

L'accueil critique des opéras de Richard Wagner à Toulouse

1891-1928



LA TÉTRALOGIE. — Pour s'y reconnaître là dedans, il faut vraiment être quel'Kunc !

Illustration de la page de garde :

Dessin de Pierre Laborde évoquant la reprise toulousaine de la *Tétralogie*, dirigée par Aymé Kunc au Théâtre du Capitole en Avril-Mai 1928.

Couverture du *Cri de Toulouse*, N° 14, 15 Avril 1928.

«Nos théâtres enfin sont à nouveau ouverts
Aux premières pâleurs du ciel calme d'automne
Dont la mélancolie en nos âmes détonne,
Compatissants pour nous, leurs cœurs se sont ouverts !

J'aime ces soirs passés où l'ennui des hivers
S'égarait aux couloirs où le Grand Art frissonne,
Et le flot palpitant des souvenirs me donne
Comme un parfum de chants, de musiques, de vers !

Variétés, Français, Nouveautés, Capitole
Laissez mon rêve encor courir sous nos coupoles
Et la plume à la main s'éveiller mon esprit.

La brève illusion qui fleurit sur vos rampes
Me montre l'avenir indulgent qui sourit
Aux fulgurants éclairs que projettent leurs lampes !»

Georges Bussy, sonnet du 13 septembre 1900, dédié «A nos théâtres», *Le Gascon illustré*, n°541, 14 octobre 1900.

«J'aime entendre monter vers la splendeur des cieux,
Ô TOULOUSE, tes chants dont le monde résonne»

Georges Bussy, cité dans TROYES Christine, *Culture et loisirs des Toulousains entre les deux guerres*, Toulouse, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine soutenu à l'Université Toulouse Le-Mirail, 1981, 204 pages, p. 47.

« A Toulouse, le théâtre est le temple dans lequel on entend battre le cœur de la cité »
Jules Julien, *Le Cri de Toulouse*, 30 avril 1927.

« C'est le sort de presque tous les hommes de génie ; ils ne sont pas à la portée de leur siècle ;
ils écrivent pour la génération suivante. »
Denis Diderot, *Lettre sur le commerce des livres*, 1763.

« Ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière »
Charles Baudelaire, *Fusées*, 1867.

« Il n'existe que deux sortes de musique : la bonne et la mauvaise »
Duke Ellington.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à l'ensemble des personnes qui m'ont aidé et soutenu durant la rédaction de cette étude. Citons :

M. Philippe Foro, maître de conférences à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, mon directeur de mémoire. Merci à lui pour sa patience, ses conseils avisés et, surtout, pour l'exceptionnelle bienveillance qui fait sa réputation d'un campus à l'autre.

Mes parents, et plus largement ma famille, qui m'a permis de vivre au contact de la musique dès mon plus jeune âge et de fortifier ma passion pour l'opéra.

M. Laurent de Caunes, maître et complice, qui s'emploie depuis des années à me guider sur les routes du monde lyrique, dont il sait mieux que quiconque les mystères exotiques et les beautés sauvages.

MM. Lucien Remplon et Robert Pénavayre, fins connaisseurs de l'histoire du Capitole, pour leurs encouragements et leur disponibilité.

M. l'abbé Georges Passerat, président du Collège d'Occitanie, pour la traduction diligente qu'il a bien voulu effectuer en souvenir des moments de grâce passés à l'Institut Catholique de Toulouse.

Liste d'abréviations

AD : Archives départementales de la Haute-Garonne (11, boulevard Griffoul Dorval, 31400 Toulouse).

AMT : Archives municipales de Toulouse (2, rue des Archives, 31500 Toulouse).

BMT : Bibliothèque municipale de Toulouse (1, rue du Périgord, 31000 Toulouse).

Sommaire

Remerciements.....	2
Liste d'abréviations.....	3
Introduction.....	5
I- <u>Sources et bibliographie</u>.....	25
A) <u>Sources</u>	25
B) <u>Bibliographie</u>	38
II- <u>Historiographie</u>.....	51
A) <u>Histoire de la critique musicale en France</u>	51
B) <u>A propos de la critique musicale</u>	56
C) <u>Historiographie de la critique wagnérienne</u>	70
III- <u>Cas d'étude</u>.....	77
A) <u>Wagner à l'essai (1891-94)</u>	77
B) <u>Une assise renforcée (1908-12)</u>	107
C) <u>Bayreuth-sur-Garonne (1927-28)</u>	152
Conclusion.....	243
Annexes.....	247
Table des matières.....	283

Introduction

A l'orée des années 1850, Toulouse est au faîte de sa réputation sur le plan lyrique. L'époque moderne a consacré son statut de pépinière de chanteurs¹, et les temps romantiques l'ont élevée au rang de «capitale du Bel Canto»². Elle peut s'enorgueillir d'un prestige mondial, rehaussé depuis 1820 par le rayonnement de son École de musique, devenue succursale du Conservatoire de Paris en 1840³. Les quelque quarante-six artistes issus de cet établissement et récompensés par des grands prix dans la capitale entre 1831 et 1895⁴ attestent de son influence à l'échelle nationale, tout en illustrant la vitalité du réservoir vocal de la ville rose. Une pareille abondance de talents révèle surtout qu'au seuil de la période qui nous préoccupe, le chant semble d'ores et déjà «inscrit dans l'empreinte génétique du Toulousain»⁵. Dès les années 1830, nombreux sont les observateurs, venus de tous horizons, qui se plaisent à propager cette réputation flatteuse aux quatre coins de la France. En première ligne, on trouve sans surprise les auteurs méridionaux, toujours prompts à louer les mérites et les supériorités de leur terroir. Ainsi G. Escudier, directeur de *la France musicale* et natif de Castelnaudary, d'affirmer en 1845 : «La musique est innée chez le peuple toulousain ; c'est le pays des sérénades et des joyeuses chansons. Tous les soirs encore on entend, dans les promenades et dans les rues, des chœurs délicieux chantés par des voix touchantes et pleines d'énergie. Les ténors, les barytons, les basses qui peuplent les théâtres, c'est à Toulouse en général qu'on les doit ; et si jamais la graine des chanteurs se perdait en France, on la retrouverait sous ce beau ciel de la Gascogne, où les belles voix sont aussi nombreuses que les mauvaises sont communes sous le ciel parisien»⁶. On pourrait crier au chauvinisme éhonté si semblable opinion n'était relayée concomitamment par d'autres témoins, nés en dehors des frontières du Languedoc : Dans son *Guide pittoresque du voyageur en France*, Eusèbe Girault de Saint-Fargeau, Icaunais de souche, confirme que «le Toulousain chante pour ainsi dire en naissant. Pour se faire une idée de son goût exquis et de l'expression délicieuse de ses chants, il faut l'avoir entendu pendant ces belles nuits d'été, où des centaines de groupes, parcourant les rues, font entendre des accents pleins de charmes. On ne peut se lasser d'entendre les

1 LESURE François, «La musique dans le midi vue de Paris», p. 16 dans LESURE François (sous la direction de), *Actes des rencontres de Villecroze – II, La musique dans le midi de la France- Tome 2 – XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, 324 pages.

2 RIVIERE Auguste, JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages, p.60.

3 *Ibid.*, p. 61.

4 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, 2003, 518 pages, p.10.

5 *Ibid.*, p.9.

6 *La France musicale*, 10 juin 1845, p.188.

chants nocturnes de ces Orphée populaires»⁷ ; Stendhal lui-même, si hargneux d'ordinaire lorsqu'il juge Toulouse ou le Toulousain, reconnaît à plusieurs reprises que ce dernier se trouve être «l'un des rares Français à posséder le «sentiment», si répandu en Italie, indispensable à l'amateur de belle musique»⁸.

Tous s'accordent pour constater que l'art lyrique occupe une place de choix au cœur de la cité de Clémence Isaure. Plus qu'ailleurs, sans doute, la musique y est d'abord l'affaire de la classe laborieuse : les belles voix, dit Castil-Blaze, se rencontrent «dans les rues et les ateliers»⁹, tandis que les «cafés et les corps de garde» retentissent de «villanelles et de canons»¹⁰. Dans son édition du 4 septembre 1833, le journal *Le Temps* fait écho à cette réalité : «A Paris, point de milieu entre les italiens et l'orgue de barbarie. A Toulouse, vous n'avez qu'à parcourir les rues, par une belle soirée d'été, pour entendre des concerts ravissants. Ce sont des ouvriers illettrés, tailleurs, maçons, qui répètent en chœur les plus beaux motifs de Rossini, de Weber et de Meyerbeer, avec une précision et un accent qui feraient honneur aux meilleurs musiciens. Le théâtre est leur école. Mais combien ces écoliers improvisés sont supérieurs à leurs maîtres !...»¹¹. En filigrane, cet article brosse le portrait d'une population fruste, mais sensible et instinctive de naissance, qui, très tôt, s'est ouverte à l'opéra pour satisfaire son tropisme naturel, tourné vers le génie musical et dramatique. Le chroniqueur montpelliérain Dessalle-Régis retrace en 1839 l'itinéraire de ces «instincts puissants et sûrs», progressivement «éveillés» à la grandeur de l'art au cours des XVIII^e et XIX^e siècles : «Pendant longtemps le théâtre [...] s'était constitué l'unique instructeur de toutes ces aptitudes novices qui appelaient la lumière de tous leurs vœux. Pendant longtemps l'opéra [...] avait été l'aliment unique de toutes ces natures musicales qui avaient faim de mélodie et soif d'harmonie [...]. Grand bonheur ! quand vinrent à briller au-devant des feux de la rampe quelques-uns des premiers et brillants (*sic*) joyaux de la quincaillerie Rossinienne [...]. Grande fête aussi, lorsqu' [...] on entendait Piccini ou Méhul, Gluck ou Spontini ; Euphrosyne, Armide, la Vestale, Fernand-Cortez [...] Mais au reste, depuis que des œuvres plus puissantes et plus passionnées, en s'emparant tout à la fois des sens et de l'imagination,

7 GIRAULT DE SAINT-FARREAU Eusèbe, *Le guide pittoresque du voyageur en France*, Didot, 1842 in *Opéra, la revue française de l'art lyrique*, n°121, spécial Capitole de Toulouse, Paris, février 1977, p. 9.

8 DUMAS Pierre, FOURCASSIE Jean, MESPLE Paul, *Le Théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1950, 55 pages, p.8.

9 LESURE François, «La musique dans le midi vue de Paris», pp. 9;11 dans LESURE François (sous la direction de), *Actes des rencontres de Villecroze – II, La musique dans le midi de la France- Tome 2 – XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, 152 pages.

10 CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, II, 1820, p.336 dans LESURE François (*op.cit.*), p.17.

11 *Le Temps*, 4 septembre 1833.

ont éveillé plus fortement les esprits, l'influence de la musique dramatique s'est accrue dans une mesure proportionnelle [...]. Le théâtre a donc été le premier, à Toulouse, à former l'éducation musicale du pays»¹².

Avec le temps, cette «instruction» populaire se double d'une organisation administrative efficace, qui contribue à faire de la ville rose un fief essentiel de l'art lyrique en France. Dans le moment qui sollicite notre attention, la population toulousaine vit au rythme des fluctuations du monde de la musique et des spectacles proposés par le théâtre du Capitole, centre névralgique des mondanités locales, qui accueille les représentations d'opéra depuis 1737¹³. En 1850, cette institution égale en renommée ses homologues de Londres, de Vienne ou de Berlin, et tient la dragée haute à sa rivale parisienne¹⁴. Chaque soir, plus de 2000 toulousains convergent dans sa direction pour entendre un opéra ou un opéra-comique différent¹⁵. La



File d'attente devant le théâtre du Capitole à la fin du XIX^e siècle, in GHRISTI Christophe (sous la direction de), *Théâtre du Capitole, Toulouse*, Mairie de Toulouse, 123 pages, page 35.

notoriété du Capitole survit à l'effondrement du Second-Empire. Elle repose en grande partie sur les épaules d'un public connu et redouté par-delà les frontières. A Toulouse, le spectateur revendique une connaissance «quasi atavique» de l'art musical et dramatique¹⁶. Il se targue d'avoir du goût, et estime que son expérience, sa pratique quotidienne du chant et sa «finesse naturelle» lui confèrent le droit de juger n'importe quel artiste¹⁷. «Héritier direct de ses ancêtres grecs et romains»¹⁸, il sait faire montre d'un enthousiasme sans retenu pour peu que la représentation lui donne satisfaction, mais devient facilement violent, voir féroce, en cas de déception. «Point de demi-affection ou d'admiration mitigée ; on adore ou on assomme ; une

12 DESSALLE- REGIS, *La musique dans le midi de la France*, Montpellier, L. Castel, 1839, 64 pages, pp. 31-33.

13 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, 2003, 518 pages, p.14.

14 MESURET Robert, *Le théâtre à Toulouse de 1561 à 1914*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1972, 149 pages, p.5.

15 ARLET Jacques, *Les journaux satiriques toulousains de la Belle Epoque*, Toulouse, Accord, 2007, 133 pages, p.73.

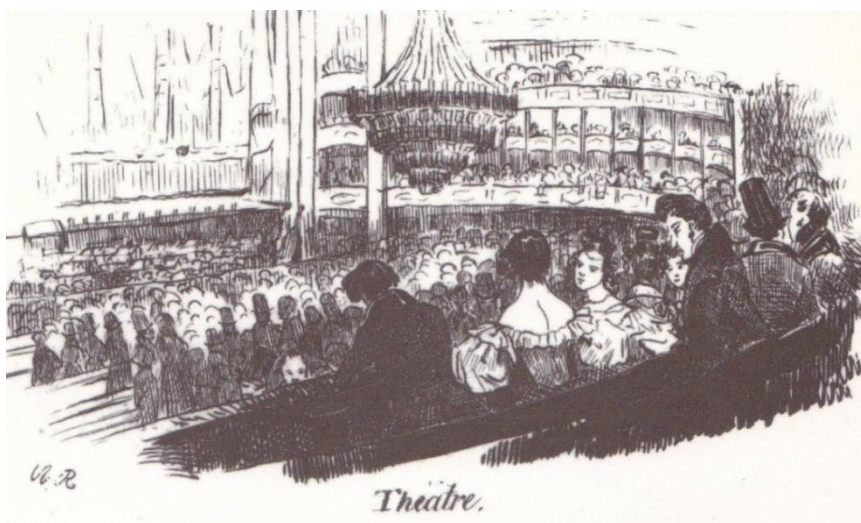
16 JUBERT Marie-Odile, «Le théâtre à Toulouse au milieu du XIX^e siècle», p. 53 dans *Annales du Midi de la France*, tome 109, n° 217, Janvier-Mars 1997, Toulouse, Privat, 146 pages.

17 FOURCASSIÉ Jean, *Toulouse, une ville à l'époque romantique*, Paris, Plon, 1953, 310 pages, p.168.

18 PELISSIER Jean-Pierre, *La critique dramatique à Toulouse de 1830 à 1850*, Toulouse, Mémoire de D.E.S soutenu à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1965, 183 pages, p.18.

accolade ou un coup de pied», écrit à son propos *Le Mécène* dans son numéro du 8 octobre 1837¹⁹.

C'est pendant le cérémonial des «trois débuts» (cf. annexe 15) que l'assistance donne sa pleine mesure : les chanteurs désireux d'intégrer la troupe du Capitole pour la saison doivent se présenter successivement dans trois rôles-clés du répertoire. Il leur faut réussir le premier début pour pouvoir passer le second, puis le troisième²⁰. Le public seul décide de l'admission ou du rejet des candidats. Les considérations esthétiques sont beaucoup moins plébiscitées à cette occasion que l'aspect «sportif» de la performance vocale. Un abonné excédé s'en plaint



La salle du théâtre du Capitole de Toulouse, gravure du milieu du XIX^e siècle, Toulouse, Chirac, s.d. (Bibliothèque universitaire de Toulouse).

en 1856 : «On ne demande plus à un chanteur s'il a une voix souple, étendue, bien timbrée, sympathique ; s'il est comédien, bon musicien : «Avez-vous un *ut* de poitrine ? Êtes-vous capable de crier pendant quatre actes et de jeter l'*ut* à la fin du cinquième ?.... Alors

tout va bien, suivez-moi ! suivez-moi ! (*sic*)» lui dit le directeur ravi. Hélas ! Combien en avons-nous vu de tonneliers, de sergents-majors, de menuisiers [...] venir affronter le public armés de leur *ut* pour tout bagage ! [...] après avoir mangé la moitié du rôle, écorché le reste, venait la *note*, la fameuse *note*, qui coûtait quarante mille francs au directeur...Bravo ! Bravissimo !! Il l'a donnée ! pssitt ! chutt ! (*sic*) Il ne l'a pas donnée !»²¹.

En cas de défaillance, les étudiants et les ouvriers, véritables maîtres des lieux, entrent en action. Depuis le parterre et les galeries supérieures, où ils se trouvent rassemblés²², ces derniers trépignent, sifflent, conspuent, et manifestent leur mécontentement à l'aide des

19 *Le Mécène*, 8 octobre 1837.

20 JUBERT Marie-Odile, «Le théâtre à Toulouse au milieu du XIX^e siècle», pp. 62-64 dans *Annales du Midi de la France*, tome 109, n° 217, Janvier-Mars 1997, Toulouse, Privat, 146 pages.

21 UN ABONNE DU THEATRE DE TOULOUSE, *Des théâtres de province en général et du théâtre de Toulouse en particulier*, Toulouse, Delboy, 1856, 34 pages, pp.21-23.

22 JUBERT Marie-Odile, *op.cit.*

ustensiles les plus hétéroclites : énormes mirlitons, becs de clarinette, cornets à bouquin²³, battoirs, marteaux, pommes, pierres et autres bottes de foin sont utilisés pour briser les vitres, arracher les banquettes et endommager les instruments d'orchestre. Au final, l'officier de police chargé d'entériner la décision collective est régulièrement forcé d'évacuer la salle²⁴. Cette sévérité extrême du public, «gardien d'un temple où les dieux jouent tous les soirs leur va-tout»²⁵, donne à l'arène toulousaine un rôle «quasi-initiatique» : si un chanteur réussit l'épreuve, il est consacré et peut partir la tête haute affronter les autres scènes hexagonales ; s'il échoue, il est condamné à retenter sa chance ailleurs ou à changer de métier²⁶...

La rusticité de ces mœurs populaires indigna bon nombre de mélomanes « étrangers » : en 1859, le dramaturge lyonnais Pierre Carmouche (1797-1868), auteur d'une étude consacrée à la situation du théâtre dans les provinces françaises, réclame la suppression des « trois débuts », vecteurs de « scènes scandaleuses » et de « désordres regrettables » dans les établissements de province²⁷. Carmouche préconise également l'interdiction du sifflet, dont l'usage « brutal, féroce et bête » nuit régulièrement à la bonne tenue des représentations²⁸. Cette tentative d'ingérence n'entame pas la vigueur du public toulousain, dépositaire ancestral d'un droit de réserve qu'« à la porte, on achète en entrant ». Près de cinquante ans plus tard, Raymond Daspe, chroniqueur lyrique au journal *Le Languedoc*, peut encore constater l'actualité du phénomène : « La coutume du sifflet influe sur la recette à tel point qu'on la restaurerait si elle était supprimée : si l'on ne va pas au spectacle pour écouter la pièce, du moins y court-on pour la siffler, et les caissiers de théâtre, qui sont grands amateurs d'arithmétique, pâlisent tout de même ce jour-là sur des additions phénoménales... »²⁹.



Pierre Carmouche
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53066132n>

La renommée du Capitole est également liée à l'ampleur de son répertoire, qui prend appui sur un socle de « classiques » incontournables sans délaisser pour autant les apports de la

23 *Le Gascon*, 24 mai 1835.

24 JUBERT Marie-Odile, «Le théâtre à Toulouse au milieu du XIXème siècle», pp. 62-64 dans *Annales du Midi de la France*, tome 109, n° 217, Janvier-Mars 1997, Toulouse, Privat, 146 pages.

25 CADARS Pierre, «Instantané de la vie théâtrale - Toulouse 1847-1848», pp. 53-69 dans *Toulouse à l'époque romantique*, Toulouse, Bibliothèque municipale de Toulouse, 1994, 130 pages.

26 *Opéra, la revue française de l'art lyrique*, n°121, spécial Capitole de Toulouse, Paris, février 1977, p. 9.

27 CARMOUCHE Pierre-Frédéric-Adolphe, *Le théâtre en province*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, 104 pages, P.2.

28 *Ibid.*, p. 3.

29 *Le Languedoc*, 15 octobre 1903.

modernité. Jusqu'aux années 1850, l'auditoire toulousain, en recherche d'émotions puissantes, plébiscite largement le « Grand Opéra » français et ses pourvoyeurs essentiels, Meyerbeer (*Robert le diable*, *Les Huguenots*, *Le Prophète*), Rossini (*Guillaume Tell*), Halévy (*La Juive*) ou Donizetti (*La Favorite*). En novembre 1849, l'œuvre novatrice de Giuseppe Verdi pénètre dans la ville rose sous les traits d'un « grand opéra », *Jérusalem*, dont l'argument est situé en partie à...Toulouse³⁰. Au cours des décennies suivantes, le théâtre du Capitole surveille de près la progression artistique du «Cygne de Busseto» et rend justice à son génie en représentant la quasi-totalité de ses chefs-d'œuvre : *Le Trouvère* est joué en décembre 1858³¹. Il fait place à *Rigoletto*³² et à *Ernani* en 1860³³, puis à *La Traviata* en mai 1862³⁴. Les quatre créations sont couronnées de succès, et font rapidement l'objet de reprises triomphales. Le *Bal Masqué* intègre la programmation du Capitole en décembre 1876³⁵. La première mise en scène toulousaine d'*Aïda* intervient onze ans plus tard, en avril 1887. Les représentations successives de *Don Carlos* (1895) et d'*Otello* (1898)³⁶ achèvent de placer Giuseppe Verdi parmi les musiciens favoris du public local. Les administrateurs du Capitole font preuve d'une réactivité analogue vis-à-vis des ouvrages qui viennent enrichir le répertoire français à la fin du siècle : en mai 1878, *Carmen* est interprété dans l'arène gasconne, trois ans à peine après avoir quitté l'affiche de l'Opéra-comique ; *Lakmé* connaît le même sort en 1885, et obtient un « vif succès » dans la cité de Clémence Isaure ; à elle seule, la saison 1888 est marquée par la mise en scène de trois opus essentiels (*Hérodiade*, *Le Roi d'Ys* et *Manon*), dont la création mondiale est intervenue au cours des six années précédentes³⁷. Le théâtre toulousain, soucieux de préserver son statut national, reste donc au fait des innovations qui agitent le monde lyrique durant cette période.

A partir des années 1870, le Capitole se trouve confronté à une série de difficultés inédites, liées aux fluctuations de l'actualité politique et à la dégradation de la conjoncture économique globale. Le déclenchement du conflit franco-prussien entraîne la fermeture anticipée du théâtre à l'automne 1870. La rentrée artistique de l'année suivante est contrariée par l'état délétère des finances de l'établissement : en novembre 1871, la direction s'annonce incapable

30 *Journal de Toulouse*, 6 novembre 1849, pp 1-3.

31 *Ibid.*, 25-26 décembre 1858, pp. 1-3.

32 *Ibid.*, 25 mars 1860, pp. 3-4.

33 *Ibid.*, 30 décembre 1860, pp. 3-4.

34 *Ibid.*, 24 avril 1862, p. 1.

35 *Ibid.*, 31 décembre 1876, pp. 1-2.

36 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, pp. 59 ; 87 ; 97.

37 *Ibid.*, pp. 37 ; 55 ; 61-62.

de payer les interprètes engagés un mois plus tôt, et une relâche prématurée doit à nouveau être décrétée³⁸. Dès lors, chaque tentative de réouverture durable va avorter pendant la décennie suivante. Le public de la ville rose fait montre d'une sévérité particulière à l'endroit des chanteurs qui lui sont présentés au cours des « trois débuts », et empêche ainsi la constitution d'une troupe stable. De surcroît, les spectateurs toulousains brocardent les compositeurs de la jeune génération, « qui semblent avoir pour mission de créer des énigmes musicales » destinées à susciter « l'embarras de la postérité »³⁹. Par voie de conséquence, les récitals tendent à prendre le pas sur les représentations régulières, et l'homogénéité des saisons lyriques s'en trouve longtemps compromise.

Parallèlement, le régime d'exploitation du Capitole alimente des controverses nombreuses. A Toulouse, l'administration théâtrale est liée au système de la concession : un gérant individuel reçoit le droit d'utiliser les locaux et les installations fournis par la municipalité, à charge pour lui de mettre en scène un nombre de spectacles établi en concertation avec les édiles locaux. Le concessionnaire se voit accorder une subvention destinée à couvrir l'engagement des artistes et des instrumentistes. Mais les bénéfices engrangés sont rarement à la hauteur des sommes dépensées, et le bilan comptable des exploitations successives accuse un déficit récurrent. Les coupes sèches qui affectent la qualité des décors et le lustre des costumes ne suffisent pas à rétablir l'équilibre, et la direction du théâtre en est réduite à solliciter une augmentation de la subvention octroyée en début de saison. Or, en cette fin de XIX^e siècle, le budget municipal se trouve grevé par une vaste entreprise de rénovation urbaine, qui aboutit à la percée des boulevards centraux (rue d'Alsace-Lorraine, rue de Metz) et à la construction des grands équipements publics de la ville (Pont Saint-Michel, Pont des Catalans)⁴⁰. L'art lyrique n'accapare plus l'attention des élus, et la qualité des spectacles proposés au Capitole s'en ressent notablement. La grande presse régionale, attachée au rayonnement de la « capitale du Bel canto », s'émue de cette situation, et lance plusieurs polémiques virulentes à partir des années 1880, sans parvenir à faire inverser la tendance⁴¹. Il faudra attendre le début de l'épopée wagnérienne pour que l'opéra revienne au centre des préoccupations politiques à Toulouse.

38 RIVIERE Auguste, JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages, p.69.

39 *Ibid.*, p.70.

40 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, 2003, 518 pages, pp. 27-28.

41 CABES Elisabeth, *Le théâtre à Toulouse de 1880 à 1900*, Toulouse, Mémoire soutenu à l'Institut d'études politiques de Toulouse, IEP, 1973, 75 pages, pp. 6-8.

L'état de l'arène toulousaine constitue un autre sujet d'inquiétude pour les mélomanes de la ville rose. D'une manière générale, les théâtres du Sud de la Loire atteignent un degré de vétusté préoccupant durant la « Belle Epoque », et suscitent les commentaires acerbes ou désolés des grandes personnalités du monde du spectacle. Charles Baret (1863-1934),



Charles Baret

<http://qqcitations.com/auteur/charles-baret>

initiateur de tournées dramatiques à succès, se livre à une description accablante dans un ouvrage publié après-guerre : « A part la Turquie et les Etats balkaniques, il n'existe pas en Europe un pays où les salles de spectacles soient plus inconfortables, plus poussiéreuses, plus délabrées que dans notre belle France. [...] On ne peut se faire une idée de l'état de pourriture dans lequel on entretient les théâtres de nos départements ; la salle peut encore faire illusion, mais il faut renoncer à décrire tout ce qui se trouve derrière le rideau [...] parfois des carreaux de fenêtres brisés n'ont pas été remplacés

depuis des années ; les tapis de scène en loques ne sont jamais battus [...] les machinistes recrutés au hasard [...] ne touchent aux décors que pour les démolir [...]. Quant aux loges d'artistes, ce sont d'étroites cellules où l'air et le soleil ne pénètrent jamais. En hiver on y gèle, et été on y respire une humidité qui vous étouffe. [...] On y trouve bien quelques fauteuils défoncés, des loges exigües et en contrebas desquelles on ne peut apercevoir la scène qu'en prenant un torticolis, des baignoires où l'on respire des odeurs de poussière [...] des couloirs étroits et mal éclairés ; des sorties en cas d'alerte qui sont impraticables »⁴².

A la fin des années 1870, la vieille salle du Capitole, érigée en 1818, fait écho à ce triste constat : la décoration est fanée, les sièges en lambeaux, et les décors accumulés à côté de la scène menacent de s'enflammer à la moindre étincelle. Plus grave, la charpente du bâtiment, affaiblie par le poids de la machinerie, présente des signes d'usure inquiétants⁴³. Une fable éloquente circule alors dans les rangs du public toulousain : on prétend qu'un soir, peu après l'ouverture des portes, un contrôleur avait tenté d'appréhender un auditeur soupçonné d'irrégularité : « Comment, Monsieur, êtes-vous au parterre avec un billet de galerie ? –Eh ! mon pauvre, avait répondu le spectateur d'une voix mourante, j'y étais, là-haut, mais le

42 BARET Charles, *Le théâtre en province, propos d'avant-guerre*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918, 568 pages, p. 69-72.

43 http://www.archives.toulouse.fr/anciensite/serv_educa/site_theatre/salle/salle07.html, consulté le 17 février 2015.

plancher n'a pas tenu et... je suis ici !! »⁴⁴. Le 27 février 1878, un début d'incendie se déclare dans les coulisses. Le feu est rapidement maîtrisé, mais le souvenir de la destruction du Théâtre des Arts de Rouen, survenue deux années auparavant dans des conditions similaires, décide la municipalité à entreprendre la rénovation qui s'impose⁴⁵. Les travaux, menés par l'architecte Dieulafoy, débutent le 1^{er} juillet 1878, et se poursuivent pendant deux années pleines⁴⁶. L'inauguration du nouveau bâtiment se déroule le 7 octobre 1880, à l'occasion d'une reprise de *La Juive* (Halévy). Les grandes sculptures du maître Maurette et les teintes « or vieux » des murs font l'unanimité, mais la disposition des lieux laisse plusieurs commentateurs perplexes. *L'Union du Midi* se montre particulièrement sévère : « Pour être ainsi dorée sur toutes les saillies, une salle de spectacle doit présenter un aspect plus grandiose que le théâtre dont l'administration républicaine vient de doter la ville de Toulouse »⁴⁷. Dans les années qui suivent, la contenance de l'arène et ses modestes possibilités d'accueil entraînent un mécontentement général. La demande en place excède largement l'offre, et les privilégiés qui peuvent assister aux représentations, loin d'être satisfaits, consignent leurs multiples revendications dans un cahier de doléances. Au fil des années, les motifs de protestation viennent à se diversifier : les commodités générales, les conditions d'acoustique et de visibilité, défectueuses à certaines places - on estime que la scène est cachée à la vue d'un tiers des spectateurs⁴⁸ -, les problèmes d'éclairage ou encore le manque de chauffage s'ajoutent à la liste des inadéquations qui contrarient la bonne tenue des représentations et indisposent l'auditoire local⁴⁹.

Malgré tout, le théâtre du Capitole parvient à conserver un certain dynamisme. L'alternance continue de productions très diverses illustre cet état de fait : dans la semaine du 2 au 9 mai 1884, on représente successivement *Si j'étais roi* (Adam), *Le Prophète* (Meyerbeer), *Les Huguenots* (Meyerbeer), *Mignon* (Thomas), *L'Africaine* (Meyerbeer), *Paul et Virginie* (Massé), *Hamlet* (Thomas) et *Charles VI* (Meyerbeer) à Toulouse⁵⁰. Quantitativement, Le cahier des charges établi durant ces années varie peu jusqu'en 1945. Il est particulièrement exigeant : Au cours de la saison lyrique, qui commence dans la première quinzaine d'octobre

44 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, 2003, 518 pages, p. 17.

45 *Ibid.*, p. 31-32.

46 RIVIERE Auguste, JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages, pp.31-35.

47 *L'Union du Midi*, 16 septembre 1880.

48 REMPLON Lucien, *op.cit.*, p. 20.

49 RIVIERE Auguste, JOUFFRAY Alain, *op.cit.*, p.35.

50 ARLET Jacques, *Les journaux satiriques toulousains de la Belle Epoque*, Toulouse, Accord, 2007, 133 pages, p.72.

pour s'achever au mois de mai, on joue en moyenne cent cinquante fois. Le nombre total d'opéras recensés s'élève à vingt-six unités⁵¹. En 1890, le « temple du Bel Canto » bénéficie encore d'une notoriété internationale⁵², mais le public de la ville rose manifeste une certaine lassitude à l'égard des ouvrages traditionnels, excessivement joués au cours des décennies précédentes. Charles Baret décrit cette réalité dans l'ouvrage évoqué plus haut : « *Faust, Manon, Carmen* et *Werther* font toujours leur recette et le public du Midi se dérange parfois encore pour l'*ut* de *Guillaume Tell*, mais il faut bien reconnaître que le répertoire lyrique est fatigué. Les opéras de Meyerbeer, d'Halévy, de Donizetti, de Boieldieu, de Victor Massé ou de Gounod laissent à peu près indifférents les spectateurs de nos départements »⁵³. A l'aube du siècle nouveau, la nécessité d'un renouvellement profond apparaît en pleine lumière. C'est donc à point nommé que l'œuvre du Maître de Bayreuth fait son entrée sur la scène du Capitole...

Le mardi 5 mai 1891, *Lohengrin*, sixième opéra de Richard Wagner, est interprété à Toulouse pour la première fois⁵⁴. Cette représentation intervient six ans après le décès du compositeur allemand, dont le nom, objet de toutes les discordes, est connu d'un bout à l'autre de la planète à la fin du XIX^e siècle. L'œuvre wagnérienne a suscité, du vivant de son créateur, l'adhésion la plus passionnée et le rejet le plus brutal. En France, sa diffusion s'est trouvée confrontée, durant près d'un demi-siècle, à l'hostilité farouche d'une partie du milieu mélomane, les préventions de principe à l'égard d'une esthétique éminemment novatrice se mêlant, ici, à des considérations plus politiques, sur lesquelles nous reviendrons. Au lendemain de la mort du grand musicien, Henri Moréno formule, dans *Le Ménestrel*, un jugement aux allures de synthèse : « Nous dirons donc et ne cesserons de redire à nos jeunes compositeurs : gardez-vous de la nouvelle musique allemande que personnifiait Richard Wagner. Ce qui peut être et qui est déjà considéré au-delà du Rhin comme une émanation supérieure du génie germanique ne saurait venir annihiler le génie dramatique français [...]. Richard Wagner, qui fut l'ennemi de la France et de l'art lyrique français, était dans son rôle. Sachons rester dans le nôtre »⁵⁵.

51 MILHAU Mathieu, *Culture et société à Toulouse à la fin des années 30 et sous le régime de Vichy*, Toulouse, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine soutenu à l'Université Toulouse Le-Mirail, 1989, p.81.

52 LEBLANC Gratien, *La vie à Toulouse il y a cinquante ans*, Toulouse, Privat, 1978, 204 pages, pp. 145-146.

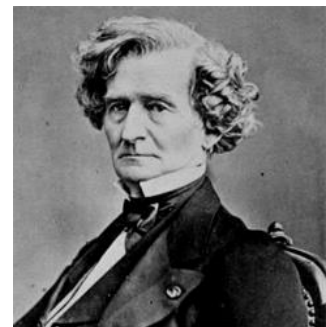
53 BARET Charles, *Le théâtre en province, propos d'avant-guerre*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918, 568 pages, p. 13

54 *La Dépêche*, 6 mai 1891.

55 *Le Ménestrel*, 18 février 1883.

Dès 1850, l'ouverture de *Tannhäuser*, interprétée le 24 novembre à Paris, provoque les foudres d'Henri Blanchard, chroniqueur lyrique de la *Revue musicale* : « Nous persistons à dire que ce genre de musique a fait son temps, et qu'il faut en revenir à nos grands maîtres ou à des ouvrages nouveaux conçus avec l'unité de la pensée, la logique et la clarté dans la mélodie, et la sobriété dans l'instrumentation »⁵⁶. Charles Hecquet renchérit dans le *National* en évoquant une « mélodie absente » et un « accompagnement très bruyant »⁵⁷. A rebours de la désapprobation générale, Théophile Gautier se distingue en saluant une « œuvre pleine de science, d'effets d'instrumentation originaux, d'une profondeur que plusieurs auditions rendraient aisément pénétrable et qui sort de ces faciles banalités que le public français est toujours bien disposé à accueillir »⁵⁸.

Dix ans plus tard, le Théâtre-Italien organise une série de trois concerts salle Ventadour⁵⁹, au cours desquels plusieurs fragments de *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Le Vaisseau fantôme* et *Tristan und Isolde* sont présentés au public de la capitale⁶⁰. Le verdict de la presse est à nouveau sans appel : on déplore une « absence presque totale de mélodie » et une instrumentation outrée⁶¹. Léon Escudier proclame que « M. Wagner n'a passionné et ne passionnera personne en France, pas plus qu'il n'a passionné le peuple anglais »⁶² ; dans un courrier adressé au compositeur belge Adolphe Samuel, Hector Berlioz se dit « révolté » par une musique fondamentalement « odieuse »⁶³. A propos du prélude de *Tristan*, le même Berlioz écrit, dans son feuillet du *Journal des débats* : « J'ai lu et relu cette page étrange ; je l'ai écoutée avec le vif désir d'en découvrir le sens ; eh bien ! je dois l'avouer, je n'ai pas encore la moindre idée de ce que l'auteur a voulu faire »⁶⁴. Ernest Reyer exprime un ressenti analogue à quelques jours d'intervalle : « Je n'apercevais au loin et de tous côtés que des horizons de sable ; la chaleur devenait accablante et pas une oasis pour nous reposer... au milieu du duo,



Hector Berlioz

http://medias.medic.tv/artist/hector-berlioz_jpg_240x240_crop_upscale_q95.jpg

⁵⁶ *La Revue et Gazette musicale*, 1^{er} décembre 1850.

⁵⁷ *Le National*, 30 novembre 1850.

⁵⁸ *La Presse*, 2 décembre 1850.

⁵⁹ Les 25 janvier, 1^{er} et 8 février 1860.

⁶⁰ MROZOWICKI Michal Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France, Première partie - Le musicien de l'avenir 1813-1883*, Gdansk, Presses Universitaires de Gdansk (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego), 2013, 444 pages, p. 160.

⁶¹ *Ibid.*, p. 169.

⁶² *La France musicale*, 29 janvier 1860.

⁶³ Lettre de Berlioz à Adolphe Samuel, 29 janvier 1860.

⁶⁴ *Journal des débats*, 9 février 1860.

j'éprouvais cette rage folle de l'enfant qui, désespérant d'apprendre sa leçon, ferme son livre avec colère et le jette au loin ». Paul Bernard, du *Ménestrel*, juge que la partition wagnérienne « porte sur les nerfs » et met en péril l'avenir de l'art lyrique : « Cinquante ans dans cette voie et la musique serait morte ». Paul Scudo, habitué des formules assassines, renonce à toute ambiguïté dans la *Revue des Deux-Mondes* : « Le prélude de *Tristan* est un entassement de sons discordants. Le compositeur a dépassé tout ce qu'on peut imaginer en fait de confusion, de désordre et d'impuissance : on dirait une gageure contre le sens commun et les plus simples exigences de l'oreille ». Charles de Lorbac prolonge, sur un mode laconique, les analyses de ses confrères : « Rien n'est plus absurde ni plus fatigant. Je doute que l'on trouve vingt artistes capables de lire cette œuvre et un seul qui arrive à la chanter par cœur »⁶⁵.

Le 13 mars 1861, *Tannhäuser* est interprété pour la première fois en version intégrale sur la scène de l'Opéra de Paris. La représentation suscite une agitation populaire extrême, appelée à marquer durablement l'histoire de l'art lyrique. Auguste de Gaspérini revient sur troubles de la soirée dans un ouvrage publié en 1866 : « Dès la première scène entre Tannhäuser et



Affiche placardée en vue de la création parisienne de *Tannhäuser*, 13 mars 1861.

http://static.franceculture.fr/sites/default/files/imagecache/ressource_full/2013/08/07/4679188/Wagner%20-%20Tannhauser%20-%20sans%20cadre.jpg

Vénus, les chuchotements commencèrent ; les uns baillaient, les autres ricanait, d'autres s'épanchaient en traits d'esprit dont ils se félicitaient bruyamment. Puis le tumulte alla croissant de scène en scène ; à l'entracte, les abonnés du Jockey Club achètent des sifflets de chasse, et le vacarme dure jusqu'à la fin du spectacle »⁶⁶.

Le 18 mars, une seconde mise en scène se solde par un résultat équivalent : la présence du futur empereur Guillaume 1^{er} et de son épouse déclenche plusieurs vagues de huées

générales. Le ténor Albert Niemann, qui prête ses traits au rôle-titre, doit même interrompre sa prestation au début du troisième acte, sous la pression d'un public particulièrement hostile⁶⁷. Écœuré, Richard Wagner choisit de ne pas assister à la « dernière » parisienne de son opéra, qui se déroule au Théâtre-Italien dans la soirée du 24 mars 1861. Malwida von

65 *L'Express du Midi*, 17 décembre 1928.

66 GASPERINI Auguste de, *Richard Wagner*, Paris, Heugel, 1866, 173 pages, p. 65.

67 MROZOWICKI Michal Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France, Première partie - Le musicien de l'avenir 1813-1883*, Gdansk, Presses Universitaires de Gdansk (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego), 2013, 444 pages, p. 217.

Meysenburg, amie fidèle du compositeur, se charge d'établir le compte-rendu de l'événement : « Les perturbateurs étaient plus nombreux que jamais et ils commencèrent dès la levée du rideau, ce qu'ils n'avaient pas fait encore. Les chanteurs furent héroïques ; souvent ils attendaient un quart d'heure et davantage que la tempête de la salle se fût calmée. Debout, imperturbables, ils fixaient le public, reprenant le chant dès que le silence se rétablissait, et ils purent aller jusqu'au bout de la représentation cette fois encore, bien qu'un vacarme insensé gâtât tout le plaisir qu'eût pu faire cette interprétation »⁶⁸.

Les adversaires de Wagner se plaisent à relayer l'échec de la création à travers la grande presse : Paul Scudo fustige « l'inanité » de *Tannhäuser* dans la *Revue des deux mondes*⁶⁹; Hector Berlioz condamne le « mauvais style musical » de l'ouvrage, son « orchestration bouffonne » et ses nombreuses « naïvetés »⁷⁰; Joseph d'Ortigue se montre plus implacable encore, jugeant que l'œuvre du musicien allemand ne présente « plus de forme, plus de mélodie, plus de syntaxe, plus de mouvement, plus d'expression » et, en dernière instance, « plus de vie »⁷¹. Les recensions élogieuses sont rares, mais significatives : l'écrivain Jules Janin dresse un portrait ironique et condescendant des agitateurs de l'Opéra dans le *Journal des débats* : « Laissons-les rire, ces innocents, ils sont si bêtes ! On leur dit de rire, ils rient ; de se moquer, ils se moquent. Enfants (*sic*) de la parodie, ils ne comprennent que le quolibet : ils ne savent que le calembour. La parade est tout pour ces intelligences misérables. Ne leur parlez pas du son des lyres, ils se contentent du bruit strident de la guimbarde »⁷². Charles Baudelaire, revenant *a posteriori* sur les trois représentations de *Tannhäuser* dans un ouvrage que nous recroiserons, évoque « une véritable bataille de doctrines, comme une de ces solennelles crises de l'art, une de ces mêlées où critiques,



« Wagner débarquant à Paris, et colportant son *Tannhäuser* », p. 33 in GRAND-CARTERET John, *Richard Wagner en caricatures*, Paris, Larousse, 1892, 354 pages.

68 VON MEYSENBURG Malwida, *Mémoires d'une idéaliste*, tome 2, Paris, Fischbacher, 1900, 316 pages, pp. 310-312.

69 *Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1861.

70 Lettre à madame Massart, 14 mars 1861.

71 *Journal des débats*, 13 mars 1861.

72 *Ibid.*, 15 avril 1861.

artistes et public ont coutume de jeter confusément toutes leurs passions ». Le poète des *Fleurs du mal* n'hésite pas à plaider publiquement la cause de Richard Wagner et à lui prédire une reconnaissance certaine : « Wagner avait été audacieux : le programme de son concert ne comprenait ni solos d'instruments, ni chansons, ni aucune des exhibitions si chères à un public amoureux des virtuoses et de leurs tours de force [...]. Beaucoup de choses restaient obscures sans doute, mais les esprits impartiaux se disaient « Puisque ces compositions sont faites pour la scène, il faut attendre ; les choses non suffisamment définies seront expliquées par la plastique ». En attendant, il restait avéré que, comme symphoniste, comme artiste traduisant par mille combinaisons de son les tumultes de l'âme humaine, Richard Wagner était à la hauteur de ce qu'il y a de plus élevé, aussi grand, certes, que les plus grands »⁷³.

Huit ans plus tard, les parisiens découvrent *Rienzi*, troisième opéra du futur Maître de Bayreuth, mis en scène au Théâtre-lyrique impérial dans la soirée du 6 avril 1869. A cette occasion, les commentateurs de la capitale restent sur leurs positions passées : le chroniqueur lyrique de *L'Art musical* refuse de cautionner une « imitation des imitateurs des bons maîtres italiens, moins la mélodie, plus le vacarme »⁷⁴. Son homologue de *L'Opinion nationale* s'élève également contre un ouvrage illustrant « les inanités, les violences et les extravagances »⁷⁵ affectionnées par le compositeur allemand. Malgré les attaques incessantes de la critique, l'œuvre wagnérienne séduit un nombre croissant de mélomanes dans la capitale. Théodore de Banville confirme cet état de fait en décrivant le « grand succès public » rencontré par la création de *Rienzi* dans *Le National*⁷⁶. Après vingt années d'incompréhension et de dédain réciproque, une ère nouvelle semble prête à s'ouvrir et à bouleverser les relations complexes qui unissent Richard Wagner à l'Hexagone.

Le vent violent de l'histoire disperse ces illusions avec une force tempétueuse : le 19 juillet 1870, la France déclare la guerre à la Prusse de Bismarck et de Guillaume 1^{er}. Un mois et demi plus tard, le désastre de Sedan signe la défaite de Napoléon III et le triomphe des Etats Allemands, qui proclament leur unité dans la galerie des Glaces du château de Versailles, le mercredi 18 janvier 1871. Dès lors, Wagner se trouvera systématiquement associé aux envahisseurs venus de l'Est, aux spoliateurs de l'Alsace-Lorraine et aux fossoyeurs de la fierté nationale. La diffusion de ses opus principaux et de sa formule révolutionnaire sur le sol français en sera gravement compromise pendant près d'un demi-siècle. Trois ans après l'arrêt

73 BAUDELAIRE Charles, *Richard Wagner et Tannhaeuser à Paris*, Paris, Dentu, 1861, 70 pages, pp. 7-10.

74 *L'Art musical*, 22 avril 1869.

75 *L'Opinion nationale*, 22 avril 1869.

76 *Le National*, 12 avril 1869.

des hostilités, Wagner s'attaque à ses anciens contempteurs hexagonaux par le biais d'un pamphlet corrosif ⁷⁷, qui tourne la capitulation de 1871 en dérision. Ce texte humoristique, traduit en français en 1876, est reçu comme une provocation intolérable par tous les patriotes



« Wagner, généralissime en chef des armées allemandes », p. 76 in GRAND-CARTERET John, *Richard Wagner en caricatures*, Paris, Larousse, 1892, 354 pages.

du pays vaincu. Il scelle le rejet unanime dont le musicien d'outre-Rhin fera l'objet pendant la décennie suivante. Jusqu'en 1883, seuls les Concerts populaires de musique classique, organisés par Jules Pasdeloup, permettent à la musique de Richard Wagner d'être représentée à Paris⁷⁸. C'est à Nice, au Cercle de la Méditerranée, que la « première » française de *Lohengrin* doit être organisée le 21 mars 1881. La représentation se déroule devant une « assistance nombreuse » et génère une recette de « 30 000 francs ». Le public local réserve à l'ouvrage un accueil « poli » mais froid, tandis que les commentateurs se déclarent consternés par les récitatifs « interminables » qui soutiennent un poème jugé « ridicule »⁷⁹. En 1887, la création parisienne de l'opéra déclenche un tumulte considérable, qui rappelle,

ainsi que nous le verrons, les grandes heures de 1861. La popularité du compositeur est loin d'être restaurée lorsque, quatre ans plus tard, son sixième opus entreprend la conquête de la ville rose...

Entre 1891 et 1928, le théâtre du Capitole organise, à plusieurs années d'intervalles, trois grands cycles lyriques destinés à présenter l'œuvre de Wagner au public toulousain dans l'ordre d'une chronologie cohérente. Les premières fulgurances décisives du demiurge allemand sont mises en scène de 1891 à 1894 : la représentation de *Tannhäuser* (13 avril 1892) fait suite à celle de *Lohengrin* (5 mai 1891) et précède de deux ans la production du *Vaisseau fantôme* (8 février 1894), opéra de transition où, notamment dans l'instrumentation et le système des *leitmotifs*, apparaissent déjà en germes les traits caractéristiques de « l'art total »⁸⁰. La deuxième série de créations, qui s'ouvre quatorze ans plus tard, introduit plusieurs ouvrages phares de la maturité wagnérienne auprès de l'auditoire local : *La Walkyrie*

77 WAGNER Richard, *Une capitulation*, Paris, A. Leduc, 1873, 22 pages.

78 MROZOWICKI Michal Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France, Première partie - Le musicien de l'avenir 1813-1883*, Gdansk, Presses Universitaires de Gdansk (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego), 2013, 444 pages, p. 343.

79 SERVIERES Georges, « *Lohengrin* dans les départements », *Le Figaro*, 16 septembre 1891, p. 2

80 MROZOWICKI Michal Piotr, *op. cit.*, p.85.

est interprétée à Toulouse le 8 janvier 1908, rapidement suivie par *Siegfried* (23 mars 1909) et *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* (21 février 1912). Après-guerre, le théâtre du Capitole affiche un surcroît d'ambition et fait honneur aux plus grands chefs-d'œuvre légués à la postérité par le musicien d'outre-Rhin : la *Tétralogie* est représentée dans son intégralité en mars-avril 1927 ; l'année suivante, *Parsifal*, grand « festival sacré » en trois actes, déploie ses splendeurs dans l'arène de la ville rose (21 avril 1928) ; huit mois plus tard, la mise en scène toulousaine de *Tristan et Isolde*, sommet indépassable de l'opéra romantique, parachève en apothéose le dernier des cycles évoqués plus haut (18 décembre 1928). Pendant trente-sept ans, le niveau d'exigence des créations et la ferveur du public progressent en un *crescendo* commun, jusqu'au point d'acmé que nous venons de mentionner. Le développement qui va suivre tentera de représenter au mieux cette évolution, en étudiant les représentations qui nous préoccupent à travers une perspective chronologique efficace.

La « Belle Epoque » et les années d'après-guerre sont marquées par l'essor très net de la presse d'information locale. On dénombre plus de 380 titres de quotidiens, hebdomadaires ou mensuels actifs dans la région toulousaine pendant ce laps de temps⁸¹. Cette abondance, qui s'accroît au fil des ans, va de pair avec une grande diversité de points de vue, renforcée par la chute du Second Empire et le retour de la République. Les journaux légitimistes (*L'Express du Midi*) côtoient leurs adversaires progressistes (*La Dépêche*), et la voix du cléricalisme (*Le Télégramme*) porte aussi loin que celle de la Gauche (*Le Midi Socialiste*). Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, le pluralisme médiatique est donc incontestablement présent dans la cité gasconne.

Mis en perspective, l'immense majorité de ces organes, du plus éphémère au plus pérenne, se rejoignent pourtant sur un point précis : l'importance de l'espace réservé à l'opéra dans leurs colonnes. Il n'est pas une revue, fut-elle



Affiche publicitaire de *L'Express du Midi*
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/library?c=rosalipedia&a=d&d=/ark:/74899/B315556101_ND0344

81 LE NAN Danielle, DARMON Norbert, *Bibliographie de la presse française politique et d'information générale : 1865-1944*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1967, 64 pages.

dédiée à la satire, qui n'évoque régulièrement l'actualité du Capitole pendant la saison musicale⁸². Toutes les productions à l'affiche ont droit à une recension, ou au moins à une évocation écrite. Les œuvres incontournables sont rigoureusement étudiées par des critiques sévères, dont la clairvoyance peut être irrégulière mais dont la compétence est avérée. Ces rédacteurs jouissent d'une certaine reconnaissance : à chaque représentation, le théâtre met quatre places gratuites - deux fauteuils d'orchestre et deux sièges de première galerie - à leur disposition ainsi qu'à celle de leurs directeurs de publication respectifs. Les fauteuils d'orchestre sont, en général, occupés par les journalistes, qui peuvent ainsi apprécier au mieux la qualité du spectacle ; les directeurs abandonnent, le plus souvent, les fauteuils de première galerie à leur rédaction ou à leur personnel. En retour, le Capitole bénéficie de l'insertion gratuite de ses programmes et des commentaires adjoints dans les journaux concernés, publicité essentielle qui coûterait cher si elle était payante⁸³. Cette réciprocité engendre des excès inévitables : Charles Baret ne cache pas son irritation devant le « trop grand nombre de publicistes qui accaparent fauteuils et baignoires » à l'intérieur de l'établissement : « Actuellement [...] le nombre des entrées de presse est fort ridiculement important. Le théâtre doit recevoir, le sourire au lèvre, tout ce qui touche au journalisme : directeurs, critiques, reporters, imprimeurs, typos etc. [...] Il n'est pas rare qu'en sus des entrées inscrites au tableau du contrôle, le théâtre ne soit « tapé » par les grands organes qui entendent offrir le spectacle, non seulement à leur famille, mais encore à leurs amis et à leurs fournisseurs... »⁸⁴. A Toulouse, le poids de l'art lyrique transparaît donc à la lueur de l'intérêt unanime que lui porte la presse, et s'affirme à travers les égards, parfois superflus, accordés aux critiques spécialisés.

Dès lors, l'historien se trouve confronté à une série de questions logiques : Wagner, considéré par Nicolas Joël⁸⁵ et par beaucoup d'autres comme « l'un des deux grands réformateurs de l'art lyrique au XIX^e siècle »⁸⁶, a-t-il été apprécié à sa juste valeur au moment de la création de ses œuvres au Capitole ? Les clivages évoqués plus haut ont-ils été transcendés par la perception du génie créateur, ou accentués par des appréciations partisans ? Ces jugements reflètent-ils

82 CABES Elisabeth, *Le théâtre à Toulouse de 1880 à 1900*, Toulouse, Mémoire soutenu à l'Institut d'études politiques de Toulouse, IEP, 1973, 75 pages, p. 1.

83 ARLET Jacques, *Les journaux satiriques toulousains de la Belle Epoque*, Toulouse, Accord, 2007, 133 pages, pp. 73-74.

84 BARET Charles, *Le théâtre en province, propos d'avant-guerre*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918, 568 pages, p. 223.

85 Né en 1953, Nicolas Joël fut directeur artistique du théâtre du Capitole entre 1990 et 2009, puis directeur de l'Opéra national de Paris entre 2009 et 2014.

86 Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2013, 213 pages, p. 11. Le deuxième « réformateur » mentionné est évidemment Giuseppe Verdi.

ils les positions défendues par chacun des périodiques concernés en matière de morale et de politique ? Les vicissitudes de l'actualité, liées à la guerre de 1870 et au climat qui s'est installé en France par la suite ont-elles joué un rôle dans l'expression des opinions qui nous préoccupent ? Finalement, les chroniqueurs ont-ils su, par leur acuité, faire honneur à l'excellence toulousaine, reconnue par tous dans le domaine musical, ou lui ont-ils au contraire porté préjudice en restant figés dans des considérations conjoncturelles et étriquées ?

Les différents chercheurs qui ont entrepris de dresser un historique du théâtre à Toulouse se sont heurtés au caractère lacunaire des sources en présence, incomplètes, parcellaires et dispersées entre plusieurs organismes de la ville rose. La difficulté essentielle à laquelle l'historien se trouve confronté vis-à-vis de ce sujet réside dans le fait que le Capitole ne dispose d'aucun service interne de conservation des documents anciens touchant à son passé. Et il semble en avoir toujours été ainsi. Par voie de conséquence, un large pan de l'histoire de l'établissement reste obscur à l'heure actuelle. L'incapacité des spécialistes à établir un index exhaustif des opéras mis en scène au Capitole avant 1870 illustre cette réalité. Dans son *Instantané de la vie théâtrale à Toulouse*, Pierre Cadars explicite clairement notre



Pierre Cadars

http://www.ina.fr/images_v2/320x240/CP_F11002994.jpeg

problématique: « la légende, si belle soit-elle, a perdu la mémoire. Quelques documents épars conservés dans les bibliothèques et les musées ne peuvent suppléer l'absence d'archives en continu... Comme on préférerait dans la durée la liste des ouvrages présentés, avec leur distribution, ainsi que des données artistiques, financières et sociologiques terriblement manquantes jusqu'à une date récente »⁸⁷. Seize années auparavant, le médiéviste

Philippe Wolff formule déjà un constat similaire : « L'*Histoire de Toulouse* que j'ai eu l'honneur de diriger [...] ne contient que fort peu d'indications sur le théâtre du Capitole [...]. (Cette lacune) s'explique par l'absence de toute étude historique - fût-elle peu digne de ce nom - consacrée au théâtre du Capitole »⁸⁸. La rédaction d'un opus inédit passe donc par la fréquentation assidue et relativement hasardeuse de la Bibliothèque municipale de Toulouse, des Archives

87 CADARS Pierre, «Instantané de la vie théâtrale - Toulouse 1847-1848», p 53 in *Toulouse à l'époque romantique*, Toulouse, Bibliothèque municipale de Toulouse, 1994, 130 pages.

88 WOLFF Philippe, préface à RIVIERE Auguste et JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages, pp. 11-12.

de la ville et de celles du département, où se trouve l'essentiel des traces écrites qui sont parvenues jusqu'à nous.

C'est sans doute pour l'ensemble de ces raisons que l'historiographie n'a pas encore abordé sérieusement le cas de la critique lyrique toulousaine. Les quelques lignes qui lui sont consacrées à l'intérieur des études dédiées à son homologue dramatique (cf. pp. 41-42) constituent un point de départ utile mais insuffisant pour obtenir un panorama significatif. Or, il m'a semblé opportun de mettre en relation les dernières « heures de gloire » du Capitole et l'essor, concomitant, d'une presse aussi hétérogène qu'unanimement encline au commentaire de l'actualité musicale. Amateur d'opéra, j'ai voulu partir à la recherche d'une époque disparue où l'art revêtait encore une dimension largement populaire, et trouvait un écho naturel dans les journaux de toutes obédiences. Chercheur en herbe, j'ai souhaité apporter une contribution modeste à l'histoire culturelle en analysant une période de trente-sept ans marquée par un phénomène de convergence paradoxale. A l'heure où l'uniformisation médiatique semble devoir atteindre un point de non-retour et où le théâtre lyrique se trouve confiné aux périodiques les plus confidentiels, il est bon de rappeler qu'un tel état de choses n'a pas toujours été d'actualité, et qu'il n'est donc pas fondamentalement destiné à durer... Le bicentenaire de Wagner a été célébré en 2013. Le théâtre du Capitole, haut-lieu de l'art lyrique, a su magnifier l'œuvre de ce géant à un moment particulièrement brillant de son histoire. Il était donc légitime d'unir l'homme et l'institution en un hommage commun, rendu par le biais d'une étude rigoureuse. C'est là l'objectif que je me suis efforcé de mener à bien tout au long du présent mémoire.

Dans un souci d'exhaustivité maximale, nous reviendrons au cas par cas sur chacune des grandes créations wagnériennes mises en scène à Toulouse entre 1891 et 1928. Une pleine justice sera ainsi rendue aux chroniqueurs musicaux actifs durant ce laps de temps, dont la prolixité constitue l'objet, et l'ultime justification, du travail entrepris ici. La division cyclique des représentations qui nous intéressent (trois séries de trois productions réparties sur trente-sept années) apportera un équilibre naturel au plan que nous adopterons : après avoir évoqué l'introduction de l'œuvre de Wagner dans la ville rose (1891-1894), nous étudierons l'impact décisif des premiers succès enregistrés entre 1908 et 1912, avant de conclure en revenant sur les trois grands triomphes de « l'ère Maurice Carrié » (1927-28), parachèvement idéal d'une entreprise lancée à l'orée du XX^e siècle. Notre recension s'inscrit dans une historiographie consacrée au théâtre du Capitole. Nous veillerons donc à énoncer les principaux temps forts ayant jalonné la vie de l'établissement durant la période qui sollicite notre attention. A travers

l'analyse de la critique lyrique toulousaine, nous tenterons également d'interroger, en filigrane, la réceptivité du public local vis-à-vis des grands opus wagnériens. Face à la postérité, nous pourrons ainsi rendre hommage à un auditoire dont la réputation de mélomanie, largement reconnue, n'était certes pas usurpée à la fin des années 1920...

I- Sources et bibliographie

A) Sources

Les documents d'époque ayant permis de mener à bien cette analyse sont essentiellement de deux types : en premier lieu, nous pouvons citer les quelques ouvrages, rédigés entre le milieu du XIX^e siècle et le début du XX^e, qui donnent un aperçu plus ou moins rigoureux de la situation du théâtre lyrique dans le Midi pendant la période qui nous préoccupe ; dans un second temps, nous tâcherons de présenter aussi exhaustivement que possible les principaux organes de presse dont la chronique musicale constitue le cœur même de notre objet d'étude.

1) Ouvrages :

- BARET Charles, *Le théâtre en province, propos d'avant-guerre*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918, 268 pages.

A la veille du premier conflit mondial, Charles Baret (1863-1934), directeur de théâtres et organisateur de spectacles reconnu, affirme la nécessité de redynamiser l'opéra dans le Midi de la France en modernisant les locaux qui l'accueillent et en dépoussiérant les répertoires à l'affiche. Il se livre à une série de constatations détaillées, qui prennent appui sur une expérience déjà solide et débouchent sur des propositions très concrètes. Riche et clair, cet opus recèle un lot d'informations qui permettent d'obtenir une vue d'ensemble indispensable à tout rédacteur désireux de se pencher sur le sujet abordé. A ce titre, il fait figure de source prioritaire dans l'optique d'une étude analogue à celle-ci.

- CARMOUCHE Pierre-Frédéric-Adolphe, *Le théâtre en province*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, 104 pages.

Pierre Carmouche, dramaturge lyonnais du début du XIX^e siècle, énumère ici les décrets qu'il faudrait, selon lui, mettre en application pour mettre un terme aux tumultes « dont la réouverture du théâtre est, chaque année, la cause dans un certain nombre de villes (provinciales) »⁸⁹. Il préconise, entre autres, de supprimer l'opéra du répertoire des établissements les plus modestes afin d'en assainir les finances... Dans cet ouvrage, l'auteur insiste notamment sur la question des « débuts », très sensible à Toulouse, et sur la montée en puissance de l'art lyrique, qui tend à concurrencer son homologue dramatique dans le

⁸⁹ CARMOUCHE Pierre-Frédéric-Adolphe, *Le théâtre en province*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, 104 pages, p. 2.

Languedoc. Il dresse un état des lieux très documenté qui s'est révélé être particulièrement utile.

- DESSALLE- REGIS, *De la musique dans le Midi de la France*, Montpellier, Louis Castel, 1839, 64 pages.

Ce livre retrace, avec lyrisme et clairvoyance, le processus historique, enclenché à partir du XVIII^e siècle, qui a conduit Toulouse au rang de grande terre de musique. L'auteur souligne le rôle crucial joué par l'opéra dans cette évolution, qu'il estime en voie d'achèvement à l'heure où le livre est publié. Ce texte allie harmonieusement précision et légèreté de ton, rigueur et implication personnelle. Il traduit l'état d'esprit des mélomanes méridionaux des années 1830, heureux de constater l'importance grandissante revêtue par l'art qu'ils affectionnent au Sud de la Loire. En tant qu'étude, il présente un aspect peu universitaire sur le plan formel. Mais en tant que témoignage, son importance n'en est pas moins réelle dans le cadre du présent mémoire.

- UN ABONNE DU THEATRE DU CAPITOLE : *Des théâtres de province en général et du théâtre de Toulouse en particulier*, Toulouse, Delboy, 1856, 34 pages.

L'auteur anonyme de ce petit opuscule évoque sur un ton assez sévère le sort réservé à l'opéra dans la ville rose au moment où il entreprend sa rédaction. Il fustige le cérémonial hystérique des «trois débuts», et déplore le renouvellement trop fréquent de la troupe locale, qui nuit à la qualité des interprétations. L'ouvrage se conclue par une série de conseils, adressés à la direction du Capitole dans le but de corriger les défauts énumérés précédemment. Rédigé dans un style baroque et truculent, il met en lumière l'exigence du public toulousain, sa compétence et son attachement à une institution prestigieuse qu'il craint de voir tomber en décadence. Malgré sa brièveté, ce livre présente donc un intérêt non négligeable en tant que source à exploiter.

2) Journaux toulousains :

Nous avons évoqué en introduction la multitude de périodiques actifs dans la ville rose entre le milieu du XIX^e siècle et le début du XX^e. La proportion des exemplaires parvenus jusqu'à nous dans un état de conservation acceptable peut paraître dérisoire au regard de cette abondance passée. Malgré tout, une quantité raisonnable d'anciens organes de presse toulousains reste accessible au chercheur à l'heure actuelle. Les collections les plus riches se trouvent entreposées au sein de la Bibliothèque municipale de Toulouse et des Archives départementales de la Haute-Garonne. Régulièrement lacunaires dans le cas des journaux les plus modestes, elles se révèlent très complètes lorsqu'il s'agit des revues phares de l'époque qui nous intéresse, telles que *Le Télégramme*, *Le Journal de Toulouse*, *L'Express du Midi* ou, bien sûr, *La Dépêche*. Nous nous appliquerons ici à fournir, dans la mesure du possible, les détails qui permettent de cerner au mieux l'identité et les particularismes de ces sources fondamentales.

- *L'Art méridional* : Cote BMT : P 3680 (1894-1906)

Cote AMT : REV 255 (1901-04)

L'Art méridional est un périodique bimensuel, dirigé par A. Moulinier et diffusé à partir de 1894. Ses locaux, basés au n° 6 de la rue Deville, inspirent son pseudonyme au chroniqueur lyrique de la revue, M. de Villesix, connu et redouté pour ses jugements sévères. Spécialisé dans la recension des activités culturelles toulousaines, *L'Art méridional* obtient un grand succès au début du XX^e siècle. Son histoire est mal connue à l'heure actuelle, car les anciens numéros dont nous disposons sont très peu nombreux.

- *La Bataille* : Cote BMT : P 4692 (numéros de mars 1908)

Cote AD : BA BF 31 (1904 ; 1906-09)

Hebdomadaire «républicain antisectaire politique, littéraire, artistique, judiciaire, industriel et commercial», *La Bataille* paraît tous les dimanches entre le 24 août 1902 et le 18 avril 1909⁹⁰. Elle siège au n° 8 de la rue Dalayrac.

90 LE NAN Danielle, DARMON Norbert, *Bibliographie de la presse française politique et d'information générale : 1865-1944*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1967, p. 19.

- *Le Clou* : Cote BMT : P 3050 (1928-31)

Cote AD : BA BF 195 (1928-33)

«Journal satirique et encyclopédique», *Le Clou* est édité pour la première fois le 13 octobre 1928⁹¹. Ses rédacteurs mettent un point d'honneur à aborder tous les sujets susceptibles de constituer un article crédible. Le théâtre et l'opéra ne font pas exception à la règle. *Le Clou* reste actif hebdomadairement pendant près d'une décennie. Sa publication est interrompue en 1937.

- *Le Combat* : Cote AD : BA BF 191 (1928-29)

Le Combat paraît une fois par semaine entre le 11 février 1928 et le 10 août 1929⁹². Il défend avec âpreté des idées influencées par le radicalisme local. La concurrence de *La Dépêche*, dont il tente initialement de s'inspirer, l'empêche de s'imposer durablement.

- *Le Cri de Toulouse* : Cote BMT : Mf (1911-1930)

Cote AD : BA BF 68 (1924-1930)

Cote AMT : PRE8 (1911-1928)



Le Cri de Toulouse, n°2,
Dimanche 4 novembre
1906.

Hebdomadaire satirique illustré, *Le Cri de Toulouse*, administré par M. Bergé, paraît d'abord en 1906, puis entre 1911 et 1930. Son propos est loin d'être exclusivement tourné vers la satire. Dans son premier numéro, il annonce «des anecdotes, des documents, des souvenirs, une chronique politique nettement indépendante...une chronique mondaine, alerte et spirituelle, et tous les à-côtés du théâtre»⁹³. On pourrait presque qualifier *Le Cri* d'organe généraliste, tant est grande la diversité des thématiques abordées dans ses colonnes. Le commentaire de l'actualité lyrique y tient une place importante, comme en témoigne le numéro spécial consacré à la création toulousaine de la *Tétralogie* en 1927⁹⁴. Le

siège du journal se trouve au n° 6 de la rue Bayard.

91 LE NAN Danielle, DARMON Norbert, *Bibliographie de la presse française politique et d'information générale : 1865-1944*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1967, p. 21.

92 *Ibid.*, p. 22.

93 ARLET Jacques, *Les journaux satiriques toulousains de la Belle Epoque*, Toulouse, Accord, 2007, 133 pages, p. 10.

94 Edition du 30 avril 1927.

- *La Dépêche* : Cote BMT : Mf 61 (1870-1944)

Cote AD : BA 7 Mi (1870-1874) puis BA JOUR 21

Cote AMT : PRE23 (supplément illustré de l'année 1898)

Organe emblématique de la ville rose, *La Dépêche* est créée le 2 octobre 1870 par l'imprimeur Sirven, futur maire de Toulouse, dans le but de tenir la population locale au courant des péripéties de la guerre franco-allemande en cours. Historiquement liée au radicalisme, à la franc-maçonnerie et à l'anticléricalisme, elle survit à la fin du conflit et profite du retour de la République pour imposer définitivement sa ligne reconnaissable⁹⁵. Dirigée par Rémi Sans, installée au n° 57 de la rue Bayard, elle est éditée sur six pages divisées en cinq colonnes⁹⁶. Servi par des plumes reconnues (Jean Jaurès dès 1887, Georges Clémenceau en 1894 ou Edouard Herriot par la suite), le journal, présent dans vingt-cinq départements, voit ses ventes augmenter linéairement au fil du temps. En 1880, son tirage quotidien est estimé à 15 000 exemplaires. Il est évalué à 215 000 en 1902⁹⁷ et à près de 240 000 en 1910⁹⁸. Au tournant du XX^e siècle, *La Dépêche* acquiert sur l'ensemble du paysage médiatique toulousain une suprématie de fait qu'elle a su conserver jusqu'à nos jours. Mêlant information et débat d'idées, elle présente des articles de fond, essentiellement consacrés à la politique, des éditoriaux, une revue de la presse parisienne, une chronique locale et un feuilleton. La culture, et l'opéra en particulier, occupent une place importante à l'intérieur de la revue pendant la période qui sollicite notre attention. Au cours de la saison lyrique, le «courrier des théâtres» précise chaque jour le nom du spectacle joué en soirée au Capitole. Le compte-rendu des représentations les plus marquantes



La Dépêche, rue d'Alsace-Lorraine, in BAILHE Claude, *Autrefois, Toulouse et le Pays toulousain*, Toulouse, Editions Milan, 1994, 196 pages, p. 169.

95 BAILHE Claude, *Autrefois, Toulouse et le Pays toulousain*, Toulouse, Editions Milan, 1994, pp. 169-170.

96 TISSEYRE Pierre, «Un grand quotidien de province au début du XX^e siècle : La Dépêche (de Toulouse)», dans *Actes du douzième congrès de la Fédération des sociétés académiques et savantes de Languedoc-Pyrénées-Gascogne*, Toulouse, 21-23 avril 1956, Montauban, Forestié, 1958, 170 pages, p. 107

97 *Ibid.*

98 BAILHE Claude, *Autrefois, Toulouse et le Pays toulousain*, Toulouse, Editions Milan, 1994, pp. 169-170.

s'étale souvent sur plus de trois colonnes. Pendant la période qui nous préoccupe, les critiques lyriques de *La Dépêche* - Bernard Marcel, Louis Braud, Bernard Fournez ou G. Pierfitte (cf. annexes 30-31) se distinguent par la richesse de leur propos et leur grande finesse d'analyse. La consultation de leurs chroniques, essentielle dans le cadre de mon travail, n'en est que plus plaisante.

- *L'Etincelle méridionale* : Cote AD : BA BF 143 (1927)

Hebdomadaire éphémère, *L'Etincelle méridionale* n'est actif que pendant un an, du 11 mars 1926 au 27 mars 1927⁹⁹. Pendant ce laps de temps, il se démarque de ses homologues par l'application dont il fait preuve dans l'exercice du commentaire d'actualité. Les thématiques qu'il aborde sont particulièrement nombreuses (politique, littérature, art, société, économie, sport et tourisme).

- *L'Express du Midi*: Cote BMT : P04 (1891-1938)

Cote AD : BA JOUR 10 (1894 ; 1896-98 ; 1902 ; 1906-1938)

Journal monarchiste et catholique¹⁰⁰ (cf. annexe 29), «organe quotidien de défense sociale et religieuse», *L'Express du Midi* est la principale revue d'opposition à la gauche progressiste et à la franc-maçonnerie du Sud Ouest au tournant du XX^e siècle. Créé par Jules Ribès-Mery le 29 septembre 1891¹⁰¹, il siège au n° 25 de la rue Roquelaine et tire à 80 000 exemplaires¹⁰², diffusés dans seize départements différents¹⁰³. Sa rédaction s'organise autour de Paul de Cassagnac, bonapartiste notoire, et d'Armand Praviel, critique littéraire reconnu. On trouve également dans ses colonnes la signature occasionnelle de Jacques Bainville¹⁰⁴. La chronique musicale est assurée par Omer Guiraud puis par son fils, Georges Guiraud (cf. annexe 32). *L'Express du Midi* paraît jusqu'au 18 janvier 1938.

- *Le Franc parleur toulousain* : Cote AD : BA BF 19 (1897-1908)

Fondé et dirigé par Stéphane Verlet, *Le Franc parleur toulousain* est un hebdomadaire satirique paraissant le samedi. Ses bureaux sont successivement localisés au n°

99 BAILHE Claude, *Autrefois, Toulouse et le Pays toulousain*, Toulouse, Editions Milan, 1994, p. 27.

100 ARLET Jacques, *Toulouse à la Belle Epoque*, Toulouse, Loubatières, 2000, 488 pages, p. 101.

101 LE NAN Danielle, DARMON Norbert, *Bibliographie de la presse française politique et d'information générale : 1865-1944*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1967, p. 24.

102 ARLET Jacques, *op.cit.*

103 BAILHE Claude, *op. cit.*, p. 170.

104 *Ibid.*

12 de la rue du sénéchal, au n° 4 de la rue de Rémusat et au n° 40 de la rue de Metz. Au jour de sa création, le 19 juin 1897, il dévoile sur un ton martial des intentions pour le moins ambitieuses : «Devant la partialité par trop flagrante des divers journaux toulousains, nous avons compris qu'il y avait place pour un journal indépendant, se contentant de dire simplement la vérité. Nous vous proposons de faire du *Franc parleur toulousain* l'organe le mieux informé de Toulouse au point de vue local. Notre programme : tout savoir et tout dire. Que les hypocrites et les fourbes se le disent. A une époque où la photographie de l'invisible par les rayons de Röntgen devient un jeu d'enfant, pourquoi ne pratiquerions-nous pas la photographie de la conscience ?»¹⁰⁵. La revue s'intéresse à l'actualité politique, théâtrale et sportive. Les commentaires relatifs aux questions musicales sont précis et argumentés. La publication du *Franc parleur* est interrompue le 3 mai 1908 ¹⁰⁶.

- *Le Gascon illustré* : Cote BMT : Res. B XIX 387 (1886-1902, très lacunaire)

Cote AD : BA BF 62 (1903-07 ; 1911-12)

«Revue toulousaine artistique et littéraire», *Le Gascon illustré* paraît tous les dimanches à partir du 18 avril 1886 ¹⁰⁷. Dirigé par César de Thuries puis par Henri Wurzler¹⁰⁸, il prend place au n°48 de la rue des Couteliers, et consacre une grande partie de son propos à la recension des spectacles présentés au Capitole. La critique lyrique et dramatique, tenue par Paul Mériel, occupe une place essentielle à l'intérieur de ce journal, dont la plupart des numéros sont malheureusement introuvables aujourd'hui.

- *Lé Gril* : Cote BMT : P 16284 (1891-98 ; 1900 ; 1907)

Sous titré «gazetto senmanalo de la lenguo patouèso», *Lé Gril* est un hebdomadaire entièrement rédigé en occitan. Il est créé en 1891 par A. Oulié¹⁰⁹ et siège au n°5 du boulevard de la Gare. La chronique théâtrale est signée par un dénommé «Fiulel» (sifflet).

105 ARLET Jacques, *Les journaux satiriques toulousains de la Belle Epoque*, Toulouse, Accord, 2007, 133 pages, p. 10.

106 LE NAN Danielle, DARMON Norbert, *Bibliographie de la presse française politique et d'information générale : 1865-1944*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1967, p. 28.

107 *Ibid*, p. 29.

108 CASTIN René, *La vie théâtrale et la critique dramatique à Toulouse de 1870 à 1914*, Toulouse, mémoire de D.E.S soutenu à l'Université Toulouse-Le Mirail, 1966, 165 pages, p. 165.

109 CASTIN René, *La vie théâtrale et la critique dramatique à Toulouse de 1870 à 1914* Toulouse, Mémoire de D.E.S soutenu à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1966, 165 pages, p. 165.

- *L'Impartial* : Cote BMT : P 14995 (1892-1900, lacunaire)

Dirigé par Jean de Numidie, *L'Impartial* est édité chaque semaine à partir du 19 juillet 1885. Installé au n° 9 de la rue de la Poste, il se fait l'écho de l'actualité politique, littéraire et agricole de Toulouse et de sa région. Ses colonnes relayent régulièrement les articles du *Gril*. *L'Impartial* reste actif jusqu'en 1900.

- *L'Indépendant* : Cote AD : BA BF 21 (1898-1916)

«Journal républicain de la Haute-Garonne», *L'Indépendant* est imprimé pour la première fois le 9 mai 1886¹¹⁰. Désireux d'aborder toutes les thématiques importantes de la vie locale (politique, art, agriculture, science et commerce), il se caractérise par l'adoption d'une ligne éditoriale inclassable, refusant les clivages politiques traditionnels. Cette stratégie lui assure une grande pérennité. La diffusion de *L'indépendant* est stoppée en décembre 1922.

