

MICHAŁ PIOTR MROZOWICKI

Université de Gdańsk

*Tannhäuser réhabilité (VI) –
« La quatrième » devant la presse parisienne
– le snobisme et l'enthousiasme*

Avant toutes choses il faut dire la splendeur réparatrice et presque apothéotique de la soirée d'hier. Donc, à cette même Académie de musique, réédifiée, il est vrai, et réhabilitée, car le terrible feu, anéantissant la salle en laquelle se commit l'abominable forfait d'art, fut le plus sévère justicier, le plus cruel purificateur, à ce même théâtre d'État de l'Opéra ¹ où sifflets, huées, rires, insultes, mis au service des pires passions humaines, essayèrent de supprimer un chef-d'œuvre dont l'authenticité ne fit jamais de doute pour personne, *Tannhäuser*, tombé, le 13 mars 1861, en des circonstances devenues historiques, vient de triompher au milieu des formidables acclamations, des cris d'enthousiasme et des applaudissements fous, cela par la seule force de sa rayonnante et sereine et glorieuse beauté.

Alfred Bruneau ²

Dans les couloirs, à la sortie, on cherche partout « le monsieur qui a sifflé en 1861 ». Il paraît qu'il était dans la salle et qu'il a applaudi de toutes ses forces pour mieux se cacher... Ce qui

1 C'est une allusion à l'incendie qui détruisit complètement l'Opéra de Paris – la Salle de la rue Le Peletier dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873 (cf. p. ex. « Semaine théâtrale – L'incendie de l'Opéra », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, 2 novembre 1873, n° 49, p. 97-98).

2 A. Bruneau, « *Tannhäuser* », [dans :] *Gil Blas*, 15 mai 1895, n° 5657, p. 1.

prouve qu'il n'est pas toujours besoin d'aller à Rome pour se repentir... et pour se faire pardonner.

Intérim³

La presse parisienne comparait le spectacle du 13 mai 1895 à celui du 13 mars 1861. La plupart des comptes rendus consacraient quelques passages au moins à opposer celui du Palais Garnier à celui de l'Opéra de la rue Le Peletier. Toutefois, une autre comparaison s'imposait à quelques-uns : celle du *Tannhäuser* parisien et du *Tannhäuser* qui avait paru, en 1891, pour la première fois, au Théâtre de la Colline Verte. Comparer les deux événements, tel fut l'objectif que se posa la rédaction de *La Revue de Paris* en publiant, dans son numéro daté du 1^{er} juin 1895, deux articles signés par deux wagnériens éminents, un fascinant dialogue de deux polémiqueurs compétents au sujet de cette œuvre et de ses réalisations scéniques récentes, dialogue qui fut présenté par la rédaction du journal dans les termes suivants :

Tannhäuser est l'ouvrage de Wagner sur lequel ses admirateurs sont le plus divisés ; on s'en apercevra de reste en lisant les deux articles suivants : il nous a paru bon d'inviter deux wagnéristes reconnus, de ferveur égale et d'opinions opposées, M. Catulle Mendès et M. Alfred Ernst à soutenir chacun sa thèse, – M. Catulle Mendès en jugeant la récente représentation de *Tannhäuser* à Paris, et M. Alfred Ernst en recueillant ses souvenirs de Bayreuth.⁴

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

4 Note de rédaction », [dans :] *La Revue de Paris*, 1^{er} juin 1895,

Catulle Mendès au début de l'article intitulé « Tannhäuser à Paris » présenta sa version fictive, imaginaire, littéraire de la genèse de l'œuvre. Mendès, qui ne fut pas seulement un critique littéraire et musical, mais aussi un écrivain, un poète, décrivit ce qui aurait pu être la première visite de Wagner (en avril 1842, pendant son voyage de Paris à Dresde) à Eisenach et à la Wartburg, visite qui aurait pu inspirer le compositeur qui, deux mois plus tard, allait commencer ses travaux sur *Tannhäuser*⁵.

C'est ainsi que s'achève la première partie de l'article de Catulle Mendès. Dans la deuxième partie, le Mendès-écrivain céda la parole au Mendès-critique musical et polémiqueur. Il défendit la thèse communément admise – mais contestée quelques mois plus tôt par Alfred Ernst et Élie Poirée dans leur *Étude sur « Tannhäuser » de Richard Wagner. Analyse et guide thématique* – selon laquelle *Tannhäuser* ne peut pas être considéré comme un drame musical, comme une œuvre radicalement novatrice. Selon Mendès, c'est encore un opéra. Beau, sublime, mais rien que cela :

Opéra ?
Hélas ! oui.

2^e année, t. 3, p. 651.

