

Tannhäuser réhabilité (1)¹ – Les échos parisiens de la première à la Colline Verte

Les gens qui se croient débarrassés de Wagner se sont réjouis beaucoup trop vite ; nous pouvons le leur affirmer. Je les engage vivement à célébrer moins haut un triomphe qui n'est pas des plus honorables d'ailleurs, et même à se munir de résignation pour l'avenir. En vérité, ils ne comprennent guère le jeu de bascule des affaires humaines, le flux et le reflux des passions. [...] De tous les côtés, comme je l'ai dit, la réaction s'éveille ; des témoignages de sympathie des plus inattendus sont venus encourager l'auteur à persister dans sa destinée. Si les choses continuent ainsi, il est présumable que beaucoup de regrets pourront être prochainement consolés, et que *Tannhäuser* reparaitra, mais dans un lieu où les abonnés de l'Opéra ne seront pas intéressés à le poursuivre.

Charles Baudelaire²

Le 14 mai 1895, le lendemain de la quatrième de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, *Le Gaulois* publia l'article de son soiriste signant du pseudonyme d'« Intérim ». Le journaliste, au début de son texte, indiqua les changements radicaux qui avaient eu lieu, en France et à l'Opéra, depuis la représentation précédente de l'œuvre :

Cette soirée parisienne pourrait porter comme sous-titre : Trente-quatre ans après. Il est, en effet, impossible, au sortir de cette triomphale reprise du chef-d'œuvre de Wagner, de ne pas subir l'effet immédiat de ce qu'Ibsen, dans son langage scandinave, appellerait la loi des comparaisons. En 1861,

¹ Par ce texte nous commençons le cycle d'articles sur la « réhabilitation de *Tannhäuser* » en France.

² Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 58-59, 68-69.

cabale, sifflets, tumulte, rires cruels ; en 1895, applaudissement, silence respectueux et point de cabale, si ce n'est celle de l'admiration sans réserve. En 1861, malgré tout le soin apporté aux répétitions, des tiraillements sans nombre [...]. En 1895, tout marche, au contraire, à souhait. M. Taffanel, le distingué chef d'orchestre de l'Opéra, apporte tous ses soins à l'interprétation de la partition. Depuis quinze jours, dans la presse, c'est comme une campagne de résipiscence et de réhabilitation. Nous n'avons point vu, comme en 1861, le souverain adresser, de sa loge, à Mme de Metternich, qui occupait avec le prince une loge entre colonnes, un geste de découragement et de résignation, pour la bonne raison qu'il n'y a plus de souverain en France³ ; mais nous avons pu voir et entendre les applaudissements partir de la loge du Jockey-Club, qui, il y a trente-quatre ans, avait servi de quartier général aux siffleurs.⁴

Du 24 mars 1861 au 13 mai 1895, Paris, qui avait rejeté *Tannhäuser* pendant les trois soirées orageuses, devait se contenter de tel ou tel extrait de cet opéra, interprété tant bien que mal, en version de concert, par Jules Pasdeloup, Edouard Colonne, Charles Lamoureux, François-George Hainl ou Eugène d'Harcourt. Dans un premier temps, c'étaient l'Ouverture, la Marche du 1^{er} acte, très appréciée par le public parisien, le chœur des pèlerins et la romance de Wolfram à l'étoile du soir qu'on proposait aux habitués du Cirque Napoléon et à ceux de l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire⁵.

³ La princesse Pauline de Metternich, à qui on avait dû les trois représentations de l'opéra à la salle de la rue Le Peletier, fut la grande absente de la quatrième au Palais Garnier. En deuil après la mort récente de son époux, elle devait rester à Vienne pendant que son protégé d'autrefois triomphait à Paris. Mais elle en fut informée et ne cachait pas sa satisfaction : « Télégraphe à la princesse de Metternich et sa réponse. Une amie de la princesse de Metternich a eu la bonne pensée de lui télégraphier, à l'issue de la première de *Tannhäuser*, le grand succès de l'opéra de Wagner, dont elle s'était faite, comme on le sait, la marraine il y a trente-quatre ans. La princesse de Metternich a bien voulu lui répondre que, « malgré sa grande douleur, elle était ravie, mais non étonnée du succès de *Tannhäuser*, le génie finissant toujours par triompher à Paris » (*Journal des débats politiques et littéraires*, le 15 mai 1895, numéro du soir, p. 4).

⁴ « Intérim », « La soirée parisienne – *Tannhäuser* », [dans :] *Le Gaulois*, le 14 mai 1895, n° 5480, p. 2.

⁵ Cf. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 12 mars 1865, n° 11, p. 86 ; *Revue et Gazette musicale de Paris*, le 9 avril 1865, n° 15, p. 114 ; « Revue des concerts », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 17 décembre 1865, n° 3, p. 20 ; V. Koning, « Ma première place payante », [dans :]

