

MICHAŁ PIOTR MROZOWICKI

Université de Gdańsk

Tannhäuser réhabilité (III) – Le concert d'Eugène d'Harcourt

Après le triomphe de *Lohengrin* et de *La Walkyrie* au Palais Garnier, respectivement le 16 septembre 1891 et le 12 mai 1893, la question qu'on se posait n'était plus de savoir s'il fallait jouer du Wagner, mais celle de savoir dans quel ordre les directeurs de l'Opéra, Pedro Gailhard et Eugène Bertrand, monteraient les œuvres du maître allemand. On leur suggérait de mettre à l'affiche deux œuvres qu'on attendait impatiemment, à Paris, *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* et surtout *Tristan*. Cependant les décisions furent prises ailleurs. Le Ménestrel le laissa entendre quelques jours à peine après l'apparition de *La Walkyrie* à l'affiche de l'Opéra :

Mme Cosima Wagner vient, paraît-il, de prendre une décision qui modifiera sans doute les projets de l'Opéra. On avait parlé de monter, après *la Walkyrie*, *les Maîtres chanteurs*, puis *Tristan et Yseult*. Mme Wagner s'oppose à ces projets pour une raison curieuse : elle tient à ce que la première œuvre représentée à Paris soit désormais le *Tannhäuser*. Le *Tannhäuser* y a été sifflé sous l'Empire et elle veut, pour la mémoire de son mari, en appeler de ce jugement aux Parisiens eux-mêmes. Nulle autorisation ne serait donc accordée en

dehors du *Tannhäuser*. Tant pis pour la gloire du grand Richard ! Après le succès de *la Walkyrie*, il fallait marcher résolument en avant, au lieu de sembler battre en retraite et de se replier sur le *Tannhäuser*, qui est l'œuvre la plus longue (sic !) et la plus ennuyeuse de Wagner. C'est là une fausse manœuvre, et l'entêtement tout féminin que met Mme Cosima à vouloir corriger les Parisiens pourra coûter cher à la cause qu'elle prétend défendre.¹

Des informations à ce sujet apparurent aussi dans *Le Figaro*² et dans *Le Temps*³. Et pourtant, une certaine incertitude, à ce sujet, demeurait encore pendant un an et demi. Très impressionné par la représentation bruxelloise de *Tristan* (du 21 mars 1894), Catulle Mendès écrivit l'article intitulé *L'œuvre wagnérienne en France*, qui parut dans *La Revue de Paris* le 15 avril 1894, où il posa les trois questions suivantes :

Les œuvres wagnériennes doivent-elles être représentées sur les théâtres de France ? Dans le cas de l'affirmative : Quelle œuvre wagnérienne doit, maintenant, être représentée ? Et, le choix fait : En quelles conditions l'œuvre choisie devra-t-elle être représentée ?⁴

Ayant répondu par l'affirmative à la première question, Catulle Mendès passa à la seconde :

1 « Paris et départements », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, 21 mai 1893, n° 21, p. 167.

2 Cf. *Le Figaro*, 20 mai 1893, n° 140, p. 3.

3 Cf. *Le Temps*, 19 mai 1893, n° 11682, p. 3.

4 C. Mendès, « L'œuvre wagnérienne en France », [dans :] *La Revue de Paris*, 15 avril 1894, 1^{re} année, t. 2, p. 180.

en cherchant à y répondre, il examina dans son article diverses possibilités. Parmi les œuvres prises en considération par le vieux wagnérien, il y avait aussi *Tannhäuser*. Voilà les pour et les contre avancés par Mendès, dans son article, à propos de la reprise éventuelle de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris :

Tannhäuser enthousiasme à l'extrême beaucoup de wagnéristes ; c'est mon avis que leur admiration ne se méprend point. Si quelques médiocrités sont encore sensibles en certaines scènes, vers le milieu de l'œuvre, tout le premier acte – tel qu'il fut parachevé – et tout le troisième réalisent vraiment l'idéal wagnérien ; et voici, par la suprême beauté, la suprême émotion.

Ce serait donc pour les vieux wagnéristes une très grande joie de revoir *Tannhäuser* sur la scène de l'Opéra, joie où se pourrait sans doute mêler quelque fierté, puisque nous sommes ceux qui jadis l'acclamèrent quand tant d'autres le bafouaient !⁵

Cependant, les démons du passé, les démons de la rue Le Peletier revenaient inéluctablement quand on songeait à reprendre *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris :

Mais j'avoue que, justement, cet insuccès d'autrefois fait naître en moi quelque hésitation. Ils ne doivent pas être tous morts, ceux qui sifflèrent la Bacchanale du Venusberg et le Retour de Rome, puisque nous vivons encore, ah ! si vieux, nous qui les applaudîmes. Abonnés, ils sont dans les loges où ils furent, ils s'assoient dans les fauteuils où ils s'assirent.

⁵ *Ibidem*, p. 193-194.