5 Cf. C. Mendès, « *Tannhäuser à Paris* », [dans :] *La Revue de Paris*, op. cit., p. 651-654.

L'époque est atteinte où les wagnéristes doivent dire, sans atténuation ni précaution, les choses ; où il faut s'entendre sans artifices et n'en plus faire accroire aux autres, ni à soi-même. Nous n'en sommes plus aux heures de la « Musique de l'Avenir » bafouée, des luttes où le parti pris, en vue de la victoire, pouvait être utile, sinon indispensable. Navré de ne point partager l'opinion d'esprits que j'estime et admire, je veux donc répéter que *Tannhäuser* n'est en effet qu'un opéra, et qu'en ce chef-d'œuvre, car c'est un chef-d'œuvre, la réalisation du drame musical, qui fut le but suprême du génie wagnérien, est, en réalité, moins approchée que dans des œuvres antérieures et inférieures, telles, par exemple, que *le Vaisseau Fantôme* à qui un incessant enveloppement de mer et de tempête donne du moins une semblance d'unité.⁶

Dans la suite de son article, Catulle Mendès loua aussi bien le poème que la musique de *Tannhäuser*, ce qui ne l'empêcha pas de formuler une critique fondamentale (du point de vue de la théorie de *Gesamtkunstwerk*) de cette œuvre :

Oui, une fois pour toutes, le poème de *Tannhäuser*, égale, s'il ne les surpasse, les plus hautaines conceptions de l'esprit humain ; non seulement il offre un poignant, un magnifique drame qui par sa parfaite construction a de quoi stupéfier les subtilités ordinaires des dramaturges, mais encore, mais surtout, il ouvre aux âmes des infinis de pensée et de rêve ! Et rien n'est plus compréhensible que l'attachement constant de Richard Wagner à cette œuvre. Celui qui médite et produit une si surhumaine merveille poétique en doit demeurer hanté jusqu'au dernier soupir.

Quant à la musique, elle est souverainement belle. Pas toujours. Presque toujours. Et, quelquefois, elle atteint à des sublinités qu'elle-même l'inspiration wagnérienne n'a pas dépassées. [...]

6 *Ibidem*, p. 654.

Je le redis, après l'avoir tant de fois dit, rien n'est plus beau que le poème de *Tannhäuser* et rien n'est plus beau que les belles parties de la musique de *Tannhäuser*...

Mais, voilà, il y a, ici, d'une part : le poème, et de l'autre : la musique.

Or, quel but poursuivit longtemps et enfin atteignit le génie de Richard Wagner ? celui, non pas seulement de mêler la poésie à la musique, d'adapter l'une à l'autre, d'en resserrer en un mot l'union qui, mille fois, avait été rêvée, mais de faire de la poésie et de la musique, dans le drame, une unité si absolue, si parfaite, que l'idée de les distinguer l'une de l'autre ne puisse plus venir à personne et que même il soit impossible de penser, désormais, qu'elles ne furent pas toujours une. Eh bien, cette unité, je l'affirme, le croyant, n'apparaît pas dans *Tannhäuser* ! ou du moins n'y apparaît qu'à de rares intervalles.⁷

Après avoir présenté la version imaginaire, fictive de la visite de Wagner à Eisenach et à la Wartburg en avril 1842, après avoir précisé son point de vue sur la place que devrait occuper *Tannhäuser* dans l'ensemble de la production lyrique du compositeur, Catulle Mendès, dans la troisième partie de son article, exposa enfin son jugement sur « Tannhäuser à Paris », non celui de 1861, mais celui du Palais Garnier, qui avait eu sa première deux ou trois semaines plus tôt. Et ce jugement ne fut pas très enthousiaste, c'est le moins que l'on puisse dire.

⁷ *Ibidem*, p. 655-660.

J'en arrive à l'interprétation de *Tannhäuser* à l'Opéra. Il faut dire de *Tannhäuser* ce qu'on aurait dû dire de *Lohengrin* et de *la Walkyrie* : l'exécution en est, en certains points, manifestement supérieure à celle des plus grands théâtres d'Allemagne et, en d'autres, manifestement inférieure à celle des plus petits théâtres d'Allemagne ; pourquoi ? parce que notre Opéra dispose de moyens vocaux et orchestraux que ne possède aucun théâtre étranger, mais qu'en revanche il manque totalement de ces éléments indispensables : la compréhension et la sincérité. Hélas ! combien de fois faudra-t-il radoter qu'on ne joue pas Richard Wagner avec les procédés dont on use pour chanter Donizetti et Meyerbeer ? Certes, *Tannhäuser* est un opéra, mais, enfin, c'est un opéra wagnérien ! et jusque dans les moindres détails de mise en scène, se révèle, à notre Académie nationale de Musique, la totale et irrémédiable ignorance des nécessités de l'Art nouveau. Ah ! vraiment, vous croyez avoir accompli votre devoir quand vous avez à peu près imité les mises en scène exotiques ! parce que vous avez voulu ressembler, vous croyez être pareil ! Quelle chimère ! il ne vous manque que de savoir de quoi il s'agit.⁸

L'opinion de Catulle Mendès sur les interprètes parisiens du *Tannhäuser* Anno Domini 1895 fut très critique. Seul Ernest Van Dyck échappa à la sévérité du poète, et mérita même quelques phrases élogieuses de celui-ci.

Le ton de l'article d'Alfred Ernst, qui fut conçu comme une réplique à celui de Catulle Mendès et qui parut dans la même livraison de *La Revue de Paris*, sous le titre *Tannhäuser – Souvenirs de Bayreuth*, fut diamétralement différent. Ces accents polémiques,

⁸ *Ibidem*, p. 657.

on les lit déjà dans les quelques premiers paragraphes, rédigés d'ailleurs avec une courtoisie irréprochable à l'adresse de ceux qui, comme Mendès, ne partageaient pas ses opinions sur *Tannhäuser*. Certes, la représentation de cette œuvre au Palais Garnier ne fut pas le sujet principal du texte d'Alfred Ernst – comme le titre l'indique nettement, il devait se concentrer sur cette autre représentation de *Tannhäuser*, celle de la Colline Verte, de l'été 1891 – cependant les quelques mots qu'il consacra à la soirée du 13 mai 1895, à l'Opéra de Paris, étaient plutôt élogieux,

Tannhäuser a son jour sur la scène française. Un chef-d'œuvre, méconnu longtemps, y reprend sa juste place. Ressuscité naguère à Bayreuth, il revient à l'Opéra, après *Lohengrin*, après *la Walkyrie*. Sa beauté propre triomphe de toutes les ignorances et de tous les préjugés.

