

On se souvient peut-être des articles que nous consacraâmes, il y a un an à peu près, aux représentations de *l'Anneau du Nibelung* à Londres. Nous pensions alors qu'il pouvait être de quelque intérêt de noter les impressions du public anglais, l'un des plus impartiaux qui soient, devant la plus audacieuse ou du moins la plus gigantesque conception du théâtre musical contemporain. Nous estimions que le moment où nous serions appelés à entendre en France l'un au moins de ces quatre drames musicaux ne tarderait guère, après le succès éclatant de *Lohengrin*; les directeurs de l'Opéra se sont chargés de nous donner raison. Ils ne nous ont pas joué, il est vrai, la *Tétralogie*, mais, avec un grand luxe de mise en scène, ils ont représenté la première journée de *l'Anneau du Nibelung: la Valkyrie*.

On a élevé certaines critiques, principalement dans ce monde de wagnériens intransigeants qui se recrute parmi les derniers *retours de Bayreuth*, sur le choix de l'ouvrage et sur les modifications plus ou moins sérieuses que la direction de l'Opéra, s'inspirant en cela des théâtres d'Allemagne, a cru devoir apporter à l'exécution du drame de Wagner. Il serait, paraît-il, ridicule de fragmenter un ouvrage dans lequel les divisions en *jours* correspondent aux divisions en *actes* des opéras ordinaires: exécuter une de ces journées isolément équivaldrait à représenter un acte d'un drame en une soirée et rendrait par conséquent cette tentative de morcellement aussi vaine qu'inintelligible. // 620 // De plus, les libertés, que la version de l'Opéra prend vis-à-vis du texte de Wagner seraient tout à fait déplacées et constitueraient autant de sacrilèges.

Examinons ces très graves assertions: elles en valent la peine, car s'il est maintenant ordinaire de les entendre formuler par des personnes qui, il y a quelques années, n'étaient rien moins que wagnériennes, et qui dans leur ardeur de néophytes le sont à présent jusqu'au...paroxysme, on ne peut cependant méconnaître que leur importance est à peine entrevue par ceux-là mêmes qui s'en font une originalité facile, bouillants enfonceurs des portes que d'autres leur ont depuis longtemps ouvertes.

Nous avons trop souvent protesté, au nom du respect dû à la pensée des maîtres, contre les coupures, transpositions de scènes, remaniements et corrections que se permettent les directeurs de théâtre, pour ne pas déplorer une fois de plus, à l'occasion de *la Valkyrie*, les barbares et inutiles mutilations qu'on s'est cru obligé d'infliger à cette œuvre, dans l'intérêt, sans doute, de sa réussite. Nous l'avons répété à divers propos: il faut prendre le génie tel qu'il est. Les allègements, que l'on croit nécessaires, n'ont le plus souvent pour résultat que la défiguration de l'ouvrage que l'on veut conformer aux exigences du public, lequel n'a pas d'exigences. Nul n'a le droit de se substituer à l'auteur et de décider que telle ou telle partie de sa conception fait longueur ou est avortée. Si l'auteur s'est trompé, c'est à lui d'en supporter les conséquences, et personne n'a suffisamment d'autorité, surtout quand il s'agit d'un grand maître, pour s'offrir à réparer son *erreur* et pour tenter de le *sauver*. Il nous paraît légitime, il nous paraît nécessaire qu'une œuvre

longuement mûrie et patiemment exécutée soit présentée au public telle qu'elle a été conçue et que celui qui l'a écrite porte seul la responsabilité de ses défaillances. C'est là pour nous une question de principe contre laquelle aucune raison ne saurait prévaloir. Quitte donc à paraître nous ranger parmi les très nombreux snobs récemment fanatisés par les œuvres de Wagner, nous // 621 // croyons utile de réclamer contre les suppressions que l'on a fait subir à *la Valkyrie*. Et peut-être conviendrait-il, maintenant, de demander à M. Catulle Mendès une conférence sur les coupures de cet ouvrage, pour faire suite à ses spirituelles causeries sur *l'Or du Rhin*. Les fragments *condamnés* de *la Valkyrie* renferment en effet plus d'une explication qui pourrait jeter quelque clarté sur le drame et en faciliter la compréhension.

