



HAL
open science

Les rumeurs du Vaisseau fantôme

Makis Solomos

► **To cite this version:**

| Makis Solomos. Les rumeurs du Vaisseau fantôme. 2000. hal-01789827

HAL Id: hal-01789827

<https://hal.science/hal-01789827>

Submitted on 1 Jun 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.

Les rumeurs du *Vaisseau fantôme*

Makis Solomos

in *Das fliegende Holländer*, Paris, Opéra National de Paris, 2000, p. 55-61

Dans le laboratoire des rumeurs wagnériennes, le *Vaisseau fantôme* occupe une place de choix. Wagner est le prototype de l'artiste romantique, c'est-à-dire du créateur *ex nihilo*. Or, dans la mesure où, comme l'écrit si bien Alfred Einstein, " il est l'un des rares compositeurs [romantiques] à commencer par un éclectisme dépourvu d'originalité pour affiner ensuite graduellement son idiome musical " ¹, il lui fallut nommer — le verbe a pouvoir de création — *a posteriori* une rupture radicale qui ferait office de parthénogenèse. Le *Vaisseau fantôme* fut l'heureux élu. Les trois opéras précédents, *Les fées*, *la Défense d'aimer* et *Rienzi* servirent de repoussoir et Wagner s'efforça de démontrer qu'il y avait un *big-bang* de l'univers wagnérien et qu'il se nommait *Vaisseau fantôme*.

Cela commence avec les circonstances biographiques, que Wagner recomposa en vue de cette démonstration. On connaît le passage souvent cité de *Ma vie* où il relate comment le célèbre brick (le Thétis), qui lui permit de fuir Riga, s'échoua dans un fjord norvégien, échappant de peu au naufrage. Ce voyage, effectué l'été, c'est-à-dire un an avant les premières ébauches de l'opéra, y est présenté comme sa source d'inspiration : " Dès cette époque, je portais en moi l'idée de cet opéra ", note Wagner, en ajoutant qu'il y avait entendu raconter la légende du Hollandais volant et que son chant des marins norvégiens est directement issu du cri de l'équipage du Thétis. Cependant, le poème du *Vaisseau fantôme* situait initialement l'action en Écosse et non en Norvège et Daland, Erik et Senta avaient respectivement pour nom Donald, Georg et Anna. Ce n'est que peu avant la première de l'opéra que Wagner déplaça le lieu et changea les noms, à la fois pour minimiser sa dette vis-à-vis de sa source principale (la narration de Heine), pour prendre ses distances par rapport à l'opéra homonyme de Pierre-Louis Dietsch et, surtout, pour mettre l'accent sur l'aspect autobiographique. Car l'idée d'une parthénogenèse ne peut s'articuler qu'avec celle d'une expérience forte : Wagner survécut à la tempête pour pouvoir bâtir son édifice, dont le *Vaisseau fantôme*, qui puise dans cette expérience dramatique, est la première pierre, pourra alors dire la légende !

Mais l'essentiel du travail de reconstruction porte sur l'aspect dramatico-musical, c'est-à-dire sur l'œuvre même. Le *Vaisseau fantôme* inaugure la série des trois opéras " romantiques " — outre le *Vaisseau*, *Tannhäuser* et *Lohengrin* — lesquels seront haussés au rang d'ancêtres directs du " drame musical ", c'est-à-dire de l'opéra proprement wagnérien qui débute avec le *Ring*. On sait que Wagner théorisa sa conception du drame musical — un mot qu'il n'appréciait guère, mais qui est resté, faute d'autres termes — dans *Opéra et drame*, achevé en 1851, c'est-à-dire dix ans après le *Vaisseau fantôme*. Or, à cette date, il n'avait encore composé aucune œuvre de ce nouveau genre métaopératique. C'est pourquoi, quelques mois plus tard, il rédige un autre texte célèbre, *Une communication à mes amis*, où il entreprend, dit-il, " d'expliquer les contradictions qu'il peut y avoir entre les opéras [qu'il a] présentés jusqu'ici au public et les opinions [qu'il a] récemment exposées à propos du genre de l'opéra en général " ². C'est dans ce long texte qu'il postule la rupture entre les trois opéras de jeunesse et les trois opéras suivants (ceux " romantiques "), et qu'il s'efforce de prouver que le *Vaisseau fantôme* est déjà sur la voie royale du drame musical et non pas, comme le laissent sous-entendre le sous-titre " opéra romantique " — qui est de la main de Wagner — ainsi que des critiques de ses contemporains, en filiation avec le genre, déjà historique à