Ce n'est point à moi de raconter cette représentation parisienne de *Tannhäuser*, qui fut brillante, et où tout le monde – presque tout le monde – a fait vaillamment son devoir. Mais les drames de Wagner sont si riches d'intérêt, ils tiennent à tant de choses, ils éveillent tant d'idées et d'émotions, que l'on ne risque jamais d'en épuiser la matière.⁹

Le sujet principal de l'article d'Alfred Ernst fut la représentation de *Tannhäuser* au Festival de Bayreuth en 1891. Cependant l'éminent wagnérien ne se contenta pas de préciser son point de

9 A. Ernst, « *Tannhäuser*. Souvenirs de Bayreuth », [dans :] *La Revue de Paris*, op. cit., p. 661.

vue sur les interprètes de ce spectacle : Hermann Winkelmann (qui avait tenu le rôle principal)¹⁰, Karl Scheidemantel, « un Wolfram de toute noblesse », Elisa Wiborg (dans la partie d'Elisabeth, d'autres interprètes « qui rivalisaient de zèle, de dévouement à la pensée du maître », les chœurs qui « sonnaient avec une justesse d'intonation et une fermeté de rythme irréprochables », l'orchestre enfin, dirigé par Félix Mottl, qui « était bien, en ce drame si intense, l'âme sans cesse présente, tour à tour individuelle et collective, pleine de clartés et de mystères, la voix infinie, chantante et pleurante, qui, seule, peut traduire l'inexprimé de l'être humain »¹¹. Ernst saisit l'occasion pour faire, encore une fois, l'apologie de l'œuvre, non pas d'un simple opéra comme le suggérait Catulle Mendès dans la même livraison de *La Revue de Paris*, mais d'un véritable drame, qui n'a rien à envier à *Tristan*, à *La Walkyrie* ou à *Parsifal* :

Chaque drame de Wagner contient une somme de créations, dans le domaine musical comme dans le domaine poétique. Le prélude de *Parsifal* est nouveau, par rapport à ceux qui l'ont précédé, comme celui de *La Walkyrie*, si orageux et si sombre, comparé à la séraphique préface instrumentale de *Lohengrin*. *Tannhäuser*, dont le poème est riche en créations hardies, n'a pas un moindre apport musical. L'idée mélodique

10 Alfred Ernst lui préféra Wilhelm Grüning qui le remplaça l'année suivante.

11 A. Ernst, « *Tannhäuser*. Souvenirs de Bayreuth », *op. cit.*, p. 666.

y présente une spontanéité, une couleur suprêmes ; abondante en contrastes expressifs, – contrastes toujours justes et dramatiquement nécessaires, – elle offre certaines formes typiques du *melos* wagnérien : c'est, par exemple, le « motif du Jour » de *Tristan*, que Vénus irritée proclame ; c'est le motif pénitent des pèlerins, qui traversera plus tard, de son long dessin chromatique, la scène du Vendredi Saint de *Parsifal*. Le gémississement de l'orchestre pendant la marche saignante de Tannhäuser vers Rome s'explorera de nouveau, un instant, lorsque Brünnhilde sortira du groupe des Walkyries, pour s'offrir au courroux de son père. La foi que chante aux parvis de Montsalvat le los mystique du Graal emprunte son hymne au chœur des jeunes pèlerins élevant au-dessus du pécheur expiré la crosse miraculeusement fleurie. Si nous passons à un autre ordre d'inventions musicales, les accords qui soulignent l'appel des sirènes, le saisissant mouvement d'harmonie qui accompagne le changement de décor du premier acte – triple coup de tonnerre effondrant le monde du péché, – la modulation enchaînant la prière d'Elisabeth au chœur des pèlerins qui s'éloignent, autant de créations, pleinement dignes de celles qu'on admire aux dernières œuvres de Wagner.

Tannhäuser resplendit de beautés dramatiques si nombreuses qu'on ne peut songer à les signaler toutes. Quelques-unes pourtant, qui, à Bayreuth, s'étaient fortement imposées à moi, et qui restent très visibles dans la représentation de Paris, n'ont pas assez frappé les commentateurs. Et la première, c'est que ce drame, le plus violent peut-être que Wagner ait conçu, se passe exclusivement dans les cœurs. Pas un coup d'épée ; pas une péripétie matérielle ; pas une catastrophe venant du dehors. Les événements, provoqués par la seule réaction des âmes les unes sur les autres, ne sont que l'écho et la figure de la tragédie intérieure. L'intrigue, la vaine et détestable intrigue, est sacrifiée, supprimée, abolie. Si Elisabeth meurt, c'est qu'elle demande à mourir ; elle meurt de sa douleur et de sa prière, elle meurt d'avoir aimé. Tannhäuser pareillement mourra, parce que son être ne saurait résister à une telle convulsion morale, la foudre du pardon succédant aux spasmes du désespoir ; il

meurt, parce qu'Elisabeth est morte, et qu'en ce paroxysme du drame, la mort et la rédemption se confondent. Nous sentons, avec une indéniable évidence, qu'il n'y pas d'autre solution possible : il faut que cela soit. Conceptions dramatiques aussi hautes qu'audacieuses, et qui se renouvelleront aux œuvres suivantes : ainsi Tristan mourra, non de perdre Isolde, mais de la retrouver. [...]

