

C'est avec vous, mon cher Seinguerlet, vous qui, il y a quatre mois, avez si spirituellement révélé au public français, dans une revue mixte, l'existence d'une étoile dramatique allemande ; c'est avec vous, dis-je, que je veux rechercher les causes de la chute déjà illustre du *Tannhäuser*, de Richard Wagner, sur la scène du grand opéra de Paris. – Cette lettre, je ne vous le dissimulerai pas, est un artifice dont j'use, avec la permission de mon rédacteur en chef, pour éviter de m'adresser directement à un public qui a tant entendu parler de cette bataille perdue depuis huit jours, qu'il n'y a plus à espérer de se faire lire ici sur ce sujet. J'y trouve encore cet avantage qu'en votre qualité de critique français, résidant en Allemagne, vous êtes peut-être plus à même que personne ici d'expliquer cet échec d'un Allemand à Paris.

On ne peut s'empêcher, en jugeant Wagner, d'examiner son système et ses tentatives de rénovation. Car il a beau s'en défendre maintenant pour apaiser les irritations, il est, non pas peut-être pour l'Allemagne, mais assurément pour la France et l'Italie, un réformateur. Voici, je crois, et si je l'ai bien compris lui-même, l'historique de sa pensée, de ses efforts et de ses créations jusqu'aujourd'hui.

Wagner, né avec un goût égal pour la poésie et la musique, enthousiaste à vingt ans des opéras de Weber et des symphonies de Beethoven, qui tous deux venaient de mourir, rêva d'idéaliser le drame lyrique. Il imagina de donner autant d'importance aux vers qu'à la musique, de manière que paroles, chants, orchestre, décors, ne formassent qu'un drame émouvant, humain et vrai, comme *Phèdre* ou *Hernani*, avec l'idéal en plus que donne la musique.

Mais quoi ! si c'est impossible ! Dans un drame, il faut développer les passions. Si la scène entre *Hernani* et don Carlos ne se composait que de huit ou dix vers, dont quatre se répéteraient à satiété, nous serions peu touchés. Pas de développements, pas de drame. Pour un drame, il faut des dialogues prolongés, où les passions des personnages s'expliquent, où leurs âmes se dévoilent, et ce n'est pas en quatre mots. Wagner, cependant, veut faire un drame lyrique dont les développements émeuvent. – Qu'a-t-il à sa disposition ? La forme traditionnelle des opéras italiens et français : récitatifs et mélodies, interrompus ou reliés par des morceaux d'orchestre. Les récitatifs, on ne les supporte que courts. Des mélodies, on en trouve quand on est musicien. Mais une mélodie, ça n'est pas bien long ! Au bout de huit mesures, c'est fini. On peut la répéter, en ajouter une seconde, et puis ? il faut avoir tout dit, donc pas moyen de faire tenir dans un duo une scène développée, logique, complète, détaillée, comme la scène de déclaration, par exemple, entre *Phèdre* et *Hippolyte*. Donc, en se servant de la forme traditionnelle, pas de développements possibles, pas de drame vrai. Adieu le rêve du poète musicien.

Déjà on avait crié d'une voix aigre à Beethoven après *Fidelio* : La mélodie ! la mélodie ! Et Beethoven n'avait rien répondu du tout. Il s'était contenté d'écrire une ouverture splendide, d'une ampleur écrasante, et avait envoyé le reste au diable.

Alors, que fit Wagner, qui s'entêtait héroïquement dans son projet de drame ? Il s'avisait de trouver et de dire qu'une symphonie de Beethoven n'était qu'une suite, un composé de mélodies alternées, mêlées, fragmentées selon l'art, le génie ou l'inspiration, de manière à faire passer l'âme de l'auditeur par mille

