

On a comparé la représentation de *Tannhäuser* à celles d'*Hernani*, de *Ruy-Blas*, et l'on a trouvé que le parterre de l'Opéra, mis en regard de ce public tapageur, querelleur, épileptique de 1830, avait été le plus doux, le plus débonnaire des aréopages. On oublie que les généraux de l'école romantique avaient un talent dont Wagner n'a jamais soupçonné l'utilité pratique. Ils savaient se *faire* une salle, distribuer leurs amis à telle ou telle place, suivant les besoins de la cause et les aptitudes de chacun. Les ennemis qui parvenaient à pénétrer dans la place le jour de la représentation, n'y arrivaient qu'après des efforts inouïs, des assauts héroïques. Aussi dès que commençait la bataille, – et on se rappelle les violences du temps – la voix des dissidents était bientôt couverte par cette immense clameur des fidèles.

Wagner, soit ignorance, soit parti pris, a totalement négligé les précautions élémentaires. Jusqu'à la dernière heure on ignorait s'il y aurait une claque, et la composition même du bataillon central qu'on aperçut à la place consacrée, annonçait le désordre des préparatifs. On ne retrouvait pas les physionomies accoutumées, les vétérans chevronnés, mais des recrues inconnues, à la mine suspecte. Le visage de ces soi-disant auxiliaires n'annonçait pas précisément une bien grande ardeur pour le triomphe de l'ouvrage.

D'ailleurs, les amis de l'auteur s'étaient logés où ils avaient pu, sous les toits ou dans les rangs les plus obscurs du parterre. La plupart ne s'étaient pas logés du tout, et se désolaient de la profonde insouciance du maître qui méconnaissait ainsi les plus banales traditions de la lutte parisienne.

Certes, l'expérience est décisive ; elle aura eu au moins cet avantage de détromper ceux qui avaient fait de Wagner un intrigant habile et consommé dans la science, dans la mise en jeu des détails. A coup sûr, l'homme qui, dans une soirée où se joue pour lui une telle partie, va au feu avec une si complète négligence de tous des moyens de succès, cet homme-là n'est ni un farceur, ni un charlatan.

Nous avons déjà signalé la physionomie de la salle qui semblait obéir à un mot d'ordre, et avoir reçu à l'avance des instructions circonstanciées. Nous ne pouvons que protester de nouveau, – toute question d'art mise de côté – contre l'incroyable inconvenance de ces hommes qui se livraient pendant toute la représentation à la pantomime la plus insolente, et dont les ricanements, les gestes, les quolibets n'ont pas même épargné une femme, une femme illustre et passionnée pour l'art, qui n'a jamais fait servir la haute influence de son esprit, de sa grâce, qu'au triomphe des idées généreuses. Sans doute, de telles manifestations ne peuvent l'atteindre ; elles n'en sont pas moins déplorables et indignes d'un peuple qui se pique de politesse et de courtoisie.

On saura bientôt tous les mystères de cette coalition ténébreuse, d'où partaient les fils, d'où venait le mot d'ordre. Ce sera une page assez intéressante, même par ce temps si rempli d'aventures, si riche en imprévu.

Nous arrivons à l'œuvre de Wagner, si malmenée jusqu'ici par les critiques qui en ont parlé. C'est là un des épisodes les plus intéressants de la bataille ; quand le tournoi sera fini, nous présenterons à nos lecteurs quelques-uns de ces terribles champions.

Il est certain que si on va à l'Opéra pour entendre *Tannhäuser* avec les dispositions qu'on apporte à *la Favorite* ou au *Trouvère* [*Il Trovatore*], l'étonnement doit être grand, et l'agrément médiocre. Il faut de toute nécessité écouter, suivre la pièce, le jeu des acteurs, s'intéresser au récitatif comme aux chants plus particulièrement rythmés, se laisser gagner par l'orchestre, par la mise en scène, oublier s'il est possible, la toilette de sa voisine, l'éclat de la salle, pour se concentrer tout entier sur la scène. Ce n'est pas besogne facile. Ecouter ! Ecouter un récitatif nous semble un non-sens, une exigence ridicule ; un air de la première chanteuse, à la bonne heure ! une romance de baryton, c'est tout simple ! mais suivre un récitatif, un jeu de scène, n'est-il pas évident que c'est absolument oiseux et intolérable ?...