La guerre franco-prussienne des années 1870-1871, l'œuvre gallophobe *Une Capitulation, comédie à la manière antique*, écrite par Wagner au cours des premières semaines de cette guerre, perturbèrent considérablement la promotion de ses opéras et drames musicaux en France. L'ouverture de *Tannhäuser* ne réapparut au programme des Concerts populaires dominicaux de Jules Pasdeloup que le 9 novembre 1873⁶. Sept semaines plus tôt, *Le Ménestrel* avait publié l'article de Victor Wilder intitulé *Les programmes symphoniques de Richard Wagner*, où il présentait une traduction française du texte dans lequel Richard Wagner, en 1852, avait donné une explication de l'Ouverture de *Tannhäuser* à la demande des musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Zurich qui s'apprêtaient à exécuter ce morceau au concert, d'ailleurs sous la baguette du compositeur lui-même⁷. Dans les années soixante-dix, cette explication de l'ouverture de *Tannhäuser* fut, sans doute, bien utile aux habitués des Concerts populaires car Jules Pasdeloup et son orchestre reprirent alors ce morceau encore quatre fois : le 28 décembre 1873, le 1^{er} novembre 1874, le 12 mars 1876 et le 9 mars 1879. D'autres extraits de *Tannhäuser* n'apparurent (ou ne réapparurent) aux programmes des concerts dominicaux parisiens que dans la décennie suivante, d'ailleurs de mieux en mieux accueillis par l'auditoire et par la critique⁸. Les 20 et 27 novembre ainsi que le 4 décembre 1881, au Concert du

L'Étude, le 28 mars 1866, n° 28, p. 263-264 ; « Soirées et concerts », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 23 février 1868, n° 13, p. 102 ; *Revue et Gazette musicale de Paris*, le 19 avril 1868, n° 16, p. 125 et H. M. (Henri Moreno alias Henri Heugel), « Soirées et concerts », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 19 avril 1868, n° 21, p. 166.

⁶ Cf. *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 9 novembre 1873, n° 50, p. 400.

⁷ Cf. V. Wilder, « Les programmes symphoniques de Richard Wagner », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, 21 septembre 1873, n° 43, p. 348-349. Le texte de Wagner cité par Victor Wilder avait paru d'abord dans *Neue Zeitschrift*, 14 Januar 1853, n.p., et puis dans : R. Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Fünfter Band, Leipzig, [s.a.], p. 177-179.

⁸ Cf. par exemple A. Morel, « Concerts et soirées », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 11 avril 1880, n° 19, p. 151.

Châtelet, Edouard Colonne donna de larges extraits de l'œuvre : l'Ouverture, la scène du Venusberg, le septuor et le finale du premier acte ainsi que la marche avec chœurs du deuxième acte et la romance de l'étoile du soir. La presse parisienne, tout en constatant quelques imperfections de l'interprétation, remarqua l'enthousiasme du public de plus en plus favorable à la musique de Wagner. Telle fut l'impression par exemple de Victor Wilder :

Le succès du *Venusberg*, de Richard Wagner, aux concerts du Châtelet a encouragé M. Colonne à nous donner des fragments plus importants du *Tannhäuser*. C'est ainsi qu'à la dernière séance, nous avons eu l'ouverture de cet ouvrage, le *Venusberg*, le septuor final du premier acte, la romance de l'Étoile et la grande marche avec chœur du deuxième acte. M. Colonne poussera l'entreprise plus loin et un de ces jours prochains, il nous donnera le premier acte tout entier ; car il faut voir l'intérêt tout à fait exceptionnel que le public commence à prendre à la musique de Wagner. Les applaudissements ont éclaté à différentes reprises, bien que l'exécution eût pu justifier quelques réserves.⁹

et de Victor Dolmetsch :

Il est curieux d'observer le revirement d'opinion qui s'opère actuellement à Paris en faveur des œuvres de R. Wagner. [...] Le fait vaut la peine d'être constaté, et quels qu'en soient les résultats futurs, bons ou mauvais, il marquera une date dans l'histoire de nos grands concerts populaires.¹⁰

Cependant, les événements des années suivantes allaient démontrer que « le (prétendu) revirement d'opinion à Paris en faveur des œuvres de Wagner » fut proclamé par Dolmetsch prématurément. Toute une décennie devait s'écouler encore jusqu'au triomphe définitif de l'œuvre wagnérienne en France, décennie au cours de laquelle d'ailleurs le débat sur *Tannhäuser* fut relégué au deuxième, voire au troisième plan, par les discussions interminables sur l'opportunité de monter un autre opéra de Wagner, à savoir *Lohengrin*. C'est l'opéra avec le Chevalier au Cygne

⁹ V. Wilder, « Concerts et soirées », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 27 novembre 1881, n° 52, p. 415.

¹⁰ V. Dolmetsch, « Concerts et soirées », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 4 décembre 1881, n° 1, p. 7.

qui, de 1881 à 1891, attira l'attention de l'opinion publique. Les grands événements wagnériens de cette décennie furent les représentations de *Lohengrin* données par Charles Lamoureux d'abord à l'Éden-Théâtre, le 3 mai 1887¹¹, et puis au Palais Garnier, le 16 septembre 1891¹². En cette période, aucun théâtre lyrique n'envisageait la possibilité de proposer la reprise de *Tannhäuser* aux Parisiens. Seuls les directeurs de concerts dominicaux de temps en temps régalaient leur public avec des morceaux de l'œuvre soigneusement sélectionnés :

