

La Jeune France, 3 mars 1861, p. 52-53.

Au moment où le *Tannhäuser* va faire en France sa première apparition, il n'est peut-être pas inutile d'étudier, non point les qualités puisque nous ne les connaissons pas encore, mais du moins les tendances musicales de M. Richard Wagner. Cela sera d'autant plus facile que M. Wagner – qui aime beaucoup à faire parler de lui, il faut l'avouer, et qui sait battre la caisse ailleurs que dans son orchestre – a publié il y a quelques mois une *Lettre sur la musique* dans laquelle il fait connaître ses idées sur la musique dramatique et développe les théories qu'il a cru devoir mettre en pratique dans la composition de ses opéras.

Mais d'abord, quelques mots sur l'auteur lui-même et sur sa personnalité.

M. Wagner est né à Leipsick, le 22 mai 1813. Encore au berceau, il perdit son père et, un peu plus tard, partit pour Dresde avec sa mère, qui s'était remariée. Il commença ses études littéraires dans cette ville, puis, étant retourné à Leipsick, les termina à l'école Nicolai ; en même temps il suivait régulièrement les cours du conservatoire musical de Leipsick, établissement fondé par Mendelssohn et l'un des premiers en ce genre que possède l'Allemagne. Il composa à cette époque le poème et la partition d'une pièce rustique dont il avait emprunté l'idée première aux *Caprices des amoureux* [*Die Laune des Verliebten*] de Goethe.

A la suite d'une maladie grave, il alla passer quelques mois à Würzburg, auprès de son frère : il composa là son premier opéra : *les Fées* [*Die Feen*]. En 1834, il devint chef d'orchestre du théâtre de Magdebourg, où il donna, en 1836, *le Novice de Palerme* [*Das Liebesverbot*], opéra qui n'obtint qu'un médiocre succès.

Chagriné de ce premier résultat, le jeune compositeur quitta Magdebourg pour aller prendre possession du même emploi à Königsberg, où il se maria avec un chanteuse du théâtre ; c'est à ce moment que l'artiste, n'étant plus seul, commença à sentir les premières atteintes de la misère. Il fit alors plusieurs voyages, pendant lesquels il composa son opéra de *Rienzi*, auquel il dut plus tard son premier succès.

Ce fut à cette époque de sa vie que, découragé et ne voyant pas sa position se dessiner d'une façon nette et avantageuse, M. Wagner tourna ses regards vers Paris, avec l'espérance d'y faire exécuter une partition. Après de mûres réflexions, de longs combats intérieurs, il se décide enfin à venir en France et part de Riga vers la fin de 1839.

Il passe sous silence ses tribulations, son naufrage sur les côtes de Norvège et tous les incidents douloureux de ce pénible voyage.

M. Wagner arrive enfin à Paris, objet de ses désirs et de ses aspirations ; mais malgré tous ses essais, toutes ses démarches, il ne peut réussir à se faire ouvrir les portes de l'Opéra. Ses ressources s'épuisent et, pressé par le besoin, il se voit réduit pour vivre, lui, l'homme des grandes conceptions, à arranger pour différents instruments les airs principaux des opéras en vogue.

Quelque peu de sympathie qu'on puisse avoir pour le talent musical et les idées sur l'art de M. Wagner, on ne peut s'empêcher de déplorer les rudes épreuves, les angoisses et les souffrances d'un homme de sa trempe, professeur d'une grande émanation, d'une intelligence véritable et – quoique dans un mauvais courant d'idées – d'un sentiment très intense du beau.

Cependant, et grâce à une lettre de M. Meyerbeer, M. Wagner s'était vu ouvrir les colonnes de la *Gazette musicale*, où il écrivit plusieurs articles de critique. Je me rappelle avoir lu, dans la collection de ce journal à la rédaction duquel je me fais honneur d'appartenir, quelques-uns de ces articles, dont la forme est assez remarquable et qui décèlent du moins un musicien très-expérimenté. Mais cela ne suffisait pas pour vivre, et, après deux années de séjour en France, M. Wagner se retrouvait Gros-Jean comme devant, c'est-à-dire dénué de ressources et n'ayant obtenu aucun résultat.