¹ Alfred Einstein, *La musique romantique*, traduction J. Delalande, Paris, Gallimard, 1959, p. 274.

² Richard Wagner, *Une communication à mes amis*, traduction française J. Launay, Paris, Mercure de France, 1976, p. 37.

l'époque, de l'opéra romantique d'un Weber ou d'un Marschner. La question ici n'est pas de démentir radicalement l'écrivain Wagner. Le *Vaisseau fantôme* est bien sur la voie du drame musical. Mais le chemin à parcourir est encore long ! Tout au plus pourrait-on dire qu'il constitue une " œuvre hybride : en partie opéra et en partie drame musical " ³. Il s'agit donc simplement de remettre en cause l'idée d'une parthénogenèse et, éventuellement, celle d'une évolution inéluctable, qui mènerait du *Vaisseau fantôme* aux drames de la maturité.

La première spécificité du drame musical à venir est de présenter ses sujets comme des légendes et mythes lointains, intemporels et, en outre, issus du " peuple ". Aussi, dans *Une communication à mes amis*, Wagner fera comme s'il en allait de même avec le *Vaisseau fantôme* : " Avec le *Hollandais volant*, dont j'ai déjà montré qu'il était né de circonstances particulières à ma vie, j'entrai dans une nouvelle voie en devenant moi-même le poète d'un sujet que j'avais trouvé à l'état rudimentaire de légende populaire " ⁴. Il ne mentionne donc pas le fait qu'il a puisé la légende du *Hollandais volant* chez Heine (dans son livre *Extraits des Mémoires du Seigneur de Schnabelewopski*), avec, pour seul ajout, l'invention du rôle d'Erik, le chasseur. Heine, quant à lui, a aussi ses sources que, de même que Wagner, il s'amuse à brouiller. Il évoque une représentation théâtrale qu'il aurait vue à Londres, alors que les spécialistes penchent plutôt pour une série d'auteurs plus ou moins connus du début du XIXe siècle. C'est seulement avec ces derniers que l'on peut éventuellement remonter à une véritable " légende populaire ", qui serait née au XVIIIe siècle, du temps des guerres entre l'Angleterre et la Hollande. Ainsi, même si l'on fait l'hypothèse de l'existence d'une légende populaire, les médiations entre celle-ci et Wagner sont plus que nombreuses. Mais le besoin d'*authenticité*, qui se trouve à la base de l'idée de parthénogenèse, occulte précisément le travail de médiation.

De la même façon, dans *Une communication à mes amis*, Wagner présentera le sujet de son livret comme s'il obéissait déjà aux critères du drame musical, c'est-à-dire d'un mythe au sens wagnérien du terme. " Le *Hollandais volant* est un poème-mythe issu du peuple. Un trait très ancien de l'homme s'exprime en lui de façon poignante. C'est, dans son sens le plus général, le désir d'un calme pour succéder aux tempêtes de la vie ", écrira-t-il ⁵, en faisant *a posteriori* du personnage du *Hollandais* une réincarnation d'Ulysse et d'Ahasvérus, le " Juif errant ". Cependant, les commentateurs récents ont souligné que, à l'époque du *Vaisseau fantôme*, Wagner ne cherchait pas encore à s'ancrer dans cette conception du mythe : que ses opéras romantiques " constituent un premier maillon de la constitution du drame musical, dont on trouve déjà quelques éléments caractéristiques, ne signifie pas pour autant que Wagner pressentait dès cette époque à quoi ses travaux le conduiraient : la présence indiscutable d'éléments relevant du mythe dans l'opéra romantique est sans doute une conséquence sinon fortuite, du moins accessoire, d'un choix esthétique déterminé par d'autres considérations " ⁶. Les livrets du *Vaisseau fantôme*, de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* s'ancrent en réalité dans la tradition de l'opéra romantique, caractérisée d'une part par des sujets médiévaux, légendaires ou exotiques et, d'autre part, par l'instauration d'une opposition typiquement hoffmannienne entre deux espaces, celui de la réalité et celui du monde des esprits ⁷. On pourrait aussi donner, avec Hans Mayer, une interprétation politique, qui appréhenderait le *Vaisseau fantôme* comme une œuvre emblématique des années 1830-1848 :

