Richard Wagner : mythologies visuelles

Cécile Reynaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4249>

DOI : 10.4000/perspective.4249

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2006

Pagination : 417-420

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Cécile Reynaud, « Richard Wagner : mythologies visuelles », *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4249> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4249>

Richard Wagner : mythologies visuelles

Cécile Reynaud

– *Der Mythos des Erlösers. Richard Wagners Traumwelten und die Deutsche Gesellschaft, 1871-1918*, Veit Veltzke éd., (cat. expo., Minden, Stadttheater, 2002), Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2002. 223 p., 65 ill. n et b. ISBN : 3-89790-184-6 ; 13,30 €.

– *Richard Wagner, visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, Paul Lang éd., (cat. expo., Genève, Musée rath, 2005-2006), Paris/Genève, Somogy, 2005. 288 p., nombreuses illustrations en couleurs. ISBN : 2-830602277 ; 50 €.

Ces deux catalogues d'exposition consacrés à Richard Wagner traitent leur sujet, au premier abord, dans une perspective commune : la réception de l'œuvre et de la pensée du compositeur. Le plus récent est le reflet d'une exposition qui s'est tenue à Genève au Musée Rath, de septembre 2005 à janvier 2006, sous le titre *Richard Wagner, visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*. La réception internationale de Wagner par les artistes, depuis l'époque contemporaine du musicien jusqu'à nos jours, en est le propos central ; les supports artistiques les plus variés sont passés en revue, depuis la littérature jusqu'au cinéma, en passant bien sûr par la peinture, les installations propres aux arts plastiques contemporains et les arts de la scène. Les œuvres présentées sont de nationalités et de genres divers : mais il s'agit toujours de la réception de Wagner par une élite culturelle internationale.

Tout autre est la visée du second catalogue : issu d'une exposition qui s'est semble-t-il tenue au Stadttheater de Minden, en 2002, à l'occasion d'une nouvelle production du *Hollandais volant*¹, il traite lui aussi de la destinée de l'œuvre musicale et littéraire de Wagner, mais d'un point de vue plus spécialisé, centrant son propos sur le public allemand sous Guillaume II, depuis 1870 jusqu'en 1914. Les choix politiques du compositeur y sont accentués, ce qui n'est pas en soi une nouveauté, puisque la critique anglo-saxonne s'est fait une spécialité, pendant les deux dernières décennies, de ce domaine particulier².

La nouveauté du propos réside plutôt dans l'étude du décalage existant entre les nuances propres aux orientations politiques de Wagner et la réception univoque que le public allemand réserva à ces choix.

L'exposition de Genève, comme l'écrit le commissaire de l'exposition, Paul Lang, avait pour thème la « résonance de l'œuvre de Richard Wagner dans les beaux-arts » (p. 12)³, depuis le début de la décennie 1850, qui voit se développer l'influence esthétique du compositeur dans d'autres branches que la musique, jusqu'à l'époque contemporaine. La zone géographique considérée est large elle aussi, tant il est vrai que l'influence de l'auteur de la *Tétralogie* s'est fait sentir « des États-Unis à la Russie, de la Catalogne à l'Angleterre » (*ibid*). Si l'exposition et son catalogue étudient les conséquences, dans différentes productions artistiques, de la réception de l'œuvre wagnérienne, elles n'en sont pas moins attachées à mettre méthodiquement en parallèle, et cela d'autant plus que les prêts obtenus ont permis le voisinage d'œuvres d'horizons géographiques différents, diverses représentations de sujets identiques. Par exemple, la confrontation de deux portraits du compositeur, l'un par Auguste Renoir, l'autre par Franz von Lenbach (exposé sous la forme de sa copie par Margarete von Bodecker, fig. 1a et 1b), permet de comprendre comment les différences iconographiques entre des représentations qui laissent aussi percevoir des variations idéologiques. Le catalogue présente les deux portraits l'un à la suite de l'autre (p. 88-91) : le portrait de Lenbach, bien qu'inaachévé (il est probablement aussi la reprise d'une photographie de Franz Hanfstaengel), est pourtant retenu par Cosima Wagner comme devant être le portrait « officiel » de Wagner. Il rappelait, à Cosima Franz von Sickingen, semble-t-il, protecteur de la Réforme et chef de la révolte allemande contre Rome. Dans son portrait par Auguste Renoir (1893), Wagner n'a en revanche aucun des traits d'un héros de l'histoire allemande. Les commentaires du compositeur sur

2. Anselm Kiefer, *Siegfried oublie Brünhilde*, 1975, collection particulière.

cette toile, recueillis dans le *Journal* de Cosima, ne laissent pas de doute sur le fait que l'image peu héroïque qu'a laissée de lui le peintre impressionniste n'a guère convaincu Wagner (« R. dit qu'il a l'air d'un embryon d'ange avalé par un Épicurien qui croit que c'est une huître », p. 90).

