« Et dans cette affaire, que devient Wagner ? »

Cécile Leblanc

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rbnu/2298>

DOI : 10.4000/rbnu.2298

ISSN : 2679-6104

Éditeur

Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2013

Pagination : 8-19

ISBN : 9782859230432

ISSN : 2109-2761

Référence électronique

Cécile Leblanc, « « Et dans cette affaire, que devient Wagner ? » », *La Revue de la BNU* [En ligne], 7 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rbnu/2298> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rbnu.2298>

La Revue de la BNU est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Parsifal

L. Wagner

*A. w. Gallim
h. Fantin*

Henri Fantin-Latour, illustration de *Parsifal* représentant Klingsor et Kundry,
lithographie, 1903 (coll. BNU)

« Et dans cette affaire, que devient Wagner ?¹ »

Spécificités et dynamismes du wagnérisme français

Le mot wagnérisme, qui apparaît en français vers 1869, désigne à la fois la révolution artistique apportée par une œuvre dont l'ambition vise à accomplir la totalité rêvée par le romantisme, et l'ombre portée de cette intention programmatique, qui devient une enseigne de l'avant-garde, et suscite des réinventions dans les domaines les plus variés. Ce terme gardera, tout au long du 20^e siècle, cette double acception, mêlant défense de l'œuvre de Wagner et combats pour imposer une création française originale issue de théories dont les artistes font le parangon du modernisme. Ils mettent en œuvre, pour ainsi dire, un idéal de composition renvoyant indirectement à Wagner, et plus directement aux exigences et aux attentes d'un art « français ».

Combats

Critiques et écrivains attirent d'abord l'attention sur ce musicien « original et hardi »², et si Fétis, premier ennemi déclaré de Wagner en France, fustige « le Courbet de la musique »³, il accrédite l'idée qu'il est le point d'ancrage de cette modernité qui passe par la correspondance des arts et l'ambition d'une perspective globale sur les manifestations esthétiques.

Des concerts que donne Wagner, les 25 janvier, 1^{er} et 8 février 1860 à la salle Ventadour, date le véritable « enchantement français »⁴ : avec sa *Lettre à un ami français* (Frédéric Villot) comme *Préface* à une *Traduction en prose de mes Poèmes d'Opéra*, rédigée en français,

en 1860, le compositeur propose au public français une théorie cohérente et ambitieuse dont la métaphysique, issue du romantisme allemand, vise à faire de la musique l'accomplissement ultime de la poésie. La création de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris en mars 1861 fait « événement »⁵ et révèle un artiste dont la musique semble déborder les ultimes possibilités de l'écriture et réaliser le « grand art » espéré depuis la Renaissance.

Baudelaire prophétise immédiatement « qu'un échec complet ne détruit en aucune façon la possibilité de tentatives nouvelles dans le même sens, et que dans un avenir très rapproché on pourrait bien voir non pas seulement des auteurs nouveaux, mais même des hommes anciennement accrédités, profiter, dans une mesure quelconque, des idées émises par Wagner, et passer heureusement à travers la brèche ouverte par lui »⁶. Cette déclaration, désignant aux artistes l'œuvre de Wagner comme la voie à suivre, sans pour autant connaître véritablement son œuvre, est la principale caractéristique du wagnérisme français.

En choisissant de publier, en 1873, *Une capitulation*⁷, vaudeville parodique écrit en 1870, où il ridiculise la culture française, Wagner ravive la polémique, donne des gages aux détracteurs nationalistes et contraint ses « amis français »⁸ à condamner l'homme pour épargner l'artiste. Catulle Mendès aura cette formule fameuse : « Je me borne à ne pas lui tendre les mains qui l'applaudissent »⁹, qui résume cette autre spécificité : un wagnérisme sans Wagner.

Henri Fantin-Latour,
lithographie exécutée au moment de la disparition du compositeur, 1883 (coll. BNU)

Triomphes

Cependant le mouvement de reconnaissance amorcé par Baudelaire se poursuit. Des biographies, de tous horizons politiques (Auguste de Gaspérini¹⁰, Édouard Drumont¹¹, Adolphe Jullien¹²), diffusent le credo wagnérien en popularisant l'image d'un Wagner en Janus bifrons : « l'artiste est grand, l'homme est petit »¹³. Aggravée considérablement par la découverte des textes antisémites, puis par la récupération du compositeur par le nazisme, cette dichotomie traverse tout le wagnérisme français, jusqu'à Julien Gracq qui déclare, en 1967, qu'« on ne peut aimer aujourd'hui Wagner que malgré »¹⁴. Quel que soit l'« aujourd'hui », le wagnérisme s'est donc toujours développé, soit dans un rapport paradoxal au compositeur, soit en son absence : un « personnage difficile » qu'on ne peut dissimuler derrière une « œuvre capitale », comme le résume Pierre Boulez¹⁵.