Est-il généreux, lorsque nous avons déjà obtenu leur admiration, ardente ou résignée, pour d'autres œuvres wagnériennes, qu'ils ne connaissaient pas, de la leur demander pour une œuvre qu'ils se souviennent d'avoir méprisée ? N'y a-t-il quelque abus de la victoire, à les contraindre de se déjuger, si précisément ? Et, en même temps que cruel, cela n'est-il pas imprudent, quelque peu. La haine contre le Beau est vivace. Il ne faut pas croire que les hommes portent sans colère le despotisme du génie ; le moindre prétexte leur est bon, quelquefois, pour tenter de le secouer. [...] Voilà de bien petits sujets d'appréhension quant au succès d'une œuvre telle que *Tannhäuser* ; et ils ne devraient pas même entrer en ligne de compte, si, parmi les drames wagnériens, de celui-là seul la représentation était possible. Grâce à Dieu, d'autres chefs-d'œuvre nous sont offerts, et plus sublimes encore !⁶

Dans la suite de son article, le vieux wagnérien révéla son choix : ce fut *Tristan et Isolde* qui devait être, selon lui, la troisième œuvre de Wagner (ou la quatrième si l'on tient compte des trois représentations de *Tannhäuser* à l'Opéra de la rue Le Peletier) montée par l'Académie nationale de musique. La reprise de *Tannhäuser*, décidément, ne fut pas son premier ni même son deuxième choix.

Tous les doutes furent dissipés après les visites à Paris, à l'automne 1894, de Siegfried Wagner et d'Adolf von Groß, représentant de la famille Wagner⁷. Et bientôt, la presse parisienne put déjà

⁶ *Ibidem*, p. 194.

⁷ Cf. à ce sujet : M. Hutin, « M. Siegfried Wagner à Paris », [dans :]

informer ses lecteurs de la distribution prévue des prochaines représentations de *Tannhäuser* au Palais Garnier⁸.

Pendant que l'Académie nationale de musique et de danse, après les négociations avec les héritiers du compositeur, et respectant les résultats de celles-ci, commençait, bon gré mal gré, les préparatifs à la reprise de *Tannhäuser*, le jeune comte Eugène d'Harcourt mit cet opéra – non sans obstacles – à l'affiche de ses Concerts éclectiques populaires. Quelques jours avant la première des six exécutions de *Tannhäuser* à la salle de la rue Rochechouart, un curieux incident eut lieu que le quotidien *Le Matin* décrivit et commenta de la manière suivante :

Une désagréable mésaventure vient d'arriver à M. d'Harcourt, propriétaire et directeur des concerts de ce nom, qui fait répéter en ce moment d'importants fragments du *Tannhäuser* pour le concert de dimanche prochain. Hier, au cours d'une de ces répétitions, M. d'Harcourt vit entrer dans la salle un huissier, assisté d'un commissaire de police, qui se mit en

Le Figaro, 28 octobre 1894, n° 301, p. 1-2 ; « Au jour le jour », [dans :] *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} novembre 1894, numéro du matin, p. 1 ; « Notes et informations », [dans :] *Le Monde artiste*, 4 novembre 1894, n° 44, p. 615.

8 Cf. par exemple « Courrier des théâtres », [dans :] *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 décembre 1894, numéro du soir, p. 3 ; « Paris et départements – À l'Opéra », [dans :] *Le Ménestrel - musique et théâtres*, 16 décembre 1894, n° 50, p. 398.

devoir de saisir le matériel d'orchestration, à la requête de M. Durand, l'éditeur de musique bien connu. Mais M. d'Harcourt ayant exhibé un reçu de cinq cents francs signé de M. Durand pour la location du matériel pendant la saison 1894-95, force fut à l'huissier de se retirer sans instrumenter.

Nous avons vu hier soir M. Durand, qui nous a donné sur ce singulier incident les explications suivantes :

– M. d'Harcourt est venu me voir un soir et, mettant un billet de cinq cents francs sur mon bureau, m'a demandé l'autorisation de donner dans ses concerts des fragments du *Tannhäuser*. Je lui ai donné cette autorisation, comme cela se fait toujours, et je lui ai loué une partie du matériel. Mais je croyais que M. d'Harcourt se contenterait de faire exécuter des passages détachés de l'opéra de Wagner ; au lieu de cela, il prétend en donner des fragments très importants, des actes presque entiers. Le *Tannhäuser* devant être représenté prochainement à l'Opéra, les adaptateurs ont estimé qu'il y avait là une concurrence qui pouvait leur être très préjudiciable et ils m'ont écrit pour s'opposer à toute exécution anticipée de tout ou de partie de l'ouvrage. C'est leur droit, consacré par la loi sur la propriété artistique, et je n'ai eu qu'à m'incliner et retirer l'autorisation.⁹

Auguste Durand, l'éditeur parisien de Wagner, ne parvint tout de même pas à arrêter les concerts du comte Eugène d'Harcourt, qui, en effet, ne se contenta pas d'exécuter, pendant les concerts des 11, 18, 25 novembre et des 2, 9 et 30 décembre 1894, « des passages détachés » de *Tannhäuser* et qui, quelques mois à peine avant la reprise de l'œuvre par l'Opéra de Paris,

⁹ « Tablettes théâtrales », [dans :] *Le Matin*, 8 novembre 1894, n° 3905, p. 3.

la présenta dans son intégralité ou presque¹⁰. Les parties principales furent interprétées par Edmond Vergnet (Tannhäuser), Numa Auguez (Wolfram von Eschenbach), Challet (Hermann), Éléonore Blanc

