

---

# ***RICHARD WAGNER ET L'OPERA FRANÇAIS DE 1800 A 1842***

---

En dépit de sa profonde ambivalence face à la musique de son temps et si l'on excepte la virulente polémique menée contre Meyerbeer, Richard Wagner ne cessa jamais de témoigner dans ses propos familiers ou dans ses écrits, de l'intérêt qu'il portait aux maîtres de l'opéra français de la première partie du XIX<sup>ème</sup> siècle. Certes, il n'eut de cesse de critiquer le caractère frivole de la musique opératique française. De même, dénonça-t-il le caractère mercantile de l'activité de ces compositeurs. Mais il ne revint jamais sur son admiration première pour Halévy, le jeune Auber, Méhul, Spontini ou Boieldieu. Comme ce dernier à l'âge de quatorze ans, Wagner recevait plus jeune encore sa première forte impression théâtrale à l'occasion d'une représentation du Raoul Barbe Bleue de Grétry. Un demi-siècle plus tard, alors que tout ne peut ramener son attention sur lui-même et son œuvre, il entretiendra son entourage des mérites que recèlent certaines œuvres françaises. Ainsi, en Italie, alors qu'il travaille à l'instrumentation de son Parsifal, il joue la Ballade de la Dame Blanche pour y louer le caractère tout particulier de l'esprit français. Toujours en Italie, Glasenapp l'entend accueillir Cosima par un air de la Muette de Portici d'Auber. Enfin, en 1871, c'est encore Wagner qui écrit une éloge assez inattendue à l'intention de l'auteur de Fra Diavolo pour le venger du « creux verbiage » d'un Alexandre Dumas fils. Si menus qu'apparaissent ces faits, ils démontrent la nostalgie que garda l'auteur de Tristan pour ces vieux maîtres français. Car il s'agissait d'un répertoire que Wagner connaissait bien pour l'avoir à charge à la faveur des fonctions de directeur musical qu'il occupa de 1833 à 1839.

S'il est acquis que dans l'ascendance de Wagner figurent les noms de Glück, Beethoven ou Weber, on ignore trop souvent ce que Wagner lui-même sut reconnaître à maints reprises : la formation singulièrement composite de son style. De nombreux musicologues ont déjà démontré cette influence musicale, en particulier dans les œuvres de jeunesse. D'autres exégètes ont mis en évidence la parenté de certains mécanismes dramaturgiques dans le drame wagnérien et le grand opéra historique. Notre propos ne sera donc pas de retranscrire ces données, mais plutôt de tenter la synthèse des divers propos de Wagner sur ces musiciens tant

dans ses écrits biographiques que dans ses œuvres théoriques ou critiques. S'agissant de compositeurs pour la plupart oubliés, cet exposé s'accompagnera fréquemment de digressions biographiques brèves afin de mieux appréhender les propos du Maître. Deux jalons chronologiques ont servi de base à cet exposé : 1800 - 1842. Pourquoi un tel choix ? Cette période voit Paris accéder au rang de capitale lyrique. Tous les ouvrages créés tant sur la scène de l'opéra-comique que de l'Académie de musique voyagèrent dans l'Europe entière et influencèrent profondément plusieurs générations de compositeurs d'opéras. 1800 voit la création triomphale du Porteur d'eau de Cherubini, qui marqua profondément le jeune Wagner. 1842 est l'année de la Reine de Chypre d'Halévy et correspond à la fin du séjour parisien de Wagner. Le Hollandais Volant est achevé. Wagner renoncera dorénavant à l'esthétique de l'opéra français pour s'engager dans le long chemin qui le mènera au drame musical. Les opéras ultérieurs ne susciteront de la part de Wagner aucun commentaires spécifiques. Pourtant à l'occasion des tournées de concert des années 1870 en vue du recrutement des chanteurs pour Bayreuth, Wagner entendra nombres d'œuvres contemporaines dont Roméo et Juliette de Gounod, Carmen ou encore l'Africaine, œuvre posthume de Meyerbeer.

Avant de débiter, il conviendra de préciser aussi que la virulente polémique contre Meyerbeer et les relations de Wagner au Grand Opéra Historique nécessitant une analyse plus fouillée dépassait le cadre imparti pour cet exposé. Aussi, nous nous bornerons à rappeler certains faits significatifs, préférant nous concentrer sur les œuvres que Wagner admirait.

## **DANIEL ESPRIT AUBER (1782-1871)**

Les petites phrases assassines n'ont pas manqué pour commenter l'œuvre de Daniel Esprit Auber. La boutade de Rossini, un tantinet condescendante, faisant allusion à la petite taille du compositeur comparée à son talent musical est connue : « *Auber fait de la petite musique, mais il la fait en grand musicien* ». « *C'est de la musique de marchandes de mode chantée par des grisettes et des commis voyageurs* » grondait dans une de ses lettres le bilieux Berlioz. Richard Wagner n'hésita pas à comparer la manière du musicien au travail d'un barbier : « *Auber avait autant l'habitude de composer que le barbier de savonner, et bien souvent le Maître ne produisait que de la mousse. C'est ainsi que le public ressort fréquemment de chez le barbier avec une barbe longue ; et il ne lui reste plus qu'à essuyer le savon, à moins qu'il ne souhaite attendre, tant elle est parfumée qu'elle ne s'envole d'elle-même. Cela se produit habituellement avant même qu'on ne soit arrivé chez soi* ». Et Auber lui-même de risquer cette boutade : « *Si j'assistais à un de mes ouvrages, je n'écrierais de ma vie une note de musique !* ». Heureusement Théophile Gautier déclara à son tour en 1839 : « *M. Auber que l'on a vivement contesté dans ces dernières années est un compositeur hors ligne. Il a un style à lui, ce qui est à notre avis, la première qualité de tout artiste. Une phrase de monsieur Auber n'est pas la phrase d'un autre et personne ne s'y trompe ; il a une abondance de motifs et de chants bien rare en ce temps de contre-musique* ». Effectivement, tout Paris acclamait Monsieur Auber dont les partitions pimpantes et les mélodies faciles enchantèrent le public. Les titres et les honneurs dont on a littéralement couvert Auber démontrent qu'il figura parmi les personnalités musicales de son siècle. Cet homme né sous le règne de Louis XVI, sept ans avant la

prise de la Bastille et mort à l'aube de la troisième république ( 1871 ) fut un des compositeurs les plus prolifiques de son temps. Sa prodigieuse production musicale débuta en 1813 avec le Séjour militaire et s'acheva en 1869. Entre temps auront vu le jour : 10 opéras, 37 opéras-comiques, une belle brochette de ballets, de la musique de chambre et une grande quantité d'œuvres religieuses dont la plupart furent composées pour la Chapelle du Louvre après 1852.

Jusque dans les années 1820, Auber, à près de 40 ans n'avait pas vraiment connu le succès. Ce fut la rencontre avec Eugène Scribe qui changea le cours de sa carrière artistique. De 1823 à la mort du librettiste, ils collaborèrent pendant près de quarante ans au rythme de deux opéras par an en moyenne. Leur plus grand succès fut la Muette de Portici, créée le 29 février 1828. Pour la petite histoire, il convient de se rappeler qu'initialement le livret était prévu pour Rossini qui le refusa...