- *Le Journal de Toulouse* : Cote BMT : Mf (1841-1887) + (1820-1886)

Cote AD : BA BF 2 (1815-1831, 1841-1846, 1859-1867 et 1920-1933)

Cote AMT : 1 Z 220 (extraits d'exemplaires parus entre 1920 et 1935)

«Organe de la paix sociale»¹¹¹, prudent et mesuré, *Le Journal de Toulouse* est considéré dans la première moitié du XIX^e siècle comme le plus répandu des organes de presse toulousains¹¹². Opposé à tout excès partisan, il représente les idées de la bourgeoisie aisée et soutient «avec une conviction égale les régimes qui se succèdent», s'assurant par là même une longévité record : créé le 19 novembre 1789, il reste actif sous diverses appellations jusqu'au 31 juillet 1887. Après une interruption de trente-trois ans, il reparait entre 3 octobre 1920 et le 24 avril 1944. Siégeant au n°46 de la rue Saint-Rome¹¹³, il est édité quotidiennement sur quatre pages. *Le journal de Toulouse* présente une critique lyrique sérieuse, le plus souvent laissée à la charge d'Auguste Pujol, puis du D^r Marty, pendant la

110 LE NAN Danielle, DARMON Norbert, *Bibliographie de la presse française politique et d'information générale : 1865-1944*, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 31.

111 BAILHE Claude, *Autrefois, Toulouse et le Pays toulousain*, Toulouse, Editions Milan, 1994, p. 169.

112 FOURCASSIE Jean, *Une ville à l'époque romantique, Toulouse, trente ans de vie française*, Paris, Plon, 1953, p. 109.

113 FONTOVA Bernard, *La vie théâtrale et la critique dramatique à Toulouse sous le Second Empire*, Toulouse, Mémoire de D.E.S soutenu à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1966, p.182.

période qui nous préoccupe. Le ton de leurs commentaires reflète globalement la pondération qui caractérise la revue.

- *La Lanterne toulousaine* : Cote AD : BA BF 45 (1907-09)

Dans son premier numéro, qui paraît le 30 juin 1907, *La Lanterne toulousaine*, hebdomadaire satirique siégeant au n° 57 de la rue Matabiau, annonce : «Notre devise sera La Vérité pour tous ; tant pis pour les hiboux que la lumière offusque... Sus à ceux qui frelatent le vin, la justice et l'opinion»¹¹⁴. Proche des radicaux¹¹⁵, ce journal n'entend pas se limiter à la caricature et à l'ironie. Il s'invite régulièrement dans le débat politique et offre à ses lecteurs une chronique musicale de haute tenue, rédigée par Pierre Laffon. *La Lanterne toulousaine* disparaît en 1909, après deux brèves années d'activité.

- *La liberté catholique* : Cote AD : BA BF 341 (1892)

Nul besoin ici de préciser que *La liberté catholique* est un journal clérical. Ses bureaux sont situés au n° 9 de la rue des Gestes. Particulièrement éphémère, il n'est édité qu'entre mars et novembre 1892. Dans l'intervalle, il présente une chronique lyrique bien construite, assurée par un rédacteur anonyme qui adopte le pseudonyme de Cléa.

- *Le Midi républicain* : Cote AD : BA BF 188 (1897-1910)

L'existence du *Midi républicain* est mal connue. Fondé par Louis Ariste, il fut actif à intervalle très irrégulier entre 1864 et 1930. Ses bureaux sont installés au n° 16 du boulevard de Strasbourg. D'abord dédié à la recension de l'actualité politique et judiciaire, il s'ouvre peu au commentaire littéraire, artistique, sportif et touristique. La critique lyrique est assurée par Louis Ariste en personne.

- *Le Midi socialiste* : Cote BMT : Num.Midisoc (1908-1944)

Cote AD : BA JOUR 4 (idem)

Fondé le 12 décembre 1908 par Vincent Auriol, Albert Bedouce et Ellen-Prévost, *Le Midi socialiste* est le grand quotidien régional de la gauche offensive dans les premières

114 ARLET Jacques, *Les journaux satiriques toulousains de la Belle Epoque*, Toulouse, Accord, 2007, 133 pages, p. 10.

115 *Ibid.*, p. 11.

années du XX^e siècle¹¹⁶. Il est imprimé sur quatre pages et siège au n° 36 de la rue Roquelaine. Malgré les six éditions régionales qu'il propose, son tirage ne dépasse pas les 12 000 exemplaires¹¹⁷. Mais la personnalité de Vincent Auriol, rédacteur en chef en 1908, et des ses principaux collaborateurs politiques (Jean Jaurès, Alexandre Varenne, Paul Ramadier) lui confèrent une influence conséquente. Début août 1914, *Le Midi socialiste* se rallie à l'«union sacrée», dont il s'éloigne dès le mois de décembre. Il opère un virage droitier à partir de 1916, et suit la minorité socialiste qui, au congrès de Tours de décembre 1920, refuse d'adhérer à la Troisième Internationale. Après avoir soutenu le Front Populaire, il sombre dans la collaboration en 1940 et disparaît en août 1944¹¹⁸. Au cours de son existence, *le Midi socialiste* a montré un grand intérêt pour l'art lyrique. Son chroniqueur musical, Claude-Jean, s'est particulièrement distingué par la qualité de ses analyses (cf. annexe 33).

- *Le Petit radical* : Cote AD : BA BF 24 (1898-1909)

La ligne éditoriale du *Petit radical* rappelle celle de *La Dépêche*. A partir de 1892, cet hebdomadaire remplace *Le Réveil*, *Le Réveil méridional* et *La Marseillaise de Toulouse et du Midi*¹¹⁹. Il est imprimé à intervalle irrégulier dans la région toulousaine jusqu'au mois de février 1914.

- *Le Quatrième Etat* : Cote BMT : P5227 (1883-1931)

Cote AD : BA BF 61 (1913-1931)

«Organe hebdomadaire des travailleurs», *Le Quatrième Etat* est fortement plébiscité par les socialistes révolutionnaires et les syndicalistes¹²⁰. Dirigé par S-C Altroff, Il est actif entre 1883 et 1885, puis entre 1893 et 1931. Ses bureaux sont installés au n° 8 de la rue Bonrepos. Pendant le moment qui nous intéresse, la critique lyrique du journal est assurée par J-L. Lion.

- *Le Rapide* : Cote AD : BA BF 151 (1904-1914)

«Journal d'action républicaine et sociale», *Le Rapide*, actif entre le 1^{er} juin 1904 et le 31 janvier 1915, est un quotidien dirigé par A. Villatte. Il s'est assuré la collaboration des

116 BAILHE Claude, *Autrefois, Toulouse et le Pays toulousain*, Toulouse, Editions Milan, 1994, p. 170.

117 *Ibid.*

118 LE NAN Danielle, DARMON Norbert, *Bibliographie de la presse française politique et d'information générale : 1865-1944*, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 12.

119 *Ibid.*, p. 42.

120 *Ibid.*, p. 40.

parlementaires Honoré Leygue et Charles Chaumet et des anciens ministres Joseph Caillaux, Louis Barthou et Gabriel Hanotaux. Son tirage reste très limité pendant sa décennie d'existence¹²¹.

- *Le Rappel de Toulouse* : Cote AD : BA BF 79 (1910-12)

Le Rappel de Toulouse cherche à imiter l'exemple de *La Dépêche*. «Journal de défense républicaine» paraissant le mercredi et le samedi, puis le jeudi et le dimanche, il se fait la voix du parti radical-socialiste toulousain¹²². Le succès n'est pas au rendez-vous, et *Le Rappel* disparaît en mai 1912.

- *Le Républicain de Toulouse et du Midi* : Cote AD : BA BF 152 (1911-13)

«Grand régional quotidien», *Le Républicain de Toulouse et du Midi* présente une trajectoire analogue à celle du périodique précédent. «Organe de la démocratie et des intérêts économiques du Midi», il relaye une actualité qui dépasse les frontières de Toulouse et s'étend sur l'ensemble du Languedoc. Il est actif entre le 14 juillet 1910 et le 5 octobre 1913¹²³.

- *Le Réveil des Pyrénées* : Cote AD : BA BF 59 (1908)

Le Réveil des Pyrénées est créé le 24 novembre 1907¹²⁴. «Journal d'union et d'action républicaine», il représente la gauche modérée, et relaye l'actualité générale de Toulouse et de sa périphérie. Sa diffusion est interrompue très prématurément en 1908.

- *Le Sud-Ouest* : Cote BMT : P016 (1890-1894)

Successeur du *Petit républicain*, *Le Sud-Ouest* est imprimé quotidiennement du 24 février 1890 au 31 décembre 1894. Sa rédaction est basée au n° 10 bis des allées Lafayette. Il propose un commentaire musical régulier et assez riche, pris en charge par une multitude de rédacteurs, dont «Mylio» est sans doute le plus talentueux. *Le Sud-Ouest* est remplacé à partir du 1^{er} janvier 1895 par *Le Télégramme*.

121 BAILHE Claude, *Autrefois, Toulouse et le Pays toulousain*, Toulouse, Editions Milan, 1994, p. 170.

122 LE NAN Danielle, DARMON Norbert, *Bibliographie de la presse française politique et d'information générale : 1865-1944*, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 41.

123 *Ibid.*

124 *Ibid.*, p. 42.

- *Le Télégramme* : Cote BMT : P015 (1895-1932)
Cote AD : BA JOUR 3 (idem)

«Journal de la démocratie du Midi», *Le Télégramme* est un quotidien modéré, plébiscité par les catholiques et les républicains progressistes. Dirigé par Louis Bourchardeau, il possède huit éditions régionales et tire à 35 000 exemplaires¹²⁵. Nombre de ses collaborateurs jouissent d'une notoriété nationale, à l'exemple de François Coppée et d'Alphonse Daudet, qui signent plusieurs articles de critique littéraire, ou encore de Paul Deschanel, dont le nom apparaît régulièrement en bas de l'éditorial politique¹²⁶. La chronique lyrique, souvent brillante, est tenue par J. Hugounenc puis par C. Teissier (cf. annexe 34). Le journal est imprimé sur quatre pages divisées en six colonnes. Ses bureaux prennent place au n°12 de la place du Capitole (cf. annexe 28), sous les arcades, puis au n° 59 de la rue Alsace. En mars 1912, le journal se fait construire un immeuble de 1750 m² en bordure de la rue de Constantine (aujourd'hui rue Gabriel Péri, cf. annexe 27). Il y installe son imprimerie et le fil spécial qui le relie à Paris¹²⁷. Concurrent sérieux de *La Dépêche* et adversaire résolu de la municipalité radicale socialiste toulousaine, *Le Télégramme* cesse définitivement de paraître en 1935.

- *Toulouse-spectacles* : Cote BMT : P 4133 (1924-31)

Cote AD : BA BF 224 (1924 ; 1927-32)

«Organe hebdomadaire de la vie artistique», *Toulouse-spectacles* apparaît le 21 mars 1924. Il met en place la recension des différents ouvrages présentés au théâtre du Capitole. Les chroniques lyriques sont laissées à la charge d'un rédacteur érudit, M. Gaston-Martin, professeur au lycée Pierre de Fermat (cf. annexe 35). *Toulouse-spectacles* connaît une existence assez brève. Il disparaît au début des années 1930.

- *Le Travail* : Cote BMT : MF (1919-1935)

Cote AD : BA BF 180 (1919-1932)

Le Travail est édité pour la première fois le 19 octobre 1919. «Journal hebdomadaire de décentralisation littéraire et artistique», Il est dirigé par Victor Marty, et siège au n° 5 de la

125 BAILHE Claude, *Autrefois, Toulouse et le Pays toulousain*, Toulouse, Editions Milan, 1994, p. 170.

126 ARLET Jacques, *Toulouse à la Belle Epoque*, Toulouse, Loubatières, 2000, 448 pages, p. 98-99.

127 *Ibid.*

rue des Renforts. La critique théâtrale du journal est assurée par Victor Marty en personne. *Le Travail* reste imprimé jusqu'au 13 janvier 1935 ¹²⁸.

- *La Voix des travailleurs* : Cote BMT : LP 5252 (1928-1933 ; 1936)

Cote AD : BA BF 222 (1925-28)

La Voix des travailleurs est éditée par le Parti communiste toulousain. Elle est à ce titre fortement plébiscitée par les paysans et les ouvriers. Active entre le 6 décembre 1925 et le 1^{er} février 1936 ¹²⁹, elle présente une chronique dramatique et lyrique hebdomadaire, qui fustige régulièrement le prix des places de théâtre à Toulouse, jugé inabordable pour les représentants les plus modestes de la classe ouvrière.

128 LE NAN Danielle, DARMON Norbert, *Bibliographie de la presse française politique et d'information générale : 1865-1944*, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 47.

129 LE NAN Danielle, DARMON Norbert, *Bibliographie de la presse française politique et d'information générale : 1865-1944*, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 48.

B) Bibliographie :

Nous avons constaté en introduction que la thématique abordée dans le présent mémoire n'a pas encore été traitée par l'historiographie contemporaine. De ce fait, nos recherches bibliographiques se sont tournées vers des travaux périphériques, susceptibles d'aborder des objets d'études liés à celui-ci. Notre but était de recouper les informations touchant de près ou de loin à la question qui nous intéresse pour tenter d'obtenir une perspective globale, à retranscrire dans notre analyse sous forme de synthèse. Dans cette optique, nous avons recensé un lot d'ouvrages relatifs à l'histoire de Toulouse, à la vie culturelle toulousaine aux XIX^e-XX^e siècles, au théâtre du Capitole et aux parcours respectifs des œuvres de Verdi et Wagner face à la critique française.

1- Sur l'histoire de Toulouse :

La musique et le théâtre lyrique ont toujours occupé une place essentielle dans la cité de Clémence-Isaure. Témoins de cette réalité, les principaux opus dédiés à l'histoire de Toulouse, dans lesquels le théâtre du Capitole, internationalement reconnu comme haut-lieu de l'opéra pendant la période qui nous préoccupe, est régulièrement évoqué. Le propos d'ensemble qui lui est consacré évoluant peu avec le temps (les chronologies et les données factuelles se retrouvent d'un livre à l'autre), la différence se fait au niveau de l'abondance des détails et de la richesse des illustrations présentées. A ce titre, les ouvrages de Claude Bailhe et Michel Taillefer sont à retenir prioritairement. Par ailleurs, on retrouve, notamment chez Claude Bailhé, Jacques Arlet et Jean Fourcassié, le nom et le descriptif des principaux journaux actifs dans la ville rose aux XIX^e- XX^e siècles. Dans le cadre d'une étude consacrée à la critique musicale, l'importance de ces informations est évidemment capitale.

a) Sur Toulouse à travers les âges :

α) Ouvrages :

- ARAGON, abbé Henri, *Histoire de Toulouse et des toulousains célèbres*, Toulouse, Librairie Louis Sistrac, 1901, 356 pages.

- ARISTE Louis et BRAUD Louis, *Histoire populaire de Toulouse*, Toulouse, Le Midi Républicain, 1898, 935 pages.

- BAILHE Claude, *Autrefois, Toulouse et le Pays toulousain*, Toulouse, Editions Milan, 1994, 196 pages.

- CATINOT-CROST Laurence, *Autrefois Toulouse*, Anglet, Atlantica, 2002, 267 pages
- DE GORSSE Pierre, *Les Grandes heures de Toulouse*, Paris, Perrin, 1978, 367 pages.
- GRANIER Régis, *La vie d'autrefois à Toulouse et dans le pays toulousain*, Toulouse, Editions Sud Ouest, 2006, 189 pages.
- LE STANG Anne, *Histoire de Toulouse illustrée*, Toulouse, Le Pérégrinateur, 2012, 192 pages.
- MESURET Robert, *Evocation du vieux Toulouse*, Paris, Editions de Minuit, 1960, 660 pages.
- TAILLEFER Michel (sous la direction de), *Nouvelle histoire de Toulouse*, Toulouse, Privat, 2002, 383 pages.
- WOLFF Philippe (sous la direction de), *Histoire de Toulouse*, Toulouse, Privat, 1958, 418 pages.

b) Sur Toulouse aux XIX^e-XX^e siècles :

α) Ouvrages :

- ARLET Jacques, *Toulouse à la Belle Epoque*, Paris, Nouvelles Editions Loubatières, 2000, 448 pages.
- ARMENGAUD Roger et SEGUY François, *Pays toulousain d'autrefois*, Roanne, Horvath, 1982, 158 pages.
- COPPOLANI Jean, *Toulouse au XX^eème siècle*, Toulouse, Privat, 1963, 456 pages.
- FOURCASSIE Jean, *Une ville à l'époque romantique, Toulouse, trente ans de vie française*, Paris, Plon, 1953, 310 pages.
- LEBLANC Gratien, *La vie à Toulouse il y a cinquante ans*, Toulouse, Privat, 1978, 204 pages.
- REY Monique (sous la direction de), *Toulouse, pages d'histoire : les toulousains de Toulouse ont cent ans*, Milan, 5 continents, 2006, 375 pages.

2- Sur la vie culturelle toulousaine aux XIX^e-XX^e siècles :

La création des opéras de Wagner à Toulouse intervient au moment où la ville se trouve à l'apogée de son rayonnement musical, et où la presse d'information locale connaît un essor

très franc. Ces deux aspects de la question que je suis appelé à traiter s'inscrivent dans une perspective d'histoire culturelle. Nombre de travaux leur ont déjà été consacrés par le passé :

a) Sur l'importance de la musique à Toulouse :

Les mémoires d'Aurélien Borot, Estelle Broise et Mathieu Milhau abordent des périodes postérieures à celle qui nous concerne directement. Néanmoins, la genèse des situations qu'ils mettent en évidence remonte à l'époque qu'il nous appartient d'analyser. Il était donc utile de mentionner leurs titres dans cette bibliographie.

α) Ouvrage :

- BARET Charles, *Le théâtre en province, propos d'avant-guerre*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918, 268 pages.

β) Mémoires :

- BOROT, Aurélien, *La vie musicale à Toulouse pendant la seconde guerre mondiale : 1939-1945*, Toulouse, mémoire de maîtrise soutenu à l'Université Toulouse Le-Mirail, 2004, 267 pages.

- BROISE Estelle, *La vie culturelle à Toulouse à la veille et au début de la seconde guerre mondiale à travers La Dépêche*, Toulouse, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine soutenu à l'Université Toulouse Le-Mirail, 1976, 101 pages.

- DEILHES Clémence, *La vie culturelle toulousaine dans l'entre-deux-guerres à travers les revues*, Toulouse, mémoire de Master 1^{ère} année soutenu à l'Université Toulouse Le-Mirail, 2009, 111 pages.

- MILHAU Mathieu, *Culture et société à Toulouse à la fin des années 30 et sous le régime de Vichy*, Toulouse, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine soutenu à l'Université Toulouse Le-Mirail, 1989, 2 vols. (175-133 pages).

- TROYES Christine, *Culture et loisirs des Toulousains entre les deux guerres*, Toulouse, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine soutenu à l'Université Toulouse Le-Mirail, 1981, 2 vols. (204-20 pages).

γ) Article :

- JUBERT Marie-Odile, «Le théâtre à Toulouse au milieu du XIX^e siècle», dans *Annales du Midi de la France*, t. 109, n° 217, janvier-mars 1997, pp.53-69.

δ) Colloques :

- CARRERE-SAUCEDE Christine, «L'image du public et des publics de théâtre dans la presse du Sud Ouest au XIXe siècle», in *Le public de province au XIXe siècle, Actes de la Journée d'étude organisée le 21 février 2007 par Sophie-Anne Leterrier à l'Université d'Artois* (Arras), Arras, Publications numériques du CÉRÉdI, n° 2, 2009

- LESURE François, «La musique dans le Midi vue de Paris», p. 1-21 dans *La musique dans le Midi de la France, Tome 2 – XIXe siècle : Actes de rencontre de Villecroze (16 au 18 mai 1996) réunis par François Lesure*, Paris, Klincksieck, 1997, 324 pages.

- NAUGRETTE Florence «Physiologies de spectateurs de province au XIXe siècle», in *Le public de province au XIXe siècle, Actes de la Journée d'étude organisée le 21 février 2007 par Sophie-Anne Leterrier à l'Université d'Artois* (Arras), Arras, Publications numériques du CÉRÉdI, n° 2, 2009.

b) Sur la presse toulousaine :

L'ouvrage de Danielle Le Nan et Norbert Darmon, qui dresse un inventaire de la totalité des périodiques actifs à Toulouse pendant le laps de temps qui nous intéresse, revêt une importance toute particulière. Les mémoires rédigés par René Castin, Bernard Fontova et Jean-Pierre Pélissier, qui évoquent brièvement le cas de la critique lyrique toulousaine à travers des études consacrées à son homologue dramatique, sont également incontournables.

α) Ouvrages :

- ARLET Jacques, *Les journaux satiriques toulousains de la Belle Epoque*, Toulouse, Accord, 2007, 133 pages.

- LE NAN Danielle et DARMON Norbert, *Bibliographie de la presse française politique et d'information générale : 1865-1944*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1967, 64 pages.

β) Mémoires :

- CASTIN René, *La vie théâtrale et la critique dramatique à Toulouse de 1870 à 1914* Toulouse, Mémoire de D.E.S soutenu à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1966, 165 pages.

- FONTOVA Bernard, *La vie théâtrale et la critique dramatique à Toulouse sous le Second Empire*, Toulouse, Mémoire de D.E.S soutenu à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1966, 182 pages

- PELISSIER Jean-Pierre, *La critique dramatique à Toulouse de 1830 à 1850*, Toulouse, Mémoire de D.E.S soutenu à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1965, 183 pages.

- SOMMAZI Audrey, *La presse à Toulouse sous la Seconde République*, Toulouse, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine soutenu à l'Université Toulouse Le-Mirail, 1998, 142 pages.

v) Articles :

- PAU Jacqueline, «La presse toulousaine au début de la III^e République», dans *Actes du douzième congrès de la Fédération des sociétés académiques et savantes de Languedoc-Pyrénées-Gascogne*, Toulouse, 21-23 avril 1956, Montauban, Forestié, 1958, 170 pages, pp.100-106.

- TISSEYRE Pierre, «Un grand quotidien de province au début du XX^e siècle : La Dépêche (de Toulouse)», dans *Actes du douzième congrès de la Fédération des sociétés académiques et savantes de Languedoc-Pyrénées-Gascogne*, Toulouse, 21-23 avril 1956, Montauban, Forestié, 1958, 170 pages, pp. 107-113.

3- Sur le théâtre du Capitole :

Les travaux consacrés au «temple» toulousain de l'opéra peuvent être divisés en deux catégories : Ceux qui étudient l'édifice, le bâtiment et les principales évolutions qu'il a connues sur le plan architectural ; ceux qui retracent les grands moments d'histoire lyrique qui s'y déroulèrent. Les opus édités périodiquement par la mairie de Toulouse et les catalogues des expositions consacrées au Capitole se trouvent au croisement de ces deux thématiques, qu'elles abordent conjointement, à l'instar du numéro spécial de la revue *Opéra* paru en 1977. Dans le cadre de notre étude, les ouvrages de Jean Cadayé et Lucien Remplon, se révèlent essentiels, en ce sens qu'ils fournissent, à travers une chronologie détaillée, les dates de quelques unes des grandes créations wagnériennes qui nous intéressent.

a) Sur l'histoire architecturale du Capitole :

α) Ouvrages :

- CONNAC Emile, *Notice sur les salles de spectacle de Toulouse*, Toulouse, Douladoure, 1880, 32 pages.

- EYNARD Henry, *Le Capitole de Toulouse*, Toulouse, Privat, 2000, 123 pages.

- RAMET Henri, *Le Capitole et le Parlement de Toulouse*, Toulouse, Imprimerie régionale, 1926, 209 pages.

β) Mémoires :

- BOS Marie-Pierre, *Un théâtre municipal à la fin du XIX^e siècle : le théâtre du Capitole à Toulouse (1870-1900)*, Toulouse, mémoire de DEA d'histoire du droit et des institutions soutenu à l'Université Toulouse 1, 1993, 90 pages.

- CAPELLA Marie-Laure de, *Les Théâtres à Toulouse : projets et réalisations au XIX^e siècle*, Toulouse, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art soutenu à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1990, 2 vol. (102-54 pages)

b) Sur l'histoire de l'art lyrique au Capitole :

α) Ouvrages :

- CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole (1870-1939)*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages

- REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole : histoire de l'art lyrique au théâtre du Capitole (1880-1995)*, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages.

- RIVIERE Auguste et JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages.

β) Mémoires :

- CABES Elisabeth, *Le théâtre à Toulouse de 1880 à 1900*, Toulouse, Mémoire soutenu à l'Institut d'études politiques de Toulouse, 1973, 75 pages.

- GUERRIER Paul, *Théâtre et opéra à Toulouse pendant la première guerre mondiale (1914-1918)*, Toulouse, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine soutenu à l'Université Toulouse Le-Mirail, 2002, 192 pages.

- LORMIER Nathalie, *Le théâtre sous l'Occupation : un exemple : le théâtre du Capitole de Toulouse*, mémoire de maîtrise soutenu à l'Université Toulouse Le-Mirail, 1998, 164 pages.

- SACAREAU Sandrine, *Théâtre et politique à Toulouse : 1800-1848*, Toulouse, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine soutenu à l'Université Toulouse Le-Mirail, 1998, 199 pages.

v) Articles :

- CADARS Pierre, «Instantané de la vie théâtrale - Toulouse 1847-1848», pp. 53-69 dans *Toulouse à l'époque romantique*, Toulouse, Bibliothèque municipale de Toulouse, 1994, 130 pages.

c) Thématiques convergentes :

α) Ouvrages :

- DUMAS Pierre, FOURCASSIÉ Jean, MESPLÉ Paul, *Le Théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1950, 55 pages.

- GHRISTI Christophe (sous la direction de), *Théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1996, 123 pages.

- MAIRIE DE TOULOUSE, *Plaquette éditée à l'occasion du bicentenaire du théâtre du Capitole 1737-1937*, Toulouse, imprimerie Cléder, 1937, 60 pages.

- MESPLÉ Paul, *L'Histoire du Théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1950, 40 pages.

- RIEU Jean-Claude et CHIRON Jacques, *Théâtre du Capitole*, Toulouse, Maraval imprimeurs, 1974, 56 pages.

β) Catalogues d'expositions :

- BORDES François (sous la direction de), *Le théâtre du Capitole 1736-2004, catalogue de l'exposition organisée par les Archives municipales de Toulouse, 10 septembre-31 décembre 2004*, Toulouse, Archives municipales de Toulouse, 2004, 202 pages.

- MESURET Robert, *Le théâtre à Toulouse de 1561 à 1914*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1972, 149 pages.

γ) Articles :

- *Opéra*, n°121, «Spécial Capitole de Toulouse», février 1977, 40 pages.

4- Sur Richard Wagner :

L'achèvement du présent mémoire passe par la connaissance des grandes étapes de Wagner. Cette connaissance s'obtient par le recours à quelques unes des très nombreuses biographies consacrées au compositeur. On privilégiera celles qui offrent le plus de détails sur la chronologie des créations wagnériennes à travers le monde, et celles qui analysent les différents conjonctures pendant lesquelles ces représentations furent données (en particulier le *Wagner* de Jacques de Decker). Dans un même ordre d'idée, on s'intéressera également aux travaux qui ont tenté une mise en perspective conjointe des trajets et des esthétiques respectives de Verdi et de Wagner. On retiendra notablement l'ouvrage consacré aux relations entretenues par les deux maîtres avec l'Opéra de Paris, qui frappe par sa rigueur et par la qualité de ses illustrations.

a) Wagner et son œuvre :

α) Ouvrages :

- AUCLAIR Mathias et GHRISTI Christophe (sous la direction de), *Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris*, Paris, BNF, 2013, 213 pages.
- DE DECKER Jacques, *Wagner*, Paris, Folio, 2010, 296 pages.
- DENIZEAU Gérard, *Richard Wagner*, Paris, Bleu nuit, 2012, 300 pages.
- GODEFROID Philippe, *Richard Wagner, l'Opéra de la fin du monde*, Paris, Gallimard, 1988, 160 pages.
- GREGOR-DELLIN Martin, *Richard Wagner*, Paris, Fayard, 1981, 916 pages.
- PAZDRO Michel (sous la direction de), *Guide de opéras de Wagner*, Paris, Fayard, 1988, 900 pages.

5- Wagner face à la critique française :

Dès 1861 et la représentation parisienne de *Tannhäuser*, l'œuvre de Richard Wagner divise violemment les mélomanes français, qui prennent conscience de sa portée révolutionnaire et éprouvent le besoin de la vanter ou de la fustiger. Cette situation prend

place dans un climat de germanophobie avancée, et engendre une production littéraire abondante dès la fin du XIX^{ème} siècle. Les premiers travaux relatant l'accueil parisien des différents opéras du compositeur allemand et l'ambiance dans laquelle il a pris place remontent à cette date. Georges Servières, Catulle Mendès et Charles Baudelaire sont les auteurs des plus importants d'entre eux. Au fil du temps, les études de ce type se sont accumulées, approfondies par des compilations de sources plus exhaustives. Les deux inventaires dressés dans les Bibliographies wagnériennes françaises, rédigées à plus de cent ans d'intervalle, illustrent cette évolution. L'ouvrage de Michal Mrozowicki, publié en décembre 2013, constitue le dernier opus écrit sur le sujet. Précis et riche de nombreux exemples inédits, il est sans doute appelé à faire figure de référence dans l'avenir.

a) Sur les créations wagnérienne à Paris et leur accueil :

α) Ouvrages :

- BAUDELAIRE Charles, *Richard Wagner et Tannhaeuser à Paris*, Paris, Dentu, 1861, 70 pages.
- BAUER Oswald Georg, *Richard Wagner, opéras de la création à nos jours*, Fribourg, Office du Livre, 1983, 288 pages.
- BERNARD Gabriel, *Le Wagner de «Parsifal»*, Paris, Méricaut, 1914, 320 pages.
- CHAMPFLEURY Jules, *Richard Wagner*, Paris, A. Bourdillat et C^{ie}, 1860, 16 pages.
- CURZON Henri de, *L'œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes (1850-1914)*, Paris, Maurice Sénart et C^{ie}, 1920, 92 pages.
- DAUDET Léon : *Devant la douleur : Souvenir des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1915, 2 vol. (304-314 pages).
- DE CRISENOY Carl, *Parsifal et la critique*, Paris, Bibliothèque des « Entretiens idéalistes », 1914, 28 pages.
- FILLONNEAU Ernest, *Concerts de Paris en 1860. Revue et saison musicale de 1860*, Paris, Jules Tardieu, 1860, 39 pages.
- GASPERINI Auguste de, *La nouvelle Allemagne musicale. Richard Wagner*, Paris, Heugel et C^{ie}, 1866, 172 pages.

- GOUBAULT Christian, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève et Paris, Slatkine, 1984, 475 pages.

- JAMEUX Dominique, *Parsifal 1882-1982. Une documentation illustrée autour du centenaire de la création de l'œuvre de Richard Wagner*, Paris et Genève, Centre culturel allemand – Grand Théâtre de Genève, 1982, 132 pages.

- KAHANE Martine et WILD Nicole (sous la direction de), *Wagner et la France*, Paris, Herscher, 1983, 175 pages.

- LAURENT François (sous la direction de), *La controverse Wagner*, Paris, Pocket, 2012, 222 pages.

- MENDES Catulle, *L'œuvre wagnérienne en France*, Paris, Broché, 1899, 35 pages.

- MROZOWICKI Michal Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France, Première partie - Le musicien de l'avenir 1813-1883*, Gdansk, Presses Universitaires de Gdansk (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego), 2013, 444 pages.

- NEUMANN Angelo, *Souvenirs sur Richard Wagner*, Paris, Calmann-Lévy, 1908, 338 pages.

- PROD'HOMME Jacques-Gabriel, *Richard Wagner et la France*, Paris, M. Senart, 1921, 91 pages.

- REIBEL Emmanuel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, H. Champion, Paris, 2005, 324 pages.

-SAMAZEUILH Gustave, *Richard Wagner. Vues sur la France*, Paris, Mercure de France, 1943, 272 pages.

- SCHURE Edouard, *Souvenirs sur Richard Wagner*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1900, 78 pages.

- SERVIERES Georges, *Richard Wagner jugé en France*, Paris, Hachette, 1887, 330 pages.

- SERVIERES Georges, *Tannhaeuser à l'Opéra en 1861*, Paris, Fischbacher, 1895, 35 pages.

- SIMON Yannick, *Lohengrin : un tour de France, 1887-1891*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 134 pages.

- STREET Georges, *Lohengrin à l'Eden*, Paris, 1887, 07 pages.
- VERDUN Paul, *Les ennemis de Wagner*, Paris, A. Dupret, 1887, 35 pages.

β) Thèses :

- GOUBAULT Christian, *Histoire de la critique musicale en France de 1870 à 1914 : sa place dans l'évolution de la musique*, thèse de musicologie, Paris, Paris IV, 1982, 1060 pages (2 volumes).
- LACOMBE René, *Les Représentations wagnériennes à l'Opéra de Paris, 1911-1933 : leur écho dans la presse*, Thèse de troisième cycle de Littérature comparée, Dijon, Université de Dijon, 1986, 5 microfiches
- SCHULTZ Joachim, *Wagner in Frankreich, ein Überblick von 1860 bis heute*, Bayreuth, Bayreuth Studiengang "Literaturwissenschaft : Berufsbezogen" an der Universität Bayreuth, 2008, 37 pages.

γ) Articles :

- COQUIO Catherine et BERNARD Elisabeth, Paris 1887 : «Les aventures du chevalier Lohengrin» dans *Romantisme*, 1986, n°56, pp. 95-112.
- D'INDY Vincent, «*Lohengrin* vu de derrière les décors» dans *L'Artiste*, n°7, 15 mai 1887, 1^{ère} année, p.2-4.
- GOUBAULT Christian, «*Parsifal* devant la critique française jusqu'en 1914» dans BAILBE Joseph-Marc, *De Bayreuth à Rouen. Images de Richard Wagner*, S.L.n.d, 1983, pp. 67-87.
- LIEBERT Georges, «Wagner, un allemand à Paris» dans *L'Histoire*, n°241, mars 2000, pp. 72-77
- PISTONE, Danièle, «Wagner et la France» dans *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Honoré Champion, 1979, pp. 171-174.
- PISTONE, Danièle, «Wagner et Paris » dans *Revue Internationale de Musique Française*, Paris, 1980, n° 1, p. 7-84.
- SCHLUMBERGER Eveline, «Tannhäuser à Paris », pp. 56-63 in *Connaissance des arts*, Paris, 1979, 330 pages.
- SIMON Yannick, « Contribution à l'étude des coupures à travers l'exemple de *Lohengrin*, entre Bruxelles et la France », pp. 405-419 in *Revue de musicologie*, T. 98, n°2, 2012, 525 pages.

- «Wagner et la France», numéro spécial de *La Revue Musicale*, 1^{er} octobre 1923.

b) Sur le wagnérisme en France :

α) Ouvrages :

- BEAUFILS Marcel, *Wagner et le wagnérisme*, Paris, Aubier, 1944, 195 pages.
- COEUROY André, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965, 348 pages
- GUICHARD, Léon, *La Musique et les Lettres au temps du wagnérisme*, Grenoble, Presses Universitaires de France, 1963, 354 pages.
- LAURENCIE Lionel de La, *Le Goût musical en France*, Paris, A. Joanin et C^{ie}, 1905, 359 pages.
- LEBLANC Cécile, *Wagnérisme et création en France : 1883-1889*, Paris, H. Champion, 2005, 593 pages.
- LEROY Maxime, *Les premiers amis français de Wagner*, Paris, Albin Michel, 1925, 247 pages.

β) Articles :

- LOCKSPEISER, Edward, «Zola et le wagnérisme de son époque», Paris, *Europe*, avril-mai 1968, n° 468-469, p. 324-328.
- SAUVAGE Olivier, «Litter@incognita n°1 - Émile Zola librettiste : le naturalisme à l'opéra face au wagnérisme. Quelques éléments de comparaison», in http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/littera-incognita/article.xsp?numero=1&id_article=article-2-sauvage.doc-975

c) Sur Wagner et la caricature :

α) Ouvrages :

- FANTIN EPSTEIN Bernadette, *Wagner et la Belle Epoque, le regard de Willy*, Toulouse, éditions universitaires du Sud, 1999, 321 pages.
- GRAND-CARTERET John, *Richard Wagner en caricatures*, Paris, Larousse, 1892, 354 pages.

β) Thèse :

- FANTIN Marie-Bernadette, *Willy et l'Ouvreuse : vingt ans de critique wagnérienne (1886-1906)*, thèse de troisième cycle de Littérature comparée soutenue à l'Université Toulouse Le-Mirail, 1986, 340 pages.

d) Bibliographies wagnériennes françaises :

α) Ouvrages :

- BOUTELDJA Pascal et BARIOZ Jacques, *Bibliographie wagnérienne française*, Paris, L'Harmattan, 2008, 406 pages.

- SILEGE Henri, *Bibliographie wagnérienne française*, Paris, Fischbacher, 1902, 35 pages.

II- Historiographie

A) Histoire de la critique musicale en France¹³⁰

Le développement de la critique musicale sur le sol français est indissociable de celui de la presse écrite, de la littérature et de la musicologie. De fait, à l'instar des critiques littéraire et artistique, elle ne prend véritablement son essor dans l'hexagone qu'au début du XVII^e siècle. A cette heure, l'évolution des techniques d'imprimerie atténue les difficultés liées à l'édition du format papier, et les premiers périodiques organisés commencent à émerger : le *Mercure françois* des frères Richer apparaît en 1611 et reste imprimé pendant trente-sept années ; en 1631, Théophraste Renaudot, appuyé par Richelieu, crée sa célèbre *Gazette*, qui présente, à partir de 1645, une chronique hebdomadaire dédiée à la recension du théâtre lyrique, et plus particulièrement à l'opéra italien. On peut y voir une première ébauche de critique musicale détaillée, paraissant dans un organe de presse important et reconnu sur le territoire national. Quarante et un ans après, Jean Donneau de Visé fonde le *Mercure galant*, revue mondaine consacrée à la recension des actualités dramatiques, éditoriales, picturales ou lyriques agitant le monde parisien. Les « Dialogues sur la musique » figurant dans ses colonnes témoignent de l'importance nouvelle accordée à l'analyse artistique par les principales autorités médiatiques de cette époque.



Théophraste Renaudot
<http://media-1.web.britannica.com/eb-media/88/25988-004-E2E14942.jpg>

Au début du XVIII^e siècle, la rivalité entre les écoles française et italienne engendre une augmentation de la production écrite liée à la critique musicale. Plusieurs ouvrages sont rédigés par des personnages publics désireux de s'immiscer dans les débats en cours : en 1704, Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville de Freneuse, poète et garde des sceaux du Parlement de Normandie, publie une *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* destinée à vanter les mérites de l'opéra lullyste par opposition à l'esthétique transalpine, qui privilégie l'instrumentation au détriment du texte poétique ; quinze ans plus tard, l'abbé Jean-Baptiste Dubos, négociateur de la paix d'Utrecht, publie ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. S'inscrivant dans le fil de la querelle des Anciens et des

130 : Cette sous-partie prend appui sur l'ouvrage de VIGNAL Marc (sous la direction de), *Dictionnaire de la musique (nouvelle édition)*, Paris, Larousse, 2005, 1078 pages, pp. 266-268.

Modernes, il plaide pour un art emprunt de sentimentalité, où l'engagement intellectuel de l'artiste ne prime pas sur la recherche d'une émotion authentique. Les considérations relatives à la musique et à son évolution occupent une place importante au cœur de cet opus. Par la suite, la tonalité polémique des écrits traitant de critique musicale se renforce notablement : en 1753, le baron Friedrich Melchior von Grimm, ami de Voltaire et Diderot, succède à l'abbé Raynal en tant que rédacteur de la *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, revue culturelle plébiscitée par les grandes aristocraties du Vieux Continent. Les compositeurs français, Lully et Rameau exceptés, s'y trouvent régulièrement fustigés, de même que le



Friedrich von Grimm
<http://www.galerie-creation.com/louis-carrogis-carмонтelle-baron-friedrich-melchior-grimm-n-1584626-0.jpg>

public parisien, accusé de versatilité chronique. En pleine « querelle des bouffons », Friedrich von Grimm publie plusieurs pamphlets successifs, qui alimentent les controverses ouvertes dans la *Correspondance* : après la *Lettre sur « Omphale »* (1752) viennent *Le Petit Prophète de Boehmischbroda*, *Le Correcteur des Bouffons* et *La Guerre de l'Opéra* (1753), qui voient l'auteur adopter définitivement le parti de la musique italienne. Dans une visée analogue, le philosophe Jean-Jacques Rousseau, compositeur du *Devin de village* (1752) et adversaire déclaré de Jean-Philippe Rameau, fait paraître la *Lettre sur la musique française* (1753) et la *Lettre d'un symphoniste*, suscitant la colère des musiciens de l'Opéra de Paris. Rousseau expose plus précisément ses vues partisans dans *L'Examen des deux principes avancés par M. Rameau*, les *Fragments d'observations sur*

l'Alceste de Gluck et *l'Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom*, qui constituent d'excellents exemples de critique musicale engagée et analytique.

Durant cette période, les chroniqueurs lyriques peuvent exprimer leurs vues dans les colonnes de trois principaux périodiques : le *Mercure de France*, successeur du *Mercure galant*, qui passe aux mains du librettiste Antoine de Laroque à partir de 1724 ; le *Spectateur français*, créé par Marivaux en 1721 ; puis le *Journal de musique*, édité par une société d'amateurs entre 1770 et 1777. Les articles de critique ne sont, en général, pas signés, et cette tradition restera vivace pendant la première moitié du XIX^e siècle. A partir des années 1830, la multiplication des organes de presse écrite¹³¹ et l'augmentation quantitative du lectorat engendrent une modification du statut accordé à la critique. Les recensions musicales quittent

131 Renforcée par la loi de libéralisation de la presse votée en 1881.

leur confidentialité initiale pour s'étoffer notablement et occuper une place croissante à l'intérieur des journaux. Les comptes-rendus superficiels laissent place aux développements organisés, destinés à rallier le lecteur au point de vue du rédacteur. Par ailleurs, les grandes évolutions musicales entrevues à partir de l'époque romantiques durcissent la tonalité des articles. Face à l'importance des nouveaux enjeux, l'analyse critique se fait plus engagée et le propos plus exalté. Le souci de la postérité et le désir de l'influencer produisent des clivages extrêmement marqués. De ce fait, les artistes novateurs suscitent des jugements assassins ou dithyrambiques, et les considérations esthétiques ne l'emportent pas toujours sur les attaques personnelles... Les commentateurs se regroupent en un milieu hétéroclite, constitué d'éléments très divers : « Littérateurs, musiciens, journalistes ou *dilettanti*, tous doivent répondre à l'appétit insatiable des lecteurs pour les articles « spéciaux », parmi lesquels les chroniques musicales, qui deviennent un vrai sujet de société »¹³². La prégnance des « gendelettres »¹³³ au cœur de ce microcosme engendre des habitudes stylistiques bien particulières, qui perdurent durant la première moitié du XX^e siècle : héroïsation/diabolisation des compositeurs, narration des arguments, tendance à la description, lyrisme etc.¹³⁴

Les grands critiques de cette époque fondent leur célébrité sur leur assurance et leurs élans baroques, mais la plupart de leurs jugements n'ont pas été ratifiés par l'histoire : François-Joseph Fétis (1784-1871), fondateur de la *Revue musicale* en 1827, fustige Berlioz dans sa *Biographie universelle des musiciens* (1833) ; Joseph d'Ortigue (1802-1866)¹³⁵, cousin de Castil-Blaze, s'en prend à la musique de Rossini dans *La Guerre des dilettanti* (1829) : l'acérbe Paul Scudo (1806-1864) attaque régulièrement Verdi et Wagner dans *L'Art musical* et la *Revue des deux mondes*¹³⁶ ; à l'étranger, l'autrichien Eduard Hanslick (1825-1904), ami proche de Johannes Brahms, combat la révolution wagnérienne pendant plusieurs années. Certains parviennent à faire preuve d'une clairvoyance supérieure : François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze (1784-



Joseph d'Ortigue
<http://www.hberlioz.com/Photos/Ortigue.jpg>

132 REIBEL Emmanuel, *La critique musical au temps de Berlioz*, Paris, H. Champion, 2005, 324 pages, p. 13.

133 Substantif utilisé par le musicographe Emile Vuillermoz à propos dudit milieu dans « Le vieil ami », p. 369 in *Courrier musical*, Paris, 15 juin 1905, 8^e année, n°12, 720 pages.

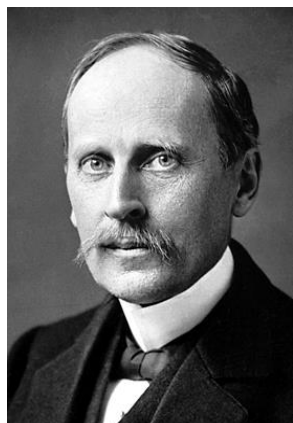
134 http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Gaboriaud_critique_musicale.pdf, p. 2, consultée le 22/05/2015.

135 D'ORTIGUE Joseph, *Ecrits sur la musique (1827-1846), textes réunis, présentés et annotés par Sylvia L'Ecuyer*, Paris, Société française de musicologie, deuxième série, t. XVII, 2003, 725 pages.

136 SCUDO Paul, *Critique et littératures musicales*, première et deuxième série, Genève, Minkoff, 1986, 2 vols.

1857), rédige les nécrologies laudatives de Weber et de Beethoven pour *Le Journal de débats* ; Arthur Pougin (1834-1921) et Camille Bellaigue (1858-1930) défendent Giuseppe Verdi dans *L'Opinion nationale* et le *Correspondant*.

Concomitamment, plusieurs écrivains notables exercent la fonction de critique musicale à intervalle irrégulier : le nom de Théophile Gautier apparaît dans les colonnes de la *Chronique de Paris* à partir de 1836, puis dans celles de la *France littéraire*¹³⁷ ; dès 1850, Gérard de Nerval prend la défense de l'œuvre wagnérienne à travers un ensemble d'articles publiés dans le quotidien *La Presse*¹³⁸. Charles Baudelaire emprunte le même chemin quelques années plus tard¹³⁹ : en 1861, la création parisienne de *Tannhäuser* se solde, nous l'avons vu, par un échec retentissant. Baudelaire assiste à la représentation, et entreprend, dans la foulée, la rédaction d'un opus fondamental, *Richard Wagner et Tannhaeuser à Paris*, destiné à laver l'affront fait au grand musicien d'outre-Rhin. Nous reviendrons sur le contenu de cet ouvrage et sur son



Romain Rolland

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1915/rolland_postcard.jpg

importance au sein de l'historiographie wagnérienne dans les lignes qui vont suivre. Au début du XX^e siècle, l'avènement de la musicologie et les bouleversements profonds engendrés par l'émergence des nouvelles écoles musicales (Debussy, dodécaphonisme) poussent les grandes figures du paysage littéraire français à perpétuer, en plus grand nombre, l'héritage de la génération précédente : en 1901, Romain Rolland, écrivain et historien de la musique, ouvre la voie en créant l'éphémère *Revue d'histoire et de critique musicale*, qui ne subsiste que pendant quelques mois. Sept ans plus tard, la *Nouvelle revue française* est fondée par Charles-Louis Philippe. André Gide, pianiste et mélomane averti, la dirige jusqu'en 1914. Après-guerre, Jacques Rivière, éminent critique musical¹⁴⁰, prend le relais et confère à la NFR une autorité incontestable dans le domaine du commentaire artistique. Parallèlement, la célèbre *Revue musicale* est édifiée

137 BRUNET François, « Théophile Gautier critique de Richard Wagner » pp. 341-356 in TRIAIRE Sylvie et BRUNET François (sous la direction de), *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, 407 pages ; *Théophile Gautier et la musique*, Paris, H. Champion, 2006, 430 pages.

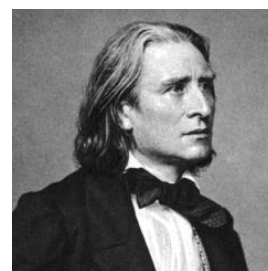
138 MROZOWICKI Michal Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France*, Gdansk, Presses universitaires de Gdansk, 2013, 444 pages, pp. 104-107.

139 BAUDELAIRE Charles, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1992, 755 pages.

140 RIVIERE Jacques, *Etudes : L'œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle Revue Française (1909-1924), textes réunis et annotés par Alain Rivière*, Paris, Gallimard, 1999, 630 pages.

par Henry Prunières en 1920. André Suarès¹⁴¹, Paul Claudel, Jean Cocteau, Henri de Régnier, Colette ou encore Paul Valéry y collaborent de concert jusqu'en 1946.

Tantôt pour des raisons alimentaires, tantôt parce qu'ils ressentent le besoin de s'exprimer sur leur art, un certain nombre de compositeurs des XIX^e et XX^e siècles s'illustrent également dans le domaine de la critique : E.T.A Hoffmann (1776-1822) salue précocement le génie de Beethoven dans la revue *Allgemeine musikalische Zeitung* ; Carl Maria von Weber (1786-1826) produit une œuvre critique abondante, regroupant essais, textes analytiques et publications journalistiques ; Robert Schumann (1810-1856) fonde la *Nouvelle revue musicale* en 1834, après que le directeur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* lui ait reproché ses éloges trop vifs de Chopin. A partir de 1835, Franz Liszt rédige une longue série d'articles dans la *Gazette musicale* et le *Journal des débats*. Il y prend, notamment, la défense précoce de Richard Wagner, avec lequel il entretient des relations d'amitié depuis 1848¹⁴². Parallèlement, le futur Maître de Bayreuth lui-même s'adonne également à la critique musicale : entre 1840 et 1842, Wagner, séjournant à Paris, utilise la *Gazette* pour exposer ses considérations esthétiques et se livrer à la recension des quelques soirées musicales qu'il suit en simple spectateur¹⁴³. Ces témoignages, regroupés en un feuilleton intitulé « Un musicien allemand à Paris », revêtent aujourd'hui une valeur inestimable pour l'historien-musicologue¹⁴⁴.



Franz Liszt
http://medias.medici.tv/artist/franz-liszt_jpg_240x240_crop_upscale_q95.jpg

En France, Adolphe Adam (1803-1856) rédige plusieurs études consacrées à la musique française entre 1836 et 1850¹⁴⁵ ; Hector Berlioz (1803-1869) signe plus de huit cents chroniques dans le *Rénovateur*, la *Gazette musicale* et le *Journal des débats*¹⁴⁶ ; Ernest Reyer lui succède à la même place entre 1866 et 1898 ; Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré s'adonnent à la critique musicale dans les colonnes du *Figaro* entre 1903 et 1921 ; Claude

141 SUARES André, *Sur la musique, préface de Stéphane Barsacq*, Arles, Actes Sud, 2013, 219 pages.

142 *Le Journal des débats*, 18 mai 1849, p. 1.

143 WAGNER Richard, « Une visite à Beethoven », in *Revue et Gazette musicale*, 19/11 au 03/12 1840 ; « Un musicien étranger à Paris », 31/01 au 02/02 1841 ; « Stabat mater de Pergolèse », 11/10/1840 ; « Le Freischütz à Paris », 23 et 30 mai 1841 ; « Halévy et la Reine de Chypre », 27/02 au 01/05 1842.

144 Sur les chroniques lyriques de Wagner, cf. ADEN Charles, « Wagner, critique musical à Paris », in *Colloque international : Wagner et la France*, Paris, Institut historique allemand, 13-15 février 2013 (<http://19jhdhip.hypotheses.org/567>).

145 ADAM Adolphe, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, réunies et annotées par Joël-Marie Fauquet, Genève, Minkoff, 1996, 215 pages.

146 BERLIOZ Hector, *Critique musicale*, édité par Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris, Société française de musicologie, 1997-2013 (7 tomes).

Debussy offre ses services à plusieurs revues de 1901 à 1903, puis de 1911 à 1914 ¹⁴⁷ ; Florent Schmitt collabore au quotidien *La France* en 1913-14, puis au *Courrier musical* et au *Temps* entre 1929 et 1939 ; enfin, Reynaldo Hahn tient une chronique régulière dans *Le Figaro* de 1933 à 1945.

Depuis la Seconde Guerre mondiale, le nombre des critiques spécialisés a considérablement diminué. L'objet même de la critique s'est trouvé remis en question par l'essor de la musique populaire et par la généralisation de sa diffusion, facilitée par la disparition progressive des frontières et l'émergence des nouvelles technologies. Les mutations socio-économiques à l'œuvre rendent le recours à l'expertise et à l'érudition caduc dans le domaine musical. Par voie de conséquence, l'analyse critique se trouve peu à peu remplacée par la promotion médiatique, surtout dans le domaine de la création contemporaine. L'information indifférenciée prend le pas sur l'évaluation, et le principe de rentabilité se substitue à la hiérarchisation traditionnelle. Soucieux de ne pas renouveler les erreurs de leurs prédécesseurs, beaucoup de chroniqueurs veulent adopter une attitude « objective », jugeant plus utile de renseigner le lecteur sur la nature d'une œuvre ou la démarche d'un compositeur que de la louer ou de la blâmer. Ainsi, la critique renonce à une part de son autonomie et de ses spécificités vis-à-vis du travail journalistique classique dans le cadre de la grande presse. Elle ne parvient à les conserver qu'en retrait, à travers des organes spécialisés s'adressant à un public réduit ((*Diapason*, *Opéra International*, *Classica*, *L'Avant-scène*), dont la visibilité tend à devenir de plus en plus confidentielle.

B) A propos de la critique musicale

1) Analyses fragmentaires

La critique musicale a été abordée par l'historiographie contemporaine à travers plusieurs prismes chronologiques. La plupart des études qui lui ont été consacrées se situent dans un cadre temporel réduit, destiné à renforcer la précision du développement. De ce fait, il est malaisé d'obtenir une vue d'ensemble permettant de saisir les principales évolutions qui ont façonné la chronique lyrique en tant que genre littéraire durant près de trois siècles. En juin 1985, la *Revue internationale de musique française* s'avise de cette carence et prend l'initiative de la réduire en proposant une mise en perspective inédite. Elle consacre son dix-

147 Cf. DEBUSSY Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, 361 pages ; *Correspondance 1872-1918*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, 2330 pages.

septième numéro à la critique musicale, appréhendée à travers les mutations culturelles, économiques et sociales qui ont influencé son devenir¹⁴⁸. Les grandes problématiques esthétiques du tournant du XX^e siècle, sur lesquelles nous reviendrons, sont également évoquées sur près de 160 pages. Cette tentative ambitieuse peut être considérée comme une réussite par l'historien en quête d'exhaustivité. Elle n'a, malheureusement, connu aucun lendemain jusqu'à aujourd'hui.

Nous l'avons vu, c'est au XVIII^e siècle que la critique musicale a commencé à prendre une véritable ampleur, sous l'impulsion de personnalités charismatiques affiliées aux mondes de la pensée et du journalisme naissant. Aussi, cette période a, de longue date, fait l'objet de plusieurs travaux relatifs à l'objet d'étude qui nous préoccupe. Dès 1912, le musicologue Georges Cucuel (1884-1918), collaborateur régulier de *L'Année musicale*, rédige un long article dédié à l'étude des grandes revues qui ont permis l'émergence de la critique sur le sol



Jean-Michel Bardez
<http://jean-michel.bardez.fr/ebooks/photographies/5-jmb1976.jpg>

français¹⁴⁹. La querelle des Lullystes et des Ramistes, évoquée plus haut, y est traitée de manière attentive, les organes de l'époque, majoritairement conservateurs, ayant soutenu avec insistance le parti des premiers. Après un silence prolongé, l'historiographie revient vers des sujets similaires à la fin du XX^e siècle : en 1980, Jean-Michel Bardez, président de la Société Française d'Analyse Musicale, déjà auteur d'opus consacrés à la mélomanie de Rousseau et de Diderot¹⁵⁰, met en lumière l'implication des hommes d'esprit dans l'actualité musicale de leur temps à travers l'ouvrage *Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens*, publié aux éditions Slatkine¹⁵¹. Huit ans après, Belinda Cannone, qui deviendra une

romancière à succès, rédige une thèse de doctorat imposante sur une thématique analogue¹⁵². Auparavant, Bruno Brévan, futur maître de conférences à l'université Paris-Descartes, avait étudié les circonstances des grands affrontements qui mirent aux prises les principaux

148 REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE FRANCAISE, *La critique musicale en France*, 6^e année, n°17, Champion-Slatkine, Paris-Genève, juin 1985, 160 pages.

149 CUCUEL Georges, « La critique musicale dans les revues du XVIII^e siècle », pp. 127-203 in *L'Année musicale*, 2^e année, n°2, 1912, 311 pages.

150 BARDEZ Jean-Michel, *La gamme d'amour de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Slatkine, 1980, 209 pages ; *Diderot et la musique*, Paris, H. Champion, 1975, 168 pages.

151 *Ibid.*, *Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens*, Genève, Slatkine, Coll. Les écrivains et la musique au XVIII^e siècle, tome 3, 1980, 161 pages.

152 CANNONE Belinda, *Les hommes de lettres et la musique en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Dijon, Thèse de doctorat en littérature comparée, 1988, 764 pages.

commentateurs musicaux de la capitale au tournant des années 1780¹⁵³. A l'occasion du bicentenaire de la Révolution Française, la musicologue Adélaïde de Place examine les répercussions engendrées par les troubles insurrectionnels sur l'actualité lyrique hexagonale¹⁵⁴. Une décennie plus tard, Raphaële Coronat-Faure se livre à la recension des critiques musicales publiées entre les débuts de l'*Encyclopédie* et la création parisienne d'*Iphigénie en Aulide* (Gluck)¹⁵⁵. S'appuyant sur une documentation très abondante¹⁵⁶ (bibliographie comprenant de soixante pages de sources de presse, journaux, nouvelles manuscrites, correspondances etc.), l'auteure analyse l'impact des nouveaux questionnements esthétiques survenus pendant le dernier quart du XVIII^e siècle, qui auraient permis de conférer « une nouvelle dimension » à la critique musicale et, ainsi, de la faire entrer dans la modernité. L'ouvrage, qui prend la forme d'une thèse de doctorat, constitue, par sa densité (466 pages) et sa clarté, un outil de travail précieux pour le chercheur non spécialiste. En 2001, il est présenté au grand public par les éditions Honoré Champion¹⁵⁷.

L'achèvement du processus révolutionnaire et l'établissement du régime napoléonien viennent clore une longue période de libéralisation médiatique et d'extension du domaine de la critique. Le début du XIX^e siècle est marqué par le retour de la censure et par sa rapide généralisation, qui fait obstacle à l'expression des commentaires les plus « engagés ». En 1987, l'historienne américaine Elizabeth Shelagh appréhende cet état de fait en évoquant la situation de la critique musicale sous le Premier Empire¹⁵⁸. Le cas du *Journal des débats*, rebaptisé *Journal de l'Empire* à partir du 16 juillet 1805, est présenté de manière particulièrement édifiante, tout comme celui du chroniqueur Julien-Louis Geoffroy (1743-1814), qui parvint à se démarquer de ses homologues en adoptant un ton délibérément outrancier dans l'expression de ses jugements. Ses chroniques furent éditées après sa mort en une somme de cinq livres intitulée *Cours de littérature dramatique*, publiée par Etienne Gosse en 1819-1820¹⁵⁹.

153 BREVAN Bruno, *Les changements de la vie musicale parisienne : de 1774 à 1799*, Paris, texte remanié de Thèse de 3^e cycle de Sociologie, 1980, 194 pages.

154 DE PLACE Adélaïde, *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989, 341 pages.

155 CORONAT-FAURE Raphaële, *Naissance de la critique musicale en France, 1750-1774*, Paris, Thèse de doctorat en littérature française, A.N.R.T, 1999, 466 pages.

156 *Ibid.*, pp. 21-60.

157 *Ibid.*, *La critique musicale au temps des encyclopédistes*, Paris, H. Champion, 2001, 350 pages.

158 SHELUGH Elizabeth-Aitken, *Music and the popular press : music criticism in Paris during the First Empire*, Ann Arbor, Thèse d'Histoire de la musique, 1987, 444 pages.

159 GEOFFROY Julien-Louis, *Cours de littérature dramatique*, Paris, éditions P. Blanchard, 1819-20, 5 volumes.

A partir des années 1830, le rétablissement d'une liberté d'expression relative redynamise la presse française et relance l'activité critique sur le sol hexagonal. Cette activité se nourrit de l'accroissement considérable de la production musicale européenne, riche d'une diversité et d'une audace formelle inédites, qui poussent les milieux mélomanes à rehausser le niveau de leurs analyses. L'attraction grandissante exercée par la « ville lumière » participe d'un même phénomène. Paris, cité des grands écrivains réalistes, fait désormais figure de « capitale culturelle », stimulant l'activité artistique sur l'ensemble du Vieux Continent. Son Conservatoire, son orchestre (le meilleur d'Europe)¹⁶⁰, ses trois Opéras lui confèrent une renommée particulière dans l'univers des musiciens : jusqu'en 1850, Paris devient lieu de résidence de Frédéric Chopin, Gioacchino Rossini, Franz Liszt ou encore Richard Wagner. Ces différents facteurs fournissent une matière abondante aux chroniques lyriques et, indirectement, aux historiens contemporains, désireux de faire la lumière sur les œuvres qu'ils ont laissées à la postérité.

Par voie de conséquence, l'historiographie de la critique musicale s'est penchée sur le XIX^e siècle avec un soin très remarquable, et les meilleurs travaux accessibles au chercheur se trouvent être consacrés à cette période. En premier lieu, nous citerons le livre d'Emmanuel Reibel, ancien élève de L'Ecole Normale Supérieure et maître de conférences à l'université de Nanterre. Son étude, intitulée *La critique musicale au temps de Berlioz*¹⁶¹, se rattache à un laps de temps compris entre 1825 et 1865. Reibel présente cette période comme le premier « âge d'or » de la critique musicale, dont le développement se trouve favorisé par les évolutions évoquées dans le paragraphe précédent. A travers l'exemple de Berlioz, analyste prolifique, et de ses principaux homologues, il restitue l'atmosphère d'une époque où les chroniqueurs lyriques, devenus agitateurs d'idées, occupent la première page des organes spécialisés et, parfois, de la grande presse généraliste. L'auteur démontre qu'un essor quantitatif n'engendre aucune certitude sur le plan qualitatif : la multiplication des critiques, auréolés d'un prestige nouveau, produit une situation chaotique, marquée par la banalisation du « plagiat, de la complaisance, des discours stéréotypés et des polémiques virulentes ». L'amateurisme et la vulgarisation s'installent au détriment de la compétence. La qualité du commentaire s'en trouve régulièrement



Emmanuel Reibel

<https://media.licdn.com/media/p/6/000/21d/03d/385903e.jpg>

¹⁶⁰ <http://books.openedition.org/pulm/243>, consulté le 25 mai 2015.

¹⁶¹ REIBEL Emmanuel, *La critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, H. Champion, 2005, 324 pages.

compromise... En l'espace d'une décennie, l'ouvrage d'Emmanuel Reibel est parvenu à obtenir le statut de référence. Il constitue un préalable indispensable à l'œuvre maîtresse de Christian Goubault, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, publiée vingt ans plus tôt aux éditions Slatkine¹⁶².

Ce dernier opus prend appui sur une imposante thèse de musicologie, soutenue par l'auteur en 1982¹⁶³. Goubault y entreprend une exhumation d'ampleur considérable, regroupant des articles de journaux et de revues lyriques, des compilations de textes et des sources archivistiques. Cette recension est sous-tendue par l'analyse du positionnement des rédacteurs spécialisés vis-à-vis des grands débats esthétiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Christian Goubault étudie notamment les réactions passionnées, parfois hystériques, suscitées par l'émergence du courant wagnérien dans une France meurtrie par la guerre de 1870. La déflagration debussyste, consécutive à la création triomphale du *Prélude à l'après-midi d'un faune* en 1894, est abordée avec une exhaustivité analogue. L'ouvrage, encyclopédique, est emmaillé d'un très grand nombre de citations originales, rendues inaccessibles par l'usure du temps et la dispersion des sources de ce type. Cette rareté renforce la valeur de la somme qui nous préoccupe, devenue incontournable par la finesse du propos, l'envergure de la documentation et la clairvoyance manifestée par l'auteur dans la description d'un moment d'histoire musicale aussi complexe que singulier.

Le recueil de Sylvie Triaire et François Brunet, *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*¹⁶⁴, adopte une perspective plus large. L'influence des chroniqueurs lyriques au cœur de la société culturelle parisienne y est analysée à travers quatre chapitres, subdivisés en une multitude de sous-parties successives. Les principales « formes de la critique musicale » sont mises en lumière, notamment, par Adélaïde de Place¹⁶⁵ et Corinne Schneider, auteure d'une étude consacrée à « la critique parisienne et la question de l'opéra traduit » (1820-1870)¹⁶⁶ ; L'accueil réservé aux œuvres de Rossini, Verdi et Schumann est évoqué par Suzel Esquier¹⁶⁷,

162 GOUBAULT Christian, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève, Slatkine, 1984, 535 pages.

163 *Ibid.*, *Histoire de la critique musicale en France de 1870 à 1914 : sa place dans l'évolution de la musique*, Paris, Thèse soutenue en Musicologie, 1982, 2 volumes (1060 pages).

164 TRIAIRE Sylvie et BRUNET François (sous la direction de), *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, 407 pages.

165 DE PLACE Adélaïde, « La critique musicale dans les journaux au XIX^e siècle », pp. 17-29 in TRIAIRE Sylvie et BRUNET François, *op. cit.*

166 SCHNEIDER Corinne, « La critique parisienne et la question de l'opéra traduit (1820-1870) », pp. 31-46 in TRIAIRE Sylvie et BRUNET François, *op. cit.*

167 ESQUIER Suzel, « Créations et réceptions des opéras de Rossini en France de 1817 à 1829 », pp. 95-131 in TRIAIRE Sylvie et BRUNET François, *op. cit.*

Jean-Christophe Brangier¹⁶⁸ et François Brunet¹⁶⁹ dans un chapitre intitulé « Réceptions françaises » ; le traitement réservé à Berlioz et à Wagner occupe à lui seul les troisième et quatrième temps de l'ouvrage, qui renouvelle l'historiographie de la critique musicale en proposant une grande diversité thématique, obtenue par l'addition de plusieurs approches résolument novatrices. Ses prétentions synthétiques, parfaitement respectées, lui confèrent une reconnaissance méritée dans les rangs des spécialistes. De fait, un bon nombre d'entre eux (Timothée Picard, Joseph-Marc Bailbé, Marie-Bernadette Fantin, François Brunet) furent à l'initiative de son élaboration, et contribuèrent à sa publication, qui intervint en 2002.



Katharine Ellis
<http://www.auditorium-lyon.com/var/aonl/storage/images-FR/Katharine-Ellis>

Plusieurs travaux sont entrepris parallèlement dans un même esprit : en 1995, la musicologue britannique Katharine Ellis, qui enseigne au Royal Holloway de Londres, utilise l'exemple de la *Gazette de Paris* pour évoquer la critique lyrique parisienne des années 1834 à 1880¹⁷⁰. Dix-sept ans plus tard, Laure Schnapper, docteur en musicologie et professeur à l'université de Paris-Sorbonne, dresse un panorama très complet des fluctuations musicales ayant agité l'hexagone au XIX^e siècle en ravivant le souvenir du pianiste viennois Henri Herz (1803-1888), arrivé en France à l'âge de treize ans et devenu l'un des artistes les plus célèbres du temps de la Restauration¹⁷¹.

En 1926, le compositeur Ernest Van de Velde (1862-1951), auteur de la fameuse *Méthode Rose* pour piano, fait paraître un livre de souvenirs personnels, *Anecdotes musicales*, sous-titré « excursions fantaisistes et véridiques dans le monde des musiciens »¹⁷². L'univers des chroniqueurs musicaux actifs au tournant des années 1900 y est esquissé de manière truculente et ironique, dans un chapitre intitulé « A travers la critique ». L'ouvrage ne prétend à aucune scientificité, mais il procure un lot de renseignements précieux à l'historien en décrivant l'outrecuidance d'une partie des commentateurs et les multiples empoignades suscitées par l'actualité musicale de la « Belle Époque ».

168 BRANGIER Jean-Christophe, « Etienne Destranges, critique de Verdi », pp. 133-150 in TRIAIRE Sylvie et BRUNET François, *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, 407 pages.

169 BRUNET François, « La critique musicale de Schumann et France », pp. 151-172 in TRIAIRE Sylvie et BRUNET François, *op. cit.*

170 ELLIS Katharine, *Music criticism in nineteenth-century France : La revue et gazette de Paris, 1834-1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 301 pages.

171 SCHNAPPER Laure, *Henri Herz, magnat du piano : la vie musicale en France au XIX^e siècle (1815-1870)*, Paris, éditions de l'Ecole des hautes études en science sociales, 2011, 318 pages.

172 VAN DE VELDE Ernest, *Anecdotes musicales*, Tours, Van de Velde, 1926, 282 pages.

Face aux mutations qui accompagnent cette actualité, la critique française est amenée à moderniser son approche pour garder sa crédibilité dans l'expression de ses jugements et de ses exigences. Cette remise en question se reproduit après 1918, du fait, notamment, de l'importation du Jazz dans l'hexagone et du succès populaire qu'il rencontre très rapidement dans la capitale. Anne Carpentier, future romancière et journaliste, expose cette nouvelle donne en 1970, par l'intermédiaire d'une thèse de doctorat consacrée aux « problèmes esthétiques de la critique musicale en France entre 1900 et 1938 »¹⁷³. Malgré son ancienneté relative, cet ouvrage, aussi bref que précis, conserve tout son intérêt dans l'optique d'une étude analogue à la nôtre. A la même époque, le cycle de vulgarisation entrepris au milieu du XIX^e siècle aboutit à une redéfinition du « métier » de chroniqueur lyrique, devenu, avec le temps, accessible aux non-spécialistes de la presse écrite. Sandrine Anglade, renommée à l'heure actuelle pour ses nombreuses mises en scène lyriques et dramatiques, s'intéresse à cette mutation socioprofessionnelle en 1998, dans le cadre d'un cursus de Sciences de l'information et de la communication¹⁷⁴. Son analyse permet de saisir l'ampleur d'un phénomène dont les prémices remontent aux années 1900, et dont l'actualité peut être vérifiée par tous les mélomanes du XXI^e siècle...



Sandrine Anglade
<http://www.mcn.fr/up/biographies/sandrine-anglade.jpg>

L'évacuation progressive de la critique musicale hors des périodiques généralistes après la Seconde Guerre Mondiale réduit le champ d'investigation offert aux chercheurs. De fait, l'historiographie actuelle s'éloigne peu à peu d'un objet d'études qui présente peu d'attractivité aux yeux du monde contemporain et qui, par ailleurs, tend à perdre de sa vitalité passée. Les travaux relatifs au commentaire lyrique des années 1950/2000 sont donc peu nombreux. Le mémoire de Yoann Guinguené, rédigé en 2007, constitue le dernier exemple d'une tentative de cet ordre¹⁷⁵. L'auteur tente une recension des principaux organes dédiés à l'analyse musicale depuis 1945 et une analyse de leurs spécificités respectives. L'entreprise est louable mais la brièveté de l'exposé - 118 pages - fait obstacle à une étude véritablement thématique, qui permettrait de saisir l'évolution du regard porté sur les actualités classiques au

173 CARPENTIER Anne, *Les problèmes esthétiques de la critique musicale en France entre 1900 et 1938*, Paris, thèse de doctorat en philosophie de l'esthétique musicale, 1970, 166 pages.

174 ANGLADE Sandrine, *Les journalistes, critiques de théâtre : Emergence et construction d'une identité professionnelle : histoire de l'association de la critique dramatique et musicale, 1899-1937*, Paris, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, 1998, 444 pages.

175 GUINGENE Yoann, *La presse musicale classique grand public en France de 1945 à 2008*, Paris, mémoire de master 2 en Histoire contemporaine, 2007, 118 pages.

cours du demi-siècle passé. Cette étude, emprunte de considérations sociologiques, culturelles et politiques, n'a pas encore été menée à bien. Elle constituera un objectif à atteindre pour les chercheurs des temps à venir.

2) La critique en question

Au cours de ses trois siècles d'existence, la critique musicale a souvent fait l'objet d'interrogations relatives à ses objectifs, à ses modalités d'expression et à la légitimité de ceux qui prétendaient l'incarner. A partir du XIX^e siècle, de nombreux essais sont rédigés par des mélomanes avertis afin de lever les ambiguïtés liées à l'exercice de la chronique lyrique. Il s'agit, pour l'essentiel, d'explicitier sa fonction, d'établir un mode de rédaction adéquat et d'énoncer les prérogatives qui pourraient être attribuées ou non aux commentateurs. Les apologies font suite aux pamphlets, et les procès en compétence succèdent aux plaidoyers démontrant la nécessité d'un exercice critique régulier. Les mutations musicales, sociales et culturelles enclenchées au début du XX^e siècle alimentent le débat en proposant de nouvelles interprétations et en initiant des questionnements inédits. De fait, la discussion s'est poursuivie jusqu'à nos jours, et les problématiques attachées au sujet continuent à interpeller les plus éminents spécialistes : en 2013, Charles Arden entreprend une définition définitive de la critique artistique. Il évoque une « méthode de jugement qui respecte les catégories propres à son objet et offre une prise de conscience du contexte de son élocution », un « méta-discours renforçant l'analyse et la compréhension de l'œuvre par tout ce qui peut en être dit, tout ce qui s'offre comme mode de travail du langage avec l'expression d'un ressenti »¹⁷⁶. A ce jour, aucun contradicteur ne s'est encore proposé pour établir une synthèse plus rigoureuse...

L'essor massif de la critique musicale au tournant des années 1850 engendre un clivage notable, qui divise l'univers des chroniqueurs lyriques français : les tenants de l'idéologie positiviste militent pour une critique austère, fondée sur le sérieux du style et la rigueur de l'analyse. *A contrario*, une large frange de chroniqueurs, plus « littéraire », plébiscite l'esthétique rédactionnelle et les grands élans lyriques, mieux à même de capter l'attention du lecteur et de séduire les mélomanes en quête de légèreté. Dès 1888, l'écrivain Emile Hennequin (1859-1888) se rallie à la vue des premiers dans un ouvrage au titre évocateur, *La*

176 ARDEN Charles, *Vers une critique musicale créatrice : une redéfinition du concept de critique comme rapport entre le discours sur l'œuvre et la poétique musicale*, Paris, thèse de doctorat en Musicologie, 2013, 654 pages.

critique scientifique, qui peut être lu comme un « discours de la méthode », destiné à établir une véritable « démarche positive »¹⁷⁷. L'auteur prétend montrer la voie qui permet d'accéder à la « vérité » de l'œuvre étudiée et, ainsi, de lui rendre une justice pleine et objective dans le cadre journalistique. L'exemple d'Hennequin, appuyé par le développement croissant de la musicologie et par l'émergence de ses thuriféraires, produit des émules décisifs : en 1898, la création de la *Revue musicale* répond explicitement au besoin de « créer la véritable critique » en privilégiant les « études précises » par opposition aux emportements de la génération précédente¹⁷⁸. La complexité des innovations wagnériennes et debussystes plaident en faveur de cette conception, qui réunit un nombre croissant de suffrages aux environs de l'année 1900.

Les périodiques spécialisés constituent un terrain de choix pour la bataille dialectique entre « scientifiques » et « impressionnistes ». Le *Courrier musical* met en scène cet affrontement par articles interposés entre 1901 et 1905 : Henry Gauthier-Villars dit « Willy », Emile Vuillermoz, Louis Laloy ou Lionel de la Laurencie s'opposent à Romain Rolland, Camille Maclair, Jean d'Udine ou André Suarès, qui militent pour la défense d'une critique « littéraire » et plaisante¹⁷⁹. Charles Péguy, poète reconnu, en appelle également à « l'humaine modestie de la méthode intuitive [...] contre l'orgueil prométhéen de la méthode discursive »¹⁸⁰. Dans un article du *Courrier* publié en octobre 1905, Jean d'Udine, compositeur et musicologue (1870-1938), fait assaut de ferveur pour défendre une même conviction : « Il ne s'agit que de se mettre en contact avec les œuvres, de s'ouvrir à elles naïvement et d'analyser ensuite aussi subtilement que possible les impressions qu'on en a reçues. [...] Ne deviens pas un connaisseur ; atteinds (*sic*) par amour à la connaissance du Beau et, sur la route sans limite qui conduit à toutes les merveilles, tu te rencontreras, d'égal à égal, avec les autres cœurs délicats et sensibles [...]. L'autre chemin, le théorique et le doctoral, est une impasse, un vilain cul-de-sac ; ne t'y engage point. Marche tout seul, d'un pas fier, sûr et ferme, exalté quelquefois ! »¹⁸¹.

177 HENNEQUIN Émile, *La critique scientifique*, Paris, Librairie académique Didier Perrin et C^{ie}, 1888, 246 pages.

178 *Revue Internationale de musique*, 1^{er} et 15 mars 1898, p. 73 in GOUBAULT Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève, Slatkine, 1984, 535 pages.

179 http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Gaboriaud_critique_musicale.pdf, p.4, consulté le 25 mai 2015.

180 JARRETY Michel, *La critique littéraire française du XX^e siècle*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1998, 127 pages.

181 D'UDINE Jean, « L'école des amateurs », p. 534 in *Le Courrier musical*, 1^{er} octobre 1905, 8^e année, n° 19.

Camille Mauclair, adepte de la « compétence du cœur »¹⁸², fustige la suffisance des « professeurs » à travers un texte emphatique, intitulé *Le snobisme musical* : « Celui qui aime



Camille Mauclair
<http://mmaeterlinck.canalblog.com/archives/2008/12/24/7589412.html>

la musique, qui en a besoin, qui est dès la première mesure roulé dans sa vague avec un consentement extasié de tout l'être, celui-là, capable de faire œuvre d'amour, est plus sûr de comprendre le mystère et de révéler la bonne déesse que le plus informé contrepointiste ou l'érudit le plus vétilleux »¹⁸³. Fait saillant : en 1906, un chroniqueur « scientifique » du *Mercure*, opérant sous le pseudonyme de « Philistin », intente à son tour un procès en « snobisme » à ceux de ses adversaires qui, cultivant une désinvolture de principe, s'opposent à toute critique rigoureuse et, par la même, adoptent une posture méprisante vis-à-vis de l'œuvre qu'il s'agit de juger¹⁸⁴. Selon lui, le souci de précision ne fait pas obstacle à l'agrément. Au contraire, il engendre une clairvoyance qui renforce la satisfaction personnelle éprouvée à l'écoute de l'ouvrage et à la lecture de la critique. « Philistin » explicite son sentiment en évoquant le « plaisir intense et profond qui est la rançon de toute œuvre forte, bien comprise et sentie jusque dans ses plus infimes détails ». Ainsi, la scientificité et la subjectivité, au lieu d'être opposées, se trouvent donc liées l'une à l'autre en une parfaite harmonie, bénéfique pour tous les partis concernés.

