

Tannhäuser à Paris en 1861

Conférence réalisée dans le cadre de la bibliothèque municipale de Lyon - Part- dieu le 19 mars 2011 par Pascal Bouteldja

Peu de scandales de théâtre eurent un aussi grand retentissement que celui qui accueillit les trois premières représentations de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris en mars 1861, située à l'époque, salle Le Pelletier. Rappelons d'emblée : que *Tannhäuser* est la seule œuvre qui ait été représentée en langue française en présence de Wagner lui-même. Cette création fut abondamment commentée ; les sifflets en argent des membres du Jokey-Club et l'éventail brisé de la princesse Metternich y tiennent la place du fameux gilet rouge de Théophile Gautier lors de bataille d'*Hernani*. Et surtout, l'échec de *Tannhäuser* allait marquer le début d'un mouvement influent nommé plus tard « wagnérisme ». Tout le monde connaît les mots de l'un des premiers wagnériens français, Charles Baudelaire. Je préfère vous livrer la prétendue mais prophétique réaction de Charles Gounod : « *Que Dieu me donne une telle chute !* ». Voici donc l'histoire de la chute de *Tannhäuser*.

En septembre 1859, espérant peut-être trouver enfin le succès à Paris, ville qui l'avait jadis repoussé, Wagner se décide à retrouver la capitale française. Mais ses projets, bien que multiples, sont peu fixes ; les autorités musicales en place ne se pressent pas pour lui faire des offres. Et, bien évidemment, il est inenvisageable d'engager des chanteurs allemands pour monter sa dernière œuvre, *Tristan et Isolde*. Aussi fait-il fait tendre tous ses efforts pour faire représenter *Tannhäuser*, l'œuvre la plus connue du public parisien. Les milieux musicaux de la capitale avaient beaucoup entendu parler de *Tannhäuser* ; l'œuvre de Wagner la plus jouée en Allemagne durant les années 1850. De plus, l'ouverture y avait été exécutée dès 1850 avec succès. Il n'a pas encore haussé son ambition jusqu'à la perspective d'une représentation à l'Opéra (la fameuse Académie Impériale de Musique) ; il songe au Théâtre Lyrique. C'est ainsi, qu'au début d'octobre 1859, il fait entendre à Léon Carvalho, directeur du Théâtre lyrique, la partition de *Tannhäuser*. Mais, celui-ci refuse de s'engager à monter l'opéra rapidement, surtout « *faute d'un ténor à la hauteur des difficultés du rôle* ». Wagner comprend rapidement qu'il n'obtiendra rien des directeurs de théâtres et que son opéra restera sans effet sur le public s'il n'offre aux parisiens l'occasion d'entendre des fragments de ses œuvres. Dans ce but, il se résout de composer un programme de concert. Le théâtre des Italiens est loué pour organiser trois concerts qu'il dirige les 25 janvier, le 1er et 8 février 1860. Au-delà de leur succès, ces concerts se soldent par un grand déficit financier. Pour cette raison, entre autre, la location d'un théâtre pour donner ses opéras avec des chanteurs allemands durant une saison, échoue. Bien que l'éventualité de voir représenter *Tannhäuser* sur une scène parisienne s'éloigne, une des préoccupations les plus légitimes du compositeur est de faire traduire le poème en français pour qu'il soit adapté à la musique. Car, quelle que soient les réticences de Wagner quant à l'adéquation de la

langue française au drame musical, il sait que son opéra ne peut être donné à Paris qu'en langue française, comme on a coutume de le faire à l'époque. Ne maîtrisant pas suffisamment pas le français pour réaliser une traduction à la hauteur de ses ambitions littéraires, le compositeur doit faire appel à un traducteur. L'histoire de la traduction de l'œuvre est complexe ; pas moins de quatre traducteurs se succèdent dans cette tâche. Pour comble, l'affiche de la création sera imprimée sans nom de traducteur !

