

GEORGES SERVIÈRES

RICHARD WAGNER

JUGÉ EN FRANCE



PARIS
A LA LIBRAIRIE ILLUSTRÉE
7, RUE DU CROISSANT, 7

Tous droits réservés.

Richard Wagner jugé en France

Georges Servières



À la Librairie illustrée, Paris, 1887

Exporté de Wikisource le 01/12/2016

TABLE DES MATIÈRES

Préface

Avertissement

PREMIÈRE PARTIE

PRÉLIMINAIRE BIOGRAPHIQUE

PREMIÈRE PÉRIODE (1839-1842) : premier séjour de Wagner à Paris

DEUXIÈME PÉRIODE (DE 1842 À 1859) *Rienzi* (1842), le *Fliegende Holländer* (1843) et *Tannhæuser* (1845) à Dresde. — *Lohengrin* à Weimar (1850). — Étude de Fétis sur Wagner. — Représentation de *Tannhæuser* à Wiesbaden. — L'ouverture de *Tannhæuser* à Paris

TROISIÈME PÉRIODE (1859-1862) : DEUXIÈME SÉJOUR DE WAGNER À PARIS

I. — Concerts au Théâtre-Italien

II. — Représentation de *Tannhæuser* à l'Opéra
(13 mars 1861)

DEUXIÈME PARTIE

QUATRIÈME PÉRIODE (DE 1862 À 1870) : Depuis la chute de

Tannhæuser jusqu'à la guerre de 1870-71. — La musique de Wagner aux Concerts populaires. — *Tristan et Yseult* (1865), *les Maîtres chanteurs* (1868), *Rheingold* (1869) et la *Walküre* (1870) à Munich. — *Rienzi* au Théâtre-Lyrique (1869). — *Art allemand et politique allemande* (1868). — *Une Capitulation* (1870)

CINQUIÈME PÉRIODE (DE 1870 À 1876) : Le spectre wagnérien. — La musique de Wagner réintégrée aux Concerts populaires. — La *Tétralogie* à Bayreuth (août 1876). — *Les Prussiens en Allemagne*, de M. Tissot. — Démonstration antiwagnérienne du 29 octobre 1876 au Cirque d'hiver

TROISIÈME PARTIE

SIXIÈME PÉRIODE (DE 1876 À 1886) : Premiers succès. — *Lohengrin* au théâtre de la Monnaie, au Cirque d'Hiver et au concert Lamoureux. — La question Neumann (1881-1882). — Premières auditions au Cirque d'Hiver, au concert du Châtelet et aux Nouveaux-Concerts. — *Parsifal* à Bayreuth (1882). — Mort de R. Wagner. — Auditions de fragments de *Tristan* et de la *Walkyrie*. — *Les Maîtres-Chanteurs* à Bruxelles (1885). — Représentation projetée de *Lohengrin* à l'Opéra-Comique, campagne de lapresse (1885-86). — Biographes et commentateurs

APPENDICE (*Lettres de R. Wagner*)

1. Lettre de R. Wagner à H. Berlioz

2. Lettre de R. Wagner à É. Dujardin

RÉPERTOIRE DES NOMS CITÉS

TABLE BIBLIOGRAPHIQUE

PRÉFACE

À PAUL POUJAUD

Vous avez eu, mon cher ami, hautement raison d'aller, cet été, voir représenter à Bayreuth *Parsifal* et *Tristan*, la *Tétralogie* à Dresde et, à Prague, les *Maîtres-Chanteurs*. Vous avez pu ainsi, — devant ces drames wagnériens visibles seulement en Allemagne, — discerner combien nous égare l'exécution partielle de quelques fragments de pareilles œuvres, cette exécution fût-elle parfaite.

À votre retour, tout frémissant encore de l'enthousiasme excité en vous par une merveille d'art, vous m'avez décrit les prodiges d'une action dramatique simple et grande, pénétrée et comme soulevée jusqu'au surnaturel par le souffle d'une musique issue de mystérieux abîmes, épandue et flottant autour des personnages, qui tantôt se meurt à leurs pieds avec la caresse d'une vague, tantôt les enlace, les domine et les dirige, impérieuse, à travers les enchantements d'un spectacle féerique vers leur funeste ou immortelle destinée. Vous m'avez dit l'auditoire fasciné, au théâtre de Bayreuth, par les splendeurs prestigieuses de l'appareil scénique, la majesté des cérémonies

de *Parsifal* et leur expression plastique saisissante au point de révéler par elle-même aux plus ignorants le sens mystique du drame, vous m'avez dépeint des artistes, — les premiers de l'Allemagne ! — voués spontanément ou par sélection à des rôles terribles et surhumains, leur abnégation de tout amour-propre de chanteur, et leurs gestes non appris clans un Conservatoire, et leurs postures d'un réalisme familial, et leurs cris de détresse, les sanglots de leur douleur *vraie*, et Vogl, — *der reine Thor*, — présent à la célébration des mystères du Graal, qui, pendant trois quarts d'heure tournant le dos au public, regarde, immobile, la cène des chevaliers, et M^{me} Materna se traînant à terre comme une bête sauvage, sous l'accoutrement farouche de Kundry !

Et là, personne ne se sent choqué des longueurs dans l'exposition, des manquements à notre poétique théâtrale, personne ne se plaint. Les récits trop ardues ou de la durée des tableaux, Le spectateur, subjugué par le drame, réduit en esclavage par le magique pouvoir du poète, ne songe plus à protester, emporté qu'il est à travers la nuit décevante, — comme Faust sur le manteau de Méphistophélès vers les apparitions du Brocken, — et tout imprégné du fluide musical de l'invisible orchestre qui vibre en lui. Alors, plus de ces discussions d'école sur la formule du drame lyrique, plus de stériles controverses touchant le symbolisme des *leitmotive* et de recherches vaines au sujet de leurs ramifications encore inexpliquées, plus de ces grivoiseries attachées au cocuage du roi Marke, ou bien à la blessure d'Amfortas et à la continence de Parsifal, dont s'amuse notre blague parisienne, mais une impression grandiose et austère, une foi contagieuse, une

soudaine simplicité de cœur, une absorption spirituelle de la vision poétique dont l'âme reste bouleversée, et des jeunes filles qui, devant le prêtre du Graal élevant la coupe de vie, fondent en larmes comme au jour de leur première communion.

