

WIESŁAW MATEUSZ MALINOWSKI
Université Adam Mickiewicz

COMMENT LE ROMAN PEUT-IL ÊTRE «WAGNÉRIEN»? LE CAS D'ÉLÉMIR BOURGES

Abstract. Malinowski Mateusz Wiesław, *Comment le roman peut-il être «wagnérien»? Le cas d'Élémer Bourges* [How a novel can be Wagnerian? The case of Élémer Bourges], *Studia Romanica Posnaniensia*. Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXVII: 2001, pp. 25-39. ISBN 83-232-1039-X, ISSN 0137-2475.

The centre of attention of the paper is the connections between the novel *Le Crépuscule des dieux* (1884) by Bourges and Wagnerian cycle of the Ring: their presence is traced in the subject matter of the work, at the level of character construction and composition. The opinion of the author is that Bourges is the most complete example, illustrating the influence of Wagnerian esthetics in the field of French novel.

On connaît l'une des plus grandes ambitions des écrivains du symbolisme: «reprendre à la musique son bien», comme disait Mallarmé. On n'en finirait pas de répertorier tous ces *symphonies, gammes, berceuses, sonatines d'automne, romances sans paroles, préludes musicaux, paysages mineurs* qui foisonnent à l'époque sous la plume des poètes. On sait aussi, grâce aux travaux de Léon Guichard, d'André Coeuroy ou de Grange Woolley¹, combien la génération symboliste reste marquée par la personnalité et par l'oeuvre de Wagner; les théories du «drame total» ou de la «synthèse des arts», si répandues dans les dernières décennies du XIX^e siècle, en apportent le meilleur témoignage.

Même si l'accent fut mis, au sein des recherches littéraires dans ce domaine, sur le théâtre et la poésie, on a pu voir apparaître aussi la notion de «roman wagnérien» que l'on retrouve jusque dans certains manuels, généralement accompagnée d'ailleurs de guillemets². Mais qu'entend-on par là?, serait-on tenté de se demander après Léon Guichard³.

¹ L. Guichard, *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, P.U.F., 1963; A. Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965; G. Woolley, *Richard Wagner et le symbolisme français*, Paris, P.U.F., 1931 (thèse).

² Voir par exemple A. Michel (éd.), *Littérature française du XIX^e siècle*, Paris, P.U.F., 1993, p. 442.

³ *Histoire littéraire de la France*, collection dirigée par Pierre Abraham et Roland Desne, Paris, Editions Sociales, 1977, tome V (1847-1917), p. 463.

Le terme reste vague, en effet; il recouvre, chez les critiques et historiens des lettres, un certain nombre de récits qui, plus particulièrement dans les années 1884–1914, prennent Wagner pour personnage et sa musique pour sujet; ou bien qui trahissent une sorte de construction symphonique, ou se servent de certaines techniques de composition chères à Wagner. Voire même qui exploitent la formule du roman à personnage unique, à conscience centrale. Parmi les titres cités, reviennent habituellement *Le Crépuscule des dieux* d'Elémir Bourges, roman de 1884 dans lequel la musique de Wagner accompagne le thème de la décadence de la noblesse, *Les Lauriers sont coupés* d'Edouard Dujardin (1888), où le flot du monologue intérieur peut être rapproché de la mélodie continue, et les petites phrases successives des «thèmes conducteurs» wagnériens, *Valbert ou les Récits d'un jeune homme* de Teodor de Wyzewa (1893), où la musique de Wagner permet au héros de se reconnaître, de même d'ailleurs que dans *Terrains à vendre au bord de la mer* d'Henry Céard, livre placé tout entier sous le signe de *Tristan et Isolde* (1906). On signale aussi quelquefois dans ce contexte *Le Roi Vierge* de Catulle Mendès (1881), dont l'aspect wagnérien reste pourtant extrêmement superficiel, *L'Ombre s'étend sur la montagne* d'Edouard Rod (1907), qui transpose l'amour de Wagner et de Mathilde Wesendonck, *Les Rois* de Jules Lemaître (1905), voire même, un peu plus tard, le grand cycle proustien⁴.

Cependant, les tendances les plus caractéristiques se laissent observer presque toutes dans le roman de Bourges. *Le Crépuscule des dieux*, livre nourri de légendes wagnériennes, représentation emblématique d'un moment d'histoire, apparaît en effet comme l'une des meilleures illustrations du phénomène; c'est en tout cas la conviction qui se trouve à la source de la présente étude. Aussi ce roman de la fin du XIX^e siècle, quelque peu oublié aujourd'hui, servira-t-il ici de modèle permettant de mieux comprendre la nature de cette catégorie générique éphémère, représentative pourtant d'une orientation importante du mouvement symboliste.

L'histoire récente – à travers la lecture de la *Gazette des tribunaux* et de nombreux *Mémoires* – a fourni à Bourges le personnage extravagant du duc Charles II de Brunswick, qui deviendra son Charles d'Este, ainsi que l'axe principal de l'intrigue: l'exil forcé du duc et de sa famille à Paris où, dépossédés par la Prusse en guerre avec l'Autriche, ils se créent une nouvelle vie de luxe et de plaisir. Ce n'est pourtant pas ce sujet emprunté à la vie quotidienne des souverains détrônés, déjà traité d'ailleurs par Alphonse Daudet dans ses *Rois en exil* (1879), qui fait la richesse et l'originalité de l'oeuvre. La dimension mythique de son roman, tous les critiques sont unanimes sur ce point, Bourges la doit avant tout à *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner. On constate en effet que les rapports qui unissent son oeuvre au cycle wagnérien sont multiples et se manifestent à différents niveaux de

⁴ On trouvera un rapide, mais vaste panorama des romans à sujet wagnérien, avec quelques résumés, dans le livre de L. Guichard, *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., chap. V: *La présence de Wagner dans le roman français*. Cf. aussi A. Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, op. cit., III^e partie, chap. XII: *Romans wagnériens*.

la structure narrative: intrigue, personnages, décor, composition, style, tout y entre en dialogue avec l'oeuvre et la personnalité du maître de Bayreuth.

