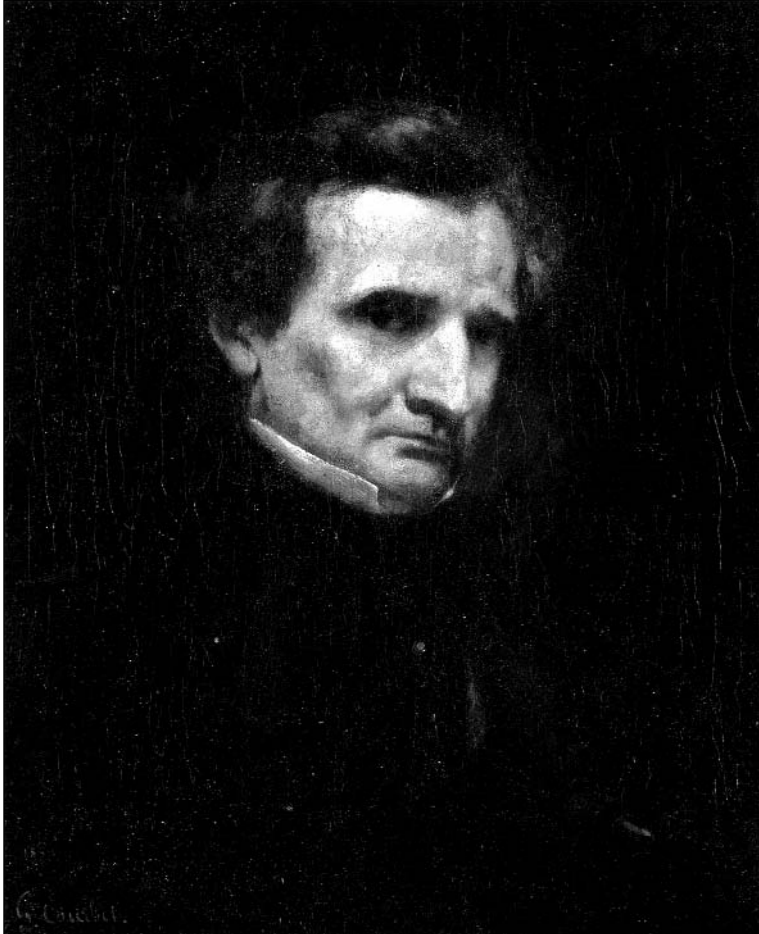


Gérard DENIZEAU

**Richard
WAGNER**

collection horizons



Hector Berlioz.
tableau de Gustave Courbet, 1850.
Photo DR.

Introduction

Dans toute l'histoire de la musique occidentale, il n'est aucune destinée plus farouchement, plus déterminément, plus volontairement artistique que celle de Richard Wagner. C'est à Hector Berlioz, son *alter ego* dans le génie prophétique et dans la pugnacité polémique, que l'on doit la célèbre formule : « Ma vie est un roman qui m'intéresse beaucoup »¹, mais le maître de *Tristan* et de *Parsifal* eût aisément pu la reprendre à son compte, tant la destinée terrestre et l'accomplissement musical procèdent, chez lui comme chez l'auteur de la *Fantastique* et de la *Damnation de Faust*, du processus fusionnel. Surtout si l'on garde en mémoire que, pour ces deux grands compositeurs aux rapports si étroits et si complexes, il ne fut d'autre maître équitablement reconnu et vénéré que Carl Maria von Weber, à qui revient la non moins illustre proclamation : « L'art procède de la vie comme la vie procède de l'art ».²

Richard Wagner n'a rien laissé au hasard. Il a imité les principaux maîtres allemands et italiens au temps de l'apprentissage, s'est accommodé d'une moindre spontanéité mélodique, a évalué scrupuleusement la leçon d'instrumentation de Berlioz et s'est appliqué à découvrir, surtout dans l'harmonie, des richesses d'expression musicale inédites, mais nécessaires à son entreprise, s'imposant progressivement comme l'une des toutes premières puissances musicales de son temps. Jamais de pure essence symphonique, sa musique est toujours liée à un geste dramatique (« Mes drames sont des faits de musique devenus visibles »). Tout, dans son œuvre unique, dit la fascination pour un mythe poétique dont les racines populaires restent, contre

¹ Confidance de Berlioz à son ami Humbert Ferrand, en 1833.

