



**HAL**  
open science

## La querelle du wagnérisme : une querelle de répertoire

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. La querelle du wagnérisme : une querelle de répertoire. Les Querelles de l'Art, Géraldine Sfez; Sophie Chassat, Mar 2007, Paris, France. hal-01779718

**HAL Id: hal-01779718**

**<https://hal.science/hal-01779718>**

Submitted on 26 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***La querelle du wagnérisme : une querelle de répertoire<sup>1</sup>***

La querelle du wagnérisme n'est pas une querelle musicale comme une autre : c'est l'idée récente au XIX<sup>e</sup> siècle de « répertoire » qui permet de comprendre ses traits spécifiques, par exemple le fait qu'elle rebondisse non sur des points proprement musicaux mais sur la question de savoir si Wagner peut être représenté ou non sur telle ou telle scène, ou le fait qu'elle ait pu être à ce point investie par des enjeux patriotiques et nationalistes – alors que des œuvres d'autres compositeurs allemands comme Beethoven ou Meyerbeer sont acceptées sans difficulté. Or l'idée de répertoire ne date que de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et n'est devenue courante qu'au siècle suivant. Telle est l'originalité de la querelle du wagnérisme : s'inscrire dans un nouveau vocabulaire et un nouveau paradigme, celui de la musique conçue comme répertoire. L'entrée des œuvres de Wagner au répertoire des théâtres français a conduit les contemporains à s'interroger sur ce qu'est et ce que doit être le répertoire, et apporte donc des éléments de réponse à la question de sa définition. Nous nous proposons donc de relire la querelle du wagnérisme à l'aune de la notion de répertoire musical, son enjeu étant tout à la fois la prise de conscience du répertoire musical, et la possibilité de sa destruction.

### **Chronologie de la querelle du wagnérisme en France<sup>2</sup>**

La querelle du wagnérisme en France commence vers 1852 – date de la publication d'un article très hostile de Fétis à l'égard de *Rienzi* – et se poursuit jusqu'à la première guerre mondiale et le renouveau d'une pensée nationaliste et germanophobe à l'égard de Wagner. Elle couvre donc toute la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. On peut en donner les quatre étapes suivantes.

(I) de 1852, date de l'ouverture des hostilités par Fétis, à 1861, chute de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, la querelle du wagnérisme porte essentiellement sur les questions musicales (sort de la mélodie, problème de la musique imitative, des *leitmotifs*, etc.) ;

(II) de 1870, découverte par les Français de *La Capitulation* écrite par Wagner à l'occasion de la défaite de la France, à 1888, fin de la *Revue wagnérienne* – la querelle du wagnérisme prend une tournure plus nationaliste que musicale, la polémique tournant essentiellement sur la question de la germanité de l'œuvre wagnérienne ;

---

<sup>1</sup> Cet article a fait l'objet d'une communication le 23 mars 2007 au colloque « Les Querelles de l'Art » organisé par Sophie Chassat et Géraldine Sfez.

<sup>2</sup> Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France* (Paris : Librairie illustrée, 1898).

(III) des années 1890 à 1910, la querelle du wagnérisme s'apaise, et prend une tournure convenue : les œuvres de Wagner sont aux répertoires des théâtres parisiens. C'est la génération de 1870 qui continue d'écrire des articles hostiles à résonances nationalistes, mais la jeune génération de 1890 est acquise à l'œuvre wagnérienne<sup>3</sup> ;

(IV) la période précédant la première guerre mondiale marque un renouveau de la querelle du wagnérisme, dans des termes nationalistes proches de la seconde étape.

### **La querelle du wagnérisme est-elle une querelle musicale comme une autre ?**

Si l'on en croit Baudelaire, la querelle du wagnérisme en tant que telle n'aurait aucune spécificité. Dans le genre « querelles artistiques », elle appartiendrait à l'espèce « querelles musicales », et à la sous-espèce « querelles sur la réforme de l'opéra ». Dès lors, une réflexion sur la querelle du wagnérisme n'a pour Baudelaire aucun intérêt : elle n'est qu'une occurrence de l'éternité des querelles artistiques. Ainsi à l'occasion de la représentation de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, c'est de manière assez cavalière qu'il laisse de côté la polémique autour du spectacle.

« ...la question de la réformation de l'opéra n'est pas vidée, et la bataille continuera ; apaisée, elle recommencera<sup>4</sup>. »

L'événement de la représentation de l'œuvre wagnérienne à l'Opéra de Paris, et la querelle du wagnérisme, sont relégués au second plan, au profit de la figure de Wagner lui-même, représentant de la modernité.

« Wagner (...) est actuellement le représentant le plus vrai de la nature moderne<sup>5</sup>. »

Si la querelle du wagnérisme est classique, la figure de Wagner est moderne, et c'est pourquoi c'est à lui qu'il faut s'intéresser et non à la polémique autour de ses œuvres. C'est pourquoi le regard de Baudelaire sur la polémique est très distancé. Elle n'est pour lui qu'une reprise de la querelle entre gluckistes et piccinistes.