La situation politique après 1870 empêchant toute velléité de représenter désormais Wagner en France, il devient un nom-fantôme, « l'éponyme certain de ce siècle »¹⁶, cristallisant toutes les aspirations et tous les rêves, le compositeur idéal et bafoué dont Mallarmé imagine l'apothéose pour l'ouverture du « troisième opéra parisien »¹⁷, qui ne s'appelle pas encore le Palais Garnier :

« On ne pouvait faire qu'une seule chose, prendre absolument le *Tannhäuser* et, par un déploiement de gloire extraordinaire, le venger de l'outrage causé jadis au nom de la France par une centaine de malappris : solution plus impossible encore, depuis les armes, depuis l'Alsace, depuis le sang !¹⁸ »

Aux concerts Colonne et Lamoureux se retrouvent des artistes de l'avant-garde : Édouard Dujardin, Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, René Ghil, Paul Valéry, Jacques-Émile Blanche, Claude Debussy. À partir de 1876 se développent des initiatives privées, comme le « Petit-Bayreuth » où officient Lamoureux, Fauré, d'Indy et Messager sous la baguette du juge Antoine Las-coux, ou le « Bayreuth de poche », un théâtre de marionnettes qu'anime Judith Gauthier. Dès 1880, des concerts privés ont lieu chez le traducteur de Wagner, Victor Wilder, chez Charles Lamoureux ou chez l'éditeur Wilhelm Enoch.

La mort de Wagner le 13 février 1883 élimine définitivement la question personnelle : le wagnérisme aura désormais toute latitude pour se développer. Le zèle militant des créateurs de la *Revue wagnérienne* (1885-

1888), Édouard Dujardin, Houston Stewart Chamberlain et Teodor de Wyzewa, assure le triomphe d'un wagnérisme militant puis mondain. C'est, par exemple, le grand couturier Worth qui dessine en 1891 le costume de Walkyrie que porte Mme de Bernardaky au bal de l'hôtel Cernuschi. Le mensuel *La Grande dame. Revue de l'élégance et des arts* publie en février 1894 un long article consacré à une mondaine, *Mme de Bonnières et Wagner*. Par ailleurs, le succès des œuvres de ce dernier dans le domaine de la publicité ne se démentira jamais, contribuant à sa diffusion dans la mentalité collective : en témoignent l'affiche des *Cycles Liberator*¹⁹ qui représente une walkyrie cycliste (1899), ou le parfum *Luna Rossa* de Prada dont le clip renvoie au *Vaisseau fantôme* (2012).

Le wagnérisme devient « tendance » : on va à Bayreuth « à genoux » sur les conseils de Lavignac²⁰, et Winnaretta Singer, princesse de Polignac, y loue pour l'été le château des Margraves pour suivre le festival. Saint-Saëns constate que « si la wagnéromanie est un ridicule excusable, la wagnérophobie est une maladie »²¹. Le snobisme wagnérien sera l'occasion, pour Proust, d'écrire ses pages les plus cocasses, comme celle où il érige Mme Verdurin en « déesse du wagnérisme et de la migraine ».

L'écrivain pointe dans le wagnérisme l'effet de mode : « Admire les choses démodées est encore plus élégant que d'être à la mode, et d'ailleurs cela devient très vite la mode. Ainsi, quand on commença à admirer Wagner, les ex-wagnériens préférèrent Beethoven, puis Bach, puis Haendel »²³.

Contrastes

Les excès nationalistes de la Première Guerre mondiale suscitent l'ironie mais aussi l'embarras, voire l'indignation des wagnéristes, pourtant sévères comme Marcel Proust : « Si au lieu d'avoir la guerre avec l'Allemagne, nous l'avions eue avec la Russie, qu'aurait-on dit de Tolstoï et de Dostoïevski »²⁴ ? Ils ne pourront cependant empêcher la désaffection de l'intérêt pour Wagner, consécutive au premier conflit mondial.

La *Revue wagnérienne* avait distingué les « wagnériens »²⁵, défenseurs et vulgarisateurs de l'œuvre du maître, à la tête d'un « parti wagnérien », des « wagnéristes », prêts à endosser ce rôle « périlleux »²⁶ de créateurs pourvus d'une « intelligence de la musique wagnérienne »²⁷. Le contexte chaotique de l'entre-deux-guerres et la désaffection pour le projet wagné-

rien de totalité provoquent la perte d'influence des uns et des autres, d'autant plus que les œuvres de Wagner triomphent sur les scènes françaises à partir des années vingt et sont désormais suffisamment connues et appréciées pour que Reynaldo Hahn, souvent sévère pour ses confrères, puisse intituler ses chroniques du *Figaro* « L'ardoise de Beckmesser »²⁸.

Les choix politiques de Bayreuth suscitent alors la répulsion de nombre de wagnériens français : « La famille Wagner est le nec plus ultra du grotesque, à commencer par Fricka [Cosima] »²⁹, commente Reynaldo Hahn. La récupération, amorcée dès la Première Guerre mondiale, de la mythologie wagnérienne par le Reich, détermine non seulement le désengagement des wagnériens français mais également la méfiance d'une partie de la droite ou de l'extrême droite, en particulier de Maurras dont Lucien Rebatet dénonce la germanophobie qui porte *L'Action française* à ironiser sur le petit « Wotan caporal »³⁰. Certains récupèrent Wagner sur le modèle nazi : Robert Brasillach, grand admirateur du maître, n'hésite pas à tracer un parallèle entre Corneille et Wagner et salue « cette morale imposée aux races pures »³¹ qu'il retrouve chez le dramaturge et le compositeur.