L'art de l'écrivain consiste cependant à éviter une présence trop massive de l'opéra dans le roman. A l'époque de la rédaction de son livre, Bourges, qui possédait une solide culture littéraire et musicale, ne connaissait probablement la tétralogie wagnérienne que d'une manière fragmentaire; aussi son héros, bien que grand admirateur de Wagner, n'aura-t-il lui non plus, jusqu'au dernier chapitre, qu'une perception fragmentaire de l'oeuvre. La conséquence en est le morcellement du drame musical dans le roman, l'évocation ponctuelle de certains de ses éléments.

Mais ce morcellement ne doit rien au hasard. Comme le signale Christian Berg dans sa *Préface* au roman, l'émergence de la tétralogie dans le texte est minutieusement circonscrite aux endroits «sensibles» du récit: titre, ouverture, clôture et centre⁵. Ce dosage savant et raffiné, ajoutons-le sur-le-champs, se trouve constamment enrichi, tout au long du livre, par un vaste réseau de références et d'analogies que véhicule la fiction romanesque.

Le titre, dont on sait qu'il fut inspiré à Bourges par la partition de l'opéra exposée en 1876 à la vitrine de l'éditeur Durand, constitue une référence immédiate à Wagner et, surtout, indique d'emblée la préférence accordée par le romancier au dernier volet de la tétralogie. Chez Wagner, le matériau de départ est beaucoup plus hétérogène, même si l'organistion du *Ring* trahit une grande cohésion: *L'Or du Rhin* est un vaste prologue, le noyau central est formé de *La Walkyrie* et de *Siegfried*, alors que *Le Crépuscule des dieux* constitue la catastrophe terminale. C'est cette dernière qui se signale à l'attention du lecteur du roman de Bourges dès la page de titre.

Les rapports du roman avec le drame de Wagner se précisent au premier chapitre, avec l'apparition de la personne même du compositeur. La première entrée de Wagner dans le roman se fait à l'occasion du concert qui doit illustrer la fête donnée par Charles d'Este dans sa résidence de Wendessen le 25 juin 1866, jour anniversaire de sa naissance. «Richard Wagner, prêté par le roi de Bavière, allait diriger l'exécution de plusieurs fragments inédits d'un grand drame qu'il préparait, *L'Anneau du Nibelung*», annonce le narrateur (p. 30). Cependant, sur un caprice de Charles d'Este, les musiciens commencent par jouer l'ouverture de *Tannhäuser* dont le coeur des cuivres et des bois, véhiculant le thème de la grotte du Venusberg, éveille aussitôt chez le duc un sentiment d'orgueil, une immense joie d'appartenir à la race royale, à la «famille de dieux». Il importe de noter ce premier rapprochement entre la musique de Wagner et l'état d'âme du héros. Ce n'est pourtant qu'avec le second morceau, lorsque les musiciens, entrant dans la tétralogie de *L'Anneau*, entament un acte de *La Walkyrie*, que commence à s'engager le drame orchestré par Bourges: nous verrons en effet dans la suite du roman que cette présence de *La Walkyrie* dans le répertoire n'est pas innocente. Sur le moment, nous constatons que

⁵ *Le Crépuscule des dieux*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987, *Préface* de Christian Berg, p. 10. Le présent travail s'inspire à plus d'un endroit de l'excellente *Préface* de Christian Berg.

le spectacle à peine commencé se trouve brutalement interrompu par un coup de théâtre: le duc apprend dans sa loge que l'armée prussienne vient de pénétrer dans son duché. Charles d'Este se voit contraint d'abandonner ses États en grande hâte. Il a tout juste le temps de procéder à l'évacuation de ses biens et de remettre à Wagner la grande croix de l'ordre du Cheval Blanc.

Ce dernier épisode, situé à la fin du premier chapitre, donne lieu à un dialogue lourd de signification cachée. L'ombre du romancier lui-même semble se glisser discrètement derrière le héros, frappé soudain par le titre de l'opéra, dans la scène qui se joue entre le duc de Blankenbourg et Wagner:

La troisième partie de votre poème se nomme *Siegfried*, m'a-t-on dit, mais quelle est donc la quatrième, monsieur Wagner?

– C'est *Le Crépuscule des Dieux*, Monseigneur.

Ce titre parut étonner le Duc [...]. Il abaissa toutes les glaces, et promena un long regard sur ce qui l'entourait [...]. Un soupir gonfla sa poitrine, puis il cria: «Partez!» d'une voix forte, et les six chevaux détalèrent, enlevés par les postillons, tandis qu'Arcangeli faisait claquer son fouet et que le duc Charles, après un suprême adieu à Wendessen déjà lointain, s'allongeait sur le divan turc, en répétant, ainsi que dans un rêve: *Le Crépuscule des Dieux... Le Crépuscule des Dieux...* (p. 45-46).

C'est ainsi que s'instaure, d'emblée, l'analogie entre le drame musical de Wagner et le sort du héros, et que, du coup, se trouve annoncé le thème fondamental du roman: celui de l'écroulement d'un monde. Le titre du dernier opéra de *L'Anneau du Nibelung* prend manifestement ici une valeur prémonitoire: au moment de monter dans sa berline, à la déclaration de la guerre, Charles d'Este le pressent déjà. Il s'en rendra pleinement compte plus tard:

Et comme si cette parole eût contenu quelque malédiction, de ce jour avait commencé, pour le Duc, le lent et sombre crépuscule de sa vie (p. 209).

Nous assistons en effet, tout au long du livre, à un spectacle impitoyable de la déchéance d'un grand seigneur, à la dégénérescence d'une puissante famille princière. Obligé de quitter son duché à la suite de la victoire de la Prusse, le duc de Blankenbourg vient se fixer à Paris, où il va mener avec les siens une vie dissolue, étonnant la ville de sa pompe et de ses extravagances. Au bout d'une longue série de catastrophes poignantes, d'inconduites et de scandales, de pérégrinations à travers l'Europe, la famille sera anéantie et l'immense fortune, suite à la triste mort du malheureux prince, ira à la ville de Genève, son dernier lieu de refuge.