La confrontation entre deux visions, française et germanique toujours, du *Venusberg*, par Fantin-Latour en 1886 et par le peintre académique muniçois Gabriel von Max, vers 1880, n'est pas moins riche d'enseignements (p. 110-111 et 128-129)⁴ : la grande peinture académique allemande prend le thème du Venusberg et le pare des richesses héroïques de mythes antiques (celui d'Énée et de Didon notamment), tandis que Fantin-Latour, à la même époque, en France, prend l'alibi du sujet musical pour peindre un tableau régi par des effets de nuances lumineuses, dans lequel « le paysage éthéré a le charme de l'imprécis » (p. 110).

De ces confrontations artistiques naît naturellement une interrogation à laquelle viennent répondre les articles du catalogue : si l'on peut constater, par la présence des œuvres elles-mêmes, l'influence de Wagner et des thèmes wagnériens sur la peinture et les arts (littérature, arts plastiques contemporains, cinéma), quelle a été la propre opinion de Wagner à l'égard des arts qui l'entouraient ? Jean-Michel Nectoux (« Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre. Réflexions sur la notion d'art wagnérien », p. 15-26), partant de l'idée de *Gesamtkunstwerk* telle qu'elle fut expliquée au public français dans une traduction des œuvres littéraires du compositeur en 1860, rappelle l'estime dans laquelle Wagner plaçait les « poèmes » qu'il écrivait lui-même comme livrets à ses opéras, et évoque également son intérêt pour la mise en

scène (il s'adressa en personne à plusieurs peintres et leur confia l'élaboration de ses décors), pour les décors et les lumières. Le rapport de Wagner avec les arts de la scène est étudié par Christian Bührlé (« Scénographie wagnérienne et peinture », p. 57-75) qui rappelle comment l'imagination développée par Wagner pour les décors de ses opéras relevait davantage, justement, de la peinture que de la représentation scénique. De nombreux peintres allemands contemporains semblent avoir repris à leur compte cette tendance wagnérienne : l'ouvrage présente ainsi des tableaux inspirés par Wagner à plusieurs peintres ou plasticiens allemands, autrichiens ou américains – Joseph Beuys, Anselm Kiefer (fig. 2), Alfred Hrdlicka, Edward Kienholz : il ne s'agit pas pour eux de projets de décors pour des mises en scène d'opéras de Wagner (mis à part une réalisation de Joseph Beuys), mais bien plutôt d'œuvres qui manifestent une fascination pour la culture allemande, dans laquelle Wagner occupe une place centrale.

Les deux expositions ne présentent que peu d'œuvres ou même d'artistes en commun. Franz Stassen (1869-1949), très présent dans le catalogue de Veit Veltzke, pour la veine populaire et naïve dans laquelle il illustre les héros wagnériens, est cité dans le catalogue de Paul Lang, sous la plume de Jean-Michel Nectoux, comme « l'enlumineur de la geste wagnérienne », mais n'est pas reproduit. En revanche les deux ouvrages se penchent sur les cycles picturaux ou projets de décors inspirés par le maître de Bayreuth, donnant à comprendre par là les liens que Wagner a pu entretenir avec la peinture.

Les tableaux inspirés par le *Ring* au peintre autrichien Hans Makart (1840-1884), au lendemain de la mort de Wagner, sont abondamment illustrés dans le catalogue *Richard Wagner, visions d'artistes*. Peints en grisaille par celui qui était alors considéré comme le « maître de la couleur » (p. 96), ils témoignent des liens qui unissaient les deux artistes, même si la collaboration que Wagner, semble-t-il, aurait souhaitée, n'eut pas lieu de son vivant : le partisan de l'œuvre d'art totale qu'il était désirait en effet confier l'élaboration des décors de ses opéras à un peintre professionnel, mais Hans Makart (comme Arnold Böcklin qui fut aussi sollicité) ne réalisa finalement jamais de décors pour le musicien. Par ailleurs, un premier cycle de peintures d'après Wagner fut bien réalisé, sur commande de Louis II et avec les conseils du compositeur, par le peintre Michael Echter, à partir de 1864, pour

le couloir des Théatins à la Résidence de Munich : mais ces œuvres sont aujourd'hui détruites.