Face à l'ampleur des divisions évoquées plus haut, Frédéric Hellouin, compositeur et musicologue (1864-1924), rédige en 1906 un *Essai de critique de la critique musicale*, destiné à établir un compromis équitable. Définissant la chronique lyrique comme « l'explication des œuvres de musique, le contrôle de leur valeur, l'examen de leurs beautés, de leurs défauts, et, subsidiairement, de leur interprétation », Hellouin propose une critique « mixte », à la fois technique et poétique, qui réunit « la doctrine et la liberté, la raison et l'imagination ». Il est, dit-il, « possible de concilier l'émotion comme une manifestation du cœur, et le contrôle comme une sauvegarde de l'esprit. Rien, absolument rien ne s'y oppose. [...] Seule, en définitive, cette critique mixte fournit les rares modèles accomplis (de critique) »¹⁸⁵.

182 MAUCLAIR Camille, « La Debussyte », p. 505 in *Courrier musical*, 15 septembre 1905, 8e année, n°18.

183 *Ibid.*, « Le snobisme musical », pp. 366-368 in *Courrier musical*, 15 juin 1905, 8e année, n° 12.

184 PHILISTIN « Du snobisme en musique et du rôle de la critique », pp. 223-227 in *Mercure musical*, 15 septembre 1906.

185 HELLOUIN Frédéric, *Essai de critique de la critique musicale*, Paris, A. Joanin, 1906, 265 pages, p.7

En 1922, le musicien suisse Charles Schneider (1887-1956), chroniqueur lyrique du quotidien *L'Effort*, développe un argumentaire analogue dans son propre *Essai de critique musicale* : « La critique musicale objective peut s'inspirer de l'histoire, de la sociologie, de l'ethnographie et du sentiment de la justice. Ainsi comprise, elle reste incomplète, parce que le jugement musical ne s'aurait s'accommoder du seul raisonnement. La critique musicale subjective vit essentiellement de sentiment, d'émotion et de contemplation par l'ouïe. Elle révèle la qualité d'âme du critique et son intuition, mais elle ne saurait constituer à elle seule le jugement musical, actif et non passif. La critique mixte seule favorise la jouissance musicale adéquate, parce qu'elle mesure la portée exacte de l'œuvre, qui est inspiration et intelligence, intelligence et inspiration. Au surplus, elle cherche à découvrir l'homme, la personnalité artistique dans le compositeur, et ses investigations contribuent puissamment à la diffusion de la Musique »¹⁸⁶. La pondération du propos est louable, mais elle ne parvient pas à entamer les convictions des antagonistes, qui tiennent leurs positions respectives avec une détermination égale.



Charles Schneider
<http://cdf-bibliotheques.ne.ch/CharlesSchneider>

Les innovations musicales de l'après-guerre permettent aux « scientifiques » de gagner du terrain dans le champ d'expression de la critique. Le sérieux de leur approche est salué à l'heure où les formes nouvelles atteignent un degré de complexité inédit, qui justifie le recours à des analyses particulièrement pointues. Cette évolution est jugée regrettable par l'écrivain franco-russe Boris de Schloezer (1881-1969), collaborateur à la *Nouvelle Revue Française* et à la *Revue Musicale* entre 1921 et 1956. Schloezer proclame que le chroniqueur lyrique « doit répondre à la seule question qui se pose en art : « Comment ? ». Si nous savons comment une chose est faite, [...] nous connaissons son secret, nous savons ce que l'artiste a voulu dire, nous atteignons le fond, le contenu par la forme »¹⁸⁷. Ces réflexions émanent, *a priori*, d'un partisan de la mouvance positiviste. Mais l'auteur s'élève contre les obsessions objectivistes qui assèchent le langage critique au point de le rendre strictement mécanique : « ce ne sont à chaque page que « moteur », « rouage », « pivots d'horlogerie » etc. »¹⁸⁸. Pour Schoelzer, les chroniques abstraites et nébuleuses doivent être définitivement proscrites afin que les commentateurs puissent conserver une certaine accessibilité, sans pour autant

186 SCHNEIDER Charles, *Essai de critique musicale*, Neuchâtel, Delachaux et Niestle, 1922, 96 pages, pp. 90-91.

187 PICARD Timothée, *Boris de Schlœzer, Comprendre la Musique, contributions à la Nouvelle Revue Française et à la Revue musicale (1921-1956)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2011, 438 pages, p. 195.

188 *Ibid.*, p. 194.

renoncer à la précision de l'analyse. La thèse, équilibrée, fait écho aux essais de Frédéric Hellouin et de Charles Schneider. Elle n'obtiendra pas davantage de reconnaissance dans les rangs des spécialistes, arc-boutés sur un monceau de certitudes que l'histoire n'a pas réussi à faire vaciller jusqu'à aujourd'hui.

En 1985, le musicologue Joseph-Marc Bailbé (1925-2009) dirige l'édition d'un recueil de quatorze textes consacrés à la critique artistique, évoquée à travers les œuvres de Berlioz, Franz Liszt ou Théophile Gautier¹⁸⁹. Jean Gaulmier, résistant et homme de lettres (1905-1997), signe la préface de l'ouvrage, et délivre un constat catégorique à propos de la question qui nous préoccupe : « Toutes les contributions convergent à prouver que la critique artistique, trop souvent méprisée des doctes, suspecte aux prétendus spécialistes, considérée comme bavardage hasardeux, constitue en fait un genre littéraire »¹⁹⁰. Preuve qu'après un siècle de discussion, les problèmes liés à la nature du commentaire lyrique et à son rôle n'ont encore trouvé aucune solution définitive.

Au fil du temps, l'historiographie de la critique musicale s'est enrichie d'autres débats, relatifs aux rédacteurs, à leurs approches respectives et à leur légitimité. En 1947, Armand Machabey, élève de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum de Paris, s'inscrit en faux contre la propension des musiciens français à s'adonner à la chronique lyrique sans en maîtriser les codes ni les rudiments élémentaires : « Le compositeur de vocation, écrit-il, doit rester compositeur : il ne peut être, en raison même de sa personnalité, bon critique. Nous avons vu que la critique doit tendre vers l'impersonnalité, faire abstraction des sentiments immédiats, se garder de tout préjugé. Or, un compositeur professionnel est le contraire de ce critique : il s'est construit une esthétique qui résulte de sa formation en même que de son tempérament propre, et il lui est impossible de percevoir le monde musical autrement qu'à travers ce prisme individuel »¹⁹¹. Claude Debussy lui-même, réputé pour la finesse de ses analyses théoriques, ne trouve pas grâce aux yeux de l'auteur en tant que chroniqueur : « Rien de bon n'est sorti des annotations de M. Croche, et rien n'en pouvait sortir pour les motifs que nous avons indiqués et qui se vérifient dans les écrits de tous les compositeurs-critiques, anciens ou actuels »¹⁹².

189 BAILBE Joseph-Marc (sous la direction de), *La critique artistique : un genre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, 251 pages.

190 MÜNCH Marc-Mathieu, « La critique artistique : un genre littéraire », pp. 121-123 in *Romantisme*, 1985, vol. 15, n°48.

191 MACHABEY Armand, *Traité de la critique musicale*, Paris, Richard-Masse, 1947, 222 pages, p. 131.

192 *Ibid.*, p. 199.

Le rapport du musicien professionnel au commentaire artistique est un objet historiographique abondamment étudié. Outre les recueils mentionnés en bibliographie, il faut citer ici l'ouvrage de Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis, *Ecrits de compositeurs, une autorité en question*, publié en 2013 aux éditions Vrin¹⁹³. A travers les écrits de Rameau, Messiaen, Berlioz, Schumann, Debussy ou Boulez, les auteurs analysent le lien qui rattache l'exercice critique à la pulsion créatrice des chroniqueurs-musiciens. Il s'agit plus précisément « d'explorer les différentes facettes d'un nouveau rapport à l'écrit aux XIX^e et XX^e siècles, marqués par la recherche d'un sens musical qui passe par l'idée et sa verbalisation ». Pour ce faire, la question de la légitimité du compositeur dans le domaine de la critique et de ses conditions historiques est explorée, de même que les fonctions et enjeux des dites chroniques musicales. La tentative est audacieuse, et le résultat édifiant aux yeux du lecteur, qui prend conscience de tous les impératifs implicites entourant la pratique du commentaire lyrique lorsqu'elle émane d'un véritable compositeur. La critique, pour le musicien, n'est pas un acte gratuit. Elle répond à des nécessités sous-jacentes mais bien réelles. La pertinence de ce constat, fondamental dans l'optique d'une étude analogue à la nôtre, confère une importance non négligeable à l'essai qui nous préoccupe.



Hans Keller
<http://www.huberman.info/criticism/images/keller.jpg>

D'autres opus notables ont été consacrés à des thématiques convergentes : en 1987, le britannique Hans Keller, musicien, auteur et mélomane, rédige un pamphlet non-traduit intitulé *Criticism*, dans lequel il dénonce l'omniprésence des « phoney professions » (littéralement « professions bidons ») dans le monde lyrique¹⁹⁴. Cette appellation regroupe l'ensemble des acteurs du monde musical susceptibles d'exercer une fonction « critique » et d'en tirer un profit excessif au regard de leur niveau de compétence. Les chefs d'orchestre, les techniciens de studio, les musicologues et les professeurs se trouvent ainsi brocardés, de même que les commentateurs spécialisés, dont le rôle consiste à « créer de toute pièce un problème imaginaire destiné à les mettre en valeur et d'échouer à le résoudre par la suite »¹⁹⁵. La tonalité polémique adoptée annihile la scientificité de l'ouvrage, mais la description de l'univers des chroniqueurs et de ses travers se révèle tout à fait plaisante. Hans Keller fait partie intégrante du microcosme qu'il fustige. Il en connaît donc toutes les facettes,

193 DUCHESNEAU Michel, DUFOUR Valéry et BENOIT-OTIS Marie-Hélène (sous la direction de), *Ecrits de compositeurs, une autorité en question*, Paris, Vrin, 2013, 440 pages.

194 KELLER Hans, *Criticism*, Faber and Faber, Londres, 1987, 166 pages.

195 *Ibid.*, p. 14.

et semble éprouver une satisfaction particulière à le tourner en ridicule. L'argumentaire anti-critique, superficiel et caricatural, ne convainc pas réellement, mais la truculence du propos suffit à capter l'attention du lecteur et à le rallier, indirectement, au point de vue de l'auteur. En ce sens, l'ouvrage de Keller pousse à une certaine réflexion personnelle et mérite une brève recension dans le présent mémoire.

La récente prise en main de la critique artistique par l'information de masse confronte les commentateurs aux impératifs de la promotion. Cette situation établit des hiérarchies nouvelles dans le cadre de la production culturelle. Le critère qualitatif se trouve peu à peu remplacé par le souci de rentabilité, qui fait obstacle à la visibilité des chefs-d'œuvre du temps présent en imposant partout le principe du nivellement. L'indépendance des chroniqueurs et le respect d'une certaine éthique dans la description des ouvrages tendent à devenir problématiques à cet égard. En 1994, Jean-Louis Roux s'attelle à la description de cette réalité et fait paraître un recueil de textes intitulé *Critiquer la critique ? Culture et médias, l'impossible mariage de raison*¹⁹⁶. L'auteur expose sa conception de la question dans un préambule prudent, mais sibyllin : « Il conviendra de ne point trop s'étonner de la constance avec laquelle les contributeurs de cet ouvrage semblent s'acharner sur le phénomène médiatique. En dépit des apparences, il ne s'agit pas là de mener un procès contre les grands moyens d'information. [...] Mais du moins l'état présent de la critique amène-t-il à observer que le processus de création et la machine médiatique obéissent chacun à une mécanique particulière, pour ne pas dire contradictoire, qui conduisent cette critique - point de convergence supposé entre la création et la communication - à pratiquer le grand écart. Pas d'acrimonie donc, mais le constat que culture et médias répondent à des lois séparées, voire antagonistes ; et qu'il y a urgence à distinguer, puis à comprendre, ce qui régit l'une à l'exclusion de l'autre, et *vice versa* »¹⁹⁷. Plus de vingt ans après sa rédaction, ce texte trouve une résonnance puissante dans l'actualité du XXI^e siècle. Il occupe donc une place tout à fait légitime au cœur de l'historiographie relative à l'objet qui nous intéresse.

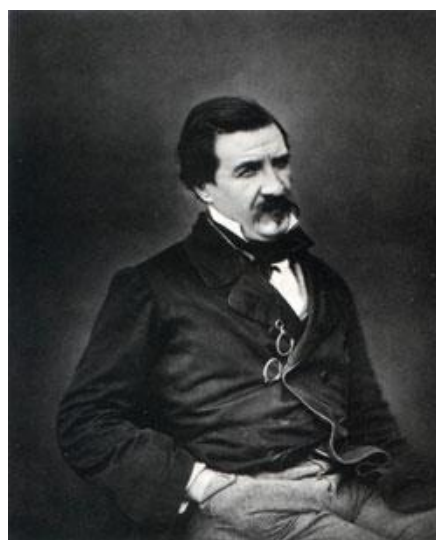
196 ROUX Jean-Paul (sous la direction de), *Critiquer la critique ? Culture et médias, l'impossible mariage de raison*, Grenoble, Editions littéraires et linguistiques de l'Université Stendhal, 1994, 174 pages.

197 *Ibid.*, p. 10.

C) Historiographie de la critique wagnérienne

1) Les premiers bilans

Le 24 janvier 1860, Wagner dirige un concert au Théâtre italien de Paris, au cours duquel les ouvertures du *Vaisseau Fantôme* et de *Tannhäuser* ainsi que les préludes de *Lohengrin* et *Tristan et Iseult* sont interprétés pour la première fois dans la capitale. Au lendemain de cet évènement, Jules Champfleury (1821-1889), écrivain, peintre et sculpteur, fait paraître une plaquette de seize pages¹⁹⁸ où il revient sur la représentation et, dans une perspective plus large, sur les critiques exprimées à l'encontre du musicien allemand en France depuis les années 1850. Ce petit document inaugure les études consacrées à la réception hexagonale des œuvres wagnériennes. L'année suivante, Charles Baudelaire prend le relais avec *Richard Wagner et Tannhaeuser à Paris*¹⁹⁹, texte de première importance où le poète évoque le concert du Théâtre italien et prend la défense du compositeur face à ses opposants, particulièrement virulents depuis la soirée en question. En 1866, le chroniqueur musical Auguste de Gaspérini (1823-1868) publie un autre ouvrage fondamental, *La nouvelle Allemagne musicale*, dans lequel il détaille avec une extrême rigueur l'appréciation qu'à rencontrée l'œuvre de Wagner dans la presse française²⁰⁰. Ces trois premières analyses prennent la forme de plaidoyers passionnés. Leurs auteurs expriment sans ambages l'admiration qu'ils ressentent, à travers des développements subjectifs qui s'inscrivent en faux contre les déferlements antiwagnériens de l'époque. Ces opus suscitent des réactions assez violentes dans un contexte de germanophobie avancée, qui se précise à partir de 1870. Le déclenchement du conflit franco-prussien et la victoire finale des troupes allemandes stoppent pour un temps la dynamique de rédaction des exposés dédiés à l'accueil de Wagner à Paris.



Jules Champfleury
http://richardwagner.free.fr/ baudelaire_champfleury_wagner.htm

Entre février 1885 et juillet 1888, la *Revue wagnérienne*, fondée par Edouard Dujardin et Théodor de Wyzewa, entretient l'ardeur des soutiens français du «musicien de l'avenir».

198 CHAMPFLEURY Jules, *Richard Wagner*, Paris, A. Bourdillat et C^{ie}, 1860, 16 pages.

199 BAUDELAIRE Charles, *Richard Wagner et Tannhaeuser à Paris*, Paris, Dentu, 1861, 70 pages.

200 GASPERINI Auguste de, *La nouvelle Allemagne musicale. Richard Wagner*, Paris, Heugel et C^{ie}, 1866, 172 pages.

Créée pour faire connaître l'œuvre de Wagner sur le territoire national, cette publication mensuelle bénéficie du concours de collaborateurs prestigieux (Huysmans, Mallarmé, Verlaine etc.). On y trouve épisodiquement des articles consacrés aux créations parisiennes des opéras qui nous préoccupent²⁰¹. En 1887, le musicologue Georges Servières (1858-1937), contributeur régulier de la *Revue*, rédige une somme remarquable, *Richard Wagner jugé en France*²⁰², consacrée à la critique wagnérienne française. Il y fustige la versatilité des chroniqueurs musicaux, qui passent alternativement de la condamnation violente au panégyrique enflammé. Riche d'une documentation abondante et d'illustrations nombreuses, cet ouvrage fait figure de référence. Huit ans plus tard, l'auteur renchérit sur le sujet dans *Tannhaeuser à l'Opéra en 1861*²⁰³. Il s'appuie sur un recueil de souvenirs relatifs aux premières représentations de l'œuvre concernée, publiés par des contemporains et regroupés dans le *Journal des débats*. Très complète, l'étude permet d'obtenir une vision d'ensemble de la critique et du contexte dans laquelle la création est intervenue.



John Grand-Carteret
<http://livresanciens-tarascon.blogspot.fr/2013/07/lhistoire-la-vie-les-moeurs-et-la.html>

Les adversaires de Wagner ont utilisé très tôt l'arme de l'ironie pour discréditer celui dont ils condamnaient l'esthétique et les ambitions. En 1892, John Grand-Carteret (1850-1927) illustre cet état de fait en regroupant 130 caricatures et parodies diverses, publiées dans des journaux européens du XIX^e siècle²⁰⁴. Une place importante est réservée aux satiristes français, particulièrement actifs dans la dénonciation du mythe wagnérien et toujours prompts à le moquer dans le cadre des représentations parisiennes. Les publications émanant des partisans du «Maître de Bayreuth» se multiplient au tournant du XX^e siècle. En 1899, Catulle Mendès (1841-1909), poète, dramaturge et wagnérien de la première heure, réclame la représentation de *Tristan et Iseult* à l'Opéra de Paris dans un petit opuscule²⁰⁵ où l'accueil critique réservé aux précédentes créations wagnériennes locales est brièvement rappelé.

Neuf ans après, le musicologue Lionel de La Laurencie (1861-1933) publie son ouvrage phare, *Le Goût musical en France*²⁰⁶, dans lequel il évoque «l'évolution du wagnérisme»

201 *Tristan et Isolde et la critique en 1860 et 1865*, numéro du 8 février 1885 ; *Lohengrin et les œuvres de Wagner à Paris*, numéro du 8 juillet 1885 (disponibles sur Gallica).

202 SERVIERES Georges, *Richard Wagner jugé en France*, Paris, Hachette, 1887, 330 pages.

203 Paris, Fischbacher, 1895, 35 pages.

204 GRAND-CARTERET John, *Richard Wagner en caricatures*, Paris, Larousse, 1892, 354 pages.

205 MENDES Catulle, *L'œuvre wagnérienne en France*, Paris, Broché, 1899, 35 pages.

206 LAURENCIE Lionel de La, *Le Goût musical en France*, Paris, A. Joanin et C^{ie}, 1905, 359 pages.

hexagonal, traité à travers trois prismes successifs : La «décadence du romantisme», les «résistances naturaliste et rationalistes» et l'«adhésion symboliste» qui a permis, selon l'auteur, le «triomphe de Richard Wagner» et de son œuvre sur le sol français. En 1915, Léon Daudet reprend à son compte cette mise en perspective historique. Dans le deuxième volume de ses *Souvenirs*²⁰⁷, il revient sur la création française de *Lohengrin* à l'Eden-théâtre et sur la naissance du culte de Wagner en France de 1887 à 1892. La première représentation parisienne de la *Walkyrie* en 1893 est également relatée. L'après-guerre est marqué par la publication de trois ouvrages significatifs : Dans *L'œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes*²⁰⁸, publié en 1923, l'archiviste Henri de Curzon (1861-1942) étudie les grandes créations wagnériennes qui furent données dans la capitale entre 1850 et 1914 avec une finesse d'analyse édifiante ; L'année suivante, Jacques-Gabriel Prod'homme (1871-1956) publie un bref ouvrage²⁰⁹ dans lequel il revient abondamment sur la création française de *Lohengrin* et les remous qu'elle a suscités dans la presse ; enfin, le 1^{er} octobre 1923, la *Revue Musical* consacre un numéro spécial aux relations entretenues par le compositeur allemand avec la France²¹⁰. On y trouve, entre autres, un brillant article de Maxime Leroy relatif aux personnalités françaises qui, dès 1860, ont soutenu Wagner face à la critique²¹¹ (Auguste de Gaspérini, Léon Leroy, Charles Baudelaire).



Léon Daudet
<http://salon-litteraire.com/fr/biographie-auteur/content/1816997-leon-daudet-biographie>

2) Les grandes synthèses

A mesure que s'éloigne l'époque des grandes créations wagnériennes françaises, le recul historique s'installe vis-à-vis de ce moment, et cette distance permet aux chercheurs d'aborder l'accueil des opéras concernés à travers un prisme inédit. L'implication fait place au désir d'objectivité, la quête de l'exhaustivité s'impose face aux développements parcellaires et ciblés. On cherche désormais à rassembler une documentation abondante pour aboutir à une vue d'ensemble. Cette finalité nouvelle donne naissance à des études plus rigoureuses, qui

207 DAUDET, Léon : *Devant la douleur : Souvenir des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1915, 2 vol. (304-314 pages).

208 CURZON Henri de, *L'œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes (1850-1914)*, Paris, Maurice Sénart et C^{ie}, 1920, 92 pages.

209 PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, *Richard Wagner et la France*, Paris, M. Senart, 1921, 91 pages.

210 «Wagner et la France», numéro spécial de *La Revue Musicale*, 1^{er} octobre 1923.

211 «les premiers amis de Richard Wagner», pp. 19-42. L'article donnera lieu à un ouvrage éponyme en 1925 (cf. bibliographie p. 49.)

offrent au lecteur un panorama global de la période analysée, du climat qui la caractérisait et de la réception française des principaux opéras de Wagner qu'elle vit représentés

En 1943, le compositeur Gustave Samazeuilh (1877-1967) fait paraître un ouvrage intitulé



Gustave Samazeuilh
http://fr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Samazeuilh

*Richard Wagner. Vues sur la France*²¹², où sont compilés plusieurs fragments de textes consacrés au «Maître de Bayreuth» par ses contemporains hexagonaux les plus notables et les plus divers (Nerval, Anatole France, Edouard Schuré etc.). Quelques mois plus tard, Marcel Beaufils, professeur d'esthétique au Conservatoire (1899-1985), se livre à l'évocation fine et malicieuse des premiers disciples français du compositeur d'outre-Rhin²¹³ dans un essai devenu

classique, *Wagner et le wagnérisme*. L'immédiat après-guerre est marqué par un ralentissement sérieux de la production littéraire dédiée au compositeur allemand en France. Il faut attendre les années 1960

pour voir ce phénomène s'inverser : En 1963, Léon Guichard, professeur à l'Université de Grenoble (1899-1995), s'inscrit dans la lignée de Beaufils en publiant *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*²¹⁴. Il y expose l'adhésion des grands écrivains français du XIX^e siècle à l'esthétique wagnérienne, et le rôle qu'ils ont joué dans sa diffusion hexagonale. Deux ans plus tard, André Cœuroy prolonge cette analyse dans un opus sévère, *Wagner et l'esprit romantique*²¹⁵, dont la dimension pamphlétaire n'enlève rien à la richesse documentaire.

A l'orée des années 1980, la perspective du centenaire de la mort de Wagner engendre la multiplication des écrits dédiés à son œuvre en Europe. Dès 1979, Danièle Pistone, professeur à l'Université de Paris-Sorbonne (née en 1946), consacre un bref article aux relations entretenues par le musicien avec la France²¹⁶. L'année suivante, elle renchérit sur la même thématique avec un texte plus conséquent, véritable rétrospective des représentations wagnériennes qui prirent Paris pour cadre entre 1839 et 1900. Cette étude, qui présente une

212 SAMAZEUILH Gustave, *Richard Wagner. Vues sur la France*, Paris, Mercure de France, 1943, 272 pages.

213 BEAUFILS Marcel, *Wagner et le wagnérisme*, Paris, Aubier, 1944, 195 pages.

214 GUICHARD, Léon, *La Musique et les Lettres au temps du wagnérisme*, Grenoble, Presses Universitaires de France, 1963, 354 pages.

215 COEUROY André, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965, 348 pages.

216 PISTONE, Danièle, «Wagner et la France» dans *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Honoré Champion, 1979, pp. 171-174.

bibliographie très abondante, est publiée par la *Revue internationale de musique française*²¹⁷. La célébration du jubilé tant attendu intervient en 1983. Deux volumes essentiels sont édités cette année-là: Oswald George Bauer retrace l'histoire des opéras de Wagner et de leurs créations multinationales dans un ouvrage qui se démarque de ses homologues en offrant une iconographie foisonnante²¹⁸; Martine Kahane et Nicole Wild s'appuient sur le catalogue de l'exposition organisée par la Bibliothèque nationale sur le thème «Wagner et la France» pour produire un recueil incontournable, divisé en quatre sections intitulées «Les voyages de Wagner en France», «wagnéromanie, wagnérophobie», «l'œuvre et ses interprètes» et «peintures et thèmes wagnériens»²¹⁹. L'année suivante, Christian Goubault publie l'opus monumental que nous avons évoqué plus haut. L'auteur consacre à la réception française des grands opéras wagnériens un chapitre de soixante-trois pages, agrémenté de citations rares et de références étonnamment nombreuses, qui confèrent à cette étude un intérêt tout particulier au cœur d'un ouvrage essentiel²²⁰.

D'autres travaux, plus modestes, sont entrepris concomitamment. A l'occasion d'un colloque tenu à Rouen, Christian Goubault met en lumière l'accueil réservé à *Parsifal* par les commentateurs français dans un article d'une vingtaine de pages²²¹. En 1986, René Lacombe consacre une thèse aux représentations wagnériennes qui se déroulèrent à l'Opéra de Paris entre 1911 et 1933²²², tandis qu'Elisabeth Bernard et Catherine Coquio reviennent sur la création parisienne de *Lohengrin* dans le n° 56 de la revue *Romantisme*²²³. De son côté, Marie-Bernadette Fantin (née en 1946) appréhende le traitement de Wagner et de ses œuvres par la caricature à travers le cas du caricaturiste Henry Gauthier-Villars, dit Willy, qui se fit le champion du wagnérisme triomphant entre 1886 et 1906²²⁴.

217 PISTONE Danièle, « Wagner et Paris » dans *Revue Internationale de Musique Française*, Paris, 1980, n° 1, p. 7-84.

218 BAUER Oswald Georg, *Richard Wagner, opéras de la création à nos jours*, Fribourg, Office du Livre, 1983, 288 pages.

219 KAHANE, Martine et WILD Nicole (sous la direction de), *Wagner et la France*, Paris, Herscher, 1983, 175 pages.

220 GOUBAULT Christian, « L'œuvre de Richard Wagner en France », pp. 213-276 in *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève, Slatkine, 1984, 535 pages.

221 GOUBAULT Christian, « Parsifal devant la critique française jusqu'en 1914 » dans BAILBE Joseph-Marc, *De Bayreuth à Rouen. Images de Richard Wagner*, S.L.n.d, 1983, pp. 67-87.

222 LACOMBE René, *Les Représentations wagnériennes à l'Opéra de Paris, 1911-1933 : leur écho dans la presse*, Thèse de troisième cycle de Littérature comparée, Dijon, Université de Dijon, 1986, 5 microfiches.

223 COQUIO Catherine et BERNARD Elisabeth, Paris 1887 : « Les aventures du chevalier Lohengrin » dans *Romantisme*, 1986, n°56, pp. 95-112.

224 FANTIN Marie-Bernadette, *Willy et l'Ouvreuse : vingt ans de critique wagnérienne (1886-1906)*, thèse de troisième cycle de Littérature comparée soutenue à l'Université Toulouse Le-Mirail, 1986, 340 pages

3) Les recherches récentes

Les ouvrages consacrés à la réception française des opéras de Wagner depuis la fin des années 1990 apportent beaucoup d'éléments nouveaux à la connaissance historique. Ils constituent un corpus clé pour le chercheur néophyte, désireux de saisir les grands enjeux de la question avant d'en aborder un pan inédit.

En 1999, la thèse de Marie-Bernadette Fantin est éditée sous la forme d'un recueil imposant, où les caricatures d'Henry Gauthier-Villars sont replacées dans le contexte politico-culturel de leur parution²²⁵. L'année suivante, Georges Liébert (né en 1943) rédige une brève synthèse, publiée dans la revue *L'Histoire*, qui retrace efficacement le parcours des œuvres wagnériennes face à la critique française²²⁶.

En 2005, Cécile Leblanc étudie et explicite l'influence des théories de Wagner sur les principales créations artistiques intervenues en France entre 1883 et 1889 dans un opus très élaboré²²⁷. La même année, Emmanuel Reibel évoque les grands chroniqueurs lyriques de l'époque romantique dans *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*²²⁸, ouvrage important qui met le lecteur en contact avec l'ambiance qui régnait dans les milieux intellectuels et mondains français au moment des grandes créations wagnériennes. Le parcours des œuvres de Wagner à Paris est évoqué succinctement par Joachim Schultz dans un petit opus rédigé en 2008, qui n'a pas été traduit depuis lors²²⁹. Quatre ans plus tard, François Laurent dirige l'écriture de *La controverse Wagner*²³⁰, où la première représentation parisienne de *Tannhäuser*, extrêmement chaotique, est analysée à travers deux chroniques musicales d'époques aux tonalités contradictoires. L'une, dithyrambique, est signée par Edouard Schuré (1841-1929). L'autre, féroce, émane de la plume de Paul Scudo (1806-1864). Toutes deux furent publiées dans la célèbre *Revue des Deux Mondes*.

225 FANTIN EPSTEIN Bernadette, *Wagner et la Belle Epoque, le regard de Willy*, Toulouse, éditions universitaires du Sud, 1999, 321 pages.

226 LIEBERT Georges, «Wagner, un allemand à Paris» dans *L'Histoire*, n°241, mars 2000, pp. 72-77.

227 LEBLANC Cécile, *Wagnérisme et création en France : 1883-1889*, Paris, H. Champion, 2005, 593 pages.

228 REIBEL Emmanuel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, H. Champion, Paris, 2005, 324 pages.

229 SCHULTZ Joachim, *Wagner in Frankreich, ein Überblick von 1860 bis heute*, Bayreuth, Bayreuth Studiengang "Literaturwissenschaft : Berufsbezogen" an der Universität Bayreuth, 2008, 37 pages.

230 LAURENT François (sous la direction de), *La controverse Wagner*, Paris, Pocket, 2012, 222 pages.

Le bicentenaire de la naissance de Wagner est marqué par l'édition de l'ouvrage de Michal Piotr Mrozowski, *Richard Wagner et sa réception en France*²³¹, appelé à faire figure de référence dans les années à venir. Dans cette somme de 444 pages, divisée en huit chapitres, l'auteur polonais retrace avec force détails la chronologie de l'accueil réservé au compositeur allemand et à ses œuvres dans la capitale. Les sources utilisées sont abondantes, souvent inédites, et le facteur conjoncturel est étudié avec insistance. Sans être révolutionnaire, ce volume revêt donc un intérêt réel. Il constitue la première partie d'une série en cours de parution. En cette même année 2013, l'Institut historique allemand de Paris organise un colloque dédié à l'étude des relations qui ont uni Richard Wagner à la France pendant toute la durée de son existence²³². La création toulousaine de *Rienzi*, mise en scène au cours de l'année précédente, y a été évoquée par Sofiane Boussahel, dramaturge au théâtre du Capitole²³³. Les actes de la journée n'ont pas été publiés à ce jour.



Michal Piotr Mrozowski

<http://cercle.wagner.lyon.free.fr/doc/evnt/nm.jpg>

231 MROZOWICKI Michal Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France, Première partie - Le musicien de l'avenir 1813-1883*, Gdansk, Presses Universitaires de Gdansk (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego), 2013, 444 pages.

232 Colloque *Wagner et la France*, Paris, IHA, 13-15 février 2013 (<http://19jhdhip.hypotheses.org/141>).

233 « Le grand opéra chez Richard Wagner » : voir et revoir *Rienzi*, in Colloque *Wagner et la France*, 13-15 février 2013 (<http://19jhdhip.hypotheses.org/657>)

III- Cas d'étude

L'accueil critique des opéras de Wagner à Toulouse (1891-1928)

A) Wagner à l'essai (1891-94)

1) **Lohengrin (1891)**

a) Les échos antérieurs

Lorsque l'Œuvre de Wagner fait son entrée au Capitole, elle est déjà bien connue des mélomanes de la ville rose. En l'espace de trente ans, elle a suscité les appréciations les plus contrastées dans la presse locale. Dès 1861, les trois représentations chaotiques de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris²³⁴ déclenchent les sarcasmes du *Journal de Toulouse*, qui raille un opéra constitué de «longues mélodies essouflantes (*sic*)», et un compositeur adepte de «toutes les ambitions et toutes les bizarreries du monde»²³⁵. Le 27 mars, Auguste Pujol, rédacteur en chef de la revue (1822-1876), fustige la «monotone psalmodie» enfantée par le «prétentieux inventeur de la soi-disant musique de l'avenir». S'il reconnaît à *Tannhäuser* «quelques belles pages» et à Wagner un «grand talent d'orchestration», il condamne globalement une musique «plus médiocre que bizarre, plus dépourvue encore d'idées que de goût et surtout absolument dénuées du sens dramatique». Le chroniqueur relate avec gourmandise les réactions du public parisien. Il évoque les «scènes telles que l'on n'en avait pas vues depuis le temps de Gluck ou de Piccini», les «cris», les «huées», les «sifflets» et, pire que tout, les «rires» qui précipitèrent la mort de l'ouvrage, finalement tué par «le ridicule». L'opéra a été joué trois fois, et c'est «au moins deux de trop» pour Auguste Pujol, qui se félicite de «l'échec d'une œuvre qu'on n'a pas entendu en province et qu'on n'entendra plus à Paris»²³⁶...

Dix jours plus tard, Paul Mériel, directeur du Conservatoire de Toulouse, renchérit sur le même ton : il dénonce des «chants dénués de rythme», des «complications harmoniques» et un «système substitué à l'inspiration». Dans un grand élan lyrique, Mériel s'élève face à une «menace dirigée contre l'art musical». Il achève en déplorant le caractère «parfaitement

234 Elles se déroulèrent les 13, 18 et 24 mars.

235 *Journal de Toulouse*, 13 mars 1861, p. 4.

236 *Journal de Toulouse*, 27 mars 1861, p. 2.

stérile» de *Tannhäuser*, fruit des «exagérations» d'un musicien dont il approuve par ailleurs certaines des «théories» essentielles²³⁷.

A l'image de leurs homologues de la capitale, les commentateurs toulousains, déroutés par l'esthétique révolutionnaire de Wagner, inaugurent donc leur critique en exprimant une franche désapprobation. Assez rapidement, le recul les conduit à opérer un revirement spectaculaire, qui se traduit par des louanges inattendues. Le 5 février 1867, Toulouse accueille la Société des Concerts du Conservatoire. L'ouverture de *Tannhäuser* est interprétée au Capitole, dans la Salle des Illustres. Auguste Pujol fait amende honorable à cette occasion : «Deux auditions sont à peine suffisantes pour comprendre cette composition, considérable par l'étendue, par la science prodigieuse de l'auteur, et l'emploi de ressources instrumentales complètement neuves». L'éditorialiste a troqué sa férocité contre une posture dithyrambique : «nulle part nous n'avons entendus de phrases plus amples et plus majestueuses [...] jamais tant d'énergie et d'ampleur ne s'étaient rencontrés dans une œuvre musicale». La partition, «d'une grandeur incomparable», constitue un ensemble «puissant [...] merveilleux [...] admirable, grandiose». Pujol conclut son éloge en prenant des accents visionnaires : «Dans vingt ans, tout le monde sera étonné de ne pas l'avoir jugée ainsi»²³⁸...

La création parisienne de *Rienzi*, qui survient le 6 avril 1869, confirme cette évolution. Le 28, Emile Gailhard note les quelques «défauts» de l'ouvrage, mais loue ses «réelles et grandioses beautés lyriques et surtout harmoniques»²³⁹. Sept ans plus tard, la *Tétralogie* est représentée dans son intégralité sur la scène de Bayreuth. La jeune *Dépêche*, qui commente ici son premier grand événement wagnérien, rend hommage à «l'originalité saisissante» et à la «grande beauté» de *La Walkyrie*. «Un peu long», *L'Or du Rhin* est tout de même qualifié de «chef d'œuvre», tandis que la «grande puissance» qui émane de *Siegfried* est chaleureusement célébrée²⁴⁰.

Les intellectuels et les théoriciens de la musique locaux émettent des avis plus nuancés quant aux qualités du compositeur. Ainsi Charles-Mathieu Domergue, dans un essai intitulé *Le plain-chant et la musique de l'avenir*, dépeint-il le musicien allemand comme un pionnier conservateur, dont les innovations sont moins fructueuses que les réactivations : «Wagner [...] est un révolutionnaire et se donne d'ailleurs pour tel. Mais [...] nous disons que ce n'est

237 *Journal de Toulouse*, 7 juin 1861, pp.3-4.

238 *Journal de Toulouse*, 6 février 1867, p. 3.

239 *Journal de Toulouse*, 28 avril 1869, p.2.

240 *La Dépêche*, 19 août 1876, p.3.

pas comme novateur que Wagner vaut précisément. S'il excite des dissentiments aussi passionnés, c'est qu'il a vraiment du génie ; mais toutes ses réformes ne sont pas également heureuses. Ce qui est bien chez lui, ce sont les anciens errements qu'il a repris ; ce qui est mal, ceux qu'il a abandonnés. Ainsi, il a abandonné, et il a eu tort en cela, le plan bien ordonné d'une composition, la coupe logique des morceaux, la juste mesure dans la longueur des développements, - la rhétorique musicale, en un mot. Mais il a repris, et nous osons l'en louer, la recherche des anciennes tonalités, et nous inclinons à croire que c'est là la voie véritable de la musique de l'avenir [...] Wagner, tout révolutionnaire qu'il soit, a donc bien fait de recourir au passé ; il n'a pas dédaigné d'y puiser même à pleines mains. – C'est ainsi encore, qu'il s'est approprié dans ses *Nibelungen* la longueur des drames lyriques du moyen âge, ces vastes cycles empreints de l'exagération de leur époque, mais qui ont le mérite d'avoir enfanté le théâtre moderne. Aussi, à notre sens, Wagner est loin d'être le créateur que proclament ses partisans. Mais les révolutions ont sans doute quelque chose de providentiel ; si elles font des ruines autour d'elles, elles ont l'avantage, pour les sociétés comme pour les astres, de les ramener à leur point de départ»²⁴¹.

L'inconstance du *Journal de Toulouse*, l'enthousiasme spontané de *La Dépêche* et l'ambivalence de Domergue sont autant de signes révélateurs : Avant d'être intégré à la programmation lyrique de la cité gasconne, le répertoire wagnérien a longtemps alimenté le débat et la contradiction dans les rangs des modérés, des progressistes et des tenants de la Tradition. En 1891, le milieu musical toulousain est donc parfaitement à même de mesurer les enjeux qui sous-tendent la création de *Lohengrin*, et la critique locale est prête à œuvrer en toute connaissance de cause.

b) Les prodromes

Le théâtre du Capitole est la huitième scène française à accueillir *Lohengrin*, déjà représenté à Nice (21 mars 1881), Paris (3 mai 1887), Rouen (7 février 1891), Angers et Nantes (21 février 1891), Lyon (26 février) et Bordeaux (31 mars)²⁴². La création parisienne de l'opéra, survenue quatre années auparavant, s'était déroulée dans un climat particulièrement houleux. Les souvenirs du désastre de Sedan et du pamphlet moqueur qu'en

241 DOMERGUE Charles-Mathieu (Baucaire 1824 - ?), *Le plain-chant et la musique de l'avenir*, Toulouse, Hébrail, Durand et Delpuech, 1879, 24 pages, pp. 15-16.

242 SERVIERES Georges, « *Lohengrin* dans les départements », *Le Figaro*, 16 septembre 1891, p. 2.

avait tiré Wagner en 1873 ²⁴³ habitaient encore la mémoire populaire et nourrissaient une hostilité latente, prête à s'exprimer à la première occasion.

Dans son édition du 4 mai 1887, *La Dépêche*, revenant sur les incidents qui avaient émaillé la représentation, notait le «renforcement des postes de police» préalablement décidé par les autorités pour prévenir d'éventuels débordements, qui finirent tout de même par avoir lieu : «Une bande de jeunes gens de dix-huit à vingt ans [...] égayait les spectateurs, les traitant tantôt de Juifs, tantôt d'Allemands». Le journal évoquait la «débauche de sifflets retentissants» et les «lancés de pierres sur la façade» de l'établissement, qui aboutirent à «l'évacuation de la rue Boudreau» et à l'arrestation de «quatre individus» criant «A bas Wagner et à bas les Allemands ! A bas Bismarck ! Vive Boulanger ! Conspuez Wagner !». Au même moment, à l'intérieur du Théâtre Eden, la création se soldait par des «applaudissements à peu près unanimes», et une «ovation» était réservée à «M. Lamoureux et son orchestre»²⁴⁴...

La soirée du 5 mai ne fut pas plus paisible. *La Dépêche* relatait la tenue d'une «nouvelle



« Le Diable suggérant à Wagner *Une Capitulation* », p. 18 in GRAND-CARTERET John, *Richard Wagner en caricatures*, Paris, Larousse, 1892, 354 pages

manifestation», largement suivie par la population de la capitale : «Un peu avant neuf heures ils étaient bien une centaine qui chantaient *La Marseillaise* et criaient A bas Wagner ! Vive Boulanger !». La préfecture de police avait mobilisé pas moins de «600 agents» pour tenter de canaliser la colère de la foule²⁴⁵. Preuve que l'antiwagnérisme atteignait, en cette fin de XIX^e siècle, une dimension réellement paroxystique sur le sol français. Au lendemain de la première mise en scène toulousaine de l'histoire du «chevalier au cygne», la presse locale se fait l'écho de cette réalité. Dans *Lé Gril*, Fiulel rappelle, en occitan, que «les critiques ont fusé sur la production de *Lohengrin* dans (les) théâtres de France,

et (que) plus d'un patriote a regardé de travers le directeur assez audacieux pour oser faire vibrer les échos de sa salle avec des accords de la musique allemande»²⁴⁶. Le chroniqueur lyrique Mylio livre un constat similaire dans *Le Sud-Ouest* : «Qui ne se souvient des incidents

243 WAGNER Richard, *Une capitulation*, Paris, A. Leduc, 1873, 22 pages.

244 *La Dépêche*, 4 mai 1887, p.2.

245 *La Dépêche*, 6 mai 1887, p.3.

246 *Lé Gril*, 17-24 mai 1891.

tumultueux et des bruyantes manifestations de la première de *Lohengrin* ? [...] Les Parisiens, qui acclamaient à ce moment Boulanger, étaient logiques dans cette nouvelle explosion de patriotisme mal compris. [...] Ils ne pouvaient voir dans Wagner que l'insulteur des vaincus de 1870, et ils refusaient leur concours à son apothéose»²⁴⁷. C'est donc dans un contexte tendu sur le plan musical que la ville de Toulouse accueille le grand musicien d'outre-Rhin.

c) La création

La représentation de *Lohengrin* au Capitole intervient *in extremis* pour conclure une saison lyrique 1890-1891 placée jusque-là sous le sceau de la banalité²⁴⁸. Un unique opéra inédit, *La Statue*, composé trente ans plus tôt par Ernest Reyer, côtoie des reprises nombreuses (le *Sigurd* du même Reyer, *Le Roi d'Ys* de Lalo, *Le Pré aux clercs* de Ferdinand Hérold) et des classiques incontournables : le *Faust* de Gounod, le *Guillaume Tell* de Rossini ou *Les Huguenots* de Meyerbeer, rehaussé par la présence du grand ténor audois Léonce Escalaïs (1859-1940), formé au Conservatoire de Toulouse, et dont la notoriété nationale va croissante²⁴⁹.

La rumeur d'un événement lyrique plus conséquent se propage dès l'ouverture du Théâtre. Le 3 octobre 1890, *La Dépêche* prend de vitesse ses concurrents en annonçant, d'après un «bruit qui court», la création prochaine de *Lohengrin*²⁵⁰. L'échéance s'annonce imminente, mais elle est retardée par un conflit imprévu, opposant Robert Tapiau, directeur de l'établissement, au chef d'orchestre Charles Lamoureux, qui avait organisé et dirigé la représentation du Théâtre Eden. Dans son édition du 12 novembre 1890, *La Dépêche* explicite le *casus belli* en question: Un mois auparavant, Tapiau est entré en contact avec la «Société des nouveaux concerts», fondée et présidée par Lamoureux, pour négocier l'achat des décors utilisés à Paris en 1887. Lamoureux réclamant 10 000 francs à payer d'avance, Tapiau s'est vu contraint de demander une subvention importante au conseil municipal de la ville de Toulouse, qui a émis un avis favorable au bout de quelques jours. Dans l'intervalle, Charles Lamoureux s'est désengagé, estimant que la transaction avait mis trop de temps à se finaliser²⁵¹. En réaction, la

247 *Le Sud-Ouest*, 6 mai 1891.

248 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 52.

249 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, pp. 69-70.

250 *La Dépêche*, 3 octobre 1890.

251 *La Dépêche*, 12 novembre 1890.

municipalité lui intente un procès²⁵², dans l'espoir d'obtenir les décors attendus avant la clôture de la saison. L'instruction prend du temps, et le jugement, qui tranche en faveur de Tapiou, n'est rendu que le samedi 17 janvier 1891²⁵³. Les décors arrivent à Toulouse le 14 février²⁵⁴. A cette date, la direction ne dispose donc plus que de trois mois pour monter *Lohengrin*...

Concomitamment, *La Dépêche* relaye le succès de la création rouennaise de l'opéra, survenue le 7 février, et prodigue ses encouragements à la troupe toulousaine²⁵⁵. Le 24 mars, elle annonce la tenue d'une conférence dédiée à Wagner et à son œuvre au Théâtre du Capitole.

L'intervenant principal est prestigieux : Il s'agit du poète Catulle Mendès, qui fut un défenseur précoce et passionné du musicien allemand, avec qui il entretint une relation amicale jusqu'à la défaite de 1870²⁵⁶. Le 28, Bernard Marcel, chroniqueur lyrique du quotidien, publie un compte-rendu de la rencontre, rédigé sur un ton nettement élogieux : Il flatte le «parler caressant et charmant» de l'écrivain, la «magie du langage» qu'il sait mettre en œuvre et la «délicieuse musique de sa phrase». Sur le fond, il le rejoint dans la dénonciation de «l'imbécile pamphlet» écrit au lendemain de Sedan et de son «caractère odieux». Mais il convient avec l'orateur de la nécessité de dissocier l'homme et l'artiste, le pamphlétaire et



Catulle Mendès

<http://sanangelmemoial.com.mx/el-escriptor-que-predijo-su-muerte/>

l'incontestable génie : «Il faut haïr et admirer Richard Wagner comme ce Hongrois qui, lui-même, de la sorte symbolisait sa haine et son admiration pour le maître de Bayreuth : ayant un buste du grand homme dans ses appartements, il lui avait mis une corde au col et une couronne de laurier sur la tête...». Concernant *Lohengrin*, Bernard Marcel, citant toujours Catulle Mendès, appelle les mélomanes toulousains à modérer *a priori* leur enthousiasme pour ne pas se trouver déçus au sortir de la représentation : «Ne comptez pas entendre une œuvre extraordinaire. [...] Elle est exquise, n'étant cependant pas une des plus parfaites de Wagner, il s'en faut ! Exquise délicieusement, d'une tendresse incomparable, mais nullement de facture à vous surprendre. Et peut-être vous écrierez-vous, en l'écoutant pour la première fois [...] «Eh ! quoi ! ce n'est donc que cela !...»». Le rédacteur conclue en évoquant la

252 *La Dépêche*, 14 novembre 1890.

253 *La Dépêche*, 11 janvier 1891.

254 *La Dépêche*, 14 février 1891.

255 *La Dépêche*, 11 février 1891.

256 *La Dépêche*, 24 mars 1891.

réaction positive du public, qui a «chaudement battu des mains» et «rappelé par trois fois» le conférencier²⁵⁷.

Les noms des principaux interprètes appelés à paraître sur la scène sont mentionnés dans le même article : MM. Jules Dupuy (ténor), Guillemot (baryton), Hermann Devriès (basse) et Bonnefond (baryton) incarneront respectivement Lohengrin, le comte Frédéric, le roi Henri 1^{er} de Germanie, dit «l'Oiseleur» et son héraut d'armes. Mmes Destrem (soprano) et Renaud (mezzo-soprano) tiendront les rôles d'Elsa de Brabant et d'Ortrude. Le spectacle sera donné en langue française. Le 30 mars, on apprend le retrait de Mme Destrem, remplacée par Mme Marie Vachot²⁵⁸. Les semaines suivantes sont consacrées à des préparatifs de dernière minute : le 6 avril, *La Dépêche* précise que «l'on coupe, de bric et de broc, au petit bonheur, pour les faire entrer sur la scène du Capitole, les admirables décors de *Lohengrin*, qui servirent aux représentations de l'opéra de Richard Wagner à l'Eden de Paris»²⁵⁹ : le 18, elle signale que «*Lohengrin* nécessitant des instrumentistes supplémentaires à l'orchestre, on va supprimer quelques fauteuils du premier rang, au théâtre du Capitole, afin de les pouvoir installer»²⁶⁰. Une certaine fébrilité se fait sentir, preuve que la soirée tant attendue approche...

Le vendredi 1^{er} mai, Bernard Marcel présente à ses lecteurs «le poème de *Lohengrin*» tel qu'il a été détaillé un mois plus tôt par Catulle Mendès²⁶¹. Nous retranscrivons cette analyse afin de faciliter la compréhension des grandes lignes de l'opéra et des critiques exprimées dans la presse par la suite :

«...Une prairie au bord de l'Escaut. Devant Henri l'Oiseleur, devant la foule des seigneurs brabançons et saxons, Elsa est accusée d'avoir donné la mort à son jeune frère, accusée par Frédérick (*sic*), comte de Telramund. Qui la défendra, innocente et faible ? Un chevalier qu'elle a vu dans un rêve. «Dans l'éclat d'une armure étincelante, un héros vint vers moi. Jamais on n'a vu encore un homme briller d'une vertu aussi pure. Une trompe d'or suspendue à ses reins, il était appuyé sur une épée d'argent. D'un air respectueux, il m'adresse une consolation. C'est sur ce chevalier que je me repose, il sera mon défenseur !» Elsa se tait, extatique, et voici que tout à coup la foule s'élance vers le rivage, épouvantée et ravie d'un miracle. «Voyez-vous ? voyez-vous ? l'admirable prodige ! c'est un cygne ! un cygne qui tire une nacelle ! De quel éclat reluit son armure ! l'œil est ébloui de cette lumière ! Voyez-vous ? il approche. Le cygne est attaché par une chaîne d'or.» Ainsi, dans un chœur où se mêle, clairement formulé par l'orchestre, le pressentiment d'une victoire prochaine, ainsi s'écrient

257 *La Dépêche*, 28 mars 1891.

258 *La Dépêche*, 30 mars 1891.

259 *La Dépêche*, 6 avril 1891.

260 *La Dépêche*, 18 avril 1891.

261 *La Dépêche*, 1^{er} mai 1891.

les seigneurs brabançons, pendant que Lohengrin aborde aux rives de l'Escaut. Lohengrin est accouru pour défendre Elsa de Brabant. Durant les premiers vers qu'il prononce, les voix et les instruments se taisent, afin que les spectateurs puissent nettement entendre et ne jamais oublier cette phrase céleste : «Maintenant, mon cygne aimé, grâces te soient rendues ! Retourne à travers l'onde lointaine aux lieux d'où m'apporta la nacelle ; ne reviens que pour notre bonheur. Adieu ! adieu ! cygne chéri !».

Puis Lohengrin tourne les yeux vers Elsa, qui le regarde, heureuse.

- Parle, Elsa de Brabant ! Si je te suis choisi pour champion, veux-tu te fier, sans craindre et sans frémir, à ma défense ?

Elsa s'agenouille, subjuguée par un ascendant divin.

- Mon héros ! mon sauveur ! emmène moi ! je te donne tout ce que je suis !

- Si je remporte pour toi la victoire, veux-tu que je sois ton époux ?

- Regarde, me voici à tes pieds ; je m'abandonne à toi ; mon âme et mon corps t'appartiennent.

- Elsa, si tu veux que je m'appelle ton époux, que je défende ta terre et tes sujets, et que rien ne me sépare plus de toi, il faut que tu me fasses une promesse : jamais tu ne chercheras à savoir ni de quelles contrées j'arrive, ni quel est mon nom, ni quelle est ma nature.

- Jamais, seigneur, tu n'entendras de moi cette question.

- Elsa, je t'aime !...

Après une simple et puissante prière adressée au ciel par l'empereur d'Allemagne, le champion d'Elsa combat Frédérick de Telramund. La vigueur des cuivres scande les alternatives de la lutte. Frédérick tombe ; Lohengrin lui fait grâce de la vie, et alors éclate, lancé par Elsa et les cent voix du ciel, le plus fougueux, le plus irrésistible cri de victoire qui ait jamais été poussé par des poitrines humaines...

Quand la toile se lève pour la seconde fois, la nuit règne dans l'intérieur du burg d'Anvers. Derrière quelques fenêtres éclairées, un festin célèbre la victoire de Lohengrin ; sur les marches de l'église sont assis Frédérick et sa femme Ortrude, la magicienne scandinave. Vaincus par le jugement de Dieu, ils songent en silence.

- Debout, compagne de ma honte ! dit enfin le comte de Telramund ; le jour nouveau ne doit pas nous voir ici.

- Je ne puis partir. Je suis enchaînée ici. Laisse-moi sucer, aux splendeurs de leur fête, un poison redoutable qui termine notre honte et leurs joies !

- Hélas ! Dieu nous a condamnés !

- Dieu ! c'est ta lâcheté que tu appelles Dieu !

- Comme ce nom résonne affreusement dans ta bouche !

Et le dialogue -une des plus tragiques scènes de l'œuvre wagnérienne, -se prolonge, plein de rage et de remords, jusqu'à l'heure où, dans les parfums de la nuit, apparaît au balcon Elsa innocente et heureuse. Oh ! cette voix dans les ombres charmées pendant que les deux misérables guettent leur douce proie et qu'Ortrude, effrayante, s'écrie : «O dieux chassés par le Dieu nouveau, par l'homme crucifié ! dieux profanes ! portez secours à ma vengeance. Wotan, je t'invoque, dieu fort ! Freya, déesse auguste, entends ma voix ! Bénissez en moi l'hypocrisie et le mensonge, afin que ma vengeance soit heureuse !».

Puis le drame se développe. Par miséricorde, Elsa accueille Ortrude, qui lui insuffle le poison d'une curiosité fatale. Mais la magicienne a cru en vain qu'elle pourrait toujours ramper et feindre ; sa fureur crève son hypocrisie. Lorsque, le jour étant venu, elle s'achemine, à la suite d'Elsa, vers l'église, elle ne peut souffrir d'être mêlée à des servantes, et elle s'abandonne à de formidables imprécations ; Frédéric bientôt se joint à elle, et leurs voix blasphématoires mêlées aux plaintes épouvantées d'Elsa, au chant angélique de Lohengrin, aux graves paroles du Roi, aux étonnements et aux colères du chœur, forment l'admirable et tragique ensemble qui termine le second acte.

Joyeux, clair, vivace, l'orchestre se réveille. Cette introduction, c'est le chant des fiançailles joyeuses. En s'achevant, il se lie au chœur des jeunes gens et des jeunes filles qui conduisent Elsa et Lohengrin dans la chambre nuptiale, doucement éclairée, puis les voix, à leur tour, si jeunes, si fraîches, si tendres, s'éloignent et s'éteignent. Les nouveaux époux sont seuls pour la première fois. Ne cherchez pas dans leurs épanchements l'amour cruellement langoureux qui attache Tannhaeuser (*sic*) à Vénus, ou la passion sanglotante d'Iseult pour Tristan. L'union douce de deux âmes, l'hymen de deux candeurs, l'une céleste, l'autre terrestre, mais presque céleste à force de pureté, la fusion de deux anges en un seul ange, telle est cette nuit de noces. Si beaux, si chastes, ils chantent comme on prie, et leurs cœurs sont des lyres vierges.

Mais le perfide conseil d'Ortrude s'est glissé, tentateur, dans l'esprit d'Elsa. Elle voudrait connaître le nom, la nature, la patrie du héros qu'elle embrasse. En vain Lohengrin s'efforce de la détourner d'une pensée périlleuse ; elle ne peut plus résister à son désir ; elle prononce la question fatale. Au même instant, Frédéric, caché derrière un rideau de la chambre nuptiale, s'élance et croit surprendre son miraculeux vainqueur ; celui-ci, saisissant l'épée que lui présente Elsa, frappe le traître, qui blasphème et meurt. Quant à l'épouse curieuse, c'est fait de son bonheur ! «Pour la conduire devant le roi, parez Elsa ma douce épouse ! là, je veux lui répondre et lui faire connaître qui je suis !».

Comme au premier acte, les seigneurs brabançons et saxons sont réunis devant le fauteuil de fer de Henri l'Oiseleur. Lohengrin s'approche et dit, pendant que l'orchestre rappelle la mélodie du divin prélude : «Dans une terre éloignée, inaccessible à vos pas, il est un burg qu'on nomme Montsalvat. Un temple lumineux s'élève au milieu, un temple précieux auquel la terre n'a rien de comparable. Dans ce temple est gardé, comme le Saint des Saints, un vase auguste et merveilleux ; il recueille le sang tombé des plaies de Jésus ; il fut apporté sur terre par les anges pour être confié aux soins des plus purs parmi les hommes ; c'est le Graal !

Quiconque est choisi pour le servir est aussitôt revêtu d'une puissance surnaturelle ; mais telle est la nature sublime de cette puissance que, dévoilée, elle fuit aussitôt les regards profanes. Je vous ai été envoyé par le Graal ; mon père, Parcival (*sic*), porte sa couronne, et moi, son chevalier, j'ai pour nom Lohengrin !»

Donc le chevalier doit partir. Cette Elsa qui a douté de lui, mais qu'il adore, il doit la quitter. Quelle plume pourrait raconter les adieux de Lohengrin à Elsa, les larmes de cet ange sur cette jeune fille veuve avant d'être épouse. «Elsa, qu'as-tu fait ? Maintenant, hélas ! il faut me séparer de toi à jamais !» Et voici que le cygne est revenu ! Il est temps de partir, le Graal s'irrite. «O Elsa ! une année seulement j'aurais voulu rester auprès de toi !» Inutiles regrets. Il s'éloigne dans la nacelle miraculeuse, vainement raccompagné par l'épouse, accompagné des prières de la foule, poursuivi des imprécations d'Ortrude, et le thème angélique du prélude, traversé des cris d'Elsa, reparaît dans l'orchestre, plus élevé, plus clair, plus immatériel, -et si triste à présent ! pendant que le chevalier Graal s'en retourne vers les splendeurs mystérieuses de Montsalvat.»

Quatre jours après cette publication, l'opéra de Wagner est proposé aux spectateurs du théâtre du Capitole. Au lendemain de la représentation, les commentateurs toulousains s'empressent d'exprimer leur ressenti. Nous étudierons spécialement ici les deux chroniques apparaissant comme les plus riches et les plus significatives : celle de Bernard Marcel, publiée dans *La Dépêche*, et celle de Mylio, parue dans *Le Sud-Ouest*.

d) La critique

Les deux rédacteurs s'inclinent globalement devant la puissance musicale qui émane de *Lohengrin*. Ils louent également la qualité de l'interprétation proposée au Capitole et la bonne tenue de l'orchestre toulousain. Si Mylio reste modéré et objectif dans ses appréciations, Bernard Marcel ne laisse apparaître aucune espèce de réserve. Il assure clairement la promotion d'une œuvre qu'il admire de façon inconditionnelle.

α) Le «système» Wagner

Dans *Lé Gril*, Fiulel note que *Lohengrin*, à l'image des autres opéras de Wagner, ne procède pas de «la manière de faire» des «auteurs modernes»²⁶². Bernard Marcel et Mylio mettent cette réalité en lumière dans leurs articles respectifs. Le critique musical de *La Dépêche* analyse en préambule la «révolutionnaire formule» du compositeur allemand, initiateur d'un «bouleversement», d'une «absolue transformation» de la conception de l'opéra

262 *Lé Gril*, 17-24 mai 1891.

et de son esthétique. Cette constatation renvoie à la théorie de l'«art total»²⁶³, que Wagner développa dès 1849 dans l'ouvrage *Das Kuntswerk der Zukunft*²⁶⁴. Elle préconise, à rebours des traditions passées, «l'alchimie de la poésie, de la musique, du théâtre et de la danse»²⁶⁵ au service d'une action dramatique linéaire, marquée par une tension continue. Il s'agit d'obtenir une efficacité scénique maximale en opérant la fusion des différents éléments constitutifs d'un opéra. La dissociation antérieure, qui assurait la promotion exclusive des voix, doit laisser place à une osmose nouvelle et radicale. L'objectif est de parvenir au réalisme en cessant d'accorder une primauté injustifiée à la performance vocale sur la force de l'argument et la crédibilité de l'interprétation. «A quelques cadences, à quelques trémolos, à quelques chœurs près», on n'y trouve plus trace «des niaiseries voulues du conventionnel opéra. Ici, points de complications de faits, points de fantoches à la rampe chantant, regard mi-clos et le geste arrondi, pour l'unique plaisir de chanter ; -mais une action de sentiments, simple, émouvante, psychologique purement, d'où jaillissent spontanément les situations dramatiques».

Le propos de Mylio n'est pas aussi exalté, mais son analyse est très similaire à celle de son confrère : «Wagner est un musicien de génie, dont il est difficile de parler avec sang-froid et mesure [...] Il a de grandes qualités, il a des défauts ; mais il faut reconnaître qu'il est quelqu'un, qu'il a sa musique à lui, ses idées personnelles, sa théorie et son système [...] Dans les opéras classiques, la suprématie appartient à la scène, au chant qu'accompagne l'orchestre : la mélodie l'emporte sur la symphonie ! Il veut, lui, que cette dernière concoure aussi à l'action, qu'elle soit l'égale de la mélodie. Il ne comprend l'opéra que comme un drame composé de deux éléments : la musique et la poésie [...] harmonieusement absorbées dans l'unité du drame. [...] L'action, voilà le but ; la poésie et la musique, voilà les moyens». S'il manifeste un respect évident pour la «méthode» wagnérienne, le chroniqueur du *Sud-Ouest* ne la cautionne pas entièrement : «Il est évident que Wagner a quelquefois dépassé le but, et sacrifié souvent la scène à l'orchestre [...] Il est plus à son aise pour *faire du bruit* que pour exprimer les sentiments tendres. L'esprit ne se repose pas agréablement à l'audition d'une œuvre de Wagner [...] il se perd dans l'orchestration très fournie, toujours savante, mais souvent trop compliquée».

263 «Gesamtkunstwerk» en Allemand.

264 *L'œuvre d'art de l'avenir* en Français

265 http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Richard_Wagner/149384, consulté le 28 mai 2014.

Les personnages mis en scène par le musicien allemand n'appartiennent pas au commun des mortels. Ce sont des êtres complexes, hors-norme, légendaires, tout entier habités par une transcendance qui se traduit dans leurs moindres faits et gestes. Le héros de *Lohengrin* symbolise à lui seul cette inclinaison. Bernard Marcel fait l'apologie de ces individualités supérieures et pures, «agissant selon leur état d'âme, gardant une vie propre, débarrassés de tous soucis moyens, idéalisés, mythiques», qui parlent au cœur des spectateurs en «symbolisant les essentielles passions» de l'existence. Mylio est plus circonspect quant à cette héroïsation systématique, qui explique selon lui une part de l'incompréhension éprouvée par le public de l'hexagone vis-à-vis des ouvrages wagnériens : «(Les personnages) ont quelque chose de surnaturel, de divin, et c'est pourquoi nous ne pouvons nous intéresser à eux. Ce qui plaît aux Allemands n'est pas pour plaire aux Français. [...] Nous aimons la musique franche de ton et légère de tour. [...] L'esprit allemand aime l'abstraction, il cherche les solitudes, les hauteurs, les nuages et les précipices. Aussi le fouillis orchestral de quelques-unes de ses manifestations musicales est grandiose parfois, inintelligible souvent. Il est le cygne, quelquefois l'aigle, nous sommes le rossignol».

β) La partition de *Lohengrin*

L'œuvre qui préoccupe les deux commentateurs n'attire à elle que des louanges unanimes. Bernard Marcel et Mylio constatent qu'elle n'est pas la plus représentative du style de son auteur, encore en maturation au moment de la composition : Le chroniqueur de *La Dépêche* la juge moins «radicale» et moins «subversive» que ses grands homologues wagnériens. Son acolyte du *Sud-Ouest* reprend cette idée en la développant davantage : «Wagner a immolé sur l'autel de la mélodie quelques-uns de ses principes, pas d'une façon absolue, mais enfin il y a des duos, même des trios. *Lohengrin* est un pont jeté entre deux terres presque ennemies : la musique ancienne, classique et celle qu'on appellera la musique de l'avenir. Le compositeur aperçoit déjà la nouvelle rive qui exerce sur lui une attraction irrésistible, mais il n'a pas perdu entièrement de vue celle qu'il vient de quitter».

Le prélude, «fort beau morceau» pour Mylio, est qualifié de «radieux» et de «lumineux» par Bernard Marcel, qui y voit l'expression d'une «inspiration divine», si puissante que «Wagner ne s'éleva peut-être nulle part au-delà». Le premier *leitmotiv* qui s'y fait entendre, rattaché à la personne du héros, met immédiatement en évidence les spécificités de l'art du Maître de Bayreuth. «Ce n'est pas, dit Mylio, la manière de Weber, dont les introductions sont le résumé des principaux motifs de l'œuvre, ni de Rossini, dont les ouvertures n'ont aucun rapport avec

l'opéra et l'action». Bernard Marcel, au même stade de son analyse, explicite le principe du *leitmotiv* wagnérien : «Ces situations, ces personnages, Wagner les réalise lyriquement par des motifs type, caractéristiques des uns et des autres, qui se transforment à l'infini, se fusionnent et se combinent, selon que le drame lui-même se modifie. N'oubliez pas, cependant, que la marche de ce drame en soit interrompue. Ils l'expliquent attentivement et le commentent, -par leurs retours rappellent à notre esprit ses intérêts primordiaux, fondamentaux, mais sans en arrêter jamais le normal développement».

Dans son ensemble, le premier acte a conquis les deux rédacteurs. L'*aria* initial d'Elsa de Brabant, qualifié d'«adorable» par Marcel, s'étire sur une «mélodie délicate» pour le critique du *Sud-Ouest*, qui rend hommage au «magnifique *crescendo* accompagnant l'arrivée de Lohengrin. D'après Mylio, les adieux au cygne et le duel avec Frédéric dégagent «beaucoup d'allure et de souffle». Bernard Marcel leur prête une «puissance formidable» et une «extraordinaire» efficacité.

Le deuxième acte est lancé par le duo entre Frédéric et Ortrude, que Marcel juge particulièrement «saisissant». Il se poursuit avec la rêverie d'Elsa, -«rien de plus délicieux» pour le chroniqueur de *La Dépêche*-, que Mylio associe à une «pénétrante douceur», et se conclut avec la «superbe marche religieuse» (Marcel), qui constitue «l'une des plus belles pages de la partition» (Mylio).

Le chœur des fiançailles, qui ouvre sur l'ultime partie de l'opéra, retient l'attention des commentateurs : Le critique du *Sud-Ouest* lui reconnaît «un joli style, très coloré», tandis que Bernard Marcel estime qu'il demeurera «dans toutes les mémoires», comme le «virginal duo d'amour» qui suit, «très mélodique, tendre et passionné» aux dires de Mylio. Le dernier temps fort de l'acte intervient au moment où Lohengrin révèle ses origines, sa mission et son nom dans l'air célèbre «Aux bords lointains dont nul mortel n'approche»²⁶⁶. Ce récit a produit une puissante impression : Mylio flatte sa «très grande élévation», et Bernard Marcel son «admirable» construction musicale. Achevant son développement, celui-ci manifeste encore une fois son admiration pour l'ouvrage : «*Lohengrin* est un chef-d'œuvre de tendresse émue. Il est impossible que vous n'en soyez pas séduit, enveloppé comme d'une caresse innocente et chaste, -impossible que le charme ne vous en pénètre pas jusques au fond de l'être. [...] Il y aurait quelque naïveté puérile à vanter sa maîtrise symphonique et les incomparables

266 «In fernem Land» en Allemand.

ressources de son instrumentation. En ceci, Wagner se dépassa plus tard, sans rencontrer que des imitateurs ; il n'eût pas de rival».

y) L'interprétation toulousaine

La représentation de *Lohengrin* «était attendue avec une vive impatience» (Mylio) par le public de la ville rose, venu en nombre pour assister à l'événement : «...La salle entière était louée. Brillante chambrée : Le Tout-Toulouse est là, c'est-à-dire ce public spécial, composé du grand monde de musiciens et de critiques, et aussi du bataillon de Cythère, au grand complet, qui avait arboré ses toilettes les plus printanières, ses chapeaux les plus fleuris». La province n'a pas relayé l'agitation de la capitale : «Pas l'ombre d'une manifestation» à déplorer le jour de la «première», d'après Mylio.

Sans surprise, les deux chroniqueurs assurent la promotion des artistes locaux. Le ténor Dupuy, qui tenait le rôle difficile de Lohengrin, «s'est fort honorablement tiré d'affaire» pour Bernard Marcel. Il a su, nous dit Mylio, démontrer «un talent véritable de chanteur», même si sa performance aurait mérité «un peu plus de tempérament et de passion» sur le plan dramatique. Marie Vachot n'a pas affadi le personnage d'Elsa de Brabant. «Très applaudie» (Mylio) par le public, elle est chaleureusement félicitée par le critique de *La Dépêche*, qui proclame qu'«on ne pouvait [...] souhaiter plus jolie, (ni) plus délicate interprète».

Bernard Marcel reconnaît les «qualité réelles» du baryton Guillemot, qui incarnait Frédéric, mais regrette l'imprécision dont il a fait preuve vis-à-vis de son texte. Mylio note qu'il a obtenu «sa bonne part de succès», tout comme la basse Devriès, «artiste excellent, sentant ce qu'il dit, maniant avec sûreté un organe agréable». M. Bonnefond est, quant à lui, un héraut «très sûr et très mesuré» (Marcel), dont on «entend les proclamations» (Mylio).

La phalange, dirigée par Armand Raynaud, a su faire honneur à la qualité de la partition. Mylio note qu'elle a «marché à merveille», livrant une interprétation «parfaite» que Bernard Marcel n'hésite pas à congratuler : «Nous ne pensons pas qu'il soit permis d'obtenir, avec les éléments dont la province dispose, une exécution supérieure d'ensemble, de style, de conviction et de vaillance, à celle que nous a donnée, hier soir, l'orchestre du Capitole. Là vont nos éloges, sans restriction, -aux instrumentistes comme à leur chef, M. Armand, -un maître».

Les décors du Théâtre Eden, à la base du litige entre Tapiou et Lamoureux, sont unanimement salués. Mylio les qualifie de «splendides», et Marcel juge leur composition et leur réalisation «absolument artiste».

e) Epilogue

α) La démission de Tapiou

Le directeur du théâtre du Capitole ne tire pas avantage du triomphe toulousain de *Lohengrin*. Dans les semaines et les mois qui suivent la représentation, il est victime d'une virulente campagne de presse, menée par *La Dépêche*²⁶⁷, qui l'accuse de privilégier un répertoire «fossile»²⁶⁸ au détriment des nouveautés en vogue. De son côté, Robert Tapiou est en proie à de graves difficultés financières. Invoquant l'insuffisance des recettes engrangées par l'établissement, il est contraint de demander au Conseil municipal l'exonération de la part qui lui revient pour l'acquisition des décors de *Lohengrin*, et une indemnité de 13 900 francs destinée à recouvrir un semblant d'équilibre budgétaire²⁶⁹. Après réflexion, le Conseil lui octroie une somme de 6 500 francs, plus de deux fois inférieure à celle que Tapiou avait sollicitée²⁷⁰. Cet échec plonge le directeur dans une tourmente dont il ne parviendra pas à sortir. Au lendemain des premières tournées estivales²⁷¹, il est finalement contraint à la démission²⁷². L'ancien baryton Michel Delrat, qui avait déjà occupé le poste de directeur entre 1886 et 1889²⁷³, lui succède à la tête de la prestigieuse institution toulousaine.

β) La reprise parisienne de *Lohengrin*

En septembre 1891, la «Société des nouveaux concerts», toujours dirigée par Charles Lamoureux, met en scène une nouvelle production de l'opéra de Wagner au Théâtre Eden. Le refus de livraison des décors évoqué plus haut et le procès qui s'en est suivi trouvent ici une explication logique. Le 20 septembre, *La Dépêche* précise qu'un «service d'ordre» a

267 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, 2003, 518 pages, p. 54.

268 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 213 pages, p.70.

269 *Bulletin municipal de la ville de Toulouse* (Cote AD : BA BF 170), 1^{er} semestre 1891, pp. 741-743.

270 *Ibid.*, p. 746.

271 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 71.

272 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, 2003, 518 pages, p. 54.

273 BORDES François (sous la direction de), *Le théâtre du Capitole 1736-2004, catalogue de l'exposition organisée par les Archives municipales de Toulouse, 10 septembre-31 décembre 2004*, Toulouse, Archives municipales de Toulouse, 2004, 202 pages, p. 185.

été établi deux jours plus tôt autour de l'établissement, cerné par un «cordon d'agents» de police, et que la représentation, jouée devant une salle «pleine», a été saluée par des «applaudissements unanimes».

La soirée a été emmaillée d'incidents répétés : «A neuf heures, la foule s'est grossie sur les boulevards, la circulation devient plus difficile. Beaucoup de camelots crient : «A bas Wagner !». [...] Une bande de manifestants essaie d'arriver sur la place de l'Opéra. Une brigade de gardiens de la paix les charge et on voit bientôt chaque agent revenir avec un prisonnier». Au même moment, un tumulte analogue a lieu à l'intérieur : «Plusieurs spectateurs reçoivent, pendant les scènes du second acte, des projectiles jetés des quatrièmes loges. M. Clément, commissaire aux délégations judiciaires, menace de faire évacuer cette partie du théâtre si le fait se renouvelait». Peu après, un spectateur se lève et crie : «Monsieur le chef d'orchestre, voulez-vous avoir l'obligeance de jouer *La Marseillaise* !». Il est expulsé à grand bruit. Dans le même temps, Un «monsieur à moustache blanche [...] traverse le terre-plein en portant à son chapeau haut de forme une carte blanche avec ces mots : «Pas de *Lohengrin* ! Qu'on nous rende l'Alsace-Lorraine !».

A 10 heures, la foule du dehors est «toujours considérable», et il y a déjà «200 arrestations pour refus de circuler». Une demi-heure plus tard, «une centaine de manifestants» est toujours présente. A 11 heures, les individus qui la composent «crient, sifflent ou chantent *La Marseillaise*», avant d'entonner un air connu : «Conspuez Wagner ! Conspuez !». En fin de soirée, on dénombre «688 arrestations», «seize» inculpations, quelques contusions superficielles et un blessé léger. Les auteurs de trouble «sont des jeunes gens dont l'âge varie de quinze à dix-huit ans»²⁷⁴.

Le 22 septembre, une deuxième représentation a lieu dans les mêmes conditions : «Au moment où l'on frappe les trois coups, plusieurs personnes de l'orchestre crient : Jouez-nous *La Marseillaise* ! [...] Au moment où le héraut commence à se faire entendre, un spectateur de l'orchestre crie : A bas la musique allemande ! Vive la France ! Il est immédiatement appréhendé par les gardes qui le conduisent au poste». A l'extérieur, «cinquante gamins, qui ont déjà manifesté sur la place de l'Opéra [...] remontent l'avenue de ce nom en chantant *La Marseillaise*. Quelques-uns [...] chantent sur l'air des lampions : *Thermidor ! Thermidor !*». Le nombre d'arrestations s'élève à vingt-cinq, «dont onze ont été opérées à l'intérieur de la

274 *La Dépêche*, 20 septembre 1891.

salle». Au sein du Théâtre Eden, «c'est au milieu d'applaudissements unanimes que le rideau est tombé. Les artistes ont été rappelés et chaleureusement acclamés»²⁷⁵.

2) Tannhäuser (1892)

Tapiau parti, Michel Delrat revient donc à la tête de l'établissement pour l'ouverture de la saison lyrique 1891-92. Très vite, il se trouve confronté aux difficultés qui ont entraîné la chute de son prédécesseur. Si la reprise de *Lohengrin* se révèle fructueuse, les mises en scène de *Carmen* (Bizet) et de *Mireille* (Gounod) ainsi que la création du *Roi malgré lui* (Chabrier) échouent à remporter l'adhésion populaire²⁷⁶. En cause : la vague d'attentats anarchistes qui s'abat sur la France et plonge la population dans l'anxiété. Les explosions successives du boulevard Saint-Germain, de la caserne Lebeau et de la rue de Clichy confinent les citoyens à l'intérieur de leur domicile au début de l'année 1892. L'agitation collective ne tarde pas à gagner la province. Peu de temps avant son arrestation, on croit apercevoir Ravachol dans les rues de Toulouse. La panique se fait générale et la relâche est décidée au Capitole. L'affaire de la « bande à la mère Berland », le crime du boulevard du Temple puis l'incarcération et le procès de Ravachol accaparent l'attention de la grande presse et de ses lecteurs²⁷⁷. Les recettes du grand théâtre toulousain s'en ressentent durement. Michel Delrat est contraint de demander un surcroît de subvention à la municipalité, sous peine d'avoir à anticiper la fin de la saison lyrique. Une dame Escouboué retarde l'échéance en consentant un prêt gracieux de 25 000 F au directeur²⁷⁸. Mais la situation reste critique au moment où les répétitions de *Tannhäuser* touchent à leur fin et où la fièvre wagnérienne s'apprête à regagner la ville rose.