Baudelaire n'est pas le seul à voir non seulement une ressemblance, mais une identité parfaite entre la querelle du wagnérisme, et la querelle des gluckistes et des piccinistes. Détracteurs comme disciples de Wagner font ce rapprochement. Un historien de la musique

---

<sup>3</sup> Claude Digeon, *La crise allemande de la pensée française, 1870-1914* (Paris : PUF, 1959) p. 396.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, (Paris : Gallimard, 1992), p. 468.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 466.

comme Chouquet met en œuvre cette comparaison pour ridiculiser la soi-disant « musique de l'avenir » au profit de Gluck<sup>6</sup>. À l'inverse un Eugène de Bricqueville, favorable à l'œuvre wagnérienne, profite du renouveau de Gluck dans les salles de concerts pour ridiculiser la véhémence des hostilités. Il écrit en 1884 :

« ...dans le procès intenté au réformateur de Munich, il n'est pas une seule raison, bonne ou mauvaise, qui n'ait été mise en avant dans les polémiques antérieures. La question en est encore au point où l'a laissée la célèbre querelle des Gluckistes et des Piccinistes<sup>7</sup>. »

La querelle entre partisans de Gluck et partisans de Piccini s'est étendue de 1774, date à laquelle les deux compositeurs sont appelés par l'Académie royale de musique pour renouveler le genre de l'opéra français, à 1780, date marquant la victoire des gluckistes et la quasi disparition des opéras baroques de la scène de l'Académie. Si le rapprochement entre querelle du wagnérisme et la querelle du XVIII<sup>e</sup> siècle est si fréquent, c'est que la question est dans les deux cas celle de la réforme de l'opéra. Adéquation entre musique et drame, sort des récitatifs et de la mélodie, opposition entre une école italienne et une école allemande, importance de l'orchestre – Gluck comme Wagner ont été accusés du vacarme de la partie orchestrale, de l'étouffement des voix, etc. : autant de thèmes communs aux deux querelles. On pourrait même suggérer l'hypothèse que le retour en grâce de Gluck sur les scènes françaises, dans les années 1860 et 1870, est en partie dû à la résurgence de ces thèmes dans la querelle du wagnérisme.

Toutefois, si les arguments proprement musicaux de ces deux querelles sont incontestablement proches, il n'en reste pas moins qu'ils sont formulés de manière neuve dans la querelle du wagnérisme. Tout se passe comme si la question de la réforme de l'opéra était traduite en termes de répertoire, « mise en répertoire ». En effet, la querelle du wagnérisme rebondit à chaque fois lorsqu'une œuvre wagnérienne entre au répertoire des théâtres nationaux : en 1861 avec *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, en 1886 lorsqu'il est question d'une représentation de *Lohengrin* à l'Opéra Comique, avant la guerre enfin quand des compositeurs français comme Saint-Saëns se plaignent de la trop grande importance de Wagner au répertoire français, au détriment des compositeurs français. La différence avec la querelle des

---

<sup>6</sup> Gustave Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France, depuis ses origines jusqu'à nos jours* (Paris : Librairie Firmin Didot Frères Fils et Cie, 1873). On se reportera aux chapitres VII et X, consacrés respectivement à Gluck et Wagner.

<sup>7</sup> Eugène de Bricqueville, *L'opéra de l'avenir dans le passé* (Paris : Henri Heugel éditeur, 1884). On trouverait des idées similaires chez beaucoup d'autres wagnériens, par exemple Servières, *Richard Wagner jugé en France...*, *op. cit.*, p. 39.

gluckistes et des piccinistes, c'est que la représentation d'un drame lyrique de Wagner n'est pas l'*occasion* de la querelle, mais le *sujet même* de la querelle. Le problème n'est pas « *Lohengrin* est-il un bon opéra ? » ou « Les compositeurs français doivent-ils imiter Wagner ? » mais « Donner *Lohengrin* sur la scène d'un théâtre subventionné comme l'Opéra Comique est-il acceptable ? ». L'originalité de la querelle du wagnérisme consiste donc en ce que nous appelons cette « mise en répertoire ». Le problème n'est pas seulement de savoir ce que doit être la musique, un opéra ou un drame lyrique, mais de savoir ce qu'est un répertoire, et quelle musique y est intégrable ou non.

### **Qu'est-ce que le répertoire ?**

Si le mot de « répertoire » au sens d'un « catalogue » existe dans la langue française depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, ce n'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle qu'il prend sa signification théâtrale : l'ensemble des pièces appartenant à un théâtre. Avec la fondation de la Comédie Française et son monopole sur le théâtre de langue française, le terme acquiert une signification juridique. Ainsi « répertoire » est-il le mot utilisé dans le décret de Napoléon de 1806 sur le droit de représentation des théâtres, délimitant le genre de spectacle auquel chacun est assigné<sup>8</sup>.

C'est à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que le répertoire entre dans le champ lexical de la musique, en particulier de l'opéra, genre permettant le passage du mot du domaine théâtral au domaine musical. Son usage devient courant au XIX<sup>e</sup> siècle dans le langage musical, assis sur la délimitation juridique du répertoire des théâtres par l'Empire en 1806. Si la querelle du wagnérisme est traduite en termes de répertoire, c'est donc parce qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle s'est achevée la « mise en répertoire » de la musique elle-même : la vie musicale française est ainsi partagée en autant de répertoires qu'il y a de théâtres ou salles de concert.

À la signification juridique vient donc s'ajouter une dimension économique : le répertoire de chaque théâtre tient lieu de fonds de commerce, dont les œuvres sont reproduites et vendues au fil des années à la manière de n'importe quelle marchandise. La notion de répertoire participe donc d'une nouvelle organisation de la vie musicale, et du développement d'un marché de la musique. Ainsi les contemporains de Wagner insistent-ils sur la nouveauté de ce marché par rapport au siècle précédent. Composer des œuvres lyriques, et surtout les représenter, est devenue une activité lucrative. Nietzsche montre ainsi comment Wagner alimente le marché européen de la musique.

