

# Introduction

Christophe Pirenne

« [GIDE] EST D'AILLEURS TRES CHARMANT, très apte à échanger des idées finement ingénieuses, il a horreur de Wagner ce qui est le signe d'un esprit filtré »<sup>1</sup>. Que cette citation vienne d'un auteur français n'est pas étonnant ; qu'elle soit de Debussy est presque une lapalissade ; mais qu'elle ait été formulée aussi tardivement que 1894 interpelle. A la fin du siècle, l'univers wagnérien, « borné par l'accord de septième »<sup>2</sup>, n'a plus rien de révolutionnaire. Il a depuis longtemps quitté les sphères de l'avant-garde revendicatrice pour intégrer l'univers feutré des milieux mondains. A Bruxelles, le chef d'orchestre Joseph Dupont en est convaincu. En 25 ans, il a joué avec succès tout ce qui pouvait l'être. Ce qu'il craint alors, ce n'est pas que l'on en revienne aux querelles qui brisèrent des amitiés indéfectibles et désunirent des familles vingt ans plus tôt, mais que le répertoire wagnérien soit déjà passé de mode. Son jeune compatriote Eugène Ysaÿe remporte en effet un succès public considérable avec des concerts consacrés à la jeune école française. Dupont se demande dès lors quelle stratégie adopter pour entretenir la flamme du public. Il décède en 1899 sans avoir trouvé de réponse. Mais à ce moment, elles n'étaient sans doute plus nécessaires. Wagner avait déjà intégré le Walhalla des « maîtres anciens ».

Cette intégration ne s'est pas faite sans peines. Les lazzis de Debussy montrent qu'un demi siècle de wagnérisme n'a pas réussi à vaincre toutes les réticences, en particulier dans l'espace francophone. Il suffit de consulter la littérature secondaire consacrée à Wagner pour se convaincre à la fois de l'ampleur, mais aussi des limites de ces controverses. Au XIX<sup>e</sup> siècle, sur 128 volumes publiés, 94 sont en allemand, 29 en français,

---

<sup>1</sup> Lettre de Debussy à Henry Lerolle, 28 août 1894. François Lesure, Denis Herlin (éds), *Claude Debussy. Correspondance*, Paris, Gallimard, 2005, p. 220.

<sup>2</sup> Lettre de Debussy à Pierre Louÿs, vendredi 20 juillet 1894, *op. cit.*, p. 216.

3 en néerlandais et 2 en anglais<sup>3</sup>. Le wagnérisme est donc bel et bien une affaire franco-allemande. La Belgique y joue un rôle de médiateur plaidant tantôt à charge, tantôt à décharge. *Le wagnérisme hors d'Allemagne* d'Edmond Evenepoel est l'une des premières études expliquant la position singulière de la Belgique<sup>4</sup>. Depuis, de nombreux travaux ont vu le jour<sup>5</sup>. La présente étude s'en veut le complément. Elle présente des aspects inédits du wagnérisme en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle et montre quelle fut sa descendance au cours du siècle suivant.

Parmi les anti-wagnériens de la première heure, François-Joseph Fétis est sans doute l'un des plus acharnés. Dans son article, Robert Wangermée rappelle qu'il énonce ses premières critiques dès les années 1850. Grâce à son prestige intellectuel, à sa connaissance exceptionnelle de l'histoire de la musique et à l'importance des postes qu'il occupe, ses prises de position connaissent une diffusion internationale. Elles sont d'autant mieux reçues que, pour une part du public et de la critique, elles formalisent l'hiatus diffus qui s'établit peu à peu entre une frange majoritaire d'auditeurs et la musique dite « moderne ». Cependant, si l'argumentaire que Fétis développe à propos des écrits théoriques de Wagner est parfois très pertinent – en particulier lorsqu'il se montre choqué de la conception négative qu'a Wagner des chefs-d'œuvre du passé –, sur le plan de l'évaluation musicale, Fétis se fourvoie. Lui qui martèle sa vie durant que « l'art ne progresse pas, il se transforme » se révèle incapable d'appliquer sa vision indéterministe de l'histoire à l'avant-garde musicale de son temps et particulièrement à l'œuvre de Wagner.

La bienveillance avec laquelle les objections de Fétis sont entendues impose aux wagnériens du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle d'adopter une attitude combative. Leur maître mot est « convaincre ». Que ce soit par l'interprétation, la transcription, la traduction ou l'exégèse, il mettent

---

<sup>3</sup> Une première bibliographie encyclopédique a été publiée par Henri Silège, *Bibliographie Wagnérienne française...*, Paris, Fischbacher, 1902. On la complètera par *Richard Wagner: Secondary Literature of the Nineteenth Century*, catalogue en ligne publié par la William and Gayle Cooke Music Library de l'Université de Bloomington (Indiana). <http://www.music.indiana.edu/>

<sup>4</sup> Edmond Evenepoel, *Le wagnérisme hors d'Allemagne (Bruxelles et la Belgique)*, Paris-Bruxelles-Leipzig, Fischbacher-Schott-Junne, 1891.