Michel Delrat
Couverture de l'Artiste
toulousain, n°1,
Dimanche 19 décembre 1886

La première de l'opéra se déroule le mercredi 13 avril 1892 au théâtre du Capitole. *La Dépêche* du jour consacre un long article à l'argument et à la musique de *Tannhäuser*²⁷⁹.

²⁷⁵ *La Dépêche*, 22 septembre 1891.

²⁷⁶ CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 73.

²⁷⁷ RIVIERE Auguste et JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages, p. 72.

²⁷⁸ REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 56.

²⁷⁹ *La Dépêche*, 13 avril 1892.

Nous retrouvons ici la plume de Bernard Marcel, déjà évoquée à l'occasion de la création toulousaine de *Lohengrin*. Concomitamment, *Le Sud-Ouest* choisit de donner la parole à l'un des techniciens impliqués dans la mise en scène attendue, en l'occurrence le machiniste Cadet²⁸⁰. Au lendemain de la représentation, Mylio reprend son rôle de critique lyrique régulier du journal, et se livre à la recension de la soirée²⁸¹. Il est imité par le chroniqueur de *L'Express du Midi*, qui signe son article sous le pseudonyme de « Porthos »²⁸², et, quatre jours plus tard, par un homologue de *La Liberté Catholique*, officiant sous le nom de « Cléa »²⁸³.

a) Le souvenir de 1861

Le tumulte qui avait accompagné la création parisienne de *Tannhäuser* est encore présent dans la mémoire collective à l'heure où l'œuvre de Wagner paraît sur la scène du Capitole. Si Mylio se contente de rappeler sobrement que la pièce, « montée pourtant de la façon la plus luxueuse, ne plût pas » au public de la capitale, Bernard Marcel, quant à lui, fustige la cabale « stupide et misérable » qui rendit « impossible » le cycle de l'Opéra. Dans son article, Porthos s'étend longuement sur les événements en question : « Même au Français, à la fameuse bataille d'Hernani, on ne vit pareil tapage ». Le rédacteur de *L'Express du Midi* met en lumière les enjeux esthétiques qui renforçaient alors l'hostilité du milieu autorisé à l'égard de la *musique de l'avenir* : « Dans la presse, tous les princes de la critique d'alors s'étaient fait l'écho des moqueries de la salle et avaient mis les boutades et les mécontentements en formules. Simplicité allemande, qui tombe dans la puérilité, disait l'un..., psalmodie languissante coupée par les tapages, disait l'autre..., ballade incompréhensible, reprenait un troisième ». Dans *La Liberté Catholique*, Cléa livre un constat analogue, en insistant davantage sur le ressenti des spectateurs : « Le public s'était montré peu disposé à écouter cette musique, si différente de celle qu'il avait l'habitude d'entendre, qu'il aimait ». A l'instar de ses confrères, il fait allusion aux commentateurs prestigieux qui, « par conviction ou de parti-pris, déclarèrent que la « musique de l'avenir » [...] était incompréhensible », à ceux pour qui ce n'était tout bonnement « pas de la musique ».

A la fin de son préambule, Cléa note qu'en cette fin de XIX^e siècle, la situation s'est considérablement apaisée, le recul historique aidant : « Aujourd'hui, en effet, les opinions sont partagées, et si Wagner a encore des détracteurs, il a aussi de nombreux et fervents

280 *Le Sud-Ouest*, 13 avril 1892.

281 *Le Sud-Ouest*, 14 avril 1892.

282 *L'Express du Midi*, 14 avril 1892.

283 *La Liberté Catholique*, 18 et 19 avril 1892.

admirateurs ». Porthos ne manque pas de souligner cet état de fait sur un mode plus baroque : « Tout cela est de l'histoire ancienne, presque antdiluvienne (*sic*). Que les temps sont changés, mon Dieu ! Une fois de plus, je viens d'en avoir la preuve... Oui, le temps et les goûts sont changés ! A preuve que, hier soir, tout s'est passé à souhait. Plus indulgent ou plus connaisseur, le public a écouté patiemment, jusqu'au bout, l'œuvre diffuse du Maître de Bayreuth ».

b) Une œuvre de transition

Le génie de Wagner n'est pas arrivé à maturité au moment de la composition de *Tannhäuser*. Cet ouvrage, rappelle Cléa, « appartient à la première manière » de son auteur et « se place entre *Rienzi*, *Le Vaisseau-Fantôme* et *Lohengrin* (1848) ». Le musicien d'outre-Rhin y laisse entrevoir une somme d'influences qu'il quittera bientôt pour forger sa propre identité artistique. Mylio définit le statut hétéroclite de l'opéra dans sa chronique : « *Tannhäuser* a été écrit au moment où Wagner [...] cherchait sa voie et n'avait pas encore trouvé la formule définitive de ses conceptions artistiques [...] ; aussi est-il écrit suivant l'ancienne esthétique, avec une ouverture, des morceaux et des « airs » ». Dans *La Dépêche*, Bernard Marcel se rallie à ces vues en analysant l'œuvre, dont « la coupe, la facture » lui semble évoquer par endroits « les grands ensembles italiens » du milieu du XIX^e siècle. Le théâtre du Capitole et son public devront donc attendre avant de se trouver confrontés à la plénitude déroutante de « l'art total »...

c) Une musique brillante...

La partition de *Tannhäuser*, « supérieurement écrite au point de vue de l'orchestration » (Mylio) et renfermant des « pages exquises » (Cléa), parvient sans peine à remporter l'essentiel des suffrages. Pour le critique du *Sud-Ouest*, « Wagner excelle à manier l'orchestre et les masses chorales : les ensembles sont traités avec une incomparable puissance ». L'ouverture de l'ouvrage, connue de tous les mélomanes, est particulièrement flattée par les commentateurs toulousains. Porthos la qualifie d'« extraordinaire » ; Bernard Marcel salue sa dimension « majestueuse et noble » et s'incline devant le « magnifique élan de religiosité sereine » qui se dégage de la « phrase lente, superbe et grave » développée dans les premières mesures ; Cléa admire sans équivoque son « style remarquable », sa « grandiose sonorité », et son « effet dramatique », qui « fuit un moment au milieu des merveilleux dessins de l'orchestre » pour « reparaître à la fin dans sa religieuse simplicité ».

Du premier acte, les critiques locaux retiennent avant tout le « chant du jeune pâtre » et sa « charmante mélodie » (Cléa), considérée comme une « trouvaille de grâce et de pittoresque » par Bernard Marcel. Les chroniqueurs de *La Dépêche* et de *La Liberté Catholique* s'arrêtent également sur le fameux « Chœur des pèlerins » et sur sa « triomphale phrase », dont le caractère « majestueux » (Cléa) annonce « magnifiquement » (Marcel) le retour des voyageurs absous par le Souverain pontife. Le septuor final est unanimement vanté : Wagner y fait preuve d'une inspiration « incontestable » (Marcel), « magnifique » pour Porthos, « admirable » pour Cléa.

Le deuxième acte est diversement apprécié par les rédacteurs qui nous préoccupent : « Moins heureux » pour Cléa, il est jugé « sensiblement inférieur aux deux autres » par Bernard Marcel, malgré la « superbe marche d'entrée » qui introduit le concours de chant par « une phrase solennelle, d'une très belle inspiration ». Marcel reconnaît l'« intérêt » du récit d'Elisabeth, mais regrette la « vulgarité » qui se dégage du duo avec Tannhäuser. De son côté, Mylio flatte les « jolies phrases » du même duo. Le critique du *Sud-Ouest* note la « grande allure » de la marche avec chœur et les « superbes accents » entendus durant le récit du Landgrave, qui prépare l'auditoire à l'« ensemble choral de la fin », dont Mylio semble avoir apprécié la « puissance ».

De l'avis général, le troisième et dernier acte constitue l'apothéose de *Tannhäuser* : Le rédacteur de *La Dépêche* s'enthousiasme pour ce « pur chef-d'œuvre », et spécialement pour son prélude qui, à lui seul, « constitue un drame symphonique de l'émotion la plus marquante ». Le brillant « sentiment mélodique » qui se dégage de la célèbre « romance de l'Étoile » est également acclamé, comme le récit du héros, « tout à fait admirable », et cantique final des pèlerins, « dont la plénitude immense, la magnificence glorieuse font à l'ouvrage une sublime conclusion ». Mylio livre à ses lecteurs un jugement similaire dans *Le Sud-Ouest* : « Le chœur des pèlerins du troisième acte [...] avec un *crescendo* d'un effet saisissant, nous a beaucoup plu. La prière d'Elisabeth est touchante et mystique ; la romance à l'étoile de Wolfram, mélodie ravissante, d'une pénétrante tristesse, est une des pages les mieux venues de la partition ». Le critique de *La Liberté Catholique* renchérit sur le même ton : « L'action, les paroles et la musique concourent [...] à frapper, à transporter le spectateur. Le chœur des pèlerins, la prière d'Elisabeth [...] sont d'une exquise délicatesse. Puis le récit de Tannhäuser, dépeignant, dans un récitatif d'une puissance musicale remarquable, les souffrances du long chemin parcouru [...]. Ces sensations sont détaillées

avec un art infini ; le génie du maître se développe grandioisement (*sic*) [...] et atteint son apogée avec l'irrésistible chœur final [...], sublime couronnement d'une œuvre magnifique.

d) ... mais un argument poussif

Les chroniqueurs toulousains se montrent plus réservés vis-à-vis de l'efficacité scénique de l'ouvrage, affaiblie par l'épaisseur et la complexité du livret wagnérien. Le machiniste Cadet fait état de sa perplexité quant à cette pièce « un peu obscure » dans *Le Sud-Ouest* : « Moi je suis comme mon patron, saint Boileau : « ce que je conçois bien, j'énonce clairement. » Et dame ! Je n'ai pas toujours compris. Cet opéra n'est pas [...] comme les autres où les personnages [...] agissent, où ils vivent, où ils nous intéressent par leurs actes. Ici, ils ne font que chanter, que bailler aux étoiles [...]. Ils se réunissent et ils passent – les désœuvrés – tout un acte à faire un concours de chant ! ». La « germanité » du compositeur est avancée en tant qu'explication de l'inintelligibilité globale de *Tannhäuser* : « C'est curieux comme ces gens-là qui sont si lourds, si épais, qui se gorgent de choucroute et de saucisson, avalent des litres de bière et fument des pipes grosses comme leurs chopes, aiment en poésie [...] le merveilleux, se complaisent dans les nuages ! ». ²⁸⁴

Malgré toute l'admiration qu'il ne cesse de manifester à l'endroit du maître de Bayreuth, Mylio émet un regret analogue le lendemain : « Wagner affectionne le surnaturel : il cherche ses héros dans la légende et, dans ses opéras, l'action se repose sur une « péripétie morale » [...]. Voilà pourquoi, dans *Tannhäuser* [...], la scène est si mortellement ennuyeuse. Pas la moindre action dans cette œuvre [...]. Comment toutes ces discussions métaphysiques intéresseraient-elles le spectateur qui ne va pas au théâtre pour entendre philosopher ? ». Bernard Marcel, qui déplore la baisse de tension ressentie durant un final jugé « beaucoup trop long », rejoint ici le propos de ses confrères.

L'opinion de Porthos, exprimée dans *L'Express du Midi*, est encore plus sévère et directe : « A côté de merveilles d'inventions et d'idées, à côté de passages qui vous transportent et vous enthousiasment, il faut, qu'on me pardonne l'expression, avaler des pages entières d'une absorption pénible et d'une digestion douloureuse. Or, on sait que rien ne prédispose au bâillement comme une digestion laborieuse. On sait aussi que le bâillement est fort contagieux... »

284 *Le Sud-Ouest*, 13 avril 1892.

e) Une œuvre chrétienne ?

Le héros éponyme de l'opéra, ayant goûté à la volupté dans l'autre de Vénus, fait le choix de la rédemption pour l'amour d'Elisabeth, jeune fille albe et pieuse, image lumineuse de la Vierge Marie. A travers *Tannhäuser*, Wagner met donc en scène « la lutte entre la matière et l'idéal ; l'amour physique, sensuel et l'amour pur, éthéré ; celui des sens, celui du cœur » (Mylio). L'alternative classique de « la chasteté » ou de « la volupté » (Marcel) se trouve donc ici représentée. Dans un élan opportuniste, Cléa, chroniqueur lyrique de *La Liberté Catholique*, pousse l'interprétation jusqu'au paradoxe en présentant le compositeur d'outre-Rhin comme le champion du camp des croyants : « C'est, comme dans toutes les œuvres de Wagner, le triomphe du bien sur le mal, de l'âme sur les sens et la glorification de l'idée chrétienne ». Cadet n'est pas en reste, qui, dans *Le Sud-Ouest*, affirme avec bonhomie : « Ce n'est pas un païen, ce Wagner ! C'est un homme qui a beaucoup de religion et qui n'en tient pas pour les dieux de la Mythologie. Au culte de Vénus, une très agréable déesse pourtant, il préfère la Vierge Marie, qui savait enfanter sans cesser d'être pure. Il n'a pas osé rétablir les processions, mais les hymnes à la sainte Vierge, les chœurs de pèlerins et les airs de musique sacrée abondent dans son œuvre ».

Cette exégèse convient-elle à la figure de Richard Wagner, disciple de Schopenhauer, apologiste de la « nuit éternelle » dans *Tristan et Isolde* et du culte bouddhiste dans *Parsifal* ? Après-guerre, le grand ténor canadien Jon Vickers, très engagé religieusement, invoqua une clause de conscience pour justifier son refus d'interpréter sur scène le personnage de Tannhäuser, jugé blasphématoire²⁸⁵. Aujourd'hui encore, la cause n'est pas entendue. Son étude nécessiterait un long développement, qui n'a pas sa place dans le présent opus.

f) La création toulousaine

La réceptivité de l'assistance vis-à-vis de l'œuvre wagnérienne fait débat parmi les chroniqueurs qui sollicitent notre attention. Dans son article, Mylio évoque un succès public mitigé : « Belle salle pour un mercredi de semaine sainte, mais quelque peu froide. L'ouverture, le final du premier acte et la romance de l'Étoile du troisième sont seuls soulignés par les bravos. Pas le moindre applaudissement pour la superbe marche du deuxième acte ». Porthos, dubitatif, note que la soirée « s'est terminée sans trop de

285 KAMINSKI Piotr, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, 2003, 1829 pages, p. 1677.

bâillements », et conclut son commentaire en lançant laconiquement : « C'est égal ! *Tannhäuser* n'a décidément pas de chance chez nous !!! ». Deux jours après la première, Cléa, pour sa part, fait état d'un « légitime succès »²⁸⁶. *La Dépêche* relaie une impression identique au lendemain de la deuxième représentation²⁸⁷.

L'interprétation est presque unanimement saluée. Le ténor Gabriel Tournié, créateur du rôle-titre de *Tannhäuser* au théâtre du Capitole - dont il est l'un des principaux champions -, triomphe auprès d'un public qui l'avait hué en début de saison²⁸⁸. Mylio félicite l'« artiste impeccable » qui a « bien composé et bien rendu le rôle [...] de Tannhäuser ; Porthos rend hommage au « grand chanteur », à « l'extraordinaire diseur de récitatifs », acclamant tout à tour sa « méthode », son « style », sa « faculté d'expression », sa « vérité d'accent » et son « intelligence scénique » ; dithyrambique, Cléa proclame que Tournié « s'est incarné dans ce personnage », qu'il « semble à l'aise dans ce rôle écrasant pour tout autre que lui, et communique pour ainsi dire sa flamme inspiratrice à tous ceux qui l'entourent ». Il faut reconnaître, achève Cléa, que c'est « en grande partie au très grand talent de chanteur et de comédien (de Tournié) que la direction doit le succès de l'opéra de Wagner ».



Gabriel Tournié dans le rôle-titre de « Sigurd »

REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 63.

Mlle Ribes, interprète du rôle d'Elisabeth, « a chanté très vaillamment », d'après Porthos, malgré « une tendance au chevrottement qu'elle devra surveiller ». Eblouissante dans ses « beaux costumes » (Mylio), elle a su « saisir toutes les nuances de ce rôle difficile et lui donner, à certains moments, toute l'ampleur qu'il comporte » (Cléa).

De l'avis de Mylio, le rôle de Vénus n'est pas fait pour la voix de Mme Chasseriaux, qui semble pourtant s'en être « très bien tirée ». Porthos reconnaît à l'artiste « de la chaleur, des élans dramatiques qui ne sentent pas la convention » et une grande « sûreté d'exécution », tandis que Cléa juge son interprétation « remarquable ».

286 *La Liberté Catholique*, 15 avril 1892.

287 *La Dépêche*, 21 avril 1892.

288 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 72 ; REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 56.

Le baryton Chauvreau, incarnation de Wolfram, dispose d'une « belle voix » qui « a fait merveille dans l'hymne du second acte et a su se faire caressante dans l'exquise romance de l'Étoile » (Mylio). Porthos et Cléa estiment sa composition « intelligente ». M. Athès, interprète du Landgrave, a campé son personnage avec « fermeté, autorité » (Porthos) et « importance » (Cléa). Il a su donner du « relief » à un rôle de second plan (Mylio), comme M. Bonnefond, grisé en Biterolf, et Mlle Rondeau, qui a dit « avec beaucoup de simplicité, de sentiment et d'une voix limpide et pure la charmante romance du jeune pâtre » (Cléa).

Une seule voix dissonante : celle de *La Dépêche*, qui réclame « des artistes d'une plus grande envergure »²⁸⁹. Fait inhabituel, le chroniqueur du quotidien s'abstient de tout développement complémentaire. La prégnance de l'actualité dramatique évoquée plus haut peut être avancée pour expliquer ce silence.

L'orchestre d'Armand Raynaud, qui fait la fierté des mélomanes locaux, est congratulé avec emphase : « L'exécution a été parfaite d'un bout à l'autre ; Elle a été hors de pair ; il est impossible de faire mieux », dit Mylio. Aux dires de Porthos, « d'indiscrets enthousiastes » ont même tenté de faire bisser l'ouverture ! En guise de conclusion, Cléa adresse à la phalange toulousaine et à son chef, « intelligent et infatigable », de « sincères félicitations ».

La mise en scène de l'opéra n'est mentionnée que de manière elliptique par Mylio, qui la juge « jolie » et « soignée ». Elle se verra condamnée *a posteriori* par Jean Cadaye²⁹⁰, Auguste Rivière²⁹¹ et Lucien Remplon²⁹², qui la jugeront responsable du manque d'enthousiasme manifesté par le public toulousain lors de la création de *Tannhäuser*.

3) Le Vaisseau fantôme (1894)

La saison lyrique 1893-94 est officiellement lancée le 29 octobre 1893²⁹³. En préambule, Michel Delrat se signale par une décision « révolutionnaire » : les « trois débuts », qui ont fait la réputation du public toulousain, sont remplacés par une épreuve unique, dite « de rentrée », qui décidera désormais du réengagement ou non des artistes entendus au cours de l'année

289 *La Dépêche*, 21 avril 1892.

290 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 75.

291 RIVIERE Auguste et JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages, p. 72-73.

292 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 56.

293 CADAYE Jean, *op. cit.*, p. 80.

précédente²⁹⁴. Par ailleurs, le directeur annonce la venue au Capitole de quelques grandes voix locales : Une reprise de *Robert le Diable* (Meyerbeer) est programmée, avec à l'affiche le ténor audois Léonce Escalaïs, en pleine ascension, et la basse ariégeoise Auguste Boudouresque, arrivée au crépuscule d'une carrière brillante²⁹⁵.



Léonce Escalaïs (1859-1940)
<http://www.operavivra.com/cgi-sys/suspendedpage.cgi>

La fin de l'année 1893 est marquée par la reprise des attentats anarchiste en Europe : le 7 novembre, une bombe éclate au Liceo de Barcelone pendant la représentation du *Guillaume Tell* de Rossini. De nombreuses victimes sont à déplorer parmi les spectateurs. Le 9 décembre, en pleine séance parlementaire, Auguste Vaillant lance un explosif dans l'hémicycle du Palais



L'attentat du 9 décembre 1893
Le Petit Journal, supplément illustré, n° 161, samedi 23 décembre 1893.

Bourbon, blessant une cinquantaine de personnes. L'agitation reprend dès le début de l'année 1894. Le 12 février, Emile Henry, qui avait provoqué la mort de cinq personnes en novembre 1892 dans la rue des Bons-Enfants, tente de faire sauter le Café Terminus de la gare Saint-Lazare, avant d'être arrêté par la police²⁹⁶. A l'heure où le *Vaisseau fantôme* fait son entrée au répertoire du Théâtre toulousain, la chronique lyrique se trouve réduite à sa plus simple expression dans les gazettes, du fait des graves événements en cours²⁹⁷. Au Capitole, les reprises triomphales de *La Juive*²⁹⁸, du *Barbier de Séville* ou du *Songé d'une nuit d'été*²⁹⁹ sont entrecoupées par

deux créations timides : le *Phryné* de Saint-Saëns et *l'Attaque du Moulin* de Bruneau³⁰⁰. L'assistance réclame un spectacle plus consistant. Il lui sera fourni lors de la première quinzaine du mois de février 1894.

294 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 80.

295 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 59-60.

296 RIVIERE Auguste et JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages, p. 73.

297 CADAYE Jean, *op. cit.*, p. 81.

298 *Ibid.*, p. 80.

299 REMPLON Lucien, *op. cit.*

300 *Ibid.*

Un an à peine auparavant, l'Opéra de Lille avait été la première scène française à accueillir le *Vaisseau fantôme*, joué à partir du 28 janvier 1893³⁰¹. Une semaine après la représentation inaugurale, le chroniqueur lillois Jean Belin fournit un compte rendu de la soirée au *Monde artiste*³⁰². Il y évoque « l'enthousiasme » de l'assistance locale qui, au baisser du rideau, a « rappelé et acclamé les interprètes ». Le baryton Cobalet (le Hollandais), la soprano Tylda (Senta), la basse Dulin (Dalan) et le ténor Soubeyran (Erick) semblent avoir brillamment relevé le défi proposé, tout comme les chœurs, « d'une solidité exceptionnelle », et l'orchestre du chef Sinsoillier qui, de l'avis de Belin, mérite « toutes les félicitations ». Le succès de la concurrence provinciale contraint le théâtre du Capitole, désireux de conserver son statut, au triomphe public à l'occasion de la création toulousaine de l'ouvrage wagnérien, programmée pour le mercredi 8 février 1894.

a) Une critique dispersée

Nous l'avons vu, une actualité exceptionnelle tient les chroniqueurs spécialisés loin des grandes scènes en ce début d'année. La rareté et la brièveté des commentaires exprimés après la représentation du *Vaisseau fantôme* illustrent cette réalité. Si Bernard Marcel remplit son office ordinaire en publiant dans *La Dépêche* l'article - bien court au demeurant - que l'on attend de lui³⁰³, *Le Sud-Ouest* fait appel à un rédacteur inhabituel, qui signe de la seule lettre V³⁰⁴. De son côté, *L'Express du Midi* donne la parole à un intérimaire³⁰⁵ pour pallier l'absence de son annaliste attitré, Omer Guiraud, titulaire de l'orgue de la basilique Saint-Sernin, qui exprimera son ressenti deux semaines plus tard depuis Paris dans le *Monde artiste*³⁰⁶. Parallèlement, un nouveau périodique bimensuel, *L'Art méridional*, fait son apparition parmi les organes locaux à partir du 1^{er} avril³⁰⁷. Le critique musical du journal, qui prend le pseudonyme de « De Villesix », rédige une chronique relative au *Vaisseau fantôme* dans le numéro du 1^{er} mai 1894³⁰⁸.

b) Wagner avant Wagner

Des trois œuvres constituant le premier cycle de créations wagnériennes interprétées au Capitole, le *Vaisseau fantôme* est celle qui surgit le plus tôt dans l'esprit du compositeur

301 GOSSELIN Guy, *La symphonie dans la cité : Lille au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 2012, 480 pages, p. 428.

302 *Le Monde artiste*, 5 février 1893.

303 *La Dépêche*, 9 février 1894.

304 *Le Sud-Ouest*, 9 février 1894.

305 *L'Express du Midi*, 9 février 1894.

306 *Le Monde artiste*, 18 février 1894

307 <http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/library?a=d&c=presseregionale&d=/ark:/74899/B315556101> ARTMER

308 *L'Art méridional*, 1^{er} mai 1894.

allemand. La formule révolutionnaire qui allait asseoir la réputation de ce dernier aux confins du monde n'en était qu'à ses premiers balbutiements lorsque l'ouvrage fut créé à Dresde, le 2 janvier 1843³⁰⁹. De ce fait, les audaces formelles que l'on peut y trouver demeurent relativement confidentielles. En 1861, déjà, Paul Mériel protestait dans les colonnes du *Journal de Toulouse* contre un opéra qui, malgré les promesses de son auteur, ne renfermait « pas le moindre germe de réforme théâtrale » du fait même de son inadaptation intrinsèque « aux exigences de la scène » : « Une mer en furie n'est qu'une toile agitée, un nuage d'azur se traduit par un carton enluminé et l'idéalisme le plus éthéré devient ridicule en passant par la filière des moyens mécaniques »³¹⁰.

Trente-trois ans plus tard, les chroniqueurs toulousains émettent, avec moins de véhémence, des opinions assez similaires à propos du *Vaisseau fantôme* : Bernard Marcel évoque un ouvrage parsemé de « vieilleries », qu'il juge « bien éloigné des *Nibelungen* » ; le chroniqueur du *Sud-Ouest* développe la même idée sur un ton plus ironique : « Si nous étions wagnérôlatres, il nous semblerait difficile de ne pas condamner sans appel le *Vaisseau fantôme*. Tout l'attirail du vieil opéra ne s'y étale-t-il pas avec complaisance ? Récitatifs à cavatines, duos, ballade et barcarolle, points d'orgue, s'il vous plaît [...] Le Messie de Bayreuth n'a pas toujours dédaigné les petits artifices de style » ; *A posteriori*, Omer Guiraud rejoint le point de vue de ses confrères. Il décrit un opéra où « l'influence de l'école italienne s'étale à chaque pas », et le situe « loin du Wagner de la *Walkyrie* et surtout loin de *Parsifal* ». Provocateur, De Villesix n'hésite pas à attribuer au « chœur des fileuses » du deuxième acte « le rythme de pas mal d'opérettes »...

c) La valeur de l'ouvrage

Malgré les réserves affichées en préambule, Bernard Marcel reconnaît volontiers la puissance d'anticipation qui émane du *Vaisseau fantôme*. Le rédacteur de *La Dépêche* souligne le fait que les « vieilleries » dont il a fait mention « furent des audaces au temps où Wagner les écrivit ». En définitive, elles constituent un opéra qui n'est « point banal », inaugurant déjà, « non sans quelque génie, le prodigieux mouvement [...] auquel nous devons le sublime *Parsifal* ». Le chroniqueur du *Sud-Ouest* effectue une série de remarques analogues : si le *Vaisseau fantôme* ne peut être considéré comme « une glorieuse étape de l'art lyrique », il n'en annonce pas moins « le « drame musical » que prétendra créer Wagner » et

309 KAMINSKI Piotr, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, 2003, 1829 pages, p. 1670.

310 *Journal de Toulouse*, 7 juin 1861, cf. annexe...

le « génie légendaire » de celui qui, mieux que personne, saura « traduire, dramatiser les sentiments sous la forme d'un au-delà merveilleux ».

Le commentateur poursuit en saluant un ouvrage riche d'une « superbe inspiration et d'un grand souffle », dont les « réelles beautés », « mélange de séductions pénétrantes et d'accents violents et puissants », seraient susceptibles d'assurer à elles seules « la gloire d'un maître ». L'ouverture est considérée comme « un véritable chef-d'œuvre », évoquant « merveilleusement » la tempête qui fait rage. L'intérimaire de *L'Express du Midi* la qualifie de « magistrale ». Au lendemain de la seconde représentation, Omer Guiraud, revenu à son poste, parle d'une véritable « merveille symphonique », à voir comme « l'une des plus belles pages de la musique descriptive ». Il flatte également la « jolie » chanson du Pilote, que le critique du *Sud-Ouest* juge pour sa part « touchante de sentiment vrai ». La complainte du Hollandais volant, chantée par Senta au deuxième acte, est particulièrement vantée par ce dernier rédacteur. « D'une mansuétude infinie, d'une confiance, pour ainsi dire, angélique », elle fait figure de « page maîtresse » à l'intérieur du *Vaisseau fantôme*, comme les récitatifs du Hollandais aux deux premiers actes, qui se signalent par leur « puissante envolée ». Le célèbre « chœur des fileuses » précédant la rencontre des deux principaux protagonistes est « plein de jeunesse ». Il produit toujours « un bel effet ». Omer Guiraud admire sans réserve ce « vrai bijou de fraîcheur mélodique tout empreint de grâce ».

De Villesix s'inscrit en faux contre ces éloges dans *l'Art méridional*. S'il reconnaît de « grandes richesses » au *Vaisseau fantôme*, le chroniqueur fustige vivement les « brutalités » que le musicien d'outre-Rhin « impose à l'oreille [...] pour vous convaincre, par exemple, qu'il décrit une tempête ! ». Véritable « ponton disciplinaire », l'opéra provoque un « sentiment de fatigue » et « d'endolorissement » qui justifie le fait que « MM. Les Allemands jouent peu de Wagner et beaucoup d'opéra français ». Le chroniqueur du *Sud-Ouest* admet également que l'opéra présente des aspects « diffus » et « monotones », notamment dans le second acte, alourdi par « beaucoup de longueurs ». Dans l'édition du 9 février, l'intérimaire de *L'Express du Midi* fait part d'une certaine perplexité vis-à-vis de l'argument du *Vaisseau fantôme*, « plein, comme tous les drames wagnériens, de ce fantastique et de cet irréel entouré des traditionnelles nébulosités allemandes ». Il déplore la disparition progressive d'une action qui finit par laisser place « à des sortes de monologues ou de dialogues philosophiques et rêveurs » incapables de maintenir l'auditoire attentif. Globalement, l'ouvrage n'est pas parvenu à convaincre le rédacteur spécialisé : « De ci, de là, un chœur, une romance, qui forcent l'admiration, qui charment l'oreille, qui vous reposent de

fatigantes sonorités, d'interminables récitatifs, de duos froids comme des banquises norvégiennes. » Aux innovations wagnériennes, il préfère les beautés classiques de « Guillaume, des Huguenots, de Robert, de l'Africaine, de Faust et de toutes les grandes pages du vieux répertoire », français de préférence... Prudent, le chroniqueur fait toutefois le choix de l'humilité à la fin de sa recension : « Il faut toujours se défier de la première impression quand on entend pour la première fois œuvre de cette importance. Allez-donc revoir le *Vaisseau fantôme*. Ainsi ferons-nous. Et peut-être trouverez-vous ici même, amis lecteurs, une appréciation qui diffèrera de celle que nous venons de donner ». De fait, *l'Express du Midi* publiera un article plus élogieux à l'occasion de la deuxième du *Vaisseau fantôme* à Toulouse³¹¹. Mais c'est bien Omer Guiraud qui s'y exprimera cette fois, dans une version abrégée de celle du *Monde artiste*, elle-même éditée trois jours après par la revue parisienne.

d) Interprétation et réception publique

Une fois encore, l'orchestre d'Armand Raynaud, « héros de la soirée » (V), obtient des félicitations unanimes. Bernard Marcel lui adresse ses « plus chaudes louanges », et l'intérimaire de *l'Express du Midi* le tient pour « irréprochable » : « Toutes les nuances dont observées [...], toutes les difficultés vaincues ». Les chanteurs suscitent des jugements contrastés : M. Albert, qui tient le rôle du Hollandais, joue avec « une certaine autorité » (V), mais il montre « quelques défaillances au premier acte », et sa voix n'est « pas toujours juste » (Marcel). De l'avis général, la jeune et romantique Senta trouve une interprète idéale en la personne de Mme Lemathe-Schweyer. Aux dires de Bernard Marcel, la soprano « ne dépensa jamais autant de sentiment dramatique » qu'à cette occasion. Le *Sud-Ouest* flatte son « allure », et *l'Express du Midi* salue son « excellence ». Dans le rôle de Daland, M. Boussa semble manquer « de bonhomie et de jovialité » (Marcel), mais il brave avec assurance « les abîmes de la mer et les notes profondes » (V). Le ténor Duffaut dit la chanson du Pilote « avec goût » (Guiraud), malgré un organe « peu sûr » (Marcel). Il se fait applaudir par l'assistance. Son acolyte, M. Mary, compose un Erik estimable, mais « froid » (V). Mme Poyard, mezzo-soprano, tient « correctement » le rôle de Marie selon le chroniqueur de *La Dépêche*. Pour le critique du



M. Albert
REMPLOU Lucien,
*Gloire immortelle...du
Capitole, Portet-sur-
Garonne, Empreinte
éditions, 2003, 518
pages, p. 79.*

311 *L'Express du Midi*, 15 février 1894.

Sud-Ouest, elle parvient à « donner quelque relief » à un personnage secondaire. La mise en scène du *Vaisseau fantôme* est commentée brièvement, mais avec bienveillance : *La Dépêche* rend hommage au directeur artistique, M. Poyard, qui a « tiré le parti possible » des « médiocres éléments spectaculaires (*sic*) » dont il disposait. La plume du *Sud-Ouest* confirme que « l'opéra est monté avec assez de goût », au milieu d'une succession de décors « bien dessinés ». Elle soutient de surcroît que les chœurs, dont l'importante devient réelle à partir du deuxième acte, ont été « assez bien stylés ».

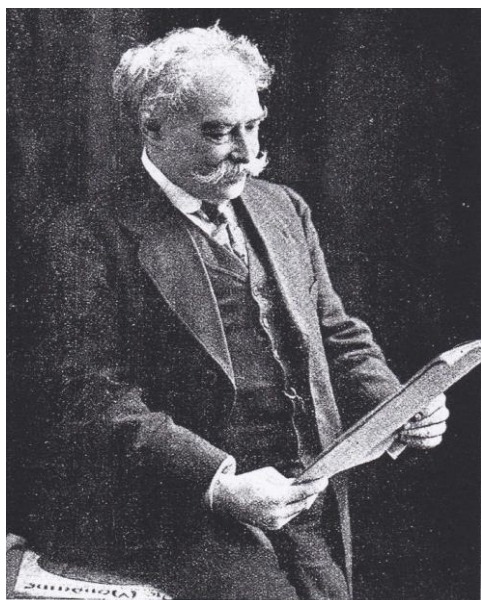
L'Express du Midi présente la création de l'ouvrage au Capitole comme « un très grand succès » public. Dans *La Dépêche*, Louis Braud nous apprend que la deuxième représentation a bénéficié du même accueil³¹². Omer Guiraud se félicite de la « belle chambrée » qui s'est réunie au sein du théâtre toulousain à cette occasion. Il ponctue son article d'un vibrant « Bravo ! les chœurs ; bravo ! l'orchestre ». Le 4 mars 1894, Paul Mériel note dans *Le Gascon illustré* que la distribution obtient toujours un « fort beau succès » malgré une baisse du niveau d'affluence enregistré³¹³. L'opéra de Wagner a définitivement réussi son implantation dans la ville rose.

312 *La Dépêche*, 14 avril 1894.

313 *Le Gascon illustré*, 4 mars 1894.

B) Une assise renforcée (1908-1912)

Un intervalle de quatorze années sépare les créations du *Vaisseau fantôme* et de *La Walkyrie*. Pendant ce laps de temps, le théâtre toulousain est entré dans un nouvel âge d'or, qui ne s'achèvera qu'avec le déclenchement de la Grande Guerre et l'incendie de 1917 ³¹⁴. Dirigé



Justin Boyer, codirecteur du théâtre du Capitole en 1898 et 1901, puis directeur de 1901 à 1904, de 1905 à 1908 et de 1911 à 1914

BNF, notice FRBNF38685851, p. 8.

alternativement par Gabriel Tournié et les frères Boyer, l'établissement met en scène une succession de productions audacieuses, qui lui permettent de conserver sa réputation malgré l'amoncellement des difficultés économiques. Ainsi, le *Don Carlos* de Verdi vient enrichir la programmation du Capitole en 1896 ³¹⁵. Deux des principaux chefs-d'œuvre du vérisme, le *Cavalleria rusticana* de Mascagni et l'*Andrea Chénier* de Giordano, prennent la suite en 1897 ³¹⁶ et 1901 ³¹⁷. L'année 1899 est marquée par les représentations successives de *La vie de Bohème* (Puccini) ³¹⁸, *Thaïs* (Massenet) ³¹⁹ et *Othello* (Verdi) ³²⁰, qui enchantent les spectateurs de la ville rose. En 1901, la création d'*Hänsel et Gretel* ³²¹ met en lumière le talent d'Engelbert Humperdinck, ancien collaborateur de

Richard Wagner, dont il fut l'émule et le principal disciple. L'opéra français bénéficie toujours d'une grande popularité en ce début de siècle. Le triomphe de *Louise* (Charpentier) en atteste à partir du 4 février 1903 ³²². Près de trois ans plus tard, l'œuvre de Giacomo Puccini est remise à l'honneur avec la création de *Tosca* ³²³, qui connaît un succès remarquable.

314 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle... du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 65.

315 Le 14 avril, cf. *L'Express du Midi*, 17 avril 1896.

316 Le 16 décembre, cf. *L'Express du Midi*, 17 décembre 1897.

317 Le 26 février, cf. *L'Express du Midi*, 27 février 1901.

318 Le 22 février, cf. *L'Express du Midi* du jour.

319 Le 27 mars, cf. *L'Express du Midi* du 28 mars 1899.

320 Le 21 avril, cf. *L'Express du Midi* du jour.

321 Le 28 janvier, cf. *L'Express du Midi* du jour.

322 Cf. *L'Express du Midi*, 4 février 1903.

323 Le 29 décembre 1906, cf. *L'Express du Midi* du jour.

Durant cette période, la flamme wagnérienne est entretenue à Toulouse par les deux reprises de *Lohengrin*, programmées en 1895 et 1901³²⁴. Malgré une forte demande publique, la situation financière du théâtre empêche les administrateurs de lancer la production des œuvres phares du maître allemand, dont l'interprétation et la mise en scène ne peuvent souffrir aucune approximation. Il faut donc attendre 1908 pour que Justin Boyer, arrivé au terme d'un mandat de directeur unique débuté trois ans plus tôt, parvienne à obtenir les fonds nécessaires à la réalisation d'une entreprise audacieuse : représenter un extrait de la *Tétralogie* au Capitole.

1) La Walkyrie (1908)

C'est le 12 mai 1893 que la première journée de *L'Anneau du Nibelung* fut interprétée pour la première fois sur le sol français, à l'Opéra de Paris. Deux jours après la création, Fernand Le Borne, chroniqueur lyrique du *Monde artiste*, fait état du grand succès rencontré par l'ouvrage auprès du public de la capitale³²⁵ : « Aussi, quand à la fin de ce



Dessin de A. Wilder évoquant la Chevauchée des Walkyries
Couverture du *Monde artiste*, n° 20, 14 mai 1893.

(troisième) acte merveilleux, le rideau est tombé sur ces ondes enflammées, l'enthousiasme de tous était-il à son comble ». Le Borne attribue le triomphe de *La Walkyrie* à « la seule force du génie dont elle est empreinte », car si la mise en scène semble mériter « des éloges », il n'en va pas de même pour les artistes qui s'exprimèrent sur la scène de l'Opéra au soir du 12 mai : Ernest Van Dyck, « élevé à la bonne école », compose un Siegmund crédible, mais le jeu de Rose Caron (Sieglinde) suscite l'incompréhension du commentateur, et l'organe de Francisque Delmas, que l'on retrouvera bientôt, « manque un peu de profondeur » pour affronter la tessiture de Wotan. Les décors de « MM. Gailhard et Lapissida » sont globalement appréciés, mais Fernand Le Borne ne s'explique pas « comment une faible brise printanière arrive à enlever *entièrement* la hutte de Hunding, au milieu du premier acte... ». Dans la fosse, Edouard Colonne multiplie les *pianissimi* inopportuns. Le chef d'orchestre « exagère certaines nuances, après en avoir laissé d'autres totalement dans l'ombre ». De la

324 Cf. *L'Express du Midi*, 5 janvier 1895 et 16 janvier 1901.

325 *Le Monde artiste*, 14 mai 1893.

sorte, il ne réussit à produire que « ces impressions d'afféterie dont l'art de Wagner est plus qu'aucun autre l'ennemi »...

En janvier 1894, le Grand Théâtre de Lyon devient la première scène provinciale à accueillir l'opéra de Wagner. Tous les comptes-rendus relatifs à la création sont rédigés sur une tonalité dithyrambique : F. Sapin, du *Monde artiste*, rend hommage à « l'une des plus belles manifestations artistiques auxquelles il (lui) ait été donné d'assister depuis bien longtemps »³²⁶ ; Dans *Le Progrès illustré*³²⁷, Jacques Mauprat s'incline devant « une véritable solennité musicale », qui prend la forme d'une « féerie imposante et merveilleuse » grâce aux « cadres prodigieux » conçus par le directeur artistique lyonnais, M. Dauphin, artisan de « décors de rêves où le grandiose le dispute au fantastique ». La musique de



Evocation du troisième acte de *la Walkyrie*
Couverture du *Progrès illustré*, n° 161, 14 janvier 1894.

La Walkyrie procure à l'auditoire une « jouissance infinie ». On y entre « comme dans une forêt profonde aux sonorités de cathédrales ». Les chanteurs du Grand Théâtre ont su se montrer à la hauteur de l'événement : M. Lafarge, « superbe d'autorité et de conviction sous les traits de Siegmund » (Sapin), fait apprécier sa diction « impeccable » et sa force dramatique « impressionnante » (Mauprat). Mlle Janssen montre « beaucoup de charme et de sensibilité » dans le rôle de Sieglinde (Sapin), tandis que Mme Fiérens compose une Brunehilde « héroïque » de vaillance (Mauprat). Les deux chroniqueurs saluent « l'organe » de M. Sentein, particulièrement à son aise dans la composition de Wotan. Le rédacteur du monde artiste délivre une mention spéciale à l'orchestre d'Alexandre Luigini, qui a interprété avec « un talent vraiment merveilleux » une musique « horriblement laborieuse ». La partition est parvenue sans peine à conquérir l'assistance locale qui, aux dires de Sapin, « battait des mains » après chaque acte exécuté sous ses yeux.

³²⁶ *Le Monde artiste*, 14 janvier 1894.

³²⁷ *Le Progrès illustré*, supplément littéraire du *Progrès de Lyon*, 14 janvier 1894.

La Walkyrie est interprétée à Marseille en avril 1897³²⁸. Six ans plus tard, elle s'impose sur les scènes de Nantes³²⁹ et de Nice³³⁰, avant de gagner Bordeaux en 1905³³¹, puis Rouen en 1906³³². Le théâtre du Capitole concède donc un retard de plusieurs années à quelques-uns de ses principaux homologues hexagonaux. Son directeur se propose de compenser ce handicap par la mise en scène d'une production spectaculaire, planifiée à l'automne 1907 pour la saison lyrique en cours...

a) Un événement artistique

Dans les premiers jours de 1908, toutes les conditions sont réunies pour que la représentation prochaine de *La Walkyrie* reste dans les annales toulousaines. En vue de la création, Justin Boyer a engagé un nouveau chef d'orchestre, François Rasse, qui officiait jusqu'alors au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles³³³. Dans son numéro du 7 janvier, *Le Rapide* annonce que la soirée tant attendue s'annonce « sensationnelle », et que la fameuse « chevauchée » du troisième acte sera réalisée au moyen d'un système « employé à Bayreuth depuis quelques années »³³⁴. Le lendemain, il renchérit en révélant que « l'œuvre de Wagner [...] a produit le plus grand effet sur les rares privilégiés qui ont pu assister à la répétition générale. Le premier acte avec son tableau féérique du printemps ; le deuxième avec son farouche combat, le dernier enfin avec [...] son incantation du feu ont été salués par d'unanimes applaudissements ». Fait inhabituel, le lever de rideau sera avancé « à 7 h ½ précises » du fait de la « longueur du spectacle »³³⁵. Concomitamment, *Le Télégramme* signale à ses lecteurs qu'un buffet « garni de sandwichs » sera proposé à l'assistance durant les entr'actes. Le chroniqueur, qui signe sous le nom de « Puck », ironise sur cette initiative : « Le directeur a fait passer à la presse un communiqué dans lequel il annonce que ce sera « comme à Bayreuth ». Tous les wagnériens se sont aussitôt félicités de cette bonne nouvelle. Peste ! Ma chère, comme à Bayreuth, comme à cette Mecque du wagnérisme ! Vraiment, on ne peut mieux faire. Mais en relisant la note, on s'aperçoit qu'il s'agit simplement du buffet,

328 *La Vedette*, 10 avril 1897.

329 *L'Art dramatique et musical au XX^e siècle*, Paris, éditions de la *Revue d'Art dramatique et musical*, 1904, pp.55-56.

330 RENEAU Christiane, « La vie musicale à Nice de 1885 à 1914 », pp. 46-59 in *Cahiers de la Méditerranée*, Nice, 1972, vol. 5, n°5.

331 RUIZ Alain (sous la direction de), *Présence de l'Allemagne à Bordeaux du siècle de Montaigne à la veille de la seconde guerre mondiale*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, 488 pages, p. 355.

332 http://www.normandie-impressionniste.fr/sites/default/files/Magazine_n%C2%B01-Le_th%C3%A9%C3%A2tre_Pdf-bq.pdf (p. 29).

333 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 97.

334 *Le Rapide*, 7 janvier 1908.

335 *Le Rapide*, 8 janvier 1908.

qui sera garni de sandwiches, comme à Bayreuth [...]. Les amateurs de musique auraient peut-être préféré que M. Boyer s'efforçât de faire « comme à Bayreuth » pour le chant des artistes, la conduite de l'orchestre et la perfection de la pièce, plutôt que de se contenter de copier le buffet... »

Au tournant du XX^e siècle, le nombre de périodiques actifs dans la région toulousaine va croissant, et l'intérêt unanime qu'ils portent à l'art lyrique ne faiblit pas. La création de *La Walkyrie* au Capitole illustre clairement cet état de fait : Elle est suivie avec une assiduité égale par les organes progressistes (*La Bataille*, *La Dépêche*, *Le Midi républicain*, *Le Rapide*), catholiques (*L'Express du Midi*, *Le Télégramme*, successeur du *Sud-Ouest*) et satiriques (*Le Franc Parleur*, *La Lanterne toulousaine*), dont les correspondants rivalisent d'expertise et de prolixité. Les analyses les plus notables sont à mettre au crédit de Jean Hugounenc, Omer Guiraud et Bernard Fournez, chroniqueurs respectifs du *Télégramme*, de *L'Express du Midi* et de *La Dépêche*, qui étudient l'argument et la partition de l'ouvrage wagnérien avec une exhaustivité édifiante.

Les 25 et 26 décembre 1927, Jean Hugounenc publie deux articles détaillant l'argument complet de la *Tétralogie* et la place occupée par *La Walkyrie* à l'intérieur du grand cycle de l'*Anneau*³³⁶. Le 27, il examine les temps forts que la première journée du *Ring* réserve sur le plan musical, avec extraits de partition à l'appui³³⁷. Les critiques de *L'Express du Midi* et de *La Dépêche* ne tardent pas à suivre l'exemple de leur confrère : Le mercredi 8 janvier 1908, jour de la « première » attendue, Omer Guiraud s'étend sur les grandes lignes de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie* dans *L'Express du Midi* ; quelques heures avant le début de la représentation, une conférence est organisée au théâtre du Capitole : le public toulousain est invité à venir se faire présenter l'intrigue et les principaux thèmes-conducteurs de l'ouvrage qui va lui être proposé dans la soirée. Bernard Fournez sera l'intervenant principal, secondé par François Rasse, qui exécutera au piano les grands motifs de *La Walkyrie*. Dans les jours qui suivront la création, Omer Guiraud saluera la « clarté parfaite » et la « langue fort élégante » de son homologue, ainsi que le « solide talent » du chef d'orchestre toulousain³³⁸ ; Louis Ariste fera de même dans les colonnes du *Midi républicain* : « Avec Bernard Fournez nous avons mieux vu, sans parvenir toujours à les admettre, ces étranges divinités brumeuses du Nord, qui effarouchent encore nos imaginations méridionales, rayonnantes de soleil et de

336 Cf. n° du 25 décembre 1907 pour l'analyse de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie*, n° du 26 décembre 1907 pour celle de *Siegfried* et du *Crépuscule des dieux*.

337 *Le Télégramme*, 27 décembre 1907.

338 *L'Express du Midi*, 9 janvier 1908.

volupté [...] La parole correcte, lumineuse, parfois claironnante, souvent émue, du conférencier a provoqué des applaudissements chaleureux qui saluèrent un exposé musical méticuleux et complet dont pourrait être fier le Maître lui-même [...]. Tous ceux qui avaient assisté au spectacle étaient unanimes à déclarer hautement : Sans la conférence de Fourniez nous n'aurions rien compris à *La Walkyrie* »³³⁹ ; Jean Hugounenc, pour sa part, flattera le langage « très imagé » et « très fleuri » de son « distingué confrère » qui, par ses « mots spirituels » et ses « aperçus philosophiques et poétiques » a su captiver l'auditoire « pendant plus d'une heure ». Un exposé « musicalement très exacte » des procédés de Wagner termina l'intervention, à l'issue de laquelle M. Fourniez, « acclamé, dut reparaître sur scène »³⁴⁰. La création toulousaine de *La Walkyrie* était lancée sur les meilleures bases...

L'événement se trouve rehaussé par la nature même de l'ouvrage, dont la densité et la complexité dépassent de beaucoup celles des opus wagnériens représentés au Capitole avant 1908. Bernard Fourniez en convient dans sa conférence : « Avec *La Walkyrie*, c'est, on peut le dire, la première fois qu'une œuvre de Richard Wagner pénètre, ce soir, dans notre ancien et glorieux théâtre du Capitole. [...] *Tannhäuser* et *Lohengrin* [...] restent encore des œuvres d'avant la révolution [...] qui fit créer (à Wagner) des formes d'art jusqu'alors inconnues³⁴¹ ». Le chroniqueur lyrique de la *Lanterne toulousaine* cautionne cette analyse trois jours après la première : « Enfin on a joué du Wagner à Toulouse. Certes, les habitués du Capitole connaissent déjà *Lohengrin*, *Tannhäuser*, le *Vaisseau-fantôme*. Mais [...] ces drames, bâtis selon le type opéra, n'affirment que d'une façon incomplète le genre du maître allemand ; au contraire, *La Walkyrie* est, selon la formule wagnérienne, un pur chef-d'œuvre »³⁴².

L'imminence du lever de rideau renforce la fébrilité de la direction et l'incertitude des spécialistes vis-à-vis de la réceptivité future du public toulousain. Rétrospectivement, Jean Hugounenc confirme que « des atermoiements de divers genre ont retardé cette création d'une haute importance artistique. [...] Une vraie série noire, des accrocs imprévus, des incidents, des hésitations peut-être, car la perplexité de la direction était grande. Quel accueil ferait le public à une œuvre de Wagner, musicalement de beaucoup plus avancée que *Lohengrin* ? »³⁴³. Malgré sa lucidité, Bernard Fourniez se veut optimiste : « Ah ! certainement notre France méridionale [...] ne va pas tomber du premier coup en cet état d'extase et d'hypnose

339 *Le Midi républicain*, 12 janvier 1908.

340 *Le Télégramme*, 9 janvier 1908.

341 *La Dépêche*, 9 janvier 1908.

342 *La Lanterne toulousaine*, 12 janvier 1908.

343 *Le Télégramme*, op. cit.

admirative dans lequel l'œuvre de Wagner tient l'Allemagne plongée depuis plus de cinquante ans. [...] Il y faut une certaine initiation. Mais [...] le jour n'est pas loin, je crois, où nous [...] voudrions connaître la suite de ces belles histoires, nous réclamerons *L'Or du Rhin* et *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux* – contes d'enfants en leur surface, vérités et réalités en leur fond, et qui cachent sous leur voile léger les joies, les souffrances et les passions éternelles de l'humanité »³⁴⁴.

Une fois encore, on craint que le bât ne blesse au niveau du livret wagnérien, « hérissé de mythes obscurs et des symboles diffus du polythéisme allemand » (Guiraud), constitué de « ces longues dissertations musicales où se complaisent nos voisins d'outre-Rhin » (Fournez). Louis Ariste reste circonspect vis-à-vis de « l'écheveau compliqué des détails, parfois hirsutes, et démesurément longs de dialogues invraisemblables », qui pourrait interpeller le spectateur méridional : « nous aimons notre musique française, si claire, si pétillante, dont on retient les principaux motifs dès la première représentation »³⁴⁵. Jean Hugounenc fait état d'une même réflexion dans *Le Télégramme* : « Le public des théâtres, qui n'est pas un public instruit au même degré, ne comprend pas toujours les idées philosophiques du poète, et tel spectateur sera fortement impressionné par l'injonction impérieuse de Fricka dictant ses volontés à Wotan, tel autre baillera d'ennui pendant la longue conversation à deux du second acte tenue une première fois entre Wotan et Fricka, une deuxième fois entre Wotan et Brunehilde ».

b) La partition de *La Walkyrie*

Dans son troisième article préparatoire, Jean Hugounenc rend hommage à la « rayonnante » personnalité musicale de Wagner, « que pas un auteur contemporain n'a encore éclipsée, malgré les visibles efforts de recherches vaines ou de combinaisons folles ». Emporté le lyrisme de son propos, il développe un panégyrique enflammé, dont l'emphase n'est pas toujours exclue : « La musique de Wagner peut se comparer aux grandioses cathédrales gothiques, d'où la prière, sous ses voûtes lancées, semble monter plus rapidement vers le ciel. L'enchevêtrement des ornements déroute l'œil le plus exercé tout en le charmant par la délicatesse du travail, la pierre est taillée et fouillée comme si c'était de la dentelle, la haute flèche semble vous dire : lève ton regard, viens, monte, tu planeras au-dessus des souffrances humaines. Et si l'on peut suivre Wagner au Walhalla ou au Graal, on oublie pour

³⁴⁴ *La Dépêche*, 9 janvier 1908.

³⁴⁵ *Le Midi républicain*, 12 janvier 1908.

un instant les misères quotidiennes, on s'abandonne à la puissance irrésistible d'un charme magnétique, de violentes et douces émotions vous étreignent, vous grisent ou vous terrorisent, l'excès de la souffrance devient une jouissance, le monde disparaît, vous vivez enfin d'une vie meilleure qu'on nous promet, votre nouvelle existence est votre œuvre propre parce que vous l'avez voulu : vous n'avez pas résisté. Monté sur le char d'une Walkyrie, le Walhalla vous a été révélé et du sommet de ses montagnes rocheuses vous avait entendu la phrase plaintive de Siegmund accablé sous le coup du destin »³⁴⁶.

Le premier acte de l'opéra, « magistral », constitue, selon Bernard Fournez, un « merveilleux *crescendo* de passion et de sonorité ». Il peut être considéré comme « l'une des inspirations mélodiques les plus séduisantes du dieu de Bayreuth ». « Chanterelle », critique au *Rapide*, voit en lui un véritable « chef d'œuvre ».³⁴⁷ La sortie de Sieglinde, « belle page » musicale, et la « délicieuse phrase » formulée dans le « thème du Printemps » sont mises à l'honneur par le rédacteur de *La Dépêche*. Le prélude, « belle explosion de sonorité », a séduit Omer Guiraud, de même que le duo d'amour entre Siegmund et Sieglinde : « l'idée mélodique est d'une poésie que l'on ne peut contester ; c'est vibrant, c'est passionné ». La scène qui voit Siegmund s'emparer de l'épée porte en elle une « réelle beauté », et l'« hymne du printemps » apparaît là encore comme « l'une des plus belles inspirations sorties du cerveau de Wagner »³⁴⁸.

L'acte II se développe au milieu d'un « magnifique tumulte » (Hugounenc). Le plaidoyer de la déesse Fricka, qui fustige son époux en réclamant la mort de Sieglinde et Siegmund, ne fait pas l'unanimité ; Bernard Fournez le juge « un peu long, et même un peu ennuyeux ». Il ajoute que « la patience du spectateur [...] se trouve ici soumise à une épreuve assez rude », malgré les « très grandes beautés musicales » que renferme ce passage. Omer Guiraud confirme que « l'interminable querelle de ménage qui éclate entre Wotan et la déesse Fricka, sa verbeuse moitié [...] est absolument dénuée d'intérêt ». Plus loin, le rédacteur de *l'Express du Midi* renchérit, affirmant que « ces scènes contradictoires d'une longueur démesurée alanguissent l'action et nuisent énormément à l'intérêt du drame » ; elles contribuent à faire du second acte de *La Walkyrie* « le moins bien venu des trois ; le moins intéressant, le plus lourd à digérer ». Le duo de Siegmund et Brunehilde arrive donc fort opportunément pour rétablir l'attention de l'auditoire. Ici, dit Bernard Fournez, Wagner « remonte à nouveau

³⁴⁶ *Le Télégramme*, 27 décembre 1907.

³⁴⁷ *Le Rapide*, 9 janvier 1908.

³⁴⁸ *L'Express du Midi*, 9 janvier 1908.

jusqu'aux plus hauts sommets où puissent atteindre la poésie et la musique ». La scène, « merveilleusement mélodique et symphonique à la fois, a une grandeur et une noblesse mélancolique qui pénètrent l'âme d'une émotion intense ».

La « chevauchée des Walkyries », qui inaugure le troisième acte, suscite les superlatifs les plus divers : Fournez parle d'un épisode « prodigieux », « colossal », « sans précédent et sans rival en musique », atteignant « presque le divin » ; Omer Guiraud la considère comme « l'une des plus étonnantes productions symphoniques du siècle dernier », une « peinture géniale » devant laquelle il convient de « mettre chapeau bas » ; Chanterelle s'incline devant son caractère « admirable », et Hugounenc proclame que « rien ne peut égaler » cet « intraduisible tourbillonnement de sauvages clameurs, de rythmes bondissants et de sonorités stridentes ». L'opéra se termine par l'endormissement de Brunehilde et les adieux de Wotan, page « légère, aérienne, idéale [...] qui est pour le cœur et l'esprit la plus délicieuse des musiques » (Fournez). L'orchestre y est « phénoménal d'écriture, d'une pureté de ligne



Maurice Kufferath (1852-1919)
<http://vieuxtemps.kbr.be/img/thumb/55202.jpg>

exceptionnelle et même d'un classicisme absolu » pour Guiraud. En guise de conclusion, Jean Hugounenc laisse la parole au critique belge Maurice Kufferath, wagnérien éminent, qui déclare à propos de la scène finale de *La Walkyrie* : « Une impression inoubliable vous en reste ; elle vous donne la vision de quelque chose de plus grand que nature, la sensation de tendresses et de douleurs

éprouvées par des colosses et qui semblent supérieures aux nôtres, tout en demeurant identiques ; l'humanité est partout dans ce surnaturel ; sur la féerie brillante du feu plane la tristesse majestueuse du double drame humain et divin qui vient de s'accomplir. »

c) L'interprétation toulousaine

La création de *La Walkyrie* a connu un succès « sensationnel » (Hugounenc)³⁴⁹ dans la ville rose. Au lendemain de la représentation, Bernard Fournez évoque un « véritable triomphe » et un « enthousiasme » général, qu'il attribue en grande partie à la performance de la distribution réunie par la direction du Capitole³⁵⁰ : Le ténor Abonil a dépensé « beaucoup d'énergie et de bonne volonté » dans le rôle « écrasant » de Siegmund, qu'il chante, d'après

³⁴⁹ *Le Télégramme*, 9 janvier 1908.

³⁵⁰ *La Dépêche*, 10 janvier 1908.

Jean Hugounenc, avec une « impeccable justesse »³⁵¹. Raymond Boulogne, baryton toulousain, est apparu sur la scène mal remis d'une pénible indisposition. Il a su trouver les ressources nécessaires pour incarner la figure de Wotan avec « ce haut style » et cette « supérieure façon de chanter » qui justifient son statut de véritable « pilier » du Capitole en ce début de XX^e siècle. Chanterelle vante « son ample déclamation » et « son style soutenu » dans *Le Rapide* ³⁵² ; Hugounenc salue son interprétation « intelligente » dans *Le Télégramme* ; Fournez le décrit comme un « beau chanteur » et un « grand tragédien », dont la prestation « grandiose » restera dans les annales du théâtre. Le chasseur Hunding trouve en la personne de Jean-Lucien Galinier, basse chantante, « un traducteur superbement sonnant, bien sauvage et de fière allure » (Guiraud), qui fait valoir un organe « richement doté » (Hugounenc) et une admirable « puissance vocale » (Fournez) lui permettant de soutenir « sans faiblesse » un rôle « ingrat » (Chanterelle).



Abonil

REMLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 94.*

Les artistes féminines tiennent la dragée haute à leurs homologues masculins : Mlle Vilette joue le rôle de Sieglinde « avec autorité et dans une belle note de vérité » (Fournez). Sa personnification, « à louer » (Guiraud), est « touchante et passionnée » pour le



Raymond Boulogne

Ibid., p. 92.

chroniqueur de *La Lanterne toulousaine*³⁵³. Chanterelle la juge simplement « convenable ». Hugounenc considère que le personnage est « bien indiqué, bien tenu, bien joué », quoique la voix de Mlle Vilette ne soit « pas d'une agréable fraîcheur, ni d'une parfaite homogénéité ». Mlle Sterda, qui incarne Brunehilde, sait trouver « de justes accents » et se montre « suffisamment dramatique » au goût d'Omer Guiraud. Le

critique de *La Lanterne toulousaine* se dit « ému » par « sa voix claire et sa distinction nette ». La richesse du timbre de la soprano toulousaine fait « frissonner » Hugounenc, son « bel organe de falcon » captive Chanterelle et sa « générosité » séduit Bernard Fournez. Si l'on en croit Omer Guiraud, il s'en faut de peu

351 *Le Télégramme*, 9 janvier 1908.

352 *Le Rapide*, 9 janvier 1908.

353 *La Lanterne toulousaine*, 12 janvier 1908.

que Marie Charbonnel réussisse l'exploit historique de rendre « avenante » la figure « grincheuse » de Fricka, à laquelle elle prête « toute la jeunesse de sa déclamation et la chaleur de ses sonorités » (Chanterelle). Le chœur des Walkyries a, semble-t-il, manqué « d'ordre et de mesure » au troisième acte (Fourniez). Jean Hugounenc, sévère, affirme à propos des jeunes femmes qui prêtent leur voix aux vierges guerrières : « elles chantent avec un tel oubli de la justesse et si peu d'enthousiasme que nous avons pour elles la même indifférence qu'elles paraissent avoir pour la musique qu'elles interprètent cependant ! ». *La Lanterne toulousaine* tempère ce jugement en signalant que les voix de Mlles Lydia Colbrant (Helmwige) et Jeyneval « résonnèrent comme il fallait » lors de la représentation.

L'orchestre de François Rasse s'est montré « à la hauteur des tâches les plus nobles » selon Bernard Fourniez. Le nouveau directeur musical toulousain s'est comporté en « wagnérien de race » (Guiraud). Son « érudition » lui a permis de restituer dans toute son intégrité la « grande puissance symphonique » qui émane de *La Walkyrie* (Chanterelle). Hugounenc lui adresse d'« enthousiastes félicitations » : « Ce fut une superbe exécution orchestrale. Puissance et demi-teintes, discrétion dans les *piano*, envolées de belles sonorités des groupes, délicatesse et virtuosité des solistes, juste pondération des accouplements de timbres, précision des mouvements, magnifique ensemble de nuances diverses. Pas la moindre bavure dans les attaques, le tout va bien d'aplomb, coloré, riant, enthousiaste sous l'impulsive baguette de M. Rasse, à qui revient l'honneur artistique de cette sensationnelle création à Toulouse de *La Walkyrie* »



Jean-Lucien Galinier

REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 93.*

Les décors sont « d'un bel aspect » (Fourniez), « pittoresques et précis à la fois » (Chanterelle). Le peintre décorateur, M. Gardy, reçoit les « vifs éloges » de Jean Hugounenc. La mise en scène de M. Merle-Forest, inégale, est sauvée par l'évocation du « refuge de feu » qui abritera le corps endormi de Brunehilde jusqu'à l'intervention de Siegfried. Pour Bernard Fourniez, le tableau final laisse le spectateur sur « une impression de grandeur vraiment féérique ». Il est, aux dires d'Omer Guiraud, « absolument réussi ». L'effet produit sur l'assistance est « grandiose et terrifiant », rapporte Hugounenc.

d) Une création pérenne

Si l'on en croit *La Lanterne toulousaine*, l'auditoire toulousain a adopté une attitude pour le moins dissipée lors de la première de *La Walkyrie* : « Nous devons constater [...] que le



Marie Charbonnel

REMPLO Lucien, *Gloire immortelle... du Capitole, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 87.*

public [...] fut éminemment insupportable autant qu'incompréhensif. Si l'imitation de Bayreuth nous valut les sandwiches du buffet, pourquoi ne nous procure-t-elle pas le religieux silence indispensable à l'auditeur pour qu'il puisse jouir profondément de par cette musique puissante et sensuelle ? Hélas ! Le Capitole est un bien mauvais lieu : à peine Siegmund rencontrait-il Sieglinde que des cris éclataient dans la salle : « Chapeau, chapeau, chapeau vert ! » Et ces cris se prolongeaient tout le temps de l'acte. La dame visée s'entêtait à conserver son ridicule couvre-chef ; puis les ouvreuses firent un

grand fracas de petits bancs, les portes claquèrent, accompagnement inattendu du duo d'amour qui se déroulait. De sots applaudissements coupèrent par le milieu la phrase de

l'hymne au printemps. Au deuxième acte, le paradis fit une ovation à l'excellent ténor Saldou, qui se trouvait dans la salle. Enfin, il fut impossible d'écouter, au dernier acte, les développements du thème de Loge, tout le monde s'étant précipité vers les portes dès l'instant que les flammes s'élevaient autour de Brunehilde endormie ».

Pourtant, l'œuvre wagnérienne a, de toute évidence, fait forte impression au cœur de la cité de Clémence Isaure : Dans leurs opus respectifs, Jean Cadayé, Auguste Rivière et Lucien Remplon n'hésitent pas à évoquer un véritable « bouleversement de toutes les conceptions lyriques et des habitudes toulousaines »³⁵⁴. A la fin de sa recension, Bernard Fournez rend hommage à une « grande et belle création [...] qui marquera dans les annales (du) Capitole ». De fait, au cours des premiers mois de l'année 1908, le théâtre municipal ne désemplit pas au fur et à mesure de l'enchaînement des représentations de *La Walkyrie* : On peut lire dans *La Bataille* du 19 janvier : « Nous engageons vivement les retardataires à aller voir cette merveilleuse création. Nous ne pouvons rien ajouter à ce que tous nos quotidiens sans distinction ont dit. Tous ont été unanimes à reconnaître la sagacité de notre sympathique

354 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 125 ; RIVIERE Auguste et JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages, p. 82 ; REMPLON Lucien, *Gloire immortelle... du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 98.

directeur [...]. Le public toulousain, qui aime le beau et le nouveau, lui en témoigne sa reconnaissance, car la salle est toujours comble à toutes les représentations »³⁵⁵.

La mode et le snobisme se saisissent de l'ouvrage, qui devient un véritable phénomène de mode urbaine. *Le Franc Parleur* confirme cet état de choses dans un commentaire publié six jours après le précédent: « « Contentons-nous de relater une fois encore le triomphe de *La Walkyrie*. Tout Toulouse avec une louable émulation se précipite au Capitole pour applaudir le chef-d'œuvre wagnérien: les feuilles de location se couvrent avec une rapidité inconnue jusqu'à ce jour. Tout le monde - par pose - veut avoir entendu *La Walkyrie*, veut pouvoir en parler, veut se faire passer pour un fervent de Wagner: il est « chic » d'avoir été à *La Walkyrie*, comme il est chic de porter une robe princesse ou un gilet largement échancré du bas »³⁵⁶. Les semaines passent, et l'événement lyrique de la saison poursuit son opération de séduction générale: La neuvième représentation de l'ouvrage attire au Capitole « un public aussi nombreux et aussi enthousiaste » que lors des premières soirées³⁵⁷. Le mercredi



Lydia Colbrant

REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 108.*

26 février, Raymond Boulogne, qui avait cédé sa place à Etienne Billot pour raison de santé, reprend le rôle de Wotan face à une assistance « comme à l'habitude élégamment enthousiaste et vibrante devant les beautés wagnériennes ». Le natif de Saint-Cyprien est salué par de « très fréquentes salves d'applaudissements ». Sa voix a « à peu près complètement retrouvé son éclat et son ampleur d'autrefois »³⁵⁸. La rentrée, émouvante, est « quasi-triomphale ». Au baisser du rideau, le public a « rappelé, acclamé l'excellent artiste »³⁵⁹. Au total, *La Walkyrie* connaîtra seize représentations toulousaines, chiffre colossal pour une scène de province³⁶⁰. L'entreprise de Justin Boyer est couronnée d'un mémorable succès. Elle parachève une saison jugée « inoubliable »³⁶¹ par les analystes de la fin du siècle. Le directeur termine son mandat sous les bravos de la foule et les louanges de tous les critiques spécialisés. Son départ laisse

355 *La Bataille*, 19 janvier 1908.

356 *Le Franc Parleur*, 25 janvier 1908.

357 *Le Franc Parleur*, 15 février 1908.

358 *Le Franc Parleur*, 7 mars 1908.

359 *Le Rapide*, 27 février 1908.

360 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 125.

361 *Ibid.*, p. 126.

de vifs regrets, et une grande inquiétude s'installe dans les rangs des mélomanes toulousains : Le Capitole trouvera-t-il un remplaçant doté d'aptitudes équivalentes ?

2) Siegfried (1909)

La succession de Justin Boyer est assurée par deux jeunes béarnais, les frères Broca, anciens administrateurs du Théâtre de Montpellier. Leur prise de fonction est marquée par un événement malheureux, qui peut être interprété *a posteriori* comme un signe du destin : le 14 octobre 1908, à la veille de la reprise des activités lyriques, un incendie se déclare au sein du



Les frères Broca
Le Rapide, 22 mars 1909.

théâtre. Le feu est rapidement maîtrisé, et les dégâts sont minimes. Mais l'incident constitue la première anicroche d'une saison qui va très vite apparaître comme l'une des plus chaotiques de l'histoire du Capitole. Dès leur arrivée, les frères Broca se signalent par plusieurs initiatives inattendues : La troupe du théâtre est presque entièrement renouvelée, et l'on assiste à l'arrivée de trois nouveaux ténors : MM. Milhau,

Claude-Jean et Louis Tharaud. Par ailleurs, il est décidé que les chefs toulousains n'officieront plus dos à la scène, comme jadis, mais adossés à la balustrade des fauteuils, face aux chanteurs et aux instrumentistes. Enfin, les chapeaux féminins, qui avaient déclenché l'ire de la *Lanterne toulousaine* pendant l'année précédente, sont déclarés proscrits aux places d'orchestre ainsi qu'aux premières galeries³⁶²...

Au cours des premiers « débuts », le ténor Milhau se voit contraint d'interrompre son service pour raison de santé. Une fois rétabli, il n'est pas rappelé par la direction, qui décide de se séparer de lui. Un violent différend éclate entre les deux parties, et l'affaire est portée devant les juges du tribunal de Commerce. Les frères Broca obtiennent gain de cause, mais le théâtre du Capitole est désormais privé de fort ténor, alors que l'on vient d'annoncer la création de *Siegfried* pour le mois de mars... Les reprises se succèdent (*Thaïs*, *les Huguenots*, *Guillaume*

362 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, pp. 129-131.

Tell, Samson et Dalila), satisfaisantes, et la mise en scène du *Chemineau*, opéra inédit de Xavier Leroux composé sur un livret de Jean Richepin, connaît un beau succès populaire. Mais l'absence prolongée d'un chanteur « à voix » contraint les administrateurs à réorganiser le cahier des charges élaboré en début de saison : La représentation d'*Henry VIII* (Saint-Saëns) est annulée après huit jours de répétitions, et celle de *Gwendoline* (Chabrier) vient également à être repoussée³⁶³.

La grande presse, excédée par cette situation, commence à émettre de vives réserves au sujet de la politique adoptée par les frères Broca. D'autant que la troupe locale ne semble donner satisfaction à personne : dans son édition du 14 mars 1909, *La Lanterne toulousaine* relaie le mécontentement général : « Entendu à la sortie du théâtre du Capitole :

-- Pardon, Monsieur, les tramways *pour* Toulouse, s'il vous plaît ?

-- Mais, monsieur, je ne saisis pas très bien le sens de votre demande : vous êtes à Toulouse, au centre même de la ville, au Capitole.

-- De grâce, excusez-moi, à la suite de cette représentation où ont pris part de si piteux artistes, je me croyais dans un théâtre de Castanet ou de Pinsaguel ! »

Plus loin, *La Lanterne* annonce l'engagement du fort ténor bordelais Martinelli pour la création imminente de *Siegfried*. Méfiante, elle exige que le nouvel arrivant « soit soumis aux trois débuts réglementaires » afin que le public toulousain puisse exercer sa fonction de censeur³⁶⁴. Le 17 mars, un nouvel incendie de faible ampleur retarde la représentation attendue³⁶⁵. Cinq jours plus tard, la *Chronique de Toulouse* annonce le désaveu public des frères Broca, condamnés par la municipalité à une amende de 4000 F. pour n'avoir pas pourvu au remplacement de M. Milhau dans des délais raisonnables³⁶⁶. C'est donc dans un contexte particulièrement délicat que l'œuvre wagnérienne est interprétée pour la première fois dans la ville rose, le mardi 23 mars 1909...

363 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, pp. 132-133.

364 *La Lanterne toulousaine*, 14 mars 1909.

365 CADAYE Jean, *op.cit.*, p. 130.

366 *Chronique de Toulouse*, 21-22 mars 1909.

Siegfried a fait son apparition dans l'hexagone le 17 février 1900 au Théâtre-des-Arts de Rouen³⁶⁷, sous les yeux des ministres Georges Leygues et Théophile Delcassé, du député Marcel Sembat et des deux directeurs - toulousains - de l'Opéra de Paris, Pedro Gailhard et Victor Capoul. L'interprétation rouennaise ne fut pas « sans défauts »³⁶⁸ : au lendemain de la première, Catulle Mendès, qui a suivi la représentation, s'insurge contre « une partition surnoisement modifiée, de fréquentes coupures, des suppressions d'instruments et de traits difficiles »³⁶⁹. Dans l'ensemble, toutefois, la critique se montre bienveillante : Léon Kerst, chroniqueur lyrique du *Petit journal*, affirme avoir assisté à une exécution « dont la qualité artistique [...] n'a été dépassée nulle part »³⁷⁰ ; Pierre Lalo, son homologue du *Temps*, évoque un « événement extraordinaire » qui laisserait admiratif le maître lui-même : « Wagner y reconnaîtrait son œuvre vivante, frémissante, rayonnante [...] Allez entendre *Siegfried* : Rouen est, après tout, moins loin que Bayreuth »³⁷¹.

Moins d'un an plus tard, le vendredi 3 janvier 1902, l'ouvrage qui nous préoccupe est présenté au public de la capitale. Paul Milliet assure la recension de la soirée dans *Le Monde artiste*³⁷². Il évoque la « magnificence extraordinaire » qui se dégage de *Siegfried*, mais reconnaît la difficulté d'appréhension de l'opéra pour le commun des mortels : « Il est évident que ce n'est pas à une première vision et à une première audition que le spectateur pénètre ces choses [...], (qui) n'entrent pas dans la cervelle du premier venu comme une boutade aristophanesque ou un rythme de lupercale ». La mise en scène du spectacle est considérée comme « parfaite », les décorations sont « remarquablement peintes et éclairées ».



Représentation de *Siegfried* à l'Opéra de Paris / Appareil servant à l'entrée en scène du dragon Fafner.

Gravure sur bois d'après un dessin de Georges Redon
Illustrte Zeitung, vol. 118, n° 3056, 23 janvier 1902.

367 COLLECTIF, *Regards sur l'opéra : du « ballet comique de la Reine » à l'opéra de Pékin*, 4^e journée d'études de la Société française de musicologie, 5-7 septembre 1975, Rouen, Paris, Presses universitaires de France, 1976, 259 pages, pp. 74-76.

368 *Le Petit Rouennais*, 18 février 1900.

369 *Ibid.*, 19 février 1900.

370 *Le Petit Journal*, 18 février 1900.

371 *Le Temps*, cité par *Le Petit Rouennais*, 22 février 1900. La distribution à Rouen était la suivante : *Siegfried* (Dalmorès), *Brunnhilde* (Mme Bossy), *Wotan* (Grimaud), *Mime* (Paul Stuart), *Albéric* (Vinche), *Fafner* (Féraud de Saint-Pol), *Erda* (Eva Romain).

372 *Le Monde artiste*, 5 janvier 1902.

Dans le rôle de Siegfried, le ténor polonais Jean de Reszké incarne « la vie même ». Il prête au héros « sa stature, sa force » et « sa pétulance » avec un naturel confondant. Francisque Delmas incarne le personnage de Wotan. Sa prestation est saluée avec enthousiasme par le chroniqueur du *Monde artiste* : « Chez lui, l'expression dramatique est toujours puissante et vraie, l'interprétation poétique et musicale toujours animée de vérité et de sensibilité ; il est superflu de vanter la chaleur et la souplesse de son organe ». M. Laffitte rend la figure de Mime « avec une sûreté prodigieuse », et M. Noté, qui joue Albérich, « fait sonner largement sa belle voix ». Mme Héglon déclame la scène d'Erda « avec la rigidité et l'immobilité qui conviennent », tandis que Mlle Grandjean « fait un louable effort pour être Brunnhilde ». Enfin, Mlle Bessie Abbott « vocalise la partie de l'oiseau avec conviction ». La représentation de l'œuvre wagnérienne a connu « un grand succès ». Les instrumentistes parisiens ont suivi « avec une docilité et une précision peu communes » la battue de Paul Taffanel, qui a dirigé *Siegfried* « sans la moindre défaillance, plein d'un scrupuleux respect pour les rythmes et pour les nuances ».

a) Avant-première

La Lanterne toulousaine est le premier organe de presse à consacrer un article d'envergure à la création toulousaine du grand opus wagnérien. Le 28 février 1909, Pierre Laffon, critique lyrique du journal, présente la soirée à venir comme « l'événement sensationnel de la saison théâtrale » en cours. Résumant à grands traits la trame de *L'Anneau des Nibelungen*, le chroniqueur met en évidence l'aspect « magistral » d'un cycle musical qui, en dépit de sa complexité, reste relativement abordable : « La *Tétralogie* [...] est moins obscure qu'on veut bien le prétendre, et, semblable au dragon de Siegfried, se montre, somme toute, d'assez facile composition [...]. De toutes les œuvres de Wagner, (elle) est celle qui représente avec le plus de netteté ses théories ; celle aussi qui donne [...] la juste mesure de son tempérament artistique ». Conquis, Laffon décrit le compositeur d'outre-Rhin, « homme de génie » s'il en fut, comme « l'un des plus grands peintres de la musique », initiateur d'une « méthode » aussi brillante que cohérente : « En s'interdisant les morceaux d'ensemble (duos, trios, quatuors), (Wagner) a voulu uniquement permettre aux personnages de se faire entendre, et pour cela de parler les uns après les autres ; s'il répète à satiété une ou plusieurs *phrases mères* -- le *leitmotiv* -- c'est afin de caractériser chaque personnage et de donner ainsi à l'ensemble de l'œuvre une unité plus grande et aux scènes capitales plus de relief et d'éclat ».

