

Dans quelques heures *Rienzi*, opéra en cinq actes, de Richard Wagner, sera représenté au Théâtre-Lyrique. Quel accueil réserve à cette œuvre de jeunesse le public parisien qui a sifflé *Tannhäuser* [*Tannhäuser*], œuvre de maturité? Nous ne tarderons pas à le savoir. Quant à la valeur intrinsèque de l'œuvre, nous n'en parlerons point bien que la répétition générale, à laquelle nous avons assisté, nous ait permis de nous former un jugement à peu près définitif: M. Paul de Saint-Victor, avec l'autorité de son goût parfait et de son talent magnifique, jugera *Rienzi*, et le jugera bien. Nous voulons ici nous borner à dire ou seulement à répéter sur Richard Wagner, sur la rénovation musicale qu'il a tentée et pleinement réussie, sur les œuvres par lesquelles il a démontré l'excellence de son système, quelques paroles rapides et propres à avertir les spectateurs prochains de *Rienzi* de tout ce qu'il y a d'absurde, de burlesque et quelquefois de basement calomnieux dans les appréciations de quelques journalistes qu'apparemment la curée de *Tannhäuser* [*Tannhäuser*] n'a pas suffisamment rassasiés.

Pour rendre Richard Wagner odieux au public parisien tous les moyens ont été employés; mais les moins honorables ont été mis en usage de préférence. Affaire de goût. Derrière le musicien il y avait l'homme; on s'est attaqué à l'homme pour perdre le musicien. On a figuré Richard Wagner comme un révolutionnaire farouche, propre à faire des barricades dans les rues et à chanter parmi les émeutes des *Marseillaise* de sa composition, mais courtisan à ses heures, et sachant quand il le fallait, rentrer par l'antichambre, et le dos obséquieux, dans le palais où il n'avait pu s'introduire par les fenêtres et le front haut! Ceux qui ont dépeint ainsi l'auteur de *Rienzi* ont été abusés, s'ils n'ont pas menti. Richard Wagner, homme politique, échappe à notre critique, et ce n'est, à vrai dire, qu'à sa conscience qu'il doit compte de ses opinions. Mais ce qu'il faut dire, ce qu'il faut affirmer, d'abord parce que cela est vrai, et ensuite parce qu'il ne convient pas que les admirateurs du grand maître allemand, abusés par des calomnies, se croient obligés de séparer dans leur estime son caractère de son talent, c'est que jamais, en aucun pays, d'aucune époque, Richard n'a commis aucun acte où il se soit mis en contradiction avec ses sentiments politiques, toujours hautement proférés. On lui a reproché la protection du roi de Bavière, et on a fait maintes plaisanteries sur ce républicain ami d'un roi; et il paraît que ces plaisanteries étaient infiniment spirituelles, car on en rit depuis trois ans. Chose absurde! lorsqu'un roi, jeune et amoureux des nobles tentatives artistiques, s'éprend d'un grand musicien, fait représenter les œuvres qu'il aime et donne l'exemple des applaudissements, quelle infamie y a-t-il à accepter, non pour soi, mais pour son art, l'aide de ce roi qui est un artiste? Que Richard Wagner soit devenu, par suite de cette aide, l'obligé de S. M. Louis II, c'est ce que nous nions: tous les hommes doivent de la reconnaissance à un homme de génie; mais lui, il n'en qu'à Dieu, qui l'a fait tel. Et si Richard Wagner n'est pas l'obligé du roi, il n'est pas davantage son courtisan. Son ami, oui. Lisez les beaux vers de la dédicace émue placée en tête de la partition des *Walkyries* [*Die Walküre*]. Après avoir retracé, dans les premières strophes, les désastres de sa vie, la solitude de sa pensée méconnue, Richard Wagner se réjouit d'avoir rencontré le jeune homme royal qui l'a compris et aimé. « Ce que je cachais, solitaire et taciturne, au fond de mon être vivait aussi dans le cœur d'un autre! Ce qui tourmentait d'une angoisse profonde le cœur d'un homme remplissait d'une sainte joie le cœur d'un adolescent! » C'est là un langage presque paternel, langage de poète, non de valet de cour. L'ami sincère du roi Louis a conservé intacte l'indépendance de sa pensée. Il ne va point à Munich; il vit seul, en Suisse, près de Lucerne, dans la dignité d'un repos laborieux.