Cependant, à l'image de Claudel en 1937, beaucoup remettent en cause le fondement même du wagnérisme : « quel intérêt au fond cela a-t-il pour nous »³² ? Ce « poison wagnérien » qui menace l'Europe est-il autre chose qu'une « ratatouille boche »³³ ?

Il faudra attendre les années soixante pour que naisse en France un wagnérisme apaisé et serein avec la fondation du Cercle Wagner de Paris en 1965 par Pierre Devraigne, entraînant celle, de 1985 à 1993, des Cercles régionaux (Annecy, Bordeaux, Lyon, Marseille, Nantes, Nice, Nîmes, Strasbourg et Toulouse, jumelé pour ce dernier avec la très ancienne Associaciò Wagneriana de Barcelone). Les Cercles rassemblent les amateurs de la musique de Wagner, les informent (conférences, publication de revues) et leur facilitent l'accès aux représentations ; il s'agit donc d'un wagnérisme qui a affronté polémiques idéologiques et récupérations politiques pour retrouver Wagner. Regroupés, depuis 1991, en une Association internationale des Cercles Richard Wagner, ils se concentrent sur trois missions essentielles : la fondation de bourses pour de jeunes musiciens, le concours des Voix wagnériennes et l'organisation du Congrès international, interrogeant, dans une démarche définitivement wagnérienne, la postérité artistique du compositeur.

Ars gallica ?

Le wagnérisme en France se définit aussi par son antithèse, tant il est vrai que l'antiwagnérisme a été productif. Résister à Wagner, c'est tenter, dans un contexte sociopolitique précis, de se définir par rapport à lui. C'est ainsi qu'est créée, sous la houlette de Gounod et de Thomas, puis de Saint-Saëns, la Société nationale de musique le 25 février 1871, avec un mot d'ordre programmatique : *Ars gallica*. Il s'agit de rompre l'exclusive de la musique allemande et de restaurer le culte de la musique symphonique et de la musique de chambre en France³⁴. Parmi les membres fondateurs, on compte les principaux musiciens français de l'époque : Saint-Saëns, Duparc, Bussine, Guiraud, Dubois, Fauré, Massenet : « Nul ne pourra être membre actif s'il n'est pas français »³⁵, proclament les statuts rédigés par Castillon. Au programme du premier concert (dans les salons Pleyel) : le Trio de Franck (1839), du Massenet, du Castillon, et du Saint-Saëns. En 1886, toutefois, les plus jeunes de ces musiciens, ceux qu'on appelle la « bande à Franck », décidés à élargir le répertoire et excédés de ne pouvoir faire admettre les œuvres anciennes et/ou étrangères (au premier rang desquelles celles de Wagner) au sein de cette coterie trop patriotique à leurs yeux, mettent en minorité la direction, entraînant la démission de Saint-Saëns : l'antiwagnérisme originel se meut en outil du wagnérisme et tente surtout de faire du franckisme, sur la scène française, un rival du wagnérisme.

Mais résister à Wagner, c'est également envisager le moment prédit par Proust de l'après Wagner. Au cours du 19^e siècle, wagnéristes et antiwagnéristes s'étaient surtout interrogés sur la capacité d'un « art français » à absorber les visées esthético-politiques de cette œuvre-monde. Les réticences d'un Mallarmé, publiant en 1886, dans la *Revue wagnérienne* justement, son *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, titre réutilisé par Claudel, le montrent assez. Dans la *Revue wagnérienne* même, des doutes se font jour. La critique de Bayreuth, de son aspect commercial et de son culte douteux s'amorce. Chamberlain, en janvier 1888, parlera du théâtre wagnérien comme d'une simple « indication »³⁶, et non pas comme d'un idéal, alors que Dujardin, qui dès le 15 août 1887 appelait de ses vœux « l'édifice très abstrait du moderne théâtre », prône un « théâtre mental » qui abandonne personnages et jeux de scène superfétatoires. La puissance suggestive de la musique permet l'épure que tous les symbolistes réclament. Si Wagner n'incarne plus l'idéal, il est temps pour

Henri Fantin-Latour, *Les wagnéristes*, tableau de 1885 rebaptisé plus tard *Autour du piano*.
On y reconnaît les plus ardents soutiens de Wagner : Emmanuel Chabrier au piano, Vincent d'Indy debout à droite de profil,
les critiques Adolphe Jullien et Camille Benoît à gauche. La partition, dans laquelle on a voulu voir *Parsifal*
ou *Carmen* est en réalité illisible : la musique française de l'avenir ?

Debussy de refermer la page en faisant de Wagner un moment de la musique et en renvoyant l'absorption de la poésie par la musique à un phénomène d'époque : « 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 après Wagner et non pas d'après Wagner »³⁷.

