

# Perspektiven der Opernforschung

Herausgegeben von Jürgen Maehder und Thomas Betzwieser



Marie-Hélène Benoit-Otis

## Ernest Chausson, *Le Roi Arthur* et l'opéra wagnérien en France

PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

# Perspektiven der Opernforschung

Herausgegeben von Jürgen Maehder und Thomas Betzwieser



Marie-Hélène Benoit-Otis

## Ernest Chausson, *Le Roi Arthur* et l'opéra wagnérien en France

PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

## Introduction

« Pour vous, mes enfants, c'est un mauvais moment à passer, [...] car maintenant, pendant dix, vingt années, le public sera à cet homme. Autrefois la scène était prise par Meyerbeer, Auber, Hérold, mais pas le public. Aujourd'hui le théâtre *et le public* appartiennent à Wagner. [...] Et dire que c'est ce même public qui a sifflé naguère, le même, qui veut maintenant avoir le monopole de l'admiration wagnérienne ! »<sup>1</sup>

C'est en ces termes que Jules Massenet commente, pour le bénéfice des étudiants de sa classe d'instrumentation, la reprise triomphale de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, le 13 mai 1895. Ces propos notés sur le vif par Charles Koechlin au lendemain de la représentation sont révélateurs d'une réalité complexe : celle de la réception de la musique et des idées de Richard Wagner en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les sifflets auxquels Massenet fait allusion sont bien sûr ceux de la création parisienne de *Tannhäuser* en mars 1861, marquée par une cabale si puissante qu'elle avait forcé Wagner à retirer son œuvre après trois représentations<sup>2</sup>. Le contraste qui s'établit entre les auditions plus que chaotiques de 1861 et la reprise acclamée de 1895 – entre lesquelles, pendant près de 35 ans, *Tannhäuser* est demeuré absent des scènes d'opéra parisiennes<sup>3</sup> – permet de prendre la mesure du

---

1. Jules Massenet, propos tenus en classe au Conservatoire de Paris le mardi 14 mai 1895, rapportés dans Charles Koechlin, « Souvenirs de la classe de Massenet », *Le Ménestrel*, vol. 97, n° 12, 22 mars 1935, p. 97. C'est Koechlin qui souligne.

2. Le scandale de *Tannhäuser* a été décrit pour la première fois dès avril 1861 par Charles Baudelaire, dans son célèbre article « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » (*Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 779-815, en particulier p. 808-813). Pour une reconstitution détaillée des événements entourant les représentations de *Tannhäuser*, voir Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France*, Paris, Librairie illustrée, [1887], et surtout, du même auteur, « *Tannhäuser* » à l'Opéra en 1861, Paris, Librairie Fischbacher, 1895. Pour une mise en contexte plus récente, voir notamment Carolyn Abbate, *The Parisian "Tannhäuser"*, thèse de doctorat, Princeton University, 1984 ; Manuela Schwartz, *Der Wagnérisme und die französische Oper des Fin de siècle : Untersuchungen zu Vincent d'Indys »Fervaal«*, Sinzig, Studio, 1999, p. 2-7 ; Annegret Fauser, « Cette musique sans tradition : Wagner's *Tannhäuser* and Its French Critics », dans *Music, Theater, and Cultural Transfer : Paris, 1830-1914*, éd. par Annegret Fauser et Mark Everist, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 228-255.

3. Voir Martine Kahane et Nicole Wild, *Wagner et la France*, Paris, Bibliothèque nationale, Théâtre national de l'Opéra de Paris, Éditions Herscher, 1983, p. 168-169.

chemin parcouru par Wagner et ses œuvres dans l’imaginaire français dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Jeune musicien encore inconnu au moment de son premier séjour prolongé à Paris (1839-1842), compositeur auréolé de scandale au moment des représentations parisiennes de *Tannhäuser*, puis *persona non grata* après la publication de sa pièce satirique *Eine Kapitulation*, en 1873 (deux ans plus tard pour la traduction française, *Une capitulation*)<sup>4</sup>, Wagner n’en est pas moins devenu par la suite un point de référence essentiel pour la musique dramatique en France, objet de l’adulation sans bornes d’une foule de plus en plus nombreuse.