10 Le programme de ces concerts comprenait l'Ouverture, la scène du Venusberg – le duo de Tannhäuser et de Vénus, la scène du Pâtre, le septuor et le finale du 1^{er} acte ; l'air d'entrée d'Élisabeth (*Dich teure Halle, grüss ich wieder – Salut à toi, noble demeure*), le duo de Tannhäuser et d'Élisabeth, la scène et la marche avec chœur (l'entrée des invités à la Wartbourg) du 2^e acte ; l'Introduction, le récit de Wolfram, le chœur des pèlerins, la prière d'Élisabeth, la romance de Wolfram à l'étoile du soir, le récit de Tannhäuser, la scène et le finale du 3^e acte. Le seul passage éliminé pendant ces concerts fut donc un extrait du second acte à partir du tournoi des chanteurs. Il est piquant de remarquer que le comte Eugène d'Harcourt – né en 1859, donc décidément trop jeune, en 1861, pour assister à la première de *Tannhäuser* ! – fut, en 1894, un membre du Jockey-Club. Il y fit allusion dans sa lettre adressée au *Figaro* mais publiée par un autre quotidien, *Gil Blas* : « M. Eugène d'Harcourt a adressé, hier, au *Figaro* une lettre au sujet de l'accueil fait par le Jockey-Club à Wagner lors de la première représentation de *Tannhäuser*. Nous en extrayons ce passage : "Là comme partout (au Jockey-Club), Wagner était évidemment très discuté ; mais dès la première heure, il put compter dans le cercle de chauds défenseurs, parmi lesquels le prince Edmond de Polignac, donc la compétence en matière musicale est bien connue. Wagner lui écrivit même à cette époque une lettre de chaleureux remerciements. J'ajouterai que, depuis 1861, les seules auditions presque intégrales de *Tannhäuser* qui aient eu lieu à Paris ont été données sous la direction d'un membre du Jockey-Club où plus de dix mille personnes sont venues l'entendre" » (L. X., « Propos des coulisses. Théâtres », [dans :] *Gil Blas*, 14 mai 1895, n° 5656, NP).

(Élisabeth), Caroline Fierens (Vénus)¹¹. Les comptes rendus des six concerts de la rue Rochechouart pendant lesquels Eugène d'Harcourt, son orchestre et ses solistes interprétèrent *Tannhäuser* étaient pour la plupart assez sévères.

Il semble que le compte rendu le plus modéré fut celui d'Hippolyte Fierens-Gevaert qui s'abstint d'indiquer les points faibles ou controversés de l'exécution et se concentra sur l'enthousiasme du public :

M. Siegfried Wagner qui assistait samedi soir à la représentation de *la Valkyrie* et hier au Concert Lamoureux, aura lieu d'être satisfait. Les grandes affiches des séances dominicales ne portaient que le nom de son père. *Tannhäuser* qui fut hué, sifflé, accueilli par des rires insultants et de grossiers quolibets lors de son apparition à l'Opéra, en 1861, a été exécuté presque entièrement aux concerts d'Harcourt, au milieu de véritables transports d'enthousiasme. Il est vrai que le public des concerts éclectiques n'est pas avare de ses bravos ; mais le fait n'en a pas moins une importance significative. Quoique *Tannhäuser* n'ait plus jamais reparu sur nos scènes lyriques, certains passages en sont aussi populaires que la Marche des trompettes d'*Aïda*, par exemple. Après l'exécution presque intégrale que M. d'Harcourt nous en a donnée hier, la partition n'offrira plus guère de surprises, et, quand notre Académie nationale de musique remontera l'ouvrage, on ira l'entendre cette fois avec la joie tranquille et reposante que l'on éprouve à l'audition d'un opéra du répertoire. Le Parisien, qui prétend

11 Après le premier concert Caroline Fierens fut remplacée, dans la partie de Vénus, par Mme L'Hermitte. Le 30 décembre 1894, ce fut Éléonore Blanc qui interpréta les deux rôles féminins, celui de Vénus et celui d'Élisabeth.

que la musique ne doit pas lui fatiguer l'esprit, sera enchanté, et il aura pour excuser son plaisir béat l'opinion d'Aristote, lequel affirmait qu'une mélodie connue procure beaucoup plus de jouissance qu'un chant qui frappe l'oreille pour la première fois¹². Donc, M. d'Harcourt a bien fait d'inscrire *Tannhäuser* à son programme. Son orchestre s'est renforcé d'excellents éléments et nous avons reconnu au pupitre du premier violon et du premier violoncelle MM. [Mathieu] Crikboom et Henri Gillet, qui firent partie l'année dernière du quatuor Ysaïe. Les chœurs des femmes, au premier acte, ont eu de graves défaillances, mais les autres ensembles vocaux ont peu laissé à désirer. Il y a même de fort belles voix parmi les hommes, et qui ont sonné magnifiquement dans le chœur des pèlerins. Les rôles étaient distribués à des artistes connus, Mmes Fiérens, Éléonore Blanc, MM. Auguez et Challet, une basse d'avenir. À la fin du concert, le public y est allé de sa petite ovation à l'adresse de M. d'Harcourt.¹³

Le chanteur André Gresse exprima son jugement sur les concerts d'Eugène d'Harcourt dans le quotidien *Le Journal* avec lequel il collaborait :

12 Cf. C. Bellaigue, « Les idées musicales d'Aristote », [dans :] *Revue des Deux mondes*, 1^{er} novembre 1903, t. 18, n° 11, p. 203. L'article de Bellaigue fut un compte rendu du livre de son beau-père, compositeur et musicologue François-Auguste Gevaert et du philologue Johann Christoph Vollgraff *Les Problèmes musicaux d'Aristote. Texte grec avec traduction française, notes philologiques, commentaire musical et appendice*, Gand, A. Hoste, 1903.