---

<sup>8</sup> Paul Olganier, *Le droit d'auteur, tome II* (Paris : librairie générale de droit et de jurisprudence, 1934), p. 76-77.

« Le succès de Wagner (...) a métamorphosé tous les ambitieux du monde musical en disciples de son art occulte. Et pas seulement les ambitieux, mais aussi les *malins* (...); tous nos grands théâtres vivent de Wagner<sup>9</sup>. »

La querelle du wagnérisme attise la curiosité des spectateurs, et remplit les salles. De Paris à Saint-Pétersbourg, toutes les grandes scènes européennes jouent Wagner : la musique étrangère se vend bien dans les théâtres et salles de concert. C'est cette internationalisation du marché de la musique que décrit Gustave Bertrand, critique musical, dans un livre de 1872.

« Pour qui étudie de nos jours, et surtout à Paris, les mouvements généraux de l'art musical, aucun phénomène n'est plus frappant que celui du libre-échange des génies, du va-et-vient des œuvres, de l'incessante communication et pénétration des nationalités diverses<sup>10</sup>. »

Gustave Bertrand déplore moins la marchandisation de la musique, que son internationalisation, dont Wagner est l'exemple le plus flagrant. Pour lui, le succès de Wagner est intrinsèquement lié au « libéralisme économique » du marché de la musique. En réalité, l'Académie de Musique a toujours accueilli des compositeurs étrangers, comme le montre la querelle des Gluckistes et des Piccinistes, opposant les tenants de l'Allemand Gluck et de l'Italien Piccini. C'est justement contre la prééminence des artistes étrangers dans la vie musicale de l'Ancien Régime qu'une institution comme le Conservatoire de Musique avait été créée en 1795<sup>11</sup>, afin de privilégier une musique française, tant du point de vue de la composition que de son exécution. Ce qui pose problème pour un Gustave Bertrand n'est donc pas l'internationalisation de la vie musicale – qui existait bien avant et en particulier pour l'opéra – mais l'internationalisation du répertoire.

*Le répertoire doit-il être international ou universel ?*

Si le répertoire est l'ensemble des œuvres appartenant de fait ou de droit à un théâtre ou une salle de concert, il est appelé à la conservation. C'est pourquoi l'internationalisation du répertoire devient un problème : le risque, c'est la suppression de la musique française du répertoire, et *in fine* la suppression de la culture française dans la société. Wagner cristallise cette crainte, car il est le compositeur qui a revendiqué la création d'un art proprement

---

<sup>9</sup> Nietzsche, *Le cas Wagner*, trad. d'Eric Blondel (Paris : Flammarion, 2005) p. 43-44.

<sup>10</sup> Gustave Bertrand, *Les nationalités musicales* (Paris : Didier et Cie, 1872) p. 1.

<sup>11</sup> « Le Conservatoire de musique (...) nous [rendra] indépendants des étrangers », Bernard Sarrette, fondateur du Conservatoire, cité par Adélaïde de Place, *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, (Paris : Fayard, 1989) p. 268.

allemand. Le risque de l'entrée de Wagner au répertoire, c'est tout simplement la germanisation du répertoire, qui expulserait de son sein la musique italienne et la musique française. Cette crainte est partagée à la fois par des wagnériens et des anti-wagnériens : que subsistera-t-il du répertoire quand Wagner l'aura intégré ? À ce nouveau problème de « répertoire » deux solutions sont proposées par les contemporains.

La première consiste dans le souci de préserver un *équilibre* au sein du répertoire. L'idée de répertoire étant un ensemble d'œuvres, il s'agit de conserver au sein de cet ensemble un équilibre entre les différentes nationalités, afin que Wagner ne devienne pas prépondérant dans le répertoire. La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle découvre en effet l'opéra russe. Une partie des anti-wagnériens met ainsi en valeur l'opéra russe au détriment de l'opéra wagnérien, comme Henri Blaze de Bury<sup>12</sup>, critique musical dans les années 1880. Une telle stratégie révèle une conception quantitative du répertoire : il ne s'agit que de préserver des proportions raisonnables entre l'opéra français, l'opéra italien et l'opéra allemand, l'opéra russe pouvant opportunément permettre de réduire la part de la musique germanique. Les histoires de la musique se mettent ainsi à beaucoup à parler de l'opéra russe, et en particulier celles écrites par des anti-wagnériens comme Chouquet<sup>13</sup>. Dans un répertoire bien proportionné, la musique française peut conserver sa place face à Wagner. Nous qualifierons une telle conception du répertoire d'*internationale*, puisqu'elle considère que le répertoire doit comprendre les œuvres des principales nationalités musicales. L'internationalité bien comprise d'un tel répertoire est de l'ordre du quantitatif et de la proportion.

Une seconde réponse possible est de rejeter l'idée d'un répertoire international au profit d'un répertoire *universel*. Une telle conception n'est plus quantitative comme la précédente, mais qualitative : il ne s'agit pas de préserver un équilibre entre les nationalités musicales, mais de choisir uniquement les œuvres de génie. Cette stratégie est celle, dans les années 1880, d'un anti-wagnérien comme Gustave Bertrand, mais aussi d'un wagnérien comme Paul Verdun. Dans son livre de 1887, *Les ennemis de Wagner*<sup>14</sup>, celui-ci défend l'œuvre de Wagner contre les wagnériens eux-mêmes, tenants selon lui d'une conception du répertoire purement et simplement germanisée. Contre la figure d'un Wagner phagocytant tout le répertoire, il défend la thèse d'un Wagner intégré à un répertoire universel.