### ***LA MUETTE DE PORTICI***

Ce fut l'un des opéras les plus joués en Europe de tout le XIX<sup>ème</sup> siècle, y compris en Italie. Avec cette œuvre, Auber accomplissait un acte fondateur et ouvrait la voie à un nouveau genre, qui allait donner naissance à Guillaume Tell et aux plus grands succès de Meyerbeer. La pièce réunissait toutes les caractéristiques du futur grand opéra historique qui devait rallier les suffrages des auteurs et du public de la monarchie de juillet. L'importance de la mise en scène élaborée et pompeuse, accompagnée d'effets surprenant était toute nouvelle. Le clou en était l'éruption finale du Vésuve. La Muette valut aussi par l'originalité du rôle muet qui supprimait la toute puissance de la prima donna. Ce rôle accentue l'importance de l'orchestre qui commente les interventions de Fenella et confère à la partie dansée, non plus un rôle de divertissement, mais une place prépondérante dans l'évolution du drame. Mais ce ne sont pas tant les évolutions d'une danseuse qui valurent à la Muette de Portici sa notoriété que le climat insurrectionnel de l'œuvre. La pièce, inspirée par le soulèvement du peuple napolitain contre l'opresseur espagnol, avec ses vibrantes pages patriotiques prenait à la veille de la révolution de juillet une signification politique de très haute portée. Franchissant les frontières, l'œuvre apparaissait comme le symbole de la résistance populaire contre l'opresseur. On sait le rôle joué par la Muette de Portici dans le déclenchement du soulèvement de Bruxelles en août 1830, dont l'aboutissement sera l'indépendance de la Belgique, annexée à la Hollande depuis 1815. C'est à l'occasion d'une reprise de l'opéra donnée pour l'anniversaire du roi des Pays bas que la révolte éclata. Le duo du second acte entre Masaniello et Pietro, « *Amour sacré de la Patrie* » fut applaudi plus que de raison. A l'issue du spectacle, des attroupements se formèrent. Les bureaux du journal officiel du gouvernement furent saccagés ainsi que la résidence du ministre de la justice. Le lendemain débutèrent les combats de rue qui aboutirent à la création d'un état belge indépendant. En Allemagne, la Muette de Portici produisit également un grand effet. A Francfort, pendant les représentations de 1829, le fameux duo « *Amour sacré de la patrie* » dut être bissé chaque soir. Et à la fin de l'opéra, le public obligeait souvent l'orchestre à jouer la marseillaise...

## **AUBER ET WAGNER**

Le jeune Wagner âgé de 16 ans vit l'œuvre lors de sa création au théâtre de Leipzig le 28 septembre 1829 avec sa sœur aînée Rosalie dans le rôle de Fenella. Quelques années plus tard, devenu chef d'orchestre, il dirigea plusieurs fois l'œuvre, d'abord à Magdeburg, puis à Königsberg, Riga, et même à Dresde. Son épouse Minna joua fréquemment durant ces années le rôle de la muette. Durant cette période de 1834 à 1838, Wagner dirigea également nombres d'ouvrages d'Auber dont le Maçon, Fra Diavolo et Lestocq. L'ardent enthousiasme suscité par la partition d'Auber est évoqué dans ses « souvenirs sur Auber » publié en 1871, peu après la mort du compositeur français.

*« La Muette surprit aussitôt comme quelque chose d'absolument neuf ; on n'avait encore jamais vu de sujet d'opéra aussi vivant ; c'était le premier véritable drame en cinq actes, tout à fait pourvu des attributs d'une tragédie, et notamment aussi de son dénouement tragique. Je me rappelle que cette situation à elle seule produisit une sensation remarquable. Ce qui avait jusqu'alors caractérisé le sujet d'un opéra, c'est qu'il devait toujours se terminer heureusement : aucun compositeur n'aurait osé renvoyer les gens chez eux sur une impression finale de tristesse [...]. La Muette produisit de toute façon un effet surprenant : chacun de ses cinq actes présentait un tableau d'un relief extraordinairement vivant, dans lequel on distinguait à peine des airs et des duos à la manière habituelle de l'opéra ; en tout cas à l'exception d'un air de prima donna au premier acte, ils n'y produisaient plus d'effet dans ce sens ; c'était toujours un acte complet avec tout son ensemble qui vous tenait en haleine et vous transportait [...] Ce qu'il y avait de nouveau dans cette musique de la Muette, c'était cette concision inaccoutumée, cette concentration violente de la forme : les récitatifs nous apparaissait comme des éclairs ; on passait des récitatifs aux ensembles chorals comme en une tempête ; et au milieu de ce chaos frénétique, soudain le exhortations les plus énergiques au calme ou des appels répétés, puis de nouveau une ivresse furibonde, des émeutes sanglantes, interrompues par une touchante imploration d'angoisse, ou par le murmure de tout un peuple en prière. De même, rien de terrible, rien de tendre aussi ne manquait au sujet, de même Auber faisait exprimer à sa musique chaque contraste, chaque combinaison avec des contours et un coloris d'une vigueur telle que l'on ne pouvait se rappeler avoir jamais rencontré précision aussi frappante [...] Sans doute la partition d'Auber présente-t-elle maints privilèges et maintes innovations qui sont devenus depuis le bien commun de tous les compositeurs d'opéras, notamment des français : ce sont tout d'abord l'instrumentation brillante, le coloris significatif, la sûreté et la hardiesse des effets d'orchestre.[...] Si nous ajoutons encore à ces innovations notables le groupement caractéristique de l'ensemble choral que, presque pour la première fois, le maître fait évoluer comme une foule qui prend réellement part à l'action et nous intéresse sérieusement, nous pouvons citer quant à la structure intime de la musique, dans l'harmonisation et même dans la conduite des voix, des particularités tout à fait originales qui ont été effectivement retenues et utilisées dans la suite, aussi bien par Auber que par ses successeurs, comme un accroissement des ressources d'une caractérisation dramatique exacte».*

N'est-il pas remarquable que Wagner n'ait parlé avec autant de ferveur d'aucun autre ouvrage et n'en ait loué l'exceptionnelle puissance dramatique ? Par ces lignes, Wagner entend bien démontrer que la Muette de

Portici constitue la première apparition du vrai drame musical. Certains termes de son analyse nous serviraient plutôt à commenter ses propres ouvrages. Il y reconnaît « *une pièce de théâtre bien conduite, dans laquelle l'intérêt dramatique n'est jamais subordonné à l'intérêt purement musical* ». Voilà approchée déjà d'assez près la formule même du drame wagnérien.

Cet enthousiasme et l'impression profonde que fit sur Wagner l'audition du chef d'œuvre d'Auber a laissé des traces. Ainsi, la partition laisse son empreinte principalement sur celle de *La défense d'Aimer*. Le thème du soulèvement populaire contre les autorités corrompues et le transfert en Sicile de l'action de *Mesure pour mesure* sont inspirés directement par le livret de Scribe.