Wagnérisme et antiwagnérisme se rejoignent sur le chapitre de la simplification humoristique dont on accable le maître et son œuvre. Moyen de divulgation autant que marque de rejet, l'humour concerne les principaux piliers de la révolution wagnérienne, la temporalité, le leitmotiv et la sonorité. Le critique Camille Bellaigue souligne que *Fervaal* de Vincent d'Indy « a tout du drame wagnérien : le symbolisme [...] la poésie obscure, les longueurs et les ennuis »³⁸. Si Bellaigue est un antiwagnérien autoproclamé, Chabrier, grand admirateur du maître, aura ce commentaire en se rendant à Bayreuth : « Les chemins de fer allemands sont, comme certains héros de Wagner, assez peu pressés et content volontiers leurs petites affaires à chaque station »³⁹.

La pirouette, humoristique et simplificatrice, mais pédagogique, fait partie des spécificités du discours sur Wagner : si la métaphore loufoque introduit un élément grotesque qui peut passer pour critique, elle permet surtout, en se faisant hypotypose, de donner à voir ce qui s'explique difficilement, voire relève de l'ineffable. Dans *Le Ménestrel* du 24 mars 1861, Paul Bernard reproche à Wagner la mélodie qui « à partir de l'ouverture, se prolonge indéfiniment, à l'instar du câble transatlantique – cet immense trait d'union entre les deux mondes ». Les caricatures jouent un si grand rôle dans la propagande wagnérienne qu'Adolphe Jullien, pour sa grande biographie qui fait autorité en 1886, précise que, dans les documents réunis pour évoquer la vie de Wagner, figurent nombre de caricatures⁴⁰ tant elles sont significatives de la perception du compositeur entre prise de distance et révérence. Cette dimension du wagnérisme devient même un cliché que Flaubert relève dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « Wagner. – Ricaner quand on entend son nom, et faire des plaisanteries sur la musique de l'avenir »⁴¹.

Création

La création artistique en France dans le dernier quart du dix-neuvième siècle se traduit souvent par un immense découragement des artistes, attentifs à n'être pas des imitateurs et impuissants à poursuivre ou à dépasser le maître, réagissant d'autre part à l'hégémonie d'un art allemand qui est en train de s'ériger en image collective d'un peuple. C'est encore Claude Debussy qui résume le mieux, en 1903, la situation en faisant allusion au discours prononcé par Wagner au soir de l'inauguration de Bayreuth : « Et maintenant je vous laisse le Néant, à vous d'en sortir »⁴² !

Entre une finitude auto-déclarée
et un nationalisme allemand
de plus en plus tonitruant,
le sentiment d'angoisse tenaille les musiciens, à l'instar d'Emmanuel Chabrier qui s'écrie après Tristan : « WAGNER M'A TUÉ »⁴³, ou de Chausson qui déplore « le spectre rouge de Wagner qui ne [le] lâche pas »⁴⁴ alors même qu'il cherche à se « déwagnériser ». Ernest Reyer résume ce sentiment de découragement après la première *Valkyrie* en français à l'Opéra de Paris en 1893 :

« Et nous tous que le génie du Titan victorieux écrase, anéantit, ce qu'il nous reste à faire, après avoir jeté un dernier et douloureux regard sur le passé, c'est de saluer l'Avenir et de tomber avec grâce »⁴⁵.

Tous attendent le « grand coup de pioche libérateur »⁴⁶ que réclame Henri Duparc, destiné à se dégager d'une influence prégnante tout en conservant la visée programmatique de Wagner. Catulle Mendès⁴⁷ puis Louis de Fourcaud⁴⁸ se font l'écho des conseils du maître : d'abord, puiser dans le patrimoine national des sujets loin des conventions exploitées par les librettistes professionnels, ensuite, conserver comme objectif la fusion littérature/musique : *Fervaal* est une « action musicale », le *Roi Arthus* un « drame lyrique », *Louise* de Charpentier un « roman musical ». Même Jules Massenet, pourtant beaucoup moins ouvert à l'influence du maître de Bayreuth, intitule *Esclarmonde* « opéra romanesque » et *La Navarraise* « épisode lyrique ». Un vocabulaire s'invente pour la critique : on est « parsifalesque »

(*Briséis* ou *Fervaal*), « tristanesque » (*Le Roi Arthus* et bien d'autres). Le tableau d'Henri Fantin-Latour, exposé au Salon de 1885 et intitulé *Autour du piano* sera vite rebaptisé *Les wagnéristes* : on y retrouve quelques-uns des compositeurs précités, réunis très symboliquement autour d'une partition illisible : celle de la musique française de l'avenir que tous cherchent ?