Et Richard Wagner musicien, n'a pas été moins sottement calomnié que Richard Wagner homme politique. Mais vainement. On commence à ne plus voir en lui le croque-mitaine dont on faisait peur aux petits enfants qui apprennent à jouer du piano. La musique de l'avenir, puisqu'il faut l'appeler par le nom ridicule qu'on lui a donné, cesse d'être un épouvantail, et le système déplorable préconisé par l'auteur de *Lohengrin*, est admiré par plusieurs personnes qui ne sont point à Charenton ni à Bicêtre.

La simplicité de ce système n'est égalée que par sa beauté. Faire de l'opéra une œuvre parfaitement une dans son ensemble et infiniment multiple dans ses détails, où tous les arts, musique, poésie, peinture – car les décors importent, - statuaire même – car il y a quelque chose de sculptural dans la disposition des groupes choraux, - concourent au développement d'une seule idée, toujours présente, toujours saisissable au milieu des mille écarts apparents du drame: tel est le but suprême. Plus de heurts, plus de vides entre les parties homogènes de la même œuvre; tout se tient, tout se noue, tout s'enchâsse; il n'y a même pas de transitions visibles, tant les innombrables rayonnements émanent évidemment d'un même centre lumineux; et le spectateur attentif d'un drame lyrique exécuté selon ce noble système sort du théâtre profondément dominé par l'obsession puissante de l'impression que le poète-musicien a voulu lui communiquer.

Pour atteindre le but rêvé Richard Wagner a créé et emploie un nombre presque infini de moyens; mais celui dont l'invention prouve le plus victorieusement la logique de son esprit, et dont la mise à exécution révèle le plus glorieusement la puissance de ses facultés créatrices, c'est la mélodie continue. LA MELODIE, a dit cent fois Richard Wagner, C'EST TOUTE LA MUSIQUE. Hors de la mélodie il n'existe rien que bruits intolérables et saugrenus. Mais il faut s'entendre; le temps est passé de ces courtes phrases qui sortent toujours prévues d'un moule banal, de ces quelques mesures vingt fois répétées, de ces points d'orgue où s'attarde inutilement la vanité des ténors et des prime-donne, de ces notes finales que le spectateur peut murmurer en lui-même avant que le chanteur les chante, de tout ce qui compose enfin la mélodie telle qu'on la concevait naguère. La mélodie véritable, la seule digne de ce nom, ne peut avoir de bornes que celles mêmes de l'idée ou du sentiment qu'elle prétend exprimer. On parle tant que l'on a quelque chose à dire, et sur le même ton tant que ne varie pas le sentiment qui dicte les paroles. Quiconque s'arrête avant d'avoir épuisé sa pensée à l'haleine courte, voilà tout. Et comment peindre le charme infini de cette longue phrase musicale qui suit harmonieusement le dessus de l'idée, s'interrompt avec elle, avec elle recommence, s'attarde ou se précipite, et enfin s'achève quand il ne demeure plus rien d'inexprimé!

Tels sont, en peu de mots, le système et la principale méthode de composition de Richard Wagner; nous allons rapidement étudier dans les œuvres du maître l'application triomphante de sa théorie.