	Morceau	Nombre d'exécutions aux concerts dominicaux parisiens du 25 mars 1861 au 12 mai 1895 (c'est-à-dire entre la 3 ^{ème} et la 4 ^{ème} de <i>Tannhäuser</i> à l'Opéra de Paris
Premier acte	Ouverture	97
	La scène du Vénusberg	28
	Le duo de Tannhäuser et de Vénus	5
	La chanson du pâtre	5
	Le septuor	14
2 ^{ème} acte	L'air d'entrée d'Elisabeth	2
	Le duo de Tannhäuser et d'Elisabeth	6
	La marche avec chœurs (l'entrée des invités à la Wartbourg)	65
3 ^{ème} acte	L'introduction au troisième acte	11
	Le chœur des pèlerins	33
	La prière d'Elisabeth	20
	La romance de Wolfram à l'Étoile du soir	27
	Le récit de Tannhäuser sur le pèlerinage à Rome	9

Le débat sur *Tannhäuser*, assoupi pendant trente ans après la chute de l'œuvre à la salle de la rue Le Peletier, fut relancé à Paris au moment même où les pensionnaires du Palais Garnier et les chanteurs « en représentations », tels

¹¹ Sur la représentation de *Lohengrin* à l'Éden-Théâtre et sur les circonstances socio-politiques dans lesquelles René Goblet prit la décision de retirer l'œuvre de l'affiche, cf. M. P. Mrozowicki, *Richard Wagner et sa réception en France, Du ressentiment à l'enthousiasme. 1883–1893*, t. 2 *La baguette*, Lyon, Symétrie, 2016, p. 823-930.

¹² Sur les représentations de *Lohengrin* au Palais Garnier, cf. *ibidem*, p. 994-1080.

que Van Dyck, ainsi que les musiciens et les chœurs, dirigés par Charles Lamoureux, s'apprêtaient, à l'été 1891, à donner le premier spectacle de *Lohengrin* à l'Opéra. La presse parisienne fut évidemment attentive à tout ce qui précédait l'apparition du Chevalier au Cygne sur la scène du Palais Garnier. Cependant, les journalistes ne perdaient pas des yeux, non plus, des événements curieux d'Outre-Rhin. Le 22 juillet 1891, au Palais des Festivals de Bayreuth, on représenta pour la première fois *Tannhäuser*. Après les quatre parties du *Ring* (1876), *Parsifal* (1882), *Tristan et Isolde* (1886), *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1888), ce fut la huitième œuvre de Wagner montée sur la Colline Verte, mais la première de ce qu'on avait pris l'habitude d'appeler « la première période » du compositeur (la première, évidemment, si l'on ne tient pas compte de ses opéras de jeunesse, *Les Fées* et *La Défense d'aimer*). L'introduction de *Tannhäuser* au répertoire du Théâtre-Wagner de Bayreuth provoqua de vives discussions, de violentes polémiques : cette œuvre de 1845, remaniée en 1861 pour les besoins de l'Opéra de Paris, méritait-elle d'être jouée au théâtre construit non pour y représenter de « banals » opéras, mais des drames musicaux tels que *L'Anneau du Nibelung*, ou éventuellement *Tristan*, et le « festival scénique sacré », c'est-à-dire *Parsifal* ? À en croire Julien Tiersot, c'étaient surtout, sinon exclusivement, les Français qui s'indignaient de voir *Tannhäuser* au Théâtre de la Colline Verte, ce qui était, pour eux, une sorte de profanation.

La représentation de *Tannhäuser* à Bayreuth avait excité dans le public allemand une curiosité très vive, et, je ne crains pas de le dire, hors de proportion avec l'importance de l'événement. Car c'était, pour ce public, un événement véritable, une date dans l'histoire de Bayreuth : non qu'il vît dans cette introduction d'une des premières œuvres de Wagner un changement profond de la manière d'être habituelle du théâtre ; il ne considérait qu'une chose : le plaisir d'entendre exécuter sur le théâtre modèle une de ses œuvres favorites. [...] Les Français, devenus les plus fermes soutiens du wagnérisme, après avoir acclamé avec enthousiasme *Tristan et Yseult*, ont fait assez froid accueil à *Tannhäuser*, tandis que les Allemands venaient chercher, dans la représentation de cette œuvre, leur

suprême jouissance ! Triste sort, en vérité, que celui de cette malheureuse partition qui, en 1861, a échoué à Paris comme étant trop avancée, et qui maintenant, laisse complètement froide la partie française de l'auditoire parce qu'elle l'est insuffisamment ! [...] Les applaudissements du public allemand éclatent avec une chaleur à laquelle ils étaient fort loin d'atteindre à la représentation de *Tristan et Yseult*. Il faut dire, au contraire, que parmi les Français l'impression était tout autre et parfaitement unanime. Tous s'accordaient pour dire qu'ils n'étaient pas venus à Bayreuth pour entendre des septuors, mais bien plutôt pour n'en pas entendre. [...] Que l'œuvre soit belle et grande, cela n'est pas en question ; mais il n'en est pas moins vrai, je le répète, qu'elle n'avait rien à faire à Bayreuth, à côté de *Tristan et Yseult* et de *Parsifal*. Elle est fort bien à sa place à l'Opéra de Vienne ou de Berlin ; elle pourrait l'être à celui de Paris, ou dans quelque une de nos villes de province qui ont déjà tenté l'expérience de *Lohengrin* – bien que cette dernière œuvre se rapproche davantage des ouvrages postérieurs de Wagner et marque sur *Tannhäuser* un progrès certain. Qu'elle reste au répertoire, mais qu'elle n'apparaisse plus à Bayreuth.¹³

L'opinion de l'envoyé du *Figaro* sur la représentation de *Tannhäuser* à Bayreuth fut pareille :

