

# "TANNHAEUSER"

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE : *Tannhäuser*, drame musical en trois actes de Richard Wagner, version française d'Edmond Roche et de M. Nutter.

On a tant parlé de *Tannhäuser*, en ces derniers jours, que j'ai à cœur de m'en tenir ici au strict essentiel. Non pas qu'on ait épuisé la vaste matière : elle n'a guère été qu'effleurée, sacrifiée même, par la plupart, aux souvenirs des trois représentations parisiennes de 1861, et, somme toute, insuffisamment éclaircie ; mais, quand le public est convié à se mettre en face de l'œuvre directement évoquée sur la scène, j'estime qu'il faut se borner aux indications susceptibles d'en faciliter l'immédiate intelligence. D'autres occasions nous seront offertes de nous mieux expliquer touchant le fond des choses et l'enchaînement des idées.

Le drame musical est la forme souveraine de la tragédie confinant à l'épopée. Dès lors que la musique nous arrache aux contingences, elle réproouve les fictions stériles, enroulées autour d'intérêts mesquins ; elle entend s'acointer à l'humanité foncière et faire vivre le fait dans l'atmosphère de la légende — c'est-à-dire dans le plus grand absolu que connaisse l'art. Nous sommes donc appelés à voir se poser et se résoudre devant nous, tout ensemble, en action et en symbole, les poignants problèmes de la conscience, de la passion, de la destinée. L'œuvre est une projection de la réalité dans le rêve. En nous abandonnant à sa beauté, nous nous sentons enveloppés de pensées et de sentiments, nous avons la perception des choses avec l'insinuation de l'au-delà et l'émotion des aboutissements attendus. Si la musique ne s'unit point à un poème de large ambiance morale, si elle ne parvient pas à créer en nous la vision intérieure subtile et certaine, elle est vaine à tous égards.

Or, cette vision surélevée, d'une ab-



straction qui se précise, d'une violence d'autant plus saisissante qu'elle se concentre en son objet, n'est nécessairement, ni germanique, ni française, ni russe, ni italienne. Elle peut être suscitée par les moyens que fournit chaque génie national. Wagner, Allemand, prête à ses grandes évocations les couleurs allemandes. Un Français n'aura qu'à prêter aux siennes l'intime caractère français. Ce qu'on devra retrouver, invariablement, au fond des tragédies lyriques, d'où qu'elles soient venues, c'est la vérité de l'homme.

Maintenant, qu'est-ce que la légende de Tannhäuser? Le jeune chevalier chanteur est le type de l'être humain livré à ses instincts, aspirant au bonheur sans frein, travaillé de passions contraires. Deux hommes sont en lui : une créature brûlée de sensuels desirs, incapable de se gouverner en ses véhémentes luxures ; une créature plus haute, rêvant de pureté, de paix, de foi, d'infinie douceur. D'abord, la sensualité l'emporte ; il se jette à Venus avec la frénésie de sa jeunesse. Et puis Venus le lasse, car elle ne connaît et ne procure que la joie des assouvissements. En de telles délices, le chevalier en vient à regretter les terrestres souffrances qui agrandissent le cœur. Il se souvient d'Elisabeth, l'angélique fille du landgrave. Par elle seule il sera sauvé — sauvé au prix du plus sublime sacrifice.

Voilà l'idée, sommairement. On conviendrait qu'elle est profondément humaine. Mais voyons au plus bref comment se dispose l'action pour le complet développement de l'idée.

Au premier acte, nous sommes au Venusberg, dans l'enchantement d'une grotte d'azur pavoisée de fleurs de pourpre, au sein d'une mer mystérieuse où s'ébattent les sirènes, parmi les ardeurs effrénées des bacchantes, et les prestiges des visions voluptueuses à chaque instant renouvelées. Wagner, conformément à l'esthétique du moyen âge, nous montre Venus elle-même et réalise son vrai palais. Ce n'est point, à dire vrai, la déesse antique ; c'est une Venus de conte populaire, incarnation des idées modernes sur l'amour sensuel. De telles adaptations de la mythologie sont fréquentes jusqu'à la Renaissance dans la poésie et même dans les arts du dessin. Wagner en a tiré un admirable parti dramatique. Sa déesse du Venusberg personnifiée, non pas arbitrairement, mais absolument, le principe charnel, le principe virginal s'incarnant en Elisabeth. Du commencement à la fin, Tannhäuser va se trouver sous l'une ou l'autre de ces deux influences en lutte éternelle, de plus en plus accentuée.