troubles et émotions vagues, mais s'enchaînant l'un de l'autre. – Alors il cria : « J'ai trouvé ! Vous voulez de la mélodie dans un opéra, eh bien ! j'espère qu'il y a des //163// mélodies dans une symphonie. Eh bien, mon drame sera une symphonie dont les développements nombreux s'appliqueront à une action. Voilà mon affaire. Une symphonie dramatisée ! Cherchez dans mon opéra, si vous voulez, selon les habitudes du genre, des récitatifs, des duos, des romances, des septuors, des morceaux d'orchestre, je ne m'en inquiète pas. J'ai une action dramatique, un vrai drame émouvant à développer, je le développe avec ma symphonie. C'est un tout, une œuvre ; ce n'est pas une succession d'airs détachés. » – Il se peut que Wagner n'ait formulé cette théorie qu'après avoir composé le *Tannhäuser*, mais à coup sûr elle est dans cet ouvrage. Il l'appliquait instinctivement. – Et voici où la majorité des critiques parisiens sont en fâcheux désaccord avec Wagner. Les premiers disent : « Excepté votre ouverture, qui est belle, votre marche qui est superbe, un septuor et l'*Étoile du soir*, nous n'avons entendu que des *récitatifs* qui n'en finissent pas. » Wagner répond péremptoirement : « Il n'y a qu'une forme en musique, c'est la mélodie. Ou mon opéra n'est pas de la musique, ou tout y est mélodie. »

Maintenant est-ce par vanité d'inventeur que Wagner, depuis *Tannhäuser*, a persisté dans sa voie, et même exagéré son système dans *Lohengrin*, et *Tristan et Iseult* [*Tristan und Isolde*] ? On ne peut le soutenir sans encourir le reproche de confondre le caractère et les défauts des races romane et germanique. Est-ce par impuissance ? Encore moins. Celui qui a écrit la marche du *Tannhäuser*, et qui en définitive, de l'aveu de ses confrères, est un grand musicien, avait droit de compter sur de rapides et incontestables succès, aussi bien en France qu'ailleurs, en se conformant aux formes traditionnelles.

Non. Les raisons de ces tentatives persistantes sont autres, et elles sont nombreuses.

D'abord, à ce qu'il paraît, la sérieuse Allemagne n'eut jamais grande sympathie pour l'opéra italien, qui ne lui apportait qu'un plaisir frivole et une jouissance pour ainsi dire intermittente, à cause du soin apporté uniquement aux mélodies. Vous savez, en effet, qu'en Italie on cause beaucoup au théâtre ; on se visite ; chaque loge est un salon, et quand un compositeur a eu le talent d'interrompre six fois les conversations, de faire écouter six airs, le reste peut être un bruit quelconque, l'opéra va aux nues. – Les Allemands se scandalisaient de cette profanation de l'art. Ils auraient bien voulu avoir un opéra national. Il leur faut du national en tout genre. Mais on n'en savait pas faire. Mozart se fit Italien, et apporta seulement de plus grands développements à l'orchestre. Beethoven tortura son génie en vain dans *Fidelio*. Meyerbeer vint, et triompha dans un genre mixte.

Je ne sais si les Allemands d'aujourd'hui comptent comme national l'opéra de Wagner ; mais, comme poème, il faut avouer que rien n'est plus carrément allemand que *Tannhäuser*. On dit les vers fort beaux dans l'original. Chaque mot, paraît-il, y a sa valeur poétique et musicale. Qu'en pouvons-nous savoir, hélas ! – Le sujet, qui n'est qu'une allégorie dont le héros est un mythe, nous laisserait froids, je le crains, de toute manière. Nous ne sommes plus assez moyen âge pour trembler *longtemps* devant ces sévérités de la Rome légendaire. Enfin, et ceci m'a frappé à la première représentation, le public parisien, si dévot aux convenances, s'horripilait à l'idée d'un noble chanteur, qui, devant une si

brillante assemblée de dames et seigneurs, devant son prince, devant sa fiancée, s'entête à chanter fanatiquement et à tue-tête, quoi ? l'amour pour la volupté seule, *venerem impudicam*, l'irrespectueux ! Eh ! malheureusement :

Oui, ce conte entre nous est par trop allemand.

Je dis malheureusement, parce que d'autres poèmes de Wagner, quoique légendaires, ont un sens moins exclusivement germanique, et je connais dans *Lohengrin*, par exemple, une scène dans l'intérieur du burg d'Anvers, dont la conception me paraît admirable, quelque chose d'approchant de l'introduction des *Burgraves*.