Il me reste à vous parler de *Tannhäuser*, la grande attraction de cette année. Hélas! dois-je vous le dire? Ce *Tannhäuser* a été une désillusion pour nous ; l'impression a été meilleure chez les Allemands qui applaudissaient à tout rompre; mais personne de nous n'a ressenti l'émotion si grande que nous donnent et *Parsifal* et *Tristan*. Sur cette scène de Bayreuth le sujet a paru enfantin. La fameuse grotte et tous ses groupes nous a même paru ridicule. [...] La mise en scène n'était pas à la hauteur de celle de *Parsifal* : on sentait que *Tannhäuser* a été mis en scène par des régisseurs montant un opéra (les gens qui n'ont pas été à Bayreuth vont sourire, mais ceux qui ont reçu ici le coup de *Parsifal* comprendront la différence), c'était donc un opéra plus ou moins bien monté, mais ce n'était pas le *Buhnenweihfestpiel* que Wagner avait voulu pour Bayreuth. [...] Il est évident que la musique de *Tannhäuser* n'a pas été écrite pour l'orchestre invisible, et tous les admirables effets que Wagner a su en tirer dans ses dernières œuvres n'existent pas dans *Tannhäuser*, loin de là.¹⁴

L'un des plus grands wagnériens français de l'époque, Adolphe Jullien, ne partagea pas ce point de vue. Il accueillit avec satisfaction l'apparition de *Tannhäuser* à l'affiche du

¹³ J. Tiersot, « Semaine théâtrale – *Tannhäuser* à Bayreuth », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 9 août 1891, n° 32, p. 251-253.

¹⁴ XYZ, « À l'étranger – À Bayreuth », [dans :] *Le Figaro*, le 26 juillet 1891, n° 207, p. 2.

Théâtre de la Colline Verte. Dans son article publié par *Le Moniteur universel – Gazette nationale*, il fit l'éloge de Cosima Wagner qui avait pris la décision de monter cette œuvre « contrairement à l'avis des intransigeants du Wagnerisme ». Il remarqua l'originalité de cette production de *Tannhäuser* dans le temple de Bayreuth par rapport à toutes les créations précédentes de l'œuvre :

Mme Wagner [...] avait tout à mettre sur pied. Décors, costumes, mouvements, jeux de scène, apparitions, tout était à créer, et cela sans que les traditions suivies sur les théâtres où se joue couramment *Tannhäuser* pussent être d'aucun secours ; car il s'agissait précisément de réagir contre l'exécution de cet opéra, telle qu'elle a lieu d'habitude, et d'en établir la signification précise au moyen d'une interprétation scénique idéale ; on y a pleinement réussi. [...] C'était pour encadrer de son mieux l'œuvre de son mari, qui désirait depuis longtemps la faire exécuter à Bayreuth, pour la présenter enfin sous son vrai jour, non plus comme un simple opéra, où dominerait l'élément passionnel, mais comme un drame mystique où prévaudrait l'idée de rédemption par le repentir et la foi. [...] Il a fallu cette interprétation tellement différente de celle qu'on peut entendre en Allemagne, un peu partout, pour me faire apprécier les sublimes beautés de cette partition, pour me faire voir qu'en son dernier acte au moins elle était plus proche qu'aucune autre œuvre de Wagner, de son miséricordieux *Parsifal*.¹⁵

Un mois plus tard, Paul Flat publia, dans *l'Artiste*, la première partie de son compte rendu très élogieux, sinon enthousiaste, du festival de Bayreuth. Cependant parmi de nombreuses louanges, dans l'article de Flat, on trouve aussi un reproche, le même que celui que formula déjà Julien Tiersot : à quoi bon monter *Tannhäuser* dans ce Temple de Richard Wagner qui devrait être réservé aux représentations de ses drames musicaux ?

La part étant faite de la beauté littéraire qui est digne de la plus haute admiration, j'arrive à l'élément musical. Je me hâte de dire qu'il y a, dans l'ensemble du drame, complète disproportion entre l'une et l'autre ; je me hâte également d'ajouter que si le maître avait vécu, il n'eût point autorisé les représentations de cette œuvre sur la scène de Bayreuth. Lorsque Wagner composa le *Tannhäuser*, il n'avait pas encore mûri ses

¹⁵ A. Jullien, « Feuilleton du *Moniteur universel* du 7 septembre 1891 – Revue musicale – À Bayreuth », [dans :] *Le Moniteur universel – Gazette nationale*, le 7 septembre 1891, n° 244, n.p.

