques Durand, son éditeur, C p. 1847.

(5) 9 octobre 1914, à Jacques Durand, C p. 1853.

(6) Fin septembre 1914, à Nicolas G. Coronio, compositeur et pianiste, C p. 1850.

(7) 18 octobre 1914, à Bernardino Molinari, chef d'orchestre italien, C p. 1854.



© D.R.

Ida Rubinstein (1885-1960), ici en costume du saint, rôle qu'elle créa dans *Le Martyre de saint Sébastien*.

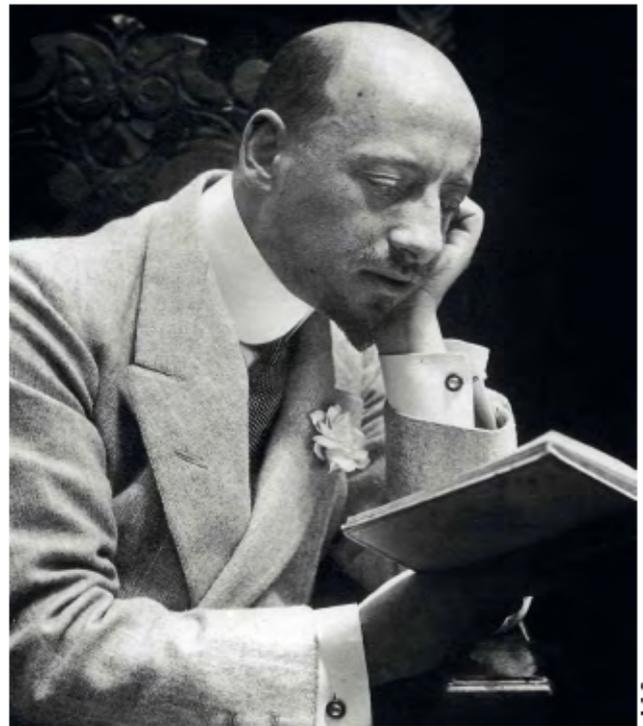
debussyste, mais l'émotion est tellement violente, l'admiration si intense, qu'elles entraînent rapidement une mise à distance : Debussy va bientôt exprimer des opinions antiwagnériennes (en particulier dans ses articles de critique musicale à partir de 1901) qui dissimulent la profondeur de son trouble ».⁽¹⁾

Il existe des points de contact étranges entre l'œuvre de Debussy et celle du maître de Bayreuth. Parmi ses projets avortés, outre le *Tristan* que nous avons déjà évoqué, il y a ce drame envisagé avec Segalen sur la figure de *Siddhârta*, le Bouddha. Wagner avait lui-même rédigé une brève esquisse de drame indien, *Les Vainqueurs*, où apparaissait déjà le Bouddha.

À sa manière et dans son style, Debussy a également composé l'équivalent des deux opéras qu'il préférait chez Wagner.

Pelléas et Mélisande est en effet le *Tristan* de Debussy, qui n'avait donc plus à l'écrire. Quant au « drame scénique sacré » *Parsifal*, il me semble légitime d'en trouver son analogue dans le « mystère composé en rythmes français par Gabriele d'Annunzio [...] avec la musique de Claude Debussy », *Le Martyre de Saint Sébastien*, de 1911.

(1) CAO (Hélène), *Debussy*, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2001, p. 12.



© D.R.

Gabriele d'Annunzio, auteur du « mystère scénique » *Le Martyre de saint Sébastien*, mis en musique par Claude Debussy.

Je vous propose d'écouter un extrait de ce chef-d'œuvre, au moment où le saint, attaché au laurier, avant d'être percé de flèches, a la vision du Bon Pasteur.

Debussy : *Martyre de saint Sébastien*, Quatrième Mansion, le Bon Pasteur

Debussy et Wagner, ce n'est pas tout à fait fini.

Il me reste encore à évoquer l'opinion de Claude Debussy à propos de Wagner... Siegfried Wagner, le fils de Richard. Ce dernier a eu en effet, outre la direction du festival de Bayreuth, une carrière de chef d'orchestre et de compositeur dramatique... plus prolifique que son père puisqu'on lui doit 17 opéras contre 13 à Richard.

Debussy l'a entendu le dimanche 1^{er} mars 1903 aux concerts Lamoureux. Le programme comprenait la 7^e symphonie en *la* de Beethoven, des fragments de l'opéra *Herzog Wildfang* de Siegfried Wagner, le prélude de *Lohengrin* de Richard Wagner, *Mazepa* de Franz Liszt, *Siegfried Idyll* et la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux* de Richard Wagner.