13 H. Fierens-Gevaert, « Courrier des théâtres – Les concerts d'hier : Réouverture des Concerts d'Harcourt – audition du *Tannhäuser* ; Concert Colonne – audition de *Parsifal* ; Concert Lamoureux – audition du *Crépuscule des dieux* », [dans :] *Journal des débats politiques et littéraires*, 12 novembre 1894, numéro du matin, p. 3.

M. d'Harcourt a rouvert ses Concerts éclectiques avec une exécution de fragments du *Tannhäuser*. M. d'Harcourt peut être assuré à l'avance de la sympathie de tous les amis de l'art pour la courageuse tentative de vulgarisation qu'il a entreprise et pour le zèle avec lequel il s'y dévoue. [...] Mais la tâche est lourde en s'attaquant à des œuvres aussi colossales que les poèmes wagnériens. Aussi ferons-nous quelques réserves sur l'exécution d'hier. C'est ainsi, par exemple, que M. d'Harcourt prend beaucoup trop lentement la marche des pèlerins dans l'ouverture, puis beaucoup trop rapidement la marche célèbre du deuxième acte. L'orchestre joue trop fort, les parties accessoires ne savent pas rester à leur place, l'ensemble manque de fondu. Nous n'approuvons pas non plus certaines coupures : mieux vaut donner moins de morceaux et les donner entiers, que de couper de temps en temps dix mesures, vingt mesures, surtout quand elles ont un réel intérêt musical.¹⁴

Le compositeur Victorin Joncières, avant de révéler son opinion sur l'interprétation de *Tannhäuser* aux Concerts éclectiques, rappela et commenta l'intervention de la police à la salle de la rue Rochecouart :

Ce n'est pas sans peine que M. d'Harcourt a pu offrir à ses fidèles un avant-goût de l'ouvrage que va monter l'Opéra au printemps prochain. Les directeurs de l'Académie de musique, lorsqu'ils se décidèrent, il y a quelques jours, à donner à *Tannhäuser* le pas sur *Tristan et Yseult*, s'émurent en voyant annoncer, aux Concerts d'Harcourt, l'exécution d'importants fragments de l'œuvre qu'ils allaient représenter. Sur leurs sollicitations, M. Durand, l'éditeur de *Tannhäuser*, fit défense par huissier, à M. d'Harcourt, de donner suite à son projet.

14 A. Gresse, « Aimez-vous le Wagner ? On en a mis partout », [dans :] *Le Journal*, 12 novembre 1894, n° 776, p. 2.

Mais celui-ci, ayant traité avec M. Durand pour la location de la musique, sans aucune restriction, refusa d'obtempérer à sa sommation. Je crois bien qu'il était dans son droit. Fort heureusement, les choses se sont arrangées, et M. d'Harcourt a pu donner son concert, sans être autrement inquiété.

J'avoue que je ne crois pas que l'exécution préalable d'importants fragments de *Tannhäuser*, dans un concert, puisse nuire au succès des représentations de cet ouvrage à l'Opéra. Je pencherais plutôt à penser que c'est une excellente préparation pour le public, qui se familiarise ainsi avec une œuvre, et qui se trouve dans des conditions beaucoup plus favorables pour l'apprécier si, par avance, il a été initié à ses beautés, par une audition avec l'orchestre et les voix, dans un concert.¹⁵

Dans la suite de son compte rendu, Joncières fit l'éloge des solistes MM. Vergnet et Auguez et Mmes Fierens et Blanc très applaudis par le public. Il critiqua, cependant, le chef d'orchestre à cause des mouvements qu'il avait imposés à ses musiciens :

M. d'Harcourt, qui dirigeait l'orchestre, a quelque peu dérouté ceux qui connaissaient de longue date la partition ; par des mouvements pris dans une allure souvent contraire à la tradition. M. d'Harcourt pourrait me répondre, sans doute, comme il le fit un jour que je lui exprimais ma surprise au sujet du mouvement qu'il avait donné à un morceau de Beethoven : « C'est comme cela que je le sens ! ». ¹⁶

15V. Joncières, « Revue musicale – Concert d'Harcourt : Fragments de *Tannhäuser*. Mmes Fiérens et El. Leblanc (sic !) ; MM. Vergnet et Auguez », [dans :] *La Liberté*, 18 novembre 1894, n° 11164, p. 2.

16 *Ibidem*.

L'opinion du journaliste du *Guide musical*, Reyval, sur l'exécution de *Tannhäuser* aux Concerts d'Harcourt fut impitoyable :

Eh bien, disons-le tout de suite, l'interprétation de ces fragments de *Tannhäuser* a été faible : et ce qui est plus grave, le chef d'orchestre seul doit en être tenu responsable. L'orchestre a été mou, les chœurs médiocres et les solistes s'en sont ressentis. M. d'Harcourt manque évidemment d'expérience. Sous son bâton, le quatuor reste froid et les cuivres, au lieu de se fondre harmonieusement dans l'ensemble, se détachent violemment de l'orchestre, sonnante à briser les vitres... et les tympanes. La salle est trop petite, dira-t-on, et l'acoustique en est défectueuse, mais le chef d'orchestre doit tenir compte de ces défauts et y obvier autant que possible. M. d'Harcourt devrait aussi se faire renseigner fidèlement sur les mouvements de la musique qu'il exécute : le début de l'ouverture de *Tannhäuser* a été joué avec une lenteur désespérante, tandis que l'exposition de la marche fut prise beaucoup trop vite. Je cite seulement ces deux exemples, mais ce ne serait pas les seuls passages à incriminer au point de vue métronomique. À part ces inconvénients, rendons justice au choix judicieux des fragments, à la bonne tenue des chœurs d'hommes, – ceux de femmes étaient moins bons, – à la parfaite justesse des cors et aux qualités des solistes. En somme, si l'idéal artistique n'a pas été atteint, applaudissons aux louables efforts tentés.¹⁷

Comme on le voit bien, le principal reproche adressé à Eugène d'Harcourt par de nombreux critiques concernait les mouvements qu'il avait pris.