L'idée d'associer la ruine de la dynastie au succès probable de Wagner ne saurait certes étonner ici: bien avant la *Tétralogie*, comme l'écrit André Lebois, «on percevait confusément une corrélation entre les bouleversements qui secouaient l'Allemagne et les tempêtes qu'orchestrèrent et soulevèrent l'oeuvre de Wagner»⁶. L'histoire de *L'Anneau du Nibelung* est bien celle d'un déclin progressant de drame en drame: entamée, dans *L'Or du Rhin*, avec le vol de l'Anneau par le dieu Wotan

⁶ A. Lebois, *La genèse du «Crépuscule des Dieux»*, suivi de l'édition critique du *Crépuscule des Dieux*, Paris, L'Amitié par le Livre et Le Cercle du Livre, 1954, p. LXXV.

assoiffé de puissance et de pouvoir, elle aboutit, dans le dernier volet de la tétralogie, celui qui fournit son titre à Bourges, au tableau d'une gigantesque catastrophe terminale que constitue l'effondrement du château du Walhalla dans le brasier, catastrophe dans laquelle s'anéantit Wotan lui-même, et les autres dieux avec lui.

N'est-ce pas aussi la ligne que suivent les héros de Bourges? Indépendamment de toute leur différence de nature, il n'est pas interdit de rapprocher le personnage de Charles d'Este de Wotan. Au temps de son règne à Wendessen le duc pense bien qu'il est «le fils d'une famille de Dieux». Au comble de son pouvoir au début, il sera soumis, comme le dieu Wotan, à un processus de désagrégation qui le conduira fatalement vers sa fin. Par ailleurs, comme le constate Christian Berg, «la constellation familiale qui entoure Charles d'Este rappelle celle qui circule autour du dieu du Walhalla: ses enfants sont tous des bâtards, issus de mères différentes dont la plupart sont inconnues»⁷. Comme dans la tétralogie, les mères sont condamnées au silence, pratiquement ignorées, absentes. Parmi ses bâtards, note encore Christian Berg, Charles d'Este accorde sa préférence au bouillonnant Otto, sa «vive image», comme Wotan privilégie Siegmund. Et puis, les deux pères se voient obligés de tuer les fils qui déçoivent leurs attentes. Bien des traits semblent véhiculer ainsi une communauté de situation chez les protagonistes de Bourges et de Wagner. Le romancier aimait jouer sur cette analogie.

Les facteurs qui contribuent à la décomposition de la famille du duc de Blankenbourg sont nombreux et révélateurs pour la plupart d'une crise généralisée qui marque toute une famille de héros littéraires de la fin du XIX^e siècle. Deux d'entre ces facteurs jouent pourtant, dans le réseau thématique du roman de Bourges, un rôle particulièrement important et méritent d'être examinés de plus près. Il s'agit de motifs hautement wagnériens qui nous ramènent aussitôt à la tétralogie.

Le premier d'entre eux, c'est incontestablement la convoitise de l'or. On sait combien l'or, associé à la puissance, à l'amour et à la mort, fait partie des thèmes et mythes wagnériens. L'anneau d'or forgé par le nain Alberich avec le trésor des Ondines ravi dans le fleuve, et qui doit assurer à son propriétaire la domination du monde, est au centre du *Ring*; toute l'intrigue dramatique construite par Wagner à partir des données fournies par la vieille légende nordique tourne autour des efforts des protagonistes en vue de s'emparer du trésor. Principe de convoitise et de destruction, l'or tient dans cet univers une place essentielle.

Voilà qui a manifestement frappé Élémer Bourges. Christian Berg a raison: l'or, le thème principal de la tétralogie, devient le personnage central, muet, mais décisif, de son roman. Son leitmotiv, en quelque sorte. «Dans les lieux habités par Charles d'Este, et surtout à l'Hôtel Beaujon, l'or surgit partout, envahit tout: les portes, les murs, les plafonds des salons, chambres et antichambre; les toits, les pignons, jusqu'aux écuries»⁸. Au chapitre IV, l'ouverture du coffre et le dévoilement théâtral

⁷ *Le Crépuscule des dieux*, op. cit., *Préface*, p. 11.

⁸ *Préface*, op. cit., p. 11.

de l'or des Guelfes donnent lieu à une scène grandiose, provoquant chez les spectateurs fascination et terreur:

Ils reculèrent instinctivement; jamais spectacle si éclatant, si fastueux, si effrayant, ne s'était présenté à leurs yeux, pas même à leur imagination. Dans le compartiment d'en bas, large et profond, à lui seul, comme une médiocre alcôve, des monceaux de billets de banque, mille sortes de papiers d'États, de ville et de compagnies, entassés et jetés en désordre, composaient un chaos de richesses prodigieuses (...). Les espèces se montraient au-dessus, en grosses piles de louis, quelques-unes écroulées et formant une mare, de laquelle le Duc puisait chaque jour son argent de poche; et le haut immense du coffre-fort était destiné pour les bijoux, la vaisselle et les orfèvreries, étalés avec une pompe admirable. Ce qu'il y avait là de bijoux, de diamants, de fils de perles, de montures inestimables provenant du trésor des anciens ducs, de sacs de velours vert pleins de pierreries, de curiosités et de raretés, eût lassé plusieurs heures de patience à entreprendre de les nombrer. Mais le plus beau était le fond, capitonné de satin aurore, et qui éblouissait d'émeraudes, de saphirs, de brillants superbes et de grands tours de merveilleux rubis. Il est incroyable la clarté que donnait cet amas de diamants; leur arrangement composait comme une espèce de soleil mystérieux, dont la splendeur étonnait les yeux; et dans la lumière crépusculaire, devant ces richesses inouïes, le silence extrême annonçait assez de quelle occupation profonde tous les esprits étaient saisis (p. 96).