Quant aux travaux de peintres effectivement réalisés pour les décors des opéras de Wagner, les deux catalogues s'arrêtent sur ceux d'Hans Thoma (1839-1924), ce peintre allemand que Cosima aurait sollicité dès 1888 pour Bayreuth, et dont les projets furent utilisés pour les représentations de 1896. Les aquarelles présentées dans l'exposition de Genève révèlent l'inspiration rurale et populaire de l'artiste (comme le montrent, par exemple, les poissons représentés dans le fleuve à côté des Filles du Rhin [P. Lang, p. 137] – qui n'étaient pourtant pas spécifiés dans les didascalies de Wagner !). Le catalogue de Minden présente également l'aquarelle de Thoma *Siegfried nach Erlegung des Drachens* (« Siegfried après le combat avec le dragon »), et souligne combien la représentation du héros s'est éloignée de l'idéalisation médiévale : son image est désormais façonnée d'après la réception populaire des mythes en Allemagne (Veit Veltzke, p. 69).

L'étude de la célébration du compositeur est peut-être, par ailleurs, ce qui établit le lien le plus manifeste entre les deux catalogues. Veit Veltzke, de son côté, étudie cette célébration dans les milieux populaires ou bourgeois de la société allemande, entre 1870 et 1914 : son étude de la réception de Wagner prend pour support les objets de la vie quotidienne ou les représentations populaires.

L'auteur souligne la disproportion entre les choix idéologiques de Wagner, tels qu'ils apparaissent dans ses grands textes théoriques, et la réception qui lui a été réservée par son public. Dans ces textes, écrits pour la plupart depuis l'exil à Zurich après 1849 (*L'art et la révolution*, *L'œuvre d'art de l'avenir*, *Opéra et drame*), Wagner construit une réflexion sur la société et le rôle de l'art dans laquelle il développe une attitude anarchiste, selon Veit Veltzke, qui reste-

ra la sienne jusqu'au bout. Ses attaques contre la décadence de la société, de l'art et de la culture de son temps l'amènent à se présenter comme le « rédempteur » (qualificatif employé ironiquement par Nietzsche dans *Le cas Wagner*) – rédempteur de l'art

notamment (et ce salut doit passer par la pratique de l'œuvre d'art totale, la *Gesamtkunstwerk*). L'auteur du catalogue voit une contradiction entre cette attitude où se mêlent anarchie et foi dans l'art, à laquelle Wagner reste fidèle jusque dans ses dernières années, et l'accueil que lui réserve le public allemand qui fera de lui, sans nuances, le chantre de l'empire de Guillaume II.

Le catalogue suit un ordre chronologique, envisageant d'abord l'engagement de Wagner dans la Révolution de 1848 (p. 9-20), puis la période de l'exil en Suisse (p. 21-39). Les œuvres qui illustrent l'engagement « rédempteur » de Wagner sont ensuite étudiées : *Le Hollandais volant* et le *Ring*. L'étude de la réception se poursuit avec celle des sociétés Wagner où se regroupent les adeptes du compositeur (p. 95-140) : elle permet d'envisager l'importante question de son antisémitisme. *Le judaïsme dans la musique* date, comme les autres grands textes théoriques, de la période de l'exil en Suisse ; mais il est difficile d'intégrer cet opuscule dans la perspective d'une philosophie « rédemptrice » de Wagner. La démonstration – convaincante – que développe l'ouvrage touche là une de ses limites : est-il vraiment possible de soutenir, dans ce cas particulier de l'antisémitisme du compositeur, une différence fondamentale entre les choix proclamés de Wagner et la réception de ses idées ? Certes, comme le souligne V. Veltzke, Wagner n'a jamais rejoint les mouvements populistes antisémites ; ses propres idées ont été reliées à de telles actions populaires non par lui, mais par ses partisans. Il n'en reste pas moins que Wagner a bien préparé l'accueil et la large réutilisation de ses idées antisémites en écrivant et surtout en publiant cet essai (voir le chapitre intitulé : « Exkurs : Früher Parteiantisemitismus, Wagner und Wagner-Anhängerschaft », p. 141-160). L'affirmation du décalage entre réalité et réception

3. Veltzke, p. 74-75, avec statuette en bronze de Saint-Michel ; exemplaire de *Walküren-Cyclus* par Carl Emil Doepler, 1877 ; buste de Walkyrie, 1880 ; Friedrich-August von Kaulbach, *Deutschland - August 1914*.

4. *Rheingoldwerbung*, lithographie, 1913.

est plus convaincante lorsqu'il s'agit des choix artistiques du public : l'œuvre de Wagner est dès le début perçue d'une façon « esthétisante », comme une invitation à l'extase, et sans aucune attention aux déclarations de Wagner sur la capacité de l'art à changer la vie.