Cependant, le chevalier, sur le sein de Venus, s'est pris à regretter la terre où l'on souffre, où l'on espère, où l'on vit. Ne rien attendre, ne jamais agir, durer en bas assouvissement, sans anxiété comme sans épanouissement d'âme, quelle abjection ! En dépit de la déesse, il invoque Marie, et tout s'écroule. Le Venusberg n'est plus. Dans la vallée, au lever du soleil, un père chante et joue du chalumeau. Des pèlerins passent, allant chercher à Rome le pardon de leur fautes. Tannhäuser pousse un cri — un irrésistible cri l'action de grâces de l'âme délivrée. Il va suivre les pèlerins. Mais non ! la chasse du landgrave débouche sur son chemin. On le reconnaît ; on l'entoure. Le nom, subitement prononcé, d'Elisabeth, change ses résolutions. Avec ses anciens compagnons d'autrefois, le chevalier gravit le sentier qui mène à la Wartburg.

A présent, au château, c'est grand fête. Aux sons d'une marche pompeuse, seigneurs et chevaliers, enfants et femmes s'avancent pour assister au concours des chanteurs. Devant la fille du landgrave, toute rayonnante de bonheur ingénu, Tannhäuser va reprendre sa harpe, comme aux jours enfuis. Le premier, Wolfram d'Eschenbach, chante le pur amour. On sent en lui — Tannhäuser la sent lui-même — une pieuse tendresse pour Elisabeth. Soudain, en sa jalousie qui monte, le maudit se retrouve brûlé des ardeurs de Venus. Au chant de Wolfram, il oppose des strophes délirantes ; il s'exalte, il oublie tout ; il célèbre le Venusberg. Sa voix fait passer sur son auditoire un sort de frisson d'épouvante. Horrible est son péché ; insensée sa bravade. Chacun met l'épée à la main. Mais pour lui une prière intercède : celle de la candide Elisabeth. L'angoisse du repentir rentre au cœur coupable. Le chevalier de Venus ira chercher son pardon à Rome, au rang des humbles pénitents.

Sur le château et sur la vallée, quand le troisième acte commence, un soir d'automne tombe. Lentement, très lentement, en chantant l'hymne de paix, les pèlerins reviennent de Rome. Tannhäuser n'est point parmi les consolés. La fille du landgrave a tout compris. Agenouillée au pied d'une image de la Vierge, au bord de la route, elle offre sa vie au Ciel en échange du salut du malheureux. Wolfram est auprès d'elle alors qu'elle s'éloigne ; il veut l'aider à franchir le haut degré qui conduit à la Wartburg. Elisabeth l'écarte du geste. Son sacrifice est consommé. Notre regard attendri suit cette forme blanche gravissant les marches, si grave, si pure. Elle monte l'escalier de son calvaire. En haut, l'attend la mort.

Ah ! quelle tristesse en ce rougeoyant paysage automnal ! Au ciel, tout d'un coup, devant Wolfram qui rêve, la première étoile vient à briller. Cette étoile, c'est l'âme d'Elisabeth, c'est la rédemption de Tannhäuser. Mais voici le chevalier lui-même, en haillons comme un mendiant, déshérité de tout espoir. Le pape des chrétiens lui a dit : « Pour qui s'est complu au Venusberg, nulle clémence, hormis que son bâton séché ne vienne à refluer. » De détresse, en cet instant, l'invocation de Venus lui monte aux lèvres. Venus apparaît, une dernière fois, invitante, ensorcelleuse, pendant que, la haut, l'âme pure d'Elisabeth s'envole. Or, sa prière a été exaucée. S'évanouisse la vision perverses ! Les pèlerins accourent, portant le bâton séché du pèlerin couvert de fleurs. Le Seigneur a pardonné.