Coffré, bouclé, entassé, constamment et complaisamment étalé, l'or apparaît en effet dans le roman comme un objet de convoitise:

La nuit, le jour, même en conversant, Giulia rêvait et ruminait ce grand tas d'argent et de pierreries; l'éclat de cet or lui demeurait attaché au fond des prunelles... (p. 98). Le bon d'Andouville, tout ébahi, les sourcils haussés d'étonnement, ne savait où il en était; le baron de Cramm, dévoré d'envie (...), suait à grosses gouttes; (...) le comte d'OEls, les yeux étincelants, qu'il repaissait du coffre-fort, montrait comme peintes avec horreur, sur sa physionomie de réprouvé, l'avarice et la convoitise qui le perçaient... (p. 96-97).

L'éclat de l'or séduit manifestement les protagonistes de Bourges, comme il avait séduit le dieu Wotan lui-même. Le motif du vol du trésor, si important dans la tétralogie, apparaît d'ailleurs aussi dans le roman, au chapitre III: un soir, rentrant à son hôtel des Champs-Élysées, le duc trouve béant son coffre-fort, qu'il avait pourtant fermé avant de partir, «le tapis tout jonché de diamants, et force sacs de pierreries disparus». Parmi les voleurs arrêtés par la police, il y aura le «groom» Joë. Le rapprochement avec le repoussant «gnome» wagnérien Alberich, voleur du trésor du Rhin, semble s'inscrire dans cette affinité phonétique et situationnelle.

L'or y apparaît en même temps comme un facteur de métamorphose: de même que l'or entassé de Wotan n'apaise les Géants que lorsqu'il réussit à cacher entièrement Freïa, la déesse promise en salaire pour la construction du château du Walhalla, poussant ensuite Fasolt et Fafner à des luttes fratricides, l'amoncellement des richesses des Guelfes dans le livre de Bourges a pour effet premier de transformer ceux qui le convoitent en rapaces impitoyables. Désormais, comme l'écrit Christian Berg, tous les agissements des personnages pour conserver ou pour s'emparer du trésor ne déboucheront que sur la trahison, l'exil, la déchéance, le

meurtre, la folie ou la mort⁹. La conduite de Giulia Belcredi en apporte une bonne illustration: sous une douceur simulée, la maîtresse en titre de Charles d'Este roule «d'affreuses pensées et des recherches infernales»; nous la voyons tramer toute une série d'intrigues en vue d'éliminer les héritiers, jusqu'à la séduction de son fils Otto et leur tentative commune d'assassiner le duc.

Pourtant, la convoitise de l'or interdit à la Belcredi de posséder «le grand trésor de l'amour» (p. 164). Dans la petite maison de la rue du Puits-qui-parle, Giulia pleure en silence la froideur et le vide de son cœur; Otto, qui cherche auprès de sa maîtresse amour et tendresse, ne reconcontre sous la main que son corps. C'est que, visiblement, le principe qui régit le sort des héros reste le même dans le roman de Bourges et dans l'oeuvre wagnérienne: c'est celui de l'exclusion réciproque de l'or et de l'amour. N'oublions pas le secret de l'or du Rhin: pour forger l'anneau qui devait le rendre maître de l'univers, le Nibelung Alberich a dû renoncer à l'amour. Lorsque Wotan parvient à lui arracher l'anneau au moyen d'un stratagème, le nain, au comble de la rage, maudit son talisman et voue à la mort tous ceux qui le passeront un jour à leur doigt; Wotan et Siegfried, prisonniers de leur ambition et de l'impureté que symbolise l'anneau fatal, subiront leur destin tragique. Curieusement, l'anathème d'Alberich semble agir encore sur certains protagonistes de Bourges. Au dernier chapitre, peu avant de mourir, le duc de Blankenbourg est littéralement écrasé sous le poids de l'or, au point que «le corps lui avait rompu au nombril, en sorte qu'il fallait le soutenir avec une espèce de ventre d'argent» (p. 207). Comme chez Wagner, l'or constitue dans le roman le moteur d'une machine destructrice.

En revanche, ceux qui aiment ne convoitent pas l'or et ne subissent pas sa malédiction: Ulric et Christiane restent entièrement indifférents à l'exhibition du trésor des Guelfes. Là encore se manifeste la fidélité de Bourges au projet wagnérien.

Nous abordons là le second motif qui contribue à la décomposition de la famille du héros et qui s'inscrit en même temps dans la mythologie wagnérienne: le thème de l'inceste. Il se développe dans le roman, pour l'essentiel, à travers les nombreuses références à la *Walkyrie*. On se rappelle que, pendant le concert donné par Wagner dans la résidence de Charles d'Este à Wendessen, tout au début du roman, l'orchestre interprète le premier acte de la *Walkyrie*. Avant d'être interrompu par le duc à cause de l'entrée des Prussiens dans le duché, ce fragment d'opéra introduit déjà le motif de la passion amoureuse entre frère et sœur:

Le thème de l'Épée flamboya dans l'orchestre. Sieglinde montrait à Siegmund la garde d'or d'un glaive au flanc du hêtre. Un étranger était venu un jour, avait poussé le fer jusqu'au cœur de l'arbre... Mais un trouble la saisissait, une sorte de langueur amoureuse; des silences haletants coupaient le dialogue; des soupirs lui gonflaient la poitrine; l'aveu suprême leur échappait (p. 38).

Nous savons que Sieglinde reconnaîtra bientôt en Siegmund son frère. Et c'est là une manière, pour le romancier, d'annoncer son propre sujet. Deux des enfants du duc, Christiane et Hans Ulric, tous les deux artistes, s'aiment depuis l'enfance:

⁹ Ch. Berg, *Préface*, p. 12.

Écoulée parmi les livres, les tableaux, et la profonde paix de cette magnifique et calme retraite, la vie du frère et de la soeur n'était qu'idéal, sourires, tendresse et amour du beau (p. 85).