*La Muette de Portici* reste pour Wagner une exception dans la production artistique d'Auber. Si l'œuvre fit la gloire du maître français, c'est plutôt dans *Fra Diavolo* et l'opéra-comique que Auber aura mis le plus vif et le plus durable de son talent : ce qu'on appelle sa verve. Wagner l'a bien compris. « *Auber ne se sentait chez lui [...] que sur cette modeste scène lyrique, la seule bien conforme au goût parisien ; c'est là qu'il faut l'aller chercher, si on veut le reconnaître dans son élément naturel* » confia-t-il. Ainsi lors de son premier séjour parisien, sans doute fut-il très impressionné par l'immensité des réalisations scéniques du grand opéra, mais il écrit dans sa vie qu'il fut beaucoup plus attiré par « *les petits théâtres où le talent français se montrait sous son vrai jour* ». Dans *Opéra et drame* Wagner affirme que seul l'opéra-comique demeure la véritable patrie des musiciens français. Et lorsque ceux-ci abordent le genre plus important de l'opéra, leurs œuvres ne sont émouvantes que dans la mesure où elles tiennent encore de l'opéra-comique et même du véritable vaudeville et où elles s'éloignent le moins de la vie populaire parisienne. Wagner poursuit : « *Le français n'est pas fait pour traduire entièrement ses sentiments en musique ; quand son inspiration s'élève jusqu'au désir de l'expression musicale, il a besoin de parler ou tout au moins de danser en même temps. Chez lui, quand cesse le couplet, la contredanse commence ; sans cela pour lui, il n'y a pas de musique* » (opéra et drame). C'est donc dans la contredanse, dans le couplet calqué sur le rythme de celui-ci que Wagner prétend saisir l'essence de l'opéra français et particulièrement de l'opéra-comique. Wagner va même jusqu'à fonder sur le cancan toute une psychologie de la nation française et de la musique d'Auber. Nous ne rentrerons pas dans le détail. L'analyse nous entraînerait dans une démonstration trop nébuleuse, comme les affectionnait le Wagner théoricien. Et de Wagner de poursuivre au sujet d'Auber : « *Sa faculté ( créatrice ) fut pour lui le fruit d'un retour à la racine de l'esprit populaire proprement dit, et qui résidait ici pour lui dans la danse et dans la façon dont son peuple dansait* ». Il ne reste plus qu'à rappeler que la mode du galop naquit de celui de Gustav III. Ce galop final qui clôture la pièce était en son temps une innovation particulièrement saisissante et réussie. Il devint si populaire que ce genre de conclusion brillante et éblouissante devint une mode durable et même une véritable tradition.

Malgré sa très longue carrière professionnelle, ses succès flatteurs et sa réputation, de nombreux ouvrages d'Auber furent éclipsés par ceux de Rossini, Donizetti et surtout Meyerbeer. Auber fut contesté. Il commenta lui-même son déclin par ces lignes : « *J'ai aimé la musique jusqu'à 30 ans - une véritable passion de jeune homme ! Je l'ai aimé tant qu'elle a été ma maîtresse, mais depuis qu'elle est devenue ma femme...* ». Wagner déçu, - on l'a vu - compara le travail du musicien dans ses œuvres plus tardives à celui d'un barbier qui

oublierait de raser son client. Toutefois, malgré ces propos critiques, Wagner ne revint jamais sur son admiration pour les œuvres du jeune Auber, c'est à dire celle qu'il avait dirigées dans sa jeunesse. Ainsi, Lestocq est déclaré « *charmant et plein d'esprit* » ; Fra Diavolo qui est préféré aux joyeuses commères de Windsor, amuse Richard avec ses personnages de cirque. Le journal de Cosima évoque à maints reprises « *les mérites d'Auber, ses idées originales et sa vivacité* ». Wagner loua la qualité de sa musique « *tout à la fois élégante et populaire, facile et précise, gracieuse et hardie* », « *se laissant aller avec un sans-façon merveilleux à son caprice* ». Il garda toujours pour le Maître français une tendre sympathie et une sincère admiration. C'est toutefois seulement lors de son séjour parisien de 1860 qu'il rencontra « *ce singulier vieillard* ».

Il est difficile d'estimer à sa juste valeur l'œuvre d'Auber. Il est vrai que le compositeur ne fit pas avancer d'un centimètre l'art de son époque. Certes, l'introduction de formes populaires ( barcarolles, rondes...) ont leur origine dans son œuvre lyrique. Pourtant, il vit de son vivant l'éclosion et l'ascension de Wagner, Berlioz et Verdi. Ses premiers essais furent contemporains de Cherubini et il aurait pu connaître Tristan. A 86 ans, il fut encore le témoin du règne d'Offenbach, établi comme maître de l'opéra bouffe. En dépit de l'évolution musicale de son temps, il acquit et conserva un style propre qui fut regardé dans toute l'Europe comme typiquement français, incarnant l'esprit même et le raffinement de la vie mondaine parisienne de l'époque. Il resta fidèle toute sa vie durant à ses principes et son esthétique, car son objectif était de plaire et d'écrire une musique séduisante...

## **FRANÇOIS ADRIEN BOIELDIEU ( 1775 - 1834 )**

Le chef d'œuvre le plus remarquable du répertoire de l'opéra-comique français demeure la Dame Blanche de François Adrien Boieldieu. Plus que tout autre ouvrage lyrique, cet ouvrage fait partie d'une culture commune à tous les français du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ce musicien composa une quarantaine d'opéras, dont certains en collaboration avec Méhul, Cherubini ou encore Auber. Parmi ceux-ci, on trouve un grand nombre de productions insignifiantes. Jean de Paris ( 1812 ), la Famille Suisse ( 1797 ) et le Calife de Bagdad ( 1800 ) restent comme des modèles du genre.

### ***LA DAME BLANCHE***

Créée à l'opéra-comique le 10 décembre 1825, la Dame Blanche remporta un éclatant succès que le temps ne démentit pas. L'œuvre resta à l'affiche durant tout le siècle précédent. L'une des conséquences de cet éclatant succès fut de faire de son auteur une gloire nationale. Tout aussi révélateur, mais plus spontané, fut le nom de Dame Blanche que les parisiens ne tardèrent pas à donner à certains omnibus de la capitale. Des magasins des nouveautés empruntèrent aussi leur enseigne au titre de l'ouvrage en vogue. C'est ainsi que la millième représentations eut lieu le 16 décembre 1862, en présence de Napoléon III et de l'impératrice ; seul Faust obtint jamais un succès comparable. Depuis 1926 ( il s'agissait de la 1669<sup>ème</sup> représentation ), la Dame d'Avenel ( titre primitif de l'ouvrage ) a posée sa harpe. Elle n'en caresse à nouveau les cordes qu'exceptionnellement. Le livret de Scribe ( encore lui ! ) est inspiré d'une légende écossaise d'après deux

romans de Walter Scott. Ce fantastique familial et bon enfant, teinté d'exotisme des Highlands, assura au spectateur un dépaysement tranquille. La critique s'accorda pour souligner avec raison, le nerf, la spontanéité et l'élégance juvénile de la pièce ainsi que la fraîcheur des mélodies et leur invention ravissante. Il faut donc surtout l'écouter comme doit l'être une œuvre légère, pleine de simplicité cordiale et qui ne vise point à autre chose qu'à plaire... Avec cette œuvre, Boieldieu personnifie tout un aspect souriant de l'opéra français.

## **OPINION DE WAGNER**

Boieldieu sut donc capter l'air du temps avec un sourire exquis et un charme auquel on ne peut succomber ; Richard Wagner le premier. Ainsi le 27 avril 1878, Cosima rapporte dans son journal : « *Hier, R. me faisait l'éloge de la Dame Blanche me disant que c'était une œuvre tout à fait unique, incomparable dans son genre* ». Nul doute que Wagner entendit pour la première fois les opéras de Boieldieu au théâtre de Dresde où Weber depuis 1817 était attaché comme Kappelmeister. Son rôle était de faire pour ainsi dire campagne contre le théâtre italien de cette ville. Weber jouait donc nombre d'œuvres de Grétry, de Méhul ou encore Boieldieu.