---

<sup>12</sup> Henri Blaze de Bury, *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir* (Paris, Calmann Lévy, 1880).

<sup>13</sup> Gustave Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France, depuis ses origines jusqu'à nos jours* (Paris, Firmin Didot, 1873). On trouve également des références à l'opéra russe chez Gustave Bertrand, *Les nationalités musicales* (Paris, Didier et Cie, 1872).

<sup>14</sup> Paul Verdun, *Les ennemis de Wagner* (Paris, A. Dupret, 1887).

« Qu'est-ce donc qu'un pur wagnérien ? C'est un homme qui n'aime pas *la* musique, mais qui aime *une* musique<sup>15</sup>. » « Le véritable art se retrouve partout, et il ne date pas de Wagner<sup>16</sup>. »

« *Une* musique », c'est le risque d'un répertoire envahi par l'œuvre wagnérienne, « *la* musique », c'est au contraire un répertoire des œuvres de génie choisies en fonction de leur universalité, et préservant par conséquent un juste équilibre entre toutes les nationalités. Verdun traduit d'ailleurs immédiatement sa thèse en termes de « répertoire » :

« Quel beau répertoire ce serait, comme valeur artistique et comme diversité de genres et d'écoles, que celui où l'on verrait réunis *Les Huguenots*, *Guillaume Tell*, *La Muette*, et *Lohengrin*<sup>17</sup> ! »

Dans les opéras cités par Verdun, il y a donc deux œuvres allemandes, une italienne et une française, sans que leurs nationalités ne soient précisées. Une telle abstraction est typique d'une conception universelle du répertoire. On trouverait des citations similaires dans les œuvres d'anti-wagnériens comme Gustave Bertrand.

« [Il faut] assurer le répertoire des chefs-d'œuvre qui sont le patrimoine de tous les temps et de tous les pays. Les chefs-d'œuvre seuls ont le droit de voyager ou de survivre ; le génie seul a droit d'être admiré<sup>18</sup> »

Quelle que soit la stratégie adoptée, le but reste de sauvegarder les nationalités musicales, et en particulier la musique française. L'appel à l'universalité ou à l'internationalité du répertoire défend en réalité la musique nationale contre l'invasion wagnérienne.

#### *Le répertoire : un enjeu nationaliste*

Le répertoire devient donc un enjeu non seulement national, mais nationaliste. La querelle du wagnérisme retrouve ainsi un nouveau souffle en 1885 lorsqu'il s'agit de représenter *Lohengrin* à l'Opéra Comique : les anti-wagnériens rappellent alors la défaite de 1870 et les propos gallophobes de Wagner à cette occasion dans *La Capitulation*. Une caricature contemporaine évoque la possibilité de cette entrée de *Lohengrin* au répertoire de l'Opéra

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>18</sup> Bertrand, *Les Nationalités musicales...*, *op. cit.*, p. VII.



Comique comme un « nouveau siège de Paris<sup>19</sup>. » Si les métaphores guerrières sont si aisées, c'est que le répertoire est conçu comme un territoire qu'il s'agit de défendre ou d'envahir : qui détient le répertoire a pouvoir sur le théâtre qui le possède, comme le montre cette autre caricature représentant l'Opéra de Paris avec un casque prussien<sup>20</sup>.

L'idée d'invasion du répertoire par Wagner conduit à l'idée de sa contamination. On sait que Nietzsche parle de Wagner comme d'une maladie.

« Wagner (...) n'est-il pas plutôt une maladie ? Il rend malade tout ce qu'il touche, - *il a rendu la musique malade*<sup>21</sup>. »

Mais Nietzsche, tout en lui donnant une signification nouvelle, reprend un vocabulaire déjà en usage à son époque à propos de Wagner, comme le montre ce texte humoristique anonyme de 1893, intitulé *Des maladies wagnériennes, de leur traitement et de leur guérison* :

« Le mal wagnérien ou (...) *malus germanicus* a pris naissance en Allemagne il y a environ quarante ans. D'abord stationnaire en ce pays, il n'a pas tardé à se répandre au dehors, et, à l'heure actuelle, le monde entier est menacé de ses ravages<sup>22</sup>. » « Celui qui écrit ces lignes a eu, il y a quelques années, une attaque de wagnériorie heureusement assez bénigne ; un simple emplâtre au baume de Mozart (...) a suffi pour chasser le mal qui n'a jamais reparu depuis (...). Dans les cas graves, nous conseillons les frictions au baume de Bach et de Haendel<sup>23</sup>. »

En 1916, Saint-Saëns utilisera les mêmes métaphores médicales dans *Germanophilie*<sup>24</sup>, à propos de la place des œuvres allemandes, et en particulier de Wagner, dans le répertoire des théâtres français. Or ce n'est que parce que la musique est conçue comme un répertoire que sa contamination devient possible. Le répertoire est en effet un ensemble d'œuvres conçu comme un tout et dont la fin est la conservation. Tant que la musique n'avait pas pour but sa préservation, et n'était pas pensée comme des œuvres formant un tout organique, l'idée de sa contamination infectieuse est impossible ; quelle que soit sa nationalité, elle est de toute façon vouée à disparaître, et aucune pièce musicale n'est liée organiquement aux autres. En revanche, quand la musique est mise en répertoire, elle devient un ensemble organisé dont la

---

<sup>19</sup> John Grand-Carteret, *Richard Wagner en caricatures* (Paris : Librairie Larousse, 1892) p. 209.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>21</sup> Nietzsche, *Le cas Wagner...*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>22</sup> Cuniculus, *Des maladies wagnériennes, de leur traitement et de leur guérison* (Paris : Paul Dupont, 1893) p. 3.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 6-7.