Cette nouvelle situation, naturellement, entraîne des conséquences importantes pour les compositeurs d’opéra français. Comme le souligne très justement Massenet, il devient de plus en plus difficile pour eux de s’imposer sur les scènes parisiennes face au géant Wagner ; ce dernier attirant un public toujours plus nombreux, ses opéras jouissent de la faveur croissante des directeurs de l’Opéra de Paris, allant jusqu’à y occuper une place si grande que plusieurs opéras français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle seront créés non pas à Paris, mais à Bruxelles. C’est ainsi que le Théâtre royal de la Monnaie verra les premières représentations de *Sigurd* et de *Salammbô*, d’Ernest Reyer (1884 et 1890, respectivement), de *Gwendoline*, d’Emmanuel Chabrier (1886), de *Yolande*, d’Albéric Magnard (1892), et de *Fervaal* et *L’étranger*, de Vincent d’Indy (1897 et 1903, respectivement)<sup>5</sup> – pour ne nommer que ceux-là.

Mais en cette fin de siècle, le poids de Wagner ne se fait pas sentir qu’au moment (certes crucial du point de vue de Massenet) où les compositeurs français tentent de porter leurs œuvres lyriques à la scène. L’ombre de celui qu’on appelle désormais « le Maître de Bayreuth » se projette également sur la genèse de tout nouvel opéra, forçant constamment les compositeurs à se définir par rapport au modèle de Wagner. De la rédaction du livret (de plus en plus souvent assumée par le compositeur lui-même) à la composition de la musique, tous les aspects de la création d’une nouvelle œuvre lyrique sont marqués par un rapport complexe à Wagner, dans lequel une réflexion sur le processus d’influence devient inévitable. Faut-il poursuivre dans la voie indiquée par Wagner, ou au contraire tenter de faire évoluer l’opéra français dans une autre direction ? Où établir la frontière entre influence et imitation, entre la mise en application fructueuse des principes innovateurs d’un autre et la simple récupération d’idées et de procédés reçus ?

---

4. Dans cette pièce rédigée en 1870, en pleine guerre franco-prussienne, Wagner tourne en dérision les épreuves vécues par les Français pendant le siège de Paris, montrant par exemple Victor Hugo rentrant dans la capitale en passant par les égouts et jouant de l’analogie linguistique entre les petits rats de l’Opéra et les véritables rats dont les Français affamés étaient parfois forcés de se nourrir. Pour une étude récente et approfondie de la « comédie à la manière antique » de Wagner, voir Thomas S. Grey, « *Eine Kapitulation* : Aristophanic Operetta as Cultural Warfare in 1870 », dans *Richard Wagner and His World*, éd. par Thomas S. Grey, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 87-122.

5. Voir Manuel Couvreur et Roland Van der Hoeven (éd.), *La Monnaie symboliste*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Cahiers du Gram, 2003, en particulier la section « Calendrier » (p. 354-360).

Telles sont quelques-unes des questions qui préoccupent les compositeurs français qui abordent l'opéra dans les années suivant la mort de Wagner.

L'objectif du présent volume est de livrer une étude partielle de cette réalité complexe à partir de l'exemple d'Ernest Chausson et de son unique opéra, *Le Roi Arthur*. Élève de Massenet (dont il fréquente la classe une quinzaine d'années avant la reprise de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris commentée plus haut), Chausson entretient avec le personnage et la musique de Wagner un rapport ambigu, fait d'un mélange d'admiration et de crainte. Créé dans une dialectique constante avec le modèle wagnérien, *Le Roi Arthur* illustre à merveille les propos inquiets de Massenet : malgré tous les efforts de Chausson pour faire représenter son œuvre, l'opéra ne trouvera en effet pas de place sur les scènes parisiennes<sup>6</sup>, et ne sera créé qu'après la mort du compositeur, au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, si hospitalier aux opéras français étiquetés « wagnériens ».