En ce qui concerne la représentation isolée de chacun des ouvrages dont l'ensemble forme la *Tétralogie*, nous avouons ne pas nous en formaliser outre mesure. Nous avons entendu *l'Anneau du Nibelung* d'un bout à l'autre à deux reprises différentes et à des époques assez éloignées. La première fois, c'était en 1886, nous assistâmes à une exécution *intégrale* qui avait été préparée à Munich, à l'intention des pèlerins de Bayreuth, par Hermann Lévi. Après un intervalle de six ans, nous réentendîmes la *tétralogie* à Londres et nous avons rendu compte ici même des représentations données à Covent-Garden par la troupe que dirigeait M. Mahler. Ces deux séries d'auditions nous ont fortifié dans le sentiment qu'une étude sérieuse et patiente de *l'Anneau du Nibelung* avait déjà fait naître en nous. En oubliant un instant notre admiration pour le génie musical de Wagner et en mettant à part l'ardente sympathie que nous ressentions pour son œuvre et pour son idée, nous dûmes reconnaître en toute conscience que *l'Anneau du Nibelung*, en tant qu'ensemble dramatique et musical, et en considérant cette œuvre d'un point de vue tout à fait supérieur, est une conception irréalisée, c'est-à-dire que l'unité en est tout artificielle, au moins musicalement. Nous distinguons fort aisément le style du *Crépuscule des Dieux* de celui de *la Valkyrie*, celui de *Siegfried* de celui de *l'Or du Rhin*; ces œuvres brillent chacune d'un éclat particulier, à la manière d'astres que la magique volonté du poète-musicien aurait groupés en constellation; leur lumière ne nous frappe pas comme un faisceau de rayons émanés d'un centre unique, mais elle se réfracte en autant de gerbes de clarté qu'elle compte de foyers: l'œil cher- // 622 // -che [cherche] dans l'espace la ligne idéale qui relie ces foyers l'un à l'autre et leur assigne une figure.

Est-ce à dire qu'à l'audition successive des quatre journées de *l'Anneau du Nibelung* on n'assiste pas au déroulement logique d'une même action? Ce serait mal nous comprendre que de nous attribuer une telle manière de juger. Poétiquement parlant la *tétralogie* existe; musicalement elle demeure de réalisation différente, suivant les époques où la composition en fut entreprise. C'est là tout ce que nous voulons dire. Et si l'on objecte que la musique n'occupe qu'une place secondaire parmi les éléments de ce vaste ensemble, nous répondrons que selon notre manière de voir la musique fait le drame autant que le drame fait la musique et, qu'on le veuille ou non, qu'elle est le facteur expressif le plus important du théâtre chanté. Dès lors il suffit que l'unité musicale soit rompue pour

que l'unité dramatique soit compromise. Si, dans le cas qui nous occupe, cette unité n'a pu être réalisée, pour une raison ou pour une autre, la conclusion la plus glorieuse pour Wagner qu'on puisse tirer des réflexions qui précèdent, c'est que cette unité n'était sans doute point réalisable. Du moins c'est ainsi que nous en jugeons. Nous admettons donc assez facilement que chaque partie de la tétralogie puisse être considérée en elle-même, car s'il est à coup sûr plus imposant d'assister au déroulement alternatif des quatre drames, si l'impression que laisse leur représentation successive est écrasante de grandeur, il n'en est pas moins vrai que la caractère et le style différents des parties qui composent la tétralogie ne sont pas un obstacle, bien au contraire, à leur représentation isolée.