Evoquons donc ce chemin chaotique de la traduction française de *Tannhäuser*. Sur les conseils de son ami, Léon Leroy, le compositeur s'adresse au ténor Gustave Roger, célèbre interprète de l'opéra, qui vit retiré dans son château de Villiers-sur-Marne, depuis un accident de chasse à l'origine de l'amputation de son bras droit (Roger fut le créateur du Faust de la *Damnation de Faust* en décembre 1846 et de Jean dans *Le Prophète* de Meyerbeer en 1849). La visite que lui rend Wagner se déroule sous les meilleurs auspices ; le chanteur déchiffre la partition de *Tannhäuser*, avec une sûreté, qui enthousiasme l'auteur et les premiers essais de traduction sont concluants. Néanmoins, Roger travaille trop lentement et surtout, avec le temps, se lasse et ne parvient à venir à bout du premier acte : la collaboration est vite abandonnée et se limite à la traduction de quelques fragments de la première scène du premier acte. De guerre lasse, Wagner se rabat sur des collaborateurs de rencontre. Le principal est Edmond Roche. A l'arrivée du compositeur à Paris, se place une anecdote sympathique. Wagner avait fait venir ses meubles de Suisse. Lorsqu'il reçoit l'avis de l'arrivée du mobilier, il se rend à la douane où il rencontre des difficultés, vite apaisée par un fonctionnaire des douanes, Edmond Roche : « *Quand Wagner le remercie de la peine qu'il lui donne, - « je suis trop heureux lui dit Roche, d'avoir obligé, un grand artiste. » - « Vous me connaissez ? s'écrie Wagner, surpris de voir son nom si bien connu à la douane française. » - Roche sourit et, pour toute réponse, fredonne quelques morceaux du Tannhäuser et de Lohengrin, - « Ah ! dit Wagner ravi, c'est un signe d'heureux présage...le premier parisien que je rencontre connaît et apprécie ma musique. Je vais de ce pas l'écrire à Liszt... mais nous nous reverrons, monsieur. Et ce disant, il tire de sa malle cinq ou six morceaux de musique et les présente à Roche avec cette dédicace : « A monsieur Edmond Roche, à la douane ».* L'image d'Edmond Roche ne doit pas se limiter pas à celle d'un modeste douanier ; il est aussi violoniste, critique musical, poète et surtout partisan enthousiaste de Wagner, dont il connaît à fond la musique de ses œuvres grâce à des réductions pour piano. L'on ne saurait dire si les alexandrins de notre douanier, dont le style ne s'accorde guère avec celui des drames musicaux, séduisent Wagner, mais Roche est rompu aux les difficultés de la versification française. C'est le 27 décembre 1859 que Wagner l'investit de la mission de traduire le *Tannhäuser*. Cependant il reste un sérieux problème. Roche est, certes, poète et musicien, mais il ne comprend pas un mot d'allemand. Et même, s'il affirme comprendre parfaitement les poèmes de Wagner grâce à l'expressivité de sa musique, il faut chercher un collaborateur pour notre douanier afin de lui livrer le contenu du texte en français. C'est alors que Roche présente son ami, Richard Lindau. Wagner pousse avec ardeur les deux traducteurs au travail durant six mois, d'autant plus que Napoléon III ordonne le 12 mars 1860 de monter *Tannhäuser* à l'Opéra. Car Wagner avait réussi à rassembler un petit cercle

de partisans, et avec leur aide, à être en contact avec quelques aristocrates influents à la Cour. Parmi ceux-ci, la princesse de Metternich, épouse de l'ambassadeur d'Autriche à Paris, joua un rôle décisif. Achevé dans le courant juin, le livret traduit est remis au directeur de l'opéra, Alphonse Royer, le 24 juin. A la surprise générale, le directeur n'est pas satisfait de cette traduction. En effet, Roche a cru ne devoir rimer que les vers rimés en allemand ; les récitatifs sont en prose. Et Royer souhaite une adaptation intégralement rimée comme l'exigent les règlements de l'Opéra. D'autre part, cette version contient beaucoup trop d'erreurs de prosodie rythmique et les paroles sont souvent faibles. Il exige donc une révision de l'ensemble du livret. Pour reprendre cette tâche, il recommande de confier ce travail à Charles Nuitter, de son vrai nom Truinet (dont Nuitter est l'anagramme) déjà auteur de plusieurs livrets (il avait également réalisé des traductions parmi lesquelles celles de la *Flûte Enchantée*, d'*Oberon* et de *Preciosa* de Weber). Il est le cinquième et ultime traducteur. Même si, dans un premier temps, Nuitter ne doit que rimer les parties en vers blancs, vérifier les parties déjà rimées et rectifier les erreurs de rythmiques, Wagner est très satisfait de son nouveau collaborateur.