Le *Vaisseau fantôme* [*Der fliegende Holländer*] ouvre la magnifique série d'œuvres issues de cette théorie. Ici la mélodie est déjà longue et suivie, et des transitions pleines de science unissent les morceaux entre eux. Plus tard il n'y aura plus de transitions; une absolue cohésion reliera toutes les parties, tous les éléments du drame lyrique, et, comme nous l'avons dit, tous les arts se conjoureront, se complétant, s'exaltant mutuellement, et formeront une magnifique unité. Mais si le *Vaisseau fantôme* [*Der fliegende Holländer*] n'est pas encore une œuvre tout à fait définitive dans la forme, la conception en est

parfaite, et les moyens d'effet en sont étrangement puissants.

Déjà Richard Wagner y adopte, pour ne plus les quitter, les sujets légendaires dont la beauté simple et puissante émeut et impressionne plus profondément la foule. Déjà apparaissent la concentration, l'intensité de sentiments et l'irrésistible passion qui donnent à la musique de Wagner un charme si subjuguant. Il est impossible qu'un être doué du moindre goût artistique assiste à une représentation du *Vaisseau fantôme* [*Der fliegende Holländer*] et demeure indifférent. En Allemagne l'impression a été universelle; pas un spectateur qui, après l'audition de cet opéra, n'ait gardé une émotion et un trouble tout nouveaux; pas un qui n'ait emporté le regret d'être revenu de ce monde merveilleux et héroïque, de cette vie pleine d'épouvante, de fatalité et de passion qu'il avait vécue pendant quelques heures; pas un qui n'ait éprouvé un désir cuisant de s'y replonger. Charles Baudelaire parle quelque part de cette émotion inquiète, de cette impression d'absence que laisse toujours dans l'âme l'audition d'une œuvre de Wagner; impression analogue à celle qu'on éprouve après le départ d'une personne aimée. « Ma volupté avait été si forte et si terrible, dit-il, que je ne pouvais m'empêcher d'y vouloir retourner sans cesse. Dans ce que j'avais éprouvé il entraît sans doute beaucoup de ce que Weber et Beethoven m'avaient déjà fait connaître, mais aussi quelque chose de nouveau que j'étais impuissant à définir, et cette impuissance me causait une colère et une curiosité mêlée d'un bizarre délice. Pendant plusieurs jours, pendant longtemps je me dis: « Où pourrai-je entendre ce soir de la musique de Wagner?... »

Dans *Tannhäuser* [*Tannhäuser*], qui suit le *Vaisseau Fantôme* [*Der fliegende Holländer*], se développe la lutte éternelle de la chair avec l'âme. Le sujet de l'opéra se résume dans l'ouverture. Le magnifique chant des pèlerins, si plein de ferveur religieuse, et qui s'étend d'abord tranquille et large, est bientôt voilé, puis submergé par les délicieuses et perverses harmonies des harpes du Venusberg. Une fièvre ardente frissonne dans l'orchestre, un souffle brûlant le traverse, et les gammes des violons vous enlacent comme des bras de sirène. Alors éclate avec une passion furieuse le chant d'amour de *Tannhäuser* [*Tannhäuser*], plein de damnation, d'exubérance, de force. Mais dans les bras même de Vénus, sur les lits de fleurs, au fond des grottes pleines de mystère, le souvenir du printemps frais et sain, de l'amour chaste, des luttes et des douleurs humaines vient emplir le cœur *Tannhäuser* [*Tannhäuser*] de regrets et de désespoir au milieu de ces infernales voluptés. Il s'arrache au Venusberg et remonte sur la terre. Le chant des pèlerins reparaît alors, la pensée divine reprend la victoire, et les soupirs amoureux et charmeurs des sirènes s'éloignent et s'éteignent.

Le *Tannhäuser* [*Tannhäuser*], on le voit, exprime seulement le combat de la puissance diabolique avec la puissance céleste; les sentiments mis en jeu sont purement religieux. En composant *Lohengrin*, c'est l'idée mystique dans toute sa sublimité, idée jusqu'alors inexprimée en musique, et qui s'élève à des hauteurs inexplorées, surdivines, si j'ose employer ce mot inusité. Et cette œuvre incomparable, ce temple pur, couleur de neige et d'or, demeurera un monument éternel.