17 Reyval, « Chronique de la semaine – Paris », [dans :] *Le Guide musical*, 18 novembre 1894, n° 47, p. 909-910.

L'exécution de *Tannhäuser* à la salle de la rue Rochechouart n'étouffa pas l'intérêt des Parisiens pour la prochaine reprise de l'opéra dans sa version complète, scénique, avec la mise en scène, les décors, les costumes. Comme le remarqua le journaliste anonyme du journal *La Nation* :

M. d'Harcourt a indiqué leur devoir aux directeurs de notre Académie nationale de musique : qu'ils nous donnent au plus tôt *Tannhäuser*.¹⁸

Le printemps 1895, les dernières semaines qui précédaient la reprise de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, abondaient en livres et articles de presse consacrés à cette œuvre et à l'histoire de ce qu'on pourrait appeler « son faux départ », en mars 1861¹⁹. Le mystérieux Nerthal²⁰, dans son ouvrage

18 « Les Concerts », [dans :] *La Nation*, 13 novembre 1894, n° 3817, NP.

19 Cf. p. ex. M. Hutin (*alias* Marcel Hirsch), « *Tannhäuser* à l'Opéra en 1861 d'après les archives de l'Académie nationale de musique », [dans :] *Le Gaulois*, 15 mars 1895, n° 5424, p. 1-2 ; le cycle d'articles d'Hippolyte Fierens-Gevaert dans le *Journal des débats* (H. Fierens-Gevaert, « *Tannhäuser* – souvenirs des contemporains de la première représentation à Paris – Victorien Sardou ; Charles Nuitter ; L'intervention de la princesse de Metternich ; M. [Lucien] Petipa ; Louis-Henri Obin, Albert Niemann ; Eugène Cormon ; le prince Sagan », [dans :] *Journal des débats politiques et littéraires*, 13, 18, 20, 21, 23, 27 avril, 2 mai 1895, p. 3).

20 Nerthal est le pseudonyme de l'auteur de trois livres consacrés aux drames wagnériens : « *Tristan et Yseult* ». *La Passion dans un drame wagnérien*, Paris, Librairie Fischbacher, 1893,

intitulé « *Tannhäuser* » – *La Conscience dans un drame wagnérien*, publié au printemps 1895, avec une pédanterie incroyable, commenta, phrase par phrase, le livret de *Tannhäuser*. En avril de la même année, Alfred Ernst, l'un des plus éminents wagnériens français²¹, en collaboration avec Élie Poirée, compositeur, critique musical et conservateur à la bibliothèque Sainte-Genève à Paris, publia le livre *Étude sur « Tannhäuser » de Richard Wagner. Analyse et guide thématique*. Toute la première partie de l'ouvrage d'Alfred Ernst et d'Élie Poirée, intitulée *Le Drame*, et divisée en quatre chapitres : I. L'action, II. Les personnages – Tannhäuser, Élisabeth, Vénus, Wolfram, Le Landgraf, III. Mise en scène et Plastique, IV. Tannhäuser et les autres drames de Wagner, servait à corroborer la thèse avancée par les auteurs. Ernst et Poirée, tout comme Houston Stewart Chamberlain quatre ans plus tôt, cherchèrent à démontrer la position

« *Tannhäuser* ». *La Conscience dans un drame wagnérien*, Paris, Librairie Fischbacher, 1895 et « *L'Anneau du Nibelung* ». *L'Or dans un drame wagnérien*, Paris, Librairie Fischbacher, 1897. Les contemporains ignoraient qui se cachait sous ce pseudonyme. On l'ignore également aujourd'hui.

²¹ Sur Alfred Ernst, cf. M. P. Mrozowicki, « Podwójne życie Alfreda – kilka uwag o tytanie francuskiego wagneryzmu », [dans :] K. Kaczor, B. Świąder-Puchowska (dir.), *Na szlakach kultury: sztuka – antropologia – teoria*, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018, p. 137-156.

cruciale de *Tannhäuser* dans l'ensemble de la production lyrique de Wagner, *Tannhäuser*, considéré comme un drame musical, et non pas comme un simple opéra :

Tel est ce drame, le plus violent peut-être que Wagner ait conçu. Jamais le poète-musicien n'a plongé plus avant dans l'abîme de la douleur humaine ; jamais il n'a fait sentir, avec plus de puissance, le mystère de l'humaine destinée. Jamais il n'a marqué, avec une netteté et une émotion supérieures, cette idée de rédemption, d'amour qui se donne et qui sauve, idée qu'on retrouve plus ou moins en toutes ses œuvres, incarnée aux sublimes figures de Senta dans *le Vaisseau-Fantôme*, d'Élisabeth dans *Tannhäuser*, de Brünnhilde dans *l'Anneau du Nibelung*, et enfin de Parsifal.