Pour la création sur la scène parisienne, Wagner remanie la partition originale dite version de Dresde, créée en 1845. Les changements majeurs apportés par le compositeur se situent à l'acte I. Car, dès la première rencontre de Wagner avec Royer, ce dernier insiste sur l'importance de faire figurer un ballet au deuxième acte, afin que certains abonnés, les fameux membres du Jockey-Club, puissent venir voir danser les demoiselles du corps de ballet à l'heure convenue. Mais Wagner n'entend pas céder sur ce point ; et malgré l'intervention du comte Alexandre de Walewski, ministre d'état en charge de l'Opéra, il refuse de placer un ballet à cet endroit. Aussi, pour répondre à l'objection sans cesse répétée que l'absence de divertissement nuirait à son opéra, le compositeur développe la première scène et y fait figurer un ballet ayant comme thème la bacchanale du Venusberg. Mais ce changement en entraîne un second. Wagner développe considérablement la scène entre Tannhäuser et Vénus, rôle auquel est accordé une plus grande importance. A la suite de cette décision de remaniement, le travail de Nuitter évolue donc notablement, car le texte correspondant à ce remaniement n'est ni écrit en français, ni mis en musique. D'abord Nuitter écrit la version française en prose correspondant littéralement à celle en allemand. C'est ensuite seulement que Nuitter versifie ce dernier texte. C'est donc sur ces derniers vers français que Wagner a directement composé sa musique. C'est un fait exceptionnel et unique dans l'œuvre de Wagner à ce stade de son évolution artistique. On comprend mieux les problèmes prosodiques de la version de Paris chantée en allemand qui, s'ils passent inaperçus à des auditeurs non germanophones, sautent aux oreilles de ceux dont l'allemand est la langue maternelle. En effet, les parties vocales des rôles de Tannhäuser et Vénus sont adaptés à la prosodie française. Ce n'est qu'ultérieurement, à l'été 1861, dans le but de préparer une représentation en allemand sous sa propre direction que Wagner a entrepris de retraduire en allemand le texte de Nuitter des nouvelles scènes pour les re-calquer ensuite sur la musique, accompagnés de quelques ajustements rythmiques.

Les répétitions débutent le 24 septembre 1860. Wagner consacre toute son énergie à la création, pour laquelle il a enfin la satisfaction bien légitime de trouver sous ses ordres toutes les ressources d'un grand théâtre. Les moyens mis à sa disposition l'enchantent et rapidement, il entrevoit la possibilité d'une représentation idéale de son œuvre. Il s'occupe du choix des artistes, des maquettes des décors, des dessins des costumes et de tous les détails de l'exécution. Wagner désire que l'on engage le ténor Albert Niemann pour le rôle-titre : Niemann est engagé. Il fait le choix de Fortunata Tedesco pour Vénus et de la jeune Marie Sasse pour Elisabeth. Le compositeur tient à ce que le rôle de Wolfram soit rempli par le célèbre baryton Faure, mais les honoraires demandés par le chanteur, font renoncer l'administration de l'Opéra et Antonio Morelli, baryton du Théâtre Italien, est engagé. Il y a toutefois quelques difficultés pour se mettre d'accord sur le nombre d'instruments supplémentaires. Quant aux décors et costumes, parmi les peintres décorateurs, Wagner retrouve Despléchin qui avait déjà exécuté pour la création de Dresde de 1845, le décor du deuxième acte. Pour la chorégraphie, Wagner travaille directement avec Petipa, maître de ballet de l'Opéra, auquel il présente une liste de tableaux chorégraphiques avec un minutage musical précis...

A l'automne, Wagner tombe gravement malade. Exténué par ses travaux de composition et les répétitions traînant en longueur, il contracte une fièvre typhoïde. Comme on le croit à l'article de la mort, les répétitions sont interrompues. Rétabli, mi-novembre, il reprend le travail avec les interprètes et les chefs de chant, qui comprennent parfaitement les intentions du compositeur et qui le secondent aussi bien qu'il puisse le désirer. Mais, en décembre, le musicien remarque un fléchissement dans l'entrain du personnel de l'opéra à cause surtout des répétitions toujours plus fatigantes qui atteindront le nombre de 164 au total. La situation s'aggrave en janvier 1861 alors que les répétitions d'orchestre commencent. Le chef permanent de l'opéra, Pierre-Louis Dietsch, n'est guère familiarisé avec cette musique. La querelle s'envenime au point que le compositeur réclame vainement à diriger lui-même la première représentation. Malgré son énergie, son insistance et les influences qu'il dispose, Wagner doit se résigner à voir l'orchestre dirigé par un autre et conduit contrairement à ses intentions. Charles Nuitter raconte l'anecdote suivante : « *Le chef d'orchestre à son pupitre battait la mesure ; le compositeur, assis à deux pas de lui, sur la scène, à côté du trou du souffleur, battait sa mesure à lui et la battait de la main et du pied, faisant résonner d'une façon terrible, au milieu d'un nuage e poussière, le plancher du théâtre* ». De leur côté, les chanteurs commencent à s'inquiéter de l'hostilité marquée par la presse à l'égard de l'œuvre ; hostilité expliquée en partie par le dédain de l'artiste à son égard. Dans cette atmosphère tendue, certains chanteurs, gagnés par le découragement, se sentent incapables de chanter quelques passages délicats et Wagner est forcé à procéder à de nouveaux changements ainsi, supprime-t-il le lied de Walther dans le concours de chant du deuxième acte. Par conséquent, il doit composer une nouvelle intervention pour Albert Niemann, chargé du rôle-titre. Ce dernier refuse non seulement de chanter sa partie nouvellement modifiée, mais il réclame aussi quelques coupures dans les deux premiers actes. Qui plus est, Wagner ne parvient pas à imposer sa volonté d'avoir l'ouverture