Comme le remarque Paul Dukas, « innocemment on avait dressé l'œuvre de Wagner, autour de l'art contemporain, comme une sorte de muraille de la

Chine »⁴⁹. Wagner, « créateur d'une nouvelle forme d'art »⁵⁰, est l'incontournable référence en musique, mais

aussi en littérature et en peinture où le tropisme musical est de rigueur. Autour de la *Revue wagnérienne* d'abord, puis du vers-librisme ensuite, nombre d'innovations en matière d'écriture sont inspirées par le « modèle » wagnérien : leitmotiv, mélodie continue, musication (privilégier le son sur le sens) viendront justifier le vers libre ou le monologue intérieur des

Lauriers sont coupés d'Edouard Dujardin auxquels Joyce marquera sa reconnaissance. Dans le numéro du 8

janvier 1886 de la *Revue* paraissent huit sonnets d'hommage à Wagner, signés de Mallarmé, Verlaine, René Ghil, Stuart Merrill, entre autres. On peut y voir « l'avènement officiel du symbolisme »⁵¹ qui, fort de l'appui de l'idéalisme wagnérien, fourbit ses armes contre le positivisme triomphant. Dans les numéros de mai, juin, juillet et septembre 1886, Teodor de Wyzewa revient sur « l'art wagnérien »⁵², à travers la peinture, la littérature et la musique : l'équilibre maintenu par Wagner de son vivant « entre la sphère de l'idéal et celle de la réalité »⁵³ deviendra la part du roman tandis que celle de la poésie reviendra à chercher comment « passer tour à tour, sans transitions, instantanément, de la pensée non-poétique à la pensée poétique et vice versa – c'est-à-dire enfin, de passer sans transitions et instantanément de la forme non rythmée à la forme rythmée avec assonances, allitérations et jeu de motifs, qui convient à la pensée musicale ».

Du côté du roman, *Tristan* sera, généralement, la caution d'un renouvellement que tous recherchent, d'Anna

Mme de Bernadaky en costume de Walkyrie créé par le couturier Worth,
photographie de Nadar

de Noailles⁵⁵ à Henry Céard⁵⁶. Mais c'est Proust qui, substituant au cours de la composition de *La Recherche* la figure de Vinteuil à celle de Wagner, et transférant les analyses wagnériennes du narrateur à Swann, le « fruit sec »⁵⁷, saura faire, de ce qui aurait pu être un roman de l'artiste, comme le *Jean-Christophe* de Romain Rolland, le roman, beaucoup plus novateur, du critique musical qui a su analyser et démythifier Wagner pour prôner la « musique pure ».

Si le wagnérisme est une enseigne de l'avant-garde artistique, ce n'est pas seulement pour la poésie ou le roman, mais aussi pour la peinture et, fait plus nouveau, pour les arts décoratifs. On sait que Van Gogh considérait que son art relevait d'une fusion « tellement je sentais les rapports qu'il y a entre notre couleur et la musique de Wagner »⁵⁸, tandis que Gauguin l'écrit sur le livre d'or de Pont-Aven : « Je crois [...] en la vérité de l'art un et indivisible ». Signac baptisera symboliquement son bateau Manet-Zola-Wagner⁵⁹. Au même moment, Kandinsky considère que l'abstraction est née de sa prise en compte des couleurs sans support conceptuel dans *Lohengrin*⁶⁰. Mais dans l'entourage du peintre Gustave Fayet, à l'abbaye de Fontfroide, se crée un phalanstère où, autour de Richard Burgsthal, Rita Strohl, Ricardo Vinès ou Odilon Redon, on repense la création wagnérienne tant en musique (l'œuvre « totale » et cosmique de Rita Strohl) que pour le vitrail, la fresque, le décor de théâtre et les arts décoratifs en général. La création du théâtre de Bièvres sur le modèle de Bayreuth pour la conception de spectacles expérimentaux en est une preuve supplémentaire. On peut également situer la tentative de modernisation des salles en France par rapport au wagnérisme : autour du projet de reconstruction de l'opéra comique, par exemple, des compositeurs comme Saint-Saëns, Reyer, Paladilhe ou Charpentier avaient suggéré que la fosse d'orchestre s'inspire du modèle de Bayreuth⁶¹. Ce dernier assurait :

- « 1- Que la vue de l'orchestre intercepte toute émotion ;
- 2- Qu'il est impossible, à moins d'être sourd, d'entendre une œuvre lyrique si l'on est placé au premier rang des fauteuils d'orchestre ;
- 3- Que l'éclairage si défectueux des pupitres en s'améliorant procurerait de bonnes exécutions ;
- 4- Que le chef d'orchestre, au besoin en manche de chemise, bien à l'aise, pourrait enflammer ses musiciens d'une ardeur que sa situation actuelle lui interdit d'exprimer »⁶².

Malgré ces arguments, la salle fut reconstruite à l'ancienne et la campagne nationaliste du *Figaro* y fut pour quelque chose : la diffusion des idées de Wagner butait toujours sur l'obstacle idéologique. Bien des années plus tard, Boulez aura les mêmes regrets : « [...] je suis stupéfait que le Festspielhaus de Bayreuth n'ait pas servi de modèle à des théâtres où les conditions de spectacle seraient infiniment plus convaincantes »⁶³.