idées, quant aux réformes qu'il devait apporter dans le drame logique en ce qui touche la fusion de la musique et de la déclamation, et s'il pouvait légitimement se vanter, dans le poème de *Tannhäuser*, de n'avoir fait aucune concession à la banalité et à la routine de la vieille formule d'opéra, certes il n'aurait pu en dire autant pour la musique. Si l'on excepte l'ouverture, qui demeure un inattaquable chef-d'œuvre et soutient la comparaison avec ce qu'il devait écrire de plus beau par la suite, si l'on excepte encore le Vénusberg et le récit du « voyage à Rome », qui font pressentir l'artiste qu'il deviendra, il faut convenir que pour le reste il ne s'écarte pas sensiblement des vieilles formules qu'il allait combattre si ardemment et dont il devait triompher avec un si éclatant succès. La plus grande partie de *Tannhäuser* est écrite dans un style habituel de l'opéra, avec des ensembles qui détonnent étrangement sous les voûtes du théâtre de Bayreuth, habituées aux magnificences de *Tristan* et de *Parsifal*. Aussi je crois ne pas me tromper en disant que ces représentations de *Tannhäuser* à Bayreuth n'auraient point été du goût du maître. Une seule chose arriverait à les justifier, je veux dire cette considération qu'il peut être intéressant, en présence d'un génie de l'envergure de Wagner, de connaître le point d'où il partit pour mieux voir le résultat atteint ; le théâtre de Bayreuth serait alors une sorte de musée des drames wagnériens. Mais dans ce cas, pourquoi ne pas y monter aussi *Rienzi* et le *Vaisseau fantôme* ? Si tel est le point de vue du comité, les représentations du *Tannhäuser* s'expliquent parfaitement. Ce n'était pas, j'imagine, celui de Richard Wagner, et voilà pourquoi je me permets d'avancer qu'en exécutant *Tannhäuser* à Bayreuth, on est allé, en quelque sorte, contre l'idée que le poète-musicien s'était formée de l'institution de son théâtre.¹⁶

Si les opinions analogues exprimées par Julien Tiersot ne provoquèrent aucune polémique, l'article de Paul Flat de *L'Artiste* lu par les héritiers du compositeur, par l'administration des Bayreuther Festspiele, incita Cosima Wagner à demander à son ami Houston Stewart Chamberlain de prendre la parole et de démontrer au journaliste parisien à quel point il se trompait en prétendant que *Tannhäuser* n'avait pas droit de cité au Théâtre de la Colline Verte. Chamberlain écrivit une lettre à Paul Flat, dans laquelle il exposa ses arguments en faveur des représentations bayreuthiennes de cette œuvre. La rédaction de *L'Artiste* prit la décision de publier cette lettre, suivie de la réponse de Flat qui, visiblement ému par le fait que Cosima Wagner et l'éminent wagnérien Houston Stewart Chamberlain

¹⁶ P. Flat, « Lettres de Bayreuth », [dans :] *L'Artiste*, nouvelle période, septembre 1891, t. 2, p. 183-184.

s'étaient intéressés à son modeste compte rendu, accepta la plupart des arguments qu'on lui avait présentés. Voilà quelques extraits de la lettre de Chamberlain (publiée sous le titre *Une défense de «Tannhäuser»*) précédée par une note de rédaction (NdR) et suivie par la réponse de Flat que *L'Artiste* publia dans son numéro de décembre 1891 :

Lors des dernières représentations de Bayreuth, la critique étrangère, aussi bien que la critique allemande, s'est montrée sévère à l'égard du *Tannhäuser*. L'exécution de cette œuvre sur la scène du théâtre modèle de Wagner a soulevé des objections. Dans les deux lettres qu'il a adressées à *L'Artiste* sur les représentations de cette année, notre collaborateur, M. Paul Flat, tout en proclamant la haute valeur poétique de l'œuvre et en faisant ses réserves sur certaines pages de la partition, s'est rangé à l'avis des critiques qui ont estimé que Bayreuth n'était point le lieu où elle devait être représentée.

M. Paul Flat a reçu à ce propos et il nous communique une lettre d'un critique bien connu de ceux qui s'intéressent au mouvement réformateur de Richard Wagner, M. Houston Stewart Chamberlain. Cette lettre est d'autant plus curieuse que M. Chamberlain se fait le porte-parole de Mme Wagner, et que la personnalité de cette dernière se dissimule à peine derrière celle du signataire. Nous insérons, avec l'assentiment de M. Chamberlain, ce document qui présente le caractère d'une véritable défense, en y joignant la réponse de notre collaborateur.¹⁷

Après ce préambule, jugé, sans doute, indispensable par Jean Alboize, directeur de *L'Artiste*, la revue présenta la réplique de Houston Stewart Chamberlain qui, dans un texte passionné et compétent – digne d'être relu attentivement, aujourd'hui encore, par tous les admirateurs « dogmatiques » du Maître, ceux qui aiment opposer ses drames musicaux à ses opéras de jeunesse, de la première ou de la deuxième période, trop imparfaits, à leurs yeux, pas assez « wagnériens » – après avoir résumé les propos de Paul Flat, avance de nombreux arguments susceptibles de défendre l'idée de représenter *Tannhäuser* à Bayreuth :

¹⁷ « Note de rédaction », [dans :] *L'Artiste*, nouvelle période, décembre 1891, t. 2, p. 452.

Vienne, 14 décembre 1891

[...] Je grouperai ce que j'ai à vous répondre sous deux chefs : 1° les faits précis, historiques ; 2° les arguments.

Libre à vous, Monsieur, de trouver que Wagner se trompait, mais il est hors de doute que vous vous trompez en avançant que le maître « n'eût point autorisé les représentations du *Tannhäuser* sur la scène de Bayreuth ». ¹⁸

Ceci dit, le document à la main¹⁹, Chamberlain montra au journaliste parisien qu'il se trompait en prétendant que Wagner n'aurait pas autorisé les représentations du *Tannhäuser* sur la scène de Bayreuth. Au contraire, en 1877, le maître avait formulé expressis verbis son intention de monter cet opéra sur la Colline Verte en 1880. Ce qui l'empêcha de réaliser ce projet, c'était uniquement le désastre financier des premières Fêtes de Bayreuth, celles de 1876, et l'inefficacité du nouveau « Patronatverein » fondé en 1877. « Si la mort ne l'avait point ravi précisément au moment où les conditions matérielles de Bayreuth commençaient à s'améliorer par l'arrivée d'un public de plus en plus nombreux », ajouta l'Anglais, « il n'est point douteux que nous eussions eu *Tannhäuser* à Bayreuth, il y a longtemps »²⁰.