Voici comment il rendit compte de ce concert, le lendemain, dans sa rubrique du *Gil Blas* :

« M. Siegfried Wagner porte alertement le lourd héritage de gloire qu'a laissé son illustre père... Il n'a même pas l'air de s'en douter, tant son attitude sèche et minutieuse a de tranquille

assurance. Sa ressemblance avec son père est grande, mais c'est une reproduction à laquelle il manque le coup de pouce de génie de l'original... Dans sa jeunesse on le destinait, paraît-il, à l'architecture ? Rien n'apprendra jamais si l'architecture a beaucoup perdu à ce qu'il ait obliqué par la suite vers la musique. On ne peut affirmer davantage que cette dernière y ait beaucoup gagné ? À tout prendre, c'est assurément d'un fils respectueux d'avoir tenu à continuer ce que le père avait commencé ; seulement, ces choses-là ne se font pas avec la facilité que l'on peut mettre à reprendre un commerce de bonneterie. Il n'est pas question que Siegfried ignore ce qu'il y a d'infranchissable pour lui dans l'œuvre de son père, mais le fait qu'il ait passé outre contient un sentiment où la plus enfantine des vanités se complique du désir d'honorer une chère mémoire par un travail dédicatoire.

Il était d'autre part difficile d'échapper à l'atmosphère ensorcelante de Bayreuth et de ne pas essayer de boire le fond de la coupe du vieux magicien ; il n'est malheureusement resté que la lie du breuvage magique. Ces réflexions me sont venues en écoutant les fragments du *Duc Wildfang*, comédie musicale en trois actes de S. Wagner. C'est de la musique honorable, sans plus ; quelque chose comme un devoir d'écolier qui aurait étudié chez R. Wagner, mais dont ce dernier ne se serait pas beaucoup inquiété.



Illustration de Franz von Stassen pour *Herzog Wildfang*, le deuxième opéra de Siegfried Wagner.

M. S. Wagner, en jouant la *Siegfried-Idyll*, qu'il dirige fort bien du reste, aurait dû peut-être écouter le conseil persuasif de l'amour maternel qui monte doucement de cette œuvre. Elle lui conseillait d'aller libre et joyeux dans la vie, d'ignorer le souci et le désir décevant de la gloire. Elle murmurait son nom et l'entourait d'une lumière qui ne devait plus s'éteindre. Pourquoi a-t-il aspiré à des clartés nouvelles qui

resteront douteuses et lui laisseront, malgré tout, le seul titre du fils de Richard Wagner, le seul enviable à mon avis ?

Pourtant, l'âme d'autrui est une forêt obscure où il faut marcher avec précaution. Siegfried Wagner doit avoir des raisons plus fortes que celles par quoi j'essaye de l'expliquer. Comme chef d'orchestre, il m'a paru inférieur à ce qu'exporte habituellement l'Allemagne. Entre autres : M. Weingartner est plus compréhensif et M. Nikisch plus décoratif. Puis, pourquoi tant de minutie dans l'exécution de la Symphonie en *la* de Beethoven ? Ça la diminue en la rendant même un peu ridicule. »⁽¹⁾

Il est vrai que Siegfried Wagner avait un style de direction peu spectaculaire, à la différence de Nikisch, plutôt sobre et statique, qui pouvait paraître ennuyeux, mais en fait il « dirigeait plus du regard que de la baguette », nous dit-on, et son épouse Winifred nous apprend que « La raideur de la direction de Siegfried venait peut-être du fait qu'il était gaucher et que, pour ne pas perturber les musiciens, il avait dû faire de grands efforts pour s'entraîner à diriger de la main droite ». ⁽²⁾

Pour contrebalancer un peu cette opinion plutôt radicale, je vous propose d'écouter le collègue de Debussy au *Figaro*, un certain Charles Joly, dont les impressions sont un peu différentes :

« [...] dès les premières mesures de l'ouverture de son nouvel ouvrage, *le Duc Wildfang*, nous avons senti immédiatement l'orchestre plus docile sous son impulsion [que pour la 7^e de Beethoven]. Elle est fort bien écrite, cette ouverture, fort bien conduite, instrumentée avec une rare entente des sonorités ; et j'ai également aimé la kermesse d'introduction au troisième acte du *Duc Wildfang*, morceau pittoresque et truculent, joyeusement orchestré, avec la pointe de vulgarité qui est de mise en liesse populaire. » ⁽³⁾

Je vous laisse juge, en vous proposant d'écouter l'ouverture de *Herzog Wildfang*, le deuxième opéra de Siegfried Wagner, composé en 1900 et créé en 1901, une comédie dramatique, où s'entretiennent les différents motifs de l'ouvrage, dont celui vif et impétueux du jeune duc rebelle, qui parcourt tout le morceau.

Siegfried Wagner : *Herzog Wildfang*, Overture.

Je vous remercie.

Michel Casse

(1) *Gil Blas*, 2 mars 1903, MC pp. 111-112.

(2) HAMANN (Brigitte), *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, Piper, Munich, 2002, p. 28.

(3) *Le Figaro*, 2 mars 1903.