Dans chaque œuvre de Wagner, un aspect de la vie morale trouve son expression musicale et poétique, avec une intensité souveraine et une souveraine beauté. D'autres œuvres du maître l'emportent sur *Tannhäuser* par l'unité et la perfection formelles ; nulle autre ne satisfait plus franchement à ces conditions essentielles du drame wagnérien. Ou mieux : si différents que soient les drames de Wagner, ils tendent tous, par des voies diverses, à une même interprétation de l'existence : en leur puissante expression d'art, ils affirment la vie selon l'amour¹²

On trouve dans la presse parisienne de l'époque des opinions, souvent divergentes, non seulement sur les interprètes de la reprise de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, sur les décors ou sur la mise en scène, sur l'œuvre elle-même et sa position dans l'ensemble de la production lyrique de Wagner, mais aussi sur le comportement, sur les réactions du public. La plupart des journalistes soulignaient l'enthousiasme des mélomanes venus au Palais Garnier le 13 mai 1895, pour rendre justice au compositeur et à l'œuvre humiliés autrefois à Paris. Ainsi, par exemple, le journaliste anonyme du quotidien *Le Constitutionnel* commença son article par la remarque suivante ;

12 *Ibidem*, p. 668-671.

Tannhäuser, représenté à Bayreuth il y a quatre ans avec un soin et une intelligence artistiques admirables, nous revient aujourd'hui : le voici à nouveau sur la scène de l'Opéra, et cette fois les applaudissements s'élèvent de toutes parts. Nous avons à cœur de montrer que la cabale de 1861 n'est plus possible à présent, et de faire comprendre que, même alors, elle fut une lâche trahison, accomplie par des personnages qui n'avaient rien de commun avec le vrai public français. Ce public, lui, voulait écouter l'œuvre nouvelle ; et il en fut empêché ; aujourd'hui il l'entend, il l'applaudit, il lui rend justice trop longtemps différée.¹³

Celui de *La Lanterne* se contenta de remarquer :

Hier, solennellement, par ses applaudissements répétés, trente-quatre ans après l'étranglement du Tannhäuser, Paris donnait raison à Baudelaire... et à quelques autres hommes courageux.¹⁴

L'opinion de F. Régnier sur le public de cette représentation fut analogue.

Wagner est accueilli chez nous avec les égards dus à sa valeur. Le goût de la bonne musique a pénétré les masses et les manifestations d'admiration qui ont tout naturellement salué la représentation d'hier s'offrent comme une réparation honorant l'intelligence du public et le maître qui en est l'objet.¹⁵

13 « *Tannhäuser* », [dans :] *Le Constitutionnel*, 15 mai 1895, n° 29385, p. 2.

14 « *Tannhäuser* au Théâtre national de l'Opéra. Reprise de *Tannhäuser*, opéra en trois actes, poème et musique de Richard Wagner. Traduction française de M. Charles Nutter. Histoire et critique de l'œuvre », [dans :] *La Lanterne*, 15 mai 1895, n° 6598, p. 2.

15 F. Régnier, « Premières représentations – *Tannhäuser* à l'Opéra » [dans :] *Journal quotidien, littéraire, artistique et politique*, 14 mai 1895, n° 952, p. 2.

Le goût de la bonne musique avait-il vraiment pénétré les masses, comme le prétendit Régnier ? Quelques critiques parisiens n'en furent pas certains. Hippolyte Fierens-Gevaert présenta dans les termes suivants les réactions du public pendant la reprise de *Tannhäuser* :

La salle de l'Opéra présentait hier soir, comme on le pense bien, un aspect des plus curieux et des plus brillants. Le public était venu avec la ferme intention d'applaudir à tout rompre cette partition huée jadis. On s'attendait à une revanche éclatante qui effacerait à jamais le pénible souvenir des soirées de 1861. Et de fait, la représentation a pris au début, les allures d'un bruyant triomphe. [...] Après le premier acte, nouvelles acclamations et double rappel pour les interprètes. Dans les couloirs on exultait. Au second acte, l'enthousiasme était déjà quelque peu refroidi ; mais après le troisième, hélas ! les bons snobs, qui avaient tenu ferme jusqu'alors, perdirent courage et ne se gênèrent plus pour bâiller désespérément. Cet admirable tableau, que MM. Van Dyck, Renaud et Mme Caron ont merveilleusement chanté, s'est déroulé au milieu d'un morne ennui.¹⁶

Et il termina son article, dans lequel il fit l'éloge de tous les artistes, par la constatation que « seule l'attitude du public a[vait] trompé l'attente »¹⁷.

Dans son article intitulé *Du wagnérianisme*, publié par le quotidien *Le Matin*, Henry Maret laissa

16 H. Fierens-Gevaert, « Courrier des théâtres – Académie nationale de musique : Reprise de *Tannhäuser*, opéra en trois actes de R. Wagner », [dans :] *Journal des débats politiques et littéraires*, 14 mai 1895, numéro du matin, p. 3.