Wagner considère la Dame Blanche comme le modèle de ce que peut produire l'esprit français (4/8/79). Il y discerne « *l'aimable esprit chevaleresque de l'ancienne France* » ( De la Musique Allemande ), un style « *troubadour* », « *une règle de galanterie* » ( Souvenirs sur Auber ), qui disparaissent à mesure que les mœurs françaises s'embourgeoisent et trouvent en Auber puis en Offenbach leur interprètes ( *ibid.* ). Le 29 octobre 1881, après avoir joué des passages de Jean de Paris, Wagner confie : « *Cela nous semble un peu monotone, malgré toutes les jolies françaises qui n'existent désormais plus, semble-t-il même en France !* ». L'œuvre de Boieldieu est une fleur tardive et éphémère que le Maître s'émerveille de rencontrer sur notre sol. Il déchiffre dans la Dame Blanche un caractère de nostalgie qu'il n'attendait point de l'esprit français. Cosima rapporte : « *Après le repas, au moment du café, R. me chante la chanson " file, Marguerite " de la Dame Blanche et me raconte quelle impression cette œuvre avait faite sur lui dans sa jeunesse [...] R. dit : " C'est la plus belle qualité des français qui s'exprime dans cet opéra, une certaine légèreté mélancolique, qui sait la tristesse de toute chose et qui pourtant sourit "* ». Wagner y distingue « *une teinte de romantisme symbolique* » qui fait de cette pièce l'œuvre d'un autre Weber, le pendant français du Freischütz. En effet, à première vue, la Dame Blanche est une histoire de revenants et de landes pittoresques en Ecosse. Le spectateur se prépare donc au frisson romanesque. On imagine volontiers ce que Weber aurait tiré d'un tel sujet, ainsi que les fabuleux moyens orchestraux qu'il aurait déployés pour évoquer les lieux hantés ou les apparitions du fantôme. Mais Scribe et Boieldieu portèrent l'accent sur un tout autre aspect. Car si aventure il y a, c'est celle de l'héritier d'une lignée déchirée reprenant possession d'un domaine dont il avait été chassé.

## **A PROPOS DE LA BALLADE DE JENNY**

L'influence de l'œuvre de Boieldieu sur l'œuvre wagnérienne est inexistante. Toutefois, la ballade de Senta rappelle à bien des égards la ballade de Jenny : « D'ici, voyez ce beau domaine ». Comme le numéro écrit par Wagner, c'est une balade quasi folklorique, aux étranges couleurs romantiques, qui comporte un refrain choral. Comme dans la Ballade de Senta, le contenu du récit a en outre une incidence directe sur l'action,

décrivant une mystérieuse figure irréelle qui doit bientôt apparaître. La comparaison s'arrête toutefois là. Si cette ballade impressionna tant les compositeurs de l'époque, c'est peut être moins par sa réalisation formelle que par ses potentialités musico-dramatique. Par sa force poétique, le récit légendaire apportait une stimulation nouvelle à l'imagination des musiciens. C'est dans le renouvellement du traitement orchestral que l'on observe le mieux ce réveil de l'inspiration. Il n'est pas étonnant que les compositeurs allemands ont été séduits par cette trouvaille, et que la ballade d'exposition soit devenue dans les décennies qui suivirent, un élément clé de l'opéra romantique. D'autres maîtres allemands comme Schumann et Weber compteront parmi les laudateurs les plus chaleureux de Boieldieu. Weber n'hésita pas à affirmer que depuis les Noces de Figaro de Mozart, on n'avait pas écrit d'opéra de la valeur de celui-ci ( Weber avait tenu à entendre la Dame Blanche lors de son si court séjour parisien de 1826 peu avant sa mort prématurée ).

## **ETIENNE MEHUL ( 1763 - 1817 )**

Le nom de Méhul résonnent de nos jours aux accents martiaux du Chant du départ, mêlant la gloire du musicien à celle de la révolution française. Pourtant, ses nombreuses et brillantes qualités de musiciens n'ont pas été seulement mises sans réserve au service de la cause révolutionnaire. Etienne Méhul fut un des premiers compositeurs à fournir le répertoire de l'opéra-comique après 1800 et surtout le plus original. Ainsi, son chef d'œuvre, *Joseph vendu par ses frères* sortait réellement des sentiers battus de l'opéra-comique de l'époque. On peut s'étonner du succès de cet opéra à une période où la société impériale préférait l'évocation de l'antiquité gréco-romaine à la simplicité patriarcale de l'ancien testament. *Joseph* est en effet une sorte d'oratorio biblique qui préfigure déjà l'enfance du Christ de Berlioz. L'action ne possède aucune intrigue amoureuse. Il s'agit d'ailleurs de l'un des rares opéras de l'histoire du théâtre lyrique - avec le *Jongleur de Notre Dame* de Massenet - à ne comporter aucun rôle féminin. La musique procède de faux archaïsme qui prétendent lui conférer une couleur ancienne. *Joseph* fut avec la *Vestale* de Spontini le seul opéra récompensé par le prix décennal de l'Opéra-comique institué par Napoléon I<sup>er</sup>.

Richard Wagner fit jouer l'œuvre à Riga en 1838. Il écrit à ce propos dans son autobiographie : « *Je fus particulièrement stimulé par l'étude réussie de l'opéra de Méhul, Joseph vendu par ses frères. Le style noble et simple de cette musique émouvante influença favorablement mon goût musical, alors gâté de façon extraordinaire par la pratique du théâtre. Je fus heureux de sentir mes anciennes tendances sérieuses se réveiller en moi* ». Il poursuit : « *Je me sentis aussi pendant un certain temps transporté dans un monde supérieur* ». La préparation de cet ouvrage correspond à une étape importante dans l'évolution de Wagner : celle où le jeune compositeur de 26 ans renonce au genre frivole et à l'opéra de style léger pour s'attacher à la composition de *Rienzi* et tenter d'abandonner sa condition de chef d'orchestre d'un petit théâtre provincial.

Ecrivant à Champfleury le 16 mars 1870, Wagner parle encore de son admiration pour Méhul, « *ce grand artiste que je compte au nombre de mes précepteurs et dont la vie et les compositions sont beaucoup trop peu connues en France* ». Il cite *Joseph* parmi les opéras qu'il faudrait monter en priorité, si se réalise « *l'idée d'érection à Paris d'un théâtre international où seraient données dans leur langue les grandes œuvres des*



*diverses nations* ». Et Cosima rapporte dans son journal le 14 mars 1874 : « *R. admire beaucoup Joseph en Égypte et il me raconte combien il a été ému par l'aria de Siméon, jeune homme. 'est de lui qu'on appris à terminer un air[...]. L'entrée de Joseph, voilà de l'art. Les hommes étaient alors meilleurs qu'aujourd'hui, qui avaient de telles distractions, et ce ne fut pas sur le plan artistique, une époque insignifiante, que celle où furent composées ces trois œuvres remarquables : La Vestale, Les deux journées ( Cherubini ) et Joseph. Aujourd'hui, c'est le règne de Flotow et d'Offenbach* ». Ces propos justifie sans plus d'explications la présence de Méhul au sein de cet exposé.