raccordée à son ballet, car l'ouverture, pièce de concert connue du public mélomane, jouit d'une certaine popularité ; la direction de l'opéra tient à ce qu'elle soit exécutée dans son intégralité. Entre parenthèse, le véritable *Tannhäuser* parisien ferait succéder l'ouverture close sur elle-même et la bacchanale. Et ce qui est donc donné dans les théâtres comme version de Paris est en fait la version de Vienne (1875) où la fin de l'ouverture est supprimée afin de permettre une transition fluide entre celle-ci et la bacchanale... Wagner se voit également contraint d'effectuer des coupures, de réduire la musique de scène et de consentir à des compromis. Quant à traduction, il se voit obligé de changer les notes du chant et leur valeur à plusieurs endroits pour adapter la musique à l'intonation du texte français, et parfois c'est le texte lui-même qu'il faut modifier.

Compte tenu de toutes ces difficultés, Wagner ne croit plus à la possibilité d'une représentation idéale de son œuvre et pense retomber au niveau d'une représentation d'opéra habituelle. Mais, malheureusement, il ne prend pas au sérieux les avertissements de la presse, prédisant la chute de l'opéra. La première a lieu le 13 mars 1861. Le premier tableau est écouté sans opposition, mais au changement de décor, le chant du jeune pâtre est perturbé. De nombreux passages, par la suite, sont accueillis bruyamment et provoquent des éclats de rire. Ces derniers augmentent au troisième acte ; mais ils ne semblent pas pour ainsi dire « organisés ». Toutefois, la bataille n'est pas encore engagée ! La seconde représentation, annoncée pour le 15 mars, doit être remise par suite d'une indisposition de Niemann. Pendant ce temps, le directeur de l'opéra s'efforce d'obtenir du compositeur et des chanteurs des changements et des coupures. La seconde représentation a lieu le 18 mars, en présence de l'Empereur et de l'Impératrice. Outre les coupures, (à savoir une partie du rôle de Vénus, la ritournelle de la chanson du pâtre, une partie de l'intervention du Landgraf, le fameux trait de violon qui termine le second acte, deux coupures dans la prière d'Elisabeth et toute la scène du retour de Vénus au dernier acte), on supprime les chiens et les trompes de chasse. Malgré tout, les manifestations sont aussi violentes qu'à la première. La plupart des abonnés vont acheter dans la boutique d'un armurier du passage de l'opéra tous les sifflets de chasse qu'ils puissent trouver : le vacarme continue alors au second acte pour durer jusqu'à la fin de la représentation. On décide donc que la troisième représentation ai lieu en dehors des jours d'abonnement, afin d'éviter ainsi la présence d'une partie du public hostile à l'ouvrage. Cette représentation a lieu un dimanche, le 24 mars, devant une salle comble ; toutefois une partie des opposants a loué des places et la lutte n'en est pas moins ardente au point que les chanteurs doivent s'interrompre. Richard Wagner se décide alors à retirer son ouvrage. Les parisiens devront attendre 1895 pour assister à une nouvelle représentation de l'ouvrage !