Si la forme du poème, dans *Tannhäuser*, rappelle encore, partiellement, par sa coupe et ses périodes, les formes habituelles des livrets d'opéra, la valeur des vers originaux de Wagner est déjà des plus hautes, et toutes les situations, toutes les progressions scéniques, les idées et les effets du drame, en un mot, portant l'authentique sceau du génie. Quant à la musique, [...] elle s'unit au poème avec une force d'expression et une intensité de couleur éminemment caractéristiques du véritable art wagnérien.²²

La construction des personnages par Wagner, comme le démontrent Ernst et Poirée, est celle d'un drame, et non pas d'un opéra conventionnel :

Avec le personnage de Tannhäuser, il prouve que son drame lyrique (essentiellement distinct de l'opéra) peut, malgré les simplifications de situations et d'intrigue que l'art musical

22A. Ernst, É. Poirée, *Étude sur « Tannhäuser » de Richard Wagner. Analyse et guide thématique*, Paris, A. Durand et Fils – Calmann Lévy, 1895, p. 17.

exige, fixer des types humains intimement vrais, et donner à ces figures d'humanité réelle une valeur significative si intense, si directement compréhensible, tellement affranchie de toutes explications préalables, que seule la musique était capable de l'exprimer. À ce point de vue plus encore qu'à tous autres, son drame est bien une conquête neuve, complétant, transformant par contre-coup les conquêtes des maîtres antérieurs. Si le personnage de *Tannhäuser*, par exemple, est profondément un, cette unité – désir impétueux, inassouvable poursuite du bonheur – n'est nullement artificielle, extérieure, convenue. Wagner veut qu'elle se dégage des contradictions apparentes les plus hardies, de la plus violente opposition entre les actes consécutifs de son héros. Nous reconnaissons là une vérité dramatique absolument étrangère aux conventions habituelles de l'opéra, vérité qui admet les faiblesses de l'âme humaine, les défaillances et les revirements de la volonté. [...] Wagner, lui, n'a cessé de considérer *Tannhäuser* comme une des œuvres où il avait le plus résolument abordé le drame humain, le drame des cœurs. Il priait qu'on voulût bien ne pas y voir un « opéra ». Il a dit lui-même cette parole typique, citée par M. Chamberlain, qu'en écrivant *Tannhäuser*, il écrivit, au point de vue de l'opéra, « son arrêt de mort ». [...] Dans une lettre à Mme Wille (datée de Starnberg, 26 mai 1864) Wagner nomme *Tannhäuser* « l'œuvre par laquelle j'inaugurai ma voie nouvelle, si pleine d'épines ». [...] Qu'on cesse donc de nous représenter cette œuvre, tout éclatante de génie, comme une partition « en retard », que Wagner aurait reniée par la suite !²³

Alfred Ernst et Élie Poirée accentuèrent, dans leur livre, des analogies thématiques de *Tannhäuser* avec les œuvres ultérieures de Wagner, notamment avec *Parsifal*, son drame le plus parfait :

23 *Ibidem*, p. 22-23, 34.

Analysant les rôles dominants de *Tannhäuser*, nous avons indiqué plusieurs points de contact entre tel personnage de ce drame et les héros des drames précédents ou suivants. Ces ressemblances, voire ces filiations directes, pourraient être aisément étendues, et toujours justifiées par des textes. De plus, par les éléments musicaux qui y figurent, *Tannhäuser* se rattache aux autres drames de Wagner et tout spécialement à *Parsifal*. [...]

Le désir qui s'incarne en Tannhäuser, désir contradictoire, inassouvable, que la mort seule libère de sa souffrance comme de son illusion, nous le retrouverons, moins fougueux, plus méditatif, caractérisé de toute autre façon, mais pareillement intense et tragique, dans l'âme de Tristan. Quelque chose en survit encore dans l'inexprimable détresse d'Amfortas, et même dans la double existence de Kundry, Kundry la pécheresse, tour à tour esclave de l'enfer et servante des élus, et qui meurt pénitente, bienheureuse, en l'extase du pardon. Si nous touchons au symbolisme dramatique de l'œuvre – symbolisme qui ne s'égare point en des allégories, mais qui s'ajoute sans effort à la poignante humanité des personnages et des situations – nous apercevrons des analogies nouvelles. L'opposition du Venusberg, où règne la déesse des séductions maudites, et de la Wartburg, la Cité de Dieu, où vit Élisabeth, n'est-elle pas encore sensible dans *Parsifal*, entre le domaine de Klingsor, château des noirs prestiges, jardins ensorcelants des Filles-Fleurs, et la Gralsburg, Montsalvat, le temple de la grâce, la demeure du salut ?