<sup>24</sup> Camille Saint-Saëns, *Germanophilie* (Paris : Dorbon aîné, 1916).

vocation est d'être sauvegardée : l'entrée d'une nouvelle œuvre au répertoire peut donc gêner tout le reste du répertoire. C'est parce que la querelle du wagnérisme est sous-tendue par l'idée de répertoire qu'elle peut être traduite en termes de maladie et de contamination. L'idée de répertoire peut donc donner lieu à des considérations non seulement nationalistes sur la musique, mais racistes.

« Le wagnérisme (...) c'était l'âme allemande qui s'insinuait peu à peu dans notre public. La langue, dit-on, est l'âme d'une race. La musique l'est bien plus encore<sup>25</sup>. »

Ainsi est-il révélateur que *Germanophilie* mêle intimement germanophobie et antisémitisme : c'est le même vocabulaire de l'invasion et de la contamination qui est utilisé pour l'entrée au répertoire français des œuvres de Wagner et celle des œuvres que Saint-Saëns qualifie de « juives », comme celles d'Halévy ou du librettiste Scribe.

*Les lieux du répertoire : le statut privilégié des théâtres subventionnés*

Le problème pour un Camille Saint-Saëns ou un Gustave Bertrand, c'est que le répertoire français ne soit plus français. On a vu que le répertoire appartient juridiquement et économiquement à un théâtre. Mais chez les auteurs que nous avons cités, il est souvent question du « répertoire français », comme si la nation pouvait être détentrice d'un répertoire : dès lors, l'invasion du répertoire de la France par Wagner symbolise musicalement la défaite française. Mais qu'est-ce que le répertoire français ? Le décret de 1806 sur le droit de représentation accordait à l'Opéra et l'Opéra Comique le monopole des œuvres tombées dans le domaine public, et fixait également les répertoires des autres théâtres, comme le Théâtre Lyrique, le Théâtre du Châtelet et l'Eden théâtre. Si ce décret fut aboli en 1861, il n'en fixa pas moins durablement la vocation de toutes ces salles.

Accorder aux théâtres subventionnés que sont l'Opéra et l'Opéra Comique le monopole des œuvres du domaine public, c'est donc leur conférer une vocation patrimoniale : ces deux scènes acquièrent par là le rôle d'incarner le répertoire de la nation française en tant que telle. On peut parler du répertoire du théâtre lyrique ou de l'Eden théâtre, mais quant au répertoire de l'Opéra et de l'Opéra Comique, il s'agit du répertoire de la France, voire *du* Répertoire au sens absolu.

Tout se passe comme si l'Opéra était le lieu permettant la transformation d'un répertoire quelconque en répertoire français, et *in fine* en Répertoire au sens absolu. Si l'Opéra et

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 23.

l'Opéra Comique peuvent incarner ainsi le Répertoire, c'est que le public français doit avoir la capacité de reconnaître la valeur universelle des œuvres qui lui sont présentées. C'est parce que le public français a cette capacité que le répertoire des théâtres subventionnés vaut comme l'incarnation du Répertoire tout court. Dans un texte anonyme de 1886, *La question Wagner par un Français*, est décrit ce mythe d'un public parisien au jugement de goût infaillible :

« Paris (...) est (...) le centre lumineux attirant à lui toutes les œuvres qui se sont donné la mission de développer le sentiment du vrai et du beau. L'œuvre admise par ce souverain maître du goût consacre la célébrité universelle du maître (...). M. Richard Wagner a tenté de l'obtenir de son vivant, n'y a point réussi (...). A quel titre, lui mort, veut-on essayer de combler l'abîme qu'il a lui-même creusé (...)»<sup>26</sup> ? »

Cette idée d'un public français infaillible vient de la mythologie révolutionnaire d'un peuple incarnant un avenir universel. Par le biais de ce mythe, le répertoire français vaut donc pour le répertoire au sens absolu. On retrouve la même idée dans un texte de 1876 d'Eusèbe Lucas :

« La France a le génie de l'assimilation (...). Elle doit dans un temps donné produire le *criterium* de la vérité dans l'art<sup>27</sup>. »

Lucas ne parle pas ici de l'assimilation par un compositeur de styles étrangers, mais bien de l'assimilation des compositeurs étrangers par les théâtres parisiens. C'est donc l'intégration au répertoire français qui vaut comme critère artistique absolu et universalisation.

Dès lors, on comprend pourquoi la représentation de *Lohengrin* sur la scène de l'Eden théâtre est acceptable (ce sera le cas en 1887) mais pas sur la scène de l'Opéra Comique (sous la pression, elle fut annulée) : que les œuvres de Wagner soient disponibles pour les curieux sur quelque scène de Paris est possible, mais qu'elles pénètrent l'Opéra ou l'Opéra Comique, et c'est le Répertoire de la Nation qui est menacé, et *in fine* la musique en son entier. Si l'on doit jouer Wagner, ce ne doit donc pas être sur les scènes nationales.