Et voici que la chanteuse Belcredi, désireuse de se venger du duc et de compromettre les deux héritiers, trouve moyen de corrompre cette tendresse, déjà un peu trouble. Lorsqu'elle retrouve, dans les caisses emplies à Wendessen pendant la débâcle du 25 juin 1866, le manuscrit du premier acte de *La Walkyrie*, annoté de la main de Wagner lui-même, elle souffle à Charles d'Este une idée diabolique: celle de redonner à l'hôtel Beaujon la représentation qui n'a pu s'achever à Wandessen, avec cette fois-ci la comtesse Christiane et Hans Ulric dans le rôle de Sieglinde et de Siegmund. Le frère et la soeur ont beau protester, refuser, assurer qu'ils ne consentiraient point à chanter en public; mené adroitement par sa favorite, le Duc s'engoue de plus en plus du projet de «faire entendre à ces imbéciles de Parisiens, qui ont sifflé *Tannhäuser*, un acte inédit de Wagner...»¹⁰. Devant ses furieux emportements, Christiane cède enfin, puis Hans Ulric, la voyant pleurer, accepte à son tour...

Sous la direction de Giulia Belcredi, qui connaît bien les deux rôles pour avoir interprété celui de Sieglinde à Wendessen, ils se préparent désormais au spectacle et, découvrant peu à peu l'idée maîtresse de ce premier acte qu'ils n'avaient pas bien compris d'abord, ils prennent la mesure de ce qui leur arrive:

Comme deux cordes à l'unisson, dont l'une sonne quand on touche l'autre, le coeur leur vibrait de se répondre. Ils s'exaltaient, donnaient leur pleine voix; des élans d'amours leur revêtaient l'âme de joie et de lumière, de toutes parts, et quand ils entonnèrent à la fin le chant triomphal du Printemps, Christiane et Hans Ulric se saisirent la main. Fiévreux, enthousiastes, haletants, ils allèrent, sans faire une faute, jusqu'à la fin de cette admirable page.

Alors Giulia dit, comme sortant d'un rêve:

«Il se révèle, à l'acte suivant, que ce sont le frère et la soeur, tous les deux, les fils du dieu Wotan, caché sous le nom de Walse»¹¹.

Ils pâlirent extraordinairement, et leurs mains s'ouvrirent, se séparèrent; leur visage enivré s'éteignit, crispé d'un mouvement convulsif; un silence extrême annonça de quelle horreur ils étaient saisis (p. 103-104).

Les pages qui suivent nous livrent le tableau d'une lutte terrible qui se déroule dans l'âme des deux enfants, jusqu'au jour où la Belcredi, qui «les suivait comme

¹⁰ Bourges fait allusion ici à la représentation de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, le 13 mars 1861. A sa suite Baudelaire concacra à Wagner une important étude dans la «Revue européenne» du 1^{er} avril 1861.

¹¹ Le romancier modifie ici les données du drame wagnérien pour retarder la foudroyante révélation. En réalité, Sieglinde et Siegmund se savent déjà, dès le premier acte, frère et soeur. Au second acte, en revanche, s'exprime l'indignation de Fricka devant Wotan: *Si tu rends gloire à l'adultère, poursuis, vante donc et sanctifie l'inceste commis, l'union du couple jumeau! Mon coeur en frémit, la tête me tourne: le frère a pris sa soeur pour femme! A-t-on jamais vu l'amour charnel d'un frère et d'une soeur!* («La Walkyrie», acte II, scène I). *Guide des opéras de Wagner*, sous la dir. de Michel Pazdro, Paris, Fayard, 1988, p. 533.

pas à pas dans leur âme», ne put que constater que la plaie était déjà mortelle. Enivrés par ces «chants brûlants de *La Walkyrie*», ils cessent de lutter en effet, s'abandonnant à leur destinée:

Immobile à un coin du théâtre, tandis que, du seuil, le farouche Hunding faisait un geste de surprise en apercevant l'étranger, Christiane attachait sur son frère des regards absorbés et noirs. Elle l'aimait, elle l'aimait! Que servait de lutter plus longtemps?... (p. 108).

A la répétition générale, Christiane et Hans Ulrich chantent les rôles de Siegmund et de Sieglinde avec une conviction telle qu'ils ne savent plus eux-mêmes où s'arrête le spectacle et commence la réalité:

Ce qu'ils jouaient, c'était leur propre coeur; cette musique dont ils amusaient les oreilles des indifférents, c'étaient les cris mêmes de leur passion (...). Puisque les dieux, puisque Wotan poussait Siegmund dans les bras de sa soeur, l'inceste était-il donc un crime?...

Alors, selon que le veut le poème, Hans Ulric enlaça Christiane dans ses bras (...). Leurs voix s'élevèrent à l'unisson, suivies d'un silence d'extase (...). Tout était volupté, frémissements, tourments d'amour (...); et cette musique toujours plus chaude, plus pétrie de flamme et de passion, les embrasait, les enivrait: hésitations, scrupules, remords, les deux amants sentaient je ne sais quoi de lourd qui s'envolait, de toutes les parties de leur âme. Ils chantaient, ils chantaient encore; tout ce qu'ils n'avaient jamais pu dire, ils se le criaient par ce chant... (p. 108-109).

Le soir même de la répétition, cédant à une passion irrésistible, exaspérée au plus haut point par la musique sensuelle de Wagner, Christiane se donne à Hans Ulric. Le premier acte de *La Walkyrie*, longuement évoqué et commenté, finit par se transposer dans le roman lui-même. Vers les quatre heures et demie du matin, on entend à l'hôtel deux détonations: le comte Ulric s'est brûlé la cervelle. Sa soeur se retirera dans un couvent...

L'or et l'inceste, deux thèmes principaux de la tétralogie wagnérienne, omniprésents dans la littérature et dans l'art de l'époque symboliste, se conjuguent ainsi dans le roman de Bourges et déterminent son atmosphère particulière.