A l'image de beaucoup de ses confrères, le rédacteur de *La Lanterne* affiche malgré tout un certain scepticisme quant au potentiel dramatique des livrets wagnériens : « Par instant, Wagner manque de mesure et, comme certains critiques le font remarquer, il aime trop à frapper pour frapper juste [...]. (Wagner) ne possède pas une habileté scénique très considérable : les belles scènes qui sans doute abondent dans la *Tétralogie* sont noyées dans de fastidieux détails, et bien souvent mal amenées. [...] Aussi, quand il fait parler de la passion, est-ce toujours dans des termes dépourvus de finesse, et quand il a de la gaieté, elle est parfois grossière ». La « germanité » du musicien est à nouveau avancée en tant qu'explication des carences évoquées plus haut : « Le caractère même de sa race ne lui permettait guère du reste d'être un lyrique original »³⁷³.

Le 7 mars, Pierre Laffon focalise son étude sur le premier acte de *Siegfried*, « merveilleux » et « admirable », dominé par un sentiment de « joie » qui prend les formes les plus diverses à mesure que se développe le dialogue entre Mime et Sigfried : « Elle se prépare par mille nuances du rythme, des mélodies et des sonorités fondues les unes avec les autres, tantôt elle s'avive et s'exalte, tantôt elle s'atténue ». Le récit de Wotan est émaillé de « belles phrases musicales », mais son intérêt « languit parfois » du fait de sa longueur excessive. La scène de la refonte de l'épée par le héros est « un chef-d'œuvre aussi bien au point de vue poétique que musicale ». Elle constitue « l'une des plus éclatantes preuves du talent de Wagner symphoniste »³⁷⁴. Une semaine plus tard, la suite de l'ouvrage est analysée à son tour. Pour Pierre Laffon, le début du deuxième acte, qui met en scène l'émerveillement de Siegfried face à la beauté d'une nature luxuriante, est illustré par une musique « admirablement appropriée au cadre et au personnage (du héros) ». *A contrario*, le duel avec le dragon Fafner « fatigue les oreilles du spectateur », qui ne retrouve la sérénité qu'à l'écoute du « paisible dialogue de Siegfried et de l'Oiseau ».

L'évocation de la déesse Erda, qui introduit la dernière partie de l'opéra, atteint « un maximum de grandeur et de puissance » au point de vue musical, mais elle est « des plus fatigantes » sur le plan dramatique en raison de la « complication de ses rythmes » et de « l'enchevêtrement de ses thèmes ». Le duo d'amour final permet de retrouver « le Wagner symphoniste avec toutes ses qualités ». Mais la scène n'est pas sans « présenter quelques longueurs ». Ce constat conduit Pierre Laffon à affirmer que ce troisième acte paraît « un peu inférieur au reste de l'œuvre ». En guise de conclusion, le chroniqueur de la *Lanterne*

373 *La Lanterne toulousaine*, 28 février 1909.

374 *Ibid.*, 7 mars 1909.

présente au lecteur une appréciation synthétique de l'ouvrage : « Pour le texte, il faut bien reconnaître que (*Siegfried*) comporte une quantité de scènes inutiles dont la longueur provoque l'ennui et donne à l'ensemble de la pièce un peu de monotonie. Les récits, les monologues et les duos sont eux-mêmes interminables par instant, et l'action y est constamment entravée et ralentie. [...] Mais la musique compense très heureusement toutes ces longueurs. Ses caractères dominants, ceux qu'il importe de bien retenir et de se bien pénétrer, sont : la joie et la gaieté au premier acte ; la douceur et la rêverie au second, l'amour et la passion au troisième. Les spectateurs, non pas peut-être à la première audition, mais à la deuxième ou à la troisième, reviennent émerveillés de cette œuvre. C'est qu'en effet, comme le dit si bien M. A. Soubies « l'effet est irrésistible et la magie d'un tel spectacle défie quelque peu l'imagination du critique, obligé de lutter contre la pauvreté de la langue et son insuffisance à varier les formules d'éloges. L'expression musicale a rarement atteint de si hauts sommets : le mot *sublime* seul peut les qualifier. »³⁷⁵

Le 23 mars, jour de la « première », Jean Hugounenc détaille l'argument de *La Walkyrie* aux lecteurs du *Télégramme*³⁷⁶. Concomitamment, Bernard Fourniez se livre à une analyse plus globale de l'ouvrage et de sa partition dans *La Dépêche*. À l'instar de Pierre Laffon, il évoque un opéra plein de « joie, de jeunesse et d'enthousiasme », où l'on peut retrouver « le grand souffle [...] de l'*Héroïque*, de la *Cinquième*, ou de la *Symphonie avec chœurs* ». *Siegfried* est présenté comme la dernière œuvre du « jeune Wagner », figure humaniste, optimiste et absolutiste : « Longtemps Wagner rêva d'écrire le triomphe de l'Homme intégral, l'apothéose de l'homme successeur des dieux. Et ce n'est que lorsque fut tombé l'enthousiasme des jeunes années, lorsque se fut éteinte l'ardeur du novateur de 1848, lorsque fut envolée sa foi en la révolution des Proudhon et des Fourier, [...] qu'il cessa de considérer *Siegfried* comme la conclusion du grand poème de son cœur et de sa vie. Ce n'était plus vers l'apothéose de l'homme qu'aspirait son génie, mais vers la désolation de la Mort universelle. C'est vers le Crépuscule des dieux qu'allait désormais évoluer l'épopée de joie et de confiance. *Siegfried* reste donc l'instant heureux, le moment des espoirs radieux et illimités, dans l'œuvre comme dans la vie de Wagner. À nous de profiter de cette minute exquise ».

Au premier acte, la fanfare de cor qui accompagne l'arrivée du héros est particulièrement saluée : « allègre, vive, alerte, toute empreinte de grâce juvénile », elle se déploie prestement au milieu d'un orchestre « merveilleux de souplesse ». Une atmosphère « de grandeur et de

³⁷⁵ *La Lanterne toulousaine*, 14 mars 1909.

³⁷⁶ *Le Télégramme*, 23 mars 1909.

majesté » s'installe sur la scène à l'arrivée de Wotan, qui paraît sur « une succession d'accords grandioses » illustrant son statut de maître des dieux. Le dialogue engagé dans la foulée entre le « Voyageur » déguisé et le nain Mime « n'est pas sans longueur pour la patience française ». Il constitue même, aux dires de Bernard Fournez, « un poids mort » qui rabaisse notablement l'intérêt de l'action dramatique. Mais la refonte de « Notung », l'épée glorieuse de Siegmund, prend la forme d'une « symphonie prodigieuse », qui vient clore le premier acte en un « torrent de joie et de mouvement ».

De la deuxième partie de l'ouvrage, Bernard Fournez retient « l'admirable » séquence des « murmures de la forêt » et le combat opposant Siegfried au dragon Fafner, plein de « fraîcheur » et de « naïveté poétique et musicale » ; à retenir également : la scène de l'exécution de Mime, jugée « admirablement construite » par le critique de *La Dépêche*. Au troisième acte, la « sombre évocation » de la déesse Erda fait forte impression, et constitue un préambule idéal aux derniers temps forts de l'opéra : le « réveil de la Walkyrie » par Siegfried et le duo final entre les deux protagonistes, moment « de lumière et d'amour », « point culminant de l'œuvre entre la vierge « épouvantée de devenir femme » et le héros « impatient de devenir homme », lutte admirable qui se termine par le don joyeux et volontaire de la vierge »³⁷⁷.

b) La création toulousaine

Siegfried est présenté au public toulousain dans la soirée du 23 mars. Le 24, Jean Hugounenc publie un compte-rendu de la représentation dans *Le Télégramme*³⁷⁸. Omer Guiraud fait de même dans les colonnes de *L'Express du Midi*³⁷⁹. Ces deux recensions sont précédées d'une analyse approfondie de la musique de *Siegfried*, avec extraits de partition à l'appui dans le cas d'Hugounenc. Parallèlement, Bernard Fournez prolonge le travail ébauché dans son article de la veille en évaluant la qualité de l'interprétation proposée par les artistes de la ville rose au théâtre du Capitole³⁸⁰.

Revenant sur le premier acte de l'ouvrage, Hugounenc s'étend sur la conversation tendue entre Mime et son fils adoptif, éclairée « de reflets d'orchestre merveilleux » qui « intéressent » et « émeuvent » l'auditoire : « tout ce travail thématique, en apparence

³⁷⁷ *La Dépêche*, 23 mars 1909.

³⁷⁸ *Le Télégramme*, 24 mars 1909.

³⁷⁹ *L'Express du Midi*, 24 mars 1909.

³⁸⁰ *La Dépêche*, 24 mars 1909.

algébrique, semble couler de source pure, tellement c'est clair, léger, fin, précis et coloré dans le dialogue ». De son côté, Omer Guiraud regrette la « longueur » excessive du passage, mais apprécie la « mélodie pleine d'entrain et d'expansion » illustrant l'entrée de Siegfried. L'apparition de Wotan est ornée par une suite de *leitmotivs* déjà entendus, qui « vont, viennent, disparaissent et reparaissent, incomparablement variés, merveilleusement juxtaposés, augmentés, diminués », produisant un effet d'ensemble « terriblement puissant » (Hugounenc). Le retour de Siegfried et la forge de « Notung » donnent lieu à une scène « admirablement belle », qui constitue « la page géniale » du premier acte pour le critique de *L'Express du Midi*. L'épisode, qui impose « un pittoresque et un réalisme manifestes », se trouve rehaussé par une musique « saisissante de vérité et de justesse d'expression ». Vers la fin de son article, Omer Guiraud va plus loin dans l'éloge enthousiaste : « Il est impossible d'imaginer un tableau plus vigoureux et plus puissant. Ce que Wagner tente et accomplit dans ce final d'acte est merveilleux. En réalité, l'orchestre est là le seul acteur, le véritable héros ; il fait tout ; en un mot, la scène de la forge est admirable de vérité ».

Cette apothéose prépare le spectateur à « l'enchantement » du deuxième acte, entreprise « la plus osée » de l'histoire du théâtre aux dires de Jean Hugounenc. Wagner dépense « des trésors d'ingéniosité » dans les pages « légères et gracieuses » des murmures de la forêt, distillant « un charme séduisant », si délicat « qu'il faut, à plusieurs reprises, revenir à la partition » pour en apprécier toute la suavité. Omer Guiraud juge également cette symphonie « admirable », mais réproche la vulgarité qui l'accompagne sur le plan dramatique : « Quel malheur que, sur ce fond merveilleux, se meuvent des caricatures aussi laides, aussi grotesques, que ce dragon, qui, à lui tout seul, va captiver les trois quarts et demi des spectateurs pendant tout ce second acte ! ». Les rugissements de Fafner « manquent un peu de charme », et cette lacune atténue temporairement l'ardeur du spectateur mélomane. A *contrario*, les « délicieux » dialogues de Siegfried et de l'Oiseau dessinent un « tableau admirable de grâce et de naïveté », qui se développe sur une « fraîche mélodie compressée de fines harmonies » (Hugounenc).

Le dernier tiers de l'opéra s'achève par le réveil de la Walkyrie Brunehilde, arrachée à sa torpeur par l'amour du héros intrépide. Le chroniqueur du *Télégramme* y voit « le plus humain des poèmes d'amour », émaillé de « fleurs mélodiques qui éclosent à chaque mesure » au sein d'un orchestre tumultueux. Ici, l'opéra trouve son achèvement dans une scène « rapide, passionnée et d'un élan superbe ». Omer Guiraud fait entendre un avis similaire dans *L'Express du Midi* : « Le troisième acte presque tout entier est d'une superbe envolée. À vrai

dire, ce n'est qu'un duo... Un long duo, renfermant des parties vraiment admirables. La page capitale de cet acte et, on peut le dire, de tout l'ouvrage, c'est le réveil de Brunehilde [...]. Il y a là des accents d'une poésie et d'un lyrisme étonnants, et il se dégage une passion et une fougue intenses. »

L'orchestre du Capitole reçoit, comme à l'accoutumé, des louanges sincères. Rappelant les « énormes difficultés » présentées par une « œuvre gigantesque à l'aspect de conception surhumaine », Jean Hugounenc s'incline devant les « inébranlables convictions artistiques » et le « talent éprouvé » du chef toulousain, M. Bovy, qui a permis aux instrumentistes locaux de produire une exécution « magnifique, éblouissante, splendidement belle (*sic*) » ; Pour Bernard Fournez, la phalange a « exprimé avec une merveilleuse intensité de vie et les sombres martèlements de la forge, et les mystérieux murmures de la forêt, et les extases enfiévrées du réveil de Brunehilde. On peut tout attendre d'un orchestre et d'un chef qui s'élèvent à cette hauteur dans l'interprétation d'une œuvre semblable » ; dans *L'Express du Midi*, Omer Guiraud célèbre « la puissance, la précision, le fondu, le nuancé et la souplesse » avec lesquels *Siegfried* a été rendu dans l'arène de la ville rose.

L'interprétation n'a pas procuré une satisfaction équivalente aux critiques spécialisés. Très attendu, le ténor Martinelli déçoit dans l'incarnation du rôle-titre. Si *Le Petit Radical* évoque un artiste « idéal quant au plastique » et un chanteur « parfaitement imbu [...] du sentiment wagnérien »³⁸¹, Bernard Fournez déplore le fait de n'avoir vu sur scène « qu'une moitié de Siegfried » : Martinelli montre « une belle prestance », une « stature majestueuse » et une « grande intelligence » dans l'appréhension de son personnage, mais son organe se révèle inadapté aux exigences requises : « c'est court, et le volume est petit. C'est une erreur de croire que l'on peut chanter sans voix les ténors de Wagner [...]. Or, plus Martinelli avançait au cours de l'œuvre, et plus son insuffisance vocale se manifestait. Le duo final surtout fut presque inexistant ». De fait, les frères Broca ont échoué dans le remplacement de M. Milhau. Martinelli « n'est pas un fort ténor », et ne dispose pas de moyens suffisants pour donner à son rôle l'ampleur qui convient. Jean Hugounenc exprime un ressenti analogue dans *Le Télégramme* : Martinelli « déclame durement et par glissades, parle le plus souvent les chutes de phrase en force, sans charme dans les douces rêveries du second acte, point de chaleur au troisième. Et le prix de tout pour un ténor... *pas de voix* ». De son côté, Omer Guiraud se montre plus indulgent : Il flatte la « pétulance » de la déclamation du ténor, qui

381 *Le Petit Radical*, 28 mars 1909.

s'est « on ne peut mieux inspiré de la pensée du maître saxon ». La voix n'est certes « pas tonitruante », mais elle a « l'étendue voulue », et reste « suffisante pour chanter le répertoire wagnérien ». A rebours des opinions exprimées par ses confrères, Guiraud reconnaît que l'artiste « a du talent », et que sa personnification de Siegfried est « des plus heureuses, quoi qu'on puisse dire ».

M. Fabert, du théâtre de Monte Carlo, est chaleureusement félicité par l'ensemble des commentateurs : Jean Hugounenc reconnaît en lui un Mime parfait, que le maître de Bayreuth en personne n'aurait pas désavoué : « Une originalité particulière, les gestes, l'accent, le ton doux et savamment persuasif, la tête, la physionomie, les jambes arquées, la petite taille, le glapissement des intonations, concourent à l'ensemble d'un Mime que Wagner eut recherché ». *Le Petit Radical* salue un interprète « vraiment remarquable », dont la performance est qualifiée d'« extraordinaire » par Bernard Fournez. Le chroniqueur de *La Dépêche* que Fabert a rempli, « à lui tout seul », les deux premiers actes de l'ouvrage. Sa voix « mordante », tour à tour « mielleuse ou glapissante », convient « à souhait » au personnage. Il a donné « de ce petit bonhomme futé, envieux et rageur la silhouette comique que Wagner s'est plu à dessiner avec tant de fantaisie ». Omer Guiraud exprime un ressenti analogue dans *L'Express du Midi* : « La composition de Mime par M. Fabert est le fait d'une grande intelligence du théâtre : décrépit, laid, cagneux, difforme ; la figure est complexe pour ne pas tomber dans le grotesque ou le vulgaire. M. Fabert a compris le véritable côté du rôle, qui n'est pas un bouffon créé pour amuser la galerie. La partie est difficile avec ses aigres disputes et ses glapissements ; M. Fabert, je suis heureux de le constater, nous a présenté une personnification très artistique et très réaliste de son type ».

On lit dans *Le Petit Radical* que M. Valette, « sérieusement indisposé », n'a pas donné au rôle de Wotan « l'appoint de tous ses moyens vocaux ». Dans les colonnes de *La Dépêche*, Bernard Fournez évoque un « rhume » particulièrement préjudiciable : « M. Valette [...] s'est contenté de mimer le rôle. Nous ne voulons pas insister. Mais cette absence de Wotan a pesé d'un poids lourd sur toute une partie du premier acte et sur tout le début du troisième ». La déception donne à Jean Hugounenc un ton inhabituellement acerbe : « M. Valette se souvient-il que Wotan, quoique voyageur errant, demeure le maître des dieux ? Ignore-t-il que majesté n'est dans aucun cas synonyme de roideur ? ». Omer Guiraud, pour sa part, se contente d'une insinuation dénuée d'ambiguïté : « Je plains de toute mon âme M. Valette d'être grippé, mais je suis très TRÈS heureux qu'il échappe ainsi à ma critique.... ».

Le rôle d'Albérich est tenu par M. Devilliers. Ce dernier fait valoir une « jolie voix » qui lui permet de chanter « très agréablement » une partition « ingrate » (Hugounenc). Bernard Fournez lui reconnaît « une habileté fort louable », mais Omer Guiraud reste très réservé quant à la qualité de sa prestation : « (Devilliers) est un débutant, qui ne sait pas encore que la parole déclamée, d'après le système de Wagner, doit être fort distincte et s'élever au-dessus de la trame orchestrale ».

Mme Feltesse compose une Brunhilde « toute de saine tradition, vraiment wagnérienne »



Héléne Feltesse

REMPLON Lucien, *Gloire immortelle... du Capitole, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 95.*

(Guiraud). Elle a interprété son unique scène « avec beaucoup d'âme et une fort bonne voix » (Fournez), révélant ainsi « l'intéressante et classique chanteuse qu'elle sait être dans tous les rôles de son répertoire » (Hugounenc). Son seul tort : avoir « crié plutôt que chanté les couplets du réveil des Walkyries » (*Le Petit Radical*).

Mme Daffetye chante « délicatement » la partie de l'Oiseau (Hugounenc). Elle y démontre tout son « talent de chanteuse légère » (Guiraud), et laisse entendre « la pureté et la souplesse de son organe » (*Le Petit Radical*).

Dans le rôle de la prophétesse Erda, Mme Dalcia « fait apprécier [...] la solidité d'une voix qui ne connaît pas les défaillances » et donne à son personnage « la rigidité et l'immobilité voulues » (Guiraud). Jean Hugounenc note que son timbre « manque de chaleur communicative ». Mais son apparition est jugée « majestueuse » par le critique du *Petit Radical*.

La mise en scène de MM. Gardy et Fédas suscite des commentaires contradictoires. Hugounenc apprécie son « habile agencement », et le *Petit Radical* la présente comme « très soignée ». En revanche, le duel qui oppose Siegfried à Fafner n'a pas été rendu avec assez de crédibilité. Omer Guiraud relate la scène avec une certaine ironie : « Faut-il vous parler du dragon ? Un dragon bon enfant, s'il en fût. Là, bien vrai, il me semble que le combat entre lui et Siegfried aurait pu être réglé de façon à impressionner le public. Pas du tout, ce brave dragon se laisse tuer avec une bonne volonté et une complaisance des plus manifestes. N'insistons pas là-dessus et contentons-nous de dire que cet animal à face d'hippopotame s'est contenté de ne pas être ridicule. C'est déjà quelque chose ». Jean Hugounenc fait preuve d'une

sévérité équivalente : « Fafner se meut lourdement dans sa boîte de faux dragon à tête de chat. Quelle singulière idée de confectionner ainsi le monstre ! ». Le critique du *Télégramme* n'a pas été plus convaincu par la représentation du dialogue engagé entre le héros et l'Oiseau complice : « Mme Daffetye chante délicatement dans la coulisse les roulades d'un oiselet ; blanche colombe que nous voyons passer et repasser traversant la scène sur un fil trop gros. Ce serait le cas de le dire ; le truc est cousu de fil blanc ».

Si l'on en croit *Le Petit Radical*, la création toulousaine de *Siegfried* s'est déroulée devant une salle « archicomble ». Toutefois, le public du Capitole, bienveillant d'ordinaire vis-à-vis des ouvrages wagnériens, semble avoir exprimé une « lassitude manifeste » à partir de la fin du deuxième acte. Le chroniqueur lyrique du journal y voit un rejet de l'esthétique du compositeur allemand, qu'il condamne avec la plus grande fermeté, au nom d'un patriotisme péremptoire : « D'où vint donc l'indifférence des spectateurs ? De l'œuvre, uniquement, n'en déplaît aux admirateurs du génie (!) de Wagner. Le snobisme seul dicte la préférence d'un certain public pour l'auteur qui – sans toutefois y parvenir – prétendit rénover l'art musical. Et c'est précisément ce même public, partisan de la méthode (qui n'en fut jamais une) de Wagner, qui, mardi dernier, énervé et lassé, manifesta diversement à la chute du rideau. Plus on avance dans la *Tétralogie*, moins on en comprend la musique, et, parce qu'incompréhensible, on la réprouve. Ainsi se justifie le mécontentement des auditeurs ; l'œuvre déplit et non point les interprètes. Pour la plus grande gloire de l'école française, le wagnérisme serait-il en déroute ? Je l'espère et je le souhaite ».

Dans *La Dépêche*, Bernard Fournez attribue la frustration générale à l'absence d'un véritable Siegfried : « Le public a protesté à la fin assez sévèrement. M. Martinelli a assurément souffert, en ceci, de la fausse situation dans laquelle il a été placé, bien malgré lui. Nous n'avons plus de fort ténor depuis pas mal de temps. On nous annonçait que nous en avions un le jour de l'arrivée à Toulouse de M. Martinelli. Or, M. Martinelli, et il le sait bien lui-même, n'est pas un fort ténor. D'où déception et mécontentement ». Jean Hugounenc confirme que l'accueil réservé à Martinelli fut « des plus frais », et justifie sans peine les réserves de l'assistance : « Le public veut, lui, une précision absolue. Il n'admet pas une troupe de grand-opéra sans fort ténor et sans basse noble. Quelles que soient les combinaisons ourdies, les projections occultes, les influences irrésistibles, on ne trompe pas deux fois le public ». Le rédacteur du *Télégramme* s'inscrit en faux contre les assertions de son confrère du *Petit Radical*. De son point de vue, les quelques « étincelles géniales » qui émaillent la partition de *Siegfried* ont été « très favorablement accueillies par l'auditoire ». Mais « l'enthousiasme »

populaire a bel et bien été provoqué par « l'œuvre », et non par la distribution locale, insuffisamment qualifiée au vu de la difficulté de l'opéra.

Omer Guiraud note que Fabert a obtenu un succès « très grand » et « on ne peut mieux justifié » dans le rôle de Mime. Ce constat l'amène à conclure, laconiquement : « Enfin ! Nous avons eu *Siegfried*. Oui, mais grâce aux deux principaux protagonistes, deux artistes de talent (Martinelli et Fabert)... Qui ne font pas partie de la troupe du théâtre du Capitole ». Bernard Fournez effectue une synthèse du même ordre à la fin de son développement : « En somme, une représentation avec d'excellentes parties, mais avec des lacunes graves sur des points capitaux. Et malheureusement de telles œuvres, encore peu familières au public, auraient besoin d'être imposées par une interprétation hors de pair en toutes choses... »

c) Épilogue

Les carences observées lors de la représentation du 23 mars donnent lieu à un véritable réquisitoire médiatique, dirigé contre la gestion des frères Broca. Jean Hugounenc se montre particulièrement virulent à cette occasion. Dans les colonnes du *Télégramme*, il fustige l'irresponsabilité et l'incompétence des administrateurs, jugés responsables de l'entrée en décadence du Capitole : « Strictement le directeur n'est tenu qu'à monter deux ouvrages nouveaux pendant la saison : un grand-opéra et un opéra-comique. L'opéra-comique fut donné en son temps ; le grand-opéra arrive tard, fort tard [...] Ni reprises intéressantes, ni créations en temps opportun, sauf une. Des artistes promis, M. Gautier est venu chanter *Guillaume Tell* ; c'est tout [...] Voilà le bilan de la funeste campagne. Où sont donc les Toulousains de Toulouse ? Disais-je naguère dans une de mes chroniques. Sommes-nous tellement attristés de l'effondrement de notre Grand-Théâtre -- la gloire resplendissante de Toulouse -- que, lassés, anéantis ou écoeurés, nous n'ayons pas le courage d'assister à ce fatal déclin ? On dit ceci, on dit cela [...] Et le public déserte le théâtre du Capitole parce que, une unité exceptée, la troupe du grand-opéra est **franchement mauvaise**. J'ai écrit cela, à cette même place, et à son heure, pendant la période des débuts. Il était temps alors de remédier à ce lamentable état de choses, une duperie peut-être, c'est-à-dire de faux renseignements sur la valeur des artistes engagés, dont MM. Broca ont été les victimes ; mais les directeurs ont fait la sourde oreille, ils ont manigancé leur affaire de manière à économiser le plus possible. En effet, ils ont économisé le velours des banquettes de la salle. De gaîté de cœur ou d'une autre manière, il faut faire le sacrifice de l'année 1908-1909, c'est entendu. La saison prochaine m'inspire, par exemple, une

grande perplexité. Vainement, s'il faut encore subir le genre des *apprentis-artistes* qu'on nous a donnés cette année, c'en est fait du Théâtre du Capitole ; de très longtemps le public n'y reviendra. Ramener le public à des habitudes perdues, quel est celui qui en a la puissance?»³⁸²

La presse n'est pas seule à manifester une vive insatisfaction. Le 7 avril, alors que l'on s'apprête à donner *La Navarraise*, un incident significatif éclate à l'intérieur du théâtre. Le lendemain, la *Chronique de Toulouse* livre à ses lecteurs le récit des péripéties de la soirée : « Plusieurs artistes, parmi lesquels M. Claude-Jean, auraient refusé de jouer si on ne leur payait pas sur l'heure l'arriéré de leur traitement. [...] L'huissier adressa un petit speech aux artistes. Il leur représenta les dangers auxquels ils s'exposaient en persistant dans leurs sentiments de grève [...]. Bien qu'en réalité l'issue des procès soit toujours douteuse, les artistes en grève se laissèrent convaincre, et on finit par jouer. Ceci se passait derrière le rideau, dans les coulisses ; or, songez que, pendant tous ces colloques, il y avait dans la salle des spectateurs qui se demandaient pourquoi on ne levait pas le rideau. [...] Les uns prétendirent que M. Feuga et M. Broca jouaient aux dominos sur la scène et que les artistes, intéressés par ce phénomène, attendaient que la « belle » fût terminée pour commencer la représentation. [...] Une agitation générale s'empara des spectateurs, on murmura, puis on trépigna, puis on cria : « Commencez ! » Sur l'air des lampions. On fit sonner des sous sur le plancher -- allusion de mauvais goût -- finalement on poussa les cris : « A bas Broca ! Conspuez Broca ! » Ça devenait grave. Alors, l'orchestre entama une ouverture et l'on finit par lever de rideau et jouer la *Navarraise*. Le public se calma un peu, la musique adoucit les mœurs, et l'on put oublier l'attente, tandis que dans la coulisse l'huissier cultivait la persuasion... »³⁸³

Cette passe d'armes publique achève de tourner les mélomanes de la ville rose contre la direction du Capitole. Dans les jours qui suivent, les frères Broca, fragilisés financièrement par les retards et les annulations diverses qui ont jalonné leur mandat, sont menacés d'une déclaration de faillite. On leur reproche d'avoir opéré la cession clandestine d'une somme de 15 000 F. prise sur le cautionnement versé par eux à la Caisse des Dépôts et Consignations³⁸⁴. Entre temps, Martinelli envoie aux bureaux de *La Dépêche* une lettre dans laquelle il certifie n'avoir jamais été engagé en tant que fort ténor, et impute donc les difficultés entrevues lors

382 *Le Télégramme*, 24 mars 1909.

383 *Chronique de Toulouse*, 8 avril 1909.

384 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, pp. 134.

de la création de *Siegfried* à l'inconséquence des administrateurs³⁸⁵. On apprend que les frères Broca ont produit un contrat fictif afin de désarmer les critiques qui commençaient à pleuvoir sur eux à la suite des premières entorses faites au cahier des charges de l'année en cours³⁸⁶. Cette dernière révélation discrédite définitivement les directeurs aux yeux des journalistes et de l'opinion publique. La faillite Broca est déclarée le jour même de la clôture de la saison lyrique. Les deux frères sont démis de leurs fonctions, un nouveau duo les remplace, formé de l'ex basse-chantante Olive Roger et de l'ex baryton Cambot, qui présidait jusque-là aux destinées des Casinos de Cauterets et de Pau³⁸⁷.

3) Les Maîtres chanteurs de Nuremberg (1912)

Le mandat des nouveaux directeurs débute dans la difficulté : la reprise des activités lyriques au Capitole est perturbée par une grève des machinistes, dont on peine à comprendre les motivations profondes. Un compromis est trouvé assez rapidement, et la saison lyrique 1909-10 peut commencer dans les délais. Olive et Cambot engagent un nouveau chef d'orchestre, Charles Alloo, et réunissent une troupe de grande qualité, dominée par la figure du ténor Léon Campagnola, reconnu en ce début de siècle comme le « Caruso français »³⁸⁸. Les créations de *Quo Vadis ?* (Noguès) et *Manon Lescaut* (Puccini) rencontrent un certain succès, mais la platitude globale de la programmation (reprises de *Samson*, *Rigoletto*, *Werther*, *Hérodiade*...) dresse rapidement la presse contre la direction du théâtre. De conflits avec la municipalité en désordres financiers récurrents, la situation se fait vite intenable pour Olive et Cambot, qui payent leur manque d'ambition par un désaveu public devenu général. Les représentations de *Roussalka* (Mazelier) et de *La Glaneuse* (Fourdrain) ne parviennent pas à renverser la tendance en faveur des administrateurs. Finalement, ces derniers s'effacent au profit de François Cazelles, ancien ténor toulousain, directeur du théâtre de La Nouvelle-Orléans pendant plus de quinze années³⁸⁹.



Léon Campagnola

http://data6.blog.de/media/319/5726319_2cef120927_s.jpg

385 *La Dépêche*, 8 avril 1909.

386 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, pp. 134.

387 *Ibid.*, p. 136.

388 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 105.

389 CADAYE Jean, *op. cit.*, pp. 139-140.

Dès la rentrée 1910, Cazelles met en œuvre un programme particulièrement audacieux, inspiré de ses expériences américaines : le chef Hippolyte Tartanac, qui officie à New-York, est appelé pour diriger la phalange toulousaine, constituée d'une cinquantaine de musiciens ; les ténors Ansaldy, de Bordeaux, et Sullivan, du « Covent-Garden » londonien, viennent renforcer la troupe locale ; la reprise de *Mireille* (Gounod) est rehaussée par l'utilisation d'un décor séduisant, abusivement supprimé au cours des saisons précédentes ; Ansaldy et Campagnola triomphent respectivement dans *Le Prophète* (Meyerbeer) et *La Tosca* (Puccini), tandis que les mises en scène de *Manon*, *Werther* et *La vie de Bohème* sont chaleureusement applaudies. On crée *Les Burgondes* (Vidal), *Monna Vinna* (Février) et surtout *Madame Butterfly* (Puccini), qui enregistre un succès remarquable au Capitole. Au total, François Cazelles ordonne la mise en scène de quarante ouvrages lyriques, chiffre record pour la prestigieuse institution de la ville rose. Hélas ! une telle programmation se révèle extrêmement couteuse, et le déficit du théâtre est creusé jusqu'à un niveau critique. La hausse de la subvention municipale – portée à 155 000 F – ne comble qu'une faible partie des charges, et le directeur doit assurer la fin du remboursement sur ses deniers personnels. La vieille Europe n'était pas encore mûre pour la « révolution culturelle » prônée par Cazelles, qui se retire, écœuré³⁹⁰. La place ne reste pas longtemps vacante. En avril 1911, elle est rendue à Justin Boyer, au grand soulagement de la presse spécialisée...

La saison 1911-1912 s'ouvre sous de meilleurs auspices que les précédentes. Le nom de Justin Boyer est synonyme de stabilité et de sécurité pour les mélomanes toulousains, qui affluent à nouveau massivement vers le théâtre du Capitole. Charles Alloo retrouve sa place à la tête de la phalange, et la troupe ne tarde pas à démontrer l'étendue de son talent aux yeux de tous : Pendant la semaine d'ouverture, les ténors Gaillard, De Lérick et Jolbert s'imposent dans *La Juive* (Halévy), *Guillaume Tell* (Rossini) et *La Vie de Bohème* (Puccini). La reprise de *Manon* fait honneur à Jules Massenet, comme la création de *Don Quichotte*, qui bénéficie de superbes décors et d'une mise en scène soignée. Le ténor Pol Virly, le baryton Demay, la soprano Soïni et le chef Alloo sont unanimement félicités à cette occasion. L'année a commencé en fanfare, mais elle perd rapidement de son intensité : *La fille du soleil* (Gaillard), *La Glu* (Dupont) et *La légende du Pont d'Argentan* (Fourdrain) sont boudés par l'assistance, de même que les trois modestes divertissements (*Nuit de Noël*, *Les deux coqs* et *La fête d'Amphitrite*) destinés à renouveler la programmation du Capitole³⁹¹. On attend davantage de

390 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 107.
 391 *Ibid.*, pp. 108-110.

l'illustre directeur qui avait monté *La Walkyrie* à Toulouse ! L'impatience commence à se généraliser au moment où survient la création des *Maîtres chanteurs*...

C'est encore au Grand-Théâtre de Lyon que revient le mérite d'avoir introduit l'ouvrage de Wagner sur le sol français. La « première » eut lieu le mercredi 30 décembre 1896³⁹². Trois



M. Vizentini

Le Progrès illustré, n° 316, 3 janvier 1897.

semaines plus tard, A. Condamin dresse le compte-rendu de la dixième représentation pour *Le Monde artiste*³⁹³. Il affirme que « l'empressement du public (lyonnais) augmente toujours » face à une œuvre qui plaît « par sa sincérité et sa vie ». La mise en scène de M. Vizentini est qualifiée de « merveilleuse », et la distribution de « remarquable » : Le baryton Beyle compose un Hans Sachs « absolument parfait ». Il parvient à « donner un relief tout particulier aux divers sentiments qui animent le rôle et à lui communiquer une allure de véritable bonhomme absolument dans la

note ». La personnification est assurée avec « infiniment de talent » et « une saisissante vérité ». M. Cossira, interprète de Walther, fait preuve d'une « maestria superbe ». Il surmonte les difficultés de sa partition « avec une tendresse inouïe et un sentiment exquis », aidé par une voix « toute de charme » qui « fait merveille » dans les mélodies du jeune chevalier. M. Hyacinthe présente un David « plein de fougue, de jeunesse et d'entrain ». Il mérite les éloges les plus flatteurs « pour la façon dont il a compris en interprété son rôle ». Mlle Janssen est « une bonne Eva, avec une voix toujours jolie », qui gagnerait cependant à adopter une déclamation « plus franche et plus compréhensible ». M. Delroye se montre « très amusant » dans le rôle de Beckmesser, tandis que Mme Cossira donne « une bien sympathique allure » au personnage de Magdeleine.

La création des *Maîtres chanteurs* dans la capitale intervient le 10 novembre de la même année³⁹⁴. Fernand Le Borne ne tarit pas d'éloges sur un opéra considéré comme « le chef-d'œuvre musical le plus admirable et le plus complet que Wagner ait écrit »³⁹⁵. Plus loin, le

392 LABBE Candide, *La création française des Maîtres chanteurs de Nuremberg de Richard Wagner à l'Opéra de Lyon (30 décembre 1896)*, Saint-Etienne, Université Jean Monnet, 2008, 117 pages.

393 *Le Monde artiste*, 17 janvier 1897.

394 http://data.bnf.fr/41383811/les_maitres_chanteurs_de_nuremberg_spectacle_1897/, consulté le 26 mars 2015.

395 *Le Monde artiste*, 14 novembre 1897.

chroniqueur renchérit en précisant sa pensée : « Dans aucune de ses partitions, (Wagner) n'a élevé, ainsi que dans les *Maîtres*, la musique pure à de telles hauteurs. [...] Comme perfection d'œuvre d'art, je ne crois pas qu'aucune autre puisse lui être comparée. Et c'est ce qui me fait penser que si la musique entière devait disparaître, à l'exception des seuls *Maitres chanteurs*, cette partition sublime suffirait à reconstituer la musique toute entière, depuis la simple romance jusqu'à la symphonie la plus scolastique, en passant par le morceau de genre, l'opéra, le drame et la comédie lyrique, sans omettre l'oratorio ». On comprend sans peine, à la lecture de ces lignes, que Fernand le Borne attendait beaucoup des différents interprètes parisiens de l'ouvrage révééré...

Si l'on en croit le critique du *Monde Artiste*, MM. Bertrand et Gailhard, directeurs de l'Opéra, sont parvenus à monter *Les Maîtres chanteurs* « mieux que nulle œuvre ne fut montée à Paris ». Tous les solistes réunis par les administrateurs se sont montrés à la hauteur de l'événement : M. Renaux, qui jouait Beckmesser, est « incontestablement le triomphateur de cette soirée mémorable ». En lui, Fernand le Borne flatte « un très grand artiste », qui s'impose par « la mobilité de sa physionomie, la netteté de son geste et la justesse de sa déclamation ». De son côté, Francisque Delmas compose un Hans Sachs « de la plus haute valeur », qui brave sans difficulté apparente les « monologues surhumains du deuxième et du troisième



Décor imaginé par l'ancien ténor bruxellois Alexandre Lapisida pour la création parisienne des *Maîtres chanteurs* (1897)
Le Figaro, 26 mars 2012.

acte ». La voix de M. Alvarez « sonne plus généreusement que jamais » dans le rôle de Walther von Stolzing. M. Vaguet est un « très bon David », M. Bartet un « excellent mais bien féroce » Kothner et M. Gresse un Pogner « imposant d'allure, d'organe et de déclamation ». Mlle Bréval rallie de nombreux suffrages grâce à « l'éblouissante beauté » de sa voix, mais son articulation laisse à désirer, comme celle de Mlle Grandjean, « plantureuse Magdalène ». Dans la fosse, Paul Taffanel conduit sa phalange « avec une vaillance peu commune et une grande préoccupation des nuances ». Enthousiaste, Fernand le Borne conclut

en évoquant, au sujet de la réceptivité du public parisien, « le triomphe le plus complet qu'une œuvre ait remporté sur la scène de (l') Académie nationale de Musique ». Quinze ans plus tard, l'ouvrage wagnérien arrive enfin sur les bords de la Garonne, où l'impatience populaire est à la mesure de l'attente imposée au public toulousain. Justin Boyer, éminent directeur du Capitole, s'apprête à remettre sa réputation en jeu.

a) Un opus moraliste et personnel

La création toulousaine des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* intervient le vendredi 23 février 1912 au théâtre du Capitole. La veille, Jean Hugounenc consacre un premier article à l'argument de l'opéra dans *Le Télégramme*³⁹⁶. Synthétisant son propos, Hugounenc présente *Les Maîtres* comme une métaphore de « la lutte du génie contre la routine, annihilée par la puissance de l'art ». A travers son ouvrage, Wagner aurait cherché à fustiger les esprits conservateurs de son temps, peu enclins à cautionner les aspects les plus novateurs de sa « méthode ». Dans son édition du 23 février, *Le Rapide* propose une analyse analogue par le biais de son critique musical attitré, F. Boulo³⁹⁷. Parallèlement, Bernard Fournez détaille plus précisément l'historique de l'ouvrage dans *La Dépêche* : « Le chœur (*sic*) ulcéré par le lamentable échec de *Tannhäuser*, Richard Wagner avait d'abord projeté d'écrire une violente comédie satirique pour flageller les routiniers de l'art, les momies de l'école stationnaire. Il brûlait de montrer sur le théâtre son libre génie aux prises, dans un tournoi poétique et musical, avec le pédantisme étroit des *Maîtres* consacrés. Mais le succès de *Lohengrin* vint panser, un peu, entre-temps, les blessures de son cœur à vif. Il oublia son parti-pris de représailles. Sa comédie des *Maîtres Chanteurs* ne fut plus qu'un tableau de la lutte éternelle que doit livrer tout génie créateur contre le Passé qui l'écrase et contre le Présent qui le raille ou le dédaigne »³⁹⁸.

Cette trame recueille, sans surprise, un écho favorable dans le progressiste *Midi Socialiste*, sous la plume de Jules Julien, futur maire de Toulouse : «Wagner, en prenant, dans une échoppe de savetier, le héros de son œuvre, en le sertissant magnifiquement dans un milieu de médiocrité solennelle, de niaiserie prétentieuse, en l'élevant au niveau des chevaliers du Graal et peut-être au-dessus, a rendu au travail libre et serein un hommage mérité. Et par là notre intérêt s'éveille en même temps que notre sympathie. Hans Sachs, quoique respectueux de la

396 *Le Télégramme*, 22 février 1912.

397 *Le Rapide*, 23 février 1912.

398 *La Dépêche*, 23 février 1912.

tradition, des règles du chant et de la poésie, accueille sans pédantisme, comme sans rigueur, les nouvelles formules. Même il les corrige pour les rendre acceptables ; il consent à s'effacer devant le génie créateur d'un art nouveau. Enfin, il recourt au jugement du peuple sans qui rien de durable ne peut se faire ; il appelle la foule à collaborer avec les maîtres et à désigner parmi les concurrents qui aspirent à la maîtrise celui qui doit être couronné. C'est le triomphe du libre examen, de l'esprit critique, en un mot de l'esprit révolutionnaire »³⁹⁹.

L'implication totale du compositeur d'outre-Rhin est nettement mise en lumière par J. Toussaint, chroniqueur lyrique du *Rappel* : « Dans cette comédie satirique, Wagner a exalté sa colère, ses rancunes contre tous ceux qui avaient voulu méconnaître son talent. Il fait un plaidoyer énergique et puissant en sa faveur. Il relève en termes véhéments les injures reçues, et s'attendrit de délicieuse façon sur ses malheurs de génie incompris. Fort épris de la technique qu'il s'était créé, Wagner subissait à cette époque, avec amertume, l'indifférence de ses compatriotes. Il souffrait de la nonchalance et de l'injustice populaire, aussi saisit-il, avec joie, l'occasion de se venger. Wagner fait ici de l'autobiographie haineuse, rancunière en marge de son œuvre et c'est ainsi qu'il s'est élevé très haut »⁴⁰⁰.

b) L'apogée du leitmotiv

Dans *L'Express du Midi*, Omer Guiraud évoque *Les Maîtres chanteurs* en tant que synthèse de la « méthode » wagnérienne : « Dans aucune de ses œuvres, Wagner n'a poussé aussi loin la pratique d'un système qui est aujourd'hui généralement connu et qui comprend trois points principaux : 1° continuité du discours musical qui ne se brise et ne s'interrompt jamais ; 2° adoption d'une sorte de récitatif ou de mélopée qui remplace le chant, proprement dit, par la parole chantée ; 3° subordination complète des voix à l'orchestre et prédominance absolue de celui-ci. [...] sous prétexte de vérité dramatique, Wagner a prohibé des airs, duos, trios, etc., etc., et n'a plus voulu qu'une division par scènes, avec un dialogue ininterrompu entre ses divers personnages qui se répondent les uns les autres, mais sans jamais mêler leurs voix, et surtout sans que jamais ce dialogue prenne une forme déterminée quelconque »⁴⁰¹. Le « foisonnement » des *leitmotivs* (Boulo) illustre le degré d'aboutissement auquel est parvenu le musicien d'outre-Rhin au moment de la composition des *Maîtres*. Jules Julien insiste sur cet état de fait dans *Le Midi Socialiste* : « Au point de vue musical on se trouve en présence

399 *Le Midi socialiste*, 23 février 1912.

400 *Le Rappel*, 24 février 1912.

401 *L'Express du Midi*, 24 février 1912.

d'un art qui se différencie complètement de tout ce que la tradition avait consacré avant Wagner. Dans le vieil opéra chaque passage, chaque air était traité séparément et correspondait à une situation déterminée ou à des sentiments passagers. Wagner enveloppe chacun des personnages d'une atmosphère adéquate, leur consacre un motif, un thème qui les caractérise. Certains de ces motifs naissent, se développent à mesure que les idées ou les sentiments se fixent, comme ceux qui ont trait à l'amour de Walther et d'Eva et qui passent par cette progression : **la tendresse naissante, l'ardeur impatiente, la passion déclarée**. Ces motifs s'enchevêtrent et se croisent jusqu'à l'explosion définitive ».

La multiplicité des *leitmotivs* insérés dans l'opéra incite Bernard Fourniez à énumérer les principaux d'entre eux après avoir tenté une définition rapide du procédé : « Quand Wagner écrivit les *Maîtres*, c'était après *Tristan*. Il était déjà en pleine possession de ce formidable engin dramatique qu'est le *leitmotiv*, courte phrase musicale qui escorte chaque personnage, décrit ses passions, ses émotions, sa vie intérieure, accompagne aussi chaque situation, en donne la couleur et la puissance dramatique. Il y a une vingtaine de ces *leit motiv* (sic) dans les *Maîtres* L'ouverture en expose cinq : le thème des Maîtres [...] ; le thème des Orphéons, [...], et les trois thèmes qui disent l'amour de Walther pour Eva, « l'amour naissant, la passion déclarée, et l'ardeur impatiente ». Et c'est encore, au travers de l'œuvre, le thème de saint Crébin qui rappelle la modeste condition du cordonnier-poète, tandis que deux autres thèmes [...] chantent sa belle maîtrise et sa grande bonté. Et c'est aussi le joli motif [...] de la Saint-Jean, le thème caricatural du bilieux Beckmesser, ceux de l'assemblée, de la couronne, de la fête patronale de Nuremberg, etc. ».

Le jour de la « première » des *Maîtres chanteurs* à Toulouse, Jean Hugounenc prononce une conférence dédiée à l'étude de « l'expressibilité du *leitmotiv* (sic) » et du « rire musical » chez Wagner. L'allocution a lieu au théâtre du Capitole, « devant une salle archicomble, du parterre aux deuxième galeries, sans excepter le plus humble strapontin »⁴⁰². Le chroniqueur du *Télégramme* consacre son propos aux grandes innovations impulsées par le « maître de Bayreuth » sur le plan lyrique : « Dans les œuvres de Wagner, le chant devient la parole notée ; la musique pure est à l'orchestre. La symphonie wagnérienne a aussi son caractère propre. Sa mélodie continue, incessante, et qui chante éperdument, ne connaît pas de précurseurs : Elle est bien celle que Wagner a créée ». Dans la foulée, Hugounenc présente le *leitmotiv*, véritable objet de son développement. Il le définit comme une phrase musicale « assez

402 *Le Télégramme*, 24 février 1912.

rarement chantable », que l'on ne peut extraire de l'œuvre « comme on extrait un *arioso* ou une romance » de la musique italienne : « En général, il est trop court, trop vif, trop prompt, trop lesté ; il paraît et disparaît comme une ombre, comme un sourire ; il traverse l'orchestre comme une idée le cerveau ; c'est un éclair de pitié, un pressentiment, un malaise ; c'est une note qui espère, un accord qui gémit, c'est un remords, une allusion, un souvenir, une angoisse ». De l'avis général, l'intervention d'Hugounenc, bien qu'assez brève (trente minutes), s'est révélée capitale pour la bonne compréhension de la représentation qui a immédiatement suivi. On lit dans *Le Télégramme* qu'elle s'est achevée « sous les applaudissements d'un public très impressionné » ; Omer Guiraud note que son confrère est parvenu sans peine à « intéresser » et à « charmer » un auditoire auquel il a procuré « une demi-heure des plus agréables » grâce à son « élégant langage » ; F. Boulo reconnaît en Hugounenc un orateur « parfait » et un musicien « consommé », tandis que le *Cri de Toulouse* rend grâce à une analyse « agréable et instructive », riche d'enseignements pour l'assistance regroupée au sein du théâtre du Capitole⁴⁰³.

c) Un chef-d'œuvre musical

Les rédacteurs toulousains célèbrent d'une même voix l'inspiration grandiose qui se dégage de la partition des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*. Au début de sa chronique, Omer Guiraud salue « l'incomparable génie symphonique de Wagner », la « splendeur de son orchestre », sa « variété » et son « étonnante originalité ». S'il se veut moins lyrique, J. Toussaint se fait finalement aussi laudatif que son homologue : « Le romantisme plane sur l'œuvre entière du Maître. Wagner, à la fois poète sincère, peintre délicat et philosophe profond, est arrivé à synthétiser admirablement son idéal d'art. Il use de la légende, du merveilleux, il exalte l'amour et la religiosité, il vise toujours au plus grand intérêt philosophique et atteint à merveille le summum d'expression ». Dans *Le Rapide*, F. Boulo évoque un poème « plein de verve et de fantaisie, chef-d'œuvre unique dans la vie du maître de Bayreuth », servi par une musique « d'une grande richesse de thèmes, d'une polyphonie et d'une orchestration remarquables » ainsi que par des personnages « magnifiquement dessinés ». Les louanges les plus appuyées sont à mettre à l'actif de Jean Hugounenc, qui proclame dans *Le Télégramme* : « La partition des *Maîtres-Chanteurs* est d'une unité si parfaite, si merveilleuse, qu'elle constitue un prodige unique dans l'histoire de l'art. Tout se lie, tout se tient. Pas un trou, pas un vide, pas un creux, pas une halte qui provoque les ébats

403 *Le Cri de Toulouse*, 24 février 1912.

de la claque et quémante des bravos. Il faut écouter sans trêve cette mélodie continue, incessante, qui chante éperdument l'amour de Walther, la grâce séduisante d'Eva, le renoncement de Sachs. Il faut l'harmonie des sons pour rendre les harmonies de l'âme. Il faut la réelle souplesse des combinaisons orchestrales pour suivre dans ses complexités l'étonnante logique de la mélodie wagnérienne, logique, vibrante, irrésistible comme la passion qui jaillit du cœur humain »⁴⁰⁴.

L'ouverture de l'ouvrage est considérée comme une composition « remarquable » et un « chef-d'œuvre » (Julien). Jean Hugounenc lui reconnaît « puissance de thèse ». La partie orchestrale du premier acte, qui évoque tour à tour l'amour naissant, la timidité et le déchirement de la passion, est qualifiée de « délicieuse » par J. Toussaint. Jules Jullien retient plus particulièrement « le choral d'entrée, les récits plein de gaieté de David et l'air d'essai de Walther »⁴⁰⁵; Hugounenc fait ressortir la figure du chevalier, illustrée par une musique porteuse d'un « charme infini : les cors mêlent leurs notes rêveuses aux suaves soupirs des violons et [...] on se croit transporté tout à coup dans une vaste forêt de hêtres séculaires où le soleil printanier jette ses traînées lumineuses et qu'agite seulement un léger murmure de la brise ». Il célèbre également le « thème de la Bonté » de Hans Sachs, motif « sympathique, séduisant, plein de douce quiétude », dont Bernard Fourniez flatte « l'infinie douceur » dans *La Dépêche* ; Omer Guiraud, quant à lui, s'avoue séduit par « le beau chant du concours de Walther, « *Ainsi qu'avril dit aux bois* », orné de « gracieuses arabesques » par les violons et les clarinettes de l'orchestre.

Au deuxième acte, il faut, dit Jules Julien, « remarquer le monologue de Sachs ainsi que son entretien avec Eva, passage charmant plein de douceur et de malice, enfin la dispute nocturne et la sérénade de Beckmesser suivie par le bruyant crescendo qui domine la scène de la bastonnade ». Jean Hugounenc accorde un crédit notable à ces deux derniers thèmes, qui font figure de sommets à l'intérieur de l'ouvrage : « Le thème de la *Sérénade* et celui de la *Bastonnade* crépitent au-dessus des hurlements du peuple. Le crescendo qui accompagne la mêlée se développe tout entier en fugue sur la ritournelle bizarre de la sérénade et, gagnant tout l'orchestre, éclate avec une furie étourdissante. Comme un butin moqueur, il se multiplie, se centuple en pirouettes fantasques, s'élance de toutes parts, et revient assaillir le chanteur effaré. Le pédant est puni par son péché, rossé par sa propre sérénade, qui semble prendre mille corps et fourmille autour de lui : idée original d'un comique très gai ». Omer Guiraud

404 *Le Télégramme*, 23 février 1912.

405 *Le Midi Socialiste*, 24 février 1912.

reconnait à l'acte II beaucoup de « pittoresque » et « un coloris très chaud » ; il évoque avec émotion le « gracieux épisode entre le cordonnier-poète et Eva, dont l'instrumentation est vraiment agréable et d'une grande éloquence ».

Pour Bernard Fournez, c'est dans les « rêveries d'Hans Sachs », entendues au troisième acte, que Wagner « semble avoir déversé le meilleur de son cœur ». Le chroniqueur toulousain décrit chaleureusement la « poésie sereine », la « bonté » et la « grandeur mélancolique » qui s'en dégagent. Jules Jullien considère la méditation de Sachs comme « l'une des pages les plus attachantes » de l'ouvrage. Omer Guiraud s'incline devant sa « grande beauté », et lui accorde une importance « de tout premier ordre ». Jean Hugounenc renchérit sur le même ton : « L'émotion de Sachs grandit, s'accuse, s'oriente vers le renoncement. Les violoncelles chantent, les cors plaintivement font entendre la douleur contenue, les violons soupirent. Cette ambiance de grand art oppresse l'âme de quiconque la respire à pleins poumons ».

L'action se développe, et la musique de Wagner « monte toujours », sans « faiblesse », « sans la moindre défaillance ». Elle atteint le « paroxysme de l'enthousiasme » au récit du rêve de Walther, qui s'étire sur « deux strophes mélodieuses, d'un flot suave et noble ». La fête de la Saint-Jean, au motif « lumineux » (Fournez), les danses des apprentis et le concours de chant aux bords de la Pegnitz constituent les dernières scènes de l'opéra. La musique devient ici « sonore, encore plus éclatante » (Julien) ; Jean Hugounenc dépeint d'un trait énergique le tableau de la grande célébration populaire : « Les tailleurs, les cordonniers, les boulangers, chantent un couplet en l'honneur de leur patron, les trompettes de la ville sonnent leurs fanfares et le peuple applaudit. La joie est au comble. Les fifres attaquent un motif pimpant et rustique, les couples se forment en un clin d'œil et voilà la danse en branle. Mais l'arrivée des Maîtres est signalée, les cuivres reprennent la marche solennelle de l'ouverture. Le peuple ne se contient plus de joie. À pleine poitrine il entonne le beau Cantique de Sachs sur la *Réformation*. Ce cantique produit un effet grandiose, irrésistible. Il y a dans ces *pianissimos* suaves qui s'enflent de note en note jusqu'au *fortissimo* le plus retentissant, un sentiment doux et fort qui pénètre jusqu'à la moelle des os ». Omer Guiraud vante l'efficacité de ce passage, où « l'harmonie le dispute à l'originalité du rythme ». Il insiste, notamment, sur la marche d'entrée des Maîtres chanteurs, « superbe motif qui reproduit avec un éclat très vif toute la première partie de l'ouverture ».

L'ultime récitation de Walther est « empreinte de la plus douce poésie » (Julien). Elle exprime « C'est l'exaltation du rêve » et « la vision saisie : la mélodie s'infiltré dans nos cœurs, se

déverse dans nos âmes, nous enseigne à épeler ce magnifique poème d'amour que le peuple de Nuremberg chante d'une voix vibrante » (Hugounenc). Les chœurs « vivants et pittoresques » (Fournez) qui saluent la victoire de Walther et son union avec Eva forment une page empreinte « d'un grand souffle et d'une inspiration pleine de noblesse » (Guiraud), dont il faut souligner la « grandeur » (Julien).

d) Quel accueil pour *Les Maîtres à Toulouse* ?

Les chroniqueurs de la ville rose s'interrogent quant à la réceptivité de leurs compatriotes vis-à-vis de l'œuvre wagnérienne. Dans un souci d'équité, Omer Guiraud énumère quelques « scènes fort bien venues et bien amusantes », telles « la sérénade du second acte, et au troisième celle, vraiment comique, qui amène la déroute du greffier Beckmesser ». Le défilé des corporations, qui prend place au dernier acte, est également qualifié d'« heureuse trouvaille théâtrale ». Mais le critique de *L'Express du Midi* émet certaines réserves relatives au potentiel dramatique de l'ensemble de l'ouvrage : « Au point de vue purement scénique, il y a quelques lourdeurs dans certaines parties [...], surtout au premier acte. Ces discussions, ces dissertations interminables (malgré de larges coups de ciseau) sur les tons, sur les modes, sur le sens de la musique, sur son adaptation aux paroles, sont trop touffues et formidablement longues ». J. Toussaint, critique lyrique du *Rappel*, tempère un jugement dont il ne conteste pas tous les aspects : « L'écriture de l'ouvrage est compliquée intentionnellement, mais l'exécution en est facile et agréable » ; son homologue du *Rapide*, F. Boulo, livre une analyse similaire à travers un propos plus détaillé : « On pourra dire que cette comédie où domine l'esprit allemand, où les jeux de mots et les coq-à-l'âne foisonnent, n'est pas faite pour notre tempérament. Quelques scènes pourront paraître [...] compliquées ; mais c'est une œuvre chantante, d'un lyrisme profond ; une œuvre d'art magnifique dont la moderne inspiration sera certainement appréciée de la majorité du public »

Dans *Le Midi Socialiste*, Jules Julien évoque la crainte qui saisit la direction du Capitole à l'idée de « se heurter à l'indifférence d'un public qu'on suppose resté fidèle, plus que tout autre, aux formules traditionnelles du vieil opéra ». Mais le chroniqueur toulousain se veut optimiste, jugeant que « l'initiation wagnérienne, quoique très insuffisante encore, permet à une grande partie du public d'apprécier et de goûter des œuvres jugées hier inaccessibles ». D'autant que l'intrigue des *Maîtres chanteurs* se révèle « bien moins laborieuse » que celle des autres grands opus composés par le musicien allemand : « Wagner s'est exceptionnellement détaché de la légende, il a dépeint un milieu, des habitudes sociales ; il a

évoqué un passé lointain de la vieille Allemagne et situé dans cette atmosphère du XVI^e siècle une comédie lyrique avec des personnages très simples : de braves artisans, des bourgeois grotesques et bons, joviaux et ridicules ». Bienveillant mais lucide, Jules Julien enjoint, non sans ironie, ses lecteurs à parfaire leur formation wagnérienne : « Se renseigner sur les *Maîtres Chanteurs* ? C'est avouer qu'on les ignore, consentir à ne plus dissimuler une lacune de son bagage littéraire et artistique. Les journaux boulevardiers, comme les revues littéraires se garderaient de parler de cette déjà vieille chose. C'est ainsi que beaucoup de gens n'apprennent jamais rien parce qu'ils veulent paraître tout savoir. Il n'est pas probable que les lecteurs du « Midi » aient des susceptibilités aussi chatouilleuses ; aussi ne leur sera-t-il pas désagréable de parcourir ces quelques notes destinées à orienter ceux d'entre eux qui manquent d'information sur les *Maîtres Chanteurs*. On a déjà objecté qu'il n'est pas indispensable à un ouvrier de connaître les tribulations de « Beckmesser » ou le résultat de la méditation de Hans Sachs. Sans doute, mais quand on constate (oh ! sans reproche) que le même ouvrier s'intéresse à la valse lente de la *Veuve joyeuse* au point de lui assurer cent auditions successives, il est bien permis de solliciter son attention en faveur d'efforts artistiques autrement recommandables...»⁴⁰⁶

Le critique du *Cri de Toulouse* se montre bien plus sévère, et fait le choix d'une défiance quelque peu tintée d'esprit rétrograde: « Quel sera le sort des *Maîtres chanteurs* ? Nous n'oserions pas affirmer que cette œuvre obtiendra ce qu'on peut appeler un véritable et durable succès. Il y a longtemps que le goût du public en général et celui du public toulousain ont été faussés par l'irrésistible attraction d'œuvres musicales violemment modernes, ou, si vous préférez, essentiellement décadentes. Dans une ville où la *Veuve joyeuse* a eu près de cent cinquante représentations consécutives, il est bien aventureux d'augurer le succès des *Maîtres chanteurs*. Le public toulousain, qui déplore volontiers la dégringolade de son grand théâtre, ne réfléchit peut-être pas suffisamment à la part de responsabilité qui lui incombe dans cette regrettable situation. Il serait facile de citer les familles qui sont allées entendre jusqu'à dix ou douze fois consécutives l'opérette de Franz Lehár. Combien de ces mêmes familles viendront entendre seulement trois fois les *Maîtres chanteurs* ? On comprend dès lors que les directeurs de nos grands théâtres lyriques hésitent à monter des spectacles d'une telle importance, assurés qu'ils sont de se heurter à une indifférence à peu près générale. Pourtant, ne soyons pas prophètes de malheur et souhaitons sincèrement le succès de l'opéra de Richard

406 *Le Midi Socialiste*, 23 février 1912.

Wagner »⁴⁰⁷. Ainsi, à rebours des lieux communs les plus répandus, la presse satirique n'est pas toujours l'alliée la plus sûre du progressisme en ce début de XX^e siècle...

e) L'interprétation toulousaine

Omer Guiraud et Bernard Fournez s'accordent pour reconnaître les mérites de la direction et des artistes toulousains, qui n'ont pas ménagé leur peine afin de faire triompher les *Maîtres chanteurs* sur la scène du Capitole. Le critique de *L'Express du Midi* rappelle qu'il n'existe pas « d'œuvre plus difficile à monter, surtout sur un théâtre habitué aux répertoires français et italiens », et met en exergue le niveau d'exigence imposé aux interprètes des rôles principaux : « malheur à eux s'ils ont la moindre absence, le moindre trou de mémoire, car la catastrophe ! que dis-je ! le cataclysme les guette ». A ce titre, Omer Guiraud s'incline devant le labeur « considérable », « gigantesque » mis en œuvre par l'ensemble des acteurs pour parvenir à un résultat méritoire : « depuis la création de *Lohengrin* (avec les quatorze parties réelles à l'arrivée du cygne), on n'avait exécuté pareil tour de force (à Toulouse) ». De son côté, Bernard Fournez n'hésite pas à saluer « le plus grand effort qui ait jamais été tenté » au Capitole⁴⁰⁸. Jean Hugounenc précise, dans *Le Télégramme*, que les chœurs du théâtre, renforcés par les membres de l'Orphéon toulousain, regroupaient quatre-vingt-dix chanteurs au soir du 23 février, chiffre qui constitue, sans doute, un record dans les annales du théâtre de la ville rose. Les instrumentistes ne furent pas en reste, qui s'imposèrent trois mois de travail intensif et dix-sept répétitions sous la direction de Charles Allo⁴⁰⁹. Rien n'avait été laissé au hasard face à un événement musical d'une telle ampleur.

Pourtant, tous les écueils attendus n'ont pas été évités. J. Toussaint note que la soirée a manqué « de cohésion et de mise au point », du fait d'une préparation jugée trop courte (« trois ou quatre mois ne peuvent suffire à mettre sur pied une œuvre d'une aussi grande importance ») et d'une distribution insuffisamment qualifiée (« Tous les rôles exigent un effort de composition considérable et ne devraient être confiés qu'à des artistes de premier plan, familiarisés avec le style wagnérien. C'est là ce qui a compromis un peu l'œuvre de Wagner au Capitole »). Jules Julien va globalement dans le sens de son confrère, mais tient malgré tout à rester indulgent : « Personne ne sera surpris en apprenant que l'étude des

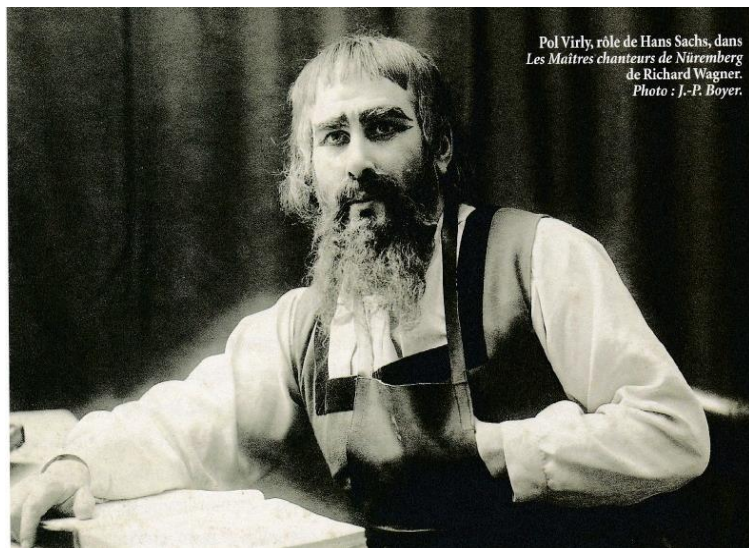
407 *Le Cri de Toulouse*, 24 février 1912.

408 *La Dépêche*, 24 février 1912.

409 *Le Télégramme*, 24 février 1912.

Maîtres Chanteurs a été laborieuse. Par endroits il apparaissait que pour certain protagoniste cette étude durait encore. Mais il ne faut pas user de rigueur en raison de la difficulté de l'entreprise. Soyons satisfaits d'avoir pu entendre cet ouvrage dans des conditions tout à fait convenables [...]. Au total nous enregistrons une des meilleures interprétations qu'il soit possible de donner d'une œuvre aussi difficile ».

Dans le rôle de Hans Sachs, Pol Virly a fait valoir une « large déclamation » et un « style wagnérien » qui lui ont valu « un succès mérité » (Boulo). *Le Gascon illustré* lui reconnaît un



Pol Virly

REMPLOIN Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole, Portet-sur-Garonne*, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 110.

« remarquable talent de chanteur et de comédien »⁴¹⁰ ; Bernard Fournez note qu'il a exprimé « beaucoup d'âme et d'émotion » à travers une interprétation pleine de « maîtrise » ; Jules Julien affirme que Virly a « marqué de sa griffe personnelle » le personnage du cordonnier-poète en lui prêtant toute son « habileté scénique » ; Omer Guiraud juge que sa personnification revêt « un cachet très artistique » ; Jean

Hugounenc synthétise les éloges de ses confrères : « M. Virly a compris ainsi Hans Sachs, et M. Virly est dans le vrai. Du chanteur, il y a aussi de grands éloges à faire. Tout ce qu'il chante, et il chante souvent, est fort bien dit. L'organe de M. Virly n'est pas ce qu'on appelle une belle voix, mais lui est un beau chanteur ». J. Toussaint est seul à mesurer ses louanges : « Virly n'a peut-être pas su laisser son caractère légendaire, sa bonhomie d'allure et sa dignité d'action et de pensées. Mais reconnaissons la fidélité avec laquelle il a reproduit les traits de Sachs, tel que nous l'a transmis la gravure célèbre d'Albert Dürer ».

M. Demay se montre « fort habile comédien dans Beckmesser » (Guiraud). Il présente une physionomie « très étudiée et très curieuse » de son personnage (Toussaint), incarné d'une manière « fort intéressante » (Julien), avec un grand sens du « pittoresque » (Fournez). Dans *Le Rapide*, Boulo salue une performance « absolument remarquable, d'un comique achevé et

⁴¹⁰ *Le Gascon illustré*, 25 février 1912.

malgré cela d'une tenue scénique parfaite ». *Le Gascon illustré* évoque une composition « parfaite comme jeu et comme chant ». Demay a « fouillé son rôle avec un art particulier », et s'est élevé « très haut dans l'art du comédien », malgré une voix de baryton « peu caractérisée » (Hugounenc).

Selon J. Toussaint, M. de Lérick a « placé Walther au premier plan ». Le fort ténor toulousain, « toujours brillant » (*Le Gascon illustré*), chante « avec ampleur » (Boulo) ; il met au service du chevalier franconien une voix « solide » et un vif désir « de posséder entièrement [...] le secret de la délicatesse wagnérienne » (Guiraud). S'il ne se montre pas entièrement convaincu, Jules Julien flatte la bonne volonté du chanteur haut-garonnais : « Savez-vous que l'organe de M. de Lérick s'adapterait, avec un entraînement méthodique, aux ouvrages de Wagner ? Il y faudrait un peu d'obstination ; moyennant quoi pourrait être utilisé avec succès un organe métallique qui vibre avec éclat au-dessus de la portée. M. de

Lérick aurait certainement provoqué une ovation après l'air d'essai du premier acte si l'orchestration avait marqué un temps d'arrêt, mais le discours symphonique de Wagner est impitoyable ; il n'y a pas moyen de placer un bravo. Ce n'est pas fait pour donner du courage. Mais M. de Lérick est courageux ». Dans *Le Télégramme*, Jean Hugounenc juge l'interprète « un peu lourd », mais reconnaît que « la voix est bonne ».



Le ténor De Lérick

REMPLOU Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 78.*



Albony
Le Cri de Toulouse, n° 14, 15 avril 1928.

Malgré un « bon vouloir évident » (Boulo), M. Albony ne séduit pas dans le rôle de David. Omer Guiraud juge sa voix « défectueuse », et J. Toussaint note que l'organe du ténor « claironne très désagréablement dans l'aigu ». Toutefois, Albony a « fort bien tendu le rôle » d'un point de vue dramatique et a su se montrer « d'un comique achevé » au moment opportun (*Le Gascon illustré*). Jules Jullien confirme que le chanteur « s'est fait pardonner sa voix aigrette par un jeu intelligent et bien travaillé », mais Jean Hugounenc fait preuve d'un certain scepticisme : « M. Albony a beaucoup étudié son rôle. Il a fait de louables efforts pour obtenir les suffrages de tous. A-t-il réussi ?... ». *A contrario*, Bernard Fournez déclare que l'artiste s'est montré « fort heureux » dans sa personnification grâce à « son aisance » et à son « comique bon enfant ».

Jean-Lucien Galinier campe un Pogner « consciencieux, grave, majestueux » (Guiraud), plein d'« autorité » (Toussaint) et « solennel à souhait » (Julien). Il apporte au rôle « l'ampleur de son bel organe » (Toussaint), et apparaît comme « le type parfait du riche orfèvre » (Hugounenc).

Lydia Colbrant, « légère et bien disante sous ses délicieux costumes « vieille Allemagne » » (Fournez), incarne « parfaitement » la douce figure d'Eva (Toussaint) ; elle parvient à donner « tout l'intérêt possible » à un personnage « un peu sacrifié » (Guiraud) en lui prêtant sa « candeur », son « charme » et sa « conscience » (Julien). La performance de la soprano toulousaine est jugée « touchante » par le chroniqueur du *Rapide* et « impeccable » par celui du *Gascon illustré*.

Tour à tour « audacieuse, rusée et tendre », Mlle Soïni présente une Magdalene « d'aspect germanique très prononcé » (Toussaint). Malgré une « indisposition assez grave », l'artiste tient son rôle « avec honneur » (Boulo), de façon « très méritoire » (Fournez). Son interprétation est « pleine d'intelligence ». Au baisser du rideau, la contralto n'a pas eu à bénéficier de « l'indulgence que le régisseur était venu solliciter pour elle » (Julien).

M. Albert émet « toute la solennité désirable » dans le rôle du boulanger Friz Kothner. Jean Hugounenc profite de l'occasion pour louer les immenses mérites du chanteur : « M. Albert est excellent dans tous les rôles que la direction lui octroie. Il chante tout, il sait tout, il est l'homme de toutes les situations, de tous les besoins imprévus. Et il a du succès dans tout ».

Dans la fosse, Charles Alloo se révèle « excellent musicien » (Hugounenc) ; le chef toulousain connaît sa partition « à fond » (Guiraud), et conduit son orchestre en « *cappelmeister* de grand talent » (Boulo). Avec ses instrumentistes, il a produit une exécution « magistrale » de l'œuvre de Wagner, et s'est vu récompensé par une « chaude ovation » à la fin de la soirée. Alloo reçoit « tous les éloges » de J. Toussaint, et Jules Jullien lui accorde une « mention spéciale ». Parmi les musiciens, *Le Gascon illustré* congratule notablement « Mlle Cazaux, la talentueuse harpiste, pour le solo et l'accompagnement très en dehors sur la petite harpe au son cristallin et bruyant ».

Joël Fabre, régisseur du Capitole, « s'est surpassé » dans la mise en scène des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* (Boulo). Aidé par le peintre Gardy, il a imaginé une production « bien réglée » (*Le Gascon illustré*), « vivante et précieuse » (Fournez), « établie avec une

remarquable sûreté de main et une expérience consommée » (Hugounenc). Elle impose « une richesse de costumes et de décors rares sur une scène de province » (Guiraud).

f) La réception publique

La presse locale nous apprend que la création toulousaine des *Maîtres chanteurs* a pris l'ampleur d'une « grande manifestation » populaire (Julien), suivie par un auditoire « très nombreux et fort attentif », constitué du « Tout Toulouse artistique et élégant » (*Le Cri de Toulouse*). Le ressenti de l'assistance semble avoir été mitigé face aux audaces mélodiques qui jalonnent l'ouvrage de Wagner. Dans *La Dépêche*, Bernard Fournez regrette que cet opus n'ait pas suscité l'enthousiasme réservé au répertoire traditionnel dans la ville rose: « Hélas ! Toute cette riche matière orchestrale et dramatique ne m'a pas paru toucher au cœur notre parterre. Il a écouté avec déférence et attention. Mais on sent que, dans son fond, il regrette les grands airs de bravoure et les prouesses vocales du vieil opéra. Mais quoi ! L'influence du père Wagner a été telle, depuis trente ans, sur tous les musiciens contemporains, qu'il n'en est pas un seul aujourd'hui, pas plus en France qu'en Allemagne et même en Italie, qui osât présenter encore à un public les rodomontades faciles des vieux Italiens. Et alors ?...Alors, il faut attendre, avec patience et confiance, la venue du génie puissant et latin qui saura trouver la formule capable de reconstituer à nouveau, sans recul, le vieux « bloc » artistique, qui fut un des charmes est une des forces de Toulouse, le « bloc » dans l'admiration vibrante de quelques chefs-d'œuvre aimés de tous ».

De fait, le public réuni au Capitole a « manifesté une certaine réserve » au début de la représentation. Mais Jules Julien constate avec satisfaction qu'il a « fini par se laisser conquérir », tant et si bien que la fête de la Saint-Jean « s'est terminée au milieu des applaudissements ». F. Boulo dresse la liste des passages les mieux accueillis dans *Le Rapide* : « Il y a dans la partition des pages d'une grande richesse musicale. La magistrale ouverture ; le monologue de Hans Sachs ; le récit de Walther ; le délicieux Quintette ; la Marche des corporations et le Chœur en l'honneur de Hans Sachs, produisirent [...] une excellente impression ». Bernard Fournez note que la ferveur populaire s'est dirigée vers les pages les plus « classiques » de l'œuvre : « Quelques restes des anciennes formes de l'Opéra subsistent encore dans les *Maîtres*. Le rôle de Walther est tout entier un rôle de chant, au sens où l'entendirent Meyerbeer et même Rossini. C'est à ces mélodie, au *lied* d'entrée, au chant « d'essai », a l'air du concours que sont allés spontanément les faveurs du public, ainsi qu'au quintette du troisième acte, où les voix s'entrecroisent et s'enlacent comme au bon vieux

temps. Et ce sont surtout les chœurs du dernier acte, si vivants, si pittoresques qui ont emballé le public ».

En définitive, la cité de Clémence Isaure semble avoir adopté *Les Maîtres chanteurs* avec une grande bienveillance. Dans son édition du 3 mars 1912, *Le Gascon illustré* observe que la deuxième mise en scène de l'ouvrage a fait « salle comble » au théâtre du Capitole⁴¹¹. A l'occasion de la « troisième », *Le Républicain du Midi* évoque un « immense succès » destiné à perdurer pendant plusieurs semaines : « La première et la seconde ont été un tel succès pour les interprètes et l'orchestre que l'on ne peut que bien augurer de la troisième de cette œuvre merveilleuse, qui a littéralement emballé le public »⁴¹². A la mi-mars, le succès des *Maîtres* va toujours « grandissant », et l'on compte déjà cinq représentations consécutives⁴¹³. L'opéra de Wagner est programmé dans la ville rose jusqu'au mercredi 4 avril 1912⁴¹⁴. Pour son retour à la tête de la prestigieuse institution toulousaine, Justin Boyer enregistre donc un nouveau succès d'estime. Il a su se montrer à la hauteur des espérances placées en lui, et peut donc, en fin de saison, envisager le renouvellement de son mandat avec sérénité. Au final, Boyer tiendra les rênes du Capitole jusqu'en 1914. Le déclenchement du second conflit mondial viendra signer la fin de l'ère glorieuse qu'il avait ouverte quatorze années auparavant, et plongera le théâtre toulousain dans une nouvelle phase d'instabilité prolongée...

411 *Le Gascon illustré*, 3 mars 1912.

412 *Le Républicain du Midi*, 4 mars 1912.

413 *Ibid.*, 15 mars 1912.

414 *Ibid.*, 31 mars 1912.

C) Bayreuth-sur-Garonne (1927-28)

A l'automne 1914, la saison lyrique attendue est annulée et le théâtre demeure fermé, au grand désarroi du personnel local, touché inopinément par l'épreuve du chômage. Face à cette situation d'urgence, Jean Rieux, maire de Toulouse, et Jules Julien, son adjoint, fondent « l'association des artistes, chœurs, orchestre et ballets », destinée à organiser la reprise des activités musicales au sein de l'établissement. Jean Taverne, secrétaire général du syndicat des artistes musiciens, est placé à la tête du groupement, qui doit fonctionner sans subvention municipale, avec pour seuls soutiens l'éclairage, le chauffage, l'usage de la salle, des décors et des costumes...