Sa position devenait de plus en plus critique lorsqu'il apprit que *Rienzi* venait d'être reçu à Dresde ; il n'eut plus alors qu'une pensée, celle de retourner dans cette ville pour y diriger en personne les répétitions de sa pièce. Malheureusement, il n'avait pas en sa possession l'argent nécessaire au voyage ; avec des difficultés sans nombre, il parvint à réaliser la somme indispensable et partit enfin pour Dresde où, peu de temps après, eut lieu avec un immense succès la première représentation du *Rienzi*. Le succès du *Vaisseau-fantôme* [*Der fliegende Holländer*], joué au même théâtre le 2 janvier 1843, fut presque égal à celui de l'ouvrage précédent. A la suite de ces deux triomphes, M. Wagner fut nommé chef d'orchestre du théâtre allemand de Dresde, puis maître de chapelle de la cour.

Il n'avait pourtant pas atteint encore le terme de ses épreuves. Appelé à Berlin pour y monter le *Vaisseau-fantôme* [*Der fliegende Holländer*], il y subit un grave échec. La critique et le public lui furent défavorables, et la pièce ne fut jouée que trois fois. Le contre-coup de chute se fit sentir à Dresde, où bientôt la pièce fut abandonnée.

M. Wagner ne se découragea pas ; il se remit au contraire résolument à l'œuvre, et acheva son *Tannhäuser*, qu'il avait commencé en France, puis il donna à Dresde un oratorio intitulé la *Cène des Apôtres* [*Das Liebesmahl der Apostel*].

Les souffrances et les privations qu'il avait endurées à Paris, le travail incessant auquel il s'était livré pendant plusieurs années, joints à l'exaltation extrême de son imagination – laquelle suffirait pour user avant le temps un artiste convaincu de la sublimité de son art – avaient altéré sa santé. Il dut se rendre en Bohême pour y prendre les eaux.

A son retour à Dresde, il entreprit les répétitions de son *Tannhäuser*, qui fut représenté le 21 octobre 1845, avec un succès tel qu'on n'en avait jamais vu en Allemagne. Pourtant, et quoiqu'on ne puisse s'expliquer la cause de ce fait, la pièce ne fut jouée que trois fois. Accablé par ce coup imprévu, M. Wagner essaya, mais en vain, de faire représenter à Berlin son nouvel opéra. Pour être impartial, je dois dire qu'aujourd'hui la partition du *Tannhäuser* est exécutée dans toute l'Allemagne avec un très-grand succès.

S'étant de nouveau remis au travail, il composa son *Lohengrin* qui était en répétition lorsque éclatèrent les événements de 1848.

Je n'ai pas à m'occuper ici de la part très active que M. Wagner prit à la révolution de Dresde, et qui lui valut, se je ne me trompe, une condamnation à mort par contumace. Ce qui est certain, c'est qu'il dut s'exiler et se réfugier à Zurich.

En 1852, il fit paraître deux écrits destinés à répandre ses sentiments sur la musique : l'un intitulé *Trois poèmes d'opéra* et précédé d'une préface sous le titre de *Communications à mes amis* [*Eine Mitteilung an meine Freunde*]; l'autre : *Opéra et Drame* [*Oper und Drama*], composé de trois petits volumes. Enfin M. Wagner compose *Tristan et Iseult* [*Tristan und Isolde*], opéra non encore représenté, et met en chantier un immense ouvrage : les *Nibelungen* [*Der Ring des Nibelungen*].

J'ai dit que M. Wagner est un homme convaincu, un artiste à l'imagination puissante et développée, mais je crois qu'il se démène dans le vide et bat inutilement les buissons. Je viens de citer les *Nibelungen* ; M. Wagner a publié le poème ou plutôt *les poèmes* de cet ouvrage, car ce n'est rien moins qu'une *tétralogie* dont les quatre parties portent pour titres *Reingold* [*Das Rheingold*], *la Walküre* [*Die Walküre*], *Siegfried* et *la mort de Siegfried* [*Götterdämmerung*]. Chacune de ces parties forme un opéra complet et la représentation entière de cet ouvrage demanderait par conséquent quatre soirées.

Je ne puis encore me permettre de juger M. Wagner comme compositeur ; j'ai assisté l'an dernier à ses concerts du Théâtre-Italien, et il est évident pour moi que sa musique a besoin pour être comprise – si toutefois elle peut l'être, ce qui n'est pas prouvé – de la marche du drame et de toute l'illusion de la mise en scène. – Je ne puis donc encore me risquer à émettre une opinion réelle sur son compte ; mais ce que je puis dire, c'est qu'à l'audition de ses concerts, j'ai été frappé de l'absence complète de ce que, nous autres musiciens, nous nommons *l'idée mélodique*. Je ne veux pas prendre le change et accepter pour *mélodie* ce qui voient dans ses œuvres les admirateurs passionnés de m. Wagner, c'est-à-dire ses marches harmoniques, ses basses formidables et la richesse véritablement splendide de son instrumentation. Tout cela peut être très-grandiose, très-dramatique, d'accord ; quant à être mélodique, jamais. L'impression la plus certaine que j'aie remportée de ces concerts est celle d'un violent mal de tête. On me dira à cela que la trop grande ardeur du soleil produit le même effet ; je répondrai que pour fuir cette trop grande ardeur, je me mets à l'abri des rayons du soleil, et que peut-être c'est ce qu'il y aurait lieu de faire pour la musique de M. Wagner... Ce pendant je le répète, je ne veux point porter de jugement définitif. Lorsque j'aurai entendu le *Tannhäuser*, j'en rendrai compte à cette même place, et alors seulement je pourrai faire part de mes impressions.