Cet été, dans ce milieu cosmopolite de Bayreuth, il était venu beaucoup de Français et de toute profession. Il y avait là non seulement des écrivains et des artistes, mais des médecins, des étudiants, des avocats, dont plusieurs avaient ajouté, par simple curiosité, la ville de Bayreuth à leur itinéraire de voyage en Allemagne. Plusieurs étaient arrivés prévenus contre Wagner par leurs prédilections artistiques ou par des épigrammes de journaux. Tout d'abord devenus sincères au contact de cette foule respectueuse, bientôt ils ont été touchés de la grâce et, l'épreuve enfin subie, qu'ils fussent ou non préparés par des connaissances musicales à la représentation des drames wagnériens, — quel a été leur aveu unanime ? — Celui d'une révélation foudroyante et d'une admiration éperdue... ^[1].

Pendant que vous parcouriez les villes d'Allemagne, vous délassant de la visite des musées par l'audition de la *Walkyrie* ou de *Götterdämmerung*, je faisais moi aussi mon pèlerinage wagnérien, mais à Paris, hélas ! dans les bibliothèques, occupé à résumer pour ce travail d'histoire contemporaine, tous les écrits publiés en France sur Wagner, à déterrer dans les collections de journaux les appréciations oubliées de critiques morts ou vivants, à restituer les polémiques bruyantes suscitées chez nous de tout temps par la personne ou les ouvrages du maître. Ah ! si Flaubert eût été musicien, lui qui, — nous le

savons par les extraits du livre publiés par M. de Maupassant [2], — devait ajouter à son *Bouvard et Pécuchet* un supplément précieusement composé de toutes les inepties imprimées, tombées de la plume des auteurs célèbres, quel monument prodigieux aurait-il pu ériger à la bêtise humaine, rien qu'avec les bévues, invectives et quolibets dont le nom et les œuvres de Wagner ont fourni le prétexte ! Vous en trouverez des exemples remarquables dans le cours de cette étude; j'aurais pu facilement en citer un plus grand nombre, mais j'estime une écœurante besogne celle de collectionner de grossières balourdises, des lieux communs agaçants et des plaisanteries répétées à satiété. D'ailleurs, pour faire oeuvre d'historien sincère, j'ai dû exposer les opinions raisonnées des critiques sérieux, des écrivains compétents. Ce n'est pas ma faute si, pendant longtemps, les rares partisans de Wagner ont été moins nombreux que ses détracteurs fanatiques et moins écoutés que les vulgaires faiseurs de méchants bons mots. De telles résurrections servent à faire éclater le ridicule des jugements absolus, des condamnations hâtives, montrent le danger de nier brutalement des œuvres dont on n'a pas su apprécier tout d'abord la valeur d'originalité.

Si les moqueries des sceptiques, le dénigrement opiniâtre, les attaques des pédants n'ont abouti qu'à la consécration solennelle de la gloire de Wagner, les défaillances morales de l'homme, si haut qu'on les ait proclamées, ne prévaudront pas contre le génie de l'artiste.

L'ignorance, la routine et le parti-pris ont été les premières causes de l'opposition acharnée contre laquelle s'est heurtée, en France, pendant longtemps, la musique de Wagner. Quand le

public parut vouloir s'émanciper de la tutelle où le tenaient les arbitres du goût et prononcer lui-même sur les partitions mal famées, on appela fort à propos le sentiment patriotique au secours des dogmes ébranlés. Wagner a bien écrit, en 1871, une *Ode à l'armée allemande* devant Paris et le *Kaisermarsch* à la gloire de l'empereur Guillaume, mais il n'a pas été le seul musicien de son pays à célébrer sur le mode lyrique les victoires de la Prusse. C'est par centaines qu'il faut compter les hymnes, les chorals, les *lieder*, les marches, polkas et galops publiés en Allemagne à l'occasion de la guerre de 1870. Liszt lui-même, hongrois cependant de naissance et de cœur, Liszt auquel, oublieux de cette courtoisie teutonne, nous avons rendu des honneurs si excessifs à son dernier voyage à Paris, a composé une marche triomphale de circonstance, dédiée au roi de Prusse sous ce titre : *Vom Fels zum Meer ! (Du rocher à la mer, devise de la maison de Hohenzollern)*. En quoi donc R Wagner est-il plus coupable que ces auteurs de cantates guerrières dont M. Ed. Neukomm, dans un intéressant travail statistique ^[3], nous a livré les noms peu illustres ? Il avait plus de talent et son *Kaisermarsch* est une œuvre de premier ordre, c'est le seul grief qui puisse être invoqué contre lui.

Malheureusement, il fut entraîné par son ardeur antifranaise à écrire la pièce satirique *Une Capitulation*, stupide parade de clowns qui serait depuis longtemps oubliée sans le zèle chaleureux avec lequel certains commis-voyageurs en patriotisme en rappellent de temps à autre les propos injurieux pour les vaincus. Tels, pendant la guerre, après chaque défaite, les braillards en déroute s'écriaient : « On nous a trahis ! » Combien de fois, par exemple, a-t-on répété dans le

journalisme, entérines indignés, que le pamphlet dialogué de Wagner n'était qu'une vengeance tirée des Parisiens coupables d'avoir, en 1861, sifflé *Tannhæuser* ?— On a vingt-quatre heures au Palais pour maudire ses juges, dit Almaviva dans le *Barbier de Séville*. — On a vingt-quatre ans au théâtre ! s'exclame Figaro. — Si la rancune de Wagner a été tenace, elle n'a pas encore atteint en durée l'opiniâtreté des griefs du poète contre le parterre de Madrid. Cependant, cédant aux inspirations d'un chauvinisme factice, pieusement entretenu par les déclamations de la presse, de 1876 à 1883, force naïfs convaincus s'imaginèrent obéir à une mission sainte en sifflant, au concert Padeloup, les œuvres de Wagner et travailler ainsi à reconquérir les provinces annexées.