## **LUIGI CHERUBINI ( 1760 - 1842 )**

---

Luigi Cherubini est une figure importante de la transition entre le classicisme et le romantisme. Ce florentin a exercé une influence déterminante sur l'évolution de l'opéra français. Il écrivit de 1780 à 1809 treize opéras italiens et de 1788 à 1833 seize opéras français dont plusieurs en collaboration avec Boieldieu. Il joua également un rôle important dans l'éducation musicale française pendant sa longue période de direction omnipotente du conservatoire de Paris. On connaît l'intransigeance dont il fit preuve en refusant l'admission en 1823 du jeune Liszt. Ces ouvrages lyriques ne sont plus maintenus de nos jours au répertoire. Seule subsiste la version italienne expurgée de Médée ( 1797 ) en partie grâce à Maria Callas qui immortalisa l'œuvre par son interprétation du rôle-titre. Pourtant il reçut de son vivant de nombreux et éloquents témoignages d'estime. Beethoven voyait en lui le plus grand de ses contemporains. Quant à Spohr, il eut la révélation de sa vocation musicale à l'occasion d'une représentation des Deux Journées.

### **LES DEUX JOURNEES OU LE PORTEUR D'EAU**

On n'est donc pas surpris de l'attraction que Cherubini exerça sur Richard Wagner. Le Maître n'a toutefois considéré que le compositeur français et plus particulièrement l'auteur des Deux Journées ou le Porteur d'eau. Cherubini connut son plus grand triomphe avec cet ouvrage, qui en janvier 1800, inaugurerait le nouveau siècle lyrique. Le succès fut considérable à travers toute l'Europe. Weber qui entendit l'ouvrage à Munich en parle à un de ses correspondants et termine sa missive par ces mots : « *Si j'ai tant bavardé sur cet opéra, c'est qu'on n'en peut jamais assez dire sur de tels chefs-d'œuvre* ». Nous retrouvons cet opéra-comique aux répertoires de Würzburg, Magdeburg, Riga ainsi qu'aux concerts londoniens de 1855. Le 12 juin 1878, Cosima écrit dans son journal : « *Au dîner, R. me chante la mélodie du chœur des noces de Médée et m'explique quelle puissance a eu cet homme étonnant, par exemple, dans le credo de sa messe en ré M. qui est vraiment magnifique ; il a une situation tout à fait particulière, car chez Spontini, par exemple, le breuvage devient un peu claret, tandis que Cherubini écrit proprement et solidement* ».

Wagner reconnaît en Cherubini le vrai continuateur de Glück. Que ces deux musiciens fussent d'origine étrangère ne diminue pas à son avis le caractère proprement français des pièces composées pour la scène parisienne. Elles restent françaises par leur origine, par leur langue sur lesquelles elles reposent ainsi que l'esprit qui les inspirent. L'influence de la tragédie classique lui apparaît dans leur cas un fait prééminent. Il

distingue en l'opéra français un type dramatique aussi défini que celui de l'opéra séria italien ou du singspiel allemand. Il affirme ainsi dans *Opéra et Drame* : « *Tout ce que Glück voulut ou pu vouloir est accompli dans les œuvres de Cherubini ou Méhul* ».

Les ouvertures de Cherubini sans doute réalisent aux yeux de Wagner un certain idéal symphonique que seuls Beethoven et Weber atteignirent au même degré. Il s'accorde en ce sens avec Mendelsohn qui alla jusqu'à proclamer que l'ouverture des Deux journées valait mieux que tout le reste du répertoire. Wagner écrit : « *En elles Cherubini a introduit ce que son esprit pouvait concevoir de plus audacieux ; maintenant encore elles nous apparaissent très avancées, non seulement par rapport au reste de chaque partition, mais également vis à vis des ouvertures de Beethoven dont elles annoncent l'accent romantique* ». Il est vrai qu'en 1803, les partitions de *Lodoïska*, de *Médée* ou des *Deux Journées* étaient composées alors que Beethoven n'avait encore écrit que le ballet de *Prométhée*. Les ouvertures d'*Egmont*, *Coriolan* et de *Fidelio* ne naîtront qu'entre 1805 et 1814. Cosima poursuit dans son journal en date du 12 janvier 1879 : « *R. dit : ' Cherubini a été certainement le plus grand architecte de la musique, une sorte de Palladio, d'une symétrie au peu raide, mais si belle et si dure. Tous les autres, Auber, Berlioz ne seraient pas pensables sans lui. Il nous démontre aussi dans le détail son influence sur Beethoven'* ». De nombreux travaux de musicologie ont même démontré que quelques détails d'écritures font présager les ouvertures de premiers drames wagnériens. Mais c'est surtout par leur objet dramatique qu'elles intéressent Wagner. Il les décrit comme « *des esquisses poétiques de la principale idée du drame, envisagée dans ses traits généraux* » ( Ouverture ). C'est en ce sens que Wagner le rapproche de Glück, qui comprit le véritable sens de l'ouverture en créant un morceau introduisant l'auditeur dans le drame. Ainsi, par Cherubini s'opérait ainsi la transition entre l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* de Glück et celle du théâtre romantique telle qu'elle trouve une complète application dans *Fidelio*, le *Freischütz* et bien sur le *Hollandais Volant*. Dans toutes ses ouvertures, Cherubini fit preuve d'un véritable tempérament dramatique et d'une invention thématique et harmonique se mêlant admirablement à un sens aigu de la couleur et la texture orchestrale. Certains lui reprochèrent d'être trop savant et le rattachèrent volontiers, lui italien, à l'école allemande. Au soir de sa vie, Wagner aura des propos plus acerbes à l'encontre du maître français. Ainsi, en 1882, Cosima note que « *R. qualifie le vieux maître d'intéressant et ennuyeux en même temps* ». Mais il lui accorde « *un immense talent malgré sa grande sécheresse* ». Cosima poursuit : « *R. explique ce qu'il pense de Cherubini et de ses erreurs, montrant que ce n'est pas une figure tragique, ni un précurseur, mais un excellent musicien, dans bien des cas même un homme passionnée de musique* ».

## **GASPARE SPONTINI ( 1770 - 1851 )**

Le nom de Cherubini est fréquemment associé dans les pages du journal de Cosima à celui d'un autre compositeur, Gaspare Spontini. Cette analogie est évidente si on l'a considère d'un point de vue chronologique. Tous deux appartiennent en effet à la même période charnière de l'histoire de la musique qui fait passer de Glück à Wagner. Et comme son aîné, Spontini connaîtra après quelques aimables succès en Italie, une période « française » ( jusqu'en 1820 ) pendant laquelle il obtiendra la gloire en écrivant pour la première scène

européenne des œuvres en français. Mais l'originalité profonde de Spontini fut à la différence de Cherubini, d'assimiler la tradition française gluckiste pour l'infléchir vers une voie nouvelle où son instinct lui laissait pressentir peut-être les chefs d'œuvres à venir. Ce que résume Wagner en écrivant : « *Spontini fut le dernier anneau d'une chaîne de compositeurs dans laquelle Glück forme le premier ; ce que voulut Glück, ce qu'il fut le premier à entreprendre avec méthode, la dramatisation la plus complète possible de la cantate d'opéra, Spontini le réalisa autant qu'on pouvait y parvenir dans cette forme musicale de l'opéra* ». Il poursuit : « *Spontini et ses prédécesseurs dirigeraient le goût du public par la fermeté de leurs principes en matière d'art, si bien que ce public devait prendre la peine d'entrer dans l'intention de ces maîtres et de l'adopter* ».