Nous pourrions nous étendre davantage sur ce sujet important et apporter à l'appui de ce que nous venons de dire d'autres raisons tirées du caractère symbolique de cette vaste composition, qui, nous le craignons bien, ne sera jamais appréciée en France dans le sens que lui attribuait Wagner. Mais il ne peut être question d'élucider un point si délicat en quelques mots. Tenons-nous-en donc simplement à la *Valkyrie* sans plus de généralités. // 623 //

La nature du développement musical de la première journée de la tétralogie diffère sensiblement de celle de *l'Or du Rhin*, et surtout de celle de *Siegfried* et du *Crépuscule des Dieux*. S'il fallait s'attacher à définir le style particulier de la *Valkyrie*, on serait tenté de le trouver avant tout transitoire. Wagner s'attarde parfois dans cette œuvre à des épisodes mélodiques vocaux dont on ne retrouve l'analogue que dans ses ouvrages antérieurs et qui disparaîtront totalement à mesure qu'il s'approchera du *Crépuscule des Dieux*. D'autre part, le travail des thèmes conducteurs n'est ni aussi riche ni aussi varié que dans les deux dernières parties de *l'Anneau du Nibelung*, et leur apparition revêt trop fréquemment la forme de citations pures et simples sans s'enchâsser dans une trame symphonique bien caractérisée. On sent que dans cette œuvre Wagner est le plus souvent partagé entre les tendances de son ancienne manière et celles de sa nouvelle. Ces hésitations de forme, si elles nuisent parfois à l'unité de style de la partition, ne vont jamais jusqu'à paralyser la grandiose imagination du maître: dans les passages essentiels de son œuvre il a trouvé des accents d'une inoubliable puissance et d'une indestructible beauté. On aurait tort d'ailleurs d'attribuer à des défaillances, absolument secondaires quant à l'impression générale, la sensation de stagnation que produisent certaines scènes de l'ouvrage. Cette sensation n'est attribuable qu'au poème dont la contexture est, par moments, beaucoup trop vaste pour pouvoir s'adapter à une autre forme qu'au débit le plus rapide, contrairement au principe formulé par Wagner lui-même, suivant lequel la forme du poème doit déterminer d'avance la forme de la mélodie en en donnant en quelque sorte la structure verbale.

En envisageant chaque acte comme un seul morceau de musique, et c'est ainsi que Wagner le comprenait, on se trouve donc en présence d'un développement plus ou moins serré de motifs servant à caractériser soit les personnages eux-mêmes, c'est-à-dire leurs passions et leurs sentiments, soit les circonstances qui influent sur leurs dispositions morales ou encore

les objets ma- // 624 // -tériels [matériels] qui jouent un rôle dans une action à laquelle la musique les fait participer étroitement. Ce développement musical va de la simple exposition des thèmes caractéristiques jusqu'à leur fusion dans le courant symphonique proprement dit, suivant que l'action se tient au niveau dramatique moyen ou qu'elle s'exhausse jusqu'au pur lyrisme. On peut de la sorte distinguer dans chaque acte les phases pendant lesquelles le drame se «recueille» si l'on peut dire, pour s'élaner ensuite avec plus d'impétuosité vers le moment lyrique qui en marque un point culminant. Et c'est surtout par la musique que ces phases sont nettement dessinées. Voyez plutôt, dans le premier acte, la force avec laquelle toutes les formes mélodiques et harmoniques se groupent, s'amoncellent et se pénètrent pour jaillir ensuite en un véritable torrent de musique au moment où, le frère et la sœur s'étant reconnus, Siegmund arrache l'épée de Wotan de sa gaine d'écorce. Au second acte, toutes les puissances de la musique convergent également vers le moment où Brünnhild substitue sa décision à celle de Wotan. De même, au troisième acte, la symphonie atteint à sa plus haute intensité expressive, lorsque Brünnhild se jette dans les bras de Wotan transporté.