Étrange patriotisme que le nôtre ! Jusqu'à présent, du moins, les nations se contentaient d'élever des statues aux triomphateurs. Mais nous, depuis la guerre, nous avons érigé des monuments symbolisant la défense du territoire, qui se dressent, menaçants et dramatiques, sur tous les points où nos troupes ont été battues, comme pour éterniser le souvenir de nos revers, à moins que notre présomption n'ait ainsi cherché à glorifier des désastres inouïs par une mensongère apparence de victoire. Bien mieux, sur la plus belle place de Paris, la statue de Strasbourg disparaît sous les drapeaux, les bouquets, les emblèmes, ainsi qu'un sépulcre. L'effigie de pierre, avec ses treillis de perles effiloquées, ses lambeaux tricolores déteints, ses immortelles moisies, d'un aspect funèbre par un ciel d'orage où roulent, chargées de pluie, des nuées livides, apparaît loqueteuse et malpropre au clair soleil d'une matinée de juin. L'hiver dernier, ensevelie sous une couche de neige

d'où émergeait, çà et là, une hampe dépouillée, elle évoquait les tertres lugubres, dans un cimetière gelé, de la fosse commune sur laquelle ont pourri des fleurs de pauvre et des couronnes flétries...

Le 14 juillet, pendant que, sur la place de la Concorde, défilait, pour se rendre à la revue de Longchamps, le détachement des troupes du Tonkin, devant ces soldats bronzés, recuits par le soleil, ces marins décimés dans les rizières, ces turcos aux têtes ridées et grimaçantes, au teint bilieux, aux yeux de fièvre, d'entre une centaine de spectateurs deux ou trois seulement poussèrent un timide vivat auquel ne répondit ni un cri, ni un applaudissement. Cruelle pour des hommes qui avaient survécu à des combats meurtriers, aux atteintes d'un climat pernicieux, aux fatigues de la traversée, une telle indifférence m'avait froissé quand j'aperçus, à cinquante pas de là, une douzaine de gamins, en vareuse et pantalon de toile, — d'une société de gymnastique quelconque, — jouant au soldat devant la statue de Strasbourg, le plus agile hissant sur le socle un drapeau, le plus petit claironnant des sonneries... Je les aurais giflés !

Non ! ce n'est pas ce deuil de parade, cette mise en scène mélodramatique, ces bannières, ces écharpes, ces bambins sous les armes qui feront revivre en nous l'ardeur guerrière ! Un pays est bien près d'abjurer le sentiment national quand il a recours, pour le rendre tangible, à de grossières manifestations théâtrales, quand il arrive à en confier la garde à un entrepreneur de patriotisme chargé, moyennant un modique abonnement, de le distribuer, comme l'eau et le gaz, à tous les quartiers de Paris !

Il y a dix ans, le patriotisme s'exprimait, au théâtre, en tirades belliqueuses, dans des drames médiocres où des allusions poétiques exaltaient l'héroïsme des vaincus, se débitait en librairie sous forme de pamphlets anti-allemands dont on s'arrachait les éditions sans vérifier les dires de l'auteur. En 1871, après la représentation à l'Opéra d'*Érostrate* qui fut, comme on sait, joué pour la première fois à Bade en 1862, on reprochait à M. Reyer d'avoir dédié sa partition à la reine Augusta et, en retour de cet hommage, d'avoir osé accepter une décoration prussienne. Par la suite, on a su persuader aux Parisiens que la haine de Wagner est le commencement de la revanche. Enfin, et malgré les efforts contraires des esprits impartiaux, une cabale de presse est parvenue à empêcher M. Carvalho de représenter *Lohengrin*. Il y a des gens pour lesquels cette mise en interdit d'un chef-d'œuvre musical vaut une victoire ; pour eux, la France est vengée, puisque Wagner n'a pu forcer les portes d'un théâtre subventionné.

Vit-on jamais, dites-moi, plus lamentable aberration que cette intrusion voulue dans une question d'art d'un patriotisme de commande formulé, vis-à-vis de Wagner, en récriminations posthumes, ou réduit à de ces chicanes mesquines qu'une locution bien française a nommées querelles d'Allemand ? Au début de cette ardente polémique, un épisode touchant, n'est-ce pas ? fut de voir un homme aussi réfractaire à la musique que M. Sarcey, avouer publiquement sa déception et celle de beaucoup d'honnêtes gens dont il représente fidèlement l'opinion moyenne, arbitrairement privés d'entendre l'opéra de Wagner sur lequel ils avaient lu tant de louanges

hyperboliques. C'est en vain que M. Sarcey s'est révolté contre l'intolérance des prétendus patriotes semblables « à ces femmes fanatiques qui croient travailler à leur propre salut en forçant leur mari à manger du hareng et des pommes de terre le vendredi. » Ses plaintes étaient trop justes pour être écoutées.