Wagner consacre le plus souvent au compositeur de la Vestale des propos élogieux. Il qualifie ainsi l'ouverture d'Olympie de « *chose magnifique* ». Spontini est loué pour sa musique « *remplie de sentiment, de passion* ». Wagner fit également remarquer que le jubilant finale du premier acte de Lohengrin, avec son élan vers l'avant, devait beaucoup plus à Spontini qu'à Weber. Mais comme toujours chez Wagner, son attitude face à la musique de son temps est d'une profonde ambivalence. Ainsi, plus d'une fois il attire l'attention sur « *les incontestables qualités dramatiques* » de ses opéras, mais dénonce en d'autres occasions leurs récitatifs fastidieux et leurs phrases répétées sans fin, qui en font à ses yeux un « *ramassis de frivolités* ».

## **LA VESTALE**

L'auteur de Tannhäuser avait consacré également en 1855 au compositeur un ouvrage intitulé « Souvenirs sur Spontini ». Ce monument époustouflant érigé en l'honneur du vieux maître français relate les impressions laissées par la mémorable visite de l'auteur de Fernand Cortez à Dresde à l'automne 1844. Cette rencontre figure parmi les souvenirs marquants de Wagner. Ce dernier, alors jeune maître de Chapelle, avait eu l'idée d'inviter le compositeur célèbre pour ses prodigieuses baguettes d'ivoire à diriger personnellement la Vestale. Cette singulière expérience, fruit des exigences et des excentricités du Maître, donna naissance à de savoureuses anecdotes que nombre de wagnériens connaissent au travers de Ma vie et qu'il est superflu de rappeler ici.

Le choix par Wagner de la Vestale n'est pas surprenant. L'œuvre avait été créée, grâce à la protection de l'impératrice Joséphine, à l'Académie Impériale de Musique le 15 décembre 1807. On se rappelle que Spontini avait été nommé en 1805 compositeur privé de l'impératrice. Le livret d'Etienne de Jouy avait déjà été refusé par Boieldieu, Cherubini et Méhul. La première fut un succès triomphal malgré une opposition virulente. Très vite la pièce fut jouée en province et surtout à l'étranger. Aucun autre opéra français entre 1789 et 1825 ( ceux de le Sueur par exemple ) ne connut jamais un tel triomphe. La Vestale devint une sorte d'article de référence et de « produit d'exportation » qui symbolisa le plus haut niveau de la production lyrique française jusqu'en 1828 ( date de création de La Muette de Portici ).

De tels éloges de la part de Wagner peuvent s'expliquer en partie à la lumière d'une sympathie certaine pour le vieux maître ( il devait mourir en 1851 ). Wagner écrira : « *Cette rencontre, malgré tous ses côtés*

*ridicules, m'inspira pour cet homme, une sympathie étonnante, d'une nature particulière, que je ne devais plus jamais éprouver ».*

## **FERNAND CORTEZ**

Dans *Ma vie*, Wagner évoque également l'expérience révélatrice que fut pour l'œil et pour l'oreille, la production berlinoise de Fernand Cortez en mai 1836 sous la direction du compositeur.

Avec cette œuvre Spontini avait cherché à développer dans cette fresque historique la pompe du spectacle : exotisme des costumes et des ballets mexicains, défilé de cavalerie espagnole.... Car bien plus que la *Muette de Portici*, Fernand Cortez peut être considéré comme le premier grand opéra historique français. Spontini tournait résolument le dos à l'esthétique du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Il déployait des dons exceptionnels dans le traitement de l'orchestre, le maniement des masses chorales et dans la recherche des grands effets scéniques. L'orchestre démesuré pour l'époque préfigure déjà l'orchestre romantique des années 1830 avec emploi de la grosse caisse, des cymbales et du triangle. Créé en 1809, avant d'être presque aussitôt arrêté pour des raisons politiques, l'opéra ne connut un franc succès qu'à partir de 1817. Spontini avait remanié sa pièce. C'est cette version qui fit le tour des théâtres européens pendant un bon quart de siècle et que Richard Wagner vit à Berlin.

Il découvrit les fastes du grand opéra avec toute sa pompe musicale et scénique ainsi que les possibilités insoupçonnées du drame historique. Il écrit : *« Une représentation de Fernand Cortez, dirigée par Spontini lui-même, fut aussi pour moi une révélation importante qui me frappa par son esprit nouveau. Quoique la représentation en elle-même me laissât assez froid, car les acteurs n'étaient pas de première force et ne surent me donner aucune émotion qui ressemblât, même de loin, à celle que m'avait fait éprouver la Schröder-Devrient, je vis dans cet ensemble précis, chaleureux et bien organisé, quelque chose de neuf. Je compris l'effet solennel et particulier des grandes représentations théâtrales arrivant à s'élever à un genre artistique incomparable par l'unité rythmique fortement accentuée de toutes leurs parties. Cette impression se grava vivement en moi et m'a guidé, entre autres, dans la conception de mon Rienzi, de telle sorte que Berlin aussi laissa une empreinte dans mon développement artistique ».*

L'impact de Spontini sur Wagner est effectivement manifeste dans son propre essai dans le genre, *Rienzi*. Parmi ses composantes stylistique, on retrouve la marche spontinienne de type héroïque. Berlioz avait déjà noté la ressemblance générique de la marche triomphale et chœur de l'*Olympie* avec la musique de *Rienzi* en entendant ce dernier opéra en 1843 à Dresde. D'autres correspondances musicologiques ont été relevées depuis longtemps par divers commentateurs. Il est inutile d'en dire davantage.

## **FROMENTAL HALEVY (1799 - 1862 )**

---

Une autre influence importante dans la composition de *Rienzi* fut sans doute *La juive* d'Halévy, que Wagner entendit d'abord à Königsberg puis, peu de temps après, dans une production sans doute plus satisfaisante à Dresde en 1838.

## **LA JUIVE**

La Juive avait été créée avec grand fracas à l'Académie Royale de musique le 23 février 1835. La première remporta un succès considérable. Il est vrai que Véron et Duponchel, directeurs de l'opéra, avait dépensé une somme énorme en décors, accessoires et costumes. Pour la première fois, aucun des décors n'étaient fait de l'habituel carton-pâte. Les critiques reprirent en chœur qu'il était impossible d'assister à un spectacle plus magnifique. Le public vint en foule. Il serait injuste de croire que le plaisir des yeux l'attira seul. Longtemps Paris fredonna quelques airs, comme le fait le grand-père du narrateur dans à la recherche du temps perdu. La partition se maintint sans peine au répertoire de l'opéra, pour atteindre sa 550<sup>ème</sup> représentation en 1893. C'est elle qui eut le privilège d'essuyer les plâtres et les dorures du Palais Garnier lors de son inauguration. L'ouvrage proclama la gloire de son auteur aux quatre coins de l'Europe. Il disparut du répertoire à la suite de l'incendie du magasin de décors. L'opéra municipal de la Gaieté en donna une reprise mémorable en 1903. Il fallut attendre ensuite avril 1933 pour que la Juive soit exhumée et redonné triomphalement. Et en cette année 1999, qui a marqué le bicentenaire de la naissance d'Halévy, la France a totalement ignoré le compositeur de la Juive, laissant à l'opéra de Vienne l'initiative de redonner tout son lustre au titre le plus célèbre de son auteur, et pour tout dire le seul que la postérité à gardé la trace.