Il faut admirer la suite des idées, leur franchise d'extériorisation, la déduction claire et constamment forte. Connaissiez-vous nombre de situations lyriques de la puissance de celle du second acte ? Le drame y arrive à la suprême violence sans l'intervention d'aucun élément ordinaire, par le seul choc et le seul développement des pensées génératrices. Ce second acte, au point de vue de la conception du drame musical, est une véritable merveille. Le concours de chant semblerait, de prime abord, devoir être purement et simplement épisodique. Point ! Il devient le ressort essentiel de la tragédie. C'est par lui et en lui que s'accomplit le crime. Ensuite, au moment où la situation va se conclure par un coup de force, brusquement elle se retourne avec une grandeur inouïe. L'intercession d'Elisabeth provoque le repentir de Tannhäuser. Cette répétition est un trait de génie presque in-

comparable. Et de quelle musique elle se revêt ! L'inspiration ne peut monter beaucoup plus haut.

Je voudrais noter, encore, avec la significative netteté de toutes les parties du drame, l'art merveilleux du maître à les envelopper d'espace sensible. Le paysage joue toujours, dans les œuvres de Wagner, un rôle expressif saisissant. Après les furies de la bacchanale du premier acte, après les exaltations et les langueurs d'amour, c'est un repos exquis, une impression de douceur pénétrante que la scène de la vallée, la chanson du père, les accents de son chalumeau qui se mêle au chant des pèlerins en marche, les fanfares de la chasse du landgrave entendues à travers la forêt, toute cette poésie réelle qui, de toutes parts, s'étend sur la tragédie et lui sert d'horizon. En ce charme infini de vérité naturelle, le cri de Tannhäuser, rendu à la vie des hommes, délivré de sa première stupeur : « Seigneur, avez pitié de moi ! » éclate indiciblement. Au troisième acte, la chute du soir ajoute sa solennité mélancolique à l'étonnante succession des scènes. La tristesse de Wolfram, l'angoisse d'Elisabeth, l'offrande de sa vie, le retour de Tannhäuser, le récit haletant de son voyage à Rome, la suprême apparition de Venus, la rédemption du coupable, pas un trait qui n'emprunte à ce crépuscule une particularité dont notre émotion s'empare. C'est un des privilèges du génie de savoir déterminer l'atmosphère où l'action atteindra sa plus communicative force d'expression. Le troisième acte de *Tannhäuser* est d'une noblesse, d'une intimité d'ambiance, d'une vérité d'action lyrique sans pareille. Chaque personnage parle le langage le plus décisif, le plus agissant. La puissance émotive n'en sera égale que dans la scène du vendredi saint, de *Parsifal*.

Mais de *Tannhäuser* à *Parsifal*, ne voit-on pas combien de rapports s'établissent ! Dans l'ouvrage de jeunesse et dans le chef-d'œuvre testamentaire du maître, même donnée de rédemption, même idéal de haute et parfaite pureté. Il n'est pas jusqu'à cette belle figure épisodique de Wolfram, le chaste et renonçant chevalier, qui ne nous fasse penser aux servants du Graal. Et Wagner connaît si bien le lien de ses deux drames, qu'il le soulignera par un emprunt thématique. Le motif de la foi de *Parsifal* vient tout droit de *Tannhäuser*.

Qu'on ne nous dise pas, au surplus, que *Tannhäuser* est coupé comme un opéra. Rien n'est plus faux, et les spectateurs de 1861 ne s'y sont pas trompés. Les fameux italianismes dont les adversaires du maître nous ont si souvent battu les oreilles sont bien rares, en vérité. Il y a aussi quelques formules wébériennes et, par surcroît, une certaine abondance de grupetti. Relèver ces bagatelles est puérilité. Ce qu'il faudrait prouver, c'est que l'esprit dramatique de ces trois actes procède de la poésie d'opéra. Ce qu'il faudrait montrer, chez les Italiens et même chez Weber, c'est un tableau comparable au tableau final de *Tannhäuser*, par exemple, d'idéal et de réalisation.