Au concert de réprobation vengeresse auquel M. Carvalho, intimidé, a sacrifié *Lohengrin*, se mêlaient les imprécations jalouses des auteurs et le haro des boutiquiers de musique. Ceux-ci et ceux-là, — surtout ceux-ci, je veux le croire, — ont craint de voir leurs intérêts lésés par l'admission dans nos théâtres du répertoire de Wagner et, redoutant une concurrence désastreuse pour l'art national, ont réclamé l'établissement d'un régime protecteur. De même que nos industriels voudraient interdire aux producteurs étrangers l'accès du marché français, nos compositeurs s'arrogeraient volontiers le monopole de fournisseurs patentés de nos théâtres lyriques. Il leur semblerait tout naturel d'écarter les œuvres de leur redoutable rival par une mesure analogue au règlement qui prohibe l'importation de médicaments de fabrication étrangère. Un malade confiant en l'efficacité d'une drogue anglaise ou belge, n'a pas en effet le droit de se la procurer sans avoir obtenu l'avis favorable de l'École de pharmacie. Ainsi, les apothicaires français ayant seuls licence d'« amollir, humecter et rafraîchir les entrailles » de messieurs leurs compatriotes, les compositeurs français se réserveraient à leur tour le privilège de charmer nos oreilles. Et cette prétention de nos musiciens n'est même pas neuve ! Déjà, en 1823, « quand Rossini vint à Paris, se rendant à Londres, l'Académie des Beaux-Arts, ayant eu l'idée de profiter de son passage pour le

nommer associé étranger, les membres de la section de musique s'opposèrent à cette élection qui fut votée d'acclamation par les peintres et les architectes ^[4]. »

Indépendamment de la rivalité d'intérêts, une autre considération a pu motiver la tiédeur récente des compositeurs français à l'égard d'un maître par eux naguère tant prôné. Pour expliquer la ruine de miss Smithson, devenue la directrice de la troupe anglaise qui jouait à Paris, en 1835, les pièces de Shakspeare, Berlioz, dans ses *Mémoires*, écrit ceci : — Non seulement les chefs de l'école romantique ne désiraient plus les apparitions du géant de la poésie dramatique, mais, sans se l'avouer, ils les redoutaient, à cause des nombreux emprunts que les uns et les autres faisaient à ses chefs-d'œuvre avec lesquels il était en conséquence de leur intérêt de ne pas laisser le public se trop familiariser. » Au lieu de Shakspeare mettez le nom de R. Wagner, substituez à l'école romantique la pléiade musicale qu'on a si longtemps appelée wagnérienne : ne serait-ce pas à un sentiment d'anxiété semblable qu'obéissent nos compositeurs, lorsqu'ils s'acharnent à repousser de nos théâtres le musicien génial dont le style a eu tant d'influence sur la formation de leur talent et dont ils ont si bien su s'approprier les procédés ?

Dans une lettre adressée à M. Super, rédacteur du journal l'*Univers*, datée il est vrai de 1880, M. Saint-Saëns a exprimé cette pensée très juste : « Un succès comme le *Faust* de Gounod vaudrait mieux pour la France que toutes les déclamations du monde. » Assurément, nous serons les premiers à applaudir et à encourager les musiciens français quand ils produiront au théâtre des œuvres de haute valeur,

telles que la *Statue*, *Carmen*, *Samson et Dalila*, le *Roi de Lahore*, *Namouna*. Mais c'est se moquer des gens que de réduire l'Opéra-Comique, sous prétexte qu'il se doit à l'art national, à un ordinaire de productions médiocres, à des rapsodies cruellement ennuyeuses comme *Diana*, *Une nuit de Cléopâtre* ou le *Mari d'un jour* !

Si les compositeurs français parvenaient à tenir en échec l'invasion de la musique allemande, ils seraient les seuls à rompre l'échange intellectuel qui s'opère de nos jours entre les peuples européens. Le mérite de nos savants est-il diminué parce qu'ils ont profité des découvertes de la chimie ou de la physiologie dues aux investigations de la science anglaise ? Nos peintres sont-ils moins admirés, parce que le Salon annuel est ouvert aux nombreux artistes italiens, espagnols, suédois ou américains, ayant leur résidence à Paris ? C'est surtout, depuis dix ans, dans la littérature que s'est ruée une horde venue de Suisse et de Belgique, accrue de Grecs et de Polonais. De cette actuelle confusion des langues procède sans doute le galimatias baroque et supercoquentieux en vue duquel ces barbares,

— oh ! des stylistes ! — nous ont expropriés du merveilleux français de Rabelais, de Pascal, de Diderot et de Th. Gautier. Après s'être trop longtemps confinés dans la contemplation de leur petit monde, voici les Français devenus curieux des mœurs étrangères, des manières de sentir, de penser et d'écrire de leurs voisins. Les éternels romans anglais ne leur paraissant plus assez variés, la vogue est maintenant acquise aux écrivains russes. Devant cet engouement de fraîche date pour les productions slaves, les traducteurs promettent de nous livrer bientôt les chefs-d'œuvre littéraires de l'Italie, de l'Espagne et

de la Norvège. Nos auteurs dramatiques, nos meilleurs romanciers reçoivent dans les pays étrangers une assez large hospitalité pour que l'équité nous oblige à payer de retour des artistes ou des écrivains de talent, qu'ils soient originaires de Florence, de Dresde ou de Moscou.

Donc, la cabale patriotique a triomphé des intentions néfastes de M. Carvalho et le sanctuaire de la musique française a été préservé d'une profanation réputée monstrueuse. Eh ! bien, soit ! nous préférons, nous aussi, que *Lohengrin* n'ait pas été joué à l'Opéra-Comique, car nous aurions peut-être vu, — c'est M. Reyer qui a signalé le péril, — un *Lohengrin* arrangé pour la scène parisienne, tronqué, modifié, avec un dénouement inédit et une figuration insuffisante, comme nous avons eu, au Théâtre-Lyrique, la version Carvalho pour *Fidelio*, *Don Juan*, *la Flûte enchantée*, *Così fan tutte*. C'est une manie toute française que ce besoin de ravauder les productions des poètes ou des artistes étrangers. Quand on ne massacre pas Shakspeare, on bouleverse les opéras de Mozart et les symphonies de Beethoven ! Jusqu'ici du moins, les œuvres de Wagner ont été sauvées de ces mutilations par l'ostracisme attaché au nom de l'auteur. Si, comme les journaux l'ont annoncé, M. Lamoureux donne cette année à l'Éden des représentations de *Lohengrin*, le directeur joindra, je l'espère, au respect du texte, la précision parfaite de l'exécution à laquelle le chef d'orchestre nous a habitués dans ses concerts. D'ailleurs, à ce que m'ont rapporté des Français revenant d'un voyage en Bavière, cet infatigable et zélé propagateur de la musique de Wagner est honoré en Allemagne comme un apôtre du dieu de Bayreuth ; aussi, de sa part, toute