Mais si je ne puis, quant à présent, me permettre une critique saine et raisonnée des œuvres musicales de M. Wagner, il m'est du moins loisible d'examiner ses tendances et les doctrines qu'il cherche à faire prévaloir. J'ai cité en commençant cet article, sa *Lettre sur la musique*. Cet écrit est une sorte de manifeste qui sert de préface à la traduction française des *Quatre poèmes d'opéras* de M. Wagner, traduction faite par lui-même et qui comprend *le Vaisseau-fantôme* [*Der fliegende Holländer*], *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Tristan et Iseult* [*Tristan und Isolde*].

Dans cet opuscule, dont le style nébuleux rappelle le soleil de sa patrie, M. Wagner se défend dans les termes suivants de ce titre de *musicien de l'avenir* qui, dit-il, lui a été donné gratuitement ; c'est à propos d'un autre écrit intitulé *Œuvre d'art de l'avenir* [*Das Kunstwerk der Zukunft*]. « C'est le titre – dit l'auteur de la *Lettre sur la musique* – que je donnai à un écrit développé dans lequel j'exposais avec plus de détails les idées que je viens d'indiquer ; c'est à ce titre que nous sommes redevables (soit dit en passant) de ce spectre, si bien inventé, d'une

« musique de l'avenir. » Ce spectre est devenu si populaire qu'on l'a vu courir comme un revenant jusque dans les écrits français. Vous pouvez à cette heure comprendre clairement sur quel malentendu cette invention a été imaginée, et dans quel but. »

M. Wagner oublie sans doute que dans la préface d'un autre ouvrage que j'ai aussi cité plus haut, celui intitulé *Trois poèmes d'opéra*, et publié en Allemagne, il a écrit la phrase suivante : « Je n'ai pas été compris ; ni le public ni les critiques n'ont eu l'intelligence de mes œuvres et de mon but. Hormis le petit //53// nombre de mes amis, personne n'a sympathisé avec mon sentiment, et j'ai dû reconnaître, après plusieurs expériences, que je n'ai rien à attendre de la génération actuelle. *C'est pour l'avenir que je travaille.* » Cette dernière phrase est suffisamment expressive et me paraît démontrer clairement l'idée de l'auteur.

M. Wagner s'est formé de l'Opéra un idéal qui, selon lui, n'a jamais été réalisé. Ne lui parlez pas de l'opéra italien, de l'opéra français, de l'opéra allemand surtout ; il ne veut point les reconnaître. « En Italie, où s'est constitué d'abord l'opéra, dit-il dans la *Lettre sur la musique*, quelle était la mission unique du musicien ? Il avait à écrire pour tels ou tels chanteurs, chez qui le talent dramatique n'avait qu'une place tout à fait secondaire, des airs destinés exclusivement à fournir à ces virtuoses l'occasion de déployer leur habileté. Poème et scène n'étaient qu'un prétexte, ne servaient qu'à prêter un temps et un lieu à cette exhibition de virtuoses ; la danseuse alternait avec la chanteuse, elle dansait ce que la première avait chanté ; et le compositeur avait, pour tout emploi, à fournir des variations d'un type d'airs déterminés.... L'opéra italien était ainsi devenu un genre à part, qui n'avait rien à faire avec le drame véritable, et restait particulièrement étranger à la musique même. *Du développement de l'opéra en Italie date, pour le connaisseur, la décadence de la musique italienne.* » – Diable, diable ! mais à ce compte, que deviennent donc Porpora, Pergolèse, Scarlatti, Sacchini, Paisiello, Cimarosa et tant d'autres encore, sans parler de Mozart, génie plus italien qu'allemand, et qui n'a écrit que des opéras italiens ?