³ Barker Frank Granville, *The Flying Dutchman*, Londres, Breslich and Foss, 1979, pp. 78-81.

⁴ Richard Wagner, *op. cit.*, p. 129.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ Jean-François Candoni, *La genèse du drame wagnérien. Mythe, politique et histoire dans les œuvres dramatiques de Richard Wagner entre 1833 et 1850*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 323.

⁷ Cf. *ibid.*, pp. 24-31.

au monde bourgeois s'oppose d'une part le personnage du Hollandais, qui évoque " l'utopie des temps lointains ", et celui de Senta, qui représente " l'utopie du monde à venir " ⁸.

La seconde grande spécificité du drame musical, vers lequel Wagner est censé s'acheminer, concerne la recherche d'unité de l'ensemble. À partir du *Vaisseau fantôme*, nous dit-il, il opéra un " tournant ", privilégiant désormais l'unité ⁹. Ce tournant est indéniable, mais il peut être tempéré, sinon minimisé. Ainsi, lorsqu'il affirme que " l'unité plastique du mythe qui était mon sujet rendait absolument inutile dans le traitement des scènes l'exposition de petits détails [...] et toute la force de la représentation pouvait se concentrer sur un petit nombre de moments importants, décisifs pour le progrès de l'action " ¹⁰, il est difficile de le prendre au mot. L'opéra contient une foule de détails et d'actions et évoque par conséquent l'ancien opéra : pour prendre un seul exemple, il n'est pas certain que le personnage d'Erik soit nécessaire au progrès de l'action ¹¹.

En va-t-il de même pour la forme musicale ? Selon le Wagner d'*Une communication à mes amis*, " comme ce tournant signifiait que désormais le *sujet* seul était pour moi déterminant, le sujet vu avec les yeux de la musique, le progrès que j'avais encore à accomplir [...] à partir du *Vaisseau fantôme*] consistait nécessairement à éliminer jusqu'au bout la *forme d'opéra* que j'avais trouvée dans la tradition. Cette forme n'avait jamais été une forme précise s'appliquant à l'ensemble du drame mais bien plutôt un conglomerat arbitraire de petites unités formelles aboutées l'une à l'autre sans principe, définissant le chant comme air, duo, trio, etc., et comprenant également des chœurs et des morceaux dits d'ensemble " ¹². Cependant, plus loin, il ajoutera : " Le savoir que j'avais malgré moi de cette forme traditionnelle m'influçait encore à tel point dans mon *Hollandais volant* que tout observateur reconnaîtra souvent sa marque dans l'ordonnance des scènes " ¹³. Cet ajout semble plus que nécessaire. En effet, le *Vaisseau fantôme* tente d'établir une continuité de l'ensemble. Des numéros peuvent s'enchaîner d'une manière relativement logique : ainsi, le duo Erik-Senta de l'acte II s'enchaîne à la scène suivante par un cri de Senta sur un accord de septième diminuée. Et l'on sait qu'il existe une version de l'opéra où les trois actes peuvent s'enchaîner par la suppression de quelques mesures de la fin d'un acte et du début de l'acte suivant. Cependant, l'unité atteinte n'est pas plus poussée que dans le *Freischütz* de Weber, ou même *Idoménée* de Mozart. Les numéros séparés formés de récitatifs, airs, duos, trios et chœurs constituent l'essence du *Vaisseau fantôme*. Simplement — et c'est là où l'on s'achemine vers un début d'unité —, ils ne sont pas des entités autonomes, mais se coagulent fortement en scènes. Avec Carl Dahlhaus, on parlera donc non pas d'un drame musical, mais d'un " opéra réparti en scènes " ¹⁴. Aussi, " bien que Wagner fût convaincu d'avoir abandonné, avec le *Vaisseau fantôme*, la carrière de "fabricant de livrets d'opéras", la forme extérieure de l'œuvre [...] évoque en maints endroits les conventions que le Wagner théoricien dénigrait, mais que le "praticien" d'opéra mettait toutefois en évidence " ¹⁵.