On conçoit qu'il est fort difficile de détailler une partition de cette nature. A en indiquer ce qu'on appelle ordinairement «les belles pages», on risque d'égarer l'opinion: en effet, chaque partie est reliée intimement au tout et les éléments musicaux sont, dans une œuvre comme *la Valkyrie* si fortement amalgamés, que citer l'effet produit par leur mélange aux «moments lyriques» que nous définissons à l'instant, ne rend pas compte suffisamment d'une impression due, avant tout, aux associations d'idées que représentent chacun de ces éléments pris en soi.

D'autre part, il est impossible d'établir autrement que par constatation le sens expressif de ces motifs caractéristiques, d'où l'impossibilité à peu près complète de parler de la musique de *la Valkyrie* à quiconque ne l'a pas entendue. Il ne peut donc s'agir d'en isoler les beautés par un compte rendu toujours forcément exclusif // 625 // des passages qui n'y sont point mentionnés. Tout au plus pouvons-nous signaler à l'admiration de nos lecteurs les pages de *la Valkyrie* que nous admirons nous-même le plus profondément. Encore est-il juste de faire observer que dans nos préférences pour ces passages, il entre assurément beaucoup des impressions que nous procurent les développements qui les précèdent et les font valoir, ceci en vertu de la définition même que nous avons donnée du procédé de composition dont Wagner s'est servi dans *la Walkyrie*.

Au premier acte, nous citerons donc l'admirable morceau symphonique qui sert de prélude à la partition, l'émouvante première scène entre Siegmund et Sieglinde, l'entrée de Hunding et la superbe conclusion de la scène dans laquelle Siegmund raconte sa vie. A partir de ce moment, d'ailleurs, nous devrions mentionner toute la fin de l'acte. Elle forme un ensemble qu'il faut se garder de morceler par une critique de détail.

Au second acte, nous aimons surtout la scène entré Brünnhild et

Siegfried, l'une des plus belles inspirations de Wagner. C'est surtout dans cette partie de l'œuvre que les directeurs de l'Opéra se sont arrogé le droit de suppression. Assurément la scène entre Brünnhild et Wotan est longue, mais en la rendant inintelligible par des coupures, croit-on avoir beaucoup diminué l'impression de fatigue que cette scène jouée intégralement aurait pu faire ressentir? Wagner avait longtemps hésité à supprimer cette partie de son œuvre que Liszt lui conseillait de remanier. S'il a jugé bon de la conserver, il devait sans doute avoir des raisons dont les directeurs de l'Opéra eussent pu tenir compte. Quant à la scène entre Fricka et Wotan, nous avouons qu'elle nous a toujours fait éprouver une invincible sensation d'ennui. Tout en la maintenant, puisqu'elle est absolument nécessaire, Wagner aurait pu lui donner des développements moins importants: si, en effet, cette scène nous semble justifiée en principe, il n'en est pas moins vrai qu'elle contient beaucoup de paroles inutiles. Mais il n'appartenait qu'à Wagner de décider des passages qui devaient en être retranchés. C'est pourquoi, tout en- // 626 // -nuyeuse [ennuyeuse] qu'elle puisse être, il aurait été préférable de ne pas prendre sur soi de la rendre moins pénible à supporter en taillant à pleins ciseaux parmi des développements poétiques dont certains sont *indispensables* à l'intelligence du drame.

Le troisième acte de *la Valkyrie* est, selon nous, le plus beau des trois. Ici encore il nous semble impossible de détailler nos admirations: la chevauchée des Valkyries, la scène entre Brünnhild et ses sœurs, la colère de Wotan, son attendrissement devant les supplications de sa fille, les adieux et l'enchantement du feu, toutes ces créations d'un génie musical vraiment titanesque nous subjuguent trop fortement par leur inouïe grandeur, pour que nous ne sentions pas le ridicule que nous encourrons à en vouloir donner idée au moyen de phrases apprêtées. Devant des manifestations aussi grandioses du génie humain, toute parole semble impuissante ou froide. La musique est, d'ailleurs, de tous les arts celui qui, par sa nature même, se prête le moins à une transposition verbale des sensations qu'il éveille en nous, et la meilleure manière d'analyser une partition sera toujours, en fin de compte, de conseiller au lecteur d'aller l'entendre.