## **A PROPOS DU COMPOSITEUR**

La Juive est en effet restée attachée au nom d'Halévy. Ce dernier n'est jamais parvenu à une notoriété comparable à celle de Meyerbeer ou d'Auber. Il lutta pour conserver intacte sa renommée sans connaître à nouveau de succès durables et comparables à celui de la Juive. Il est vrai que la trentaine d'ouvrages lyriques composés connurent des fortunes diverses. Et seuls six réemploient la même recette du grand opéra historique parmi lesquels : Guido et Ginevra ou la Peste de Florence ( 1838 ), la Reine de Chypre ( 1841 ) et Charles VI ( 1843 ). Halévy n'en conçut d'ailleurs aucune amertume, semblant se satisfaire de ces succès brefs sans lendemain, et surtout de la position éminente qu'il occupait dans la vie musicale parisienne. Halévy fut un homme couvert d'honneurs, autant qu'Auber. Il fut le successeur en 1840 de Paër à la chaire de composition du conservatoire, où il transmet sa science à Gounod, Bizet et Saint-Saëns. En 1854, il fut le premier musicien élu secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux Arts. Tout ceci concoure à faire de Fromental Halévy un étrange marginal dans le monde parisien de l'opéra. De même fut-il à l'opposé d'Auber plein de sérieux et même de gravité. Ce pathétisme est singulièrement retrouvé dans la tonalité d'ensemble de ces grands opéras.

## **LES RELATIONS WAGNER - HALEVY**

Richard Wagner estima en Halévy l'homme autant que le musicien. Ainsi, peu avant la mort du Maître ; le 29 janvier 1883, Cosima rapporte dans son journal : « *Au dîner, R. parle de la Reine de Chypre et il évoque pour en dire du bien le personnage qu'est Halévy* ». Quelques années plus tôt, Wagner ne tarit pas d'éloges, soulignant qu'il gardait « *un bon souvenir personnel* ». « *Je l'aimais beaucoup, c'était une nature nostalgique et sensuelle, mais il était paresseux* ». Plus jeune, Wagner loua encore « *l'homme franc et honnête, pas du tout*

*rusé et escroc comme Meyerbeer... un homme excellent et vraiment modeste qui ne se croyait pas parmi les grands ».*

Le récit dans *Ma vie des rencontres avec Halévy* met en lumière ce côté sympathique du maître français : *« Les arrangements de l'opéra d'Halévy me mirent en relation avec le maître lui-même et me procurèrent l'occasion de m'entretenir fréquemment et d'agréable manière avec cet homme excellent, vraiment modeste, mais malheureusement qui se fatigua avant l'âge. Son indolence mettait Schlesinger hors de lui. [...] Halévy se plaignit seulement avec bonhomie d'avoir eu de nouveau du succès ; il ne jouissait jamais, disait-il, d'un plus agréable repos que lorsque ses pièces tombaient, ainsi que ç'avait été le cas pour presque toutes les dernières. Dès le lendemain, il n'avait plus à s'en soucier. Il se demandait pourquoi cette Reine de Chypre avait justement dû plaire et il accusait Schlesinger d'avoir arrangé ce succès pour pouvoir le tourmenter ».* Quelques semaines plus tard, quand Wagner repartit pour l'Allemagne, Halévy lui souhaita sincèrement de réussir. En 1860, Wagner de retour à Paris, rendit encore visite à Halévy. Il le jugea sur le déclin, mais il nota avec gratitude que le compositeur avait encore pris parti pour lui et défendait la musique de l'avenir. Il existe d'ailleurs dans les archives de l'opéra une lettre où l'auteur de la Juive demande à assister à la première de Tannhäuser. Un an plus tard, Halévy, vieilli et attristé par les attaques violentes de la critique, partit pour Nice, où il s'éteignit le 17 mars 1862. Il laissa un opéra inachevé, Noé ou le déluge. Ce dernier fut achevé par Bizet ( qui épousa la seconde fille d'Halévy ) et n'eut jamais l'honneur d'une représentation en France.

## **LE MUSICIEN**

Et le musicien ? Wagner tient la Juive et la Reine de Chypre pour *« deux monuments de la littérature musicale »*. Envers la Juive, Wagner se montre prolix. La grandeur de cette œuvre le réjouit. Il loue la musique pleine de force, d'originalité et de mélancolie, n'hésitant pas à trouver le travail orchestral plus intéressant que celui de la Muette. *« C'est avant tout le pathétique de la haute tragédie lyrique qui caractérise l'inspiration d'Halévy »* écrit-il. Cosima rapporte : *« R. souligne combien cette œuvre, sortie de l'école de Méhul et Cherubini, est pleine de vie de finesse et de sentiment, pas du tout juive, même dans ses tendances ; tout y est seulement indiqué avec justesse »*. Elle poursuit quelques années plus tard : *« A table, R. souligne les beautés de la Juive, la fête de Pâques, les derniers chœurs ainsi que le premier acte très vivant[...] »*.

C'est sans doute à la Reine de Chypre qui aura frappé le plus Wagner. Il consacre pas moins de cinq textes de la fin de l'année 1841 au début de 1842. L'œuvre avait été représentée le 12 décembre 1841. L'interprétation prestigieuse, les décors somptueux et les ballets fastueux signés Coralli ( le chorégraphe de Gisèle ) concoururent au triomphe de l'opéra. Berlioz dans le journal des débats cria au chef d'œuvre et loue l'instrumentation superbe. La Reine de Chypre fut représentée 118 fois à l'opéra jusqu'en 1878 et entama une brillante carrière à l'étranger. Schlesinger, l'éditeur de la partition, heureux que le nouvel opéra eût fait fortune, confia divers arrangements et la transcription pour piano à Wagner, besogne que ce dernier trouva somme toute agréable et *« fort moins pénible qu'avec l'insipide Favorite »*.

## **TEXTES SUR LA REINE DE CHYPRE**

Wagner écrivit en parallèle de longs comptes-rendus flatteurs publiés à Paris dans la gazette musicale et à Dresde dans l'Abenzeitung. Certes ses longs travaux musicaux et littéraires arrivèrent trop tardivement pour avoir une influence sur sa propre création, le Hollandais Volant en particulier. Mais à cette occasion, le compositeur évoque certains principes esthétiques dont il ne prendra clairement conscience que beaucoup plus tard. Ainsi, dans l'optique d'un opéra national possible, Wagner revient à l'idée d'un texte qui suscite adéquatément l'inspiration du compositeur : « *Est-ce donc une difficulté insurmontable d'écrire un bon livret d'opéra ? [...] Efforcez-vous d'écrire un drame nouveau, plein de sentiment et de force, scène par scène. Ainsi, rendriez vous possible au musicien la composition d'une musique dramatique, ce qui lui est obstinément refusé aujourd'hui* ». Il faut écrire un livret en pensant à la musique, afin que le compositeur ne soit pas tenté de corriger le texte en fonction des exigences musicales. Mais ce n'est possible que sur la base d'une unité étroite entre le librettiste et le musicien. « *Pour faire un bon opéra, il ne faut pas seulement un bon poète et un bon compositeur, il faut encore qu'il y ait un accord sympathique entre le talent de l'un et de l'autre. Si tous les deux étaient également enthousiasmés par la même idée, cela n'en vaudrait que mieux ; mais, pour avoir une œuvre parfaite, il faudrait que cette idée vînt en même temps au musicien et à l'écrivain. [...] C'est au poète qu'appartient la faculté d'énoncer clairement et de dessiner entrants distincts ce qui se révèle à sa pensée. Mais quant à ce qui est de répandre la magie de l'ineffable sur la conception poétique, de concilier la réalité avec l'idéal, cette tâche est réservée au musicien. L'œuvre que les deux talents élaboreront ensuite dans les heures de réflexion calme pourrait être appelée, à juste titre, un opéra parfait. Par malheur, cette manière de produire est tout idéale, ou du moins, il faut supposer que les résultats n'en parviennent pas à la conscience du public ; dans tous les cas, elle n'a rien de commun avec l'industrie artistique* ».