17 *Ibidem*.

entendre, lui aussi, que le succès de Wagner et de son *Tannhäuser*, en 1895, était dû au snobisme du public parisien :

La fin de ce siècle est curieuse. Les gens qui m'entouraient, à la première¹⁸ du *Tannhäuser*, ne passaient pas, il y a quelques années, pour être hantés par le souci des mystères ; on les voyait plus souvent chez les petites dames qu'aux églises, et j'en sais qui risquaient parfois un bon mot à propos des saints Évangiles. Les voici maintenant dévorés d'une ardeur toute mystique. Si le diable n'y perd rien, au moins reconnaissent-ils le diable. Les processions, les chœurs de pèlerins, les hymnes à la Vierge, les remords du pauvre pécheur illusionné par Vénus, l'amour pur, le pape de Rome, toutes ces choses qu'on hésitait autrefois à mettre à la scène, de peur de railleries parisiennes, les transportent d'admiration, et leur communiquent une vraie Foi. [...] Chez nous, tout est affaire de mode. À un snobisme en succède un autre. Nous sommes mystiques, comme nous sommes bicyclistes, parce que cela est bien porté. Ne cherchez pas de causes, il n'y en a pas ; il n'y a qu'un milieu, où l'on se trouve, sans savoir pourquoi. Un mouton saute, tous sautent ; et Panurge est content^{19,20}

18 À la première de la reprise, c'est-à-dire à la quatrième.

19 Une allusion au huitième chapitre du *Quart livre* de François Rabelais.

20 H. Maret, « Du wagnérianisme », [dans :] *Le Matin*, 15 mai 1895, n° 4093, p. 1. Remarquons en passant que déjà deux ans plus tôt on avait cherché à expliquer le succès de *La Walkyrie* au Palais Garnier par le snobisme du public (cf. p. ex. H. Heugel « *La Walkyrie* et les wagnériens », [dans :] *Le Ménestrel* – musique et théâtres, 21 mai 1893, n° 21, p. 163 ; « La soirée », [dans :] *Le XIX^e siècle*, 14 mai 1893, n° 7790, p. 2 ; H. Maret, « Hommes et choses – *La Walkyrie* », [dans :] *Le Radical*, 16 mai 1893, n° 136, p. 1 ; R. Doumic, « Pour les

Le compositeur Alfred Bruneau, dans le compte rendu de la reprise de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, répondit à ceux qui ne voulaient expliquer le triomphe de cet opéra, en 1895, que par le snobisme du public parisien. Il fut manifestement loin de partager leur point de vue :

Le fait – remarquons-le bien – de toute sa significative hauteur, domine de façon absolue la question wagnérienne. Le snobisme, dont on a dit beaucoup de mal ces temps derniers et auquel on attribue une influence peut-être trop grande, le snobisme, que je n'accuserai certes pas, puisque, paraît-il, il sert quelquefois la bonne cause ; le snobisme, si puissant, aux affirmations de certains, n'est pour rien dans l'affaire. Nul n'ignore, en effet, qu'à cette heure les snobs sont très divisés au sujet de *Tannhäuser*. Tandis que quelques-uns d'entre eux admirent et respectent cet ouvrage, les autres le méprisent ouvertement. C'est donc moins à une œuvre de Wagner qu'à une œuvre d'art que le public d'hier a imposé justice et rendu hommage, proclamant avec une superbe violence la vitalité du génie, quel qu'il soit, décrétant avec une souveraine rudesse l'immortalité du beau, d'où qu'il sorte, où qu'il aille, permettant ainsi aux courageux, aux forts et aux combatifs la conquête de l'avenir.²¹

Le snobisme sert quelquefois la bonne cause...
La remarque d'Alfred Bruneau fut développée par Georges Rodenbach qui, dans son article intitulé

snobs », [dans :] *Journal des débats politiques et littéraires*, 15 mai 1893, numéro du matin, p. 1 ; F. Coppée, « Miousic », [dans :] *Le Journal*, n° 233, 18 mai 1893, p. 1 ; É. Snob, « Les Parisiennes et la musique », [dans :] *Le Gaulois*, n° 3927, 24 mai 1893, p. 1.

21 A. Bruneau, « *Tannhäuser* », *op. cit.*, p. 1.

« *Tannhäuser* » et le *snobisme*, présenta un regard original sur ce phénomène.