« Quand la musique était en Italie, nous avons eu le théâtre italien ; le mouvement musical s'accuse aujourd'hui en Allemagne, ayons le théâtre allemand, rien de plus juste (...). C'est là

---

<sup>26</sup> Anonyme, *La question Wagner par un Français* (Paris : Heymann, 1886) p. 4-5.

<sup>27</sup> Eusèbe Lucas, *Les concerts classiques en France* (Paris : Sandoz et Fischbacher, 1876) p. 159.

le juste hommage (...). Non pas (...) en sacrifiant les compositeurs français, en leur prenant leurs trop rares théâtres<sup>28</sup>. »

« Si l'on doit jouer à Paris le *Lohengrin*, que ce soit dans un théâtre libre, subventionné par la colonie allemande, qui a le droit d'admirer Wagner, mais qu'il ne soit point donné officiellement, sur un théâtre français subventionné par l'Etat<sup>29</sup>. »

C'est la même idée qui sous-tend encore la pensée de Saint-Saëns dans *Germanophilie* en 1916 : c'est parce que l'on a accueilli Wagner sur la scène de l'Opéra Comique que le genre de l'opéra comique a été purement et simplement tué, d'abord dans le répertoire français, puis dans le Répertoire tout court et dans toute l'Europe<sup>30</sup>.

### **La menace de la fin du répertoire**

Les théâtres subventionnés, et en particulier le théâtre de l'Opéra, ont donc un statut privilégié : ils sont perçus comme l'incarnation du Répertoire. Dès lors, on comprend pourquoi la querelle du wagnérisme se cristallisa autour de Bayreuth. L'Opéra de Bayreuth est une pomme de discorde pour les anti-wagnériens comme pour les wagnériens eux-mêmes, qui sont divisés sur la question de savoir si Wagner doit être représenté ailleurs qu'à Bayreuth. Pourtant, Bayreuth semble apparemment régler la question de l'intégration de Wagner au répertoire français : en dehors de celui-ci, l'œuvre wagnérienne demeure accessible aux curieux. Bayreuth serait alors une sorte de théâtre lyrique ou d'Eden théâtre, mais spécifiquement consacré à la représentation de Wagner.

Or bien au contraire, l'institution de Bayreuth déchaîne les passions anti-wagnériennes. Cette véhémence est absurde sans référence à l'idée de répertoire : si l'on accepte que le théâtre de l'Opéra incarne le Répertoire en tant que tel, renoncer à l'intégrer pour fonder un nouveau théâtre symbolise le rejet et la destruction du répertoire lui-même. Bayreuth est perçu comme l'abolition de tous les prédécesseurs de Wagner, puisqu'il est un piédestal consacré aux seules œuvres wagnériennes.

Le point intéressant est que le statut de Bayreuth est contesté au sein même du mouvement wagnérien. S'opposent les partisans de Bayreuth ou de la construction d'un nouveau théâtre propre au « drame lyrique » wagnérien, et les partisans du théâtre de l'Opéra qui souhaitent voir Wagner côtoyer Rossini, Meyerbeer et Auber sur la même scène. La discussion fait rage

---

<sup>28</sup> Article de Philippe Gille du 20 février 1886, *La Revue wagnérienne*, tome II, 1886-1887 (Genève : Slatkine reprints, 1968) p. 35-36.

<sup>29</sup> Lettre de Juliette Adam du 13 janvier 1886, citée par *La Revue wagnérienne...*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>30</sup> Saint-Saëns, *Germanophilie...*, *op. cit.*, p. 19.

au sein même de la *Revue wagnérienne* lorsqu'il est question de représenter *Lohengrin* à l'Opéra Comique : pour l'auteur de la chronique du 8 juillet 1885, la construction d'un nouveau théâtre est nécessaire, conçu comme une sorte d'annexe de Bayreuth à Paris. Ce nouveau théâtre incarnerait alors le véritable Répertoire, dont sera destitué l'Opéra :

« ...comprenons qu'un théâtre nouveau (...) est nécessaire (...). Et le théâtre de l'opéra, alors, achèvera de pourrir avec les Meyerbeer ; mais (...) jamais (...) les œuvres wagnériennes<sup>31</sup> ».

Pour l'auteur, il est clair que l'œuvre de Wagner sonne le glas de l'Ancien Répertoire, et en crée un radicalement nouveau. Cette abolition est illustrée par le changement de lieu du répertoire, et l'hypothétique décadence du théâtre de l'Opéra.

D'autres wagnériens au contraire refusent l'idée que Wagner ne puisse être représenté que sur une scène spécifique. Pour Paul Verdun, les wagnériens qui soutiennent une telle thèse sont en réalité des « ennemis de Wagner ». Même reproche chez le wagnérien Eugène de Bricqueville : un théâtre ne doit pas servir un compositeur exclusif, mais a vocation à la pluralité.

« ...le théâtre doit être considéré comme un musée où l'on juxtapose, sans que le goût s'en offense, des productions d'un genre différent et accusant même des tendances absolument contraires<sup>32</sup>. »

Pour Bricqueville, Wagner doit prendre place dans le musée de la musique, et non le détruire pour en construire un nouveau à sa gloire.

Penser Wagner à Bayreuth ou au théâtre de l'Opéra, c'est le penser comme rompant avec le répertoire ou s'y intégrant pleinement. Ce sont donc deux conceptions du rôle de Wagner dans l'histoire de la musique qui s'opposent. Ainsi pour le Nietzsche de la *Quatrième considération inactuelle*, Wagner est celui qui lutte contre le conservatisme tant musical que politique.