Les documents présentés sont en tout cas propres à retracer le parcours de l'œuvre de Wagner dans l'imaginaire allemand à la fin du XIX^e siècle. Depuis les représentations artistiques (voir les nombreuses lithographies de Franz Stassen ou les tableaux de Hermann Hendrich), jusqu'à une évocation plus quotidienne (mobilier, objets d'art décoratif [fig. 3], cartes postales ou affiches publicitaires), les documents permettent d'explorer diverses facettes de la société de l'époque. Ils illustrent en particulier l'affirmation nationale allemande, notamment à l'égard de la France. Sur une affiche publicitaire de 1913, Wagner côtoie Bismarck et Goethe pour défendre le *Sekt* allemand (fig. 4), valorisé au détriment du vin de Champagne français, sous la marque hautement wagnérienne de *Rheingold* (p. 92). Deux autres documents illustrent de façon plaisante la profonde inscription de l'œuvre de Wagner dans les mythes nationaux germaniques : le fauteuil (p. 127) dans lequel le grand biographe de Wagner, Carl Friedrich Glasenapp, écrivit les six volumes de sa *Vie de Wagner*, entre 1894 et 1911. Les éléments qui l'ornent, issus de la mythologie germanique, comme les têtes de dragons, sont autant d'appels au monde poétique des opéras de Wagner, tandis qu'un dessin de Franz Stassen en hommage au même Glasenapp (p. 126) confirme, par la présence des personnages wagnériens Wotan et Titurel, et des figures de la mythologie nordique (le frêne Yggdrasil), combien les représentations de l'œuvre de Wagner en Allemagne à la fin du XIX^e siècle faisaient exactement coïncider la tradition germanique et le monde imaginaire du compositeur.

1. On peut regretter que les précisions sur les dates, le lieu et les circonstances dans lesquels s'est déroulée l'exposition ne soient jamais indiqués avec précision dans l'ouvrage.

2. Voir, en particulier, Barry Millington, *The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music*, Londres, 1992 (Paris, 1996, pour la traduction). Voir aussi Nicholas Vazsonyi éd., *Wagner's Meistersinger. Performance, History, Representation*, Rochester, 2002, et Erich Müller, Peter Wapnewski éd., *Wagner handbook*, Cambridge/Londres, 1992 (1986 pour la version allemande).

3. Deux expositions consacrées à Wagner ont eu lieu à la Bibliothèque nationale de France : voir Martine Kahane, Nicole Wild éd., *Wagner et la France*, (cat. expo.), Paris, 1983, et Catherine Massip, *Wagner. 'Le Ring' en images*, (cat. expo.), Paris, 1994.

4. Le catalogue poursuit ces confrontations jusque tard dans le XX^e siècle, en opposant par exemple la vision de l'univers wagnérien par George Grosz, proscrit par le régime nazi et exilé aux États-Unis, et celle du peintre Hugo Hodiener, membre du Parti national-socialiste dès 1930 (voir catalogue, p. 192-195).

Cécile Reynaud, Bibliothèque nationale de France,
cecile.reynaud@bnf.fr

De New York à Aix-en-Provence. Quelques lieux et motifs cézanniens.

François-René Martin

– *Cézanne et Pissarro 1865-1885*, Joachim PISSARO éd., (cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 2005-2005/Los Angeles, Los Angeles County Museum of Modern Art, 2005-2006/ Paris, Musée d'Orsay, 2006), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2006. 254 p., ill. en n. et b. et en couleur, index. ISBN : 2-7118-5043-9 ; 39 €.

– *Cézanne en Provence*, Philip CONISBEE, Denis COUTAGNE éd., (cat. expo., Washington, National Gallery of Art/ Aix-en-Provence, Musée Granet, 2006), Paris, Réunion des musées nationaux, 2006. 342 p., ill. en noir et couleur, index. ISBN : 2-7118-4906-6; 45 €.

Cézanne est mort en 1906, à Aix-en-Provence, sa ville natale. Il fallut attendre trente ans pour que soit organisée, à Paris, à l'Orangerie, la première grande rétrospective de ses œuvres. 1936 est également la date de parution du *Cézanne et Zola*, le fruit de la thèse de John Rewald publié à Paris à compte d'auteur, borne essentielle dans les études cézanniennes¹. 1974, année de la seconde grande rétrospective parisienne, fait écho à la première exposition impressionniste, organisée en 1874 dans l'atelier de Nadar, où Cézanne