Mais qu'entend-on au juste par « wagnérien » dans le contexte de l'opéra français de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ? Avant d'aller plus loin, il importe de soulever la question. Phénomène complexe et multiforme, le wagnérisme a en effet été abordé sous différents angles, par de nombreux auteurs attribuant à ce même mot des significations variables ; il s'agit donc en premier lieu de dégager de ce foisonnement une définition qui puisse servir de ligne directrice à l'ensemble de la présente étude.

### Qu'est-ce que le wagnérisme ?

Dans son ouvrage de 1965 sur *Wagner et l'esprit romantique*, André Cœuroy donne du wagnérisme une définition proche de l'aphorisme, et dans laquelle il souligne la double nature du phénomène :

Le mot wagnérisme change de sens et varie de portée selon que l'on envisage Wagner comme sujet ou comme objet.

S'il est sujet, le wagnérisme est un système : une création dont la force vive exerce une influence.

S'il est objet, le wagnérisme est cette influence même et l'engouement qui la suit.<sup>7</sup>

Cette double acception du terme, reprise ultérieurement par d'autres auteurs<sup>8</sup>, fait écho à l'usage même des commentateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, qui employaient le

6. À ce jour, *Le Roi Arthur* n'a encore jamais été mis en scène dans son intégralité à Paris ; pour plus de détails à ce sujet, voir le chapitre 4, p. 185-187.

7. André Cœuroy, *Wagner et l'esprit romantique : Wagner et la France, le wagnérisme littéraire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 7.

8. Voir notamment Timothée Picard, « La critique musicale wagnérienne : Ni la musique, ni Wagner, mais la littérature et la France », dans *Aspects de la critique musicale au XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. par François Brunet, Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2004, p. 319 ; Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 9 ; Nicolas Southon et Timothée Picard, « «Wagnérisme» (définition[s]) », dans *Dictionnaire encyclopédique*

même adjectif, mais dans des sens très différents, pour parler de « l'influence wagnérienne » (en l'occurrence, sur les compositeurs français) et du « système wagnérien » (expression par laquelle ils faisaient généralement allusion au principe du drame lyrique, à la mélodie continue, à l'importance accrue accordée à l'orchestre et/ou au système du leitmotiv)<sup>9</sup>. La formulation de Cœuroy présente cependant une faiblesse importante : si elle met l'accent sur l'ambiguïté terminologique inhérente au mouvement wagnérien et aux premiers commentaires suscités par ce dernier, elle laisse également dans le vague la nature et les caractéristiques de ce mouvement.

Erwin Koppen, auteur d'une importante étude sur le wagnérisme littéraire, a d'ailleurs souligné cette carence dès 1973 : « Wagnerismus ist [...] mehr als »influence« und »engouement«<sup>10</sup> ». À partir de l'exemple de la *Revue wagnérienne*, publiée de 1885 à 1888 sous la direction d'Édouard Dujardin, Koppen s'est employé à compléter la définition formulée par Cœuroy, parvenant à la conclusion que le wagnérisme est aussi et surtout un phénomène de projection, dans lequel on associe à l'œuvre de Wagner des sentiments, des attitudes et des intentions qui ne sont pas nécessairement les siens<sup>11</sup> – dans le cas de la *Revue wagnérienne*, il s'agit du programme des écrivains symbolistes (notamment Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Gérard de Nerval et Auguste Villiers de l'Isle-Adam), lesquels se servent de l'œuvre de Wagner comme d'un prétexte pour développer et commenter leur propre esthétique<sup>12</sup>. En d'autres termes, pour reprendre la formulation sans équivoque de Koppen dans un article de synthèse publié en 1986 :

Auch hier bestätigt sich wieder, daß »Wagnerismus« keinesfalls eine authentische Rezeption Wagners darstellt, sondern eher den Versuch, Wagner als eines der großen Genies des Jahrhunderts zum Schutzheiligen für die eigene Sache zu machen.<sup>13</sup>

Mais cette nouvelle définition, bien que nettement plus nuancée que celle de Cœuroy, présente à son tour un problème fondamental : elle considère le

---

*Wagner*, éd. par Timothée Picard, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2010, p. 2219.