Il n'est pas nécessaire de poursuivre ces parallèles, d'insister sur des correspondances que l'auditeur doit sentir sans explications préalables. Qu'elle soit écoutée et regardée à la scène, qu'elle soit étudiée et analysée à la lecture, l'œuvre qui nous occupe est bien l'œuvre décisive, la création hardie, enthousiaste, par laquelle Wagner, agrandissant, transformant les conquêtes déjà réalisées dans *le Vaisseau-Fantôme*, brisa toutes les chaînes qui meurtrissaient son génie, signa, au point de vue de l'opéra, « son arrêt de mort » et résolument inaugura le Drame nouveau. Ce Drame nouveau, il se

manifeste avec éclat dans *Tannhäuser*, il apparaît à chaque scène, pour qui veut comprendre, pour qui ne s'attache pas servilement à la forme extérieure, à la coupe musicale d'un morceau.²⁴

L'un des traits distinctifs des drames lyriques de Wagner est l'emploi systématique de motifs conducteurs (leitmotive), courts motifs mélodiques, harmoniques ou rythmiques servant à illustrer ou à individualiser un personnage, une idée, un objet ou un sentiment. Alfred Ernst et Élie Poirée démontrent que de ce point de vue *Tannhäuser* apparaît également comme une œuvre révolutionnaire :

Le leitmotiv – motif typique, motif plastique, conducteur ou caractéristique – important déjà dans *le Vaisseau-Fantôme*, joue un rôle considérable dans *Tannhäuser*. Quelquefois, ce n'est encore que le « rappel d'idées », le retour (tel un souvenir précis) d'un thème ou d'un effet préalablement entendu et dont le sens fut déterminé par des paroles, une mimique ou une situation. Ainsi avait fait Weber, pour ne citer qu'un seul des prédécesseurs du maître. Mais outre ce « rappel d'idées », ces « motifs de réminiscence », nous trouvons déjà dans *Tannhäuser* l'indication du véritable leitmotiv, c'est-à-dire d'un motif expressif et caractéristique, mais transformable, donnant naissance à de nouveaux motifs, capable, en son évolution musicale, de suggérer des émotions et des idées que la parole ne peut ou ne doit dire. Ces leitmotive font comprendre à l'auditeur, d'une manière directe, toute spontanée et intuitive, sans nécessité d'explication, l'intime psychologie des personnages. De plus, ils donnent à chaque scène son unité spéciale, son développement symphonique,

²⁴*Ibidem*, p. 35-36.

unité et développement qu'on peut étendre aux actes et même à l'œuvre entière ; cette œuvre devient ainsi une vaste symphonie, de signification poétique très humaine, précisée à chaque instant sur la scène par les réalisations actives du drame, et gardant néanmoins une valeur d'art toute générale.²⁵

Dans la deuxième partie du livre, intitulée *La musique*, les auteurs présentèrent une analyse détaillée de la partition indiquant les 27 leitmotive de l'œuvre avec toutes leurs modifications ou transformations²⁶. L'ouvrage d'Alfred Ernst et d'Élie Poirée réalisa un double objectif. D'une part, ce « guide thématique », paru quelques semaines avant la reprise de *Tannhäuser* par l'Opéra de Paris, remplit un rôle éducatif important, permettant aux futurs spectateurs du Palais Garnier d'acquérir le savoir élémentaire sur le poème et la musique qu'on allait leur proposer. D'autre part, l'argumentation d'Ernst et de Poirée s'inscrivait dans le débat sur la qualité de *Tannhäuser* et sur sa position dans l'ensemble de la production lyrique de Wagner, débat inauguré par les polémiques de l'année 1891²⁷ et qui sera relancé quelques semaines

25 *Ibidem*, p. 38-39.

26 Cf. *ibidem*, p. 43-121.

27 Louis de Fourcaud, l'un des plus éminents wagnériens français, dans son article sur la quatrième de *Tannhäuser*, recommanda les deux livres, celui de Nerthal et celui d'Alfred Ernst et d'Élie Poirée. À cette occasion, il exprima

après le spectacle du 13 mai 1895, surtout dans les colonnes de *La Revue de Paris*. Nous en parlerons dans la suite du présent cycle d'articles.

Date de réception de l'article: 10.10.2020

Date d'acceptation de l'article: 22.11.2020

également, d'une manière très pondérée et concise, son point de vue sur la qualité de l'œuvre : « À ceux qui voudront pousser plus loin l'examen de l'œuvre, je recommande la lecture de l'excellente étude de MM. Ernst et Poirée. Ils ne trouveront pas un meilleur guide. Qu'ils parcourent, aussi, la glose de M. Nerthal sur le texte du drame. Poétiquement, Wagner ne s'est certainement jamais élevé plus haut ; il n'a fait que s'affirmer autrement. Musicalement, sa technique a pu gagner en unité, sa symphonie s'est donné plus libre carrière ; son génie se manifeste, dès à présent, en pleine autorité. Laissons les snobs du wagnérisme regarder cette création « de jeunesse » avec un indulgent dédain. C'est à peu près comme si l'on reniait les premiers étages d'une grande tour, sous prétexte que les étages suivants sont plus près du ciel. » (L. de Fourcaud, « *Tannhäuser* – Académie nationale de musique : *Tannhäuser*, drame musical en trois actes de Richard Wagner, version française d'Edmond Roche et de M. Nutter », [dans :] *Le Gaulois*, 14 mai 1895, n° 5480, p. 2).

bibliographie

Le Figaro, 20 mai 1893, n° 140.

« Au jour le jour », [dans :] *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} novembre 1894, numéro du matin.

« Courrier des théâtres », [dans :] *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 décembre 1894, numéro du soir.

« Tablettes théâtrales », [dans :] *Le Matin*, 8 novembre 1894, n° 3905.

« Paris et départements », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, 21 mai 1893, n° 21.

« Paris et départements – À l'Opéra », [dans :] *Le Ménestrel – musique et théâtres*, 16 décembre 1894, n° 50.

« Notes et informations », [dans :] *Le Monde artiste*, n° 44, 4 novembre 1894.