La traduction de Victor Wilder, à travers laquelle la partition de Wagner nous est révélée, nous a toujours semblé être le plus grave obstacle à la compréhension de l'œuvre du maître. Ce n'est même pas une belle infidèle. Elle massacre texte et musique avec un sans-gêne qui n'est peut-être que l'excès d'un beau zèle, mais qui n'en est pas moins stupéfiant. Là où il y a deux blanches, Victor Wilder écrit facilement huit croches, et cela pour les nécessités d'une prosodie à laquelle personne ne lui demandait d'assujettir sa verve: il eût été déjà bien assez difficile d'écrire une bonne traduction en prose rythmée. Quant à la valeur de cette traduction, elle est loin de répondre à celle du poème de Wagner qu'elle interprète souvent d'une manière franchement grotesque. Dans la première scène de l'ouvrage, par exemple, Sieglinde, offrant à boire à Siegfried épuisé de fatigue, lui dit a: «Tu ne // 627 // me refuseras pas ce doux breuvage d'hydromel.» Victor Wilder traduit harmonieusement:

Que ce breuvage d'hydromel

Dissipe un souvenir cruel!

Les trouvailles de ce genre abondent dans cette version qui défigure trop souvent le texte pour que l'on ne souhaite pas de la voir remplacer par une traduction plus simple et délivrée de la contrainte de la rime, d'autant plus inutile ici que le poème de Wagner n'est pas rimé.

Il nous reste pour finir à parler de l'interprétation de la *Valkyrie* à l'Opéra. Au premier rang des chanteurs auxquels a été dévolue la tâche d'incarner les héros de Wagner nous plaçons M. Delmas dont la création de Wotan a été fort admirée. Diction excellente, geste sobre et juste, M. Delmas a tout ce qui caractérise le vrai tragédien lyrique. Il a soutenu sans faiblir le rôle écrasant qui lui avait été confié. La plus grande part d'éloges doit certainement lui revenir. Mlle Bréval, elle aussi, a fait preuve en Brünnhild de remarquables qualités que, jusqu'à ce jour, elle n'avait guère eu occasion de montrer. Cette jeune artiste a certainement devant elle un brillant avenir. M. Van Dyck, par contre, n'a pas retrouvé dans Siegmund son succès de Lohengrin; le personnage lui convient moins sans doute. Nous avons trouvé la voix de M. Van Dyck bien altérée par la méthode allemande. Le rôle de Sieglinde convenait aussi peu que possible à Mme Caron, mal à l'aise dans les personnages expansifs. La belle voix de Mme Deschamps-Jéhin a fait merveille dans le rôle écourté de Fricka. M. Gresse est un Hunding suffisant, et les sept Valkyries ont convenablement tenu leur emploi. L'orchestre... malgré les efforts de M. Colonne dont on sait la vaillance et le zèle, est demeuré au-dessous de sa tâche. Nous ne pouvons que le regretter. Les décors et costumes sont absolument merveilleux, et tout Paris ira les admirer. C'est déjà quelque chose.

LA REVUE HEBDOMADAIRE, 27 mai 1893, pp. 619-627.

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE

Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages

Day of Week: Saturday

Calendar Date: 27 MAI 1893

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: TOME XII

Year: 2^e ANNÉE

Pagination: 619 à 627

Issue: Livraison du 27 mai 1893

Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE

Subtitle of Article: THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA: *LA VALKYRIE*, OPÉRA EN TROIS ACTES DE RICHARD WAGNER, TRADUCTION FRANÇAISE DE VICTOR WILDER.

Signature: Paul Dukas

Layout: Internal main text

Cross-reference: 23 JUILLET 1892: REPRÉSENTATIONS WAGNÉRIENNES À LONDRES, 2) *LA WALKURE*.