« ...pour bien des choses a sonné l'heure de mourir. Cet art nouveau est un voyant qui voit approcher le déclin – et pas seulement celui des arts<sup>33</sup>. »

---

<sup>31</sup> *Revue wagnérienne*, tome I, 1885-1886 (Genève : Slatkine reprints, 1968) p. 163.

<sup>32</sup> Bricqueville, *L'opéra de l'avenir dans le passé...*, *op. cit.*, p. 85.

Le répertoire ayant pour but la sauvegarde de la musique, Wagner est donc l'individu qui a le courage de mettre fin au répertoire, comme à tout ce qui a pour but la sauvegarde et la conservation. L'œuvre wagnérienne ne risque donc pas seulement de phagocyter le répertoire, mais de le supprimer purement et simplement. Ainsi la soi-disant méconnaissance par Wagner de ses prédécesseurs est-elle une critique récurrente des anti-wagnériens.

« Rossini n'existait déjà plus pour Wagner ; il ne l'avait pas fait figurer, il y a quelques années, dans un résumé historique du drame musical contemporain. D'un trait de plume, il raye encore trois compositeurs d'une autre école<sup>34</sup>. »

À l'inverse, les wagnériens souhaitant voir la *Tétralogie* au théâtre de l'Opéra sont ceux qui voient moins en Wagner un révolutionnaire qu'un rénovateur, voire un restaurateur de Gluck.

« L'Allemand (...) n'est point révolutionnaire, mais rénovateur, et, adoptant toutes formes, les [améliore] sans rien détruire<sup>35</sup>. »

Dès lors, Wagner ne s'inscrit plus contre le répertoire, mais dans le répertoire, au sein d'une histoire continue de la musique. Tel est le but de la *Revue Wagnérienne* lorsqu'elle propose une traduction des textes de Wagner sur Beethoven en 1885<sup>36</sup> : il s'agit de montrer que loin d'être le destructeur du répertoire comme on l'en accuse, Wagner s'y intègre parfaitement, dans une histoire continue des précurseurs du drame lyrique.

### **Les prémisses d'une querelle de l'art contemporain**

Si la musique est « mise en répertoire » au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, et si Wagner remet en cause ce répertoire, c'est donc toute la musique qui est menacée. Ainsi pour Blaze de Bury, Wagner annonce probablement la fin prochaine de la musique<sup>37</sup>. Même constat chez Nietzsche :

« ...le nom de Wagner est associé à la *ruine de la musique*<sup>38</sup>. »

---

<sup>33</sup> Nietzsche, « Richard Wagner à Bayreuth », trad. de Pascal David, *Œuvres*, tome I (Paris : Gallimard, 2000) p. 659.

<sup>34</sup> Hippolyte Prévost, *Etude sur Richard Wagner à l'occasion de Rienzi* (Paris : Lahure, 1869) p. 5.

<sup>35</sup> *Revue Wagnérienne*, tome I..., *op. cit.*, p. 109.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Blaze de Bury, *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir...*, *op. cit.*, p. 379.

<sup>38</sup> Nietzsche, *Le cas Wagner...*, *op. cit.*, p. 67.

Les années 1860-1870 sont en effet la prise de conscience d'une entité nouvelle : la « musique classique ». En 1876, Eusèbe Lucas écrit :

« Il s'est fait, depuis plusieurs années, une véritable réaction en faveur de ce qu'on est convenu d'appeler la musique classique<sup>39</sup> ».

Que la musique classique soit synonyme de répertoire est évident, en ce qu'elle est définie comme les œuvres jouées par des sociétés de concerts comme celles du Conservatoire, de Padeloup ou encore des Concerts Populaires. Dans le *Précis historique de musique classique* de Charles Habeneck, publié en 1861, la musique classique est définie comme

« ...[les] principaux ouvrages, qui appartiennent généralement au théâtre<sup>40</sup>. »

Dès lors, puisque la figure de Wagner est perçue par les contemporains comme rejetant le répertoire, la querelle du wagnérisme présente les prémisses d'une opposition entre musique classique et musique contemporaine. Ainsi l'expression d' « art contemporain » naît-elle peu de temps après celle de « musique classique », dans les années 1880. Dans le domaine pictural, elle désigne l'art académique<sup>41</sup>. En musique en revanche, et en particulier dans les textes évoquant la querelle du wagnérisme, l'expression acquiert une signification plus proche de la nôtre, celle d'une musique « moderne », ou encore « de rupture ». Ainsi dans *Berlioz et le mouvement de l'art contemporain*, Georges Noufflard oppose les « musiciens classiques » aux « wagnériens », comme incarnation de la rupture musicale<sup>42</sup>. Un autre wagnérien écrit en 1898 qu' « il n'y a pas, dans tout *L'anneau*, une seule mesure de musique classique<sup>43</sup> ». La même opposition entre musique classique et musique contemporaine, dont les wagnériens seraient les représentants, apparaît dans la *Revue wagnérienne* en 1887 : ainsi la

---

<sup>39</sup> Lucas, *Les concerts classiques en France...*, op. cit., p. 7.

<sup>40</sup> Charles Habeneck, *Précis historique de musique classique contenant la biographie des musiciens célèbres, l'énumération de leurs œuvres et la date de leur composition* (Paris : E. Dentu, 1861) p. 32.