Ceci semble un plaisanterie ; mais il faudra longtemps, bien longtemps avant que les Français écoutent les paroles d'un opéra ; une des opinions les plus généralement admises, c'est que les paroles sont un hors d'œuvre, un prétexte, que le drame, dans l'opéra, doit être un cadre à situations, rien de plus. Nous sommes bien loin de ce que demande Wagner.

Mais, dira-t-on, il nous semble parfaitement inutile d'exiger à l'avance telle ou telle disposition de la part du public ; parlez-lui comme vous l'entendrez ; intéressez-le, emportez la place, et le public vous suivra, sans se préoccuper de la théorie. Non ! le public a malheureusement une théorie toute faite, une théorie certaine invariable. Il va au théâtre pour s'amuser ; il veut des airs, et puis des airs encore, des mélodies qu'il retienne et qu'il fredonne dans l'entr'acte ; hors de là, point de salut pour l'auteur. Dans une disposition pareille, n'est-il pas évident qu'il ne peut, du premier coup, comprendre un ouvrage où l'on exige de lui une attention soutenue, scrupuleuse ? Ce ne sera que plus tard qu'il se fera à lui-même, d'après ce qu'il voit, d'après ce qu'il entend, la théorie que l'auteur a formulée dans ses livres, que Liszt a merveilleusement développée dans son excellent étude sur *Tannhäuser* et *Lohengrin*. Il comprendra que de pareilles œuvres ne peuvent se juger, au milieu d'une salle bruyante et hostile, qu'il lui faut du temps, du calme, pour en considérer les aspects divins, pour en sentir les profondes beautés.

L'épreuve de mercredi dernier est nulle, radicalement nulle ; ce qui est arrivé devait arriver fatalement.

La différence entre Wagner et ses prédécesseurs consiste surtout en ceci que l'action comme la musique marchent parallèlement et d'un bout à l'autre de l'ouvrage sans autre arrêt, sans autre suspension que celle qu'exige le drame lui-même. Wagner ne fait pas plus de concession dans un cas que dans l'autre ; il veut que l'action se déroule, comme il veut que la musique soit fondue dans l'action, et non disséminée au hasard sur la surface de l'œuvre.

Nous ne voulons pas cela. Cette mélodie *indiscontinue* n'est pas dans nos mœurs ; nous oserons même dire qu'elle est inadmissible au théâtre ; mais enfin, c'est là le caractère dominant de la musique de Wagner, c'est là ce qui la sépare profondément, radicalement de celle de ses devanciers.

Si nous nous refusons entièrement à admettre cet *opéra-mélodie*, tel que le conçoit Wagner, et dont *Tristan et Iseult* [*Tristan und Isolde*] est le plus parfait modèle, il faut reconnaître pourtant qu'il y a là le germe d'une révolution considérable et d'une absolue nécessité. Ces opéras qui vont au hasard et se

fondent sur des données sans cohésion, sans harmonie, sans unité, ont certainement fait leur temps, et le public en rirait tout le premier s'il s'avisait de les écouter sérieusement. D'autre part, le compositeur s'est habitué à doubler les opéras boîteux d'une musique parfaitement indépendante de l'ensemble, et pourvu que, à certains endroits, il profitât d'une situation qui lui permet de montrer son savoir-faire, de s'abandonner à son inspiration, il ne demandait rien de plus aux paroles, il ne se croyait obligé à rien de plus envers elles.

Meyerbeer, en toute circonstance et notamment dans le *Pardon de Ploërmel*, a montré l'immense dédain qu'il professe pour le drame écrit, l'agencement des scènes, pour la coupe des opéras qu'il doit mettre en musique. «Donnez-moi une situation, semble-t-il dire, et je me charge de tout.» La vérité dramatique n'est pas là ; il faut, il faut absolument que la musique et les paroles forment un faisceau indissoluble, unique dans sa complexité. Ce sera une des gloires de Wagner de l'avoir compris, et d'avoir audacieusement affronté la puissance de l'opinion routinière.