9. Pour un exemple caractéristique du double emploi de la même terminologie, voir Ernest Closson, « La formule wagnérienne », *Le Guide musical*, 3 mars 1895, p. 195-199 ; 10 mars 1895, p. 219-223. Sur les significations fluctuantes du terme « wagnérisme » au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Hervé Lacombe, Annegret Fauser et Manuela Schwartz, « Wagnérisme », dans *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. par Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003, p. 1306-1307.

10. Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus : Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin/New York, Walther de Gruyter, 1973, p. 78.

11. « Die Projektion eigener Gefühle, Haltungen und Programme auf das Werk Richard Wagners. » *Ibid.*

12. Voir Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, p. 74-78 ; à ce sujet, voir également Isabelle Wyzewska, *La Revue wagnérienne : Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Paris, Perrin, 1934, ainsi que Léon Guichard, *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, en particulier p. 237-241.

13. Erwin Koppen, « Der Wagnerismus – Begriff und Phänomen », dans *Richard-Wagner-Handbuch*, éd. par Ulrich Müller et Peter Wapnewski, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1986, p. 621.

wagnérisme exclusivement comme un courant intellectuel et littéraire<sup>14</sup>. Or, comme le souligne à juste titre Manuela Schwartz,

Der Wagnérisme wurde [...] im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts als musikalischer Terminus eingeführt, der das besondere Verhältnis zwischen den französischen Komponisten und Wagner erfaßte. Der Begriff ist somit in erster Linie und ursprünglich ein musikhistorischer, der erst im Laufe der Zeit eine inhaltliche Erweiterung erfahren hat, so daß darunter heute auch die Wagner-Rezeption in anderen Künsten, in der Literatur wie auch in der Politik verstanden wird.<sup>15</sup>

C'est d'ailleurs à la définition originelle du wagnérisme que choisit de revenir Schwartz dans le cadre de son étude, où le wagnérisme est conçu d'abord et avant tout comme une catégorie musicale, c'est-à-dire comme un processus de réception et d'assimilation de l'œuvre de Wagner<sup>16</sup>.

Comment saisir ce terme porteur de multiples couches de signification, et qu'il est possible d'interpréter bien différemment selon que l'on cherche à décrire l'influence de Wagner sur des écrivains (comme le fait Koppen) ou que l'on s'intéresse à la réception des innovations musicales de Wagner par des compositeurs (comme c'est le cas de Schwartz)? Dans des articles de synthèse parus respectivement en 2006 et en 2008, Jean-Jacques Nattiez et Annegret Fauser ont proposé des solutions analogues à ce problème, basées sur un même principe : considérer le wagnérisme comme un phénomène non pas un, mais pluriel. En effet, comme le souligne Annegret Fauser,

[a]ny discussion of Wagnerism [...] needs to distinguish between specifically compositional and musical-aesthetic responses to Wagner's oeuvre, on the one hand, and more general literary, artistic, and political reactions to his music and writings, on the other.<sup>17</sup>

En d'autres termes, les définitions formulées par Koppen et Schwartz, loin de s'exclure mutuellement, sont complémentaires et coexistantes. Mais la pluralité du phénomène wagnérien ne réside pas uniquement dans sa double nature de courant artistique et intellectuel, d'une part, et de courant spécifiquement musical, d'autre part : comme le précise Nattiez, il s'agit par ailleurs d'un mouvement extrêmement

14. Koppen l'exprime d'ailleurs en toutes lettres : « Wenn es stimmt, daß Wagner unter allen Komponisten derjenige mit den größten außermusikalischen Wirkungen ist, so gilt dies vor allem für seine literarische Rezeption. » Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, p. 71.

15. Schwartz, *Der Wagnérisme und die französische Oper des Fin de siècle*, p. xiii.

16. « Die vorliegende Arbeit hat sich die Aufgabe gestellt, den Wagnérisme vorrangig als die musikalische Rezeption Wagners zu verstehen und die Bedingungen des Wagnérisme als musikhistorische Kategorie für die französischen Komponisten, insbesondere für Vincent d'Indy und seine Oper *Fervaal*, zu hinterfragen und aufzuarbeiten. » *Ibid.*, p. ix.

17. Annegret Fauser, « "Wagnerism" : Responses to Wagner in Music and the Arts », dans *The Cambridge Companion to Wagner*, éd. par Thomas S. Grey, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 222.