⁸ Cf. Hans Mayer, *Sur Richard Wagner*, traduction C. Simonin, Paris, l'Arche, 1972, pp. 32-38.

⁹ Cf. Richard Wagner, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰ *Ibid*, p. 134.

¹¹ Développant l'idée de la fantasmagorie comme arrêt du temps, Adorno écrit que l'on pourrait " réduire [le *Vaisseau fantôme*] au moment où le Hollandais surgit au-dessous de son portrait [...] L'opéra entier n'est que la tentative de déployer cet instant dans le temps, et, dans maints endroits moins réussis, en particulier ceux d'Erik, personnage auxiliaire du drame, la marque de cet effort est évidente " (Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, traduction H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 117).

¹² *Ibid*, pp. 133-134.

¹³ *Ibid*, p. 135.

¹⁴ Carl Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, traduction M. Renier, Liège, Mardaga, 1994, p. 19.

¹⁵ *Ibid*, p. 18.

Pour le Wagner d'*Une communication à mes amis*, le *Vaisseau fantôme* est aussi censé s'acheminer vers l'unité par l'usage du procédé du leitmotiv ou, dans sa propre terminologie —le terme de leitmotiv n'est pas de Wagner—, de “ motifs thématiques ” ou “ motifs principaux ” : dans cet opéra, nous dit-il, “ j'en vins à étendre ce procédé au drame tout entier comme cela ne s'était encore jamais fait ”¹⁶. Certes, de nombreux thèmes brefs, à la manière des leitmotiv ultérieurs, circulent dans l'opéra. L'ouverture en présente une dizaine, que l'on peut regrouper, en suivant les analyses classiques¹⁷, en motifs liés au Hollandais (“ motif du Hollandais ” —les fameuses quarts et quintes avec lesquelles débute l'opéra, qui jouent le rôle de premier thème si l'on analyse l'ouverture comme une forme-sonate—, “ de la tempête ”, “ des esprits ”, “ de l'errance ”, “ de la nostalgie de la mort ”), à Senta (“ motif de la rédemption ” ou “ de la délivrance par l'amour ” —le second thème— “ de l'interrogation du destin ”, “ de la fidélité ”) ou aux marins norvégiens (“ motif de l'appel des marins norvégiens ” et “ chant des marins norvégiens ”). En outre, non seulement ces thèmes reviennent dans l'opéra, mais ils peuvent être apparentés entre eux (par exemple, le thème des esprits semble dérivé du thème du Hollandais) et, plus rarement, ils peuvent s'enchaîner et former une phrase plus longue (ainsi, le grand dialogue entre les marins norvégiens et les marins du vaisseau fantôme de l'acte III débute avec ces derniers qui juxtaposent les motifs du Hollandais, des marins et des esprits). Cependant, ces motifs n'ont pas la double caractéristique des leitmotiv tels qu'on les rencontre dans les drames musicaux. D'une part, ils sont encore proches des motifs de “ réminiscence ”. D'autre part, ils sont peu malléables et n'innervent pas d'une manière décisive le tissu musical, plutôt, ils s'y greffent d'une manière surajoutée —sauf dans l'ouverture.