infidélité à la mise en scène consacrée serait taxée de trahison. Mais l'exécution obtenue par lui à l'Éden fût-elle irréprochable et *Lohengrin* salué d'acclamations unanimes, la seule compensation cligne, à mon avis, d'être offerte, après sa mort, à Wagner sifflé à Paris, bafoué, injurié de son vivant, c'était de monter *Lohengrin* à l'Opéra avec la même splendeur qu'autrefois *Aïda*.

Le rassemblement des comtés au bord de l'Escaut sur l'héroïque fanfare du troisième acte se déployant sur une scène immense, eût produit une impression grandiose et l'on aurait eu dans M^{me} R. Caron, — tous ceux qui l'ont entendue au Cirque d'hiver chanter *Lohengrin* en garderont le souvenir, — la seule artiste française apte à exprimer, en Elsa de Brabant, les angoisses douloureuses, l'ardeur passionnée et l'inquiète curiosité de la femme, la seule digne de figurer l'idéale vision du poète, savoir la pureté suprême...

GEORGES SERVIÈRES

1. ↑ Seul, un journaliste, M. Albert Bataille, chroniqueur *judiciaire* du *Figaro*, n'a pas voulu, endigue disciple d'Albert Wolff, paraître avoir cédé à cet enchantement.

Il a décrit ses impressions dans un article intitulé *Retour de Bayreuth*, publié à la fin d'août 1886. Bien qu'il admire Wagner, dit-il, et considère *Parsifal* comme un « drame chrétien d'une incomparable grandeur... de ces soirées de Bayreuth, à son avis, il se dégage un mortel ennui... Je regrette, ajoute-t-il que la langue honnête ne possède pas un substantif plus énergique pour exprimer ma pensée. » Après quoi, il est allé se vanter au Palais d'avoir osé dire très haut ce que la plupart jusqu'ici pensaient tout bas.

2. ↑ Préface des *Lettres* de Flaubert à George Sand.
3. ↑ *Les musiciens allemands pendant la dernière guerre* (*Chronique musicale*

du 15 septembre 1873). Je transcris ici plusieurs titres curieux : Le *Chassepot-Marsch*, *Finis parisorum*, de Guzmann, *Polka du bombardement*, de Schindler, *Mitrailleusen-Galopp*, de Walther, *Bartfreiheit-Marsch* (*Marche de la liberté de laisser pousser sa barbe*). Celle-ci pourrait être adoptée en ce moment par les musiques militaires de l'armée française.

4. ↑ Voir *Paris dilettante au commencement du siècle*, par M. Ad. Jullien, I vol. in-16 illustré, chez Firmin-Didot.

AVERTISSEMENT

Le titre même de ce livre doit avertir le lecteur qu'il s'agit, non d'une étude critique, mais d'un travail d'histoire musicale contemporaine, d'une relation anecdotique. Il n'entrait pas dans les vues de l'auteur d'émettre une opinion personnelle sur les œuvres, de discuter les doctrines de Wagner si souvent analysées.

Les biographes n'ont pas manqué au maître de Bayreuth ; innombrables sont les commentateurs de ses partitions et de ses écrits théoriques. En Allemagne, M. Nikolaus Œsterlein, membre honoraire de l'*Akademisches Wagnerverein* de Vienne, a rédigé un *Katalog einer Richard-Wagner Bibliothek* ^[1], en deux forts volumes in-8°, comprenant, outre la table de toutes les œuvres de l'artiste et de l'écrivain, éditions originales et traductions, l'encyclopédie universelle de la bibliographie wagnérienne.

Nous avons poursuivi un but analogue, mais d'après un plan différent, consistant à résumer les écrits publiés en France sur un compositeur qui a suscité tant de controverses, à exposer,

d'après une revue actuelle ou rétrospective des journaux et des livres, les variations de la critique et les vicissitudes de l'opinion.

Ce volume était sous presse quand la librairie de l'Art a mis en vente le remarquable ouvrage de M. Ad. Jullien sur Richard Wagner. On pourra signaler quelques analogies entre les deux publications, du moins dans certains chapitres où la forme de récit adoptée pour ce travail nous obligeait à rappeler des faits connus, puisés sans doute à des sources communes. On trouvera toujours, au bas des pages, l'indication de ces sources.

Bien qu'il fût, depuis longtemps, par habitude de collectionneur, largement approvisionné de brochures et d'articles de journaux relatifs à Wagner, M. Ad. Jullien a dédaigné, dit-il dans sa préface, de faire revivre le souvenir des insultes prodiguées au génie, craignant de trop honorer des détracteurs oubliés. La portée même d'un ouvrage à la fois critique et biographique n'aurait pu qu'être diminuée par une discussion rétrospective des jugements absurdes ou passionnés portés sur l'œuvre de Wagner.

Ayant appris tout récemment que tel était présentement l'objet du présent livre, M. Ad. Jullien, avec une bienveillance à laquelle nous sommes heureux de rendre hommage, a mis sous nos yeux les recueils d'articles de journaux catalogués par lui. Nous avons aussi trouvé de précieuses indications bibliographiques dans la collection particulière d'un wagnérien fervent, bien connu de tous les musiciens, et nous le remercions cordialement de l'intérêt qu'il a bien voulu rendre à l'achèvement de cette étude.