Érasme a écrit *l'Éloge de la Folie*. Il y aurait à écrire *l'Éloge du Snobisme*. En anglais, le mot *snob* désigne une personne de mauvais ton. Pour nous, il signifie quelque chose comme le « rallié » en art. Mais, comme dans son sens anglais, il garde toujours une nuance de défaveur. Pourquoi ? Le *snobisme*, au contraire, n'est-il pas désirable, précieux, admirable ? Le cas actuel de *Tannhäuser* en est une preuve décisive. L'œuvre et l'auteur, en 1861, sont niés, bafoués, ridiculisés ; on déclare le musicien fou et que le drame aurait dû être exécuté – c'est l'Art musical qui parle – non à l'Opéra mais à Charenton ²². En 1895, le même *Tannhäuser* finit dans des acclamations sans fin, une presque unanime apothéose, tandis que, depuis des années déjà, Wagner règne ici, fit écouter sa *Valkyrie*, plus compliquée, à l'Opéra, triomphe dans nos concerts du dimanche. Or un fait est certain : la musique de Wagner, pas plus aujourd'hui qu'il y a trente ans, ne peut plaire ni communiquer avec la foule et les profanes. Tout grand art est un peu hermétique, et celui-ci, plus qu'aucun autre, avec son orchestration touffue comme une forêt où on se perd, où on se cherche, où on se retrouve soi-même, à travers des bruissements, des cataractes, des clairières, des feuillages inextricables, des thèmes conducteurs dont les chemins se quittent, convergent à quelque carrefour du drame... Il est naturel que le public se soit trouvé désorienté. Pour juger de telles œuvres, il faut une initiation musicale, un sens artistique. Aussi le plus étonnant, ce ne sont pas les incompréhensions de l'origine, mais les enthousiasmes actuels. Car, en somme, le public est toujours à peu près le même. Son éducation esthétique n'a pas changé. La moyenne des personnes artistes est pareille. Dans toute ville, il n'y a, pour l'art, que

22 C'est une allusion à l'hôpital psychiatrique Esquirol situé dans la commune de Saint-Maurice, dans le Val-de-Marne, connu sous le nom d'asile de Charenton.

les quelques Justes d'Abraham. Pourquoi dès lors, un accueil différent ? Et que s'est-il passé ? Il est arrivé que le snobisme s'est emparé de Wagner et de son œuvre. Le snobisme, c'est-à-dire la partie vacante de l'âme des foules, la partie docile comme la cire, impressionnable et candide, un peu enfantine et vaniteuse. C'est le côté par où l'âme des foules reste enfant. Or, l'enfant a surtout l'esprit d'imitation. Le snobisme aussi. [...] Dans un certain sens, on peut dire que le snobisme est la cause de tous les progrès, fait accomplir toutes les grandes choses dans l'humanité. Lombroso parle quelque part du crime des foules. Le snobisme est l'enthousiasme des foules. Enthousiasme artistique, religieux, patriotique. Un seul a donné l'élan – berger qui gesticule ! – et voici suivre tout le troupeau humain. Wagner [...] ténébreux, hermétique, révolutionnaire, qui s'affirme, est seul, nié, conspué. Va-t-il demeurer seul dans les siècles ? Se peut-il que ce navire chargé de tant de trésors s'immobilise au milieu de la mer ? Et voici un à un chaque flot qui se gonfle, la mer entière va frémir et pousser le génie vers les villes, vers les hommes, vers la gloire. [...] Mais même si le snobisme se méprend ou s'il est excessif, il a sa réelle et permanente utilité. Car, au résumé, que pourraient sans lui les hommes de génie qui, d'abord, sont isolés forcément puisque la condition du génie c'est l'originalité, c'est-à-dire la non-conformité avec les autres ? Dès lors comment se faire agréer par les autres ? Le snobisme s'en charge ; et le triomphe est assuré ! Ainsi la gloire – et c'est le cas actuel pour Wagner – ne consiste, au fond, qu'à créer un snobisme durable autour de soi.²³

Le succès de *Tannhäuser* à Paris en mai 1895 fut-il la conséquence du snobisme du public du Palais Garnier converti au wagnérisme quelques années plus tôt ? Peut-être. Cependant cela vaut

23 G. Rodenbach, « *Tannhäuser* et le snobisme », [dans :] *Le Figaro*, 4 juin 1895, n° 155, p. 1.

la peine de confronter l'opinion d'Hippolyte Fierens-Gevaert, d'Henry Maret ou de Georges Rodenbach sur ce public avec celle de la vedette des représentations parisiennes de *Lohengrin*, de *La Walkyrie* et de *Tannhäuser*, Ernest Van Dyck, qui après le spectacle du 13 mai 1895, dans une interview accordée au journaliste du *Gaulois* Georges Capelle, souligna la spontanéité et la sincérité de l'auditoire qui venait d'acclamer avec frénésie l'opéra de Wagner :

À l'Opéra, dans la loge de Van Dyck. Le rideau vient de tomber sur le dernier acte de *Tannhäuser*.

– Eh bien ! mon cher artiste, êtes-vous satisfait ? Quel est votre « état d'âme » ?

– Excellent, cher ami. Je trouve que le public de Paris est un public véritablement extraordinaire. C'est un public incomparable, je le répète. Il saisit toutes les nuances, toutes les intentions avec une soudaineté, une instantanéité absolument merveilleuses. Et puis, ce qui m'a frappé, ce soir, c'est l'attention profonde que les spectateurs apportaient à l'audition de l'œuvre, et cependant je sais que, d'ordinaire, il n'en est pas ainsi.

– Mais, à Vienne, vous êtes très fêté ?