Le dernier chapitre du roman ajoute à la dimension wagnérienne du livre une touche particulière: il nous transporte à Bayreuth. Le 17 août 1876, soit dix ans après son départ de Wendessen, au bout de sa longue suite de malheurs et de pérégrinations à travers l'Europe, Charles d'Este vient y assister au fameux festival wagnérien. Le roman rejoint ici l'histoire ouvertement: ce jour-là, on donne à Bayreuth la première représentation du *Crépuscule des dieux*, dernier volet de la tétralogie. Dès le prologue, la scène des Moires tisseuses des destinées que sont les Nornes germaniques, complaisamment commentée par le narrateur, acquiert dans l'âme du héros de Bourges une résonance extraordinaire. C'est une scène capitale qui met à jour les fondements mythiques du *Ring* et, accomplissant le dernier souhait de Brünnhilde dans *Siegfried (Nornes, rompez le fil des runes, III, 3)*, fournit sa perspective à l'ensemble des événements passés, présents et à venir. Elle

ouvre surtout la porte à l'ultime issue du drame: l'effondrement du Walhalla dans le brasier. Aussi va-t-elle inspirer au Duc des réflexions amères:

Le bâton de Hans Richter s'abaissa, les musiciens jouèrent le prélude; puis le rideau, se séparant, découvrit un morne paysage. Au sommet de pics fracassés, des éclairs déchiraient les ténèbres; et assises ça et là sur des rocs, les trois Normes, filles d'Erda, effroyables et en cheveux blancs, filaient le câble des destinées. Soeurs vénérables, antiques filandières! L'une embrasse tout le Présent dans sa pensée, la seconde, tout l'Avenir, la troisième, tout le Passé. Hors d'elles, sans elles, il n'y a rien. Leur veille éternelle fait la vie de l'univers et des créatures; leurs prunelles sont les bornes de tout ce qui existe. Elles chantaient, en hâtant leur tâche; et leurs paroles fatigues parlaient de Sieglinde et de Siegmund, et de Siegfried et de Brunnhilde. Soudain, ô prodige effrayant! le fil se cassait entre leurs doigts, et les Normes, épouvantées, disparaissaient au sein d'Erda, la terre.

Et, comme à cette voix amère de la Norne du passé, le Duc songea soudain de dix années en arrière; il se revit à Blankenbourg. Alors, c'était lui que l'on acclamait, lorsqu'il entrait dans une loge de théâtre; la bassesse, les adulations, les adorations rampaient à ses pieds. Mais ces jours enivrants de son règne n'avaient servi qu'à préparer les plus cruels malheurs de toutes sortes, jusqu'à précipiter enfin ce maître si grand et si absolu dans un abîme d'impuissance et de néant. Ah! trois fois néfaste cette aube glacée où il avait quitté Wendessen, abandonné son beau duché qu'il ne devait jamais plus revoir! (p. 208-209).

Se rappelant alors la question qu'il avait posée à Wagner à Wandessen sur le titre du dernier opéra du cycle, et la réponse du maître: «*Le Crépuscule des dieux*, Monseigneur...», le Duc revoit en esprit toutes les plaies domestiques qui se sont abattues sur sa famille: la mort de Claribel, sa dernière-née, le suicide de Hans Ulric (et «un bruit sourd, chuchoté, à l'oreille, sur les causes de cette mort désespérée, était venu en redoubler l'horreur, dont la douleur de Christiane et son prompt dépérissement avaient achevé de développer la noire et effrayante énigme»); puis «les folies scandaleuses d'Otto» et, comble de tous les crimes, son attentat monstrueux, après lequel il a fallu le placer chez les Pères de la Charité, où l'on n'espère plus sa guérison; et puis le «dégoûtant mariage de Frantz», «tache ineffaçable à son nom», et son «infâme tricherie au jeu», et tant de scandales encore:

Ainsi, cette race superbe qui avait tenu autrefois l'Allemagne entière sous son joug, et brillé par les plus grands hommes en tous genres, des rois, des empereurs, des saints, finissait dans un abîme de boue sanglante, avec des bâtards, des incestueux, des voleurs et des parricides.

Alors, le coeur du Duc se brisa. – Et lui-même, d'ailleurs, qu'avait-il été? Fils dénaturé, cruel père, mari terrible, maître détestable, jaloux, capricieux, inquiet sans relâche (...), quelle grandeur lui restait-il, à lui qui voulait tout mettre à ses pieds? Il se vit seul, plus que malheureux en famille (...), déchiré au-dedans par des catastrophes poignantes (...), portant son front découronné dans tous les hôtels de l'Europe, abandonné à deux ou trois valets qui le gouvernaient despotiquement (...); d'ailleurs, infirme et ridicule. La nuit montait autour de lui, les ténèbres s'épaississaient; ces temps cruels, hélas! avaient été le crépuscule de sa race (p. 210).

Nous arrivons ici, en ce dernier chapitre, au point culminant du roman: Charles d'Este devient l'interprète de sa propre histoire – et de celle de sa race – à la lumière de la tétralogie¹². Bourges développe en effet, dans le dernier chapitre de son roman, un parallèle saisissant, où la méditation du duc, qui résume et qui prophétise la fin d'une civilisation, se déroule pendant que retentit à l'orchestre la marche wagnérienne de la mort des dieux:

Alors le Duc vit tout à coup cette multitude infinie de peuples, d'ouvriers et de misérables, comme un abîme immense, d'où allaient s'élever des flots furieux (...). Oui! le temps fatal approchait. Tous les signes de destruction étaient visibles sur l'ancien monde, comme des anges de colère, au-dessus d'une Gomorrhe condamnée. Et ensuite, qu'y aurait-il? Quel sombre avenir attendait les hommes? Désormais libres et égaux, sujets de personne, pas même de Dieu, contre qui leurs savants leur créeraient des prestiges, comme les magiciens de Pharaon, ils bouleverseraient la terre par des trous et des mécaniques, pour percer à travers les montagnes, et abrèger les continents; mais, enflés par l'orgueil de la matière, ils en seraient pour ainsi dire crevés. Toute fleur de la vie flétrie, les Grâces réfugiées au ciel, nulle tête ne s'élevant sous le niveau pesant d'une monstrueuse égalité, la terre allait, en peu de temps, devenir une auge immonde, où le troupeau des hommes se rassasierait.

Au milieu du profond silence, une marche solennelle se déroulait, la marche de la mort des Dieux, car le héros Siegfried venait d'être tué, et tous les Dieux mouraient de cette mort. Et le Duc écoutait, stupéfait, cette lamentation funèbre, qui l'étonnait par une horreur et une majesté surhumaines. Il lui semblait qu'elle menait le deuil de tout ce qu'il avait connu et aimé, le deuil de ses enfants, le deuil de lui-même, et le deuil des Rois, dont il voyait l'agonie en quelque sorte, et le crépuscule de ces dieux (p. 212).