² In *La vie d'un musicien et autres écrits*, trad. Lucienne Gérardin, préface Gérard Condé, Paris, Lattès, 1986.

toutes les dérives hédonistes du théâtre lyrique de son siècle insouciant, le plus sûr garant de vérité artistique et humaine, la seule voie de cette connaissance suprême à laquelle avait d'emblée aspiré la première génération romantique : « Grâce à la musique, il est possible d'atteindre à l'essence même de l'univers. » (Wagner, 1850) À la même époque, en France, Charles Baudelaire s'efforce de distinguer la matière du spirituel, accessible au seul poète pour qui « l'inépuisable fonds de l'universelle analogie » repose sur ce postulat que « tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans la nature comme dans le spirituel, est significatif, réciproque, correspondant. » Le romantisme allemand, notamment sous la plume de Novalis, avait déjà développé cette idée, dont Baudelaire avait peut-être eu connaissance, citant Hoffmann dès 1846 : « Je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums » (*Salon*). L'originalité du poète des *Correspondances* tient à sa fascination pour l'artifice, qui le conduit à saluer, par exemple, la vérité du décor théâtral, « tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir. » Formule saisissante qui justifie toute la rhétorique du pastiche médiéviste, de la poétique mythique. Et l'on comprend mieux pourquoi, dans la chambre de ses derniers moments, Baudelaire demandera que l'on dispose des tableaux de Manet et qu'on lui joue du Wagner.

Un destin essentiellement lyrique

Même si le catalogue de Richard Wagner est plus abondant en titres et plus varié en genres qu'on ne l'imagine ordinairement, de la sonate pour piano de 1929 à *Parsifal*, en passant par quelques pages inattendues (dont l'orchestration d'*Iphigénie in Aulis* de Gluck en 1847), ses treize ouvrages lyriques assurent la totalité de sa gloire posthume : *Die Feen* (1833), *Das Liebesverbot* (1835), *Rienzi* (1842), *Der fliegende Holländer* (1843),

Tannhäuser (1845), *Lohengrin* (1850), *Tristan und Isolde* (1865), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), *Das Rheingold* (1869), *Die Walküre* (1870), *Siegfried* (1876), *Götterdämmerung* (1876), *Parsifal* (1882). Cependant, pour qui veut entrer, sans encore le connaître, dans cet insolite univers wagnérien, le plus judicieux est peut-être d'en choisir les *Wesendonck-Lieder* (1858), recueil de courtes pièces composées en même temps que *Tristan und Isolde* (d'*Im Treibhaus*, le plus émouvant de ces chants, on retrouve les échos au prélude de l'acte III de l'opéra). On y retrouve, sous une forme beaucoup plus accessible qu'à l'opéra, l'essentiel de son orientation esthétique, particulièrement en ce qui concerne le tissu harmonique et le dessin mélodique.³

Un artiste en son siècle

Wagner a renoncé très vite aux formes traditionnelles de l'opéra à numéros ; son idéal esthétique, brumeux au départ, s'éclaircit quand il prend conscience de la nature du message qu'il entend délivrer. Il s'agit de créer une forme d'art totale, qui associe les expressions plastiques et sonores dans l'offrande d'une œuvre à portée universelle. Dans ce dessein, le compositeur fait appel aux mythes populaires, favorables à une adhésion immédiate du public. C'est cette même démarche qui le conduit à rédiger lui-même ses livrets, sûr ainsi que la forme et le discours coïncideront dans leur mutuelle cohérence : « La mélodie doit donc d'elle-même naître alors entièrement du discours ». Cette étroite collusion explique l'absence d'airs et la rareté des ensembles dans l'œuvre de Wagner (le discours doit toujours rester intelligible et ne jamais se répéter). La mélodie wagnérienne s'apparentant à un gigantesque récitatif, le compositeur n'a pas été sans ressentir le danger de lassitude et d'ennui d'un public déroulé. C'est ici qu'intervient la notion de *leitmotiv* (littéralement : motif conducteur). De même que la voix d'une per-