Il est impossible qu'en un pareil travail on ne misse relever

quelques omissions. Nous avons enu surtout à rappeler exactement l'état des esprits dans les circonstances qui ont influé sur les progrès du wagnérisme en France, en présentant, sinon tous les témoignages, — scrupule excessif qui, nous exposant à des redites fastidieuses, eût engendré la monotonie, — du moins les opinions les moins connues ou les plus caractéristiques par le nom des écrivains et par l'autorité de leur ugement. À mesure que nous approchions de ces dernières années, nous avons restreint le nombre de nos citations, l'abondance toujours croissante des documents nous obligeant à faire un choix et le lecteur ayant sans doute encore présent le souvenir des critiques récentes et des auditions auxquelles il a assisté lui-même.

Mieux que tout autre, l'ordre chronologique nous a paru devoir faciliter l'intelligence du récit et plus propre à montrer successivement le travail opéré dans les esprits par l'action de la presse sur le public et la réaction contraire du public sur la presse.

On nous permettra d'exprimer ici notre gratitude à MM. Durand et Schœnewerk, éditeurs français de R. Wagner, pour la parfaite obligeance avec laquelle ils nous ont aidé à contrôler par leurs propres souvenirs des renseignements douteux et à M. Padeloup qui, instruit de nos recherches, s'est empressé de mettre entre nos mains l'entière et très curieuse collection de programmes du Concert populaire (1861-1883).

1. [↑] Deux volumes in-8, Leipzig, 1882. Breitkopf et Hœrtel.

PREMIÈRE PARTIE

PRÉLIMINAIRE BIOGRAPHIQUE

Il nous paraît tout d'abord nécessaire, pour la période qui précéda son premier séjour en France, — de résumer brièvement la biographie de Wagner d'après les travaux des écrivains spéciaux contrôlés par ses propres souvenirs qu'on trouve consignés dans l'*Esquisse biographique*.

Richard-Guillaume Wagner est né à Leipsig le 22 mai 1813. Son père était greffier au tribunal de cette ville. Il mourut peu de temps après la naissance de son fils et sa veuve se remaria bientôt avec in acteur nommé Geyer. L'artiste ayant été engagé au théâtre de Dresde, toute la famille vint habiter la capitale de la Saxe où l'auteur du *Hollandais volant* et de *Rienzi* devait plus tard obtenir ses premiers triomphes. Le beau-père de Wagner mourut en 1820.

Le jeune Richard fit ses premières études sérieuses dans un collège de Leipsig. La littérature l'attirait déjà, puisque, sur les bancs de l'école, il ébauchait des plans de tragédie. On trouvera, dans l'*Esquisse biographique* traduite par M. Camille

Benoît ^[1], sur sa vocation pour la poésie, des détails très complets qui n'entrent pas dans le plan de ce livre. L'audition des symphonies de Beethoven au Gewandhaus lui révéla sa véritable voie. Il commença dès lors à négliger le piano pour étudier la musique théoriquement et, tout en suivant à l'Université les cours de philosophie et d'esthétique, il prenait des leçons d'harmonie et de composition de Weinlig, *cantor* à la Thomasschule ^[2] de Leipsig. À cette époque, il composa une ouverture qui fut exécutée au concert du Gewandhaus et une symphonie ^[3] jouée à Leipsig le 10 janvier 1833. Mais le soin de sa santé l'ayant obligé à choisir un climat plus doux, il alla se fixer près de son frère, professeur de chant à Wurtzbourg. On lui offrit peu après l'emploi de *Kappelmeister* à Magdebourg. Il vint habiter cette ville en 1834. Un conte de Gozzi lui avait inspiré un poème d'opéra, *les Fées*, dont la partition resta inachevée. Il emprunta ensuite à la fantaisie de Shakspeare *Measure for measure*, le sujet d'un opéra comique *Liebesverbot* (*Défense d'aimer*), qui fut joué au théâtre de Magdebourg le 29 mars 1836, sous le titre de la *Novice de Palerme*, et qui, par suite de la situation précaire du théâtre, ne put avoir qu'une présentation. On trouvera dans le volume des *Souvenirs* déjà cité l'histoire très complète de la composition de cet ouvrage et des péripéties de l'exécution.

L'année suivante, il obtient la direction de l'orchestre au théâtre de Königsberg, épouse une chanteuse et se voit réduit à une telle misère qu'il échange bientôt ces fonctions mal rétribuées pour celles de *Kapellmeister* à Riga où il ne fut guère plus heureux.

C'est à Riga qu'il écrivit d'après le roman de Bulwer-Lytton

le libretto de *Rienzi*. Cet ouvrage était conçu dans la forme de l'opéra historique créé par les librettistes d'Auber, d'Halévy et de Meyerbeer. Les immenses succès qu'avaient obtenus *la Muette*, *la Juive* et *les Huguenots* devaient exercer une influence toute puissante sur la première œuvre du jeune compositeur ; mais l'extraordinaire fut que Wagner, obscur débutant, s'imagina trouver un accueil plus facile en France avec un ouvrage écrit suivant le système de l'opéra français que sur l'une quelconque des grandes ou petites scènes allemandes. Pour un musicien que ses fonctions de chef d'orchestre avaient mis en rapports constants avec les directeurs de théâtre, l'illusion est naïve à l'excès, ou elle implique une précoce et présomptueuse confiance. Déjà, dans son extrême candeur, « il avait envoyé à M. Scribe le poème d'un opéra en cinq actes tiré d'un roman de Henri Kœnig, avec prière au célèbre librettiste de vouloir bien le lui arranger pour la scène française et cette démarche était restée sans résultat ^[4]. »

Pour se rendre à Paris, il prit passage à Pillau sur un navire faisant voile pour Londres. Dans ce long voyage à travers la Baltique, le navire fut battu par la tempête et jeté dans les passes étroites d'un *fjörd* de Norwège. Wagner n'avait pas voulu quitter le pont et le spectacle de la mer en furie lui inspira l'idée de composer un opéra sur la légende du *Hollandais volant* qu'il avait recueillie de la bouche d'un des matelots. De Londres, il arriva à Boulogne sachant à peine le français, sans ressources, toujours plein de foi en son étoile. Par une incroyable bonne fortune, il rencontra en cette ville son compatriote Meyerbeer, qui prit connaissance de son œuvre et

s'empessa de lui venir en aide. Tout en acceptant de patronner l'auteur de *Rienzi*, le fin compositeur, bien instruit des difficultés de la carrière musicale en France et des habitudes de nos théâtres lyriques, dut sourire plus d'une fois de l'inexpérience de son jeune rival et de ses naïvetés de provincial allemand.