Jusqu'au dernier accord de la pièce, nous voyons Charles d'Este demeurer dans ses tristes réflexions. Quelques heures plus tard, le fil cassé entre les doigts des Normes germaniques apportera ses conséquences ultimes dans sa propre destinée: à peine rentré dans son hôtel de Bayreuth, il mourra frappé d'apoplexie. Le roman se clôt sur l'image d'une explosion, celle de l'urne qui contient les entrailles mal embaumées du duc et qui, pendant la cérémonie des funérailles, éclate «avec une odeur intolérable».

Fin d'un homme, fin d'une race, fin d'un monde: telle est, au bout du compte, l'histoire qui nous est racontée dans *Le Crépuscule des dieux* sous l'accompagnement de la musique de Wagner. Jean Variot pouvait certes y voir, en 1923, une «chronique de la décadence des petits princes allemands écrasés par la poigne de fer de Bismarck»¹³. Il importe cependant, suivant en cela Léon Guichard, d'élargir l'attribution: roman de l'aristocrate oisif, le livre de Bourges raconte la fin de toute une race princière, sa dissolution dans la débauche, dans le crime et dans le sang¹⁴. Les passions malsaines, les convoitises de l'or et de la chair consomment les héros: orgueil, avarice, luxure, envie, gourmandise, colère, paresse, les sept péchés

¹² Ch. Berg, *Préface*, op. cit., p. 10.

¹³ J. Variot, *La leçon de Bourges*, «Le Divan», avril 1923, p. 213.

¹⁴ L. Guichard, *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 194.

capitaux sont là, habitent le Duc et se partagent son entourage, comme dira André Lebois. «Un mouvement épique, chevauchée de Walkyries, course à l'abîme, pousse vers la mort ces tas d'ossements...»¹⁵.

Mais le thème de la déchéance de l'aristocratie possède à son tour une valeur emblématique: il désigne une dégénérescence générale de la race, de la société, de la civilisation. Si Léon Guichard voit dans *Le Crépuscule des dieux* «le plus profondément wagnérien peut-être des romans français», c'est parce que la musique de Wagner non seulement y «annonce, accompagne et favorise la dissolution d'une race royale dans l'inceste et le crime», mais encore y «orchestre superbement l'effondrement de tout un monde»¹⁶. On sait combien les thèmes de la dégradation biologique et spirituelle de l'humanité, de l'érosion de la morale, de la mort de la culture, nourrissaient l'imaginaire décadent. Le roman de Bourges s'inscrit manifestement dans le courant de pessimisme qui marque la vie intellectuelle française à la fin du XIX^e siècle. Il alimente, comme tant d'autres oeuvres, l'un des mythes les plus répandus qui planent sur cette époque fatiguée: le mythe d'un crépuscule de l'Occident, d'une destruction générale de la civilisation. C'est là un point sur lequel se rejoignent les romanciers de la décadence et du symbolisme: Bourges, Huysmans, Péladan, Daudet, les Goncourt, Lorrain, Rachilde. L'originalité de Bourges consiste à se servir avec méthode, à cette fin, de l'oeuvre de Wagner, de ses personnages, de ses situations, de sa poésie et même, dans une certaine mesure, de sa musique, encore assez peu connue en France. Au roman d'Élemir Bourges, la musique de Wagner ajoute, selon l'expression de Léon Guichard, une grandeur d'apocalypse¹⁷.

*

Si le roman de Bourges s'ouvre et se ferme ainsi sur l'audition de deux oeuvres de la *Tétralogie*, avec une reprise de l'une d'elles au milieu du livre, si la présence du compositeur lui-même, discuté au début, triomphant à la fin, en marque en quelque sorte le prologue et l'épilogue, c'est que la musique de Wagner sert aussi, manifestement, l'art de composition romanesque. Certes, il ne faut pas y voir qu'un simple effet de symétrie structurale; les deux représentations prennent une signification qui dépasse largement leur fonction structurale, fonction de cadre: la musique de Wagner, insistons encore là-dessus, est comme la voix prémonitrice de la fatalité. La *Walkyrie* annonce l'inceste dans la famille de Charles d'Este, le *Crépuscule* en annonce la fin¹⁸, et les deux véhiculent en même temps l'une des interrogations majeures de la littérature fin de siècle, interrogation inquiète, entachée de pessimisme, sur l'état de l'humanité. Il n'en reste pas moins que ce retour périodique, dans la structure narrative de l'oeuvre de Bourges, du drame

¹⁵ A. Lebois, *La genèse...*, op. cit., p. XC.

¹⁶ *Histoire littéraire de la France*, op. cit., t. V, p. 463.

¹⁷ L. Guichard, *La musique et les lettres...*, op. cit., p. 196.

¹⁸ *Ibidem*, p. 194.

wagnérien, celui qui se joue dans une famille des dieux de légende, donne la mesure au drame de la civilisation moderne raconté par l'écrivain, et que, du coup, l'architecture du roman tout entier s'en ressent.

Peut-on parler pour autant d'une composition musicale? Discerner dans le roman de Bourges des «thèmes conducteurs» propres à une construction symphonique? La tentation est forte, en effet. Christian Berg n'hésite pas à signaler l'emploi par Bourges d'une «technique de superposition» «qui, à la fois, cèle et fait voir la présence des mythes wagnériens sous forme de thèmes et de motifs qui n'entrent pas dans un ordre chronologique, mais se déploient, se combinent avec le récit, mènent une vie à part, souvent autonome, instaurent une combinatoire différente qui procède par à-coups, se solidifie en noeuds, se présente par petits paquets»¹⁹. André Lebois quant à lui va jusqu'à parler de l'emploi conscient et habile du leitmotiv chez Élémir Bourges. Selon lui, «le roman est construit sur une dizaine de thèmes, dont certains modulés, variés, et d'autres repris identiques, et appropriés à tel personnage»²⁰: thème du crépuscule, thème de l'or, thème de l'amour et le motif contigu de l'inceste, thème du pouvoir, etc.