<sup>5</sup> Parmi les ouvrages récents, il faut citer avant tout Manuel Couvreur (éd.), *La Monnaie wagnérienne*, Bruxelles, Cahiers du Gram, 1998.

tout en œuvre pour vulgariser le répertoire wagnérien. En Belgique, cette démarche est appuyée par quelques personnalités convaincues, influentes et parfois pittoresques. Ainsi en est-il de Joseph Dupont, un Verviétois qui avait découvert *de visu* certains chefs-d'œuvre de Wagner lors de ses séjours en Allemagne. Devenu chef d'orchestre au Théâtre royal de la Monnaie et aux Concerts populaires, il privilégie l'œuvre de Wagner d'une façon si exclusive qu'on la qualifierait aujourd'hui d'éhontée. Wagner est de tous les programmes et, au milieu des années 1890, Dupont peut se vanter d'être l'un des seuls chefs au monde – et sans doute le seul chef non allemand – à avoir dirigé quasiment toute son œuvre.

A ce plaidoyer pour la découverte des textes musicaux répond un discours similaire pour le texte littéraire. L'acte traducteur n'étant pas mis en cause, les questions qui se posent sont dès lors : comment traduire Wagner sans le trahir ? Comment conserver la musicalité singulière de ses textes ? Dans son article, Roland Van der Hoeven s'arrête sur les réponses apportées par Henri La Fontaine. Ce futur Prix Nobel de la Paix, député et sénateur du parti ouvrier, fondateur du fameux Munda-neum, épouse très tôt la cause wagnérienne et propose des traductions alternatives à celles du Gantois Victor Wilder. Primauté du sens, littéralité, préservation des noms propres, abandon de la versification classique, telles sont quelques-unes des solutions radicales mises en œuvre pour préserver la nouveauté tout aussi radicale de l'esthétique wagnérienne. La comparaison de certains passages des versions françaises est, à cet égard, tout à fait édifiante.

Le succès très précoce de Wagner en Belgique n'aurait sans doute pas été aussi complet s'il n'avait rencontré l'adhésion d'une partie de l'aristocratie. La famille des princes de Chimay est de celle-là. Marie Cornaz montre que, parmi d'autres membres de sa famille, Joseph de Chimay (1836-1892) fait partie des premiers défenseurs du compositeur. Présent lors de la première parisienne de *Tannhäuser* en 1861, il assiste au cours de l'été 1876 à l'ouverture du Festspielhaus de Bayreuth et fréquente de surcroît un cénacle d'artistes musiciens qui sont tous d'ardents défenseurs de Wagner : Franz Liszt, Franz Servais, Louis Brassin, ou encore Joseph Dupont.

Après le décès de Richard Wagner, Cosima devient la gestionnaire morale et financière de l'héritage artistique de son époux. A la tête du festival de Bayreuth, elle impose de façon ferme et efficace sa propre conception du drame musical. De manière parfois abusive, elle estime avoir le droit de faire travailler intensément certains artistes avant cha-

que festival. Grâce à l'exploitation d'un fonds d'archives tout à fait exceptionnel, Malou Haine démontre que le grand ténor belge Ernest Van Dyck est à la fois le bénéficiaire et la victime de ce système. Lors de ses premières saisons à Bayreuth, il se plie aux directives de Cosima, mais très vite, il entend se faire respecter et mener sa carrière à sa convenance. Leur collaboration est alors marquée par une longue suite de ruptures, de réconciliations et de crispations.

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Bruxelles monopolise la diffusion d'opéras wagnériens hors d'Allemagne, mais les villes de province ne sont pas en reste. A Liège, Sylvain Dupuis, futur chef d'orchestre à la Monnaie, joue un rôle décisif, même si, comme partout ailleurs, il interprète essentiellement des pages instrumentales. C'est toutefois dans l'entre-deux-guerres que les programmations wagnériennes sont les plus impressionnantes. Michèle Isaac a retrouvé la trace de deux *Tétralogies* complètes données l'une en 1929 et l'autre en 1930, toutes deux dans la traduction française d'Alfred Ernst. Elle fait également part d'une *Walkyrie* retentissante en 1939, présentée en version originale et dirigée par Herbert von Karajan.



La programmation du *Ring des Nibelungen* à l'Opéra royal de Wallonie constitue le prétexte à ce livre. Pour la première fois, l'œuvre était présentée en intégralité et en langue allemande à Liège. Le Prélude et les trois journées furent d'abord présentés de manière séparée puis la saison 2005-2006 s'ouvrit par deux cycles complets de l'œuvre. Cette programmation s'accompagna d'une série de manifestations connexes auxquelles la Société liégeoise de musicologie s'est très volontiers associée. Le jeudi 7 octobre 2004, nous avons ainsi organisé à l'Université de Liège une journée d'études intitulée *Wagner chez les Belges*. Sept musicologues ont présenté des aspects méconnus du wagnérisme dans notre pays. Ce livre constitue le résultat de leurs travaux.

Tant la réalisation de la journée d'étude que la publication de ce livre ont bénéficié de précieuses aides. Qu'il nous soit permis de remercier l'Opéra royal de Wallonie et son directeur Jean-Louis Grinda, le Fonds national de la recherche scientifique (FNRS), le Ministère de la Communauté française de Belgique, la Province de Liège, l'Université de Liège et plus particulièrement la filière d'Histoire de l'art, archéologie et musicologie.

Nous voudrions également exprimer notre gratitude à Emilie Corswarem et à Aurore Louis qui ont veillé à la préparation et au bon déroulement de la journée.