L'écueil est visible. Le public auquel on a si nettement [nettement] si complaisamment marqué jusqu'ici la différence entre le récitatif et l'air, doit être rebelle à cette mélodie forcément moins dessinée, moins précise, où il ne retrouve plus ce rythme enfantin et banal de la mélodie italienne. On se rappelle les immenses protestations que soulevèrent les mélodies de Weber, qui ne haïssait si profondément les opéras de Rossini que parce qu'il y voyait la glorification d'une forme caduque et indigne de l'art qu'il adorait. Pourtant, les mélodies de Weber, en raison même de la coupe de ses opéras, devaient ressortir bien autrement que les mélodies de Wagner, toujours si intimement enchaînées au reste de l'œuvre, inspirées par ce qui précède en même temps qu'elles font pressentir ce qui suit.

L'opéra, tel que Wagner l'a compris, est un tout éminemment complexe, mais profondément un toutefois, et qui dans ses plus petits détails porte l'empreinte de l'idée génératrice. Franchement, peut-on s'attendre dans un ouvrage conçu à ce point de vue, à rencontrer des romances, des duos, et autres ornements musicaux qui pourraient, du piano où ils s'étaient, se transporter arbitrairement dans telle ou telle partition ?

Qu'on ne dise pas que Wagner ne rencontre pas, quand il le veut, les *mélodies absolues*, pour me servir de son expression, qui font la fortune des plus renommés. Quand l'action se déroule plus lentement, qu'il y a comme un repos, comme une attente, une préparation à quelque événement, Wagner ne recule pas plus qu'un autre devant la pure mélodie, la mélodie indépendante. Dans le septuor du premier acte, dans la marche du second, dans la romance du troisième, il n'a pas épargné la mélodie ; il l'a jetée dans le moule connu, ne lui conservant que ce caractère d'originalité qui fait deviner le maître. Dans ces trois passages de l'opéra, le public a applaudi chaudement. Il se retrouvait chez lui... Il n'avait pas entendu les paroles !

On a beaucoup admiré les décors, et certes la plupart sont fort beaux. La salle de la Wartbourg est surtout splendide ; il faut avouer pourtant qu'il y a eu deux parties, dans l'accessoire de l'ouvrage, vraiment indignes du reste de la mise en scène. Nous voulons parler du ballet bacchanale et du décor du 3^e acte, au moment de la réapparition de Vénus. Ce ballet qui doit donner l'idée d'un effroyable tumulte chorégraphique, où viennent se mêler, dans une confusion

violente et libidineuse toutes les divinités mythologiques, est d'une froideur glaciale et d'une vulgarité odieuse. Ce terrible Venusberg est moins animé que le Casino, moins provocateur qu'un bal costumé chez une figurante de l'Ambigu. On ne comprend vraiment pas que le moyen âge ait entouré cette montagne de tant de terreurs superstitieuses et fui, en se signant, une réunion aussi rangée. L'imagination du maître de ballet a été ici singulièrement en défaut, à moins qu'on ne suppose que l'administration de l'Opéra, par des raisons qui doivent être excellentes, n'ait tenu à donner un démenti par la modestie des poses, par la banalité des figures à la terreur du moyen âge, à la verve furibonde de la musique de l'auteur.

Ce contre-sens est regrettable. Cette page inspirée tombant sur cette orgie de pensionnat a semblé ridicule. Il eût fallu, pour qu'elle ressortit dans toute sa puissance, une vraie bacchanale, avec tous ses emportements, toutes ses fureurs, tout son infernal pêle-mêle. La Vénus qui règne là n'est pas la blanche Cythérée, calme et sereine comme le flot de la mer d'où elle est sortie ; c'est la Vénus passionnée, terrestre, lasse des dieux et demandant à ce monde le secret de ses voluptés ! C'est ainsi que nous la représente la musique de Wagner. L'Opéra ne l'a pas comprise, ou n'a pas voulu la comprendre.

Il y avait place, d'ailleurs, pour la danse calme, paisible, éthérée, celle que tous les peuples ont rêvée, celle que toutes les légendes ont vu passer dans la sérénité des nuits. Malheureusement, l'Opéra n'a pas été ici mieux inspiré qu'auparavant ; sur cette adorable musique, qui, nous l'avons déjà dit, nous semble la plus belle page de l'œuvre, trois demoiselles, représentant les Grâces, sont venues danser un pas d'une niaiserie achevée. Nous ne pouvons comprendre qu'un artiste comme M. Royer n'ait pas saisi le double contre-sens, et rendu à cette scène toute entière son caractère véritable, celui qu'avait si nettement dessiné la musique du compositeur.