Le point culminant des rumeurs que trace sur son sillage le *Vaisseau fantôme* concerne la célèbre ballade de Senta. Écoutons Wagner *in extenso*, toujours dans le long essai qui tente de montrer que cet opéra est sur le chemin du drame musical :

“ Je me souviens qu'avant d'en venir à la composition proprement dite du *Hollandais volant*, j'avais d'abord conçu la ballade de Senta au deuxième acte, et j'en avais aussitôt composé les vers et la mélodie. Inconsciemment je déposais dans ce morceau le germe thématique de toute la musique de l'opéra ; c'était l'image concentrée de tout le drame, comme elle se dessinait sous mes yeux ; et lorsque je dus donner un nom à ce que j'avais fait, j'eus bien envie d'appeler cela “ballade dramatique”. Lorsque je me mis enfin à composer la musique, l'image thématique que j'avais trouvée là s'étendit spontanément comme une trame tout à fait cohérente à l'ensemble du drame ; je n'avais plus, sans même le vouloir, qu'à développer les différents germes contenus dans la ballade ”¹⁸.

Les biographes s'accordent pour estimer que Wagner a bien écrit la mélodie (et son harmonisation) de la ballade plusieurs mois avant le reste. Par contre, la question du “ germe thématique ” que contiendrait cette ballade sera, si l'on a suivi ce qui vient d'être dit sur le leitmotiv, une autre affaire. Plusieurs générations de commentateurs ont repris sans la contester l'auto-analyse tardive de Wagner. Cependant, les musicologues plus récents, à commencer par Carl Dahlhaus qui a régénéré la musicologie wagnérienne, ont montré l'inadéquation de cette analyse *a posteriori* à la réalité du *Vaisseau fantôme*¹⁹. Eu égard au travail motivique, la ballade de Senta ne contient que quatre des motifs qui circulent dans l'opéra (le motif du Hollandais bien sûr, ainsi que les motifs des esprits, de l'errance et de la

¹⁶ Richard Wagner, *op. cit.*, p. 136.

¹⁷ Cf. notamment Michel Guiomar, *Imaginaire et utopie. Études berliozziennes et wagnériennes. I : Wagner*, Paris, José Corti, 1976, pp. 229-245.

¹⁸ Richard Wagner, *op. cit.*, pp. 136-137.

¹⁹ “ Il est [...] probable que Wagner, dans *Une communication à mes amis*, mêlait la réalité musicale de ses premières œuvres, vers lesquelles il jetait un regard, avec l'idée de la technique du leitmotiv, dont il rêvait pour *L'Anneau*. (Ses écrits ont presque toujours un caractère apologétique, et il était un de ces révolutionnaires qui craignent et tremblent et, presque contre leur volonté, tentent de créer des précédents pour leurs innovations) ” (Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 24).

délivrance). Par ailleurs, on trouvera une ressemblance entre le schéma harmonique du début de la ballade avec celui du début de l'aria du Hollandais dans le premier acte. Mais c'est pratiquement tout. En outre, même si elle ne correspond à aucune forme connue de l'opéra antérieur, la ballade possède une forme repliée sur elle-même. Il est donc difficile d'épouser l'image wagnérienne de la ballade comme tache d'huile qui s'étendrait à l'opéra entier.

Un livret qui est plus dans la lignée de l'opéra romantique qu'un " poème-mythe issu du peuple " ; une forme musico-dramatique qui ne s'écarte encore que peu de la succession de moments isolés, et qui est donc loin de l'unité quasi totale du drame musical ; un travail thématique où l'idée de leitmotiv n'est qu'embryonnaire : le *Vaisseau fantôme* n'est pas nécessairement, malgré ce qu'en dit *Une communication à mes amis*, sur la voie royale du drame musical. Ce qui ne l'empêche pas d'être l'un des plus beaux opéras du répertoire romantique. Libérons donc Wagner de ses rumeurs et abandonnons-nous au charme d'une simplicité sans prétentions...

Makis Solomos est musicologue, maître de conférences à l'Université Montpellier-3.