L'expérience débute dans la difficulté : les spectacles sont montés avec les artistes non mobilisés, et leur qualité se révèle très insuffisante. De surcroît, l'actualité dramatique détourne le public du théâtre, et les recettes connaissent une baisse vertigineuse, qui conduit l'administration à envisager la clôture anticipée de la saison. Mais l'engagement, au cachet, de véritables chefs d'emploi permet au Capitole de renouer peu à peu avec le succès. Pendant près de trois ans, les représentations de solidarité se multiplient dans la ville rose : le 9 décembre 1914, une reprise des *Huguenots* permet de verser 1400 F. à l'œuvre de la « Goutte de lait » ; le 14 juillet 1915, on donne *La fille du régiment* (Donizetti) et *Le chant du départ* (Vidal) aux Arènes des Amidonniers, louées spécialement et réservées aux soldats blessés hospitalisés à Toulouse ; le 18 octobre 1916, le troisième acte de *Guillaume Tell* est mis en scène au profit des Orphelins de Guerre. La même année, on crée également *L'épopée*, pièce lyrique composée par le chef d'orchestre Tartanac, élève et disciple de Jules Massenet. Entre le 7 octobre 1916 et le 15 juin 1917, 123 représentations sont programmées au Capitole, pour une recette de 287 416 F. ⁴¹⁵.

Le 10 août 1917, en début d'après-midi, un incendie se déclare dans les combles du théâtre. En moins d'une heure, il anéantit la salle et ses annexes dont toutes les structures s'écroulent. L'intervention des sapeurs-pompiers permet de maîtriser le sinistre avant que les flammes ne gagnent la Salle des Illustres et ne s'étendent au corps principal du bâtiment. Si le feu avait pris de nuit, tout le Capitole eût flambé. Le fléau est limité à l'aile droite, et les dépendances administratives de l'établissement sont préservées. Mais rien ne subsiste de l'arène édifiée par Dieulafoy en 1880, véritable mémoire lyrique de la ville, qui avait abrité tant de grandes

415 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 119.

manifestations artistiques chères au cœur des Toulousains⁴¹⁶. La piste criminelle n'est pas écartée, mais la cause de l'incendie de sera jamais élucidée jusqu'à aujourd'hui. L'événement provoque un accès de consternation générale parmi la population, mais les horreurs de la guerre incitent davantage au pragmatisme qu'aux lamentations. Douze ans plus tard, Alex Coutet décrit, sur un ton savamment mélodramatique, les circonstances de la catastrophe dans la revue *Comedia* : « Le 10 août 1917, à deux heures de l'après-midi, un incendie *inexplicable* anéantit le célèbre théâtre. Mais, à ce moment, le sentiment français *se façonnait* aux ruines et aux deuils, Louvain était détruite, Reims offrait en holocauste sa cathédrale, Paris était menacé... Toulouse, *sur l'autel de la patrie, d'un geste résigné, apporta sa filiale offrande*, d'autant que ses fils n'étaient plus là : *la graine de ténors saupoudrait les tranchées* »⁴¹⁷.

Pendant six années, l'exploitation perdure en se délocalisant vers d'autres édifices culturels toulousains : la salle de l'« Apollo-Cristal », ancien Music-hall devenu cinéma, est d'abord mise à contribution par la municipalité. Après la fin des hostilités, l'art lyrique trouve refuge au Théâtre des Variétés, principalement dédié jusqu'ici à la mise en scène de l'opérette⁴¹⁸. À partir de 1921, une programmation continue y est organisée, qui fait la part belle aux grandes œuvres du répertoire : *La Tosca* (Puccini), *La Périhole* (Offenbach), *Rigoletto*, (Verdi), *La Juive* (Halévy) ou encore *Guillaume Tell* (Rossini) sont successivement représentés, et l'on enregistre les créations de *Fleurette* (Pujol) et de *Ninon de Lenclos* (Maingueneau)⁴¹⁹. Parallèlement, la reconstruction du Capitole est confiée à un architecte octogénaire, Paul Pujol, détenteur du prix de Rome et réalisateur de la Salle des Illustres en 1892. Après deux ans de travaux, la nouvelle scène est inaugurée le 6 novembre 1923 par une reprise des *Huguenots* (Meyerbeer). Ses structures anarchiques et ses décorations obsolètes suscitent la consternation de l'historien Paul Mesplé : « Je n'oublierai jamais l'impression de stupeur que je ressentis lorsque je vis pour la première fois ce fatras invraisemblable de girandoles, de masques, de colonnes baguées, de statues argentées, les inoubliables imitations de tapis en stuc bariolés, qui garnissaient les balcons des deuxième galeries, le tout constellé de lampes électriques, et enfin ce fronton de scène où les personnages et guirlandes commençaient en peinture, puis s'enflaient sans avoir l'air de rien et s'achevaient en sculptures peintes aux tons

416 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 164.

417 *Comedia*, 10 septembre 1929.

418 CADAYE Jean, *op.cit.*, p. 165.

419 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 121.

les plus suaves de la palette des fabricants de calendriers. On ne savait s'il fallait rire ou pleurer devant tant de candeur, d'aberration et d'inconscience »⁴²⁰.

Les mélomanes toulousains retrouvent leur fief ancestral, mais la Grande Guerre a provoqué des bouleversements irréversibles dans le domaine artistique : les contraintes économiques entraînent la disparition progressive de la troupe sédentaire et le recours systématique aux vedettes étrangères, appelées en renfort pour les grandes créations de la saison et payées « au cachet ». Par ailleurs, le rituel des « trois débuts », qui avait consolidé la réputation du public de la ville rose pendant des décennies, ne survit pas à l'extinction du vieux monde. Le directeur du Capitole engage désormais les artistes locaux, et l'assistance perd un droit de réserve qui lui semblait inaliénable de toute éternité. Cette situation provoque une désaffection notable vis-à-vis du théâtre lyrique, renforcée par l'essor de nouveaux loisirs populaires : le Stade Toulousain exerce une domination sans partage sur le rugby français jusqu'en 1927, tandis que le cinéma et l'opérette acquièrent une importance inédite dans la cité gasconne. En 1920, les recettes de l'opéra sont estimées à 459 365 F. à Toulouse. Dans le même temps, celles de l'opérette s'élève à plus de 650 000 F., et l'industrie cinématographique engrange près de deux millions de francs de chiffre d'affaire. L'hégémonie séculaire du Capitole est compromise. Pour répondre à cette menace inédite, la municipalité confie les rênes de l'établissement à l'ancien baryton Maurice Carrié, qui se voit allouer un traitement mensuel de 1500 F. et une subvention de 300 000 F. destinée à rendre son lustre d'antan au « temple » toulousain de l'art lyrique ⁴²¹.



Maurice Carrié
Le Cri de Toulouse, n°14, 15
avril 1928.

Après *Les Huguenots*, la saison 1923-24 se poursuit avec les reprises de *Manon* (Massenet) et de *La Tosca* (Puccini). Mireille Berthon triomphe dans les rôles de Juliette et de Thaïs, et Mathilde Calvet, épaulée par le fort ténor Granier, obtient un beau succès à l'occasion de la mise en scène du *Roi d'Ys* (Lalo). Les représentations successives de *Lohengrin*, du *Chemineau* et de *Samson et Dalila* font souffler un vent de renouveau sur le théâtre du Capitole. De spectacle en spectacle, Maurice Carrié impose une ambition et une clairvoyance

420 RIVIERE Auguste et JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages, pp. 47-48.

421 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, pp. 121-124.

qui rappellent les grandes heures de la direction Boyer. La soprano Lucile Panis, le chef d'orchestre Rey, le régisseur De Ruy et le décorateur Gardy recueillent les louanges de la critique, dont la prolixité n'a fait que se renforcer au cours des années d'après-guerre. La densité de la programmation s'accroît à la rentrée 1924 : le ténor Lemaire s'illustre par sa polyvalence dans *L'Africaine*, *Les Huguenots*, *Manon*, *Lakmé* et *Les contes d'Hoffman*, alors que Lucile Panis rehausse de tout son talent les grandes reprises wagnériennes de *Lohengrin* et de *La Walkyrie*⁴²². Signe des temps : la projection sur grand écran du film muet de Dupuy-Mazuel, *Le miracle des Loups*, permet au septième art de franchir pour la première fois les portes du théâtre toulousain. Par la suite, l'opérette vient également demander asile au théâtre du Capitole, où elle rencontre un succès exceptionnel avec les mises en scène de *La Belle Hélène* (Offenbach), *Boccace* (Suppé) et *Ciboulette* (Hahn)⁴²³. Vraiment, une grande transition est à l'œuvre dans le monde lyrique en ces années 1920. Mais la gestion habile de Carrié permet à l'opéra de retrouver peu à peu son ancienne prédominance dans la ville rose, malgré le poids des difficultés financières et la multiplication de la concurrence.

Pour l'ouverture de la saison 1925-26, le directeur bénéficie d'une nouvelle subvention de 700 000 F., qui lui permet d'engager le chef d'orchestre lillois Julien Dupuis et, surtout, le ténor corse César Vezzani, dont la célébrité, toujours intacte au XXI^e siècle, repose alors sur



Cesar Vezzani
http://www.cantabile-subito.de/Tenors/Five_French_Tenors/vezzani1.jpg

une voix confondante de puissance et de solidité. En guise de préambule, Jane Bourguignon, Guy Casenave et Claudius Rougenet sont acclamés dans *Aïda* (Verdi). Dans la foulée, les mêmes artistes obtiennent un succès équivalent dans *Hamlet* (Thomas), *Les Huguenots* (Meyerbeer), *Sigurd* (Reyer), et *Hérodias* (Massenet). Le public se déplace en nombre pour les reprises de *La Damnation de Faust* (Berlioz) et de *La Walkyrie*. On salue Mlle Heibronner dans *Louise* (Charpentier) et M. Tharaud dans *La Juive* (Halévy). La « première » des *Burgraves* (Sachs) ne fait pas vibrer les foules. Les créations du *Mariage aux lanternes* (Offenbach), de *Fleurette* (Pujol) et du *Hullah* (Rousseau) déçoivent quelque peu, mais le public accorde une ovation à Vezzani dans *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), *Paillasse* (Léoncavallo) et *Rigoletto* (Verdi). Au cours de la saison, le Capitole est endeuillé par les disparitions quasi-simultanées de

422 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, pp. 133-134.

426 RIVIERE Auguste et JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages, p. 87.

Frédéric Boyer (décembre 1925) et de son frère Justin (février 1926), qui firent tant pour le rayonnement du théâtre toulousain. Maurice Carrié ne recule devant aucune hardiesse pour faire fructifier leur héritage : au printemps, il fait appel au Conseil Général de la Haute-Garonne pour concrétiser un projet grandiose et audacieux : monter dans son intégralité la *Tétralogie* de Richard Wagner à Toulouse. Convaincu par les brillants résultats obtenus jusqu'ici, le Conseil octroie un prêt de 100 000 F. au demandeur, qui décide d'écourter la saison en cours afin de préparer au mieux le grand événement musical à venir⁴²⁴.

1) La Tétralogie (1927)

La reprise des activités lyriques à la rentrée 1926 s'accompagne de l'engagement du chef Gabriel Laporte et du metteur en scène Charles Faber. Comme souvent, on ouvre par une reprise des *Huguenots*, qui met en lumière le talent du grand baryton-basse André Pernet, salué avec une chaleur égale par le public et la critique. Pernet s'illustre à nouveau dans *Faust* (Gounod), *Les contes d'Hoffman* (Offenbach) et *Thaïs* (Massenet). Il est entouré d'artistes valeureux, qui participent aux nombreux succès accumulés en début de saison : Lucie Caylus se fait applaudir dans *La Damnation de Faust* et *Messaline* (De Lara), Victoria Fer campe une Manon admirable dans l'opéra éponyme, et le ténor Guys fait de brillants adieux à la scène dans *Guillaume Tell* et *L'Africaine* (Meyerbeer).

Les créations de *Gismonda* (Février) et du *Vieil Aigle* (Gunsbourg) resteront sans lendemain, mais la « première » de *Boris Godounov* marque les esprits. Claudius Rougenet obtient un véritable triomphe dans le rôle-titre. Il partage les bravos avec le peintre Amable, auteur des décors de la pièce, et le chef Laporte, dont la direction dynamique est parvenue à rendre toute son intégrité à la sombre partition de Moussorgski. L'auditoire toulousain est transporté par la puissance de l'ouvrage. Maurice Carrié peut enregistrer une nouvelle réussite alors que le mois de mars se profile à l'horizon, et que les répétitions s'activent en vue de la mise en scène de l'immense cycle wagnérien...

L'administration du Capitole fait appel à des artistes de premier plan dans cette perspective : Aymé Kunc, vainqueur du Prix de Rome face à Maurice Ravel en 1902 et directeur du Conservatoire de Toulouse depuis 1914, assurera la direction musicale de toutes les représentations. Les rôles principaux seront confiés à quelques-unes des plus grandes voix de

424 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, pp. 136-138.

l'Opéra de Paris : Paul Franz, fort ténor, interprètera successivement les personnages de Loge, Siegmund et Siegfried ; Francisque Delmas, héros du wagnérisme français, incarnera Wotan ; Jeanne Bourdon prêtera ses traits à la figure altière de Brunehilde, et Georgette Frozier-Marrot, mezzo-soprano, apparaîtra dans le rôle de Fricka. Parmi les chanteurs toulousains évoluant sur scène, on retrouvera Claudius Rougenet (Albérich), Lucie Caylus (Freia, Sieglinde, Gütrüne) et Albony (Mime). Les décors et la scénographie seront laissés à la charge du nouveau régisseur local, Charles Faber.

a) Une presse mobilisée

Les critiques toulousains perçoivent très vite l'importance que la future création de la *Tétralogie* revêtira dans l'histoire du Capitole. Aussi consacrent-ils, dès les premiers jours de mars, une attention particulière à la couverture médiatique de l'événement qui s'annonce. Comme souvent, *La Dépêche* parvient à prendre de vitesse ses concurrents à cet égard : Dans la première quinzaine du mois, Georges Pierfitte, chroniqueur lyrique du journal, fait paraître quatre articles détaillant avec sobriété l'argument de *L'Anneau du Nibelungen* et les principaux thèmes qui jalonnent la partition de l'ouvrage⁴²⁵. Concomitamment, Georges Guiraud, fils d'Omer, consacre une étude aux « idées de Wagner » dans *L'Express du Midi*⁴²⁶. Le lendemain, il focalise son propos sur le cas particulier du *Ring*⁴²⁷, avant de laisser place à Louis d'Antin de Vaillac, qui relate les grands épisodes de la vie amoureuse du compositeur et la manière dont ils ont influencé son œuvre⁴²⁸. Par la suite, Georges Guiraud reprend son office au sein du quotidien, pour évoquer, à la manière de Pierfitte, les principales lignes de force qui se dégagent de la *Tétralogie* sur les plans lyrique et dramatique⁴²⁹. Claude-Jean, professeur au Conservatoire, se livre au même exercice dans *Le Midi Socialiste* entre le mercredi 16 et le jeudi 19 mars⁴³⁰. Dans l'intervalle, Charles Teissier, critique musicale du *Télégramme*, analyse à son tour le système du Maître de Bayreuth, avant d'étudier au cas par

425 *La Dépêche*, 6 mars (*L'Or du Rhin*), 8 mars (*La Walkyrie*), 10 mars (*Siegfried*) et 13 mars (*Le crépuscule des dieux*) 1927.

426 *L'Express du Midi*, 9 mars 1927.

427 *Ibid.*, 10 mars 1927.

428 *Ibid.*, 16 mars 1927.

429 *Ibid.*, 16 mars (argument de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie*), 17 mars (argument de *Siegfried* et du *Crépuscule des dieux*), 18 mars (musique de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie*), 19 mars (musique de *Siegfried* et du *Crépuscule des dieux*) 1927.

430 *Le Midi Socialiste*, 16 mars (*L'Or du Rhin*), 17 mars (*La Walkyrie*), 18 mars (*Siegfried*) et 19 mars (*Le crépuscule des dieux*) 1927.

cas les quatre journées du *Ring* wagnérien au fur et à mesure de leurs créations successives au Capitole⁴³¹.

Dans son numéro du 12 mars 1927, *Le Quatrième Etat* excite l'impatience de ses lecteurs en présentant la prochaine création comme le « plus grandiose spectacle » qui puisse être présenté à un public mélomane. Déjà, les réservations « affluent des quatre coins de France, même d'Espagne et d'Italie »⁴³². Trois jours plus tard, *Le Cri* évoque la ferveur populaire qui commence à gagner la ville rose à l'approche des solennités musicales attendues : « On travaille ferme, au Capitole, à la préparation de la *Tétralogie*. C'est l'événement attendu de tous les Toulousains. On en parle dans les salons, on ne rêve que thème et leit motif (*sic*), on assiste à toutes les conférences et on lit toutes les critiques d'avant-première »⁴³³. L'hebdomadaire satirique traduit l'ambiance latente en imaginant l'accueil réservé par les mélomanes locaux à un groupe de touristes étrangers désireux d'assister aux représentations à venir :

(*Au lever du rideau, les Etrangers chantent ; air : A Franghêsa.*)

CHŒUR : Ah, ah, ah, ah, ah, ah,
Près du but nous voici,
Cherchons bien par ici,
Ah, ah, ah, ah, ah, ah,
Pour sûr qu'on trouvera
L' chemin de l'Opéra.

LE COMPÈRE. — Qu'est-ce que c'est ? Que signifie ?...

LA COMMÈRE. — Ce doit être un cortège de mi-carême... peut-être des étudiants qui s'amuse.

LE TURC (*se détachant du groupe ; au Compère*). — Monsieur, si tu voulais renseigner...

LE CHINOIS (*se dirigeant vers la Commère*). — Li joli madame, ti pourrais...

L'ESPAGNOL (*bousculant le Turc et le Chinois*). — Pardoun, pardoun, y ou sous tout à fait qualifiato per interrogar el Senor et el Senorita, por què y ou parla el Francès...

LE COMPÈRE. — Mais il n'y a pas de doute, ce sont des étrangers.

LE TURC. — C'est ça, c'est ça, des étrangers qui ne sommes pas d'ici...

LE CHINOIS. — Qui li somm' de chi nous...

L'ESPAGNOL. — Et qué nous sommes attiratos per le grand événement artistico dont le monde tout entieros il s'entretient per l'instanté.

L'ITALIENNE. — Mussolini, m'a dit : Vas-y ! (*On lui fait redire sa phrase.*)

431 *Le Télégramme*, 20 mars (*L'Or du Rhin*), 21 mars (*La Walkyrie*), 23 mars (*Siegfried*) et 26 mars (*Le crépuscule des dieux*) 1927.

432 *Le Quatrième Etat*, 12 mars 1927.

433 *Le Cri de Toulouse*, 15 mars 1927.

L'ANGLAISE. — Et moi, jé suis veniou parce que, dans le Angleterre, on ne avait jamais viou chose pareille...

LA COMMÈRE. — Mais qu'est-ce qui peut bien les attirer en ce moment? Y aurait-il quelque chose de sensationnel?

LE COMPÈRE. — Je cherche vainement, je n'arrive pas à comprendre... Au fait, il est beaucoup plus simple de le leur demander...

(A l'Espagnol). Voyons, Monsieur, vous qui parlez admirablement le français...

L'ESPAGNOL. — Ye me flatte, en effet, de lou parler comme oune vache espagnole...

LE COMPÈRE. — Qu'est-ce que vous venez faire à Toulouse?

TOUS LES ÉTRANGERS. — Ce qué nous venons faire?

LE TURC. — Il le demande?

LE CHINOIS. — Il ni li divine pas?

L'ESPAGNOL. — Ye crois qu'il se fout de nous...

TOUS LES ÉTRANGERS. — Mais nous venons pour la *Tétralogie*!

LA COMMÈRE. — Ah, la *Tétralogie*!

LE COMPÈRE. — Ah, la *Tétralogie*! Il ne manquait plus que ça; quelle drôle d'idée a eu M. Carrière... Les étrangers n'étaient sans doute pas assez nombreux à Toulouse!...

L'ANGLAISE. — Vo êtes satisfait de nous voir?

LE CHINOIS. — Li Toulousains sans doute très contents?...

L'ESPAGNOL. — Dé Barcelona soulementé, nous sommes plous de cinquante centes qué nous venons par oune ferro-caril spécialomente chauffato...

LE CHINOIS. — Li compatriotes di moi ils viennent aussi très nombreux...

L'ANGLAISE. — Yès, le Chine il était si peu habitable en ce moment...

LE TURC. — Le directeur de votre Capitole a fait une telle propagande à l'étranger...

L'ESPAGNOL. — Nous né sommés qué l'avant-guardia...

LE CHINOIS. — Que li fait un peu de tout...

LE TURC. — En attendant l'arrière-garde.

L'ANGLAISE. — Que elle ne faisait rien du tout...

LE COMPÈRE. — Tiens! ils ont vu jouer *Les Saltimbanques*.

L'ESPAGNOL. — Le groupe qui nous suit il comprend cinq Brésiliens, douze Péruviens, six Américains, vingt Tchecoslovaques, trois Moldo-Valaques, quatorze Mandchous, dix-sept Zoulous et oune Souisse...

LA COMMÈRE. — Un Suisse de Genève?

L'ESPAGNOL. — Qué non pas, sénorita, oune Souisse avec oune hallebarde... C'est lou Souisse de la cathédrale de moun pays.

LE COMPÈRE. — Et vous venez pour la *Tétralogie*?...

L'ANGLAISE. — Ce était oune jaouli pièce?

LE CHINOIS. — Li était rigolotte.

LE TURC. — Très... ohé, ohé?...

(*Le Compère et la Commère éclatent de rire.*)

LE COMPÈRE. — La *Tétralogie*?... Vous ne savez donc pas ce que c'est?

Tous. — Non!...

LA COMMÈRE. — Pauvres gens, il faut leur expliquer...

LE COMPÈRE *chante*.

I

La première pièce est une merveille,
Il s'agit de barboter un trésor
A des Ondin's, nageuses sans pareilles,
Qui doiv'nt lui faire un rempart de leur corps.
Mais Albérich, r'nonçant aux amourettes,
S'introduit dans cet humide logis;
Il retire tout l'or de sa cachette,
C'est l'commence...ment d'la *tétralogi'* (*bis*).

II

Sieglinde se mêle de cette affaire
Et commet l'im...prudence d'écouter
Les proposi...tions extraordinaires
D'un M'sieur qu'est son frère sans s'en douter.
Survient Hunding plein d'un' fureur profonde
Qui n'entend pas laisser c' crime impuni.
Un' femm' s'endort, Siegmund va dans l'autr' monde,
Ainsi s'complique la *tétralogi'* (*bis*).

III

Voici Siegfried qu'un zèle étrange anime
Et qui s' prépare à tuer un dragon;
Il se forge une épée chez un vieux mime
Et vous étend le monstre tout du long.
Du coup, sans qu'on arrive à bien comprendre,
D' l'anneau mira...culeux Siegfried s' saisit;
Il en profit' pour faire un peu d'esclandre
Et ça réveill' tout' la *tétralogi'* (*bis*).

IV

Au quatrième act' sonne le crépuscule
Des dieux punis pour avoir aimé l'or.
La Walkyri' très éveillée circule,
Et c'est enfin le public qui s'endort.
Tout ça s'accom...pagne d'une musique
Infernale et qui remplit de souci
Les gens qui se prétendent harmoniques,
Voilà c' que c'est que la *tétralogi'* (*bis*).

(*Les Etrangers, qui pendant ce récit manifestaient une surprise de plus en plus accentuée, ne peuvent plus contenir leur mécontentement et prononcent des paroles inintelligibles. Le Compère et la Commère s'emploient à les calmer.*)

LE COMPÈRE. — Eh, saïristi, il n'y a pas de quoi se décourager...

LA COMMÈRE. — Tout s'arrangera très bien...

LE COMPÈRE. — Au fond, avec un peu de bonne volonté...

LE TURC. — Ça n'est pas drôle; j'arrive d'Angora pensant assister à un spectacle très parisien, avec beaucoup de petites femmes...

L'ANGLAISE. — Quelques combats de boxe...

L'ESPAGNOL. — Une mise à mort...

LE CHINOIS. — Et li têtes promenées à travers la ville, au bout d'une pique...

LA COMMÈRE. — Ils sont bien excusables.

LE COMPÈRE. — Tant de Toulousains n'en savent pas plus qu'eux!...

Neuf jours auparavant, *La Dépêche* annonçait déjà que seul un nombre « infime » de places restait à pourvoir dans l'optique de la création toulousaine du *Ring*⁴³⁴. Preuve que les mutations socio-économiques de l'après-guerre n'ont pas fondamentalement remis en cause les affinités musicales des spectateurs languedociens. En ce printemps 1927, la « wagnérophilie » toulousaine atteint des sommets de vivacité, et les thuriféraires gascons du Maître de Bayreuth vibrent à l'idée d'exprimer leur enthousiasme aux yeux de tous. Le théâtre du Capitole exaucera ce vœu à compter du dimanche 20 mars, jour de la première mise en scène de *L'Or du Rhin* dans la cite de Clémence Isaure...

b) Autour de la *Tétralogie*

Le vendredi 11 mars 1927, Jean Boyer, fils de Justin, germaniste et professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse, prononce une allocution publique consacrée à *L'Anneau des Nibelungen*. La conférence se déroule au Capitole, et s'accompagne d'une exécution des principaux motifs de l'œuvre, interprétés au piano par Mme Castex-Bonnefond. Claudius Rougenet, Lucie Caylus et Abonil, créateur du rôle de Siegmund en 1908, chantent les parties attribuées à leurs personnages respectifs. Georges Pierfitte, qui assure le compte-rendu de l'intervention pour *La Dépêche*, souligne la forte affluence populaire obtenue à cette occasion : « la salle du Capitole était [...] infiniment trop petite, hier soir, pour contenir l'auditoire innombrable accouru de toutes parts, avide d'entendre la bonne parole wagnérienne »⁴³⁵.

Après une étude minutieuse des quatre journées composant le poème du *Ring*, Jean Boyer met en évidence la portée symbolique et politique de l'ouvrage, considéré comme une allégorie du « conflit éternel entre l'Or et l'Amour, entre la soif de puissance et le renoncement ». Il appréhende cette symbolique à la lueur des mutations socio-économiques à l'œuvre au moment de la composition de la *Tétralogie* : « à une certaine époque de la vie de Wagner, la domination de l'or a revêtu une signification actuelle : celle de l'asservissement des travailleurs par un patronat sans scrupules, qui aboutit à l'explosion populaire de 1848. Les ouvriers réduits à une condition voisine de l'esclavage sont alors représentés par les Nibelungen qu'Albérich mène à coups de fouet, et le capitaliste béat par Fafner qui dort, satisfait sur le trésor inutile qui causera sa perte ». La pensée de Schopenhauer est également présente dans l'ouvrage, où l'on retrouve « les deux grandes idées sur lesquelles Wagner a

434 *La Dépêche*, 6 mars 1927.

435 *Ibid.*, 12 mars 1927.

construit à peu près tous les conflits dramatiques qui animent ses œuvres : le Renoncement et la Rédemption par l'amour ». Sur le plan musical, la Tétralogie est à rattacher «aux théories romantiques de la vie universelle et de l'art synthétique dont elle est la plus grandiose tentative de réalisation ».

Boyer s'est exprimé «En termes lumineux et charmants, sur ce ton de fine et familière causerie qui est la marque du conférencier-né ». D'après Claude-Jean, il est parvenu à traiter le sujet « avec une réelle maîtrise et une compréhension des plus sûres »⁴³⁶. Son développement, « remarquable en tous points », a rencontré l'approbation d'un public « intéressé et charmé » qui « applaudit longuement » à la fin de l'intervention. Georges Pierfitte n'oublie pas de rendre hommage aux artistes toulousains qui ont apporté leur concours au pédagogue érudit : « Mme Castex-Bonnefond [...] a supérieurement interprété [...] le prélude de *L'Or du Rhin*. Mme Caylus et M. Abonil ont chanté dans un style parfait le final du premier acte de « la Walkyrie » et l'aimable falcon a bien voulu ajouter au programme le duo du deuxième acte, détaillant tour à tour les parties de Brunehilde de Sieglinde. Enfin M. Rougenet s'est fait, comme toujours, acclamer dans « les Adieux de Wotan ».

L'imminence de la création du grand cycle lyrique au Capitole incite les spécialistes locaux à revenir sur les principaux traits caractéristiques de la « méthode » wagnérienne. L'article de Georges Guiraud intitulé « les idées de Wagner » est rédigé dans cette optique : « Pour lui, le genre « Livret d'opéra » était ridicule. Voir l'action interrompue par un acteur venant chanter un air à roulades devant le trou du souffleur lui était chose odieuse, un « étrange supplice ». Aussi tout en composant des ouvrages influencés par l'ancienne conception de l'Opéra : *Rieuze (sic)*, *Vaisseau Fantôme*, *Tannhauser (sic)*, *Lohengrin*, qui cependant, d'étape en étape, marquaient toujours un nouveau progrès sur le chemin de l'émancipation, Wagner songeait-il à transformer radicalement le théâtre [...] En premier lieu, le choix du sujet : plus d'emprunt à l'histoire. Les mythes de l'Antiquité ont fourni la matière de leurs drames aux tragiques grecs ; Wagner va demander à la mythologie scandinave le sujet de *l'Anneau des Nibelungen*. [...] Union plus intime entre la poésie et la musique. Le musicien s'interdira toute répétition de mots. Le poète pourra développer plus facilement sa pensée et ne plus s'astreindre aux formes étriquées adoptées jusque-là. [...] Cette mélodie ne servira donc plus à préparer seulement le succès d'une vocalisatrice ou d'un ténor à ramage. Plus d'interruption du drame par le

⁴³⁶ *Le Midi Socialiste*, 14 mars 1927.

morceau « à effet ». [...] L'orchestre cessera d'être cette « monstrueuse guitare » de l'opéra italien que Wagner avait en horreur. Son rôle est grandi, il remplacera même complètement les chœurs qui n'ont plus rien à faire dans toute la *Tétralogie*, ou très peu puisque seules interviennent les voix d'hommes au deuxième acte du *Crépuscule des Dieux*, à l'arrivée de Brunehilde au bourg de Gunther »⁴³⁷. Le 10 mars, Guiraud renchérit en rappelant le principe du *leitmotiv* : « Qu'est-ce donc que le [...] motif conducteur ? C'est un thème généralement court et caractéristique destiné à silhouetter un personnage, à préparer sa venue, et qui, se pliant aux développements de la musique, aux différentes péripéties de l'action, accompagne ce personnage tout le long de la pièce tel qu'on l'a entendu la première fois ou sous des aspects nouveaux »⁴³⁸.

Six jours plus tard, Claude-Jean se fait solennel pour décrire « l'œuvre maîtresse de Richard Wagner » aux lecteurs du *Midi Socialiste* : « Nous touchons ici à la création, sinon la plus parfaite, du moins la plus surprenante et la plus colossale du poète musicien. Tout y est extraordinaire et hors cadre ; le sujet, l'idée, la forme, les proportions même de l'ensemble, son étrangeté défie les comparaisons, et son audace rompt avec toutes les habitudes du théâtre contemporain »⁴³⁹. Le chroniqueur sollicite d'avance l'indulgence du public toulousain en rappelant les multiples épreuves imposées aux interprètes qui paraîtront sur la scène du Capitole : « Tout le long de la tétralogie, [...] Wagner a répudié complètement l'emploi simultané de deux ou plusieurs voix ; il a eu recours uniquement à une déclamation continue, à une sorte de récitation mesurée sur une trame symphonique tissée avec un art infini de tous les motifs musicaux caractéristiques qui s'attachent à chaque personnage, à chaque idée, à chaque sentiment. Jamais la science, le génie de l'orchestre et l'art de la polyphonie instrumentale n'ont été poussés aussi loin ; mais au-dessus de ce formidable orchestre, si coloré, si varié, si riche, si puissant, il y a la parole déclamée dont l'auditeur ne doit pas perdre une syllabe et qui exige un effort tout spécial de la part des chanteurs ; il ne leur faut plus chanter, mais dire en quelque sorte, une déclamation notée et qui exige autant de voix que de précision dans la mesure et de netteté dans l'articulation ».

Le 18 mars, Charles Teissier suit le mouvement impulsé par ses confrères et produit une étude remarquablement synthétique dans *Le Télégramme* : « Le compositeur est son propre librettiste. Le poète ne doit point se laisser aller à son inspiration pouvant nuire à l'expression

437 *L'Express du Midi*, 9 mars 1927.

438 *Ibid.*, 10 mars 1927.

439 *Le Midi Socialiste*, 16 mars 1927.

musicale. Il versifie et compose en même temps. Le principe du drame musical est l'unité de composition et de forme ; des divisions artificielles ne peuvent être admises. Le sujet déterminé, l'exposition en étant complète, l'action se déroule sans à côtés, la parole et la musique allant jusqu'à « l'épuisement ». Si un passage est détaché de l'œuvre entière, il perdra sa véritable signification. La musique ne met pas en relief un personnage mais le place musicalement dans la véritable situation qu'il doit occuper, analyse sa pensée, ses idées les plus intimes, « l'étiquette ». Le chanteur déclame en musique, l'orchestre développe des mélodies qui ne se terminent pas mais s'enchaînent. La parole chantée et la trame orchestrale ont entre elles une cohésion complète. L'incident dramatique, comme pour les personnages, est analysé, noté, et s'il se reproduit sera signalé musicalement. Les circonstances, les paysages, les symboles sont matérialisés par une formule musicale ».

Teissier s'incline devant la richesse de la composition wagnérienne, « véritable écheveau de mélodies tissé avec un art génial, constitué par des *leitmotivs* qui paraissent, disparaissent, reparaissent, s'affrontent, s'entrecroisent, s'ajoutent, grandissent, augmentent de plus en plus l'action dramatique, jusqu'au dénouement, le coup de tonnerre, la catastrophe finale ». Par souci d'objectivité, il en admet toutefois la difficulté d'accès : « On pourra aussi entrevoir le côté discutable du théâtre wagnérien. Il est analytique, symbolique, trop psychologique pour ne point arriver à fatiguer parfois l'attention. Il dédaigne le monde de tout le monde. Son domaine est celui du rêve et de la mythologie. C'est un burg colossale, construit par un géant de génie. Certains de ses contours se perdent dans la brume ». En filigrane, la référence, devenue classique, aux méandres tortueux de la « Germanie » apparaît à nouveau : « Wagner a écrit : « Seuls des cœurs allemands peuvent comprendre le *Vaisseau Fantôme* ». Cette opinion est forte exagérée. Le style wagnérien n'en reste pas moins d'une interprétation délicate pour la mentalité française et le tempérament artistique méridional en particulier, plus apte par sa nature à être touché dans ses fibres sensibles profondes par la sentimentalité musicale ». Mais Charles Teissier fait confiance au public toulousain pour transcender, en connaisseur, cette opacité de façade : « Un effort est à faire. Il s'est déjà manifesté par l'empressement apporté à entendre des conférences sur la *Tétralogie*. On a lu et, certes, les ouvrages sur Wagner sont nombreux. Aussi sans abandonner goûts et préférences théâtrales, sans subir une conversion trop rapide pour être durable, prêt à supporter certaines longueurs lassantes de la *Tétralogie*, l'auditeur averti ressentira après l'épreuve subite une véritable admiration pour un Maître qui a conçu et créé une grandiose épopée musicale au rayonnement mondial ».

c) Sur *L'Or du Rhin*

Après une analyse panoramique de *L'Anneau des Nibelungen*, les critiques lyriques de la ville rose s'étendent au cas par cas sur chacune des journées du *Ring*, en commençant par son « superbe frontispice » (Teissier)⁴⁴⁰. En guise d'introduction, Georges Guiraud adresse un panégyrique enflammé à la partition de la *Tétralogie* : « La Musique !... Oh ! La musique ruisselle de toutes parts, à chaque page des partitions composant l'*Anneau* ! Puissante, majestueuse, gaie, passionnée, pittoresque, d'une émouvante profondeur, poétique -- d'une poésie intense -- avec des rythmes d'une incroyable verdeur, des timbres vigoureux ou effacés, que sais-je encore ? La musique abonde, elle jaillit inépuisable dans sa féconde variété, soutenue par la richesse inouïe de l'harmonie et de l'instrumentation. Cette musique pénètre l'auditeur, elle l'encercle, le tient haletant et souvent avec une telle force qu'elle l'écrase et l'anéantit, le laissant sans courage pour les besognes ou l'œuvre personnelle à accomplir »⁴⁴¹. Le chroniqueur de *L'Express du Midi* recense quelques « longueurs » à l'intérieur de l'ouvrage, mais il préfère en relativiser l'impact : « Ne peut-on attribuer en partie ces longueurs au livret lui-même, Wagner s'étant attaché trop souvent au drame intérieur qui se livre dans l'âme de ses personnages plutôt qu'à l'action extérieure, l'action dont vit en somme le théâtre ? Il est plus aisé de juger les idées et celles-là sont, sans conteste, d'un vrai poète. La part d'invention de Wagner dans cet immense poème qu'est la *Tétralogie* est même considérable ».

L'Or du Rhin s'ouvre sur la scène des « Ondines », véritable « trouvaille » dramatique accompagnée par une « musique de charme » qui rend le premier tableau « ravissant ». Claude-Jean y voit un véritable « enchantement » mélodique : « l'effet en est délicieux, grâce aux cors employés pour peindre l'ondulation monotone de l'eau D'ailleurs, c'est un charme exquis chaque fois que reparaissent les sirènes. En général, Wagner a été très heureusement inspiré par les épisodes pittoresques de son vaste poème »⁴⁴². Le rédacteur du *Midi Socialiste* s'arrête également sur le « thème retentissant de la forge d'Albérich », qu'il juge « habilement conçu », avant d'énumérer superficiellement les principaux temps forts de l'œuvre : « La malédiction d'Albérich, quand Wotan lui arrache l'anneau, est véritablement superbe. Une jolie mélodie de Froh, le dieu de la joie exprimant la félicité causée par le retour de Freia, puis une sombre mélodie de la prophétesse Erda et une phrase ample et magnifique de Donner, dieu du tonnerre, aboutissent au final, où résonne dans son plein développement la

440 *Le Télégramme*, 20 mars 1927.

441 *L'Express du Midi*, 18 mars 1927.

442 *Le Midi Socialiste*, 16 mars 1927.

marche des dieux vers le Walhalla, qu'on avait déjà entendue entre le tableau des filles du Rhin, et celui des Dieux ».

Georges Guiraud fait le choix d'un développement similaire dans *L'Express du Midi* : « Après les explications aigres-douces entre Wotan et ces deux lourdauds de géant Fafner et Fasolt, c'est le récit de Loge, le Dieu du Feu, qui nous attire, récit pétillant (passez-moi le mot) où de suite apparaît le thème qui servira de base à la scène finale de la Walkyrie : le rideau des flammes. Puis nous descendons dans les entrailles de la terre à la suite de Wotan et de Loge. Quel vacarme ! Quel orchestre trépidant auquel se joint, derrière la toile, le bruit des enclumes ! Quelle vie toute en rythmes rompus, en heurts, en chocs. [...] Nous remontons ensuite avec Wotan et son inséparable compagnon vers les sommets des montagnes d'où nous entendons la malédiction terrifiante d'Albérich, d'un effet dramatique irrésistible avec ses syncopes haletantes et le sourd grondement de son orchestre ; la fraîche mélodie de Froh, dieu de la joie, exprimant le bonheur du retour de Freïa ; la sombre prophétie d'Erda ; la grande phrase de Donner à laquelle succèdent l'orage et l'entrée majestueuse des Dieux au Walhalla ».

d) Sur *La Walkyrie*

Aux dires de Claude-Jean, la première journée de la *Tétralogie* produit une « profonde impression » sur celui qui l'écoute, en dépit de « longueurs dans les deux premiers actes, surtout dans le deuxième, où se trouve un interminable récit de Wotan »⁴⁴³. La première partie de l'opéra dure une heure entière mais paraît courte, tant elle renferme « de beautés accumulées et toujours grandissantes jusqu'au point suprême, la superbe scène entre le frère et la sœur, Siegmund et Sieglinde ; leur amour s'épanche en un chant d'un contour net, d'une expression brûlante, et l'hymne au printemps, que chante Siegmund, lorsque les rayons de la lune pénètrent dans la hutte, est d'un charme exquis ». Georges Guiraud note l'importance revêtue ici par les silences, qui renforcent la beauté de cette page : « les silences ont leur éloquence. Il y en a d'admirables dans le colloque ininterrompu des deux personnages ; des jeux de scène muets, soulignés par l'orchestre en disent plus que de grands discours. Tout ce premier acte est l'une des plus belles choses qu'ait écrites Wagner ».

Du second acte, Guiraud retient « le cri de guerre des Walkyrie lancé dès le début à pleine voix par Brunehilde et l'apparition si impressionnante de la jeune guerrière à Siegmund ». Là encore, il déplore les quelques « longueurs » qui incitent le spectateur à relâcher son attention.

⁴⁴³ *Le Midi Socialiste*, 17 mars 1927.

Claude-Jean reconnaît pour sa part que le drame tend, ici, à devenir « languissant », jusqu'à l'épisode du combat entre Hunding et Siegmund, « traité de main de maître », qui « termine l'acte infiniment mieux qu'il n'a commencé ».

La « Chevauchée des Walkyries » fait l'admiration de tous les chroniqueurs toulousains : « prodigieuse page décorative » pour Georges Pierfitte⁴⁴⁴, scène « violente et sublime » pour Claude-Jean, elle apparaît comme un « éblouissement » aux yeux du chroniqueur de *L'Express du Midi*. Celui-ci adopte une tonalité dithyrambique pour évoquer les derniers temps forts de l'opéra : « Les appels farouches des jeunes guerrières, le galop de leurs chevaux, la scène des adieux de Wotan, d'une inspiration soutenue, où le dieu descendant de son piédestal hautain consent à devenir humain, si bon, si paternel, et si émouvant ! Ici la pensée de Wagner plane ; elle plane haut, très haut, sur des hauteurs inaccessibles, inexplorées, mais son cœur est sur terre tout près de Wotan et Brunehilde, tout près de nous et c'est son cœur qui lui a dicté toutes les belles choses qu'il a mises sur les lèvres de ses personnages. Cette scène est splendide ; tout lui cède, même l'éblouissant incendie par quoi finit la pièce ». On retrouve les mêmes louanges dans la conclusion de Claude-Jean : « Le troisième acte est un chef-d'œuvre en entier. [...] On suit avec anxiété l'émouvant dialogue entre Brunehilde implorant grâce et son père implacable ; on est frappé d'admiration par les sublimes adieux du père à sa fille, dans cette scène fantastique de la mer de feu qui monte et crépite autour de la déesse endormie. L'opéra tout entier se distingue de « l'Or du Rhin » par une allure plus hardie, par une inspiration plus hautaine et plus franche, traversée d'éclairs de tendresse et de sensibilité d'un éclat surprenant. Chef-d'œuvre, en vérité, que ce troisième acte, et deux fois chef-d'œuvre, aussi bien par l'éblouissement et la fureur de l'orchestre dans la course effrénée des Walkyries, que par l'intensité de l'expression vocale et la puissance d'émotion dans l'admirable scène entre Brunehilde et Wotan ».

e) Sur Siegfried

Georges Guiraud regarde *Siegfried* comme le triomphe de l'enthousiasme juvénile : « De la gaieté ! De la joie ! De la jeunesse ! Combien il est difficile de décrire la vie et le mouvement qui animent le premier acte ! »⁴⁴⁵. Son homologue livre un jugement très proche dans les colonnes du *Midi Socialiste* : « Le premier acte de *Siegfried* est un des grands succès de la tétralogie ; tout y est vie et mouvement. Le sombre monologue de Mime, la joyeuse

⁴⁴⁴ *La Dépêche*, 6 mars 1927.

⁴⁴⁵ *L'Express du Midi*, 19 mars 1927.

entrée de Siegfried, la scène, d'une énergie singulière, où le jeune héros forge son épée avec tant d'ardeur et de gaieté, tandis que grondent à côté de lui les espérances jalouses et les noirs desseins de Mime, entraînent dans un succès égal certains dialogues languissants, malgré de beaux passages symphoniques, entre Mime et Wotan sous les habits d'un voyageur »⁴⁴⁶. Par la suite, chaque épisode « un peu traînant » se trouve vite remplacé par une scène « délicieuse, d'une poésie adorable et qui fait oublier au public les longueurs précédentes ». Claude-Jean étend son analyse à l'ensemble du deuxième acte : « Après la rencontre d'Albérich avec son vieil ennemi Wotan, c'est le joli passage où Siegfried écoute les bruits de la forêt et s'essaie à imiter le chant des oiseaux avec un roseau ; après le combat effroyablement bruyant de Siegfried contre le monstre, viennent ce dialogue exquis entre Siegfried et l'oiseau jaseur, qui l'avertit des astucieux projets de Mime, puis la scène si nouvelle, où Wagner, par une trouvaille de génie, fait dévoiler à Mime ses mauvais desseins de l'air le plus aimable et le plus insinuant ; cette façon d'exprimer la fausseté de Mime envers Siegfried est d'une invention curieuse et remarquablement rendue au double point de vue poétique et musical ».

L'exotisme du bestiaire wagnérien suscite l'ironie de Guiraud, dont les aimables railleries n'affectent pas l'estime qu'il porte au maître de Bayreuth : « Oui, il y a un dragon (j'ai négligé de vous en parler), un dragon laid, monstrueux à faire peur ; il y a aussi un gentil petit oiseau, mais il est empaillé, comme l'ours du 1^{er} acte était un faux ours. Joint au cheval de Brunehilde, aux béliers de Fricka et au serpent en tire-bouchon d'Albérich, ils formeraient une ménagerie que n'envierait certes pas Zoo-Circus. C'est la féerie qui continue. Mais que de difficultés pour la réaliser, pour que l'illusion soit plus complète ! Cela nous fait sourire, cela nous choque comme certaines plaisanteries un peu lourdes de Mime, comme les fausses notes du chalumeau de Siegfried ; c'est bien de l'esprit allemand, combien différent de l'esprit français. Mais la musique... qui donc a dit que la musique de Wagner -- plus que sa pensée poétique et philosophique, essentiellement germanique celle-là -- revêtait un caractère d'universalité presque indéniable ? Ce qui paraissait autrefois un paradoxe s'imposerait-il à nos yeux aujourd'hui, ou à nos oreilles avec la force d'un axiome ? ». Les mystères de la forêt représentent « le triomphe du pittoresque » : ils sont peints avec un « art » et une « délicatesse de touche » qui confèrent une « exquise poésie » à la scène, dominée par le dialogue « délicieux » et « frais » de Siegfried et de l'Oiseau.

446 *Le Midi Socialiste*, 18 mars 1927.

Au troisième acte, l'apparition « grandiose » de la prophétesse Erda est mise en valeur, comme le dernier tableau, empreint d'un « lyrisme », d'une « passion » et d'une tendresse » qui procurent au spectateur une « indicible émotion ». Claude-Jean rejoint son confrère dans cette description : « Au troisième acte, l'évocation d'Erda par Wotan est supérieure à la scène analogue de « l'Or du Rhin » et du plus grand effet ; l'épisode où Wotan veut arrêter l'élan de Siegfried n'offre pas grand intérêt ; puis l'on arrive au réveil de Brunehilde, dont le salut à la nature retrouvée est de tout point magnifique, et aboutit à un duo entre elle et Siegfried, un duo véritable, où la passion éclate avec une force, une intensité vraiment surhumaine ».

f) Sur *Le Crépuscule des dieux*

Pour Georges Pierfitte, la quatrième journée de la *Tétralogie* « dépasse encore, s'il est possible, ses devancières en magnificence polyphonique »⁴⁴⁷. Son confrère de *L'Express du Midi* tempère cette euphorie en pointant du doigt les « proportions colossales » de l'opéra, qui finissent par répandre « une certaine fatigue » parmi l'auditoire le plus patient. Cette réserve faite, Georges Guiraud reprend le fil de ses éloges : « Que de beautés nouvelles répandues, ici et là, au cours de ces trois actes ! Fraîches oasis où peut se reposer l'attention un peu lassée de l'auditeur, alors que l'astre wagnérien, d'une générosité sans limites, darde le feu éblouissant de ses rayons sur le long chemin parcouru ». Durant le premier acte, qualifié de « surabondant », les motifs déjà entendus se succèdent avec « une incroyable et magistrale habileté » ; les scènes suivantes sont perçues comme un enchantement ininterrompu : « Ici encore admirons et sans réticence. L'intérêt va croissant de la première jusqu'à la dernière page. Pas une seule faiblesse. Saluons le retour des ondines dans une nouvelle parure musicale plus prenante, plus attachantes encore que celle dont les a entourées Wagner dans *L'Or du Rhin*. Ce tableau est une des perles de la partition. On ne peut concevoir rien de plus gracieux, rien de plus poétique. [...] Encore un coup le musicien touche au sublime, et le sublime envahit l'auditeur atteint, frappé dans ses fibres les plus secrètes. La mort de Siegfried, son cortège funèbre, la mort de la Walkyrie auraient suffi pour assurer à jamais la gloire de celui qui sut trouver de tels accents et s'élever si haut dans le domaine de la pure Beauté.

Claude-Jean relativise la valeur musicale du *Götterdämmerung* au regard des précédentes productions du compositeur allemand : « Le lugubre chant des Nornes tissant le fil de la

⁴⁴⁷ *La Dépêche*, 6 mars 1927.

destinée des dieux qui finit par se briser, la séparation de Brunehilde et de Siegfried, l'arrivée de celui-ci chez Gunther et la scène où il boit le breuvage d'oubli, puis l'entrevue de Brunehilde avec sa sœur Waltrante, envoyée par Wotan, suivie de l'enlèvement de Brunehilde par Siegfried pour le compte de Gunther, toutes ces scènes qui, ramassées en un acte, durent bien près de deux heures, valent surtout par des rappels ingénieux et des combinaisons saisissantes de motifs précédemment exposés »⁴⁴⁸.

Pendant la deuxième partie, l'entrée « brillante et fière » de Gunther avec Brunehilde, celle de Siegfried et de Gudrune, « tendre et caressante », suivies de l'unique chœur et de l'unique trio qui se trouvent dans la *Tétralogie* offrent « un intérêt plus puissant » ; mais c'est surtout le troisième acte, « une merveille en son entier », qui hausse le *Crépuscule des Dieux* « au niveau des ouvrages précédents et transforme la fin de la *Tétralogie* en un triomphe incontesté ». Ici, le critique musical du *Midi Socialiste* se fait réellement extatique : « D'abord, la jolie scène de Siegfried sur les bords du Rhin, lorsque les ondines le raillent, puis les ressouvenirs de sa vie entière qui lui reviennent en mémoire, jusqu'au cri d'amour : «Brunehilde, ô ma bien-aimée ! », sa mort et la superbe marche funèbre qui suit ; enfin l'anathème et la mort de la Walkyrie, avec l'anéantissement final, forment, dans leur ensemble, une des plus belles choses qu'on ait jamais écrites pour la scène lyrique, de quelque nom qu'on veuille qualifier cette création de génie : drame, mythe, poème ou simplement opéra. L'important est que le tableau tout entier présente une élévation de pensée, une richesse d'inspiration mélodique, une puissance de combinaisons symphoniques véritablement géniales, et qu'après un tel acte il n'y a qu'à s'incliner devant l'artiste assez merveilleusement doué pour le créer ». En conclusion, Claude-Jean synthétise les différents aspects laudatifs de son propos: « La *Tétralogie* est une victoire éclatante pour ce créateur à la volonté de fer qui a suivi son projet durant vingt-cinq ans, qui a réalisé l'irréalisable et qui a donné au monde entier le spectacle stupéfiant de sa propre apothéose ».

g) La création toulousaine

L'Anneau des Nibelungen est représenté dans son intégralité au Capitole entre le dimanche 20 et le vendredi 25 mars 1927. Au lendemain de la mise en scène de *L'Or du Rhin*, Georges Pierfitte rédige un premier récapitulatif dans *La Dépêche*, qui constitue un préambule au compte-rendu définitif à venir : « La série tant attendue des grandes semaines

⁴⁴⁸ *Le Midi Socialiste*, 19 mars 1927.

wagnériennes vient enfin de s'ouvrir ; la *Tétralogie* a pris, hier soir, possession du théâtre du Capitole devant une immense assistance, plus que jamais recueillie et émotive. *L'Or du Rhin*, préluant grandiosement (sic) à l'œuvre gigantesque, a été l'objet d'une fort belle interprétation, menée par les plus célèbres protagonistes wagnériens, auprès desquels nos excellents artistes toulousains se tinrent splendidement, avec, à la base, un orchestre merveilleux qui peut affronter les plus redoutables comparaisons. Aussi, tout en réservant notre compte rendu pour la fin du cycle, ne pouvons-nous nous empêcher de noter au passage le brillant succès remporté par cette première journée »⁴⁴⁹. Dans un même ordre d'idée, Claude-Jean se contente momentanément d'annoncer au lectorat du *Midi Socialiste* que le spectacle de la veille s'est déroulé devant une salle « absolument comble »⁴⁵⁰.

Charles Teissier et Georges Guiraud font le choix d'une plus grande prolixité immédiate : Ils confirment que la soirée a réuni des spectateurs « nombreux et enthousiastes » (Teissier) – constituant l'une des assemblées « les plus élégantes de la saison théâtrale » (Guiraud) –, avant d'adresser un premier lot de compliments aux différents acteurs impliqués dans la création. Handicapés respectivement par l'âge et la maladie, Francisque Delmas (Wotan) et Paul Franz (Loge) se voient pourtant félicités avec une chaleur particulière : A travers eux, le chroniqueur du *Télégramme* célèbre les « créateurs interprètes que l'on ne peut dépasser » dans le domaine wagnérien⁴⁵¹. Son homologue de *L'Express du Midi* se montre plus explicite dans ses éloges : « Après une aussi glorieuse et longue carrière, et bien que la voix laisse percer dans l'aigu une légère fatigue, nous avons retrouvé dans ce bel artiste (M.



Francisque Delmas
GHRISTI Christophe (sous la direction de), *Théâtre du Capitole, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1996, 123 pages, p. 43.*

Delmas), avec autant de plaisir que par le passé, même noblesse de l'attitude et du style, même fermeté de l'accent, même incomparable autorité du geste et de l'articulation qui ne laisse échapper aucune syllabe. [...] Astucieux, insinuant, prêt à se tirer toujours d'un mauvais pas, mobile comme les idées qui passent par la tête du dieu, M. Franz fut tout cela ; et sa diction est toujours d'une merveilleuse netteté. Un peu préoccupée par son rôle, atteint par une grippe passagère, M. Franz avait fait demander l'indulgence du public dès le début de

449 *La Dépêche*, 21 mars 1927.

450 *Le Midi Socialiste*, 21 mars 1927.

451 *Le Télégramme*, 21 mars 1927.

représentation »⁴⁵². Dans les rangs des représentants de la capitale, Georgette Frozier-Marrot s'est également montrée à son aise : elle incarne l'austère déesse Fricka « avec toute la dignité voulue » (Guiraud), aidée en cela par une voix « cristalline, timbrée et bien placée » (Teissier).



Claudius Rougenet
RIVIERE Auguste et JOUFFRAY
Alain, *Le théâtre du Capitole*
1542-1977, Toulouse, Privat,
1978, 282 pages, p. 94.

Les chanteurs toulousains ont valeureusement tenu leur place : Claudius Rougenet s'est montré « tout simplement admirable » dans le rôle d'Albérich (Teissier). Son interprétation clairvoyante a séduit Georges Guiraud, qui proclame sans ambages son admiration : « M. Rougenet a mis en évidence, avec un relief vigoureux, l'âpre méchanceté de son personnage. Albérich est un aigri, conscient de son infériorité, que mène la bassesse du sentiment ; c'est bien le caractère dont l'a revêtu M. Rougenet qui a fait ressortir, avec une énergie farouche, la terrible « malédiction de l'or », l'une des pages les plus saisissantes de la partition. Succès personnel pour l'artiste qui suscite les plus vifs applaudissements même avant que ne soit baissé le rideau ».

Mme Caylus est dotée d'une « jolie voix » et de beaucoup de « charme » (Guiraud). Elle compose une Freïa « touchante, résignée, de grande allure scénique et vocale » (Teissier). Dans le rôle de Fafner, M. Avon impose une articulation « parfois un peu rude » qui « aide à la vérité de son personnage », tandis que M. Mouchez présente un Fasolt « bourru et sonore à souhait ». De son côté, Albony montre un Mime « à la voix incisive quoique craintif et pleurant sous le fouet d'Albérich ». M. Mestre (Froh) a « peu de choses à dire ou à chanter : une jolie phrase dans le mode classique fleurant bon le Mozart » ; mais « il la dit et la chante bien ». M. Girard « manque un peu de force en Donner » mais Mme de Swetska (Erda) « laisse une excellente interprétation de sa courte apparition » (Guiraud). Mmes Darvigny, Laplace et de Swetska « surent chanter et charmer dans les rôles des trois Ondines » (Teissier). Georges Guiraud note que leurs voix ne sont « peut-être pas [...] très homogènes », mais il rappelle la difficulté de l'exercice vocal et scénique auquel se sont heurtées les trois interprètes : « croyez-vous que la partition de ces jeunes femmes, suspendues dans le vide entre le plancher et les frises, pas un simple fil invisible, soit vraiment commode ? ».

452 *L'Express du Midi*, 21 mars 1927.

Pour Charles Teissier, les décors de M. Amable sont « merveilleux comme totalité, luminosité et transparence ». Guiraud les juge « fort réussis », « jolis » et « pittoresques », parfaitement harmonisés à la mise en scène du régisseur général, Louis Berthaud, « un homme qui entend parfaitement son métier, ne laisse rien au hasard, surveillant les moindres mouvements des ondines, mouvements méticuleusement réglés conformément aux indications les plus précises du dialogue de la partition, ne négligeant pas non plus cette partie si essentielle de la *Tétralogie* ».

Déjà, les célébrations unanimes dont la phalange toulousaine fera l'objet dans les semaines à venir peuvent être relevées. Le chroniqueur du *Télégramme* retarde l'expression de son jugement, mais il en laisse deviner la teneur générale : « Nous parlerons seulement de l'orchestre dans notre compte-rendu final de la *Tétralogie*. Il est des éloges qui peuvent se faire seulement une fois, tellement ils sont sincères et mérités ». Georges Guiraud se montre beaucoup plus direct : « L'orchestre... je l'ai gardé pour la bonne bouche ; il s'est surpassé. Précision, coloris, souplesse, cohésion, flamme, finesse du phrasé, vigueur du tutti... il y a longtemps que nous n'avions pas été à pareille fête. M. Aymé Kunc s'est révélé au contraire un maître dans cet art très particulier ; c'est lui qui a obtenu des excellents artistes qu'il dirige toutes les qualités que je viens d'énumérer, l'œil à tout : sur la scène comme sur la fosse, et avec une incroyable présence d'esprit et une surprenante mémoire ».



Aymé Kunc
Le Cri de Toulouse, 30 avril 1927.

La représentation de *La Walkyrie* se déroule dans la soirée du 21 mars. Le lendemain, F.B-Boulo, qui remplace Georges Guiraud dans *L'Express du Midi*, juge que les artistes locaux ont atteint un niveau de perfection « remarquable » à cette occasion⁴⁵³. Une fois encore, les louanges les plus appuyées sont adressées à Francisque Delmas et Paul Franz : « M. Delmas nous a apporté les plus pures traditions, non seulement dans son interprétation du rôle de Wotan, mais aussi par les précieux conseils qu'il a donnés pendant les dernières répétitions. Il est difficile de tenir avec plus d'autorité le personnage de Wotan. La réputation

⁴⁵³ *L'Express du Midi*, 22 mars 1927.

de M. Delmas nous dispense d'insister sur ses qualités d'articulation et de style. Il a soutenu



Georgette Frozier-Marrot

REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 244.*

avec une rare énergie toute la scène des adieux et nous lui adressons nos félicitations pour une interprétation d'une si haute tenue artistique. Le ténor Franz est, lui aussi, un des meilleurs interprètes du rôle de Siegmund. Sa voix est d'une rare homogénéité. Son articulation nette et mordante, permet au public de comprendre jusqu'au moindre mot. Il a joué avec un art consommé tout le premier acte et se vit rappelé cinq fois ». Jeanne Bourdon, interprète de Brunehilde, « possède une voix franche et étendue, qu'elle conduit avec art ». Sa composition de la Walkyrie fut « merveilleuse de vérité et d'expression ». Pour Charles Teissier, elle a su procurer au spectateur, « par sa voix et son jeu scénique, l'émotion qui étreint le cerveau et le cœur. C'est du grand art »⁴⁵⁴. Georgette Frozier-Marrot incarna, pour sa part, une Fricka « majestueuse » dotée d'un timbre « agréable ».

Mlle Caylus a dessiné « une tendre silhouette de Sieglinde, de voix timbrée et puissante ». Teissier note qu'elle a obtenu un « immense succès », après avoir « joué et chanté avec une incomparable maîtrise ». M. Avon a présenté « une figure du guerrier Hunding qui ne manqua pas d'intérêt ». Les vierges guerrières « firent de leur mieux, mais leurs appels paraissent assez embrouillés et manquent d'homogénéité vocale ». Pour Claude-Jean, Aymé Kunc s'est définitivement révélé, au soir du 21 mars, « grand chef d'orchestre *de théâtre* »⁴⁵⁵. Boulo proclame que le directeur musical toulousain « mérite non seulement des félicitations, mais les remerciements des auditeurs pour la magistrale exécution de la partition. [...] Le public l'a salué de longs applaudissements à son arrivée au pupitre et l'a ovationné à la fin du spectacle ». L'ouvrage est monté « avec un soin extrême » (Claude-Jean). La mise en scène de M. Berthaud est « parfaite » et les décors de M. Amable sont, « comme toujours, d'un style irréprochable » (Boulo).

Siegfried est mis en scène le mercredi 23 mars au Capitole. Pour Charles Teissier, la troisième journée de la *Tétralogie* a été rendue avec « intelligence, fidélité et grandeur » grâce

⁴⁵⁴ *Le Télégramme*, 22 mars 1927.

⁴⁵⁵ *Le Midi Socialiste*, 22 mars 1927.

au talent des artistes réunis dans l'arène toulousaine⁴⁵⁶. F.B-Boulo ajoute que le grand cycle wagnérien est suivi « avec un intérêt croissant et dans le recueillement » par le public de la ville rose⁴⁵⁷. A la suite de son indisposition, Paul Franz suscita « des inquiétudes au dernier acte », mais il avait d'ores et déjà convaincu l'auditoire « par la justesse de l'interprétation et par la splendeur vocale déployée dans toute la scène du chant de la forge ». Teissier affirme que le ténor parisien « donna à Siegfried la physionomie véritable du héros jeune, rempli d'allégresse, crâne et valeureux, plein d'émotion filiale intense en écoutant les murmures de la Forêt et d'un enthousiasme ardemment amoureux en délivrant Brunehilde, la Walkyrie. Après les chutes du rideau il fut ovationné par une salle enthousiaste, conquise par son admirable maîtrise ».

Francisque Delmas demeure « un merveilleux interprète du drame par sa belle articulation et la perfection de ses attitudes ». Jeanne bourdon atteint « le sublime » dans le dernier acte de Siegfried (Teissier). Elle joue et chante son rôle « avec une merveilleuse expression » (Boulo). Claudius Rougenet « continue à tenir le rôle d'Albérich avec le même talent qui lui valut un si gros succès dans *L'Or du Rhin* », et Albony propose une personnification « bien dans la ligne et des plus intéressantes ». Le chanteur toulousain compose « un excellent Mime, subtil et narquois ». Il tient « vaillamment un rôle écrasant » (Teissier) ; Mlle de Swteska « fait merveille dans le personnage de la prophétesse Erda », et la « jolie voix » de Mlle Garcia « s'extériorise avec art » dans le chant de l'Oiseau.

D'après Claude-Jean, la soirée du 23 mars a « pris la forme d'une véritable victoire » pour l'orchestre toulousain⁴⁵⁸. F. B-Boulo partage le sentiment de son homologue, et ne tarit pas d'éloges sur la performance de la phalange du Capitole : « Il est impossible d'exécuter avec plus de perfection la partition de *Siegfried* et ma modeste plume est impuissante à traduire l'impression d'art que nous ressentons tous. Nous ne pouvons que féliciter et remercier l'éminent directeur du Conservatoire et son admirable orchestre. Je féliciterai spécialement M. Clergue, professeur au Conservatoire, pour le solo de cor d'harmonie dans la scène de la forêt. C'est une page très difficile que M. Clergue a rendue à la perfection ». Dans *Siegfried*, le régisseur Berthaud « témoigne une fois de plus de son talent d'artiste et de metteur en scène ». La scène du Dragon « impressionne les spectateurs » et le « beau décor » du deuxième acte « fait honneur à M. Amable [...], dont le talent est depuis longtemps consacré ».

456 *Le Télégramme*, 24 mars 1927.

457 *L'Express du Midi*, 25 mars 1927.

458 *Le Midi Socialiste*, 24 mars 1927.

La création toulousaine du *Crépuscule des Dieux* se déroule le 25 mars 1927. Le chroniqueur du *Midi Socialiste* nous révèle que la représentation « a commencé à 7 heures et s'est terminée vers minuit »⁴⁵⁹. Malgré une longueur jugée « excessive », elle a été « parfaitement réussie, et n'a pas causé plus de fatigue que les précédentes journées, tout au contraire ». La conclusion comprenant la mort de Siegfried et de Brunehilde, la chute du Walhalla et des dieux est considérée comme « une œuvre puissante et grandiose », qui a produit sur l'assistance un effet « considérable ».

Paul Franz reprenait le rôle de Siegfried. Georges Guiraud déplore la « malencontreuse grippe » qui prive momentanément le ténor « d'une partie de ses moyens vocaux »⁴⁶⁰, sans toutefois parvenir à compromettre la qualité de sa performance : « Le chanteur est habile, prodigieusement habile ; sa facilité vocale est surprenante ; il sait ménager ses effets et peut ainsi mener ses rôles jusqu'au bout sans défaillance apparente. M. Franz aurait fait la joie de Wagner par la façon dont il compose ses rôles et par la clarté de sa diction. Même chuchotées à mi-voix, presque à l'oreille de ses partenaires, comme dans certaines répliques de l'*Or du Rhin*, les paroles arrivent nettement au spectateur. On comprend tout, on saisit tout. Au troisième acte, le récit des exploits de Siegfried fut supérieurement déclamé et dit par M. Franz ; et son héros, plein d'élan, a très fière allure ». Francisque Delmas a quitté les habits du Voyageur pour ceux de Hagen. De son personnage, il a « fort bien rendu le caractère sombre, haineux et mécontent », avec « l'impeccable autorité qui lui est habituelle ». Peut-être lui a-t-il simplement donné « un peu trop de la majesté de Wotan ».



Paul Franz
Le Cri de Toulouse, 30 avril
 1927.

Déchue de sa divinité, Brunehilde est devenue femme. Cette nuance a été « fort bien rendue par Mlle Bourdon », qui « vit son rôle » et « le joue aussi bien qu'elle le chante » ; Mme Caylus, sait « rendre sympathique Gutrune, victime et complice à la fois des basses manœuvres de Hagen », par « la pureté de son chant, la séduction de son jeu et de ses attitudes » ; Mme Frozier-Marot, « Waltrante soucieuse et affligée », a dit toute sa scène avec Brunehilde « d'un accent persuasif et large » ; M. Rougenet (Albérich) n'a « qu'une scène, au

⁴⁵⁹ *Ibid.*, 26 mars 1927.

⁴⁶⁰ *L'Express du Midi*, 26 mars 1927.

début du deuxième acte », mais il est parvenu à en tirer un excellent parti ; M. Girard « excelle à silhouetter un personnage ». Gunther n'est « pas de son « emploi », mais le rôle est « fort adroitement campé et, ce qui ne gâte rien, agréablement chanté » ; Les chœurs d'hommes, « bien stylés par M. Supervielle », ont témoigné « non seulement de leur bon vouloir mais de qualités sonores et vigoureuses ». À surveiller toutefois « quelques attaques un peu indécises ».

Le décorateur, M. Amable, a « obtenu des effets de profondeur difficiles à réaliser sur une scène de théâtre de dimensions modestes ». Ses décors -- la plupart neufs -- sont « fort réussis » et les jeux de lumière, « passant des colorations ensoleillées du matin aux mauves crépusculaires », en font mieux ressortir « l'habileté de la composition ».

Georges Guiraud ne manque pas de rendre un hommage spécial à Aymé Kunc : Mû par « le seul amour de la musique », sans s'épargner « la moindre fatigue », secondé par « un talent prestigieux et des exécutants de très haute valeur », le chef toulousain sut, « par une savante et longue préparation, entraîner tout son monde à la bataille afin de mieux assurer la victoire finale ». Or, la victoire est complète : « Enthousiaste et enflammée, parée des nuances les plus diverses, de la plus extrême fluidité à la plus farouche vigueur », l'exécution fut « magnifique ». La salle entière a « acclamé ce chef au geste ardent et précis, dont l'autorité s'est imposée avec un incomparable éclat ».

Dans un dernier élan, le critique de *L'Express du Midi* salue les efforts de Maurice Carrié, qui « n'a rien épargné pour que réussissent entièrement les représentations en cours de la *Tétralogie* », et bénéficie du soutien de « fameux collaborateurs ». Guiraud conclut son développement en évoquant le « succès qui accueille les artistes au baisser du rideau », et « l'émotion vive, toujours nouvelle », ressentie à l'audition « de ce sublime, de cet extraordinaire troisième acte, conclusion gigantesque d'un gigantesque ouvrage ».

h) Bilan à mi-parcours

La clôture du premier cycle tétralogique permet aux chroniqueurs toulousains de se pencher sur les mérites respectifs de tous les acteurs impliqués dans la grande création lyrique de l'année 1927. On constate sans surprise que le nom de Francisque Delmas fait l'objet d'une déférence particulière parmi les commentateurs de la ville rose : Georges Pierfitte s'incline devant le « doyen révérend des artistes de l'Opéra », dont le nom vient aux lèvres « dès

qu'il s'agit de citer un modèle de dignité artistique »⁴⁶¹ ; Claude-Jean félicite sans réserve le grand baryton-basse, qui a « rempli les rôles de Wotan et Hagen d'une manière magistrale »⁴⁶². Le critique du *Midi Socialiste* balaie sans détour les éventuelles objections liées à l'âge du chanteur : « J'entends dire qu'il n'a plus que les restes d'une belle voix ; c'est possible, mais ces restes sont encore beaux, et puis, comme cela importe peu, à côté de cette mordante articulation qui me permet de tout entendre, de tout comprendre, de ne rien perdre d'une œuvre aussi complexe, et cette sûreté musicale qui laisse à nos auditeurs une si parfaite quiétude, n'a-t-elle pas son prix ? Et cette allure magnifique, cette autorité splendide, ce port majestueux qui donnent à Wotan une incontestable grandeur, n'est-ce que rien tout cela ? Bien au contraire, voilà les seules qualités qui sont l'apanage du vrai talent et qui font que M. Delmas reste toujours un grand artiste qui honore la scène française et que l'on doit saluer très bas ».

Charles Teissier n'est pas moins laudatif dans *Le Télégramme* : « M. Delmas, par son jeu conforme aux intentions du Maître de Bayreuth, son respect de la tradition, sa merveilleuse articulation, sa stature olympienne, donne l'impression qu'un interprète doué et averti ne pourra concevoir autrement qu'il ne l'a fait le rôle de Wotan, le Maître des Dieux »⁴⁶³. Victor Marty, rédacteur en chef du *Travail*, abonde dans le sens de ses collègues : « M. Delmas [...] s'imposa par le noblesse du geste et l'autorité souveraine de son port. Il campe un dieu Wotan d'une magnifique prestance. [...] C'est certainement le sentiment du public qui n'oublie pas qu'il a devant lui l'un des plus grands tragédiens lyriques de notre temps, dont la longue carrière est un admirable exemple de conscience et de probité artistique »⁴⁶⁴.

Malgré la grippe importune qui l'a obligé, tout d'abord, à se tenir quelque peu sur la réserve, Paul Franz a su séduire le chroniqueur musical de *La Dépêche* par ses moyens vocaux « inouïs » et son jeu « éminemment aristocratique ». Georges Pierfitte n'hésite pas à détailler son appréciation : « Qu'il ait revêtu le manteau incandescent de Loge, la tunique de Sigmund, la bique ou la cuirasse du juvénile Siegfried, est-il plaisir plus raffiné que celui d'entendre l'incomparable déclamateur musical, contant ses exploits héroïques, entonnant son hymne à Nothung, disant ses confidences à l'oiseau de la forêt, ou adressant à Brunehilde son déchirant adieu ? Est-il délectation plus rare que celle d'écouter cette voix de caresse et cette articulation de miracle, qui projettent, suivant le vœu de Wagner, une double et éblouissante clarté sur les

461 *La Dépêche*, 26 mars 1927.

462 *Le Midi Socialiste*, 28 mars 1927.

463 *Le Télégramme*, 26 mars 1927.

464 *Le Travail*, 27 mars 1927.

textes jumeaux ? ». Claude-Jean déclare que le ténor parisien s'est « surpassé » dans le rôle de Siegfried, qui exige des « qualités exceptionnelles ». Son interprétation lui valut « un véritable triomphe » auprès du public de la cité de Clémence Isaure. Victor Marty confirme que le « bel artiste » recueillit « une ample moisson de bravos » à cette occasion. Charles Teissier rappelle que Franz « n'avait point la plénitude de ses moyens dans *L'Or du Rhin* et quelques passages de *La Walkyrie* », ce qui ne l'a pas empêché de briller dans la suite du *Ring* : « Il fut excellent dans *Siegfried*, admirable dans *Le Crépuscule des Dieux*. Après Siegmund, il fut l'héroïque Siegfried. Ténor à la voix ailée, il fut dans le faux Gunther du *Crépuscule des Dieux* un baryton à la voix vibrante et énergique. Des ovations enthousiastes, après les chutes du rideau, ont rendu pleine justice à un artiste d'une si puissante envergure. Comme pour Faure et Fugère, les années ne compteront jamais pour lui ! ».



Jeanne Bourdon
Le Cri de Toulouse, 30 avril 1927.

Teissier estime que Jeanne Bourdon, interprète de Brunehilde, « possède tous les dons » et réussit à exprimer « toutes les richesses de l'expression musicale wagnérienne ». Claude-Jean note que l'artiste « anime son jeu et son chant d'un feu dramatique très intense ». La voix, « superbement éclatante », manque « un peu de justesse dans la teinte *piano*, mais la chanteuse est « vaillante » et va « franchement au but ». Ici, Georges Pierfitte surclasse largement ses deux homologues dans l'art du compliment : « Quelle idéale, quelle somptueuse Walkyrie nous offre Mlle Jeanne bourdon ! Magnificence de la voix, science totale du chant, pureté du style, beauté de l'attitude, fierté du port, est-il possible de réunir plus de qualité, d'incarner une plus splendide fille du maître des dieux, une plus intelligente et plus diverse Brunehilde wagnérienne : hautaine vierge guerrière dans *La Walkyrie* ; amante passionnée dans

Siegfried ; épouse farouche et rédemptrice tragique dans *Le Crépuscule* ? »

Georgette Frozier-Marrot réalise « une Fricka de grand style ». Son mezzo, « timbré puissamment bas et d'une égalité remarquable », imprègne de « noblesse » les injonctions de l'inflexible épouse de Wotan et revêt de « pathétique », au cours de la dernière journée, l'imploration douloureuse de la walkyrie Waltraute. Pour Claude-Jean, la chanteuse de l'Opéra dispose d'une « fort jolie voix, d'un timbre légèrement guttural peut-être, mais

parfaitement homogène ». Elle a dit avec une expression « admirable » le long récit de Waltraute. Charles Teisser reconnaît que l'artiste est douée d'un organe vocal « délicieusement timbré, étendu, pur comme du cristal de roche ».

Claudius Rougenet a connu certainement « un des plus grands triomphes de sa carrière » dans le rôle d'Albérich. Le baryton toulousain, « splendide » (Marty), a rendu son personnage d'une façon « caractéristique et magistrale » (Claude-Jean) ; Dans les rôles successifs de Freïa, de Sieglinde et de Guttrune, Mme Caylus « se hausse vraiment -- et ce n'est pas un compliment banal -- jusqu'à la taille de ses grands partenaires » (Pierfitte). Claude-Jean rend grâce à son interprétation « très consciencieuse », et proclame qu'elle fut en particulier une Sieglinde « touchante de charme ». Charles Teissier salue la « légalité » de sa voix et la « pureté » de son style ; Albony présenta « intelligemment » un Mime « d'une note exacte » (Marty). Sa prestation, « très pittoresque » (Claude-Jean), a rallié « l'unanimité des suffrages » (Pierfitte) ; Le timbre « velouté » de Mlle de Swetska « exhale avec une mélodieuse gravité les admonestations de la prophétesse Erda » ; le « gazouillement » de Mlle Garcia « mêle exquisement (*sic*) son pur cristal à l'adorable murmure de la forêt » ; la voix « riche et métallique » de M. Giraud fait merveille dans la bouche du dieu du Tonnerre et, non moins, dans celle du rude roi Gunther ; M. Avon campe un Hunding « farouchement musicale », et sa haute taille « prend une ampleur impressionnante lorsqu'elle rugit dans le porte-voix les menaces du Dragon Fafner » ; M. Mouchez est un géant Fasolt « de superbe allure », servi par une voix « noble et sympathique » ; M. Mestre « détaille avec goût l'épisode mélodieux confié, dans *L'Or du Rhin*, au dieu de la Joie ».

Les trois Filles du Rhin, Mmes Dauvigny, Laplace et de Swetska, « courageusement suspendues au câble ténu qui dirige leurs évolutions pseudo-aquatiques », remplissent « harmonieusement, de leurs quolibets et de leur plainte, la première scène de *L'Or du Rhin* » ; les trois Nornes, « lugubres tisseuses », Mmes Hormières, Cornier et Dauvigny, et « l'étincelant escadron walkyrien (*sic*) », qui « trébucha bien un peu, mais pas outre mesure », au cours des « vétéreux ensembles » de la deuxième journée, sont également à féliciter.