Comme le précise Houston Stewart Chamberlain, en 1877, il fut question de monter, trois ans plus tard, à la Colline Verte, non seulement *Tannhäuser*, mais aussi *Der Fliegende Holländer*. Cependant, selon l'Anglais, le compositeur tenait surtout à ce qu'on y représente *Tannhäuser*,

¹⁸ H. S. Chamberlain, « Une défense de *Tannhäuser* », [dans :], *L'Artiste*, nouvelle période, décembre 1891, t. 2, p. 453.

¹⁹ Ce document c'est le *Projet publié avec les statuts du Patronatverein* (R. Wagner, « Entwurf, veröffentlicht mit den Statuten des Patronatvereines », [dans :] *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Zehnter Band, Leipzig, s.d., p. 16-18). Dans ce document, Wagner présenta, le 15 septembre 1877, le plan des spectacles du Théâtre de Bayreuth pour les années suivantes. D'après ce document, de 1880 à 1883, il avait l'intention de monter les œuvres suivantes : 1880 – *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* ; 1881 – *Tristan et Isolde*, *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* ; 1882 – *L'Anneau du Nibelung* ; 1883 – *Parsifal* (cf. *ibidem*, p. 18). La vie allait vérifier ces projets. Néanmoins, les intentions de Wagner, dans ce document, furent clairement exprimées.

²⁰ H. S. Chamberlain, « La défense de *Tannhäuser* », *op. cit.*, p. 453.

cette œuvre n'ayant jamais « vécu » pour se servir d'une expression wagnérienne :

Porté par le succès retentissant de *Rienzi*, Wagner avait pu, en 1843, donner une représentation assez satisfaisante du *Hollandais volant*. Aucune autre œuvre n'avait été aussi mal partagée à cet égard, en effet ; et quant à *Lohengrin*, c'est Liszt qui s'en chargea à Weimar. Pour *Tannhäuser*, en 1845, il n'en fut pas de même : toutes espèces de malheurs et de malentendus contribuèrent à gâter ces représentations que dirigeait le maître et dans lesquelles il fut forcé, dès le premier jour, de pratiquer des coupures qui dénaturaient l'œuvre entière. Inutile de parler des représentations, en 1861, à Paris. Quant à celles de Munich en 1865, elles ne furent nullement préparées ; ce fut, pour ainsi dire, une affaire tout intime entre Schnorr et Wagner ; l'unique rôle du Tannhäuser fut entrevu un soir : c'était beaucoup, mais ce n'était que cela. Si cependant vous voulez comprendre à quel point Wagner ne cessait de se passionner pour cette œuvre, vous n'avez qu'à vous remémorer qu'en 1875, c'est-à-dire au beau milieu des travaux pour les cycles du Ring, Wagner vint passer plusieurs semaines à Vienne, et s'y voua entièrement à la tâche ardue de faire réétudier et représenter *Tannhäuser* ; naturellement les conditions d'un Opéra tel que celui de Vienne et les exigences de son répertoire ne permirent qu'un succès partiel.

Et plus tard, après le *Ring* et après l'achèvement de *Parsifal*, l'intention de faire représenter *Tannhäuser* n'avait point perdu de sa vivacité ; ceux qui ont vécu dans l'intimité du maître le savent par sa conversation sur ce sujet. Un exemple : en 1882, pendant les répétitions de *Parsifal*, il s'écria soudain en désignant une des jeunes « Filles-fleurs » qui avait peu de voix, mais qui avait de la grâce, de la jeunesse, et de la chasteté : – « C'est à une jeune fille comme celle-là que je ferai chanter Elisabeth ici ! »

Il est donc absolument certain que Wagner voulait qu'on donnât *Tannhäuser* à Bayreuth ; ce n'est pas matière à discussion.²¹

Et Chamberlain conclut cette partie de sa lettre d'une manière très catégorique : « Les représentations de cette année furent la réalisation posthume d'une volonté explicite »²².

Ce qui irritait visiblement Houston Stewart Chamberlain, c'étaient les opinions de Paul Flat sur la prétendue disproportion entre la musique et la parole dans *Tannhäuser*. Il consacra, dans sa lettre, beaucoup de place à la polémique avec ce jugement, à ses yeux, insensé :

Je tiens à vous faire remarquer que Wagner n'aurait pas certainement souscrit à ce que vous dites sur l'inégalité ou la disproportion entre la

²¹ *Ibidem*, p. 453-454.