1. ↑ Richard Wagner, *Souvenirs*, 1 vol. in- 18. Charpentier, 1883.
2. ↑ Cette école s'honore d'avoir été sous la direction de J.-S. Bach.
3. ↑ On trouvera l'histoire de cette symphonie dans les *Souvenirs* de R. Wagner, trad. C. Benoît.
4. ↑ *Richard Wagner*, par Ch. de Lorbac, plaquette in-18, ornée d'un portrait et d'un autographe, Paris, 1861, G. Havard.

PREMIÈRE PÉRIODE

PREMIER SÉJOUR DE WAGNER A PARIS (1839-1842)

À l'arrivée de Wagner à Paris, en septembre 1839, l'Opéra jouait la *Vendetta* ^[1], opéra en trois actes du vicomte Henri de Ruolz, plus célèbre par l'invention du procédé d'argenterie galvanoplastique auquel il a donné son nom que par ses compositions musicales. Le bruit courait de la mise en répétitions prochaine de la dernière œuvre de Meyerbeer, l'*Africaine* probablement. Au théâtre de la Renaissance, on donnait *Lucie de Lammermoor*, paroles de Royer et Vaëz, musique de Donizetti ; à l'Opéra-Comique la *Reine d'un jour*, de Scribe et Saint-Georges, musique d'Ad. Adam, qui alternait avec le *Shérif*, trois actes de Scribe et Halévy. La *Gazette musicale* (15 septembre) publiait l'*Ode à Paganini* de Felice Romani, poète et librettiste italien, traduite par Hector Berlioz. Pauline Garcia (M^{me} Viardot allait bientôt débiter au Théâtre-Italien dans *Otello* (octobre 1839). On sait l'éloge que Musset fit de son talent ^[2] (*Revue des Deux-Mondes* du 1^{er} novembre 1839).

Sur l'affiche du Théâtre-Français, la *Camaraderie* de

Scribe ; au Gymnase, *Mathilde*, comédie-vaudeville de Bayard et Laurencin, jouée par M^{me} Volnys. Le Vaudeville représentait le *Plastron*, trois actes de Duvert et Lauzanne, et *Passé minuit*, d'Anicet Bourgeois, dans lequel Arnal obtint l'un de ses plus grands succès. À la Porte-Saint-Martin, un spectacle coupé où l'on voyait entre deux pièces, les luttes et jeux de M. Van Amburgh avec ses lions, tigres, léopards, panthères, etc. Ce dompteur fut blessé par l'un de ces fauves peu de temps après. Une tragédie en trois actes de Casimir Delavigne était promise au Théâtre-Français, la *Vieillesse du Cid*, dont le principal rôle était destiné à Rachel. La tragédienne était alors pour trois mois en congé de maladie. Le docteur Andral avait même déclaré qu'il lui faudrait deux années entières de repos pour rétablir sa santé avant de paraître en scène. Le vicomte de Launay (Delphine Gay) annonçait dans son courrier de la *Presse* qu'on allait mettre en scène au Palais-Royal un vaudeville sentimental tiré du *Jocelyn* de Lamartine, où Déjazet devait créer le rôle de Laurence.

Delloye, l'éditeur des romantiques, mettait en vente le théâtre d'Alfred de Vigny (tome VI de ses œuvres complètes), comprenant ses traductions d'*Otello* et du *Marchand de Venise*.

Le *Capitaine Pamphile* de Dumas venait de paraître. La Presse publiait en feuilleton *Léo Burckhardt*, drame en cinq actes de Gérard de Nerval, qui avait été joué sans succès à la Porte-Saint-Martin au mois d'avril. Tout Paris s'occupait alors de l'affaire Peytel, qui se jugeait aux assises de Bourg, et le *Siècle* insérait la protestation de Balzac qui s'était spontanément érigé en défenseur du meurtrier.

Muni de lettres de recommandation adressées par Meyerbeer à Léon Pillet ^[3], associé au directeur de l'Opéra, à Anténor Jolly, directeur de la Renaissance, à Schlesinger, éditeur de musique et propriétaire de la *Revue et gazette musicale*, à Habeneck, chef d'orchestre de la société des Concerts, Richard Wagner, après quatre semaines de séjour à Boulogne, arrive à Paris et va se loger dans une chambre meublée de la rue de la Tonnellerie, aux Halles.

« Tout d'abord, écrivait A. de Gasperini ^[4], Léon Pillet lui tend les bras. Schlesinger lui fait mille offres de service, Habeneck le traite d'égal à égal. » Wagner, qui espérait voir *Rienzi* reçu à l'Opéra, suivait avec un grand intérêt les représentations de la rue Le Peletier, tout en ne trouvant pas dans le genre Français l'idéal qu'il s'était formé du drame lyrique. Mais ses ressources s'épuisaient et les protestations de ses nouveaux amis parisiens restaient stériles. Il comprend toute la duperie de cette bienveillance de commande et le leurre décevant de ses ambitions dramatiques.