³ Ce n'est pas un hasard si, au moment de la publication du recueil en 1862, le compositeur n'hésita pas à présenter ces lieder comme les études préparatoires à *Tristan*.

sonne, au travers de ses expressions les plus diverses (de la fureur à la confiance), reste un sûr moyen d'identification, de même le *leitmotiv*, qu'il accompagne un personnage ou une situation, subit tous les avatars et les métamorphoses que lui impose l'action, mais demeure une référence immédiate, assurant ainsi le non-éclatement de l'œuvre. L'aspect parfois systématique de ce procédé peut irriter (Debussy parle de « bottin musical », Stravinsky évoque « la rhétorique et les vociférations de la *Tétralogie*...), mais son efficacité est indiscutable.



Wagner et la critique, caricature de Otto Böhler.
Photo DR.

Contrastes

Quel souvenir les contemporains de Wagner ont-ils gardé et transmis de lui ? Rien de plus déconcertant, en la matière, que la profusion des portraits contradictoires. Pour grand nombre de ses visiteurs, spécialement français, il prend le visage d'un prophète, d'un mage ou d'un possédé, vindicatif et exubérant, constamment en mouvement et débitant face à un auditoire assommé un discours intarissable. Un homme aux idées aussi nombreuses qu'insolites, aux conceptions excentriques mais résolument grandioses. Avec tout cela, une frénésie d'attitudes et de postures déconcertantes, le rire et la colère toujours proches, la vanité et l'inquiétude jamais lointaines, la tenue vestimentaire délibérément ostentatoire, le style de vie toujours fastueux, même en temps de misère. Une enveloppe charnelle aussi, de nature à désorienter : taille minuscule, tête énorme... le physique d'Alberich, la majesté de Wotan, l'innocence de Siegfried, la fougue de Brünnhilde... Personne n'a songé à lui refuser un évident charisme, un magnétisme même, dont nombre de témoins purent vérifier l'effet, une assurance qui le conduisit à affronter sans humilité, dès les années d'apprentissage, les plus hautes gloires musicales et artistiques de son temps.

Pourtant, les puissants l'impressionnent. Sa correspondance avec Louis II de Bavière est édifiante à cet égard, tant la déférence s'y apparente souvent à la flagornerie sans que l'intérêt soit le seul moteur de cette démission morale. Nous disposons aussi du curieux témoignage de la souveraine britannique Victoria, datant du 11 juin 1855, à l'occasion d'une présentation à Londres où le compositeur, âgé de quarante-deux ans, s'est rendu pour donner une dizaine de concerts. Wagner vit alors dans un état d'impatience et d'irritation dont rendent assez compte ses propos contre l'incapacité et la routine des acteurs de la vie culturelle anglaise, plus spécialement contre les « vagabonds juifs » qui forment la clique ordinaire de la

critique musicale ! Et cependant, face à la reine, le musicien rebelle à toutes les coercitions n'est point si sot qu'il oublie de perdre le contrôle de ses gestes et de ses mots : « Il est petit – note la souveraine dans son journal intime – très calme, porte des lunettes, possède un front finement développé, un nez crochu et un menton projeté. » Très calme ?! Par quel miracle ? Confronté au pouvoir suprême, le prophète de la musique de l'avenir semble n'avoir plus de mémoire. Oubliées les rigidités de la cour anglaise, dissipé le cauchemar du brouillard quotidien, apaisés les griefs nourris contre les orchestres d'outre-Manche ! Il est vrai que la souveraine a assisté avec grand plaisir au concert de ses œuvres, qu'elle a marqué son admiration pour l'ouverture de *Tannhäuser*, et qu'une telle recommandation est de nature à favoriser bien des démarches auprès des autres monarques européens.