– Oui, mais ce n'est pas la même chose. À Vienne, le public montre plus d'enthousiasme à la fin de chaque acte, tandis que le public parisien « vibre » tout au long de la pièce, comme une harpe sous les doigts d'un habile musicien !²⁴

La lecture des comptes rendus qui parurent dans la presse parisienne après la reprise de *Tannhäuser*

24 G. Pelca (Georges Capelle), « Interview-express », [dans :] *Le Gaulois*, 14 mai 1895, n° 5480, p. 2.

au Palais Garnier, le 13 mai 1895, ne laisse pas l'ombre d'un doute : ce fut Ernest Van Dyck qui fut la plus grande vedette du spectacle et ce fut à lui, avant tout, que l'Opéra de Paris devait le succès de cette production. On se demanda donc si après le départ du Belge, artiste « en représentations », l'Académie nationale de musique saurait maintenir le niveau de son *Tannhäuser* et remplir la salle. La question fut posée explicitement par le journaliste du quotidien *Le Rappel*, Albert Montel :

La direction de l'Opéra a monté *Tannhäuser* avec les moyens d'investigation artistique dont elle dispose. Ils sont médiocres. Faute de ténors capables d'affronter le rôle de Tannhäuser, MM. Bertrand et Gailhard en ont été réduits une fois encore à s'adresser à une personnalité étrangère à leur maison, à M. Van Dyck qui est à l'Opéra en représentations absolument comme un sociétaire de la Comédie-Française honore de sa présence pour quelques jours une scène de province. [...] Mais je vous convie à aller entendre *Tannhäuser* dans deux mois seulement, alors que M. Van Dyck, l'artiste en représentations, nous aura quittés ; que Mme Caron ou M. Renaud seront en vacances et que les artistes ordinaires de la maison auront pris possession des rôles, et vous me direz ce qui reste de l'interprétation d'un chef-d'œuvre.²⁵

En effet, la distribution du *Tannhäuser* parisien fut modifiée assez vite. Déjà en juin 1895 Ernest Van Dyck, indisposé, pendant quelques représentations, fut remplacé par Albert Saléza et Lucienne

25 A. Montel, « *Tannhäuser* », [dans :] *Le Rappel*, 15 mai 1895, n° 9196, p. 2.

Bréval par la Cracovienne Lola Beeth. En été 1895, Rosa Bosman succéda à Rose Caron... Ces changements, et beaucoup d'autres qui allaient suivre, n'influèrent pas d'une manière radicale sur le niveau général des représentations. La catastrophe annoncée par Albert Montel n'eut pas lieu. Au contraire, les foules enthousiastes, public snob, selon les uns, ou public sincère et spontané, selon les autres, « vibrant tout au long de la pièce, comme une harpe sous les doigts d'un habile musicien », pendant les dix-neuf saisons théâtrales suivantes, affluèrent au Palais Garnier pour admirer *Tannhäuser*, opéra ou drame musical, peu importe.

Henri de Curzon décrivit en ces termes la carrière impressionnante faite par *Tannhäuser* à Paris du 13 mai 1895 au 15 décembre 1913 (quand eut lieu la dernière représentation de cette œuvre avant la première guerre mondiale) :

Si les impressions de la première soirée de 1895 pouvaient faire penser à certains auditeurs que *Tannhäuser* serait loin d'obtenir la fortune de *Lohengrin* et de *la Valkyrie*, la suite des représentations ne tarda pas à les démentir. *Tannhäuser*, en dix-neuf ans, a eu 243 exécutions à l'Opéra, soit une moyenne de 13, presque égale à celle de *Lohengrin* et sensiblement supérieure à toutes les autres. Sa carrière a eu un premier élan moins vif (52 représentations pendant les deux premières années), mais un fond plus sûr.²⁶

26 H. de Curzon, *L'œuvre de Richard Wagner à Paris et ses*

Tannhäuser ne fut pas joué à Paris, il est vrai, en 1914. « L'enthousiasme des foules » se détourna alors – momentanément – de cette œuvre de Wagner pour se diriger vers une autre, *Parsifal*, libéré, le 1^{er} janvier 1914, de son « emprisonnement » à la Colline Verte.

Les œuvres de Wagner qui, après le 1^{er} août 1914, incarnaient, pour la plupart des Français, la notion même de pangermanisme, furent éliminées, pendant la guerre, du répertoire des théâtres lyriques en France. On se demandait même si elles devaient y réapparaître une fois les hostilités achevées. L'enquête publiée par le journal *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, le 5 février 1916, montrait que les opinions à ce sujet étaient partagées²⁷. Et le débat animé ne se termina pas tout de suite après l'Armistice. Comme autrefois, les Parisiens, après la Grande Guerre, devaient « s'habituer » aux œuvres de Wagner d'abord aux concerts symphoniques. Il fallut une autorisation formelle d'André Honnorat, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, pour que l'œuvre de Wagner pût réapparaître également à l'affiche du Palais Garnier. Cette autorisation ayant été accordée fin décembre 1920, l'Opéra de

interprètes (1850-1914), Paris, Maurice Senart et C^{ie}, 1920, p. 41.
 27 J. Poueigh, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? », [dans :] *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, n° 3, p. 12-15.