²² *Ibidem*, p. 454.

musique et la parole dans *Tannhäuser*, et que vous avez tort d'invoquer son autorité à cet égard. Wagner a remanié *Tannhäuser* précisément à l'époque où il avait mûri ses idées. Vous admettez avec moi qu'il n'était pas homme à faire demi-besogne, et si, après avoir profondément modifié toute la scène entre Vénus et Tannhäuser, plusieurs parties du « Sängerkrieg », etc., etc., il a laissé le reste tel quel, nous avons là la preuve absolue et incontestable, que lui, le maître, trouvait la musique adéquate au poème. [...] Vous dites, Monsieur, qu'il y a dans *Tannhäuser* disproportion complète entre le poème et la musique ; moi, j'affirme le contraire, et si vous réussissiez à me persuader que c'est vous qui avez raison, je perdrais du coup toute foi en Wagner. Car ce qui, selon moi, est fondamental dans le génie de Wagner, ce qui est la base de toute sa puissance créatrice, c'est l'identité chez lui de toute conception poétique avec toute conception musicale. Je ne crois pas à la possibilité de distinguer chez lui entre les deux ; c'est nous qui voyons d'un côté un poème, de l'autre une musique ; mais quant à Wagner, la faculté dominante qu'il portait en lui, lorsqu'il sommeillait encore dans le sein de sa mère, c'est que la fantaisie poétique aboutissait à une musique, et que l'émotion musicale ne pouvait jamais être, ni même naître, sans l'impulsion directe de la vision poétique. Et quand vous dites : « Lorsque Wagner composa *Tannhäuser*, il n'avait pas encore mûri ses idées quant aux réformes qu'il devait apporter dans le drame lyrique en ce qui touche la fusion de la musique et de la déclamation », je crois que vous écrivez une phrase qui ne répond à rien dans la vie et le développement intellectuel du maître. À partir de l'opéra *les Fées*, je connais plus ou moins bien tout ce qui a été publié, et j'avoue que je trouve la même « congruité » absolue (si ce barbarisme ne vous choque pas trop) entre la conception poétique et la conception musicale, et entre l'exécution poétique et l'exécution musicale dans *les Fées* que dans *Parsifal*, et dans tous les anneaux de la chaîne cette qualité est le trait dominant, celui qui frappe au premier abord. Dans l'œuvre de Wagner il n'y en a pas deux qui se ressemblent le moins du monde ; mais à l'égard de l'identité entre la musique et les paroles, toutes les œuvres se ressemblent. [...] Ce que nous avons donc à rechercher, ce n'est point le moment où Wagner a mûri ses idées quant aux réformes du drame lyrique, c'est tout simplement le moment où la conception poétique a atteint la puissance et l'envergure qui lui permirent de créer des chefs-d'œuvre dans toute l'acception du mot. Vous me permettez de croire que *Tannhäuser* a bien le droit d'être compris dans cette catégorie.²³

Le mépris de Paul Flat pour la musique de *Tannhäuser* agaçait Houston Stewart Chamberlain et l'étonnait en même temps. Il est difficile de discuter les goûts des autres. De gustibus... Mais l'ancien rédacteur de *La Revue Wagnérienne* essaya de convertir son confrère de *L'Artiste* en lui proposant de relire la partition de l'œuvre et de se rendre

²³ *Ibidem*, p. 454-456.

à Bayreuth pour les Fêtes de l'An de Grâce 1892 au programme desquelles il y aurait de nouveau *Tannhäuser*²⁴.

Le point suivant où Chamberlain jugea nécessaire d'entreprendre une polémique avec Paul Flat concernait l'expression « vieille(s) formule(s) d'opéra » que le journaliste parisien avait utilisée plusieurs fois, dans son article, à propos de la partition de *Tannhäuser*. Voilà la réponse de l'Anglais à ce reproche, à cette critique, réponse qui apporte de nouveaux arguments en faveur des représentations bayreuthiennes de *Tannhäuser* :

Mais vous voyez, Monsieur, que je suis tout prêt à vous concéder qu'il y a vieille « formule ». C'est le livret même du poème qui est jeté dans l'ancien moule ; cela on ne peut le contester. Seulement, voilà, n'attribuez-vous pas trop d'importance à ce point ? Car, à propos de formule, notez ceci : *Tannhäuser* est fait avec l'intention d'écrire un opéra, je le veux bien ; mais c'est précisément *Tannhäuser* qui a brisé le vieux moule, qui a déchiré les formules. Wagner nous dit lui-même « qu'en écrivant cette œuvre, il écrivit son arrêt de mort ». En effet, *Tannhäuser* n'eut aucun succès à Dresde, et la situation de Wagner au théâtre de la Cour était, à partir de ce moment, compromise. Car, le public ne s'y trompa pas, *Tannhäuser* n'était pas un opéra. Depuis et grâce à l'absence forcée de Wagner de l'Allemagne, les chefs d'orchestre réussirent à en faire un opéra, ou plutôt à en faire une œuvre qui n'est ni chair ni poisson ; voilà quarante ans que nous vivons sous ce régime, et voilà ce qui a faussé toutes nos idées sur *Tannhäuser*, ce qui a bourré de préjugés les plus sérieux et les plus indépendants d'entre nous. En 1872, Wagner écrit (vous voyez que *Tannhäuser* ne cessait de le préoccuper) : « Je suis forcé de reconnaître que le succès de mon *Tannhäuser* sur les théâtres allemands est dû uniquement au plaisir qu'on prend à certains détails lyriques et c'est avec un sentiment de honte que j'ai constaté dans toutes les représentations auxquelles j'ai assisté, que l'on ne voyait goutte du *Tannhäuser* tel que ma fantaisie se l'était représenté, mais uniquement des détails de la partition, par ci par là, tandis que le gros de l'œuvre, le drame était absolument négligé come chose superflue ». Le maître nous dit donc, dans l'année où il posa la première pierre du théâtre de Bayreuth, que la chose essentielle dans *Tannhäuser* est le drame ; la partie lyrique ou opéra est un détail.²⁵

Et concluant sa lettre à Paul Flat, publiée par *l'Artiste* de décembre 1891, il répète et commente ses arguments en trois points :

²⁴ Cf. *ibidem*, p. 456.