L'entre-deux-guerres se caractérise par un rejet, voire une tentative d'élimination de Wagner par la trivialité et les postures en radicale opposition à son œuvre. Prétexte aux virtuoses exercices de style de Jean Wiener et Clément Doucet (*Wagneria, Isoldina*, 1927), il l'est aussi aux sarcasmes de Cocteau dans *Le Coq et l'arlequin* (1918), manifeste à la gloire du Groupe des Six. Comme l'a magistralement analysé Vladimir Jankélévitch⁶⁴, la musique de ces années-là est « stationnaire », voire « stagnante », fuyant absolument le développement, au besoin interrompue, à l'opposé du pathos et de l'expressivité considérés comme caractéristiques de Wagner. Les compositeurs ne se sentent pas tenus à la « cohérence idéologique ». Le Coq français devra « apporter enfin l'aube tant désirée, le terme de cette nuit wagnérienne, germanique, d'une métaphysique ampoulée, qui s'est abattue sur l'Europe »⁶⁵.

Comme il y a un « nouveau Bayreuth » après 1950, on peut parler d'un nouveau wagnérisme à partir de la fin des années 60. Le travail « neuf » de Boulez et de Chéreau, situé dans la ligne d'un wagnérisme français qui avait traité Wagner en artiste et non en idéologue, a permis un retour de l'intérêt porté à son œuvre, débarrassée des questions qui continuaient à hanter l'Allemagne, comme le montrent les travaux presque contemporains de Syberberg. Ce « nouveau wagnérisme » émane surtout des musiciens, contrairement à ce qui se passait au 19^e siècle. Alain Robbe-Grillet semble prendre acte une dernière fois du parallélisme fécond entre littérature et musique qui a pour nom le wagnérisme français : « Mais toute l'œuvre de Wagner ne se construit-elle pas, précisément, sur les glorieuses ruines du système tonal dont elle devient l'apothéose ? Ainsi en irait-il du roman moderne – le dernier roman – qui édifie ses structures mouvantes avec le matériau ruiné de l'ancien, celui du réalisme, c'est-à-dire de la certitude »⁶⁶.

La musique, elle, n'a pas dit son dernier mot. Wagner a été très tôt associé aux recherches sur la musique concrète. L'art des bruits de Russolo (1913) se voulait en opposition radicale au compositeur. Mais les recherches de Pierre Schaeffer, en se détournant des

BUREAUX
5, rue Bergère, 5
PARIS

ABONNEMENTS

FRANCE
En avr. 10 fr.
En mai. 5 »
En juin. 3 »
En juillet. 15 c.

ADRESSES
Lettre à Paris et N. J. MARIE
Directeur-Général

BUREAUX
5, rue Bergère, 5
PARIS

ABONNEMENTS

ETRANGER
En avr. 10 fr.
En mai. 5 »
En juin. 3 »
En juillet. 15 c.

PUBLICITE
L. DUBOIS, 5, rue de la Harpe
et aux bureaux de journaux

Tout abonné à un journal de Paris peut recevoir gratuitement le GRELOT (Voir en tête de la 2^e page)

L'OUBLI DES INJURES

Paris vaincu est outragé par Wagner

Paris lèche le Lohengrin de Wagner

Affiche publicitaire de Pal
(Jean de Paléologue, 1860-1942)
pour les Cycles Liberator en 1899

Georges Villa (1883-1965),
« Debussy à l'assaut de la musique
classique »... et surtout de celle
de Wagner (1912)

éléments considérés auparavant comme seuls constitutifs de la pensée musicale (rythme, mélodie et harmonie), et en y associant des « objets sonores » neufs, voire des séquences d'œuvres musicales préexistantes, ont engendré une réflexion sur la maîtrise spatiale et temporelle de la sonorité qui ramène à Wagner. C'est en effet l'emprise sur l'auditeur au moyen des sons, fussent-ils « concrets » comme les marteaux des Nibelungen, qui est explorée. Wagner devient même un matériau sonore, comme le prouve Pierre Henry, qui utilise la *Tétralogie* pour son *Dracula* (2002) : si Wagner a vampirisé la musique (thème traité également par Ken Russell dans *Lisztomania* en 1975), ce sont ses propres leitmotifs qui reviennent hanter les partitions. Ainsi le wagnérisme aujourd'hui semble marquer un retour aux compositions de grande ampleur que le spectre de Wagner n'effraie plus. Philippe Manoury surtout, mais aussi Philippe Hurel ou Philippe Schoeller, se réclament de la fluidité du discours wagnérien et surtout de ses amples proportions. En 1968, un concert-marathon de 26 heures avait signalé l'attachement de Pierre Henry au concept de démesure cérémonielle. Pascal Dusapin, qui se revendique « wagnérophile hystérique », évoque la propension de Wagner à « étirer les énergies à l'infini »⁶⁷. Malgré ses réticences (« son œuvre d'art total, sa mission, son élévation, ne sont pas l'étendard que je porte, avec ma musique discrète et ironique »⁶⁸), Gérard Pesson repose la question de Mallarmé dans sa *Récréation française* n°1 intitulée *L'Harmonieux forgeron* (1995) : qu'est-ce qu'une musique « typiquement française » si absolument irriguée par la musique allemande ? Michèle Reverdy se dit aussi fascinée par la plasticité née de la ramification des motifs dans l'œuvre du maître de Bayreuth.