Quelques mots pour terminer sur les raisons de l'échec de cette création ? La traditionnelle explication du mécontentement des membres du Jokey-Club, privé de ballet, n'est que la partie visible de l'iceberg. Il va simplement servir de catalyseur. En effet, la principale raison est que la création de *Tannhäuser* fut un ordre du pouvoir avec pour conséquence l'hostilité manifestée d'une part par la critique musicale, victime de ses préjugés et par les opposants

du pouvoir, d'autre part : il leur était insupportable que la représentation d'un ouvrage allemand soit le résultat d'un acte d'autorité du pouvoir ; quant aux partisans de l'Empire, ils étaient aussi insatisfaits, car ils se souvenaient des activités révolutionnaires de l'artiste. On soulignera également le refus de Wagner de s'adapter aux conventions de l'opéra, a joué un rôle non négligeable. On peut légitimement se demander pourquoi il n'a pas souhaiter introduire un ballet au second acte : la scène du concours de chant, avec toute sa pompe festive, se fût sans doute prêtée sans difficultés à l'insertion d'un ballet conçu dans l'esprit d'un grand opéra français, par exemple après la marche d'entrée des convives. Il est probable toutefois que Wagner par son refus de se plier entièrement aux règles parisiennes, par son refus donc d'être identifié aux conventions du grand opéra, ait voulu affirmer la singularité de son génie, à un moment de son évolution artistique où *Tristan* (rappelons-le) était achevé ! On se prend ainsi à penser que l'attitude de Wagner face au public parisien n'est en fin de compte guère différente de celle du héros Tannhäuser, face aux invités de la Wartbourg, dans laquelle se mêlent paradoxalement volonté de reconnaissance, voire d'intégration sociale et provocation délibérée - comme Wagner à Paris, le héros de l'opéra semble accepter les règles du jeu de la compétition artistique pour ensuite mieux faire éclater sa différence ! A ceci s'ajoute également les défailances lors des représentations où le chanteur Niemann déçut les espérances que le compositeur avait mises en lui. De même, plus tard Wagner regretta de ne pas avoir engagé des interprètes déjà très connus du public parisien, et dont le statut de vedette aurait peut-être mieux défendu son œuvre que les jeunes chanteurs qu'il avait préféré pour leur ouverture d'esprit.

Ainsi prend fin la laborieuse histoire des représentations françaises de *Tannhäuser*. On connaît bien la fameuse déclaration de Wagner du 23 janvier 1883 « *qu'il devait encore au monde son vrai Tannhäuser* ». L'histoire de l'œuvre, de ses différentes versions tendrait à démontrer qu'elle-même s'est refusée à se laisser enfermer en d'ultimes limites. L'étude des sources démontre que Wagner ne s'est guère occupé de *Tannhäuser* que lorsqu'il se chargeait lui-même de la représentation. Ce fut le cas à Dresde, à Paris, à Munich en 1865 et 1867, à Vienne, en 1872 et 1875. De même, il n'était pas question de donner la préférence à la version de Dresde ou à celle de Paris. Il n'existait pour lui qu'un seul *Tannhäuser*, celui dont il avait le plus récemment mis lui-même au point toute la partition. Depuis 1860, en particulier, ce que nous appelons aujourd'hui la version de Dresde, lui semblait dépassée et révolue. La nouvelle mise en scène de *Tannhäuser*, à Vienne, le 22 novembre 1875, permit à Wagner pour la première fois -, et ce devait être la seule -, de voir réalisées sur une scène toutes les modifications pratiquées à Paris qu'il estimait être vraiment importantes, comme par exemple le passage sans transition de l'ouverture à la bacchanale, le maintien de la première strophe de l'hymne à Vénus, le chant de Walter au second acte. Dans ces conditions, les stades précédents de la création artistique, et justement la version parisienne (en français), conservent tout leur sens artistique et historique. Tous seraient dignes d'être représentés, d'autant que Wagner a composé sur du texte français la seconde scène du premier acte. A l'heure du goût d'aujourd'hui pour les interprétations authentiques et les versions originales ; au moment où l'opéra-comique va donner le mois prochain la version

du *Freischütz* de 1841 en français avec les récitatifs de Berlioz ; où l'opéra de Vienne joue la version originale et complète (avec ballet intégral !) en français de *Don Carlos*, il ne serait pas inintéressant de pouvoir entendre la version de Paris telle qu'elle fut chantée à l'époque.... Cela serait un témoignage passionnant, car la véritable version de Paris, devrait être chantée en français !! Alors que nous célébrons en cette année les 150 ans de la création française de l'œuvre et aussi (et surtout) les quarante ans de la dernière représentation de *Tannhäuser* à l'Opéra de Lyon, nous pourrions peut-être profiter de cette journée pour lancer cette supplique à l'Opéra de Lyon...