Après *Lohengrin*, Richard Wagner revint aux passions terrestres. *Tristan et Iseult* [*Tristan und Isolde*], c'est le plus brûlant poème d'amour qui soit. La seule lecture de la partition communique aux nerfs un ébranlement inexprimable, et longtemps une rêverie pleine de langueur vous obsède et vous

charme. Bien des admirateurs de Wagner, qui n'ont pas eu le bonheur de voir représenter *Tristan et Iseult* [*Tristan und Isolde*], et qui cependant connaissent intimement la partition, ne s'imaginent pas pouvoir supporter la violence d'émotion que leur fera certainement éprouver l'interprétation complète de cette musique enivrante comme l'opium, et ils tremblent comme à l'attente d'une trop grande joie.

Quant aux *Maîtres chanteurs* [*Die Meistersinger von Nürnberg*], le dernier ouvrage représenté de Richard Wagner, ils viennent de soulever dans toute l'Allemagne un enthousiasme sans pareil. Ils ont été représentés successivement à Munich, à Dresde, à Carlsruhe, à Dessau, à Mannheim même, et toujours avec un succès éclatant. Nous espérons entendre bientôt en France cet opéra si complet, si touffu, dans lequel se déploie une envergure de génie vraiment extraordinaire, et nous nous réservons d'en parler alors, après l'avoir intimement étudié.

De la tétralogie des *Nibellungen* [*Der Ring des Nibelungen*], l'œuvre immense, la plus chère à Richard Wagner, on ne connaît encore que deux parties. Le *Rheingold* et les *Walkyries* [*Die Walküre*]. Le premier acte du *Rheingold* se passe au milieu des ondines qui gardent le trésor au fond du Rhin. Il est impossible de rendre musicalement d'une façon plus admirable la fluidité et la transparence de l'eau. Tout cet acte est enveloppé de ruissellements et traversé de rayons humides; et, lorsque au second acte les dieux scandinaves se laissent voir dormant sur une haute montagne, il semble qu'on respire avec eux l'air vif et frais qui emplit les accords, et dont on était privé sous les flots oppressifs du Rhin.

La musique des *Walkyries* [*Die Walküre*] est empreinte du sentiment primitif et héroïque exigé par le poème, qu'il serait trop long de raconter ici. Parfois se rencontrent des pages d'une tendresse infinie, qu'interrompent des clameurs d'amour sauvage. La chevauchée des Walkyries, qui traverse l'opéra une étoile au front, est le morceau le plus étrange et le plus saisissant qu'il puisse être donné d'entendre.

Enfin, Richard Wagner vient de terminer la troisième partie des *Nibellungen* [*Der Ring des Nibelungen*]. On ne la connaît pas encore mais les admirateurs du maître qui se trouveront à Munich pendant l'exposition internationale de peinture auront le plaisir de la voir représenter.

Tel est, rapidement, le catalogue des drames lyriques du grand poète musicien. Le système, père de ces œuvres, nous l'avons expliqué plus haut et en quelques paroles, et la sécheresse de notre résumé écrit à la hâte a pu déplaire à nos lecteurs. Pourtant ces quelques notes n'étaient pas sans utilités; il fallait que le jour où pour la seconde fois se trouvent en présence Richard Wagner et le public parisien on rappelât brièvement à ce dernier ce que veut et ce qu'a produit l'homme qu'il a bafoué autrefois, et qu'il acclamera ce soir.

*LA LIBERTÉ*, 7 avril 1869, p. 2.

Journal Title:	LA LIBERTÉ
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	Wednesday
Calendar Date:	7 APRIL 1869
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Issue:	Mercredi 7 avril 1869
Livraison:	
Pagination:	2
Title of Article:	RICHARD WAGNER
Subtitle of Article:	
Signature:	JUDITH MENDES
Pseudonym:	
Author:	
Layout:	Internal Text
Cross-reference:	None