Voyons maintenant ce qui concerne notre pays : « Il en est de même en France, seulement le chanteur a vu, aussi bien que le compositeur, grandir sa tâche ; car la coopération du poète dramatique a pris ici une importance infiniment plus grande qu'en Italie. » Je suis heureux, je l'avoue, de cette demi-approbation, car je craignais déjà pour *Orphée*, *Athys*, *Guillaume Tell*, *Zampa*, *la Muette* et tant d'autres prétendus chefs-d'œuvre, que nous nous étions habitués, pauvres gens que nous sommes, à prendre pour des drames lyriques.

Quant à l'opéra allemand, selon M. Wagner, il n'existe point ; ce n'est qu'un composé de l'opéra italien et de l'opéra français, une sorte de genre mixte qui n'a jamais produit aucun résultat. Tans pis pour Weber ! ma foi ; c'est bien fait pour lui.

L'espace me manque pour faire connaître d'une façon détaillée l'idéal de M. Wagner ; nous en avons vu du reste un échantillon dans son étrange conception des *Nebelungen* [*Der Ring des Nibelungen*]. Le principal reproche que j'adresserai au compositeur saxon sur l'ensemble de ses idées, c'est qu'il n'est pas assez poète et qu'il est trop philosophe pour faire jamais un véritable musicien. La poésie, pas plus que la musique, ne doit, ne peut être philosophie. Si vous leur voulez faire chercher leur route dans des voies abstraites et algébriques, dans

d'obscures combinaisons rythmiques et harmoniques, vous détruisez leur mission, vous les détournez de leur but, vous en formez des produits hybrides n'ayant ni sens ni portée et vous en faites, enfin, des pécores pédantes et inutiles. Que diable, monsieur ! laissez un peu courir votre imagination ; qu'elle vagabonde tout à son aise, cette charmante folle, dans les buissons, sur le lac, au milieu des près en fleurs. Si elle est joyeuse, sans vous enquérir de la cause de sa joie, laissez-la sourire au rayon de soleil qui l'échauffe, à la brise printanière qui la caresse. Est-elle au contraire triste et morose ? ne cherchez pas à deviner comme ou pourquoi lui est venue cette mélancolie, mais qu'elle puisse sans contrainte exhaler sa tristesse, cette douce tristesse qui est parfois plutôt un signe de bonheur que de chagrin ; et, si ce sont des sanglots qu'il lui faut, si une douleur aiguë l'a véritablement saisie, elle saura vous communiquer cette douleur, et vous fera trouver pour l'exprimer des accents si vrais, si passionnés, si déchirants, qu'elle fera de vous un homme de génie et que chacun vous admirera.

Quelle doit être en effet la principale qualité du poète comme du musicien ? La spontanéité dans l'expression de la pensée. C'est ce que M. Wagner n'a pas, ne peut avoir d'après ses théories ; il cherche trop, et, en musique, les *chercheurs* sont insupportables. Malheureusement les musiciens allemands modernes – j'en excepte Meyerbeer – sont trop chercheurs : prenez Mendelssohn, Spohr, Schumann et d'autres encore ; ce sont des musiciens d'un immense talent, ce sont rarement des artistes inspirés, ce ne sont jamais des hommes de génie. Voyez si ces gens-là ont l'idée immédiate, le jet spontané comme Haydn, Handel, Beethoven, Mozart et Weber.

Il faut pourtant que je termine cette étude, exacte quoique tracée à grands traits. Je me résume en peu de mots, et voici, jusqu'à prochaine audition, mon opinion nettement formulée :

M. Wagner est un homme d'une trempe virile, d'une nature énergique et vigoureuse, d'une force de volonté inébranlable et qui, en raison de ces diverses qualités, méritait certainement de réussir ; mais je crois qu'il a malheureusement choisi sa route et qu'il s'est complètement dévoyé en prenant l'art musical pour but de ses efforts. J'ai essayé de donner une idée aussi nette que possible de ses vues sur cet art tout de passion et de sentiment – et, s'il possède à un suprême degré, la première des ces deux qualités, je crois que la seconde lui manque essentiellement, musicalement parlant ; – j'essayerai de même, le moment venu, de décrire les impressions que m'aura laissées l'audition du *Tannhäuser*.

ARTHUR POUGIN.

***La Jeune France*, 3 mars 1861, p. 52-53.**

Title of journal	La Jeune France
Subtitle of journal	Journal littéraire
Date	3 mars 1861
Day of week	dimanche
Printed date correct?	Yes
Inclusive page nos.	52-53
Full title of article	M. Richard Wagner
Signature	Arthur Pougin
Author's full name	Arthur Pougin
Pseudonym?	No
Placement in text	Internal main text