On voit poindre ici l'idéal de Wagner : la rédaction d'un livret de qualité, conforme aux exigences musicale et que le compositeur magnifie par l'expression de tout ce qui révèle du sentiment. Il n'écrit pas encore que le poète et le musicien doivent n'être qu'une seule et même personne, mais il le fait déjà. Nous sommes en décembre 1841 et Wagner vient juste de terminer le Hollandais Volant.

La Reine de Chypre n'est pas la réalisation de l'idéal d'unité mais dans l'esprit de Wagner et à cette époque, elle s'en rapproche. Il loue la qualité du livret et il oppose le talent d'Halévy aux facilités d'Auber dans l'opéra-comique. Dans la Juive, le compositeur a su donner de l'unité aux différentes scènes et la force émotive de ses mélodies sait transcender le caractère national trop évident chez Auber. Wagner admire chez Halévy cette rare faculté de reconstituer l'ambiance d'une époque « *sans consulter quelques notices d'antiquaires* ». Il évite de multiplier les effets de couleur locale de pacotille, à la différence d'un Meyerbeer ou d'un Auber, qui voient dans leur livret les possibilités de dépeindre musicalement et scéniquement un univers exotique. A Wagner de conclure : « *jamais je n'ai entendu de musique dramatique qui m'ai reporté si complètement à une époque quelconque de l'histoire* ».

Le terme de drame musical et le concept de purement humain apparaissent ici, semble-t-il, pour la première fois. « *Quant la mélodie exprime des sentiments purement humains, il ne faut pas qu'on reconnaisse les traces de l'origine française, italienne, etc. [...] La vocation du musicien est d'écrire la musique telle qu'elle jaillit des plus intimes et des plus puissantes profondeurs de la nature humaine.* » Pour ces raisons, Halévy est un modèle pour les musiciens allemands : « *l'impulsion donnée par Halévy, provenant d'un talent étranger à la vérité, mais qui a une affinité intime avec l'esprit allemand, aura des résultats bien autrement décisifs* » A Wagner à conclure en termes voilé, que dans sa production future, il obéirait bien plutôt aux suggestions d'un Halévy qu'à celles « *des coryphées modernes de l'école allemande actuelle, parmi lesquels Mendelssohn est sans contredit le plus remarquable* ».

Le contact avec l'œuvre d'Halévy semble donc jouer une importance cruciale dans la pensée de Wagner. Car la Reine de Chypre lui inspire une image idéale de la fusion du poète et du compositeur. Toutefois, c'est seulement dans deux lettres de 1844 et 1845 qu'il fait allusion aux liens de la poésie et de la musique dans son propre processus créateur.

## **CONCLUSION**

---

Si Wagner juge que Auber excelle dans l'opéra-comique et qu'Halévy trouve son accomplissement dans le grand opéra historique, il ne juge pas le grand opéra en général de la même façon. C'est là qu'il faudrait évoquer pour être complet les relations Wagner - Meyerbeer. Mais l'ampleur du sujet dépassait le cadre imparti pour cet exposé. Il en est de même pur Glück. D'autres compositeurs figurent parmi les oubliés de cette causerie : Adolphe Adam, si célèbre pour son Postillon de Lonjumeau ou Hérold, l'auteur de Zampa, dont Wagner fut témoin de l'enthousiasme sans borne à Vienne en 1832.

Nous l'avons bien compris, Wagner ne revint jamais sur son admiration première pour les compositeurs évoqués. A la fin de sa vie, le Maître de Bayreuth écrivait avec nostalgie : « *Où s'est enfuie, hélas, la grâce de Méhul, de Nicolo, de Boieldieu, ou du jeune Auber, devant les ignobles rythmes de quadrille qui font rage aujourd'hui* ». Wagner alla même jusqu'à remarquer combien l'influence italienne fut néfaste au style français et « *sut rendre les français étrangers à eux-mêmes ; Boieldieu, Auber, tout a pâli devant Rossini* ». A Wagner de confier qu'il eut toujours plutôt défendu Auber par opposition à Rossini. Ainsi, pendant son séjour parisien des années 1840, alors qu'il n'eut de rapport avec le compositeur du Domino noir, il essaya un jour de le louer dans la Gazette Musicale au détriment de Donizetti et Rossini. Edouard Monnais refusa son article et ne voulut pas entendre parler de patriotisme français dans une question purement musicale. La question était plutôt commerciale. Schlesinger, éditant à la fois la Muette, Tell et la Favorite, entendait que son journal vantât également les trois compositeurs.

De tels propos ont ainsi pu surprendre dans la bouche de Wagner, lui d'habitude toujours peu enclin à chanter les louanges de ses confrères ! On pourrait peut-être penser d'un point de vue esthétique objectif, que les œuvres de Meyerbeer ou de Rossini représentent effectivement un plus grand affront aux notions d'unité et



d'intégration musico-dramatique que celles d'Auber ou d'Halévy. Car il est frappant de constater que lorsque Wagner loue les chefs d'œuvres de l'opéra français comme la Muette, la Juive ou la Reine de Chypre, c'est dans la mesure où ces pièces montrent une évolution vers le drame musical à venir par la fluidité des scènes où le mouvement général prime sur le découpage en numéros. Tous les musicologues s'accordent pour y trouver des œuvres uniques qui marquèrent l'histoire de l'art lyrique, qui n'attendent que leur redécouverte. C'est d'ailleurs ce qu'a tenté ce soir cet exposé et l'audition de ces extraits musicaux. Toutefois, c'est parce que Wagner et ses conceptions artistiques se sont imposées que Meyerbeer et Auber ont disparu du répertoire. Les canons esthétiques fixés par l'auteur d'opéra et drame font encore autorité aujourd'hui. On comprend mieux la mise à l'écart d'œuvres comme Rienzi ou la défense d'aimer au XX<sup>ème</sup> siècle. Celle-ci est due principalement à la dépréciation par le goût actuel des compositeurs qui leur ont servi de modèle.

Ces propos laudateurs sont aussi le témoignage d'une nostalgie certaine. Il s'agissait effectivement d'un répertoire qui a guidé ses premiers pas dans l'opéra, que Wagner a beaucoup joué. Et lorsque visant naïvement le vrai triomphe, il songeait à imiter le style dominant, c'est ces œuvres françaises que le monde entier enviaient qui lui serviraient de modèles. En dehors de Fidelio, du Freischütz ou des œuvres de Glück, ce sont ces opéras français qu'il préférât à ceux de ces contemporains. Même si il conserva une ambivalence dans son comportement vis à vis de la France, il ne revint jamais sur ses passions de jeune artiste, comme si la nostalgie devait effacer les rancœurs... Et c'est toujours avec la même idée de nostalgie que nous concluons cette soirée, à la manière du narrateur de la recherche du temps perdu de Proust. L'écrivain fit de Rachel l'héroïne que l'on sait.