Enfin, les textes mêmes du compositeur continuent à inspirer des artistes : un *Wagner en têtes* a été représenté à l'Ircam en 2003 par Yann Rocher et Emmanuel Rio, et Jonathan Harvey a composé *Wagner Dream* en 2006, sur un livret de Jean-Claude Carrière d'après le scénario *Les Vainqueurs* (*Die Sieger*, 1856). La musique électroacoustique y apparaît comme la forme suprême du wagnérisme : un discours musical reposant sur un matériau en perpétuel devenir.

Reste à se demander si le wagnérisme, en France, ne peut pas se définir par une dimension mythique dans la mesure où il existe une représentation mentale collective, prescriptive et épique, de Wagner dont la création contemporaine, mais aussi la publicité et la presse⁶⁹, aujourd'hui plus que jamais, témoignent du dynamisme et de l'étrange pouvoir.

Cécile Leblanc

Notes

- 1 — Claude Debussy, lettre à Pierre Louÿs, 20 juillet 1894, in *Correspondance 1884-1918*, réunie et annotée par François Lesure, Hermann, 1993, p. 66
- 2 — Gérard de Nerval, *Lohengrin*, in *La Presse*, 18 et 19 septembre 1850
- 3 — Fétis père, *Richard Wagner*, in *Revue et gazette musicale*, n° 23-24-25-26-28-30-32 des 6-13-20 et 27 juin, 11-25 juillet et 8 août 1852. Il s'agit essentiellement de la traduction et de l'adaptation pour le lectorat français d'*Une communication à mes amis*, parue en 1852 en allemand.
- 4 — Maxime Leroy, *Les premiers amis français de Wagner*, Albin Michel, 1925, p. 8
- 5 — « Ça a été un événement dans mon cerveau », confie Baudelaire à son éditeur Poulet-Malassis, cité par Philippe Lacoue-Labarthe, in *Musica ficta*, Christian Bourgois, 1991, p. 29