« Les Concerts », [dans :] *La Nation*, 13 novembre 1894, n° 3817.

Le Temps, 19 mai 1893, n° 11682.

Bellaigue C., « Les idées musicales d'Aristote », [dans :] *Revue des Deux mondes*, 1^{er} novembre 1903, t. 18, n° 11.

Ernst A., Poirée É., *Étude sur « Tannhäuser » de Richard Wagner. Analyse et guide thématique*, Paris, A. Durand et Fils – Calmann Lévy, 1895.

Fierens-Gaevart H., « Courrier des théâtres – Les concerts d'hier : Réouverture des Concerts d'Harcourt – audition du *Tannhäuser* ; Concert Colonne – audition de *Parsifal* ; Concert Lamoureux – audition du *Crépuscule des dieux* », [dans :] *Journal des débats politiques et littéraires*, 12 novembre 1894, numéro du matin.

Fierens-Gevaert H., « *Tannhäuser* – souvenirs des contemporains de la première représentation à Paris – Victorien Sardou ; Charles Nuitter ; L'intervention de la princesse de Metternich ; M. [Lucien] Petipa ; Louis-Henri Obin, Albert Niemann ; Eugène Cormon ; le prince Sagan », [dans :] *Journal des débats politiques et littéraires*, 13, 18, 20, 21, 23, 27 avril, 2 mai 1895.

Fourcaud L. de, « *Tannhäuser* – Académie nationale de musique : *Tannhäuser*, drame musical en trois actes de Richard Wagner, version française d'Edmond Roche et de M. Nutter », [dans :] *Le Gaulois*, 14 mai 1895, n° 5480.

Gevaert F.-A., Vollgraff J. C., *Les Problèmes musicaux d'Aristote. Texte grec avec traduction française, notes philologiques, commentaire musical et appendice*, Gand, A. Hoste, 1903.

Gresse A., « Aimez-vous le Wagner ? On en a mis partout », [dans :] *Le Journal*, 12 novembre 1894, n° 776.

Hirsch M. (alias Marcel Hutin), « M. Siegfried Wagner à Paris », [dans :] *Le Figaro*, 28 octobre 1894, n° 301.

Hirsch M. (alias Marcel Hutin), « *Tannhäuser* à l'Opéra en 1861 d'après les archives de l'Académie nationale de musique », [dans :] *Le Gaulois*, 15 mars 1895, n° 5424.

Joncières V., « Revue musicale – Concert d'Harcourt : Fragments de *Tannhäuser*. Mmes Fiérens et El. Leblanc (sic !); MM. Vergnet et Auguez », [dans :] *La Liberté*, 18 novembre 1894, n° 11164.

L. X., « Propos des coulisses. Théâtres », [dans :] *Gil Blas*, 14 mai 1895, n° 5656.

Mendès C., « L'œuvre wagnérienne en France », [dans :] *La Revue de Paris*, 15 avril 1894, 1^{re} année, t. 2.

Mrozowicki M. P., « Podwójne życie Alfreda – kilka uwag o tytanie francuskiego wagneryzmu », [dans :] K. Kaczor, B. Świąder-Puchowska (dir.), *Na szlakach kultury: sztuka – antropologia – teoria*, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018.

Nerthal, « *Tristan et Yseult* ». *La Passion dans un drame wagnérien*, Paris, Librairie Fischbacher, 1893.

Nerthal, « *Tannhäuser* ». *La Conscience dans un drame wagnérien*, Paris, Librairie Fischbacher, 1895.

Nerthal, « *L'Anneau du Nibelung* ». *L'Or dans un drame wagnérien*, Paris, Librairie Fischbacher, 1897.

Reyval, « Chronique de la semaine – Paris », [dans :] *Le Guide musical*, 18 novembre 1894, n° 47.

abstract

Tannhäuser rehabilitated (III) – Eugène d'Harcourt's concert

In November and December 1894, a few months before the work's reappearance on the Parisian stage, its very important selection (including especially the entire first and third acts) was presented by the count Eugène d'Harcourt, – by the way member of the elitist Jockey's Club – during his "eclectic concerts" at the rue Rochechouart's Salle de Concerts. The author of the article recalls juridical and artistic controversies provoked by these executions of Wagner's opera. *Tannhäuser's* fourth performance at Paris Opera's stage was preceded, in the spring of 1895, by many publications, books and articles devoted to Wagner's masterpiece. The most important, *Étude sur « Tannhäuser » de Richard Wagner. Analyse et guide thématique*, was written by Alfred Ernst and Élie Poirée who tried to show the value of *Tannhäuser*, considered already as a musical drama and an important stage of the composer's evolution.

keywords

Wagner's reception in France, *Tannhäuser*, history of the opera

mots-clés

réception de Wagner en France, *Tannhäuser*, histoire de l'opéra

michał piotr mrozowicki

Michał Piotr Mrozowicki est professeur de l'Université de Gdańsk. Il est l'auteur de monographies consacrées à Raymond Queneau (*Raymond Queneau du surréalisme à la littérature potentielle*), Michel Tournier (*Michel Tournier et l'art de la concision, Wersje, inwersje, kontrowersje – szkic o prozie Michela Tourniera*) et Didier Daeninckx (*Les enquêtes interdites de Didier Daeninckx. Étude sur le gardien de la mémoire empoisonnée*) ainsi que d'un cycle d'ouvrages sur la réception de Richard Wagner en France.

ORCID 0000-0001-8184-9337