Cependant ; il était fort pauvre, il fallait trouver de quoi vivre, lui et sa femme. A défaut d'opéras, Wagner qui se rappelait l'engouement des Français ; pour les *lieder* de Schubert, songea à composer de la musique vocale. Il écrivit d'abord un chant sur la poésie de H. Heine, *die bride Grenadieren* « et arrangea l'accompagnement de manière que la Marseim j laisse en formât la base ^[5]. » Ses *lieder* trouvaient à peine des éditeurs et la forme insolite de ces romances rebutait les artistes. Cependant, Schlesinger publia le lied des *Deux Grenadiers*, traduit en français par Heine lui-même. Trois autres mélodies composées à cette époque : — *Dors, mon*

enfant ! l'Attente (paroles de V. Hugo) et *Mignonne* (poésie de Ronsard), ne furent publiées qu'en 1869 par la maison Plaxland.

L'éditeur Schlesinger s'entremet pour obtenir à son jeune compatriote une audition de la Société des Concerts. Wagner présenta à la Société l'ouverture de Faust qu'il venait d'ébaucher et qui devait prendre place dans une symphonie composée d'après le drame de Goethe. La *Gazette musicale* du 22 mars 1840 annonce qu'on vient de répéter au Conservatoire une ouverture pour Faust, de M. R. Wagner. Après cette répétition, les instrumentistes se regardèrent stupéfaits, se demandant ce que l'auteur avait voulu faire. Il ne fut plus question de ce projet ^[6]. Schlesinger ne se rebuta point. Il imagina de faire écrire à Wagner un opéra de demi-caractère pour le théâtre de la Renaissance qui jouait alors successivement des drames et des ouvrages lyriques. Le compositeur se souvint du libretto de son malheureux opéra joué à Magdebourg, *Liebesverbot*, dont la donnée lui parut propre à plaire à des spectateurs français. Anténor Jolly l'acceptait ; le vaudevilliste expérimenté chargé de l'adaptation du livret, — c'était, je crois, Dumersan, — s'acquittait, du propre aveu de l'auteur, très habilement de la traduction des paroles, quand la faillite du théâtre vint détruire les nouvelles espérances de Wagner. Pour comble d'infortune, il s'était décidé, pour se rapprocher du centre artistique, à louer un appartement rue du Helder. Il avait acheté des meubles. Le jour même où finissait son emménagement, il recevait avis du désastre.

Wagner eut l'occasion de faire entendre une de ses œuvres

dans le 'neuvième concert de la *Gazette musicale*, offert par ce journal à ses abonnés le 4 février 1841, à la salle Valentino, rue Saint-Honoré. C'était une ouverture à grand orchestre intitulée *Christophe Colomb*. La *Gazette musicale*, dans le compte rendu de son concert, signé H. Blanchard (7 février), en donne l'analyse. « Ce morceau, qui a plutôt le caractère et la forme d'une introduction, mérite-t-il bien la dénomination d'ouverture que l'auteur a fort bien définie dernièrement dans la *Gazette musicale* ? A-t-il voulu peindre l'infini de la pleine mer, cet horizon qui semblait sans but aux compagnons du célèbre et audacieux navigateur, par le *trémolo* aigu des violons ? C'est ce qu'il est permis de supposer ; mais le thème de l'*allegro* n'est ni assez développé, ni assez travaillé ; et puis, les entrées d'instruments de cuivre reviennent trop uniformément et avec trop d'obstination ; d'ailleurs leur discordance qui choquait les oreilles exercées et délicates... n'a pas permis d'apprécier à sa juste valeur le travail de M. Wagner, qui, malgré ce contretemps, nous a paru l'œuvre d'un artiste ayant des idées larges, assises et connaissant bien les ressources de l'instrumentation moderne. »



Pour vivre, dès lors, Wagner fut obligé d'accepter de rebutants travaux d'éditeurs, d'arranger la musique des opéras nouveaux pour flûte et violon, pour cornet à pistons, de réduire pour le piano la partition de la Favorite ^[7], celle du *Guitarrero*. Même, par protection spéciale, il avait été admis à composer une ronde : *Descendons, descendons la Courtille !* pour un

vaudeville de Dumersan qu'on répétait aux Variétés, «mais cette ronde était si difficile que les choristes du théâtre ne purent jamais se la fourrer dans la tête. On chercha donc, dit M. E. Reyer, un compositeur plus ami de la simplicité, de la trivialité peut-être,... et on le trouva. » Il habitait Meudon, par économie, et travaillait dans la maison Schlesinger. Ceux des contemporains qui l'ont connu alors, ont gardé le souvenir d'un homme aigri, mécontent de tout, grincheux et difficile à vivre. Certes, pendant cette période, Wagner dut éprouver bien des dégoûts et le souvenir de ses premiers déboires a contribué peut-être à lui faire prendre en grippe l'art et l'esprit français, mais est-il le seul musicien qui ait passé chez nous par de pareilles épreuves ? — L'indignation rétrospective qui saisit certains de ses admirateurs au sujet de l'injustice du sort à son égard pendant son premier séjour à Paris, me semble un peu puérile.

En 1840, pour les Parisiens, Wagner était le premier venu ; près des éditeurs ou des directeurs de théâtre, il n'avait aucun titre à être mieux traité qu'un prix de Rome. Personne, à cette époque, ne prévoyait les hautes destinées de cet Allemand hargneux, insociable, qui écorchait le français et déblatérerait contre tout le monde. Ces travaux de métier, d'ailleurs maigrement rétribués, devaient paraître horripilants à l'orgueil de Wagner, mais parmi nos compositeurs, combien d'amours-propres ont souffert obscurément de ces besognes misérables ! — Georges Bizet, pourtant l'un des plus heureux au théâtre, pendant la composition de la Jolie fille de Perth ^[8], n'était-il pas obligé d'orchestrer de la musique de danse ?

D'autre part, grâce à la protection de Schlesinger, Wagner