- 6 — Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in *L'art romantique*, Bordas, Classiques Garnier, 1990, p. 720
- 7 — *Gesammelte Schriften*, tome IX
- 8 — Wagner commet un douteux jeu de mots sur le mot « jurez », prononcé par un garde alsacien et Schuré, l'un de ses plus fidèles défenseurs, d'origine alsacienne.
- 9 — Catulle Mendès, *Richard Wagner*, Charpentier et Cie, 1886, p. V
- 10 — Auguste de Gaspérini, *La Nouvelle Allemagne musicale. Richard Wagner*, Paris, Heugel, étude publiée par *Le Ménestrel*, 1866. Sur Gaspérini, voir Maxime Leroy, *Les premiers amis français de Wagner*, Paris, Albin Michel, 1925.
- 11 — Édouard Drumont, *Richard Wagner, l'homme et le musicien à propos de Rienzi*, Paris, Dentu, 1869
- 12 — Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, Paris, Jules Rouam, Londres, Gilbert Wood et C^o, 1886. Une très belle édition contenant 14 lithographies originales de Fantin-Latour, 15 portraits de Wagner, 120 gravures, eaux-fortes, caricatures, autographes.
- 13 — Edouard Drumont, op. cit., p. 14
- 14 — Cité par Timothée Picard, *Postface au Dictionnaire Wagner*, Actes Sud, 2010, p. 2999
- 15 — Pierre Boulez, *Divergences : de l'être à l'œuvre*, préface au *Wagner, une étude documentaire*, Gallimard, 1976, p. 10
- 16 — Joséphin Péladan, *Le Théâtre complet de Wagner*, 1894, réimpression Slatkine, 1981, p. V
- 17 — *La Dernière mode*, 26 décembre 1874
- 18 — Ibid.
- 19 — Affiche visible dans le catalogue *Wagner et la France*, Bibliothèque nationale, Théâtre national de l'Opéra de Paris, Herscher, 1983, p. 204
- 20 — Albert Lavignac, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, Delagrave, 1897
- 21 — Camille Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, Lévy, 1885, p. 98
- 22 — *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 3, 1989, p. 753
- 23 — Marcel Proust, *Correspondance*, vol. I, Plon, 1976, p. 174
- 24 — Marcel Proust, *Correspondance*, lettre à Lucien Daudet [Le lundi soir 16 novembre 1914, ou peu après], vol. XIII, p. 333
- 25 — *Revue wagnérienne*, décembre 1888, p. 278
- 26 — *Revue wagnérienne*, 8 mai 1885, p. 127
- 27 — *Revue wagnérienne*, 8 mai 1885, p. 127
- 28 — Chroniques publiées dans *Le Figaro* entre mai 1936 et mai 1938, reprises en partie dans *L'Oreille au guet*, Gallimard, 1937, p. 213-223 puis dans *Thèmes variés*, J. B. Janin, 1947, p. 260-285
- 29 — Bernard Gavoty, *Reynaldo Hahn : le musicien de la Belle Epoque*, Buchet-Chastel, 1976, p. 139
- 30 — Lucien Rebatet, *Les Décombres*, Denoël, 1942, p. 9
- 31 — *Œuvres complètes*, Paris, Club de l'honnête homme, t. IV, 1963, p. 128
- 32 — Paul Claudel, *Aegri Somnia*, *Œuvres en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 887
- 33 — Ibid., p. 367
- 34 — Louis Borgex, *Vincent d'Indy, sa vie et son œuvre*, Durand et Cie, 1913, p. 9
- 35 — Jean Gallois, *Camille Saint-Saëns*, Mardaga, 2004, p. 138
- 36 — *Le Wagnérisme en 1888*, in *Revue wagnérienne*, janvier 1888, p. 284
- 37 — Claude Debussy, *Pourquoi j'ai écrit Pelléas*, avril 1902, repris dans *Monsieur Croche*, Gallimard, coll. L'imaginaire, rééd. 1987, p. 63
- 38 — *La Revue des deux mondes*, 15 avril 1897
- 39 — Emmanuel Chabrier, *Correspondance*, réunie et présentée par Roger Delage et Frans Durif, éd. Klincksieck, p. 679. Lettre à B. Marcel du 9 août 1889.
- 40 — Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, op.cit.
- 41 — Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Conard, p. 90
- 42 — Claude Debussy, in *Gil Blas*, 19 janvier 1903, repris dans *Monsieur Croche*, Gallimard, coll. L'Imaginaire, rééd. 1987, p. 79
- 43 — Emmanuel Chabrier, *Correspondance*, op. cit., p. 139
- 44 — Ernest Chausson, *Écrits inédits, journaux intimes, roman de jeunesse, correspondance*, choix et présentation de Jean Gallois et Isabelle Breteau, éd. du Rocher, 1999, p. 170-171
- 45 — Ernest Reyer, in *Le Journal des débats*, 13 mai 1893
- 46 — Lettre à Vincent d'Indy du 8 juillet 1885
- 47 — Catulle Mendès, *Richard Wagner*, Charpentier, 1886
- 48 — *Bayreuther Festblätter*, 17 juin 1884, à nouveau dans *Le Gaulois* du 13 janvier 1886 et enfin dans la *Revue indépendante* de janvier 1887
- 49 — Paul Dukas, « Sur Richard Wagner », octobre 1899, in *Chroniques musicales sur deux siècles*, p. 108
- 50 — Edouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Messein, 1936, p. 201
- 51 — Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Dunod, 1993, p. 46-47
- 52 — Titre d'un article repris dans le volume *Nos maîtres, études et portraits littéraires*, Perrin et Cie, 1895, p. 11-90
- 53 — Timothée Picard, *Préface au Dictionnaire Wagner*, Actes Sud, 2010, p. 5
- 54 — Edouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens, vers libre, verset, poème en prose*, p. 186
- 55 — Anna de Noailles, *La Domination*, Calmann-Lévy, 1905
- 56 — Henry Céard, *Terrains à vendre au bord de la mer*, Charpentier, 1906
- 57 — Françoise Leriche, « La théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique », in *Proust au tournant des siècles*, vol. 1, Minard, 2004, p. 82
- 58 — Philippe Junod, *Contrepoints, dialogue entre musique et peinture*, Contrechamps, 2006, p. 117
- 59 — Ibid., p. 112
- 60 — Wassily Kandinsky, *Regard sur le passé*, trad. par Gabrielle Buffet-Picabia, Paris, Galerie René Drouin, 1946, p. 41
- 61 — Henri Moréno [pseudonyme d'Henri Heugel], *La reconstruction de l'opéra-comique*, in *Le Ménestrel*, 60^e année, n^o 27, 8 juillet 1894, p. 211
- 62 — Ibid.
- 63 — Pierre Boulez, in *Histoire d'un Ring*, Bayreuth, 1976-1980, Robert Laffont, collection Diapason, 1980, p. 15
- 64 — Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Seuil, 1983 [A. Colin, 1961], p. 27-31
- 65 — Timothée Picard, *Wagner, une question européenne*, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 137
- 66 — Alain Robbe-Grillet, *Les derniers jours de Corinthe*, Les éditions de Minuit, 1994, p. 144
- 67 — Pascal Dusapin, interview au *Nouvel Observateur*, 27 octobre 2005
- 68 — Ibid.
- 69 — Dans un article du *Figaro-Économie* du 22 novembre 2011 au titre déjà wagnérien (« L'UE est en flammes mais l'euro se porte pour le mieux »), le journaliste Jean-Pierre Robin osait la comparaison : « Telle la Walkyrie Brünnhilde encerclée de flammes par son père Wotan, qui l'a punie de ses fautes, l'euro reste vivant et prisonnier. On attend le chevalier Siegfried qui lui apportera la délivrance. Celui dont l'Allemagne a fait son héros emblématique ». La communication entre l'œuvre et le public français a pris valeur d'évidence... au moins sur la circulation anarchique de l'or. Je remercie Paul Février de m'avoir communiqué cet article.