Le chroniqueur du *Travail* juge que l'orchestre du Capitole s'est montré « irréprochable » pendant les quatre représentations du cycle wagnérien. Sous la baguette « à la fois souple et énergique » du maître Kunc, « il n'est pas un détail, une nuance » qui n'aient été exactement rendus. Le directeur du Conservatoire, « applaudi chaque soir », mérite amplement les « ovations » dont il a fait l'objet durant la dernière quinzaine de mars 1927. La création

toulousaine de la *Tétralogie* suscite des éloges étonnement nourris et chaleureux, rédigés à l'adresse d'Aymé Kunc et de ses instrumentistes. A ce titre, les louanges les plus dithyrambiques sont à mettre à l'actif de Claude-Jean : « M. Aymé Kunc fut l'âme et le véritable héros de ces soirées mémorables, non seulement il a dirigé avec une remarquable compréhension musicale toutes les études de l'œuvre, mais encore, au cours des différentes représentations, sa présence d'esprit et sa dextérité sauvèrent quelques passages périlleux par difficulté plutôt que par insuffisance de mise au point. Sa grande musicalité lui permet de se pénétrer facilement des idées du poète et du compositeur, de plus, il possède à un haut degré, le don de faire comprendre les intentions du maître à ses interprètes. [...] Jamais notre cher orchestre, composé de si éminents artistes, ne fut plus beau, plus brillant, plus puissant ; jamais l'ensemble de la sonorité des instruments ne fut plus pur et mieux proportionné. M. Aymé Kunc obtient de ses instruments une unité parfaite, sous sa baguette souple, impulsive et énergique, le rôle de l'orchestre devient plus discret si la situation l'exige, les sons mystérieux prennent un charme poétique, auquel on ne résiste pas, et quand il le faut, la masse sonore éclate avec toute l'importance que réclame l'instrumentation, et nous ressentons alors une impression puissante. La plus grande part du succès de la *Tétralogie* revient sans conteste à M. Aymé Kunc et à l'orchestre qui nous donnèrent une remarquable exécution de cette œuvre superbe, assurément -- et de beaucoup -- la plus complexe et la plus difficile que nous ayons jamais entendue ».

Georges Pierfitte semble partager l'avis de son confrère : « M. Aymé Kunc [...] justifie magnifiquement, une fois de plus, notre confiance aveugle dans sa compétence et notre admiration pour les dons prodigieux dont il est comblé. L'orchestre du Capitole [...] ne se montra jamais plus souple, plus discipliné, plus suavement expressif que dans l'exceptionnelle circonstance ». Et Charles Teissier ponctue les critiques précédentes par une opinion analogue : « Le maître Kunc a conduit lui-même toutes les répétitions. L'exécution orchestrale de la *Tétralogie* a été surprenante. Non seulement il fut un éminent chef, mais il a donné à l'interprétation une empreinte personnelle qui est un don et ne s'acquiert pas. Nous pouvons être fiers de l'orchestre du Capitole. Il serait juste de nommer tous les artistes qui le composent. Ils ont le droit de s'attribuer une part des applaudissements du public qui saluait à chaque représentation l'arrivée au pupitre de M. Kunc ».

La mise en scène et les décors du *Ring* « font honneur à ceux qui les ont réalisés » (Marty). Georges Pierfitte voit en Louis Berthaud « le plus subtil, le plus ingénieux, le plus érudit et aussi le plus courtois des régisseurs, ayant dépensé ses jours et ses nuits à l'établissement

d'une mise en scène effroyablement compliquée ». Claude-Jean renchérit en affirmant que le directeur artistique toulousain « a fait des prodiges pour éviter le jeu trop facile des féeries, et par des moyens artistement combinés, obtient des effets scéniques parfois grandioses ». Le chroniqueur du *Télégramme* détaille les multiples péripéties que Berthaud est parvenu à vaincre pour rendre l'œuvre wagnérienne dans toute son intégrité : « Le sympathique et distingué régisseur général avait une lourde tâche à remplir. Non seulement sa mise en scène fut brillante, mais il est venu à bout de la plus grande difficulté. L'ours, le dragon roulant des yeux hagards, le bouillant Grane, coursier divin dans sa catégorie, qui donna tant de peine par sa rosserie à Littrinne-Brune hile lors de la représentation de *La Walkyrie* à Bruxelles, ne furent pas ridicules ». M. Amable a brossé les décors. Ils font « honneur à son grand talent de peintre décorateur ni discutable, ni discuté ». Claude-Jean les estime « d'un goût parfait et d'une scrupuleuse vérité ».

i) Un triomphe public

En conclusion de son article, Victor Marty se félicite de l'ampleur revêtue par la création de *L'Anneau des Nibelungen*, et de l'immense succès populaire enregistré par le théâtre toulousain à cette occasion : « Dans son ensemble la représentation de la *Tétralogie* ajoute un nouveau fleuron à la couronne déjà riche de la direction du Capitole, MM. Carrié, Rouquier et leurs collaborateurs. Elle constitue un événement artistique qui a un grand retentissement dans toute la région et qui contribue puissamment au bon renom de notre première scène et de Toulouse ».

Claude-Jean fait également état d'une réussite mémorable : « Ces quatre représentations ont « dépassé tout ce qu'on pouvait attendre. M. Carrié n'a rien négligé pour monter dignement, magnifiquement, artistement, cette œuvre d'art, et il a eu bien raison, le public enthousiasmé l'a par ses applaudissements récompensé de ses efforts, et le succès qu'il fit aux artistes de l'orchestre et de la scène qui ont réussi à interpréter l'œuvre « dans la manière et dans le style de Wagner » témoigne hautement de son entière satisfaction. [...] Les représentations du premier cycle de *L'Anneau du Nibelung* ont été une véritable victoire pour le théâtre du Capitole, ses directeurs, MM. Carrié et Rouquier, et leurs distingués collaborateurs. Tous ceux qui ont assisté à ce premier cycle sont sortis du théâtre avec la profonde conviction que *L'Anneau du Nibelung* est une œuvre grandiose, dont la présentation honore notre première scène toulousaine ».

Charles Teissier confirme que le « valeureux directeur » du Capitole mérite « tous les compliments », à l'instar de l'ensemble des acteurs qui se sont investis dans la production du *Ring* : « Que d'efforts n'ont point été demandés aux artistes, aux musiciens, aux répétiteurs, aux machinistes, aux électriciens, à tout le personnel ! ». De son côté, Georges Pierfitte unit dans un même éloge le nom du « Grand responsable », du « populaire directeur », M. Maurice Carrié, et celui du « magnifique amateur wagnérien », de « l'extraordinaire musicien intuitif », M. Louis Thomas, secrétaire général du Comité d'Initiative de la *Tétralogie*, qui, le premier, conçut le projet audacieux de monter le grand cycle wagnérien sur la scène du Capitole et qui, « par sa splendide opiniâtreté, suscita les enthousiasmes et renversa tous les obstacles ».

Devant l'afflux des spectateurs et l'enthousiasme général provoqué par la création qui nous préoccupe, un deuxième cycle de représentations tétralogiques est programmé à Toulouse entre le dimanche 27 mars et le vendredi 1^{er} avril 1927. On peut lire dans *La Dépêche* du 28 mars que la seconde mise en scène de *L'Or du Rhin* s'est déroulée « devant une salle comble et visiblement satisfaisante »⁴⁶⁵. Un changement important a été apporté dans la distribution : Francisque Delmas, « assez sérieusement indisposé », s'est trouvé dans l'impossibilité de reparaitre sur scène et a dû être définitivement remplacé, au grand désarroi de Georges Pierfitte, qui exprime une gratitude non feinte à son endroit : « Nous ne pouvons laisser partir le grand artiste lyrique sans lui exprimer notre regret de le perdre et notre remerciement pour la collaboration qu'il a apportée à la préparation de la *Tétralogie* au Capitole. Grâce à sa haute compétence, une multitude de détails ont été mis à point, et bien des tâtonnements évités. Ne pas reconnaître les services qu'il a rendus, serait de la noire ingratitude ».

Delmas est remplacé par le baryton Romette, qui arrive de Rouen, où il vient de prendre part à une série de représentations wagnériennes. Malgré son désappointement, Georges Pierfitte ne mésestime pas le nouveau venu : « Doué d'une voix tout à fait sympathique et ne manquant pas d'autorité, M. Romette, qui affrontait pour la première fois la scène du Capitole, et malgré la pointe d'émotion passagère qui ne pouvait manquer de l'assaillir dans le voisinage du plus redoutable des partenaires, a produit une excellente impression sur l'auditoire toulousain ».

⁴⁶⁵ *La Dépêche*, 28 mars 1927.

Dans son édition du 1^{er} avril 1927, *Le Cri de Toulouse* salue la double réussite obtenue par la direction Carrié à l'occasion des deux mises en scène successives du grand festival wagnérien : « La grande presse a dit, en termes enthousiastes, ce que furent les représentations du premier cycle de la *Tétralogie*. Entreprise audacieuse, appelée à jeter sur notre scène du Capitole un éclat exceptionnel. Le succès, l'immense succès, a couronné ce courageux effort. Le deuxième cycle s'achève, et l'affluence dépasse tout ce qu'il était permis d'escompter. [...] Bornons-nous, pour l'instant, à enregistrer la grande joie des amateurs d'art et des musiciens qui sont légion dans la ville. Les spectacles qui viennent de leur être offerts dépassent en splendeur tout ce qu'on avait vu jusqu'à ce jour au Capitole, et M. Carrié a le droit d'être fier de l'initiative qu'il a eu le courage de prendre et l'habileté de conduite jusqu'au triomphe. Soulignons, d'ores et déjà, l'impression énorme produite par l'exécution orchestrale sous la magistrale conduite de M. Aymé Kunc, auquel revient une si grande part dans le succès d'ensemble. *La Tétralogie* aura surtout été le triomphe de notre orchestre, et c'est un détail dont Toulouse et les Toulousains auront le droit de se monter légitimement orgueilleux »⁴⁶⁶.

En guise d'apothéose, un troisième cycle wagnérien est proposé à l'auditoire toulousain entre le dimanche 3 et le vendredi 8 avril. *La Dépêche* nous apprend que la « dernière » du *Crépuscule des dieux* a réuni une assistance « qui ne fut jamais aussi comprimée » qu'en cette occasion dans l'arène toulousaine⁴⁶⁷. La représentation, « à laquelle tout le monde se donna corps et âme », se termina [...] au milieu d'acclamations frénétiques, et par une débauche de symboliques gerbes fleuries offertes aux principaux artisans de la victoire ». A travers ce succès « sans précédent », Georges Pierfitte discerne « une évolution manifeste du goût musical toulousain », qui autorise désormais « l'organisation méthodique de manifestations de cet ordre ». F. B-Boulo délivre un constat similaire dans *L'Express du Midi* : « Jamais le théâtre du Capitole n'avait connu pareil enthousiasme et l'on peut affirmer que les soirées wagnériennes auront une heureuse influence pour l'avenir »⁴⁶⁸.

Après la chute du rideau, le public rappela « tous ceux qui participèrent à ces soirées inoubliables » : Le directeur du théâtre du Capitole « a été l'objet d'une chaude manifestation de la part du public, des artistes et de tout le personnel et les nombreuses palmes et corbeilles

466 *Le Cri de Toulouse*, 1^{er} avril 1927.

467 *La Dépêche*, 9 avril 1927.

468 *L'Express du Midi*, 10 avril 1927.

de fleurs qu'il a reçues sont le témoignage évident de la reconnaissance de tous ceux qui ont compris toute la valeur de M. Carrié, qui s'est classé parmi les grands directeurs » ; le maître Aymé Kunc a recueilli « la plus large part dans ce concert d'éloges ». De l'avis des artistes, « jamais la *Tétralogie* n'avait été dirigée par une baguette aussi sûre, un musicien aussi accompli et une si complète compréhension de la pensée wagnérienne ». Georges Pierfitte réserve un hommage particulier au directeur musical toulousain et à son orchestre « magnifique », qui accomplirent « un effort prodigieux » et ne se montrèrent « jamais plus digne de leur vieille renommée », méritant ainsi amplement « les témoignages de haute estime et d'admiration qui de toutes parts leur sont prodigués ».

Le chroniqueur de *La Dépêche* adresse un lot de remerciements commun à « tous ceux qui collaborèrent à la magnifique fête wagnérienne ; aux grands et beaux protagonistes de l'Opéra, M. Franz, Mlle Bourdon, Mme Frozier-Marrot ; à MM. Romette -- qui accomplit un vrai tour de force en mettant sur pied, en une semaine, le rôle de Hagen -- et à M. Tomatis, cédé confraternellement, ainsi que M. Romette, par le directeur du théâtre de Rouen ; (aux) excellents et vaillants artistes du Capitole, Mme Caylus, Mlle de Swetska, MM. Rougenet, Albony, Giraud, Avon, etc. ».

Dans une préterition bien sentie, Boulo complète l'analyse de son confrère : « Je ne reviendrai pas sur la perfection de l'interprétation générale. M. Franz, plus en voix et plus grand artiste que jamais a terminé avec une ampleur et une science vocale qui firent l'admiration du public toulousain. Le beau talent de tragédienne lyrique et la voix si merveilleusement conduite font de Mme Bourdon une interprète idéale de l'œuvre de Wagner. Nous nous souviendrons longtemps de la beauté de ses attitudes, de la pureté de son style et de sa belle incarnation du personnage de Brunehilde. Mme Bourdon est une très grande artiste à qui nous sommes heureux d'adresser avec nos félicitations l'expression de notre admiration. M. Romette a fait un véritable tour de force en apprenant le rôle d'Hagen en dix jours. Il l'a tenu à la satisfaction générale. Il serait injuste d'oublier le régisseur général, M. Bertrand qui, modestement, sans bruit, mais avec un talent très sûr prépara et dirigea la mise en scène. Il a eu des collaborateurs modestes mais dévoués en MM. Michel, chef machiniste, et Dorliac, électricien. [...] Je terminerai en réunissant dans un même éloge tous les instrumentistes de l'orchestre que M. Kunc a publiquement désignés à l'admiration du public toulousain ».

Le public toulousain se résigne mal à voir se terminer une saison lyrique si brillante, au moment même où l'engouement populaire qui entoure la création du *Ring* se trouve à son comble. Victor Marty relaie l'état d'esprit général dans *Le Travail* :

« « -- Allô, Allô, Mademoiselle ? Ne donnez-vous pas un quatrième cycle de la *Tétralogie* ? » Telle est la question à laquelle la sympathique mademoiselle Loude, secrétaire au théâtre du Capitole, doit constamment répondre, négativement hélas ! Car le troisième cycle touche à sa fin, au moment où j'écris, et du parterre au paradis, la salle du Théâtre, bondée à craquer, crépite sous les bravos. Une légère déception causée par la grippe de M. Franz et la fatigue de M. Delmas avait un peu assombri les premières représentations ; mais depuis M. Franz étant guéri et en possession de ses splendides moyens et M. Delmas ayant cédé sa place à M. Romette, l'enthousiasme est allé croissant, au point que le bureau de location est assailli de demandes nouvelles auxquelles on ne peut donner satisfaction. Que Toulouse est devenu wagnérienne ! »⁴⁶⁹.

Le triomphe réservé à la *Tétralogie* ne tarde pas à quitter la sphère étroite des amoureux du Bel Canto. Le 10 avril 1927, *La Dépêche* publie une lettre adressée à Maurice Carrié par Etienne Billières, qui exerce la fonction de Maire de Toulouse depuis 1925 :

« Monsieur le Directeur,

« Je tiens à vous faire part de la satisfaction de la municipalité pour les belles représentations de la *Tétralogie* données sur la scène du Capitole.

« Vous associerez à cet éloge tous ceux qui ont préparé et assuré le succès des trois cycles. À vous et à votre collaborateur, M. Rouquier ; à tous les artistes réputés qui ont dépensé toutes les ressources de leur grand talent ; à M. Aymé Kunc qui, par sa direction magistrale, a conduit au triomphe sa belle phalange de musiciens, aux chœurs, aux électriciens, aux machinistes, à tout le personnel du Théâtre vont nos remerciements.

« La municipalité est heureuse de constater que le succès a répondu au but qu'elle poursuivrait et que tous ses efforts financiers ou de toute autre nature n'auront pas été vains.

« Nous nous réjouissons pour la réputation artistique de notre Cité, maintenue et accrue, et pour le profit économique qu'elle peut en recueillir.

⁴⁶⁹ *Le Travail*, 10 avril 1927.

« L'essai de décentralisation artistique qui vient de réussir si entièrement ne pourra que nous inciter à favoriser les initiatives de même nature.

« Avec nos félicitations renouvelées, veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma considération distinguée,

«Le Maire, BILLIERES »⁴⁷⁰.

A la fin du mois, *Le Cri de Toulouse* consacre un numéro spécial à la création qui vient de s'achever⁴⁷¹. On peut y lire, sur plus de dix pages, les réactions des principaux acteurs impliqués dans l'organisation des trois cycles de représentation et dans leurs exécutions (Maurice Carrié, Aymé Kunc, Jules Julien, Louis Thomas), entrecoupées de commentaires inédits signés par Georges Pierfitte, Charles Teissier, Claude-Jean, Georges Guiraud, Jean Boyer etc. L'ampleur de cette édition illustre parfaitement l'impact de l'événement musical qui vient d'être proposé aux Toulousains, et permet d'envisager *a priori* la place de choix qu'il occupera dans les annales du théâtre du Capitole. En dernière page, *Le Cri de Toulouse* dresse le bilan financier de la grande manifestation artistique : les trois cycles tétralogiques ont attiré 18.797 spectateurs, pour une recette totale estimée à 264.529 francs. En ces années 1920, où l'art lyrique semble en perte de vitesse, rares sont les scènes provinciales susceptibles de présenter un bilan comptable équivalent. A tous égards, l'initiative ambitieuse de Maurice Carrié, préparée avec un soin et une compétence admirables, peut donc être considérée comme une consécration majuscule. Les observateurs dont nous avons tenté de recenser les jugements sont unanimes à la considérer comme telle.

Une seule voix dissonante s'élève au milieu de ce concert de louanges. Elle émane de *La Voix des Travailleurs*, organe officiel du Parti communiste toulousain, dont les considérations tonitruantes, pleines de saveur et de truculence, méritent d'être citées en intégralité, sans commentaire : « Pour la première fois à Toulouse, les quatre opéras qui composent l'œuvre magnifique de Wagner ont été représentés. Cela constitue un effort considérable qui a eu un complet succès. Il nous plaît de reconnaître la belle tenue de l'orchestre qui a très bien exécuté cette œuvre complexe et difficile, et aussi le mérite de tous les chanteurs, en particulier de Franz qui s'est montré un grand artiste. Nous faisons des réserves sur la figuration, souvent enfantine et parfois un peu ridicule. Je sais les difficultés que cela représentait, mais les

470 *La Dépêche*, 10 avril 1927.

471 *Le Cri de Toulouse*, 30 avril 1927.

metteurs en scène auraient pu tout de même s'inspirer des leçons de goût, d'intelligence et de simplicité que donnent dans ce domaine les metteurs en scène de la Russie nouvelle.

Ceci dit, il convient de faire quelques remarques utiles. D'abord sur le public : l'engouement d'une bourgeoisie qui dans son immense majorité était incapable de comprendre la signification et la grandeur de cette œuvre a été parfaitement ridicule.

Il y a là une belle crise de snobisme. Et le dernier soir, en entendant les acclamations interminables, je pensais en souriant que c'était exactement le même public élégant et bête qui, il y a dix ans, aurait mis le feu au théâtre du Capitole, si on avait osé jouer du Wagner, et qui, il y a quarante ans, envoyait des tabourets sur la scène de l'Opéra pour empêcher la représentation de *Tannhäuser*.

Je remarque aussi que cette manifestation artistique a été exclusivement réservée à la bourgeoisie riche de Toulouse. En dehors des places de Paradis, où l'on est très mal pour entendre et pour voir, il n'y avait pas de places bon marché. Je sais les frais considérables qu'entraîne une semblable création, mais je sais aussi que si les fauteuils et les premières galeries avaient été à 50 francs, il n'y aurait pas eu moins de monde, au contraire car, je le répète, la présence à ces représentations était, pour la bourgeoisie de Toulouse, une sorte d'obligation mondaine.

Cela aurait permis soit de réserver un plus grand nombre de places à des prix abordables, soit mieux encore de réserver un cycle pour les travailleurs à un prix unique et bas. N'oublions pas que la municipalité accorde 1.400.000 francs de subvention au Capitole et qu'elle était en droit d'exiger que les travailleurs, qui paient leurs impôts comme les autres, prennent leur part de cette manifestation.

Ici, comme ailleurs, M. Billières et les conseillers municipaux qui disposent de plusieurs loges doivent penser qu'étant eux-mêmes bien placés, cela doit suffire au bonheur des toulousains.

N'oublions pas qu'en Russie, dans les loges impériales, vont aujourd'hui les ouvriers qui écoutent les chefs-d'œuvre avec autrement d'attention et de profit qu'une bourgeoisie corrompue !

Il est vrai qu'entre la municipalité de Toulouse et les dirigeants de la Russie rouge, il n'y a absolument aucun point de ressemblance »⁴⁷².

2) Parsifal (1928)

Durant la traditionnelle coupure estivale, le Conseil Général de la Haute Garonne, définitivement acquis à la cause de Maurice Carrié, vote sans aucune difficulté le renouvellement des 100.000 francs supplémentaires octroyés précédemment à la direction du Capitole. En conséquence, la subvention du théâtre toulousain est portée, pour l'exercice 1927-1928, à un total de 950.000 francs. Le cadre des chœurs comprendra cinquante choristes, et l'orchestre cinquante-cinq musiciens⁴⁷³.

Les activités lyriques reprennent leur cours à partir du 18 octobre 1927. La saison débute par une reprise de *Sigurd*, qui ne convainc pas la critique locale. Autrefois révérée, l'œuvre de Reyer paraît désormais bien fade aux yeux des mélomanes de la ville rose. Le souvenir de la *Tétralogie* reste vivace dans leur mémoire, et le « vieux répertoire » peine à soutenir cette ingrate comparaison... On lit dans *Le Journal de Toulouse* : « Ce pastiche [...] nous semble indigent, avec ses cuivres tonitruants, ses ennuyeuses longueurs, son final heurté et à peine quelques petits coins reposants ». La création du *Ring* wagnérien a bousculé les traditions les mieux établies : témoin cette autre chronique, qui prend pour cible les « débordements » des chanteurs affichés dans *Lakmé* (Delibes), notamment une soprano nommée Martha Mayo : « Pourquoi faut-il que les amateurs doivent endurer ces fautes de goût créées par une maladie qui veut qu'à Toulouse, les artistes montrent, à tout propos, la grandeur de propulsion de leurs poumons dans des *portamento* sans fin ? »⁴⁷⁴

Toutes les « valeurs sûres » ne sont pas remises en question : le public toulousain fait un triomphe aux reprises de *Madame Butterfly* (Puccini) et de *Louise* (Charpentier), rehaussées par le talent de l'éternelle Victoria Fer ; dans *La Traviata*, Lia Nicoll « laisse bien loin toutes les Violetta antérieures », et le ténor Jean Marny obtient un beau succès dans *Le Jongleur de Notre-Dame* (Massenet). Les créations de début de saison sont nombreuses, mais l'intérêt musical qu'elles présentent est assez limité : *La danseuse de Tanagra* (Hirschmann), *Oletta*

472 *La Voix des Travailleurs*, 16 avril 1927.

473 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 183.

474 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 143.

(Février), *Résurrection* (Alfano), *Coriolan* (Gaujac) et *Ramuntcho* (Pierné) sont très vite boudés par l'auditoire⁴⁷⁵. Dans son opus, Jean Cadayé stigmatise le « chantage » des éditeurs et « l'obligation de jouer ces navets qui font mathématiquement le vide dans la salle »⁴⁷⁶...

La première mise en scène de *Pelléas et Mélisande* au Capitole constitue un événement d'une toute autre ampleur. Le drame symboliste de Maeterlinck, magnifié par la partition singulière de Claude Debussy, suscite des « mouvements divers » dans l'assistance. Mal compris, l'ouvrage précurseur est surtout médiocrement défendu par ses interprètes principaux – pourtant annoncés comme des « spécialistes » –, le ténor Warnery et la soprano Yseult Dalselme⁴⁷⁷. La fin de la saison lyrique approche, et le bilan de la campagne 1927-28 paraît bien mitigé au regard des splendeurs proposées durant l'année précédente. Mais le directeur Carrié, dont les ressources ne sont plus à démontrer, réserve la plus belle des surprises à ses ouailles : La création de *Parsifal* est annoncée pour le mois d'avril 1928. La première reprise toulousaine de la *Tétralogie* suivra dans la foulée. Une double distribution est prévue pour honorer comme il se doit l'ultime chef-d'œuvre du Maître de Bayreuth : Paul Franz et Victor Forti incarneront successivement le héros éponyme ; Mmes Panis et Andriani se relayeront pour interpréter le rôle de Kundry. Les membres les plus éminents de la troupe du Capitole compléteront l'affiche lors des deux mises en scène du grand « festival sacré » : le baryton Tindel prêtera ses traits à Amfortas, et la basse Arnal jouera Gurnemanz, fidèle serviteur du Graal. Le ténor Lapeyre, ancien toulousain, paraîtra dans le rôle de Klingsor. Ultime satisfaction pour le public de la ville rose : la direction musicale des représentations à venir est une nouvelle fois confiée à Aymé Kunc. A charge pour lui de retrouver, dans *Parsifal*, le brio qui l'avait comblé de gloire en 1927...

a) Une préparation minutieuse

A l'approche de la grande création wagnérienne, la direction du Capitole s'active pour donner le lustre qu'il mérite au grand événement musical de 1928. Jean Boyer, nouveau chroniqueur lyrique de *La Dépêche*, relaie cette fébrilité dans le numéro du 4 avril : « La ruche bourdonne comme au début du mois d'octobre et les chefs de service ont d'importants conciliabules, au milieu des harmonies discordantes que produisent diverses répétitions

475 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 143.

476 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 186.

477 REMPLON Lucien, *op.cit.*, p. 145.

partielles dans des locaux différents, mais voisins. C'est *Parsifal* qui se prépare, en même temps qu'on remet au point les détails de la *Tétralogie* »⁴⁷⁸. Les détails de mise en scène sont explicités par Maurice Carrié en personne : « « Tous les amateurs qui sont venus retenir leurs places en location connaissent [...] les belles maquettes des décors de *Parsifal*, que nous avons pu exposer longtemps à l'avance. Elles sont maintenant réalisées à l'échelle de la scène du Capitole et les spectateurs pourront se rendre compte que les décors tiennent les promesses des maquettes. M. Amable et M. de Ruy sont en train de régler définitivement les détails de la plantation ; en collaboration avec M. Dorliac et ses aides, ils procèdent à la mise au point des éclairages ; il y a là un réglage extrêmement délicat et compliqué, d'une importance que peu de spectateurs soupçonnent. En même temps, on travaille à équiper, dans les cintres, le carillon du Graal, pour lequel on a fondu spécialement quatre cloches graves. Pour réaliser leur manœuvre exactement en mesure, nous étudions un système nouveau d'équipement pneumatique ».

Depuis plusieurs semaines, Aymé Kunc dirige les répétitions de l'orchestre, « dont il a fallu porter l'effectif à quatre-vingt musiciens ». Toulouse sera, nous dit Jean Boyer, « l'une des rares villes où les partitions de Wagner soient exécutées absolument telles qu'il les écrivit, par l'orchestre complet qu'il a voulu, sans aucune modification ni arrangement ». Les chœurs et les petits rôles seront, eux aussi, « tout à fait au point et exécutés sans que rien soit changé au texte musical de Wagner. Le cadre des chœurs du Capitole n'a pas l'effectif nécessaire pour donner aux chœurs de *Parsifal* tout le volume sonore exigé par l'auteur. Il faut donc faire appel à des concours extérieurs. La Clémence-Isaure, doyenne des sociétés chorales de la ville rose, vient prêter son concours au théâtre toulousain. Pour les chœurs d'enfants du Temple du Graal, qui doivent retentir à trois hauteurs différentes, de même que pour les chœurs des Filles-Fleurs, Aymé Kunc fait appel aux jeunes élèves du Conservatoire, dirigé par MM. Guilhot et Tourrié. Au final, les chœurs de *Parsifal* seront exécutés par un ensemble réel de « cent cinquante voix choisies ».

Le 13 avril, devant une « assistance nombreuse »⁴⁷⁹, Jean Boyer prononce une allocution publique relative au grand ouvrage wagnérien. En introduction, le conférencier remonte aux sources de l'œuvre : « L'Allemand Parsifal n'est autre que le héros d'un des romans français de chevalerie du cycle de la Table Ronde, Perceval. L'idéal des chevaliers de la Table Ronde peut être rapproché, du reste, de celui des héros de Wagner : c'est l'âme pure seule qui doit

⁴⁷⁸ *La Dépêche*, 4 avril 1928.

⁴⁷⁹ *La Dépêche*, 14 avril 1928.

goûter les délices de l'idéal ». Le critique musical de *La Dépêche* profite de l'occasion pour « donner un aperçu général de notre littérature de chevalerie, toute d'héroïsme, de galanterie, de courtoisie d'abord, puis que teintera de mysticisme Chrestien de Troyes, ce qui le rapprochera peut-être davantage de la conception wagnérienne ».

Tout en analysant l'ouvrage, Boyer en détache les caractères, explique la dramaturgie du Maître de Bayreuth, expose l'idéal de chacun de ses héros et en dégage l'idée philosophique : « *Parsifal*, c'est toute la vie de Wagner. Commencé en 1849, l'ouvrage ne vit la scène qu'en 1882. Tandis qu'il produisait toutes les œuvres que l'on sait et les menait rapidement à bonne fin, Wagner gardait *Parsifal* pour ainsi dire en chantier. C'est la production dominante de Wagner, celle où s'étale sa philosophie, où se développe le mieux cette idée de Rédemption qui lui est chère et qui semble en parallèle avec le dogme catholique. *Parsifal* est un rédempteur, une sorte de messie, qui symbolise l'obtention de tous les bonheurs et de tous les idéaux par la pureté des mœurs et de la vie. C'est le testament philosophique du grand compositeur ».

Dans la deuxième partie de la soirée, le critique musical toulousain détaille et explicite les thèmes caractéristiques de *Parsifal*, avec le concours des artistes du Capitole. Le rédacteur de *La Dépêche* qui assure le compte-rendu de l'intervention de son confrère déclare que M. Arnal a chanté « avec autorité » le récit du premier acte et quelques autres fragments. M. Mestre a donné « avec goût » les répliques de *Parsifal*, et Mme Sylvain a tenu « brillamment » le piano d'accompagnement. Elle a, en outre, exécuté « avec brio » le prélude du premier acte.

Le même rédacteur note que la conférence de Jean Boyer a été « très applaudie », et envisage la futur création avec confiance à la lueur de ce succès : « Cette soirée, fort bien accueillie par le public, a constitué une excellente préparation aux prochaines représentations de *Parsifal* ; elle est d'un heureux augure pour le succès de cette œuvre magistrale que notre scène municipale, on le sait, entend monter avec un éclat tout particulier ».

b) Etudes de l'œuvre

La richesse thématique et allégorique de *Parsifal* fournit une matière abondante aux chroniqueurs lyriques de la ville rose, qui consacrent une grande quantité d'articles à l'analyse du « festival scénique » wagnérien. Dans son édition du 15 avril 1928, *Le Journal de*

Toulouse propose un premier développement synthétique dédié à l'argument de *Parsifal*. Le D^r Marty y expose la « haute signification idéale chrétienne » d'un ouvrage construit autour d'une « idée messianique : la Rédemption ». Ici, le Mal se trouve personnifié par le chevalier déchu (archange chassé du Paradis), en l'espèce Klingsor, devenu le « Prince des Ténèbres, l'ennemi de la pureté, de la sainteté, de ce Graal dont il est à tout jamais écarté et qu'il poursuit de sa haine éternelle ». *A contrario*, le Bien est représenté par les « chevaliers sans tâches, Titurel, Gurnemanz, que rien n'a pu détourner de la haute mission qui leur incombe, servir le Graal ». Entre le Bien et le Mal sont « les pécheurs déchus de leur surnaturel pouvoir, malgré leur repentir, parce qu'ils n'ont pu résister aux sollicitations malsaines du Malin et aux charmes que sa magie a accumulés pour amener leur déchéance, écarter du Graal ses fidèles serviteurs et les perdre à tout jamais ».

Pour ce but, Klingsor, qui veut posséder le Graal par le moyen du mal, n'ayant pu le conquérir par le bien, « se sert de la femme sous les aspects les plus propres à séduire la nature de l'homme, le charme des Filles-Fleurs s'alliant aux splendeurs d'une nature en plein épanouissement dans la beauté des formes et des parfums pour son œuvre de corruption ». Kundry représente cette femme sous l'aspect simultané de servante du Mal et de servante du Bien. Elle est double en effet. Dans sa vie consciente, c'est la messagère du Graal ; dans la vie inconsciente, elle est l'instrument du mal, personnifié par le sorcier Klingsor.

Autour de ces personnages, et au milieu d'eux, plane et vit Parsifal, « l'instrument de la Providence, celui que Dieu gardait pour le grand miracle de la Rédemption, notre Parsifal, le sauveur dans la plus haute acception que l'on puisse donner à ce nom ». L'adolescent a « quitté sa mère qui a voulu, en vain, l'écarter des combats. Il court aux aventures, sans se soucier du chagrin de celle qui lui donna le jour. Il reçoit les conseils de Gurnemanz qui lui recommande de ne jamais poser de questions indiscretes. C'est pourquoi il arrive au château du Graal où il assiste à la cérémonie mystique ; il voit les souffrances d'Amfortas sans en demander la cause. Or, c'est cette question qui pourrait guérir le roi du Graal. Plus tard, il évite toutes les embûches tendues à sa chasteté ; il supporte le courroux de la messagère diabolique Kundry, furieuse de ne pouvoir réussir à le séduire. Elle l'empêche cependant de conquérir le Graal par ses propres forces, mais le secours divin ne l'abandonne pas. Il accomplira sa mission et attendra la céleste coupe le jour du Vendredi-saint ».

Parallèlement, *Le Cri de Toulouse* fait honneur à la future création en donnant la parole à plusieurs commentateurs locaux, désireux de donner leur sentiment sur la grande œuvre wagnérienne. Ainsi Jean Boyer, qui profite de la tribune offerte pour compléter l'étude amorcée dans sa conférence, prononcée deux jours auparavant. Le chroniqueur de *La Dépêche* pousse ses lecteurs vers le Capitole en énumérant les nombreuses qualités qui confèrent sa valeur au dernier opéra de Richard Wagner : « La création de *Parsifal* est, cette année, le grand événement de la saison [...] Il y a, bien entendu, l'attrait exercé sur les amateurs de musique par une partition incomparable, où la musique exprime des sentiments d'une suprême élévation. D'autres considèrent surtout dans *Parsifal* le côté mystique d'une action dont les idées directrices ont un caractère religieux d'une beauté sereine. On peut aussi y chercher la trace des doctrines philosophiques qui furent chères à Wagner, celle de Schopenhauer, celle de la régénération par l'amour, et envisager au point de vue social cet appel à la fraternité pour l'amélioration morale de notre misérable humanité. On peut même, après tout, n'y chercher que le plaisir théâtral, et en quelque sorte physique, d'un beau spectacle, où se succèdent des tableaux séduisants et grandioses, où tout concourt à l'impression d'ensemble : art des sons, art du chant et de la mise en scène, art du décorateur, de l'électricien et du costumier, unis en une synthèse harmonieuse »⁴⁸⁰.

Revenant sur l'historique de l'ouvrage, Claude-Jean oppose l'enthousiasme humaniste de la *Tétralogie* à l'humilité recueillie, toute empreinte de piété, qui se manifeste dans *Parsifal* : « De même que dans le drame mythologique et philosophique des *Nibelungen*, Wagner a groupé en un tableau grandiose ses idées sur la vie et la destinée, il donne, dans *Parsifal*, l'expression définitive des plus hautes conceptions religieuses et morales où il aboutissait au déclin de sa vie, au seuil du mystérieux « Au-delà ». Dans la *Tétralogie* son idéal est résolument humain et terrestre ; il ne veut pas que l'homme s'efforce vers les promesses décevantes de la religion ; il croit à l'avènement de l'humanité libre ; il nous montre l'homme rachetant par son audace la faute des dieux, affranchissant le monde des puissances égoïstes du mal, mettant fin au règne de l'or et de la loi et proclamant le triomphe de l'amour dans l'univers. Dans cet essai de cosmogonie, Wagner crie audacieusement ses haines, ses enthousiasmes et ses espoirs. Tout autre est son point de vue dans *Parsifal* ; il prête une oreille plus attentive à la Psyché profonde de son être, ce que nous appelons : « l'âme » ; l'idée fondamentale qui domine en ce moment sa pensée est celle de la régénération spirituelle, but suprême de l'homme et de l'humanité. C'est sous l'empire de cette pensée qu'il écrit le poème

480 *Le Cri de Toulouse*, 15 avril 1928.

et la musique de Parsifal. Il donna ses dernières forces à cette composition qui couronne noblement et magnifiquement son œuvre. Wagner ne croit plus, comme autrefois, qu'une révolution puisse ramener l'âge d'or parmi les hommes ; en Parsifal la victoire sur le désir est le prélude d'une existence glorieuse et sainte ; cette aspiration de l'être spirituel à la pureté, à la bonté, à la perfection, peut seule ennoblir la nature inférieure, l'attirer peu à peu vers les hauteurs de la spiritualité et de l'intelligence divine.

Pour Claude-Jean, l'œuvre de Wagner s'achève donc par une « ardente profession de foi religieuse ». Il avait exalté jadis « la vie épanouie et surabondante », il avait tracé en Siegfried « l'image idéale de l'homme libre, toujours prêt à la guerre et aux aventures, inaccessible à la crainte, insoucieux de la mort, ne reconnaissant point de maître ni de Dieu au-dessus de lui ». Maintenant, il rend hommage « au Dieu qui promet à l'homme pécheur la rédemption, au Christ qui par ses souffrances a racheté l'humanité ». Wagner veut être « le prophète d'un avenir meilleur, d'une religion d'amour et de paix, d'un christianisme idéal ». Son *Parsifal* « réalise le rêve du Mystère moderne ». Il est le « *fiat lux* de l'Art élevé à la hauteur de la Religion universelle ».

Le ténor parisien Victor Forti, qui prendra la suite de Paul Franz dans l'incarnation du rôle-titre, est également invité à s'exprimer dans les colonnes du *Cri de Toulouse*. En tant que musicien, il flatte la « linéarité » de la partition wagnérienne et la tension continue qu'elle impose aux principaux interprètes : « L'attrait primordial de cette musique c'est qu'il n'y a pas pour l'artiste en scène, aussi bien que pour le public, de solution de continuité ; l'acte commence et finit sans interruption possible dans l'interprétation scénique et orchestrale. C'est ce qui fait, à mon avis, l'intérêt majeur de cette musique. La richesse des *leitmotivs*, qu'ils soient descriptifs ou évocateurs des sentiments intimes, la merveilleuse façon dont ils sont traités, transformés, amenés comme une explication ou une interprétation d'un geste, d'une pensée, toutes ces qualités sont éminemment caractéristiques de la manière du maître de Bayreuth ».

G. Débat-Ponsant, organiste de la Daurade, fait écho aux analyses précédentes en célébrant le grand événement musical que représente la création à venir : « Le théâtre du Capitole va monter *Parsifal*, une des plus belles œuvres de Wagner, qui, ajoutée à *La Tétralogie*, va faire un spectacle sans précédent, en province. Toulouse pourra être fière du succès de cette entreprise, car *Parsifal* est une œuvre de grande envergure, que tous les artistes et amateurs de musique seront heureux d'entendre et d'apprécier. *Parsifal* est la dernière œuvre de Wagner, et

c'est là où son talent s'est élevé au plus haut sommet de l'idéalisme artistique, poétique et musical ».

La conclusion générale est laissée à H. Combaux, chef d'orchestre attitré du cinéma « Le Royal », qui procède à l'analyse rigoureuse et laudative du prélude de *Parsifal* : « Dès les premières notes le Rêve commence. On se croit seul, une nuit de Vendredi-Saint, dans la nef de Notre-Dame, écoutant le cantique attristé de l'orgue invisible. Le premier motif de cette harmonieuse préface n'est autre que la traduction musicale du testament par lequel Jésus se lègue à ses apôtres. Dans ce motif d'une géniale inspiration, comme en un cristal d'une essence très rare, se reflète le catholicisme avec ses ineffables pénombres et ses radieuses profondeurs. Tout *Parsifal* se reflète dans cette mélodie qui lui imprime son allure et son caractère. Ensuite, revenant dans le mode mineur, cette phrase a je ne sais quoi d'angoisse, de poignant, de lamentable qui lui donne l'accent de l'inquiétude humaine. Elle résume toute l'action de *Parsifal* ».

Le rédacteur met en exergue l'importance revêtue ici par le *leitmotiv* wagnérien, défini en tant que « signe musical » individualisé, devenu, « en vertu d'un contrat que l'auteur passe avec lui-même », la « formule définitive d'un sentiment ». D'après Combaux, le génie de Wagner consiste précisément à « trouver dans chacun de ses drames un certain nombre de motifs très nets et très saisissants qui en forment la psychologie sonore et, par leur sincérité, s'imposent comme l'expression nécessaire des sentiments qu'ils font vibrer à l'oreille de l'auditeur ».

La phrase que les cuivres exposent ensuite, c'est le Graal. C'est « la Foi elle-même qui vibre dans l'éclat des trompettes ». Puis le thème de la Foi « s'apaise, se recueille, s'agenouille pour se relever bientôt, s'enthousiasmer encore et repartir pour finir dans un hymne triomphal. L'hymne insensiblement s'éloigne, s'éteint et meurt. On n'entend plus qu'un trémolo *pianissimo* et le rideau s'ouvre. Le Prélude est terminé ».

Le lien entre les créations voisines de *Pelléas et Mélisande* et de *Parsifal*, qui « placent l'année 1928 parmi les plus importantes dans les annales artistiques de (la) cité palladienne »⁴⁸¹, sont soulignés par Henry Derrouch, chroniqueur lyrique au sein du mensuel toulousain *La vie élégante et touristique*. Derrouch profite de cette coïncidence opportune pour faire part à ses lecteurs du jugement porté par Claude Debussy sur l'opéra de son illustre

481 *La vie élégante et touristique*, mars-avril 1928.

homologue. Le compositeur français portait un regard admiratif sur la partition du grand festival sacré, considéré comme l'apothéose de l'œuvre wagnérienne : « Dans *Parsifal*, dernier effort d'un génie devant lequel il faut s'incliner, Wagner essaya d'être moins durement autoritaire pour la musique ; elle y respire plus largement... Ça n'est plus cet essoufflement énervé à poursuivre la passion maladive d'un Tristan, les cris de bête enragée d'une Isolde ; ni le commentaire grandiloquent de l'inhumanité d'un Wotan. Rien dans la musique de Wagner n'atteint à une beauté plus sereine que le prélude du troisième acte de *Parsifal* et tout l'épisode du Vendredi-Saint ».

Debussy se montrait plus réservé quand à la caractérisation des grandes figures de l'ouvrage : « A vrai dire la leçon spéciale que Wagner tirait de l'humanité se manifeste quand même dans l'attitude de certains personnages de ce drame. Regardez Amfortas, triste chevalier du Graal qui se plaint comme une modeste et geint comme un enfant... Sapristi !... Quand on est chevalier du Graal, fils de roi, on se passe sa lance à travers le corps, on ne promène pas une coupable blessure à travers de mélancoliques cantilènes, cela pendant trois actes. Quant à Kundry, vieille rose d'enfer, elle a beaucoup fourni de copies à la littérature wagnérienne ; j'avoue mon peu de passion pour cette pierreuse sentimentale. [...] En somme, dans ce drame chrétien, personne ne veut se sacrifier ! (le sacrifice est pourtant l'une des plus belles vertus chrétiennes) et si Parsifal retrouve sa lance miraculeuse, c'est grâce à cette vieille Kundry, la vraie sacrifiée dans cette histoire ; double victime offerte aux manigances diaboliques d'un Klingsor et à la sainte mauvaise humeur du chevalier du Graal ».

L'auteur du *Prélude à l'après-midi d'un faune* aimait à manier l'art du paradoxe. Ici, il fustige Parsifal, « chevalier héroïque et naïf », héros des « idées morales et religieuses les plus fausses », pour mieux rendre hommage à l'incarnation de la « chute » et du péché : « Le plus beau caractère dans *Parsifal* appartient à Klingsor (ancien chevalier du Graal, mis à la porte du Saint-Lieu pour des opinions trop personnelles sur la chasteté). Celui-ci est merveilleux de haine rancuneuse ; il sait ce que valent les hommes et pèse la solidité de leurs vœux de chasteté avec de méprisantes balances. Ce de quoi l'on peut arguer sans effort que ce magicien retors, ce vieux cheval de retour, est non seulement le seul personnage « humain », mais l'unique personnage « moral » de ce drame ».

Son sens de la provocation n'empêchait pas « Monsieur Croche » de reconnaître l'incomparable valeur musicale du dernier opus wagnérien. Et c'est par un dernier hommage qu'il terminait son analyse : « Tout ce qui précède ne regarde que le poète qu'on a coutume

d'admirer chez Wagner et ne peut atteindre en rien la partie décorative de *Parsifal* ; elle est partout d'une suprême beauté. On entend là des sonorités orchestrales, uniques et imprévues, nobles et fortes. C'est l'un des plus beaux monuments sonores que l'on ait élevés à la gloire imperturbable de la musique ».

Le 19 avril, Paul Pélissier, nouveau critique musical de *L'Express du Midi*, rend hommage à son tour au grand musicien d'outre-Rhin, qui semble occuper une place de choix dans son panthéon personnel : « Comme Beethoven, Wagner est incontestablement et définitivement placé par l'histoire au rang des trois ou quatre demi-dieux de la musique, et toutes les voix discordantes se sont tues »⁴⁸². A travers son développement, Pélissier cherche à « apporter aux lecteurs quelques éclaircissements » qui permettront « d'éveiller en face du très haut et très puissant chef-d'œuvre *Parsifal*, un peu d'enthousiasme et d'amour », de sorte que la grande création wagnérienne reste « mémorable dans les fastes de Toulouse ».

Le chroniqueur revient prioritairement sur la portée spirituelle que Wagner a tenté de donner à son œuvre, et sur les difficultés qu'il a rencontrées à cet égard du fait de son tempérament et de son itinéraire intellectuel : « Dès la première page du poème de *Parsifal*, il convient de saluer avec quelque politesse le fastueux sous-titre : *Bühnenweihfestspiel* qui se traduit à peu près par : Festival scénique sacré. Des aspirations religieuses et un réel élan mystique avaient déjà marqué de leur empreinte tout un groupe d'œuvres : *Tannhäuser*, *Lohengrin*. Wagner ayant, entre-temps, hérité de Schopenhauer un pessimisme profond, il s'ensuivit, dans sa production, une phase nettement païenne, marquée par *Tristan* et *l'Anneau du Niebelung*. Mais à l'approche de la vieillesse, le sens du divin, qui ne cesse jamais de tourmenter les grandes âmes, reprit nettement le dessus ; et c'est un drame sacré qui couronne et clôt définitivement l'œuvre de Wagner. Évitions de nous enquérir de la qualité de ces aspirations religieuses et gardons-nous de rien lire du factum *Art et Religion* trop édifiant à cet égard. Wagner resta toujours poétiquement épris des fastes du Christianisme. Ne cherchons pas à savoir de quelles préoccupations purement théâtrales relèvent les évidentes déformations qu'il a fait subir à la pensée et aux rites chrétiens ».

Pélissier pousse ses lecteurs à ignorer les symboliques sous-jacentes qui se cachent derrière les personnages du drame pour apprécier au mieux la splendeur de la partition : « Ne voyons

482 *L'Express du Midi*, 19 avril 1928.

en Parsifal que le Simple et Pur prédestiné à la royauté du Graal. Négligeons de rechercher comment il ressemble à Siegfried par l'ardeur des instincts, la juvénilité et l'insouciance ; comment il se différencie de lui par le don d'intuition ; comment et à la suite de quelles luttes lui advint cette intuition, récompense de sa compassion et de son renoncement à tout désir impur. Ne scrutons pas les multiples énigmes en lesquelles s'obscurcit le personnage de Kundry, symbole de l'éternel féminin, Ève, Hérodiade, Madeleine, Rose de l'Enfer, participant du bien et du mal par sa double nature, ici tentatrice et mortelle ennemie du Graal, là, repentante, avide d'humiliations et d'opprobres, servante fidèle des Chevaliers. Klingsor n'est rien autre qu'un lamentable sorcier émasculé ; Amfortas, un prêtre indigné qui aspire au divin, mais reste esclave de son péché. Sachons gré à Gurnemanz, non point d'être le symbole de la fidélité, mais de nous guider par ses longs récits à travers les péripéties du drame. Maintenant que nous avons écarté bien des complications, il ne va plus apparaître à nos yeux qu'un simple conte, support idéal d'une grandiose réalisation scénique et d'une musique admirable ».

Le rédacteur de *L'Express du Midi* prolonge son panégyrique dans l'édition du lendemain. Il n'hésite pas à présenter *Parsifal* comme le couronnement de l'histoire musicale occidentale, le point d'aboutissement ultime d'une évolution lente en voie d'achèvement : « Dans les cassettes où sont rangés les fabuleux trésors de la Fée Musique, au milieu de la rutilance des gemmes et des escarboucles, les yeux émerveillés ne peuvent se détacher des joyaux les plus brillants : les innombrables rangs de perles offerts par saint-Grégoire, la *Messe du Pape Marcel*, présent de Palestrina, la *Passion selon saint Matthieu* et la *Messe en si*, présents de Bach, l'*Ut mineur* et la *Neuvième*, présents de Beethoven. Tout aussi resplendissant, étincelle *Parsifal*, présent de Wagner. *Parsifal*, point culminant de la musique dramatique, est le terme d'une longue route qui, partant de l'*Orfeo*, de Luigi Rossi, passe par *Atys* de Lully ; *Dardanus*, de Rameau ; *Armide*, de Glück et le *Freyschütz (sic)*, de Weber, pour aboutir – après quelques détours inavoués vers les sentes de l'opéra, -- au drame musical wagnérien »⁴⁸³.

Considérant l'ouvrage sur le plan dramatique, Pélissier flatte « l'intuition scénique prodigieuse » du compositeur allemand, considéré comme l'un des maîtres incontestés de l'art théâtral plastique : « Son activité dans ce domaine était inclassable ; tour à tour architecte et entrepreneur de son propre théâtre, il en fut par la suite le décorateur, le machiniste et le régisseur. On sait quelle importance il attachait à tous les détails, s'ingéniant à souligner les

483 *L'Express du Midi*, 20 avril 1928.

moindres gestes d'un commentaire musical, décoratif ou lumineux. Désireux de ne rien laissait au hasard, il a enrichi le texte de chacun de ses livrets d'un scénario complet ».

Parsifal, dernier opus du maître de Bayreuth, correspond logiquement au « stade définitif de la poétique, de la mystique et de la philosophie de Wagner ». Le critique lyrique toulousain y voit la « réalisation la plus parfaite et la plus élevée » du grand musicien d'outre-Rhin : « Si nous exceptons la partie féerique de l'œuvre -- Acte II – qui rattache d'un lien élégant mais étrangement païen les deux beaux volets sacrés du Festival scénique, nous serons frappés du caractère dominant du discours musical : ampleur et sérénité. Le souffle divin qui anime les mélodies, les amplifie à l'infini. Le leitmotiv n'est presque jamais traité fragmentairement, il fait toujours partie intégrante d'une trame symphonique serrée et continue. L'œuvre entière se rapproche des formes de la musique pure ».

Extraits de partition à l'appui, Paul Pélissier énumère, à l'adresse de ses lecteurs, les principaux temps-forts de l'opéra : « Laissons-nous secouer jusqu'aux moelles par les frissonnements de cette divine musique et goûtons pleinement, ardemment l'œuvre entière d'où se détachent les larges touches de quelques points culminants : Le Prélude, annonciateur de la Cène ; La musique au changement de décor ; première marche au Graal, écho des sonneries lointaines de Montsalvat ; La scène entière du temple, nœud de la partition, magnificence orchestrale et chorale unique dans le théâtre musical ; Le vapoureux intermède des Filles-Fleurs, alangui d'un serpentement lascif de valse, sous le brillant étagement des multiples parties vocales ; La scène de séduction de Kundry, riche plus encore de sa sève musicale que de ses subtiles combinaisons thématiques ; Le prélude du troisième acte ; Le classique Enchantement du Vendredi Saint ; La scène finale et, particulièrement, sa péroration symphonique surpassant en beauté les plus magnifiques et les plus célèbres des pérorations wagnériennes ».

Le chroniqueur termine son apologie sur un mode passionné et emphatique : « Ne restons pas insensible aux suggestions des combinaisons orchestrales que Wagner a ciselées avec amour ; travail qu'il ne voulut jamais, malgré son âge et ses fatigues, confier à aucun de ses élèves. Écoutons le hautbois et la clarinette célébrer dans un dialogue passionné le charme du Vendredi Saint ; laissons-nous rafraîchir par le groupe des cors aux sonorités claires comme l'eau pure des sources ; accédons aux caresses des violons ; confortons-nous à l'ampleur profonde et moelleuse des trombones et des *tuben* ; retenons notre souffle aux montées triomphales de la trompette qui semblent tendre jusqu'au ciel le fil d'or du motif eucharistique.

L'emprise paraît inévitable et longtemps encore les générations chanteront de *Parsifal* les Laudes musicales :

Parsifal, septième merveille de la musique,
Parsifal, tour d'ivoire du drame musical,
Parsifal, exaltation de toutes les wagnéries,
Parsifal, cloches et carillons.
Parsifal, roucoulements de la colombe mystique,
Parsifal, source de joie ineffable,
Parsifal, trésor de musique.
Parsifal, musique d'extase.
Parsifal, musique d'oraison,
Parsifal, musique prophétique,
Parsifal, que rien ne surpassera, que rien n'atteindra, que rien ne ternira ».

Concomitamment, Claude-Jean se livre à une analyse musicale analogue dans *Le Midi Socialiste*. L'ancien ténor du Capitole introduit son propos en associant *Parsifal* à la quintessence du style wagnérien : « Dans ce drame, Wagner n'a jamais plus complètement subordonné la musique au drame et les chanteurs à leurs personnages (*sic*). Rien que des récits et des chœurs, et la symphonie orchestrale riche en *leitmotivs* qui soulignent et caractérisent toutes les évolutions du drame, de l'action extérieure qu'on suit des yeux comme de l'action intérieure qui se déroule dans l'âme des personnages ; tandis que les thèmes caractéristiques s'étalent ou s'enchevêtrent à l'orchestre, qui en varie les aspects à l'infini, en un coloris instrumental d'un fondu et d'une morbidesse qui tiennent du rêve et de la vision »⁴⁸⁴.

Abordant les pages les plus marquantes de la partition, Claude-Jean s'arrête une première fois sur le prélude de l'opéra, perçu comme un « ensemble méditatif et religieux » magnifié par une « simplicité lumineuse ». Il évoque le premier acte avec davantage d'exhaustivité : « Ce prélude ne conclut pas et se lie à la scène du bois sacré où les chevaliers font la prière du

484 *Le Midi Socialiste*, 20 avril 1928.

matin. Nous n'insisterons pas sur les épisodes intermédiaires : l'entrée impétueuse de Kundry, le triste cortège d'Amfortas souffrant, l'arrivée joyeuse de Parsifal, etc., etc. traités de main de maître, nous aboutirons tout de suite au tableau de la consécration du Graal d'une sereine grandeur, avec les voix superposées des chevaliers, des jeunes gens et des enfants, avec ces cloches solennelles, la cérémonie religieuse où éclatent les splendeurs de la foi, et à laquelle s'oppose en un superbe effet de théâtre la scène pathétique où le malheureux Amfortas exhalant sa douleur se refuse à célébrer le divin sacrifice : ce contraste superbe d'angoisse religieuse donne une vie intense à tout le tableau et met davantage en relief les prières des chevaliers, les invocations des jeunes garçons et le chant séraphique des enfants ».

Du second acte, le chroniqueur retient la « vigueur » avec laquelle Wagner trace les rires démoniaques de Kundry, ainsi que les enchantements diaboliques du magicien Klingsor. Le tableau des Filles-Fleurs entourant Parsifal est jugé « adorable, souriant » et « poétique ». Il charme « délicieusement » l'auditoire. Vient ensuite la scène entre Parsifal et Kundry, d'une « si trouble volupté », qui marque « le point culminant de l'action dramatique » par le cri de douleur qu'arrache à Parsifal la révélation des souffrances d'Amfortas.

Ce deuxième acte, si beau qu'il soit, est « au moins égalé par le troisième, où se succèdent les scènes où Kundry lave les pieds de Parsifal, où Parsifal est baptisé, où l'Enchantement du Vendredi saint célèbre le renouveau de l'humanité ». Pour Claude-Jean, cette page entière est « merveilleuse de fraîcheur printanière et d'onction reconnaissante ; il n'y a rien de plus simplement beau que le moment où Parsifal verse l'eau sur la tête de la pécheresse, tandis que l'orchestre expose en douceur le motif de la Foi ; rien de plus suave que le chant de Gurnemanz se développant sur une mélodie exquise à laquelle s'adjoignent les thèmes de la Cène et de la Rédemption ». Le final, où l'orchestre, en son rythme tragique de marche funèbre, semble « soulever comme une montagne la douleur du monde entier », atteint au plus haut degré de « grandeur sereine et de céleste béatitude », alors que sur l'ensemble plane avec une mélancolie douloureuse, une douceur attendrie, la *Plainte du Sauveur* ».

La couverture médiatique de « l'avant-première » s'achève avec un dernier article, à mettre à l'actif du D^r Marty. A l'instar de Paul Péliissier, le critique musical du *Journal de Toulouse* s'emploi à décrire précisément les splendeurs visuelles offertes par le grand festival sacré : « Ce que l'on ne peut dépeindre sans l'avoir vu, c'est la magnificence du spectacle scénique, c'est ce décor surprenant du premier acte, pendant la course de Gurnemanz et de Parsifal,

décor qui se déroule comme un panorama, changeant à chaque instant d'aspect, c'est la vue du palais du Graal avec ses richesses, c'est le jardin enchanté du second acte, ce sont ces enchantement féériques qui éblouissent l'œil du spectateur et lui procurent les sensations les plus étranges. Remarquons, en passant, qu'on a beaucoup raillé Meyerbeer du soin qu'il prenait pour entourer ses œuvres de tout le prestige d'une mise en scène luxueuse et sans précédents. Wagner ne s'est pas gêné pour traîner dans la boue cet illustre musicien et pour le traiter, lui et bien d'autres, avec le mépris le plus insultant. Que pourrait-on dire du faste scénique déployé par ce même Wagner dans ses représentations de Bayreuth, et de ses exigences à ce sujet ? »⁴⁸⁵.

Son évidente admiration n'empêche pas Marty de déplorer les « interminables longueurs » qui parsèment l'opéra : « Au fond, l'œuvre gagne, quoique très une dans son ensemble, à avoir une condensation qui en supprime les inutilités ». Le rédacteur ne s'attarde pas sur ce constat, et se tourne rapidement vers la description du premier acte : « C'est d'abord le beau *Prélude* qui contient les thèmes importants facilement reconnaissables dans leurs apparitions successives : *La Cène*, *La Foi*, *Le Graal*, *La Lance Sacrée*. Puis vient la scène de l'apparition et de la disparition de Kundry, le superbe morceau symphonique qui accompagne la marche de Gurnemanz et de Parsifal ; toute la grande scène de *l'Office religieux dans le palais du Graal* qui est d'un effet magistral et grandiose constituant, à notre avis, le point culminant de l'œuvre ».

Dans le deuxième acte, tout le *tableau du Jardin Enchanté* présente une couleur « très intéressante ». La *Scène de Parsifal* au milieu des Nymphes *Filles-Fleurs* est « toute pleine de grâce et de fraîcheur ». Après « *l'Episode de la Séduction* », rehaussé par la phrase « charmante » de Kundry, vient « l'explosion du *désespoir de Parsifal* », qui donne lieu à « de beaux accents dramatiques de même que les *Incantations de Klingsor* et la *Destruction du Château magique* ».

Pour Marty, le troisième acte contient « de belles pages et des fragments pleins de puissance ». Divisé en deux tableaux, *La Cabane du vieux chevalier Gurnemanz* et la *Scène du Temple*, il réunit plusieurs motifs autour du « *Désert fertile et pittoresque* » où a été établie la retraite du vieux serviteur du Graal : la Méditation de Gurnemanz, l'énigmatique Kundry, la promesse d'un nouveau *Rédempteur*, les sortilèges de la *Magie*, la *Lance* que seul « *un pur et simple* » pourrait reconquérir, le rôle diabolique des *Filles-Fleurs* représenté par

485 *Le Journal de Toulouse*, 22 avril 1928.

leur *Plainte*. Enfin vient le *Charme du Vendredi-Saint*, page remplie du « plus grand sentiment de calme et doux recueillement ». Les Cloches du Montsalvat « nous appellent bientôt vers le Saint-Lieu et le Miracle du Graal se renouvelle au milieu d'arpèges harmonieux tandis que les trois chœurs étagés chantent le puissant alléluia :

Rédemption au Rédempteur ».

c) La création toulousaine

La première représentation de *Parsifal* au théâtre du Capitole intervient le samedi 21 avril 1928. Dans son édition du lendemain, *La Dépêche* salue le « très gros effort » accompli par Maurice Carrié et ses collaborateurs. Jean Boyer, qui assure la recension de la soirée, évoque un ensemble « tout à fait au point » ayant permis à l'ouvrage de produire « son plein effet sur l'auditoire élégant qui remplissait la salle », malgré la grande complexité de la partition wagnérienne : « Certes, *Parsifal* est une œuvre austère dans l'action, entièrement intérieur, n'accroche pas l'attention par des tableaux pittoresques comme Wagner en a répandu dans ses autres œuvres. Il y a là, peut-être, de quoi déconcerter les amateurs de spectacles lyriques selon l'ancienne formule. Mais l'ensemble de l'œuvre dégage une telle impression de beauté sereine dans l'expression de pensées généreuses enveloppées d'un mysticisme consolateur qu'on ne saurait y rester insensible. Des scènes du temple du Graal, notamment, émane une puissance d'émotion qu'il remue véritablement chez le spectateur les fibres humaines les plus profondes »⁴⁸⁶. Parallèlement, Paul Pélissier évoque avec satisfaction l'assistance « pléthorique et vibrante d'enthousiasme » que l'événement avait attirée en direction du Capitole⁴⁸⁷. Pour Charles Teissier également, la première de *Parsifal* eut l'allure « d'une grandiose manifestation artistique par la présence d'auditeurs nombreux, enthousiastes, et par l'éclat de la représentation »⁴⁸⁸.

Claude-Jean semble fortement marqué par le spectacle qui s'est offert à ses yeux : « Encore délicieusement ému par la première audition de *Parsifal* je n'ose élever la voix, me permettre de disséquer ce pur sommet de la musique, dont les harmonies d'une beauté d'outre-tombe, voilée d'une lumière surnaturelle, nous font vivre dans une région intermédiaire entre la terre et le ciel. On écoute *Parsifal* avec ravissement, on l'admire, on l'aime, on s'en pénètre, on ne

⁴⁸⁶ *La Dépêche*, 22 avril 1928.

⁴⁸⁷ *L'Express du Midi*, 22 avril 1928

⁴⁸⁸ *Le Télégramme*, 22 avril 1928.

le discute pas de peur d'en amoindrir la beauté émotive. M. Carrié a monté l'ouvrage avec amour, avec ferveur, et on ne pouvait espérer une hospitalité plus magnifique que celle que le Théâtre du Capitole a donnée à l'œuvre ; par les soins apportés à l'interprétation et à une délicate et fort difficile mise en scène, par le goût et l'éclat du spectacle, la création de *Parsifal* témoigne d'un dévouement, d'un zèle, d'un travail qui honorent et grandissent notre première scène. Il est assurément impossible de faire mieux sur un théâtre, important sans doute, mais dont les ressources sont cependant limitées »⁴⁸⁹.

Les premiers éloges des chroniqueurs sont adressés à Aymé Kunc, « qui est venu à bout de la tâche écrasante de la préparation musicale ». La phalange, « remarquable », est parvenue à restituer au grand festival sacré « l'atmosphère qui lui convient ». Le chef toulousain ne s'est autorisé « aucune faiblesse », et n'a négligé « aucun détail ». Il a su « tenir les uns les autres en haleine jusqu'au bout de la préparation », et ordonner une exécution « qui peut soutenir la comparaison avec n'importe quelle autre » (Boyer). Paul Péliissier fait d'Aymé Kunc « l'Incarnation vivante de la pensée de Wagner, animant et dominant tout de sa puissance indiscutée ». Il flatte sa « haute valeur personnelle », qui « dépasse de beaucoup les diplômes et les titres », et sa modestie, qui « ne sollicite et n'accepte la louange qu'en fonction de la musique ». Aux dires du rédacteur, l'orchestre du Capitole s'est montré, « suivant le mot de Wagner lui-même, *echt deutsch*: interprète ému et respectueux ». Charles Teissier ajoute que le directeur du Conservatoire fut «le conducteur parfait avec une sûreté, une souplesse et une puissance remarquable, d'un orchestre commentateur merveilleux du sentiment de pitié et de pitié, pensée intime de l'auteur de *Parsifal* ».

Claude-Jean se montre encore plus prolixe et laudatif : « Mais c'est au chef d'orchestre éminent qu'il convient surtout de rendre pleine justice. M. Aymé Kunc a réalisé par l'orchestre toutes les intentions poétiques et religieuses du drame ; il a su dégager chacun des thèmes, lui donner sa force expressive avec un souci extraordinaire de vérité et de conviction toute religieuse, il s'est attaché avec une recherche exaspérée de couleurs et de saveurs, si l'on peut dire, une joie évidente de traduction sonore des moindres idées du drame, a créer une ambiance en même temps qu'à révéler des âmes. Le tempérament de chef d'orchestre de M. Aymé Kunc, semble mimer le sentiment de tous, parfois il conjure, tantôt il appelle, lutte, déchaîne, apaise, proteste, rassure ou effraie toute sa phalange d'artistes, et fait un geste soudain de silence, comme suppliant, avec ses mains caressantes, de se jouer de nos émotions,

489 *Le Midi Socialiste*, 23 avril 1928.

au point de forcer nos larmes, nos frissons, notre enthousiasme. La magique direction de M. Aymé Kunc assura à cette création de *Parsifal* une supériorité sans égale, non pas seulement par l'excellence des artistes pris en valeur séparée, mais surtout par la piété musicale de toute la représentation avec des chœurs chantants juste et respectueux des mouvements du chef, et un orchestre incomparable, pour lequel nous ne saurions, à cette occasion, trouver assez d'éloges en récompense de la pure et forte émotion d'art qu'il nous a procurée ».

Parmi les interprètes, le critique lyrique du *Midi Socialiste* retient particulièrement le nom de Paul Franz, « dont la vigoureuse musicalité, la diction parfaite et la magnifique voix firent merveille dans le rôle de Parsifal. Le comédien a composé son personnage « avec une naïveté, une simplicité, une poésie, qui se transforme en une noblesse divine exempte d'emphase ». D'après Claude-Jean, cette sobre et fine interprétation est « d'un très grand artiste ». Jean Boyer s'incline également devant « le bel artiste, à l'impeccable sûreté musicale, à la déclamation étonnante de simplicité, au style ample et grand sans recherche ». Paul Franz « se meut dans les œuvres wagnériennes avec autant d'aisance et de naturel que si elles eussent été faites spécialement pour lui ». Et sa voix sait, à l'occasion, « trouver des intonations dont le charme ajoute un effet tragique à toutes les qualités de l'artiste ». Son interprétation du rôle de Parsifal, « auquel sa silhouette ne semble pourtant pas l'avoir destiné », est « un véritable chef-d'œuvre d'art théâtral ». Elle commande « le respect et l'admiration ». Paul Péliissier exprime une admiration non feinte pour « le chanteur hors de pair, le déclamateur miraculeux dont on ne saurait dire s'il chante ou s'il parle musicalement », qui réalise une incarnation « géniale » de Parsifal, passant, en matière de la scène, « de l'ingénuité du Simple et Pur au pathétique de l'initié et à la majestueuse onction du Pontife-Roi ». Charles Teissier note que le rôle-titre est « d'une interprétation difficile », le héros rédempteur devant se tenir « constamment entre l'innocence et la niaiserie, entre la bête et l'ange ». Il ajoute que Franz « se trouva fort à l'aise, son bel organe dominant le flot orchestral, son jeu scénique gardant le droit chemin ». Le chroniqueur du *Télégramme* n'hésite pas à prolonger sa louange : « Quel grand artiste à la pure diction ! Quelle belle tenue pendant toute l'œuvre et durant sa prière devant la Lance sacrée reconquise ! On peut égaler M. Franz. Il ne sera point dépassé. Sa carrière wagnérienne est trop connue pour insister sur la valeur d'un talent non discutable et non discuté auquel le public rendit hommage par des applaudissements répétés et des rappels à la chute du rideau ».

En 1914, Lucyle Panis fut choisie pour créer le rôle de Kundry au théâtre de la Monnaie de Bruxelles. Elle est de ce fait, rappelle Jean Boyer, « la gardienne d'une excellente tradition

wagnérienne, que purent lui inculquer le régisseur Merle-Forest [...], le chef d'orchestre Otto Lohse, ancien participant des représentations de Bayreuth, et le directeur de la Monnaie, Maurice Kufferath, qui fut un des wagnériens les plus érudits ». Au Capitole, la soprane de l'Opéra interpréta « avec beaucoup de sûreté les divers états d'âme de son personnage ; farouche et brusque au premier acte, désespérée au début du deuxième, et luttant contre le pouvoir de Klingsor ; puis séduisante et enjôleuse, assoiffée de pardon et finalement révoltée, elle n'est plus, au dernier acte, que douceur et humilité ». Sa voix « supporte sans faiblir la redoutable épreuve de la grande scène avec Parsifal, son autorité de cantatrice et d'actrice fait le reste ». Claude-Jean juge que la chanteur s'est montrée « admirable d'expression dramatique dans le personnage de Kundry », qu'elle traduit par « un jeu vrai et émouvant ». Elle a su donner, « par des inflexions variées à sa voix », une couleur « toute fluide et pathétique à la fois aux scènes si diversement opposées du rôle ». Pour Charles Teissier, Lucyle Panis a composé une tentatrice « vraie par la voix, le geste et même par ses attitudes muettes ». Elle fut « la créature sauvage vouée à l'emprise satanique et à la dépravation, puis la Madeleine repentante, humiliée conquise à l'idée de rédemption ». L'art de cette artiste « ne connaît ni faiblesse ni limites. Nous l'avons retrouvée cette année avec une voix ayant encore gagné en style et en diction ». Paul Péliissier s'incline devant une chanteuse « en pleine splendeur vocale », qui incarne, « avec sa notoire vaillance », un personnage « particulièrement complexe », tour à tour « servante humiliée, enchantresse, somptueuse et touchante néophyte ».



Lucyle Panis

REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 127.*



Arnal
Le Cri de Toulouse, 15 avril 1928.

Charles Teissier souligne les « grandes difficultés scéniques et vocales » présentées par le rôle de Gurnemanz. L'écriture musicale est « souvent grave » et parfois « d'un registre élevé ». Gurnemanz est un vieil écuyer, peut-être un « peu trop bavard », mais plein « d'onction et de bonté, modeste et sans vaillance scénique ». M. Arnal a tracé du chevalier « une noble silhouette, calme et grave, imposante et pleine de douceur ». Son interprétation musicale est « d'une sûreté parfaite, et l'expérience de l'artiste se manifeste par la simplicité et la largeur du style » (Boyer). Claude-Jean flatte sa « bonhomie touchante et noble » ainsi que sa « bonne

articulation », tandis que Paul Péliissier rend hommage à son « autorité incomparable, qui l'égale aux protagonistes de grande classe ».

« Infiniment émouvant et douloureux », M. Tindel compose le personnage d'Amfortas « avec un art achevé qui met en valeur les qualités de sa voix pleine et incisive ». L'excellent baryton a chanté et joué le rôle « aussi bien musicalement que moralement, avec maîtrise et une poignante émotion » (Teissier). Sa voix prenante a rendu vigoureusement « toute la grandeur du martyr et des tortures plus morales que physiques du Prêtre- Roi ». M. Tyndel obtint « une large part méritée dans les applaudissements des auditeurs ». Jean Boyer ne tarit pas d'éloges sur sa performance : « M. Tindel a été aux prises avec le rôle, entre tous difficile, d'Amfortas. La composition qu'il en a faite lui fait le plus grand honneur. Sa belle tête de Christ douloureux est déjà émouvante. Et les plaintes du roi blessé ont été déclamées avec ce mordant qui est une des principales qualités de M. Tindel, et avec cette richesse d'organe si heureuse et si sympathique ».



Paul Tindel

REMLON Lucien,
*Gloire immortelle...du
Capitole, Portet-sur-
Garonne, Empreinte
éditions, 2003, 518 pages,
p. 222.*



Edmond Lapeyre
REMLON Lucien, *op. cit.*, p. 152.

M. Lapeyre, « que les toulousains ont réentendu avec plaisir », a mis au service du rôle de Klingsor sa « magnifique voix au timbre très sonore et bien stylée ». Le tableau des enchantements diaboliques du mauvais magicien est « d'une composition qui lui fait le plus grand honneur » (Claude-Jean). Le baryton-basse incarne un magicien « aussi mélodieux que diabolique » (Péliissier). Il est parvenu à impressionner Charles Teissier : « M. Lapeyre était Klingsor. On a revu cet artiste avec enthousiasme et on lui fit fête. Il a composé le rôle qui lui était confié avec toute cette valeur de chanteur et de comédien qui vient de lui ouvrir les portes de l'Opéra dont il sera un des artistes de premier plan ».

L'émouvante lamentation de Titurel a été « bien dite » par M. Mouchez (Claude-Jean). MM. Mestre et Richou, chevaliers du Graal, « doivent être complimentés sans réserve pour le dévouement, le culte et l'amour qu'ils montrèrent pour l'œuvre ». Ils apportent à la réalisation de leurs personnages « le talent et la conscience que tout le monde leur connaît » (Péliissier).

Mmes Lina Nicoll, Lyne Mercier, Laplace, Lajaunie, Goillandeau, Pocidalo ont fait bonne figure sous les traits des « délicieuses filles-fleurs, dont le charmant caquetage se changea à l'arrivée de Parsifal en motifs à formes enveloppantes » (Teissier).

Jean Boyer n'oublie pas les chœurs, « irréprochables, tant sur la scène qu'en coulisses ». Claude-Jean délivre une « mention spéciale » à « MM. Bombeck, Séran, Rodalosse ; Mmes Sylvain et Barutel, dont la tâche ardue s'accomplit dans l'ombre, et à MM. Lacau, Roulleau, Guilhot et Tournié les distingués professeurs du Conservatoire dont le dévouement n'a d'égale que leur mérite ». Paul Péliissier congratule également les chœurs du Capitole, « victorieusement secondés par les sympathiques chanteurs de la Clémence-Isaure et par les fraîches voix d'un groupe d'élèves du Conservatoire », qui ont « exécuté avec vaillance leur redoutable et polyphonique partition ; la réunion de ces éléments formait un ensemble d'une incomparable richesse sonore. Il serait injuste de n'en pas remercier les collaborateurs modestes et invisibles dont la tâche est souvent bien ingrate : MM. Rombeck et Crespy toujours sur la brèche ; Mmes Sylvain et Barutel ; MM. Séran et Rodolosse dans la fournaise des studios ; MM. Guilhot, Tourrié, Roulleau et Lacamp, dans leurs classes du Conservatoire ».

La mise en scène de M. de Ruy est « soignée et réglée musicalement avec beaucoup de soin » (Boyer). Elle a gagné les félicitations de Paul Péliissier : « Au milieu de ses cadres de magnificence, M. de Ruy, régisseur modèle, loyal et minutieux, voué depuis des mois à l'étude de la grande œuvre, a réalisé avec une fidélité scrupuleuse toutes les intentions du formidable metteur en scène qu'était Wagner. Ajoutons que M. de Ruy a trouvé comme toujours des auxiliaires infatigablement dévoués dans l'équipe de machinistes exceptionnels que dirige avec sa vieille compétence l'excellent M. Michel. N'oublions pas de féliciter pleinement, comme il le mérite, le chef électricien, M. Charles Dorliac, qui manie si prestigieusement le clavier « dispensateur des rayons et des ombres ».



M. de Ruy
Le Cri de Toulouse, 15 avril 1928.

Le chroniqueur de *La Dépêche* salue le talent « souple et varié » du décorateur attitré du Capitole : « L'œuvre est présentée dans des décors de M. Amable, dont le talent souple et varié nous est depuis longtemps connu. Son temple du Graal, aux colonnes trapues sous les arcatures romanes, est très réussi ; mais il a mieux réussi encore les tableaux de plein air : les

divers fonds du premier acte, les jardins féériques de Klingsor, et surtout le tableau du Vendredi saint, qui produit une grande impression de paix sereine et de calme printanier ». Paul Péliissier effectue une énumération plus détaillée : « Le bel artiste qu'est M. Amable a brossé, pour la circonstance, cinq grandioses et impressionnants décors : une clairière pyrénéenne inspirée par le site familial du lac de Gaube, un majestueux temple du Graal, à la claire coupole et aux chatoyants vitraux ; des jardins enchantés, lumineusement féériques, changés soudain en une rouge et morne désolation ; enfin, la claire et poétique prairie du Vendredi- Saint. Deux belles toiles de fond successives -- paysage de roches et pics neigeux -- remplacent en outre le bruyant et peu esthétique décor mouvant ».

Les derniers tableaux de l'opéra ont particulièrement impressionné Charles Teissier : « Grâce à l'adjonction aux excellents choristes du Capitole des chanteurs de talent de la Clémence Isaure et des chœurs entraînés du Conservatoire, à la mise en scène de M. de Ruy et au décor de M. Amable, la Cène a été splendidement traitée, comme il convenait à une des pages musicales les plus sublimes qui aient été écrites. La musique religieuse y connaît une longue extase, et les auditeurs éprouvent une des impressions profondes qui ne s'effacent jamais du souvenir ». Claude-Jean exprime un ressenti analogue en évoquant le « charme indicible » qui émane du tableau, enrichi par « ses fonds de calme et de douce sérénité ».