Contre toutes les entraves, une volonté d'acier

Demeure l'essentiel, une volonté démesurée, hors norme. Il ne fallait rien moins que cette détermination surhumaine pour parvenir à créer la totalité d'un nouvel univers théâtral, non pas limité au livret et à la partition, mais aussi au bâtiment lui-même, à ses cintres, à ses coulisses, à ses modes d'éclairage, voire à la diction, à la prosodie, au mime, au costume, au fard, au décor, etc. Car un opéra de Wagner, si l'on excepte les partitions de jeunesse, porte en soi un tel total d'obligations et d'innovations qu'aucune salle, aucune troupe, aucun orchestre de son temps ne sont en mesure d'en proposer une exécution satisfaisante. Loin de se cantonner au seul rôle d'auteur dramatique et lyrique, Richard Wagner devra donc se confronter toute sa vie à la nécessité de créer *ex nihilo* l'univers scénique de ses rêves. Tout esprit raisonnable eût renoncé avant même d'entreprendre : comment combattre seul les armées innombrables de la tradition sclérosante et de l'immobilisme confortable ? Comment réunir les

fonds colossaux exigés par la nouvelle entreprise ? Comment venir à bout des corporatismes, transformer l'idée même des conditions de travail au théâtre, réduire au silence la horde des critiques "juifs", dissiper tous les malentendus avec les autres compositeurs, amis ou adversaires ? De cette lutte longue et véhémement qu'il eut à soutenir contre ses ennemis, mais aussi contre ceux-là même qui auraient dû l'aider (du moins, s'ils avaient, selon lui, compris l'importance capitale de sa contribution), il est presque inconcevable qu'il soit sorti vainqueur. Sa vie n'est qu'une longue tempête aux épisodes assez rarement glorieux, mais s'il perd des batailles, il reste jusqu'à son dernier souffle convaincu de la victoire finale. Accablé d'invectives, couvert de dettes, recherché par la police, incompris du public, il choisit finalement la posture de l'hérétique ou du martyr, douloureusement conscient qu'il est seul à percevoir l'horizon d'où surgira enfin la lumière conférant toute leur raison à ses folles utopies. Au rebours d'un Schumann ou d'un Berlioz, vaincus par un sort injuste et terminant leur vie dans la souffrance et l'amertume, il sort vainqueur, mais épuisé, du combat d'une existence, laissant à ses héritiers la gloire d'une immense postérité, mais aussi, tout aussi symboliquement et plus prosaïquement, un effrayant total de dettes qu'il faudra des années pour apurer.



Maison natale de Wagner à Leipzig,
photo de 1885.
Photo DR.

Chapitre I

Les années d'apprentissage

Né le 22 mai 1813, à Leipzig, sur fond de guerres napoléoniennes⁴, Richard Wagner est le cadet d'une famille de sept enfants ; il ne connaîtra jamais son père, Carl Friedrich Wagner, fonctionnaire de police, mort des suites d'une épidémie de typhus, à Leipzig, le 23 novembre suivant. Un an plus tard, le 28 août 1814, sa mère, Johanna, au caractère excentrique et à la dévotion excessive, se remarie avec le peintre, acteur et poète, Ludwig Geyer, ancien ami de son mari défunt. C'est avec une affection toute paternelle que ce père adoptif prend soin de Richard, lequel lui en conservera une gratitude émue jusqu'à la fin de ses jours. Mais le 30 septembre 1821, à Dresde, Geyer succombe à son tour, dans la force de l'âge. Confiée désormais à sa mère, la formation du jeune garçon est assez mal connue. Élevé dans un milieu ouvert à tous les arts, il ne manifeste aucune réelle aptitude musicale, mais se passionne très vite pour la littérature, plus particulièrement pour le théâtre. Exalté, doté d'une sensibilité malade, le jeune Richard vit pour l'essentiel dans un univers féminin, entouré par sa mère et par ses sœurs, développant une affectivité d'autant plus vive que sa santé est précaire et sa constitution fragile.

⁴ Le 13 octobre 1813, après les victoires de Bautzen, Lutzen et Dresde, Napoléon, à la tête de 70.000 hommes, rencontre à Leipzig les armées prussiennes et russes, fortes de 120.000 combattants. Trahi par Bernadotte qui est passé à l'ennemi, l'empereur est contraint à la retraite le 17.

Les prémisses de la vocation théâtrale

Ici intervient un nouveau personnage, son oncle paternel, à l'érudition aussi vaste que profonde et aux goûts littéraires très sûrs. Richard tire grand profit de ses leçons,