Quant aux prétendus nuages roses qui tombent au milieu du troisième acte, et derrière lesquels apparaît Vénus, c'est une plaisanterie décorative, digne tout au plus des Délassements comiques.

Dans notre prochaine revue, nous entrerons dans plus de détails sur la partition. Aujourd'hui nous voulons rendre hommage à Mlle Sax qui, par sa création du rôle d'Élisabeth, s'est montrée digne de figurer à côté de nos vaillantes cantatrices. Elle a admirablement rendu cette douce et chaste figure, inondée de la sérénité chrétienne des premiers temps, toujours prête au pardon, toujours soutenue par la foi. Elle a joué en comédienne, elle a chanté en inspirée. Elle devra à l'œuvre de Wagner, à Wagner lui-même, son éclatante fortune à venir.

P.S. Hier soir a eu lieu la seconde représentation du *Tannhäuser*. Cette fois, la cabale qui s'était organisée au grand jour n'avait pu accaparer toutes les places, et l'auteur comptait dans toutes les parties de la salle des défenseurs chaleureux. L'ouverture, comme la première fois, avait été peu applaudie ; la scène de Mme Tedesco et de Niemann avait passé sans encombre, quand les sifflets ont commencé vers la fin du premier acte. Des applaudissements formidables ont répondu, et tout est rentré dans l'ordre. La marche du second acte venait d'être très bien accueillie, quand au milieu du combat des chanteurs, l'empereur est entré dans sa loge avec l'impératrice, au grand ébahissement de

l'assemblée. Des bravos saluent aussitôt l'entrée de l'empereur ; les adversaires quand même de Wagner, croyant sans doute que la claque les provoquait, ont répondu par une bordée de sifflets. A partir de ce moment, le tumulte a été croissant. A la fin de l'acte, et au moment où le mouvement *Allegro* succède à l'*Andante*, les sifflets ont repris de plus belle, avec fureur, avec rage. A ces sifflets qui partaient un peu de partout, des applaudissements frénétiques ont répondu. C'était de la passion, de la colère, une véritable tempête. On se provoquait, on s'insultait ; au cri : A bas la claque ! répondait le cri : A la porte les perturbateurs ! A la porte la cabale ! Et les hommes gesticulaient, montraient les poings, et les femmes applaudissaient à outrance. Que de bouquets éparpillés, que de gants déchirés, dans l'ardeur de la bataille !

Le troisième acte commença, et les sifflets avec le troisième acte. Il était évident qu'on ne voulait pas laisser finir la pièce. Le pauvre Niemann, désorienté – il y avait de quoi – avait perdu la tête ; quant à la voix, nous ne savons s'il l'a jamais perdue. Pendant son récit du pèlerinage, accompagné tout le temps d'une explosion incessante de huées, il vint un moment où accablé sous l'orage, il se découvrit comme pour demander grâce. L'empereur, l'impératrice applaudirent. Le *servum pecus* imita Leurs Majestés. Enfin, la représentation put s'achever dans une inexprimable confusion.

Au milieu de cette affligeante folie, de ces scènes honteuses et indignes d'un peuple comme le nôtre, sous avons aimé à voir le chef de l'état donner un exemple de la résistance à cette cabale qui s'affichait avec un cynisme révoltant. Il est beau à l'impératrice d'avoir affronté ce tumulte pour assister à cette tentative d'un puissant esprit. Le nom de Leurs Majestés est désormais mêlé à l'histoire d'une des plus grandes batailles de l'art, et – que l'œuvre de Wagner échappe ou non au naufrage, – ce n'en sera pas moins pour l'empereur une gloire impérissable que d'avoir ordonné l'épreuve, et d'avoir soutenu l'artiste jusqu'au bout.

On assure que la princesse de Metternich, qui fut au premier rang parmi les plus fervents, assistait à cette représentation. Nous n'avons pu l'apercevoir. Au nom de l'art, dont nous sommes un serviteur indigne, nous aurions voulu la remercier de ses efforts pour une œuvre digne d'elle : la régénération de notre première scène lyrique.

A. DE GASPERINI

Journal de Francfort, 25 mars 1861, p. 1-2.

Title of journal	Journal de Francfort
Date	25 mars 1861
Day of week	lundi
Printed date correct?	Yes
Inclusive page nos.	1-2
Full title of article	Courrier musical
Signature	A. de Gasperini
Author's full name	Auguste de Gasperini
Placement in text	Front-page feuilleton