²⁵ *Ibidem*, p. 457-458.

Je me résume : on peut grouper les raisons qui justifient la représentation de *Tannhäuser* à Bayreuth sous trois chefs :

1° La volonté explicite du maître ;

2° Le drame lui-même ;

3° Le rôle de révélateur et d’initiateur que ce drame est appelé à remplir.

Quant à ma première raison, vous ne sauriez la contester ; quant à la deuxième et à la troisième, je n’ai pas la prétention de vous convaincre du coup, mais j’ose espérer que ma lettre vous intéressera suffisamment pour servir de point de départ à de nouvelles études et de nouvelles réflexions ; et dans ce cas je suis certain que tôt ou tard vous reconnaîtrez le bien-fondé de ce que j’avance.²⁶

La réponse de Paul Flat fut polie mais il ne s’était pas laissé convaincre par les arguments de l’Anglais²⁷.

Date de réception de l’article : 08.06.2020.

Date d’acceptation de l’article : 12.07.2020.

²⁶ *Ibidem*, p. 460-461.

²⁷ Cf. *ibidem*, p. 462-463.

bibliographie

Journal des débats politiques et littéraires, le 15 mai 1895, numéro du soir.

« Revue des concerts », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 17 décembre 1865, n° 3.

« Soirées et concerts », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 23 février 1868, n° 13.

Le Ménestrel – musique et théâtres, le 9 novembre 1873, n° 50.

Revue et Gazette musicale de Paris, 12 mars 1865, n° 11.

Revue et Gazette musicale de Paris, le 9 avril 1865, n° 15.

Revue et Gazette musicale de Paris, le 19 avril 1868, n° 16.

Baudelaire Ch., *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, E. Dentu, 1861.

Chamberlain H. S., « Une défense de *Tannhäuser* », [dans :] *L'Artiste*, nouvelle période, décembre 1891, t. 2.

Dolmetsch V., « Concerts et soirées », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 4 décembre 1881, n° 1.

Flat P., « Lettres de Bayreuth », [dans :], *L'Artiste*, nouvelle période, septembre 1891, t. 2.

Heugel H. (Moreno H.), « Soirées et concerts », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 19 avril 1868, n° 21.

« Intérim », « La soirée parisienne – *Tannhäuser* », [dans :] *Le Gaulois*, le 14 mai 1895, n° 5480.

Jullien A., « Feuilleton du *Moniteur universel* du 7 septembre 1891 – Revue musicale – A Bayreuth », [dans :] *Le Moniteur universel – Gazette nationale*, le 7 septembre 1891, n° 244.

Koning V., « Ma première place payante », [dans :] *L'Étude*, le 28 mars 1866, n° 28.

Morel A., « Concerts et soirées », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 11 avril 1880, n° 19.

Mrozowicki M. P., *Richard Wagner et sa réception en France, Du ressentiment à l'enthousiasme. 1883–1893*, t. 2 *La baguette*, Lyon, Symétrie, 2016.

Tiersot J., « Semaine théâtrale – *Tannhäuser* à Bayreuth », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 9 août 1891, n° 32.

Wagner R., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Fünfter Band, Leipzig, [s.a.].

Wagner R., « Entwurf, veröffentlicht mit den Statuten des Patronatvereines », [dans :] *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Zehnter Band, Leipzig, [s.a.].

Wilder V., « Les programmes symphoniques de Richard Wagner », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, 21 septembre 1873, n° 43.

Wilder V., « Concerts et soirées », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, le 27 novembre 1881, n° 52.

XYZ., « À l'étranger – À Bayreuth », [dans :] *Le Figaro*, le 26 juillet 1891, n° 207.

abstract

Tannhäuser Rehabilitated (1) – the Parisian Echoes of the Premiere on the Green Hill

The subject of the article is the French reception of *Tannhäuser* after the failure of the three première performances in March 1861. From 1862 to 1894 the Parisian audience had to content itself with shorter or longer selections of this opera executed during Sunday concerts of Jules Pasdeloup's, Edouard Colonne's and Charles Lamoureux orchestras.

In 1891 some French and foreign journalists, encouraged by the first *Tannhäuser's* representations in Bayreuth, the Temple of Wagnerian art, began the discussions on the value of this work, some of them trying to prove that it's a musical drama as good as his later achievements, some other, on the contrary, pretending that *Tannhäuser* is an opera, marvelous, outstanding, extraordinary, but only an opera.

keywords

Wagner's reception in France, *Tannhäuser*, history of the opera

mots-clés

réception de Wagner en France, *Tannhäuser*, histoire de l'opéra

mihał piotr mrozowicki

Michał Piotr Mrozowicki est professeur de l'Université de Gdańsk. Il est l'auteur de monographies consacrées à Raymond Queneau (*Raymond Queneau du surréalisme à la littérature potentielle*), Michel Tournier (*Michel Tournier et l'art de la concision, Wersje, inwersje, kontrowersje – szkic o prozie Michela Tourniera*) et Didier Daeninckx (*Les enquêtes interdites de Didier Daeninckx. Étude sur le gardien de la mémoire empoisonnée*) ainsi que d'un cycle d'ouvrages sur la réception de Richard Wagner en France.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-8184-9337>