A ceux qui voudront pousser plus loin l'examen de l'œuvre, je recommande la lecture de l'excellente étude de MM. Ernst et Poirée. Ils ne trouveront pas un meilleur guide. Qu'ils parcourent, aussi, la glose de M. Nerthal sur le texte du drame. Poétiquement, Wagner ne s'est certainement jamais élevé plus haut ; il n'a fait que s'affirmer autrement. Musicalement, sa technique a pu gagner en unité, sa symphonie s'est donnée plus libre carrière ; son génie se manifeste, dès à présent, en pleine autorité. Laissons les snobs du wagnerisme regarder cette création « de jeunesse » avec un indulgent dédain. C'est à peu près comme si l'on reniait les premiers étages d'une grande tour, sous prétexte que les étages suivants sont plus près du ciel.

L'Académie nationale de musique a entouré de splendeur cette triomphale reprise, revanche de la justice et de l'art méconnus en 1861. Les décors sont très beaux ; les costumes presque trop riches. Il ne me semble pas que la bacchanale soit réglée à miracle, bien qu'elle soit du fait de Mme Zucchi, comme à Bayreuth. M. Van Dyck, dans le rôle principal, marque une vive intelligence du personnage. Au second et au troisième acte, il s'est surpassé. Seul, du reste, en l'ensemble des interprètes, cet artiste possède la tradition de l'art wagnérien.

Je n'entends diminuer le mérite de personne. On a grandement applaudi M. Renaud, et à bon droit : c'est un remarquable chanteur. M. Delmas a toujours sa belle voix ; Mme Caron son charme élégiaque ; Mlle Bréval ses élans généreux. Il ne manque à la représentation qu'un élément essentiel : un chef d'orchestre familiarisé de longue date avec le génie de Wagner.

FOURCAUD

## La Soirée Parisienne

### TANNHAEUSER

Cette soirée parisienne pourrait porter comme sous-titre : *Trente-quatre ans après*.

Il est, en effet, impossible, au sortir de cette triomphale reprise du chef-d'œuvre de Wagner, de ne pas subir l'effet immédiat de ce qu'il se, dans son langage scandinave, appellerait *la loi des comparaisons*.

En 1861, cabale, sifflets, tumulte, rires cruels ; en 1895, applaudissements, silence respectueux et point de cabale, si ce n'est celle de l'admiration sans réserve.

En 1861, malgré tout le soin apporté aux répétitions, des tiraillements sans nombre : Dietsch, le chef d'orchestre, refusant à Wagner de le laisser conduire l'orchestre aux répétitions ; Petitpa, le chef de la chorégraphie, ne pouvant comprendre les idées de danse plastique telle que la voulait le compositeur pour la bacchanale du premier acte et se montrant froissé du dédain que ce dernier lui témoignait. Alphonse Royer, directeur de l'Opéra, se plaignant des exigences générales de Wagner et n'y cédant que contraint et forcé, sachant que le compositeur était protégé par l'Empereur et Mme de Metternich ; dans la presse, une campagne de dénigrement anticipé à laquelle Berlioz lui-même prenait part.

En 1895, tout marche, au contraire, à souhait. M. Taffanel, le distingué chef d'orchestre de l'Opéra, apporte tous ses soins à l'interprétation de la partition.

Le maître de ballet Hansen, appliquant la chorégraphie de Mme Zucchi, nous donne une bacchanale d'un caractère païen très saisissant. MM. Bertrand et Gailhard montent l'œuvre de Wagner avec une conscience et un faste, un respect de la tradition wagnérienne dignes des plus grands éloges.

Enfin, depuis quinze jours, dans la presse, c'est comme une campagne de répitescence et de réhabilitation.

Nous n'avons point vu, comme en 1861, le souverain adresser, de sa loge, à Mme de Metternich, qui occupait avec le prince une loge entre colonnes, un geste de courtoisie et de résignation, pour la bonne raison qu'il n'y a plus de souverain en France ; mais nous avons pu voir et entendre les applaudissements partir de la loge du Jockey-Club, qui, il y a trente-quatre ans, avait servi de quartier général aux siffleurs.

Mais quelque attrait que puisse avoir cette figure de rhétorique qu'on appelle l'*antithèse*,