Paris donna, le 5 janvier 1921, la première représentation d'une œuvre de Wagner (*La Walkyrie*) après la Grande Guerre et se remit vigoureusement à la reconstitution de tout son répertoire wagnérien. Le 12 octobre 1925, trente ans après sa première reprise, on joua également *Tannhäuser*, dans une distribution complètement renouvelée, sous la baguette de Philippe Gaubert et dans la nouvelle mise en scène de Pierre Chéreau. On loua cette nouvelle création de l'opéra de Wagner, mais à cette occasion la presse ne manqua pas de rappeler, avec une certaine nostalgie, la représentation du 13 mai 1895, devenue légendaire :

Avec un succès éclatant, l'Opéra a remis à la scène la première œuvre wagnérienne de son répertoire, celle où le prodigieux poète-musicien, encore prisonnier des formes les plus conventionnelles de l'Opéra italien, en dégage cependant déjà les éléments musicaux qui ne devaient arriver que beaucoup plus tard à leur logique épanouissement. Cette reprise de *Tannhäuser*, succédant à celles de toutes les autres grandes œuvres du maître de Bayreuth, permet de juger de l'extraordinaire unité de conception et de style du cycle wagnérien. [...] Il faut remercier M. Rouché de son initiative heureuse et féliciter hautement l'Opéra des soins vigilants et éclairés dont il a entouré cette représentation. Elle honore grandement, en effet, notre première scène lyrique, même aux yeux de ceux qui conservent le souvenir de la grande interprétation de 1895.²⁸

Date de réception de l'article: 20.01.2021

Date d'acceptation de l'article: 25.03.2021

28 P. Bertrand, « La semaine musicale. Opéra – Reprise de *Tannhäuser* de Richard Wagner », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, 16 octobre 1924, n° 42, p. 419.

bibliographie

- « *Tannhäuser* », [dans :] *Le Constitutionnel*, 15 mai 1895, n° 29385.
- « *Tannhäuser* au Théâtre national de l'Opéra. Reprise de *Tannhäuser*, opéra en trois actes, poème et musique de Richard Wagner. Traduction française de M. Charles Nutter. Histoire et critique de l'œuvre », [dans :] *La Lanterne*, 15 mai 1895, n° 6598.
- « Semaine théâtrale – L'incendie de l'Opéra », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, 2 novembre 1873, n° 49.
- « La soirée », [dans :] *Le XIX^e siècle*, 14 mai 1893, n° 7790.
- Bertrand P., « La semaine musicale. Opéra – Reprise de *Tannhäuser* de Richard Wagner », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, 16 octobre 1924, n° 42.
- Bruneau A., « *Tannhäuser* », [dans :] *Gil Blas*, 15 mai 1895, n° 5657.
- Capelle G. (G. Pelca), « Interview-express », [dans :] *Le Gaulois*, 14 mai 1895, n° 5480.
- Coppée F., « Miouxic », [dans :] *Le Journal*, n° 233, 18 mai 1893.
- Curzon H. de, *L'œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes (1850-1914)*, Paris, Maurice Senart et C^{ie}, 1920.
- Doumic R., « Pour les snobs », [dans :] *Journal des débats politiques et littéraires*, 15 mai 1893, numéro du matin.
- Ernst A., « *Tannhäuser*. Souvenirs de Bayreuth », [dans :] *La Revue de Paris*, 1^{er} juin 1895, 2^e année, t. 3.
- Fierens-Gevaert H., « Courrier des théâtres – Académie nationale de musique : Reprise de *Tannhäuser*, opéra en trois actes de R. Wagner », [dans :] *Journal des débats politiques et littéraires*, 14 mai 1895, numéro du matin.
- Heugel H., « *La Walkyrie* et les wagnériens », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, 21 mai 1893, n° 21.
- Intérim, « La soirée parisienne – *Tannhäuser* », [dans :] *Le Gaulois*, 14 mai 1895, n° 5480.
- Maret H., « Hommes et choses – *La Walkyrie* », [dans :] *Le Radical*, 16 mai 1893, n° 136.
- Maret H., « Du wagnérianisme », [dans :] *Le Matin*, 15 mai 1895, n° 4093.

Mendès C., « *Tannhäuser* à Paris », [dans :] *La Revue de Paris*, 1^{er} juin 1895, 2^e année, t. 3.

Montel A., « *Tannhäuser* », [dans :] *Le Rappel*, 15 mai 1895, n° 9196.

Régnier F., « Premières représentations – *Tannhäuser* à l'Opéra », [dans :] *Journal quotidien, littéraire, artistique et politique*, 14 mai 1895, n° 952.

Rodenbach G., *Tannhäuser et le snobisme*, [dans :] *Le Figaro*, 4 juin 1895, n° 155.

Snob É., « Les Parisiennes et la musique », [dans :] *Le Gaulois*, 24 mai 1893, n° 3927.

abstract

« *La quatrième* »'s image in the parisian press –
the snobbery and the enthusiasm

The greatest star of the Parisian *Tannhäuser*'s performances in 1895 was Ernest Van Dyck in the title role. According to the Parisian press this production of Wagner's work owed its success mainly to this Belgian tenor. However after his departure from Paris, and after some other changes of the cast that took place rather rapidly (still in the summer 1895), the performances' artistic level hasn't decreased in a significant way, and the work, played continuously until December 15th, 1913, was always highly appreciated by the French audience. Were the enthusiastic reactions of the Parisian public at the turn of the XIXth and XXth centuries to Wagner's *Tannhäuser* and his other operas and musical dramas sincere and spontaneous? What was the part of the snobbery in Wagner's reception in France during *La Belle Époque*? That was the question asked by some French journalists (Heugel, Maret, Doumic, Coppée and others). The author of the article recalls Georges Rodenbach's Solomonic answer to this question presented in his text *Tannhäuser et le snobisme*.

keywords

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

mots-clés

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

Michał Piotr Mrozowski

Michał Piotr Mrozowski 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 0000-0001-8184-9337