Il n'y a pas, d'ailleurs, que les motifs directement inspirés par Wagner; bien des éléments du décor, de l'action ou des dialogues: objets, incidents, petites phrases répétitives, semblent fonctionner dans le texte à l'image des motifs d'une symphonie, permettant ainsi au romancier-musicien les plus subtiles variations. Telle l'image du serpent sous les roses, qui accompagne toujours la chanteuse Belcredi, «la dangereuse vipère liée au bord des habits du Duc». Ainsi,

elle «s'occupait à se passer au poignet un serpent de diamants, en bracelet...» (54);
 elle «sentait s'agiter au fond de son sein mille serpents soudainement réveillés» (98);
 elle «cessa enfin de jeter du venin sur une plaie déjà mortelle...» (106);
 le duc «resta béant et hagard devant le registre, comme s'il venait d'y découvrir quelque venimeux scorpion» (145);
 elle «avait à l'oreille une rose rouge (...) et la queue de sa robe de velours vert, brodée en mosaïque d'argent, de perles et de pierreries, bruissait et serpentait derrière elle» (198)²¹.

Tel encore le motif de la femme fatale, associé à la figure de la Belcredi et ponctuant régulièrement le récit à la manière d'un refrain:

«Grande, élégante, l'air haut et noble, et quelque chose de majestueux dans le maintien, elle montrait au Duc un sourire de sphinx, des yeux bleus, profonds et redoutables» (55);
 «Les cils entre-clos, superbe, et les yeux demi-tournés vers lui, elle faisait ce sourire de sphinx, doux et glacé en même temps, dont elle couvrait et masquait ses plus terribles résolutions» (180);
 «Giuglia restait de glace (...), muette ainsi qu'une statue (...). Un sourire étrange lui monta aux lèvres...» (148-149);

¹⁹ *Préface*, op. cit., p. 10.

²⁰ A. Lebois, *La genèse*, op. cit., p. XCI.

²¹ Cité par A. Lebois, *La genèse*, op. cit., p. XCII.

«Il la regarda; elle souriait de son sourire énigmatique...» (116);
 «Il la trouvait inquiétante, mystérieuse, énigmatique...» (165);
 «Qui lui révélerait le secret de cette âme ténébreuse?...» (164);
 «Sous ce visage paisible et doux, cachait-elle une âme sinistre...» (141);
 «Déesse si connue et si lointaine, merveille à la fois présente et lointaine, étoile qu'il portait en lui, et cependant inaccessible...» (163);
 Indifférente, elle «reçut les adorations à la fois comme une reine et comme une courtisane» (164);
 «Blanche et nue, frottée de parfums, terrible à la lueur des bougies, avec son fard et ses paupières peintes, dont l'artifice libertin attirait les désirs du jeune homme, la Belcredi étalait sur le lit son corps impudique et superbe (...). Ah! vieille idole de l'amour, qu'importe comment l'on t'adore!» (164).
 «Point galante et de cerveau mâle, autant que les Laura de Dianti et les Vittoria Accorambona du seizième siècle, c'était une femme faite exprès pour vivre dans ces temps sanglants...» (68-69), etc.

De nombreux motifs répétitifs contribuent ainsi à donner au texte un rythme qui lui est propre: signalons encore le chiffre 7 et ses résonances; le thème du testament réécrit à quatre reprises par le duc, et qui prend un caractère pathétique aux dernières pages; celui des trois entrevues de Charles d'Este avec l'Empereur, avec leurs différences dans le ton illustrant la décadence croissante de la famille; celui des disparitions et réapparitions théâtrales de la Belcredi, etc.²² Correspondances, parallèles, retours, contrastes, harmonies, jamais écrivain n'a mieux transmué en musique du texte matériaux plus hétéroclites. Ce qui s'opère ici, à travers le retour et l'agencement des motifs (des *leitmotive*, si l'on préfère), c'est une véritable mise en scène compositionnelle. Bourges rythme à son gré les passions qu'il évoque, en les traitant pour elles-mêmes autant qu'en fonction des caractères qu'elles embrassent; il les utilise «comme un symphoniste», écrira Robert de Traz, «et les fait concourir à un ensemble»²³. Sans doute est-ce là une manière d'aggraver l'intensité du récit. Plus d'une fois, d'ailleurs, cette mise en scène relève de l'esthétique théâtrale, avec tout un art de progression et d'alternance des tons, toute une stratégie d'enchaînements «scéniques» et d'incantations lyriques, tout un système des signes et des prémonitions qui parsèment le texte et qui rapprochent le roman du drame. Drame musical en l'occurrence.

*

La dimension wagnérienne, bien que de loin la plus voyante, n'épuise certes pas toute la richesse du roman de Bourges. Une analyse plus poussée permettrait de convoquer bien d'autres intertextes encore. Bourges est un grand érudit, à chaque page se manifeste sa sensibilité exceptionnelle et sa curiosité insatiable par rapport à la tradition littéraire, picturale et musicale²⁴. Il en résulte parfois un véritable

²² Cf. A. Lebois, *La genèse*, op. cit., pp. XC-XCII.

²³ R. de Traz, *Elémir Bourges grand décorateur*, «Le Divan», avril 1923, p. 227.

²⁴ Voir sur ce point A. Lebois, *La genèse du «Crépuscule des Dieux»*, op. cit. Cf. Ch. Berg, *Préface*, op. cit., p. 19.

téléscopage des registres et des atmosphères. Il n'empêche que la référence à Wagner reste ici primordiale; c'est elle qui fait du *Crépuscule des dieux* l'une des meilleures illustrations du symbolisme dans le domaine romanesque, et de son auteur un précurseur. Il s'agira bien, pour les symbolistes, de «presser les vestiges des traditions lointaines, des légendes mystérieuses, pour en extraire la parcelle d'or éternel»²⁵; aux conceptions philosophiques, voire théosophiques, que Wagner – ce Shakespeare allemand – tira d'une étude approfondie de la mythologie, ils sauront donner des prolongements qui tentent la rêverie.

²⁵ Ch. Morice, *La littérature de tout à l'heure*, 1889, p. 65-67.