<sup>41</sup> Jules Canonge, *Pradier et Ary Sheffer. Notes, souvenirs et documents d'art contemporain* (Paris : Paulin éditeur, 1858). P. 15, l'auteur parle de l' « art contemporain » précisément comme art académique allant à contre-courant de « ce temps de révolution ». C'est dans des termes identiques qu'en 1876, Théodore Véron assimile l'art contemporain à l'art académique, à l' « art d'école » et à l' « art d'Etat ». Théodore Véron, *La légende des refusés. Questions d'art contemporain suivies de Rimes amères et rimes de combat* (Paris, 1876) p. 7.

<sup>42</sup> Georges Noufflard, *Berlioz et le mouvement de l'art contemporain* (Florence : imprimerie coopérative, 1883) p. 37.

<sup>43</sup> Bernard Shaw, *Le parfait wagnérien* (Paris : Fernand Aubier, 1975, édition originale *The perfect wagnerite : a commentary on the ring of the Niblungs*, Londres, Grant Richards, 1898), p. 9.

représentation de *Lohengrin* à l'Eden théâtre est-elle « une date mémorable dans l'histoire de l'art contemporain<sup>44</sup> », et Wagner « le maître (...) de toute musique contemporaine<sup>45</sup> ». Ce qui montre que les auteurs de la *Revue wagnérienne* n'entendent pas simplement par « musique contemporaine » la musique de leur époque, c'est qu'ils font la distinction entre musiciens appartenant à l'« art contemporain » comme Wagner et Berlioz, et ceux qui n'y appartiennent pas et ne font en réalité que suivre de vieilles conventions. Pour les auteurs de la *Revue wagnérienne*, Adam, Massenet, Saint-Saëns : autant de représentants de la « musique ancienne<sup>46</sup> ». Wagner en revanche, et quelques autres comme Berlioz, sont les représentants de la « musique contemporaine ». Les critiques contre Wagner apparaissent ainsi comme des prémisses aux critiques faites à l'art contemporain, entendu comme art de la rupture.

Dans cette perspective, le premier reproche fait à Wagner est de détruire le *métier* de musicien : c'est par incompetence et incapacité à composer un opéra qu'il crée le drame musical contemporain. Les critiques d'un Saint-Saëns sont ainsi proches des critiques qu'on a pu faire contre l'art contemporain :

« Avant Richard Wagner, tous les grands compositeurs écrivaient « honnêtement » (...) ; il a inauguré et mis à la mode, malheureusement, le charlatanisme<sup>47</sup>. »

Même réflexion chez Nietzsche : c'est parce que Wagner n'est pas musicien qu'il détruit les règles de la musique et crée le drame lyrique<sup>48</sup>. Les wagnériens eux-mêmes font le même constat, mais non pour critiquer Wagner : bien au contraire, le drame musical wagnérien, contrairement à l'opéra français, est à la portée des profanes.

« Le musicien inexpérimenté et ignorant peut hardiment approcher Wagner : entre eux, aucune incompréhension possible (...). Le musicien, disciple de la vieille école, a, lui, tout à désapprendre<sup>49</sup>. »

---

<sup>44</sup> *Revue wagnérienne, 1887-1888*, tome III (Genève : Slatkine reprints, 1968) p. 97.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>46</sup> *Revue Wagnérienne*, tome I..., *op. cit.*, p. 301. L'auteur fait cette remarque à l'occasion de la représentation du *Cid*.

<sup>47</sup> Saint-Saëns, *Germanophilie...*, *op. cit.*, p. 25-26.

<sup>48</sup> Nietzsche, *Le Cas Wagner*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>49</sup> Shaw, *Le parfait wagnérien...*, *op. cit.*, p. 10.



Le second reproche fait à Wagner est de détruire l'art tout court, en composant non plus selon le principe de beauté mais de laideur, non plus selon une forme, mais selon l'informe. Selon Charles Vincens, Wagner a...

« ...[jeté] un audacieux défi aux plus justes exigences (...), même au goût et à la logique de l'art<sup>50</sup>. »

Pour le Nietzsche du *Cas Wagner*, le drame lyrique est la première œuvre absolument laide et sans principe de composition : si la musique suit cette voie, alors il n'y aura plus qu'une musique informe, c'est-à-dire plus de musique du tout. Ce que nous propose Wagner, ce n'est plus que du bruit.

Enfin pour ses opposants, Wagner ouvre une nouvelle période de l'histoire de la musique : celle de la recherche éperdue de la nouveauté et du choc. C'est le péril d'une telle « tradition du nouveau » qu'évoque Saint-Saëns :

« Ce qui choquait hier, dit-on, ne choque plus aujourd'hui ; ce qui choque aujourd'hui ne choquera plus demain. Cette progression, cependant, ne saurait continuer indéfiniment, sous peine d'arriver à la négation de l'art (...). Comment ne comprend-on pas qu'il y a des choses auxquelles *il ne faut pas* s'habituer<sup>51</sup> ? »

### **Originalité du « répertoire »**

Si la querelle du wagnérisme apparaît comme inédite dans l'histoire de la musique, alliant enjeux esthétiques, politiques et économiques, ce n'est pas seulement du fait de la figure de Wagner, mais de l'idée de répertoire, qui apparaît pour la première fois dans toutes ses tensions. La férocité de la querelle ne porte pas seulement sur la valeur de la musique wagnérienne, mais sur le sens du répertoire.

---

<sup>50</sup> Charles Vincens, *Wagner et le wagnérisme au point de vue français* (Paris, Fischbacher, 1902) p. 11.

<sup>51</sup> Saint-Saëns, *Germanophilie...*, *op. cit.*, p. 91 et 93.