Grand obstacle pour nous à juger le dramatique de Wagner, puisque son poème et sa musique ne font qu'un, et que nous ne pouvons être émus par son poème.

Nous nous exposerions pourtant à nous faire un mauvais renom en Europe si nous refusions toute attention à ces considérations générales par lesquelles je terminerai mon examen du système de Wagner, et que je vous présente telles que je crois les avoir comprises. – La musique est, à l'heure présente, l'art le plus universellement cultivé. La France a sa pléiade de compositeurs illustres, qu'un public de plus en plus nombreux écoute et étudie. – La poésie, d'un autre côté, est laissée à l'écart, oubliée, sans action, sans puissance, sans souveraineté. – La domination sur l'âme moderne semble lui avoir échappé. – Est-il possible, en fusionnant la poésie et la musique par le *développement infini* de la mélodie, de créer un drame lyrique littéraire, vrai, émouvant, élevant tous les esprits comme l'ancien drame grec, par exemple ? – Si c'est impossible, n'en parlons plus.

Autre considération. Je repousse tout soupçon de dédain envers nos plus suaves et immortelles mélodies italiennes ou françaises. J'admets que ce genre qui règne est aussi sérieux par moments que tel autre qu'il vous plaira. Mais n'est-ce pas chose vulgaire que d'entendre dire : – Écouter cette mélodie de Verdi ! Ne reprend-elle pas et ne continue-t-elle pas telle mélodie de Bellini ou de Mozart ? – Oui, mais admirablement et pour la félicité de nos oreilles. – D'accord ; mais plus tard et avec le temps, le danger des redites ne viendra-t-il pas ? L'heure de la fatigue et du dégoût à la fin ne sonnera-t-elle pas ? – Comment la prévenir ? – Acceptez la *mélodie infini*, la symphonie. – Mais cela rompt nos habitudes et trouble nos plaisirs. – Que répondre ?

Comment répond-on en Allemagne, mon cher Seinguerlet ? – Voici mes dernières nouvelles. J'assistais à la troisième représentation de *Tannhäuser*. La salle *entière* a applaudi la *Marche*. En revanche, depuis *Tragaldabas*, on n'a pas entendu une tempête de sifflets pareille à celle qui accompagna le récit du *Pèlerinage*. Je pensais //164// en ce moment que si c'étaient des vers d'Hugo ou de Musset, avec la même musique, on écouterait. Je trouve l'orchestration de Wagner saine, vivifiante, virile, *faisant des courants d'air*, mais, par instants, folle d'enthousiasme et battant la campagne. Comme Paris le guérirait vite de cet excès ! Il paraît qu'il espère encore plaire aux Parisiens et le désire par-dessus tout. Vous savez qu'il est la persévérance même.

L'Artiste, 1 avril 1861, p. 162-164.

Pour vous dédommager de ce long sujet, je vais vous apprendre que l'Opéra-Comique vient d'obtenir deux succès, l'un avec le *Jardinier galant*, de M. Poise, l'autre avec *Maître Claude*, de M. Cohen. On rit moins qu'à certains passages de *Tannhäuser*, mais les auteurs sont jeunes et d'un talent très recommandable. Félicien David a redonné son *Désert*, poétique partition, enchantement oriental. Les Italiens ont consenti à nous faire entendre les *Nozze*. Mesdames Penco et Battu jettent dans l'ivresse les amis de Mozart. La reste va bien, excepté Figaro, qui est trop lourd, et Chérubin, qui...n'est pas le bel oiseau bleu. A vous.

VALÉRY VERNIER.

Title of journal: L'Artiste
Subtitle of journal: Journal de la littérature et des beaux-arts
Date: 1 avril 1861
Day of week: lundi
Printed date correct? Yes
Volume no.: 11
Série: Nouvelle série (7e série)
Issue no.: 7
Inclusive page nos.: 162-164
Full title of article: Stalles d'Opéra
Subtitle of article: Lettre sur *Tannhäuser* à M. E. Seinguerlet, à Heidelberg
Signature: Valéry Vernier
Author's full name: Valéry Vernier
Pseudonym? No
Placement in text: Internal main text