Au moment de clore son compte-rendu, Jean Boyer renouvelle à Maurice Carrié « les remerciements et les félicitations qui lui sont dus pour son courage pour sa belle réussite ». Dans la foulée, Claude-Jean célèbre la « courageuse initiative » et les « brillants résultats » obtenus par le directeur du Capitole, qui bénéficie également de la reconnaissance de Paul Péliissier : « Il ne nous reste plus qu'à offrir à M. Maurice Carrié le tribut de nos éloges et de nos remerciements pour la grandiose manifestation à laquelle il nous a conviés. Son indiscutable compétence professionnelle, son opiniâtre vaillance, son amour de la lutte, son large esprit de prosélytisme artistique, vont hausser, cette année encore, le théâtre du Capitole au niveau des plus grandes scènes lyriques et ajouter un peu plus de lustre au vieux renom de la citer musicienne. Et nous ne pouvons nous empêcher de lier intimement au nom de M. Carrié celui de l'amateur éclairé et sympathique qui fut l'instigateur des représentations tétralogiques à Toulouse : le nom de M. Louis Thomas, le conseiller infailible en matière wagnérienne, l'apôtre acharné, voué indéfectiblement au Titan, à ses pompes et à ses œuvres ». Charles Teissier se montre tout aussi dithyrambique : « L'ampleur et les difficultés de l'œuvre n'ont point rebuté M. Carrié. En dehors de l'interprétation, il a fourni au *Parsifal* comme pour la *Tétralogie* l'imposant attirail qu'il réclame. M. Amable qui sait voir et

composer en artiste, a brossé des décors féériques. M. Michel a su les camper et M. Dorliac les éclairer. Les cloches du Graal, fort bien accouplées, ont fait entendre des appels pleins de puissance et d'une sonorité riche en harmoniques. Elles peuvent clamer en une joyeuse sonnerie le succès de *Parsifal* à Toulouse. M. Carrié obtient une récompense méritée et a droit à de chaleureuses félicitations ».

Comme prévu, une deuxième mise en scène de l'œuvre wagnérienne se déroule le dimanche 22 avril 1928. Paul Franz laisse place à Victor Forti dans le rôle-titre, et Mme Andriani succède à Lucyle Panis pour incarner le personnage de Kundry. *La Dépêche*, toujours enthousiaste, proclame que la représentation « n'a pas été inférieure aux meilleures du théâtre de Bayreuth »⁴⁹⁰. Les deux pensionnaires de l'Opéra qui ont intégré la distribution semblent avoir donné « toute satisfaction à leurs auditeurs ». De fait, Ils ont « remporté un très grand succès, auquel ont eu part les autres artistes déjà applaudis la veille, au cours de la première ».

Le nouveau Parsifal s'inscrit dans la lignée de son illustre prédécesseur : « D'autres ténors ont des voix plus éclatantes que celle de M. Forti. Mais la sienne a le corps de médium et de grave indispensable pour les rôles wagnériens ». Le chanteur a « du goût » et un style « irréprochable, très musical et très intelligent ». Le comédien est « adroit et sobre ». Le Parsifal naïf et plein de fougue du premier acte, le rédempteur du troisième sont rendus « avec beaucoup d'art ». Et le deuxième acte a été joué « avec un élan communicatif et une profondeur d'émotion tout à fait dans la note »⁴⁹¹. Claude-Jean a également apprécié les « beaux élans » de Forti, qui interpréta son rôle « avec intelligence », lui donnant « une allure pleine de vie et de jeunesse »⁴⁹².

Le rédacteur de *La Dépêche* note que Mme Andriani « possède une voix d'un très beau timbre, égal et ample, avec un médium et un grave de mezzo-soprano, aux sonorités chaudes et veloutées ». La déclamation, « d'une exactitude rigoureuse, toujours pleinement intelligible », est « infiniment souple et vivante ». La composition du rôle de Kundry « ne laisse rien à désirer ». Mme Andriani est « une artiste d'un grand talent, qui vient compléter heureusement l'ensemble d'artistes wagnériens réunis en ce moment au Capitole ». Elle fait

490 *La Dépêche*, 24 avril 1928.

491 *La Dépêche*, 23 avril 1928.

492 *Le Midi Socialiste*, 23 avril 1928.

preuve, ajoute Claude-Jean, de « sérieuses qualités dans l'interprétation du personnage qu'elle joue en artiste consciencieuse ».

d) Bilan de la création

Après ce double succès, un premier cycle tétralogique est monté au Capitole entre le mardi 24 et le samedi 28 avril ⁴⁹³. A cette date, J-L Lion, chroniqueur lyrique au *Quatrième Etat*, revient sur les mises en scènes successives de *Parsifal*, de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie* : « Trois représentations, trois triomphes, et pour l'auteur, et pour les interprètes à la tête desquels nous devons placer Aymé Kunc, directeur du Conservatoire, qui conduit l'œuvre et l'orchestre avec une maestria incomparable. Après lui, le ténor Franz, un des rares artistes qui savent comprendre Wagner et font saisir la pensée de l'auteur. Les cantatrices méritent également d'être à l'honneur. Mme Panis fut impeccable dans le rôle de Kundry [...] Les chœurs, renforcés par la Clémence-Isaure et par les élèves du Conservatoire, sûrs d'eux-mêmes grâce à une préparation méticuleuse, nous ont puissamment intéressés. L'orchestre, comme toujours, au-dessus de tout éloge ; et la mise en scène fait le plus grand honneur aux intelligents collaborateurs de M. Carrié : MM. Richou, Crespy, Dorliac, Michel, etc »⁴⁹⁴.

La veille, Gaston-Martin, qui tient la critique lyrique de l'hebdomadaire mondain *Toulouse-Spectacles*, se félicitait du « légitime » succès obtenu par les deux premières productions de *Parsifal* : « Rien, en effet, de ce qui dépendait de la direction locale n'a cloché ; presque tout a avoisiné la perfection. Nous n'irons pas jusqu'à dire que « ce fut mieux qu'à Bayreuth », propos entendus par hasard et où entraît, j'imagine, un peu d'outrance méridionale, mais ce fut tout de même *excellent* »⁴⁹⁵. Le « cappelmeister » du Capitole, le metteur en scène et le décorateur sont chaleureusement félicités : « Les premiers éloges doivent sans doute aller à l'orchestre et à *Aymé Kunc*, qui le dirigea avec une dévotion savante qui nous en rendit toutes les nuances et tout le charme. [...] Il n'y eut ni à-coups, ni défaillances : l'enchantement de la musique aurait balayé, s'il en eût été besoin, les imperfections du reste. Il n'en a pas été besoin. La mise en scène, dont je redoutais les complexités, a été réglée de façon parfaite, et somptueuse à souhait. Le décor des filles-fleurs m'a paru le plus réussi ; ce n'est qu'une impression, car il faut choisir entre des plantations également solides et heureuses. Tout au plus si le cygne blessé du premier acte manquait un peu d'envergure et d'allure. Vétilles

493 *Le Cri de Toulouse*, 22 avril 1928.

494 *Le Quatrième Etat*, 28 avril 1928.

495 *Toulouse-Spectacles*, 27 avril 1928.

insignifiantes, qui ne sauraient faire oublier le travail de M. Amable et celui de M. de Ruy et de ses collaborateurs. Notons, en particulier, avec une satisfaction très vive, les véritables prouesses réalisées par les machinistes pour l'enlèvement ou le changement des décors. La musique n'a jamais été obligée d'attendre. L'impression heureuse en fut grandement confirmée ».

M. Arnal (Gurnemanz) a « toujours grande allure ». La majesté lui est « instinctive », et sa belle prestance « porte avec aisance le manteau pourpre des chevaliers du Graal ». Il sait chanter, et « fort bien ». Il a donc pu mener à bien un rôle « étoffé et dur » ; il a même su « animer un peu un personnage naturellement figé ». Sa création « très sympathique » méritait « de tous points le succès ». M. Lapeyre a chanté avec une grande « richesse vocale », un « beau timbre, à la fois creux et velouté, une prodigalité inépuisable ». La composition du magicien noir de corps et d'âme était « amusante et personnelle ». Il fut « en tous points satisfaisant ». Aux yeux de Gaston-Martin, le meilleur des « acteurs locaux » fut M. Tindel, qui « se meut avec une aisance parfaite dans le répertoire wagnérien ». Il y fait sonner « l'incisif métal d'une voix pleine et articulée » ; son chant, comme sa déclamation, sont « parfaits, exactement dans le caractère, et sa composition du roi du Graal est d'un très grand comédien ». Son arrivée au premier acte, avec son masque blêmi et creusé, « le tire vraiment hors de pair ».

M^{mes} Nicoll et Pocidalo « entraînent bien la troupe aimable des filles-fleurs » ; les écuyers, de M^{lle} Goillandeau à M^{lle} Lajaunie, « auraient fait le désespoir d'un caporal d'escouade par la dissymétrie de leurs formes ». L'ordonnance du cortège en était troublée. Le chant eut « le bon esprit d'être plus homogène que les silhouettes ».

Gaston-Martin juge la performance de Paul Franz supérieure à celle de Victor Forti : « Quel chanteur et quel artiste ! La voix a une sûreté, une ampleur, un velouté incomparables. Jamais l'effort n'y est sensible. Elle fait tout ce qu'il faut faire, comme en se jouant. On ne peut que subir le charme de cet art admirable et complet ». Malgré une voix d'une qualité « plus ordinaire », Forti n'a pas démerité : le chroniqueur de *Toulouse-Spectacles* note qu'il « l'emporte sur Franz par l'élégance de la silhouette ». Le ténor parisien est « un chanteur adroit et sympathique », qui « fait plaisir à voir et à entendre ». Son seul tort : être venu en second, « après le maître ». Mais telle quelle, son interprétation a « largement excédé la moyenne honnête, et son succès ne fut qu'un légitime tribut payé à sa vaillance et à ses mérites ».

M^{me} Panis fut « une très bonne Kundry ». Sa ligne « vigoureuse et élégante » la servit particulièrement au deuxième acte, qu'elle chanta et joua « avec beaucoup de passion et de fougue ». Son timbre « solide », la « sûreté » de son chant sont appréciables, et furent



Mme Andriani
Le Cri de Toulouse, 15 avril 1928.

appréciés « à leur mérite ». Gaston-Martin déplore seulement une émission « un peu rêche » et une qualité de son « un peu commune ». Reconnaisant que le rôle est « dur », il ajoute que M^{me} Panis s'y est donnée « avec tant de conviction et de talent qu'il serait injuste d'insister sur de trop petits détails ». M^{me} Andriani possède « une jolie voix », qu'elle manie avec « habileté ». Elle a paru « manquer un peu de force » et n'emplit que « difficilement » le vaisseau du Capitole. La ligne générale fut « moins racée » que la silhouette dessinée par M^{me} Panis, toute la composition « plus molle », et d'une tenue en scène « moins éclatante ». Elle aussi a pâti de la comparaison. Nul doute que, sans cela, elle aurait paru « très bonne ».

Les chœurs se sont montrés « bien réglés et bien chantants ». Le nombre des exécutants « n'a pas toujours permis de les équiper sans anicroches ». Mais il s'agit, dit le rédacteur, d'un défaut « proprement insignifiant ».

La fin du premier cycle et le commencement du deuxième permettent à Jean Rytz d'exprimer un véritable ravissement dans les colonnes du *Cri de Toulouse* : « Les représentations de *Parsifal* et de la *Tétralogie* se poursuivent triomphalement, au théâtre du Capitole, dans un cadre admirable et devant une multitude de spectateurs émerveillés. [...] Cette année encore, une foule élégante et débordante de spectateurs avides d'art et de lyrisme, dont certains accourus de très loin par-delà nos frontières, déferlèrent sans trêve sur notre principale scène pour assister aux diverses représentations du premier cycle de *Parsifal* et de la *Tétralogie*, qui furent toutes et en tous points admirablement réussies »⁴⁹⁶.

Cette fois, c'est au tour du décorateur toulousain de bénéficier des premières louanges : « Ces grandioses manifestations d'art se sont déroulées dans un cadre inoubliable et chacun s'accordait à louer le luxe et le fini des décors somptueux dus au talent si justement réputé de

⁴⁹⁶ Le Cri de Toulouse, 29 avril 1928.

M. Amable, qui se surpassa, et ce n'est pas peu dire, dans le tableau du Vendredi Saint : une merveille ».

Les » excellents artistes qui assumaient les divers rôles » en donnèrent une interprétation « vraiment magistrale » : tous sont à féliciter sans réserve, du plus grand au plus humble, car « tous contribuèrent au triomphe et justifièrent amplement la confiance sans bornes que M. Carrié avait mise en eux ».

Le chroniqueur voit en Aymé Kunc un chef «incomparablement doué » et un musicien accompli : « Honneur et Gloire à lui, car il fut l'animateur par excellence de ces splendides manifestations d'art dont Toulouse peut, à bon droit, s'enorgueillir. Grâce à une préparation minutieuse dans laquelle il n'avait rien abandonné au hasard, M. Kunc a obtenu, en effet, le plus pur succès que peut souhaiter un chef de son talent ».

En somme, poursuit Jean Rytz, « l'œuvre gigantesque fut exécutée avec une incomparable perfection et une maîtrise supérieure que compléta, de la façon la plus heureuse, une mise en scène particulièrement soignée, grâce au goût averti et au dévouement inlassable de M. de Ruy, régisseur général ». La direction du Capitole conserve un statut particulier dans l'appréciation de la critique locale : « Ce succès considérable, obtenu dès le premier cycle par les splendides représentations que nous a ménagées, au prix des plus lourds sacrifices, l'opiniâtre courage de M. Carrié, rebondit sur notre ville tout entière. L'apothéose que connaît M. Carrié est en même temps, en effet, l'apothéose de Toulouse où, comme le dit à si juste titre le distingué M. J. Julien, adjoint délégué aux Beaux-Arts, « le théâtre est le temple dans lequel on entend battre le cœur de la Cité ». Nos compatriotes peuvent donc, selon nous, être fiers avec lui et aussi être fiers de lui, car, par son entreprise immense et son magistral succès, M. Carrié aura contribué à maintenir toujours plus haut le renom de la ville chère à Clémence Isaure et à développer le lointain rayonnement que, depuis les temps les plus reculés, elle exerce par-delà les monts et les mers. M. Carrié vient d'enchâsser dans son sceptre, serti de violettes et baigné d'or, un inestimable joyau : l'*Anneau de Nibelung*. Nous ne saurions donc trop, en lui renouvelant nos plus chaleureuses félicitations, lui en exprimer notre vive reconnaissance ».

A la veille de la mise en scène du troisième et dernier cycle wagnérien de la saison 1928, *Le Combat* fait part à son tour de sa grande satisfaction à la vue d'un événement artistique qui

« soutien et augmente la réputation artistique du Capitole, tant en France qu'à l'étranger, notamment en Espagne »⁴⁹⁷. Henri Galabert, qui assure la couverture de la grande manifestation lyrique, note à cet égard une réflexion symptomatique, entendue à la sortie du Capitole : « «Moi qui suis incroyant..., lorsque j'entends certains passages de cette musique, il me semble que je vais croire ! ». A la fin de son article, Galabert prédit que le succès des représentations hors série - programmées pour la semaine du 6 au 12 mai - n'est « pas douteux et permet d'envisager avec confiance la réapparition de l'œuvre sur (durant) l'année prochaine ».

Parallèlement, *La vie élégante et touristique* évoque, dans son numéro de mai, les ravages d'une étrange pathologie, inconnue jusqu'alors, qui progresse à une vitesse alarmante dans la ville de Clémence Isaure : « Affectée, déjà, de maintes fièvres éruptives et, même, de rage, notre Cité Rose a été atteinte d'une épidémie qui sévit actuellement à l'état endémique et semble relever de la psychiatrie. La *Wagnérite* (puisque'il faut l'appeler par son nom) paraît due à un microbe en forme d'*anneau* vulgairement nommé : *tétralogie*, qui, s'insinuant par le conduit auditif, affecte le cerveau. Les malades les plus sérieusement atteints pensent, agissent, sentent, souffrent, aiment en *leitmotivs*. Il ne sera pas étonnant qu'aux prochains examens, l'on entende des candidats répondre : « le Rhin ?... C'est un affluent de la Garonne. Il prend sa source près du Donjon du Capitole, contient de l'Or, et de belles ondines. » Heureusement ! les examinateurs risqueront, eux aussi, d'être affectés de *wagnérite*, comme vous, comme moi. Et, phénomène grave : la *wagnérite* paraît incurable, parce que...nous ne désirons pas être guéris »⁴⁹⁸.

Ce diagnostique est à mettre à l'actif d'Henry Derrouch, qui produit, dans la foulée, une synthèse exhaustive, destinée à saluer tous les acteurs impliqués, de près ou de loin, dans la brillante création du « festival sacré », et dans la grande reprise qui l'accompagnait :

« Ainsi que nous l'avions annoncé, trois Cycles Wagnériens, d'une semaine chacun, ont occupé la dernière quinzaine d'avril est la première de mai.

Parsifal, drame sacré en 3 actes ou 6 tableaux, préludait, chaque dimanche soir, à la *Tétralogie*.

La Trilogie de l'Anneau de Nibelung, festival scénique en un prologue et trois journées, se déroulait ainsi au cours de la semaine :

⁴⁹⁷ *Le Combat*, 5 mai 1928.

⁴⁹⁸ *La vie élégante et touristique*, mai 1928.

L'Or du Rhin était ravi aux naïades le mardi ;

La Walkyrie tombait du ciel sur notre terre, le mercredi ;

Siegfried découvrait la vie, la jeunesse et l'amour, le vendredi ;

Le Crépuscule des Dieux s'étendait fatalement sur *Siegfried* et *la Walkyrie* le samedi.

Et tous les soirs, de la foule des assistants, s'élevaient les salves d'applaudissements et, aussi, les acclamations.

Nous sommes heureux de pouvoir y joindre le véritable « Palmarès » de personnalités artistiques qui suit :

Richard Wagner, l'incomparable génie qui, avec ses « leitmotivs » si expressifs et ses sonorités uniques, a fait la conquête du Tout-Toulouse artistique devenu le « Bayreuth du Midi ». Nous pouvons applaudir, car cette conquête purement musicale et dramatique ne saurait être, aussi, philosophique. D'ailleurs, la pensée germanique ne peut guère captiver un public aussi latin que celui de notre cité palladienne.

M. Aymé Kunc, 1^{er} grand prix de Rome, l'éminent directeur de notre Conservatoire, qui, du pupitre, dirigeait en deçà et au-delà de la « rampe ». Au milieu des innombrables périls du « plateau » et de la « fosse », du livret et de la partition, il a mené à la victoire, au triomphe, les très nombreux artistes lyriques et instrumentistes et les choristes, non seulement du Capitole, mais aussi du Conservatoire et de la « Clémence-Isaure ».

Les musiciens de notre orchestre, composé de maîtres qui, en « tutti » ou en « soli », se sont surpassés.

M. Franz, le célèbre ténor de l'Opéra, dont la voix puissante et si souple, la diction très claire, le jeu sobre et expressif font l'interprète wagnérien idéal. Il personnifie Parsifal avec une noblesse naïve et mystique, Siegmund avec une simplicité émouvante et pathétique, le dieu Loge avec verve et subtilité.

M. Forti, de l'Opéra-Comique, a eu le grand honneur de partager ses ovations et de lui être comparé, car il possède la pensée et le sentiment wagnériens. Avec son allure jeune et plaisante, la sûreté de son émission et la netteté de son articulation, il incarna un Parsifal intéressant et un *Siegfried* d'un charme juvénile.

Mme Lucyle Panis, de l'Opéra, aussi admirable dans ses complexes et dramatiques dédoublements de la personnalité de Kundry, que dans le rôle de la fille des dieux, de Brunehilde. Elle est une délicieuse, touchante, harmonieuse Walkyrie, aussi bien par ses splendides attitudes que par le timbre chaleureux de sa magnifique voix.

Mme Andriani de la Monnaie de Bruxelles, est, dans les mêmes rôles, sa digne émule. Sa déclamation est claire, sa voix est étendue, profonde et souple, d'un beau métal.

Mme Frozier-Marot, de l'Opéra, donne de l'intérêt, voire même du charme, à la déesse Fricka, grâce à son timbre chaud et moelleux et à son jeu superbe.

Mme di Gastardi fut une exquise et sympathique Sieglinde, au point de vue vocal comme scénique.

Mme Lyà Nicoll fut le mélodieux Oiseau de Siegfried.

Avec elle, *Mmes Pocidalo, de Swetska, Lyne Mercier* et d'autres, rivalisèrent de jolie vocalité et de grâces, tour à tour « Filles-Fleurs » et pages, Walkyries et Ondines du Rhin.

M. Tindel fut successivement le Pontife-Roi du Saint-Graal, dont la voix mordante et le jeu douloureux empoignaient l'assistance, et un Nibelung qui fit une vive impression.

M. Arnal affirma sa haute autorité sous les traits du Vieux Chevalier du Graal dont il exprima la noblesse d'âme.

M. Lapeyre conquît, une fois de plus, les suffrages toulousains par sa composition imposante du personnage du dieu Wotan et son style bien approprié.

MM. Paraeda, en brutal Hunding, *Albony*, en lâche et souple Mime, et d'autres excellents artistes complétèrent à souhait la distribution.

La mise en scène de *M. de Ruy*, les jeux de lumière, les costumes et tous les éléments contribuèrent au brillant, à l'éclatant succès de ces spectacles.

Une seule ombre au tableau, facile à supprimer : la carnavalesque mise en scène, en carton, de la Chevauchée des Walkyries.

Enfin, une mention spéciale doit être consacrée à *M. Amable* qui a encadré ces représentations dans des décors artistiques brossés, ici pittoresques et là ravissants.

Un seul ne m'a pas plu, le Sanctuaire de Montsalvat, peu mystérieux et trop froid.

J'ai particulièrement admiré le décor du premier tableau de *Parsifal* : la rive d'un lac limpide en plein Pyrénées, à l'aurore ; et celui du tableau du printanier Enchantement du Vendredi-Saint ; sans oublier les assises rocheuses du Walhalla illuminé par le soleil, et les bords et gorges du Rhin au Crépuscule des Dieux.

Je ne reviens pas sur les splendeurs, sur la magnificence de l'œuvre wagnérienne dont j'ai déjà entretenu nos lecteurs dans deux précédentes chroniques.

Des heures passées à voir et à entendre soit le premier acte de *Parsifal*, soit le premier acte de la *Walkyrie*, ou le dernier tableau de *Siegfried*, ou le dernier acte du *Crépuscule des Dieux*, sont des moments musicaux et artistiques inoubliables.

Il me reste donc à remercier et à féliciter *M. Carrié*, le distingué directeur du Capitole, et ses collaborateurs, sans oublier le mécène toulousain, *M. Thomas*.

Avec Wagner, ils ont collaboré à une grande œuvre : ils ont réalisé sur la première scène de la France méridionale la *Symphonie* intégrale, le drame *synthétique*, le drame le plus complet, le plus grandiose qui soit sorti du cerveau d'un génie humain ».

De fait, les représentations qui nous préoccupent connaissent, *a posteriori*, un retentissement inédit dans l'histoire du théâtre du Capitole. L'écho de ce succès retentit bien au-delà des frontières de la Gascogne, et gagne rapidement les hautes sphères musicales de la capitale : consacré par ses pairs, proclamé, à la suite de Maurice Carrié, « grand vainqueur » des deux dernières campagnes lyriques, acclamé de toutes parts pour ses dons musicaux et pour l'exceptionnelle qualité de sa battue, Aymé Kunc vient à être sollicité par Jacques Rouché, directeur de l'Opéra Garnier depuis 1913, qui lui offre, suprême honneur, la direction de la prestigieuse phalange parisienne. Trop attaché à sa ville natale et à la fonction qu'il occupe au sein du Conservatoire de la ville rose, le *maestro* préfère décliner la proposition⁴⁹⁹. Mais par sa contribution aux triomphes successifs de la *Tétralogie* et de *Parsifal*, il a permis au Capitole de retrouver son prestige passé, tout en assurant au répertoire wagnérien une place de choix dans le cœur du public méridional. A tous égards, le nom d'Aymé Kunc mérite donc une place d'honneur dans les annales musicales de Toulouse.

3) ***Tristan et Isolde* (1928)**

Le rayonnement artistique de la direction Carrié va croissant. Au cours de la session d'octobre 1928, préluant à la rentrée lyrique, le Conseil Général double sa subvention particulière, soit 200.000 F. au lieu de 100.000, sous condition qu'il y aura vingt-six radiodiffusions des spectacles du Capitole⁵⁰⁰. A une heure où la maîtrise des ondes électromagnétiques reste très partielle, et où les postes T.S.F constituent encore un objet hétéroclite pour une large frange de la population française, cette initiative peut paraître inattendue. Elle témoigne du degré de reconnaissance octroyé à Maurice Carrié et son équipe, cinq ans seulement après leur arrivée à la tête du théâtre toulousain.

L'ouverture de la saison se fait avec un *Aïda* « de petite cuvée ». Mmes Lempers et Landral sont appréciées mais le ténor Carrère montre « quelques faiblesses ». La *vie de Bohème* qui suit, mettant en vedettes Lia Nicoll et Max Mouttia, est jugée « sans grand relief » par le public de la ville rose⁵⁰¹. Le *Werther* de Massenet conserve sa grande popularité, tout comme la *Dame Blanche* de Boieldieu, reçue avec bienveillance par Jean Boyer : « La grâce ingénue de la mélodie, sa facilité toujours distinguée, l'harmonisation légère et l'orchestre discret [...]

499 <http://www.musimem.com/kunc.htm> (consulté le 29/04/2015)

500 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 187.

501 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 149.

ne sont pas dénués de charme »⁵⁰². Léon Carrère et Mme Lempers apparaissent ensemble dans *La Damnation de Faust*, puis dans le *Salammbô* de Reyer. La reprise de *Pelléas et Mélisandre*, dirigée par le chef Laporte, est « plus homogène que la création de l'année précédente », mais la mise en scène de Sapho (Massenet) pâtit d'une « interprétation inégale ». La partition d'*Antar*, composée par Gabriel Dupont, est « incontestablement très estimable » aux yeux de Jean Boyer.⁵⁰³

La création de *La Fille du Far-West* ne fait pas l'unanimité. Le premier « western spaghetti » de l'histoire est sévèrement brocardé par le chroniqueur de *La Dépêche* : « Voici l'opéra cinématographique que Puccini perpétra ! Les artistes (Mme Alavoine, Gallins et Roosen) firent de méritoires efforts pour intéresser un public morne et clairsemé »⁵⁰⁴. La représentation de *La Pastorale antique*, dernier ballet d'Aymé Kunc, donne à l'auditoire toulousain une nouvelle occasion d'exprimer sa gratitude au directeur du Conservatoire. Dans la foulée, la mise en scène de *Judith* (Honegger) est entrecoupée d'un sketch humoristique, *La Cantate du Café*, et d'une pantomime fantaisiste, *Watteau*, qui prend la forme d'un hommage à Jean-Philippe Rameau⁵⁰⁵. La fin de l'année 1928 réserve d'autres promesses : au *Fortunio* de Messager, composé d'après *Le Chandelier* d'Alfred de Musset, succèdera *Tristan et Isolde*, à l'affiche à partir de la fin du mois de décembre...

a) Une œuvre d'amour

Le Maître de Bayreuth a mis beaucoup de lui-même dans le grand ouvrage qui a bouleversé toutes les anciennes conceptions de l'art lyrique. Son implication personnelle est liée à l'un des épisodes les plus marquants de sa tumultueuse vie sentimentale. Jean Boyer confirme cet état de fait dans *La Dépêche* : « Cette œuvre est considérée comme la production la plus remarquable et la plus élevée du grand maître allemand. On croit qu'il l'écrivit dans un moment où il se sentit blessé jusqu'au fond de l'âme à la suite d'un amour malheureux. C'est ainsi que, sous l'empire d'une inspiration irrésistible, il aurait voulu extérioriser les tourments de sa passion contrariée »⁵⁰⁶. Le chroniqueur toulousain se fait plus explicite dans l'édition du lendemain : « Ce qui fait l'intérêt de *Tristan*, en dehors d'une valeur musicale devant laquelle tout le monde est contraint de s'incliner, c'est d'abord la part d'autobiographie qu'il renferme,

502 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte, 2003, 518 pages, p. 149.

503 *Ibid.*

504 *Ibid.*

505 CADAYE Jean, *Historique des exploitations du théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1940, 231 pages, p. 189.

506 *La Dépêche*, 17 décembre 1928.

Wagner ayant éprouvé avec Mathilde Wesendonk, une crise sentimentale analogue à celle que subissent Tristan et Isolde »⁵⁰⁷.

Henry Derrouch se livre à un constat analogue, prononcé sur un mode plus lyrique : « *Tristan et Ysolde*, en effet, n'est pas seulement, avec *Parsifal*, l'un des deux chefs-d'œuvre musicaux de Richard Wagner, mais encore son œuvre la plus humaine. C'est une sorte d'autobiographie où ce génie nous rend, pour ainsi dire, les confidents intimes de sa puissante pensée, de ses sentiments les plus profonds, des battements de son cœur. Nous assistons à une œuvre d'amour, conçue avec amour, réalisée par cet amant enthousiaste en période de passion et, par là, en pleine ardeur dramatique. Aussi, sommes-nous en face de l'un des chefs-d'œuvre les plus émouvants des théâtres anciens et modernes. [...] Le secret de cette prodigieuse musique, c'est qu'il y a mis toute sa vie. Avec *Tristan et Ysolde*, Wagner l'avait annoncé de Venise, le monde a appris « la noble et haute détresse de l'amour le plus sublime, les plaintes de la plus douloureuse des voluptés ».

Derrouch évoque la réciprocité du sentiment impétueux qui a nourri l'inspiration wagnérienne : « Ce sera, à travers les âges, la gloire de M^{me} Mathilde Wesendock que d'avoir pu, le 20 décembre 1861, recevoir cette lettre de Wagner :

« Que j'aie écrit *Tristan*, c'est ce dont je vous remercie du plus profond de mon âme, en toute éternité. »

Aux fêtes de Noël 1857, Wagner avait écrit à Mathilde cette poétique déclaration :

« Bienheureux,
Arraché à la douleur,
Libre et pur,
Pour toujours à toi ;
Les plaintes et les renoncements
De Tristan et Ysolde
Dans l'or chaste des sons,
Leurs larmes, leurs baisers,
Je mets tout à tes pieds,
Pour qu'ils célèbrent l'ange
Qui m'a porté si haut ! »

De son côté, Mathilde, qui taquinait les Muses, dédia un *lied* à Wagner : *Dans la Serre* :

507 *Ibid.*, 18 décembre 1928.

« Hautes voûtes de verdure, -- couronnes de feuillages, baldaquins d'émeraude, -- enfants des zones lointaines, -- dites, pourquoi vous plaignez-vous ?

« Silencieusement, vous inclinez vos branches, -- vous tracez dans l'aire des signes immobiles, -- et, témoins de vos souffrances, -- de doux parfums montent de vos calices.

« Dans la langueur de vos désirs, -- vos rameaux s'ouvrent comme des bras, mais l'illusion vous tient captive, -- vous n'enlacez que l'ombre et l'effroi.

« Ah ! pauvres plantes, je le sais, nous partageons le même sort. -- malgré la lumière éclatante -- notre patrie n'est pas ici !

« Le soleil quitte sans regret -- la splendeur d'un jour désolé ; -- celui qui souffre vraiment -- s'enveloppe d'ombre et de silence.

« Tout se tait ; un frisson léger court dans la maison de verre : -- au bord des feuilles vertes, -- je vois trembler de lourdes gouttes. »

[...] Quand elle reçut ce délicieux morceau, Mathilde y écrivit dessous les deux vers d'Ysolde :

*Elu pour moi, perdu pour moi,
Cœur aimé pour l'éternité.*

Sa propre inspiration, avant de nous enthousiasmer, enivrerait le génial compositeur lui-même ; il s'écriait :

« Quelle musique cela devient ! Je pourrais consacrer toute mon existence à cette musique. Oh ! Cela devient profond et beau, et les merveilles les plus sublimes font corps si facilement avec l'idée. Jamais, jusqu'à présent, je n'ai rien fait de tel ; mais je vis, aussi, complètement dans cette musique ; je ne veux pas voir, absolument pas, quand elle sera terminée. Je vis éternellement en elle. Et elle avec moi. »

Aimables lecteurs, vous plaî-t-il de voir et d'entendre une belle histoire d'amour ? Allez auprès du chevalier Tristan et d'Ysolde, la reine aux Cheveux d'Or. Vous fréquenterez ainsi Mathilde, l'immortelle bien-aimée et Richard Wagner lui-même». ⁵⁰⁸

Le 14 décembre 1928, Gaston-Martin est sollicité par la direction du Capitole pour une intervention dédiée à l'analyse thématique et musicale de l'opéra. Au cours de cette conférence, prononcée devant une « fort belle salle » ⁵⁰⁹, le critique de *Toulouse-Spectacles* revient sur l'histoire de Tristan et Isolde, façonnée à partir de plusieurs classiques de la littérature médiévale : « C'est avec émotion qu'il (Gaston-Martin) a ressuscité pour nous, avant de nous parler du drame wagnérien, le conte tel que le cycle d'Artus en indiqua, il y a une dizaine de siècles, les premiers contours à des chanteurs errants. Il nous a dit comment

⁵⁰⁸ *La vie élégante et touristique*, décembre 1928.

⁵⁰⁹ *Le Cri de Toulouse*, 1^{er} janvier 1929.

naquit le chevalier Tristan, dont la naissance coïncida avec la double mort de son père et de sa mère ; comment il fut élevé par son écuyer Gorvenal et reconnu par son oncle, le roi Mark. Et ce qu'était ce demi-dieu, beau, courageux, parfait chevalier, poète, musicien. Et comment il vainquit le géant Morholt. Et sa blessure empoisonnée, sa solitude, les soins que lui donna Yseult dont il avait pourtant tué le fiancé. Quelle poésie dans le vœu de Mark qui, un jour, voyant près de lui deux hirondelles déposer un long cheveu d'or, décida d'épouser la femme à laquelle il appartenait. C'était Yseult, et Tristan fit route vers elle comme ambassadeur. Elle le suivit le cœur en deuil vers la Cornouailles où l'attendait un vieil époux. Brangienne, sa servante, emportait avec elle un philtre d'amour. Un jour que la soif les prit, une seule fille de chambre inexperte ne trouva pour les satisfaire que le flacon enchanté. Sans savoir qu'ils buvaient l'amour, les deux jeunes gens vidèrent la coupe et la même passion désormais les embrasa jusqu'à la mort Et c'est le roman d'amour ; malgré les dangers, les trahisons, les remords, ils continuèrent à s'aimer, se quittèrent, se reprirent. Tristan mit entre lui et sa bien-aimée la mer farouche. Deux fois il revint ; il se maria et, hanté par sa passion, ne put se résoudre à consommer ses noces. Yseult lui avait remis un anneau de jaspé vert qui devait la rappeler à lui si son courage l'abandonnait. Tristan languit, se meurt d'amour. Gorvenal porte l'anneau à Yseult qui le suit ; mais l'épouse vierge, jalouse, voyant au loin venir la voile blanche qui amène la reine aux cheveux d'or, ? au mourant qui expire dans ce dernier chagrin. Et Yseult, désespérée, accourt et meurt à ses côtés.»⁵¹⁰.

Le conférencier étudie ensuite les remaniements effectués par le compositeur allemand, désireux de s'approprier le mythe et de l'adapter aux exigences de la scène, sans en supprimer la portée universelle : « L'histoire de Tristan et d'Yseult, c'est le poème de la passion plus forte que l'honneur, plus forte que la mort même et qui, incapable de s'épanouir dans la lumière réelle de la vie quotidienne, s'évade dans l'éternité et laisse aux hommes ce symbole de sa perpétuelle renaissance : une pluie de roses sur deux tombeaux. Wagner a transformé le conte, le dépouillant de beaucoup de ses grâces, simplifiant l'action qui se déroule dans une nudité impressionnante. Il le composa au moment le plus douloureux de sa vie. Tout s'écroulait autour de lui : amour, famille, argent, santé. Il écrivait cet aveu : « Je n'ai jamais dans mon existence goûté dans sa perfection le bonheur de l'amour. » Il vit en *Tristan* le poème de l'amour pur satisfait jusqu'au complet assouvissement ».

510 *Le Cri de Toulouse*, 1^{er} janvier 1929.

Claude-Jean livre une analyse similaire à ses lecteurs : « Sortie du pays de Galles, la légende de Tristan et d'Iseult a pour théâtre l'Irlande, la Cornouailles et la Bretagne. Elle a les séductions et les tempêtes, le rêve infini et les sombres fureurs des mers qui enveloppent la verte Erin. Conservant les données principales et le fond même du récit, Richard Wagner a rejeté les aventures sans fin, et tous les accessoires du roman, et à recréé de fond en comble les caractères et l'organisme de son drame »⁵¹¹. Le chroniqueur du *Midi Socialiste* est rejoint par Paul Péliissier, qui rédige une étude très détaillée dans les colonnes de *L'Express du Midi* : « Si la légende de Tristan est d'origine celtique, comme sont celtiques les lieux où elle se déroule : Tintagel, la Cornouaille, Karéol, ses premières réalisations poétiques sont certainement françaises ; elles font partie, comme les poèmes « Arthur », du cycle « breton » et sont dues aux trouvères normands Thomas et Bérout, ce dernier étant l'auteur de la version la plus répandue. Les bardes allemands n'ont fait que reproduire ou adapter les poèmes français : Eilhart d'Oberg s'est inspiré de Bérout et Gottfried de Strasbourg a développé les chants de Thomas en une immense épopée de dix-neuf mille vers ; c'est ce dernier qu'a suivi généralement Wagner, apparemment à travers des traductions plus modernes, celle d'Hermann Kurtz en particulier »⁵¹².

Mais, ajoute Péliissier, « le poème wagnérien diffère entièrement des récits précédents. Les émondant résolument des frondaisons immenses dont ils sont enchevêtrés -- voyages, aventures, cours d'amour, chevaleries -- Wagner a concentré le drame en deux seuls personnages, Tristan et Yseult et même en un seul personnage qui les mène tous : l'amour invincible et fatal, plus fort que l'amitié, que la fidélité, « plus fort que l'honneur, plus fort que le sang, plus fort que la mort » ; il n'a retenu en outre qu'un nombre restreint de comparses et d'épisodes strictement indispensables au développement ou à la décoration de l'action dramatique. Épisodiques, en effet : le roi Marke, les fidèles Kurwenal et Brangaine, Melot le félon ; épisodiques aussi le voyage de Tristan en Irlande, ses exploits héroïques, sa lutte victorieuse avec Morold, le retour en Cornouaille, l'infortune de Marke, la mort de Melot... Dans ce cadre simplifié, Wagner a introduit quelques apports personnels. [...] Il a imaginé d'excuser, en quelque sorte, l'amour illégitime dont se consomment les deux héros en le faisant naître bien avant le drame lui-même, déjà tellement profond et tellement invincible qu'ils veulent en mourir et de l'exalter inexorablement par la substitution du philtre d'amour au philtre de mort ».

511 *Le Midi Socialiste*, 16 décembre 1928.

512 *L'Express du Midi*, 16 décembre 1928.

Le critique toulousain apporte plusieurs éclaircissements relatifs aux circonstances de la création de *Tristan* : « Chassé de Saxe depuis 1849 pour complicité insurrectionnelle, Wagner, réfugié en principe à Zurich, mena en réalité, pendant les années suivantes, une vie fort errante, aux prises avec les plus graves difficultés matérielles, se laissant progressivement envahir par un lamentable découragement. La réalisation de sa *Tétralogie* lui apparaissait comme des plus problématiques et bien lointaine : les éditeurs en refusaient les partitions et demandaient un ouvrage de dimensions plus réduites et d'exécution plus facile ; des impresarii venaient à la rescousse, et Wagner désabusé se résigna à abandonner la composition de *Siegfried* et à n'écrire qu'une œuvre « courte et facile pour chanteurs italiens » ; il revint alors à la légende de Tristan qui le hantait depuis quelques années ». A l'instar de ses confrères, Paul Pélissier attribue le revirement fulgurant du maître de Bayreuth à une idylle devenue impérieuse : « une grande passion avait surgi, au cœur de Wagner, pour la jeune et blonde « ambassadrice de l'idéal », Mathilde Wessendonck. Nous ne nous attarderons pas à cette page attachante de la vie amoureuse de Wagner, ni à ses divers épisodes : rencontre à Zurich du jeune ménage Wessendonck ; intimité tous les jours grandissante et exaltation progressive de l'amour dans les deux cœurs ; composition du poème de Tristan et séjour heureux à l'« Asile » que le chevaleresque ami Otto, mari de Mathilde, a fait bâtir pour les Wagner dans son propre parc ; puis -- devant les soupçons de la jalouse Minna (la première épouse) et l'inquiétude d'Otto -- fuite romanesque de Wagner à Venise, où est composée en partie la musique de *Tristan*, terminée ensuite à Lucerne. Il faut retenir cependant que Mathilde Wessendonck règne incontestablement sur la composition de *Tristan et Yseult* et que Wagner, identifiant peu à peu Mathilde à Yseult et lui-même à Tristan, en arrive à concevoir son œuvre comme une « action simple où l'amour est tout » et que, sous la double influence de Schopenhauer et de la bien-aimée, la « pièce facile pour chanteurs italiens » s'est transformée en cet étonnant poème d'amour et de mort, unique dans les annales de la musique, paroxysme d'exaltation et de déchirement, que nous a légué Richard Wagner ».

Sous l'influence du Maître de Bayreuth, l'ode à l'amour absolutiste se double d'un hymne à la mort libératrice. Paul Pélissier s'attarde sur les causes de cette mutation : « Soucis matériels et découragement artistique se doublaient d'ailleurs d'une sombre crise morale. À la lecture de Schopenhauer, « venu dans sa solitude comme un présent tombé du ciel », il se convainc de la vérité et de la force de l'idée maîtresse du philosophe : négation finale de la volonté de vivre, et y trouve le seul « calmant de ses nuits d'insomnie ; le sincère, l'ardent désir de mourir, le néant absolu, la fin de tous les rêves, la délivrance unique et définitive ».

[...] (Wagner) a introduit dans les vides de l'action une abondante déclamation philosophique, [...] dans (laquelle) tout devient opposition entre le jour, image du monde hostile, et la nuit, royaume de la mort bienheureuse ». De son côté, Jean Boyer confirme que « Wagner a exprimé dramatiquement les idées pessimistes de la philosophie de Schopenhauer, qui lui étaient chères. L'aspiration à la mort, au néant libérateur d'une existence pesante aux âmes fières sont le fond de drame et la lutte entre la mort et la vie y est symbolisée par la lutte de la Nuit et du Jour »⁵¹³.

b) La musique

La partition de *Tristan et Isolde* revêt une importance capitale dans l'histoire de l'art occidental. Elle a permis au théâtre lyrique d'assurer sa pérennité en lui ouvrant le chemin de la modernité, et en anticipant les grandes évolutions qui allaient révolutionner le monde musical au tournant du XX^e siècle. En ce sens, elle occupe une place centrale dans l'œuvre du compositeur d'outre-Rhin. Henry Derrouch analyse les divers aspects de cette réalité dans les colonnes de *La vie élégante* : « *Tristan* a, de plus, inauguré la seconde manière de l'art wagnérien, révolutionné le monde théâtral, édifié le *drame musical* moderne. Comme *Tristan et Ysolde* ne sont qu'un, ainsi poème et musique ne font qu'une impression dramatique. Les inimitables *leitmotivs* font corps avec les caractères, idées, sentiments des personnages. Leurs sensations, leurs émotions s'extériorisent par de splendides *harmonies* au *chromatisme* prenant, parfois troublant, et aux *frottements* d'une suave volupté. La magnifique orchestration et tous les éléments musicaux sont intimement unis au poème d'amour et de mort ainsi qu'à la peinture des costumes, à la sculpture des attitudes, à l'architecture des décors, aux jeux de lumière, à toute la mise en scène. Nous assistons à la *symphonie* intégrale. [...] Le cas de *Tristan et Ysolde* est typique. Il n'y a pas, sur un thème d'amour intense, mais voilé, de chefs-d'œuvre plus suave, plus fondu, ni plus rapproché en somme de ce silence qui est le *summum* de la frénésie humaine, et comme l'antichambre de la mort libératrice. Wagner a atteint là le beau d'un seul coup, d'un seul jet ».

Jean Boyer exprime quelques doutes vis-à-vis des prétentions philosophiques de l'argument : « Tout cela ne va pas sans quelque prolixité et sans pas mal de brume germanique, et il faut bien avouer qu'en plus d'un endroit, le poème, dans le texte original ou en traduction, est franchement un galimatias illisible. [...] (Le drame) s'épand bien quelquefois en des épisodes

⁵¹³ *La Dépêche*, 18 décembre 1928.

un peu trop longs à notre gré et le style dépouillé de *Pelléas* a eu sur notre façon de sentir une influence telle que *Tristan*, il faut bien le dire, n'a plus désormais qu'une importance historique ». Malgré cette réserve, le chroniqueur de *La Dépêche* reconnaît volontiers l'avant-gardisme de l'opéra et les influences qu'il a exercées par la suite : « Ce qui a gardé tout son intérêt, c'est la musique, âpre, passionnée, sensuelle et prenante. [...] L'œuvre de Wagner est si originale qu'elle a créé un style spécial, un « style-*Tristan* », à l'empire duquel on ne peut se soustraire, et qui a servi de modèle à d'innombrables musiciens pour exprimer le désir de l'impossible et l'aspiration à l'anéantissement. L'harmonisation et l'orchestration de Wagner, dans *Tristan*, ne ressemblent à celles d'aucune de ses autres œuvres. Il se dégage de ce poème d'amour et de mort, par la magie des sons bien plus que par celle du drame, un charme violent, que Nietzsche exprimait en ces termes : « c'est une partition qu'on ne peut toucher qu'avec des gants ». L'auteur de *Zarathustra* entendait évidemment exprimer par là une critique mais sa formule contient aussi le plus bel éloge qu'on puisse faire d'une œuvre de passion ».

Parallèlement, Claude-Jean renchérit sur le même ton : « Dans *Tristan et Iseult* la poésie et la musique fondues en une seule puissance sont parvenues à exprimer la tragédie de l'amour avec une énergie de passion, une plénitude de sentiment qui sont peut-être sans égales. [...] On ne sait ce qu'il faut admirer le plus en Wagner, de la conception ou de l'exécution : c'est le génie, en tout cas, dans ce qu'il peut avoir de plus audacieux et de plus puissant »⁵¹⁴. Dans *L'Express du Midi*, Paul Péliissier décrit le singulier pouvoir de fascination détenu par la partition, qui n'est pas loin d'éclipser l'intérêt dramatique de l'ouvrage : « Une des caractéristiques les plus frappantes de la musique de *Tristan* -- musique profondément et généralement humaine, donc classique dans son essence -- c'est qu'elle exerce une emprise souveraine sur le poème et le déborde sans cesse. Plus qu'aucune autre des œuvres de Wagner *Tristan et Yseult* peut se passer de l'illusion théâtrale ; plus qu'aucune autre, la musique de *Tristan* est susceptible d'exécutions purement symphoniques. On pourrait presque, renchérisant sur une excellente définition de l'œuvre, qualifier cette partition « d'immense symphonie avec chant facultatif. » En tout cas même au théâtre le rôle de l'orchestre est prépondérant ; c'est sa vigilante intuition qui éclaire les diverses scènes, ses commentaires fastueux enrichissent et complètent l'action. Il reste le grand témoin vaillant et agissant »⁵¹⁵.

⁵¹⁴ *Le Midi Socialiste*, 17 décembre 1928.

⁵¹⁵ *L'Express du Midi*, 17 décembre 1928.

Pélicier se démarque de ses confrères en proposant une analyse « technique » de la musique de *Tristan*, caractérisée à ses yeux par une esthétique « italianisée » et par l'utilisation récurrente du chromatisme : « L'italianisme est patent : le simple examen de quelques thèmes reproduits ici même dénote l'emploi des ornements à l'italienne et des *gruppetti*. La « mélodie continue » de *Tristan* est enserrée en de voluptueux et caractéristiques méandres : le mouvement symphonique précédant, au deuxième acte, l'arrivée de Tristan, et les développements, au grand duo, du motif de *Félicité*, sont des plus remarquables à cet égard. Il semblerait, à tout prendre, que Wagner n'ait jamais complètement renoncé à son idée première, d'écrire pour des chanteurs italiens, et que son séjour à Venise, durant la composition de *Tristan*, n'ait fait que renforcer en lui l'attraction italienne. Le chromatisme -- chromatisme mélodique, par l'enchaînement indéfini des demi-tons, chromatisme harmonique, par l'altérité des intervalles -- est employé dans *Tristan* « à jet continu ». Mais tandis que le « chromatique » ancien n'est qu'un mode spécial et peut se concevoir à l'état d'immobilité, -- à l'état statique -- le chromatisme moderne, et notamment celui de *Tristan*, implique le mouvement. L'altération systématique des éléments harmoniques des accords appelle la résolution ; elle implique donc une marche continue qui laisse la trame polyphonique dans un état de perpétuel devenir. La « fixité » tonale est en outre abolie : le chromatisme mélodique appartient à toutes les tonalités et le chromatisme harmonique prolongeant l'ambiguïté exclut, ou du moins rejette fort loin les sensations de repos tonal. Arrêtez d'ailleurs un instant cette progression et rendez-la à l'état statique, il en résultera l'«atonalité», dernière conquête des musiciens hypermodernes. Mais dans *Tristan*, des assises tonales et des paliers de repos finissent toujours par se dégager de la marche chromatique : il en résulte des éclairs lumineux et fulgurants sur un fond chargé de sombres nuages. Tel est le « style Tristan », inquiet, haletant, et comme chargé d'une électricité orageuse, et de plus sensuel et morbide comme une « griserie d'opium ».

Le critique toulousain s'arrête ensuite sur les pages les plus significatives de l'opéra, en commençant par le prélude, « admirable synthèse du drame intérieur qui se joue dans l'âme des personnages », dont la splendeur « suffit à justifier le renom et la popularité ». L'évocation des autres sommets de l'œuvre est pour le moins superficielle : « Du côté symphonique : le prélude du premier acte déjà cité, et celui du troisième acte empreint d'une morne désolation que prolonge le pathétique solo du cor anglais. Du côté dramatique : la scène finale du premier acte -- rencontre de Tristan et d'Yseult -- où par le philtre d'amour se noue définitivement le drame ; tout le deuxième acte, et particulièrement l'immense duo

d'amour qui en est le centre ; au troisième acte, l'attente de Tristan, la mort de Tristan, la déploration d'Yseult, et par-dessus tout cette page finale, la *Mort d'Yseult*, l'une de ces péroraisons émouvantes dont Wagner détient le secret ».

Gaston-Martin, quant à lui, préfère se focaliser sur les principaux *leitmotifs* qui jalonnent Tristan et Isolde : « L'*Aveu*, dont la persistance mélancolique reparaitra à la fin de chaque acte, le *Désir*, avec ses silences inquiétants et son espèce d'angoisse contenue quatre fois répétée ; le *Regard*, notation de l'emprise inexprimable qui désarma Yseult et pénétra son cœur. Le *philtre d'amour* passionné et allègre et le *philtre de mort*, sinistre comme une lugubre réponse à l'alerte espoir du premier. Et la conclusion de toute cette obstination du destin à rendre malheureux ceux qui s'aiment, malgré eux-mêmes, c'est la *délivrance par la mort*, large, ample, d'une sorte de sérénité religieuse. » Et d'autres encore, qui reflètent l'âme complexe de la partition et disent avec tant de charme douloureux la souffrance de ces amants, « thème éternel des jeunes amours en face de l'austère foyer ».

Claude-Jean fait le choix d'un développement plus élaboré. A l'image de Paul Pélissier, il rend hommage au « prélude incomparable, bâti sur une phrase exquise et passionnée, par lequel l'auteur établit d'avance un courant secret qui chauffe ses auditeurs et les associe à la pensée génératrice du drame »⁵¹⁶. Le chroniqueur étend son éloge au premier acte de l'opéra : « Wagner a traduit avec une vérité et une variété dont on ne peut avoir aucune idée : l'héroïque loyauté de Tristan ; la colère et le dépit d'Iseult ; le dévouement complet, représenté par l'écuyer Kurwenal et l'aimable Brangaine, l'enivrante extase d'Iseult et de Tristan, leur douloureux réveil, au milieu des acclamations saluant le roi Marke attendant sa fiancée au rivage ; ce finale, d'une joie débordante, magnifique couronnement de l'acte entier, conclusion rayonnante vers laquelle on se sent entraîné par la force supérieure du génie, amassée et décuplée au courant de tout ce qui précède (*sic*) ».

La deuxième partie du drame s'ouvre par une scène « charmante » entre Iseult et la dame Brangaine, où les voix « se détachent si bien sur les fanfares de la chasse et les infinis bruissements de la forêt pendant la nuit ». Ce deuxième acte, qui s'achève d'une façon « si grandiose » par les paternels reproches du roi Marke à Tristan, renferme aussi « ce long duo d'amour, mieux qu'un duo, tout un poème et tout un drame, qui est certainement la conception musicale et dramatique la plus extraordinaire. Cet élan des deux amants l'un vers l'autre, leur amour effréné, leurs ressouvenirs, leur hymne à la nuit qui les rassemble, les lointains

⁵¹⁶ *Le Midi Socialiste*, 17 décembre 1928.

avertissements de Brangaine, enfin leur suprême abandon d'où nulle prudence humaine ne les peut tirer ; autant d'épisodes du drame, autant de secrets mouvements de l'âme et du cœur que le musicien-poète a su traduire et condenser en une page où les motifs caractéristiques s'enchaînent et se superposent de la façon la plus merveilleuse, où des mélodies sans cesse renaissantes viennent fleurir à la surface de cet océan symphonique. Un chef-d'œuvre, à n'en pas douter ».

Le troisième acte, « rempli tout entier par les plaintes et les élans de Tristan qui va mourir », est d'une conception « tellement puissante, si riche en traits de génie, en combinaisons merveilleuses, qu'il en perd toute monotonie et vous étreint d'une angoisse inexprimable. Les appels douloureux de Tristan, son retour attendri sur sa jeunesse, alors que le chalumeau du pâtre fait entendre le même chant plaintif qu'au jour où mourut son père ; et les rudes consolations de Kurwenal, et l'affolement d'amour, les sursauts terribles de passion qui secouent le malheureux dès qu'on signal en mer le vaisseau qui ramène Iseult ; et son dernier cri d'amour en la voyant ; et la transfiguration d'Iseult, « se fondant dans les grandes ondes de l'Océan de délices, dans la sonore harmonie des vagues de parfums, dans l'haleine infinie de l'âme universelle » ; de ces divers éléments réunis, Wagner a su former un tout poétique musical d'une profondeur d'accent et d'une force d'étreinte incomparables ».

c) La réception toulousaine

Henry Derrouch s'interroge sur le degré de bienveillance que l'auditoire de la ville rose accordera à l'ouvrage révolutionnaire qui va lui être proposé dans les derniers jours de l'année 1928 : « Bien entendu, pour apprécier et goûter cette symphonie, pour en jouir pleinement, plusieurs auditions sont nécessaires au grand public non-initié, qui peut être surpris ou dérouté. [...] En musique, comme dans le drame, ce qui est « symphonique » -- au sens élargi de ce mot -- ce qui fait appel, en même temps, à des compartiments divers de l'intelligence raisonnante, auditive ou visuelle, est, pour commencer, incompris. Plus tard, les choses se tassent, les esprits, les yeux, les oreilles s'éduquent et s'accoutument à recevoir, à leur plan, des beautés d'ordres divers, mais coïncidentes, engrenées les unes aux autres, à la façon d'un organisme vivant. Sur le moment même, critiques et public reculent, épouvantés et parfois haineux, devant ce qui n'est pas un unilinéaire, ou en équilibre sur un seul plan ». Claude-Jean abonde dans la même sens, mais son propos est nettement plus radical : « Il n'y a que deux alternatives à l'audition de cette œuvre, de l'aveu même de ceux qui l'admirent le plus : il faut

la subir ou la repousser entièrement. Elle n'est possible que par l'union de tous les exécutants en une seule pensée et par la force de l'enthousiasme. Tout ce qui est grand est difficile et rare».

Paul Péliissier tend de d'aider ses lecteurs à appréhender au mieux l'événement qui s'annonce en leur proposant trois « méthodes » de préparation, aussi savantes que rigoureuses : « La manière allemande est toute de raison ; il est facile d'en indiquer la recette : se munir d'un catalogue thématique aux *leitmotivs* soigneusement étiquetés -- parmi les innombrables qui existent, même en langue française ; on le choisira le plus important possible, un vrai petit dictionnaire -- et transformer l'audition en une patiente version ; saupoudrer de quelque glose philosophique empruntée aux écrits de Wagner lui-même, l'admiration lumineuse qui se dégage de cette délicate traduction et souligner le morne plaisir qu'on y prend, de quelques exclamations typiques : *Gernütlich, schön, kolossal* , délicieux, beau, sublime ! Cette cérébralité, à tout prendre inintelligente, est malheureusement fort en honneur. La manière italienne, plus extérieure, est faite surtout d'expansion et de sensualité ; il en émane une sorte de joie physiologique traduite par l'inévitable et immortel *bel canto*. Les représentations montées à Paris en 1921 et 1922 par Tullio Serafin et sa troupe italienne ont prouvé que cette méthode n'est pas si éloignée de l'esthétique wagnérienne qu'on pourrait le croire *a priori* : son application à *Tristan et Yseult* en particulier se justifie aisément ; elle ajoute au sombre poème un remarquable surcroît de pathétique et d'émotion. Le Français, lui, se complaît à faire intervenir à la fois son cœur et son esprit. Instruit du minimum indispensable de notions historiques ou analytiques, averti des principaux éléments générateurs du drame et de la musique, il s'attache à la compréhension générale de l'œuvre, à son esthétique d'ensemble, à son atmosphère, plutôt qu'à l'investigation des procédés ; il lui est possible ainsi de se laisser aller de tout son cœur à l'enchantement de la musique. Cette méthode est, semble-t-il, la meilleure ». Après cette traditionnelle note patriotique, le rédacteur de *L'Express du Midi* adresse à la direction du Capitole des remerciements teintés d'optimisme : « C'est encore à M. Maurice Carrié que va revenir le grand mérite d'avoir, le premier, monté *Tristan* au théâtre du Capitole. L'intégrale *Tétralogie, Parsifal, Tristan* : ces trois mots magiques suffisent à honorer la carrière d'un directeur d'une scène lyrique. Nous voulons croire que les acclamations récompenseront, demain soir, ce nouvel et splendide effort ».

La création toulousaine de *Tristan et Isolde* est prévue pour le mardi 18 décembre. Une fois encore, la distribution fait la part belle aux artistes de la capitale : l'assistance locale retrouvera Victor Forti dans le rôle de Tristan, et découvrira Marguerite Soyer dans celui

d'Isolde. Le baryton belge José Beckmans prêter ses traits au fidele écuyer Kurwenal. La troupe du Capitole sera représentée par Mme Lise Landral (Brangäne), MM. Pararéda (Marc) et Albony (Melot). La direction de la phalange sera confiée à Gabriel Laporte. M. de Ruy assurera la mise en scène de l'ouvrage, dont M. Amable dessinera les décors. Les artistes de l'Opéra-comique étant attendus à Paris pour la fin de la semaine, il ne sera donné que deux représentations de *Tristan et Isolde*. La « deuxième » se déroulera le jeudi 20 décembre au soir⁵¹⁷.

d) Bilan de la création

Au lendemain de la grande soirée du 18 décembre, Gaston-Martin flatte la hauteur de vue du public toulousain, qui a su tirer parti des difficultés présentées par l'ouvrage sans tomber dans un conservatisme aveugle : « Bien des causes semblaient se liguer contre le succès à Toulouse de *Tristan et Yseult* : l'impression que cette pièce est la plus abstruse de tout le théâtre de Wagner, la moins accessible et la moins scénique, [...] la température inclémente de décembre. Des bruits alarmistes avaient couru. Réjouissons-nous donc. Le succès matériel a été éclatant et décisif, et la chambrée de première ne le cédait en rien aux plus abondantes et au plus averties que le Capitole ait connues. C'est qu'en vérité il y a à Toulouse, à côté des passionnés de *la Juive* et autres *Aïda*, un public d'élite que l'art intéresse et qui aime à se rendre compte par lui-même. Un peu de difficulté rehausse même peut-être son plaisir. Il ne croit pas absolument les augures et son jugement s'émoustille d'en bousculer un peu les pronostics. L'impression dominante qui se dégagait autour de moi était donc [...] que *Tristan et Yseult* pouvait bien être la plus *actuelle* des pièces wagnériennes ; tout autre chose qu'un document -- même génial -- sur une conception esthétique désormais périmée ; et bon désormais pour le musée ; une œuvre d'une psychologie aiguë, et présente, parce qu'éternelle, dont l'historicité, assez grêle, ne se réduit en somme qu'à l'emploi d'une légende médiévale pour support d'un drame intime de tous les temps. Et ce qui frappa certainement le plus les spectateurs, c'est, dans la catégorie moyenne, la fraîcheur orchestrale de cet hymne d'amour. [...] Une grande œuvre, certes, et classique, mais au sens d'éternellement vivant et d'inaccessible à l'accidentel des modes et des procédés »⁵¹⁸.

⁵¹⁷ *La Dépêche*, 17 décembre 1928.

⁵¹⁸ *Toulouse-Spectacles*, 21 décembre 1928.

Pour Jean Boyer, le mérite de la direction du Capitole est à la mesure de la complexité redoutable de son entreprise : « C'est, certainement, une audacieuse gageure que de monter *Tristan* avec un nombre de répétitions d'orchestre réduit à l'extrême, et un seul ensemble d'artistes. Mais s'il y a lieu de signaler le fait, c'est pour se réjouir de la réussite de *Tristan*, dont la représentation n'a, à aucun moment, donné l'impression de l'improvisation »⁵¹⁹. Claude-Jean prononce un jugement analogue dans *Le Midi Socialiste* : « Voici enfin ! la création de *Tristan et Iseult* réalisée sur notre grande scène ; l'annonce de cette solennité avait attiré hier soir au Théâtre du Capitole une affluence énorme composée en grande partie d'adeptes, heureux d'entendre cette « action » en trois actes, c'est le mot que Wagner lui-même substituait à celui « d'opéra ». Ce n'était pas une petite affaire, il faut le reconnaître, même pour un auditoire préparé et trillé sur le volet, d'entendre ainsi trois actes pendant lesquels il n'y a pas le plus petit intervalle ou repos pour applaudir ou respirer, où tout s'enchaîne et se tient si bien que l'oreille ne perçoit aucun point de soudure en cette symphonie ininterrompue, au-dessus de laquelle les personnages déclament et chantent leur partie avec une intensité d'expression superbe et sans jamais se plus répéter qu'on ne ferait dans un drame sans musique. Mais le terrain était si bien préparé par les représentations récentes de la *Tétralogie* et de *Parsifal* que la masse du public a paru fort bien goûter ce qu'il y a de plus élevé et de plus profond dans l'art »⁵²⁰.

Victor Marty se félicite de la qualité de la représentation et du succès public qui lui a été réservé : « « La critique est aisée et l'art est difficile », a dit un bourreur de crânes. Qui se serait douté en effet, devant la magistrale exécution, mardi soir, de *Tristan et Yseult*, que l'art fût difficile vraiment, tellement artistes du chant et de l'orchestre paraissaient à l'aise dans ce lugubre duo d'amour qu'est le drame wagnérien. Ce fut une fort belle représentation. Le Tout-Toulouse, celui du haut commerce et celui de Nazareth, emplissait jusqu'au dernier strapontin une salle dont le spectacle flattait l'œil le plus agréablement du monde »⁵²¹. J-L Lion et Paul Péliissier confirment que la soirée s'est déroulée devant une salle « archicomble »⁵²², qui s'est signalée par son « élégance » et son « enthousiasme » collectif ⁵²³.

Le chroniqueur du *Journal de Toulouse* rend hommage aux principaux interprètes qui ont évolué sur la scène du Capitole : « Ces derniers [...] ont fourni à cette représentation un

⁵¹⁹ *La Dépêche*, 19 décembre 1928.

⁵²⁰ *Le Midi Socialiste*, 19 décembre 1928.

⁵²¹ *Le Travail*, 23 décembre 1928.

⁵²² *Le Quatrième Etat*, 22 décembre 1928.

⁵²³ *L'Express du Midi*, 19 décembre 1928.

magnifique ensemble qui, dans les deux auditions, a été chaleureusement acclamé par le public des grands jours de gala »⁵²⁴. Gaston-Martin note que la distribution a suscité des « ovations » à chaque fin d'acte. Elle est également parvenue à séduire Paul Péliissier : « L'interprétation est de tous points remarquable. Les grands protagonistes engagés pour la circonstance forment un splendide trio d'artistes tout vibrants de jeunesse, en même temps que de musiciens éprouvés »⁵²⁵. L'intérimaire qui assure la recension de la soirée pour le *Télégramme* proclame que « L'admirable mérite de Mlle Marguerite Soyer et de M. Forti est de s'être attachés à servir Wagner de toute leur conscience artistique, d'avoir su mettre en lumière l'immense prépondérance de l'action intime sur l'action extérieure, et, par leur commun effort, d'avoir créé l'indispensable ambiance qui fait de *Tristan* le drame le plus dramatique et le plus émouvant »⁵²⁶.

Claude-Jean se veut plus mesuré dans l'expression de ses compliments : « L'interprétation sans être parfaite est des plus louables, tous les artistes semblent avoir lutté à qui pénétrerait le plus avant dans la pensée du maître, à qui donnerait le mieux l'accent juste au mot, tous, depuis M. Forti et Mlle Soyer (*Tristan et Iseult*) jusqu'à Mme Landral (*Brangaine*), jusqu'à MM. Beckmans, Parareda et Albony (*Kurwenal*, le roi Marke et Melot). Toutes les fibres de ce tissu d'âme, les ont-ils comprises, les moindres allusions à un mystère psychique, les ont-ils saisies et ressenties avec la plus grande délicatesse... Je ne le pense pas... Mais où sont ces artistes complets, également doués pour la poésie et la musique, qui peuvent avoir d'eux-mêmes la compréhension idéale d'une telle œuvre et se l'assimiler ? ».

D'après J-L Lion, la voix de Victor Forti « surprend les Toulousains, habitués à un timbre plus éclatant ». Le critique du *Quatrième Etat* ajoute néanmoins que le ténor parisien délivre une prestation « impeccable » dans le rôle de Tristan. Jean Boyer émet un avis similaire dans les colonnes de *La Dépêche* : « M. Forti est déjà bien connu des Toulousains, dont il fit la conquête l'an passé. Son Tristan sobre, d'une absolue correction musicale et scénique est une belle réalisation, dont on sent que les moindres détails ont été étudiés avec intelligence et application. Certes, les voies méridionales auxquelles nos oreilles sont habituées sonnent autrement que celle de M. Forti, mais Tristan n'est pas Arnold, et M. Forti se tire d'affaire, grâce à un art de chanteur consommé. Son succès a été très vif, comme il se devait ». Pour Claude-Jean également, le ténor compense une voix « un peu faible et sourde par un jeu

524 *Le Journal de Toulouse*, 23 décembre 1928.

525 *L'Express du Midi*, 19 décembre 1928.

526 *Le Télégramme*, 19 décembre 1928.

remarquable. Geste, attitude, visage, tout en lui exprime un profond enthousiasme contenu par un tempérament viril ».

Le D^r E. Marty juge que Forti a présenté un Tristan « très fouillé, très étudié dans tous ses détails et à tous les actes ». Il est rejoint par le chroniqueur du *Cri de Toulouse*, qui loue la « noblesse » et la « gravité » du chanteur parisien⁵²⁷. Gaston-Martin laisse entendre des éloges plus abondants : « Nos préférences personnelles vont à M. Forti (Tristan), dont la composition du personnage nous paraît à peu près parfaite, l'effort de compréhension et d'adaptation tout à fait remarquable, le style musical de grande qualité. La voix peut paraître manquer un peu d'éclat dans les passages les plus sonores, mais quel charme dans les demi-teintes et quel respect -- si rare -- des intentions de l'auteur ! Il n'eut guère que deux moments, à mon gré, contestable : la scène du philtre a donné lieu à des gestes trop mélodramatiques et conventionnels, faute peut-être d'avoir été assez étudiée dans son sens psychologique profond, et le grand duo du deuxième acte a paru un peu froid par moments. Mais tout le reste, et notamment la mort, ont été d'une qualité exceptionnelle qui suffit à classer un très grand artiste ».



Victor Forti

REMPLOU Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 144.*

Paul Péliissier renchérit dans *L'Express du Midi* : « Nous retrouvons en M. Forti le beau wagnérien acclamé l'an dernier, dont nous n'avons pas besoin de magnifier une fois encore le talent et la musicalité ; il a campé hier un Tristan de grande classe. Doué d'une autorité incontestable et d'une complète intelligence scénique, servi par de rares moyens plastiques, on peut affirmer que le sympathique artiste a parachevé la conquête du public toulousain ». Le rédacteur du *Télégramme* congratule sur le même ton « le beau ténor wagnérien, [...] animé par la flamme de la passion la plus humaine et la plus sensuelle ». Son homologue du *Travail* s'incline devant la « maîtrise » et « l'impeccable justesse » du chanteur de l'Opéra, « superbe d'allure et de flamme contenue », auteur d'une prestation « absolument irréprochable ».

527 *Le Cri de Toulouse*, 1^{er} janvier 1929.

La critique locale n'est pas aussi unanime vis-à-vis de l'interprétation offerte par Marguerite Soyer. Gaston-Martin laisse poindre une once de déception dans *Toulouse-Spectacles* : « M^{me} M. Soyer ne nous a pas satisfait aussi absolument. L'organe et la science sont tout à fait dignes du redoutable honneur d'interpréter Yseult. La silhouette, élégante, n'est



Marguerite Soyer
http://isoldes-liebestod.net/Isolde_jpg_Order/Q-T/Soyer.jpg

pas peut-être celle qu'on attendrait toujours, le jeu par moments minaudes à l'excès, à d'autres il se fige ; la convention y fait tort à l'émotion pathétique et la scène du philtre fut fâcheusement *tableau vivant*. Nuances certes, et qui ne contrebalancent pas le charme de certaines phrases dont la musicalité souleva, en fin d'actes, une admiration légitime ; mais chez la titulaire du rôle à l'Opéra-Comique ce sont là des tâches qu'un peu plus de fouillé dans

l'exécution ferait facilement disparaître ». Jean Boyer se montre moins sévère, mais son appréciation reste mitigée : « L'Opéra-Comique avait, pour la circonstance, prêté madame Soyer. Mme Soyer possède une voix de soprano à l'aigu facile, dont les sonorités parfois métalliques passent sans effort à travers le fracas de l'orchestre déchaîné. Cette voix, d'un volume suffisant, est bien conduite, le « rendu » musical du rôle est sans défaut. On souhaiterait parfois un peu plus de chaleur, un peu plus de relief du personnage. Mais l'interprétation de Mme Soyer est d'un beau style et mérite les ovations qui l'ont accueillie ».

A contrario, Paul Péliissier célèbre les mérites de la soprane parisienne : « Mlle Marguerite Soyer incarne une Yseult de grand style, véritable héroïne wagnérienne torturée d'angoisse et embrassée par la passion. Du reste, Mlle Soyer, douée d'une musicalité parfaite, a déjà derrière elle, malgré sa jeunesse, une carrière artistique des plus intéressantes. Premier prix de violoncelle au Conservatoire de Paris, elle a abandonné la virtuosité pour aborder la scène lyrique. Après avoir complété ses études d'harmonie et de chant, elle a débuté à la Monnaie de Bruxelles en 1922, puis est entrée à l'Opéra-Comique où elle joue tous les grands rôles du répertoire : ses principales créations sont la *Vie brève*, de Falla, et *Scémo*, de Bachelet ». Victor Marty se montre tout aussi laudatif dans *Le Travail* : « Mlle Soyer est un soprano dramatique de grande classe. La voix bien timbrée, souple et puissante -- un peu sèche parfois -- est maniée avec une science et une sûreté parfaites. Plus encore que par son chant, Mlle Soyer est intéressante par ses attitudes. Cette belle personne possède au plus haut point l'art

scénique, dans le geste et dans le costume. Tout en maintenant au rôle d'Yseult la noblesse qu'il comporte, elle se garde de lui conférer cette froideur hiératique sous laquelle on serait tenté de le concevoir. Yseult est femme et Mlle Soyer le souligne par sa mimique et ses attitudes ironiques du premier acte. Le personnage y gagne en diversité ». Dans *Le Quatrième Etat*, J-L Lion prise l'organe « sonore » et l'attitude scénique « remarquable » de la cantatrice, qui a su séduire Claude-Jean par son « tempérament passionné ». Pour le D^r Marty, Marguerite Soyer dispose d'une voix « magnifiquement égale et facile dans toute sa tessiture, à l'aigu vibrant, aux demi-teintes délicieuses ». Elle a interprété Iseult « avec une puissance dramatique de tout premier ordre ».

José Beckmans recueille les louanges de la plupart des commentateurs. Le D^r Marty peine à trouver les qualificatifs appropriés pour « montrer à quel point ce bel artiste à intéressé les auditeurs des deux représentations de *Tristan et Iseult*. Sa belle stature, sa voix mordante, sa diction parfaite, autant que la sûreté du chant, ont contribué à donner de ce rôle la vivante image d'un de ces pieux chevaliers, âmes dévouées de leurs maîtres pour lesquels ils donnaient leur vie après les avoir entourés d'une solide et indestructible affection dans leurs joies autant que dans leurs vicissitudes ». Pour Jean Boyer, le baryton belge a été « un vigoureux Kurwenal. Sa voix robuste et bien timbrée sonne clair, et sa déclamation mordante permet de suivre les paroles du texte ; le fait est rare et vaut d'être signalé. L'écuyer au grand cœur a été silhouetté avec un pittoresque modéré et avec un grand souci de correction. M. Beckmans a été légitimement associé au succès de ses partenaires ». L'intérimaire du *Télégramme* fait écho à l'hommage de ses confrères : « M.



José Beckmans
 REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 147.*

José Beckmans est [...] un remarquable artiste. Sa voix possède les plus séduisantes et plus puissantes sonorités, et sa composition de Kurwenal est d'une vigueur et d'une intensité qui font le plus grand honneur à son tempérament dramatique ». *Le Quatrième Etat* vante la « pureté de timbre » du chanteur, qui est parvenu, d'après Claude-Jean, à faire « très heureusement ressortir le côté pathétique du rôle ». Victor Marty redouble d'enthousiasme pour exprimer son admiration : « Une voix qui nous a fait plaisir, c'est celle de M. José

Beckmans, quel métal sonore et solide, quelle netteté d'articulation ! Ce remarquable artiste a composé un Kurwenal admirable et il a fort heureusement complété le trio de vedettes qu'on était venu applaudir ». Paul Péliissier résume le sentiment général dans les colonnes de *L'Express du Midi* : « Dans le rôle de Kurwenal, M. José Beckmans, de l'Opéra-Comique, révèle un talent supérieur ; sa voix séduit infiniment par sa chaleur et par la beauté du timbre ; son aisance scénique s'impose d'évidence et justifie sa prédilection pour les rôles de grande composition ». Gaston-Martin ne partage pas entièrement les vues de ses homologues. Il reconnaît de grandes qualités au chanteur, mais s'élève contre son interprétation scénique : « M. Beckmans a un bel organe, homogène, bien timbré et certainement plus que suffisant. Mais tout le personnage a été conçu avec quelque vulgarité et quelque chose d'un peu saccadé dans le débit et de gauche dans la composition. Rougenet nous a accoutumés à des créations autrement artistes et personnelles ».

Le Cri de Toulouse note que Lise Landral a fait une « excellente » Brangäne. La mezzo toulousaine compose « avec tout son soin et toute son expérience » le rôle de la suivante. Elle a fort bien tenu [...] le difficile premier acte, et a donné, au deuxième, le caractère convenable à l'avertissement qu'elle lance du haut de la tour » (Boyer). Son émission vocale est jugée « trop vibrante » par le D^r Marty, qui s'incline toutefois devant « l'énergique beauté » de son chant et de son sentiment dramatique. Paul Péliissier constate avec satisfaction que Lise Landral « ne s'est pas laissée éclipser par ses redoutables partenaires. Abordant pour la première fois le rôle de Brangaine, elle a mis en évidence les belles qualités vocales et dramatiques dont elle nous fait si souvent la libéralité ». J-L Lion rend hommage au « merveilleux talent » de la cantatrice, dont la « vaillance » et le « beau mezzo » ont conquis le rédacteur du *Télégramme*. Pour Victor Marty, les attitudes de la chanteuse sont « toujours justes » et témoignent d'une « exacte compréhension » de son personnage. De son côté, Gaston-Martin reste dans une posture dissonante : « M^{me} Landral ne se montra pas très heureusement inspirée dans la préparation des philtres et son chant manqua parfois de netteté et d'articulation ».

Le « consciencieux » Pararéda (J-L Lion) s'est montré « très digne et très grandiose » dans le rôle du roi Marc (E. Marty). Jean Boyer lui reconnaît une « noble allure », un « joli timbre » et un « chant soigné », tandis que Paul Péliissier flatte sa voix « grave et émouvante ». Victor Marty conserve la tonalité laudative entrevue précédemment : « Quant à M. Pararéda, dont le rôle du roi Marke est assez ingrat, il a fait preuve, une fois de plus, de cette belle conscience artistique à laquelle il nous a habitués. Il est rare de trouver un pensionnaire aussi égal et aussi sûr. Son personnage fut campé avec une autorité venant à la fois



Pararéda
Toulouse-Spectacles, 27 avril
1928.

de sa belle tenue scénique et de sa déclamation large et soutenue ». Gaston-Martin, quant à lui, exprime à nouveau une certaine insatisfaction : « Parareda a composé [...] un roi Mark un peu embarrassé de sa personne et qui ne lui semblait pas encore absolument familier ; il lui manquait de ce chef un peu de son autorité et de son aisance accoutumées ».

Albony a fait preuve d'un « mordant » appréciable dans le rôle de Melot (Boyer) ; MM. Mestre et Parayre ont complété « honorablement » la distribution (Boyer), avec un « égal souci de coopérer à une belle création » (E. Marty). Paul Péliissier se félicite de la « scrupuleuse fidélité » qui fait leur importance au sein de la troupe toulousaine. *Le Cri de Toulouse* n'oublie pas de rendre justice aux chœurs, qui « se tirèrent fort bien de leur courte tâche ». Jean Boyer les juge « satisfaisants », et Victor Marty déclare que leur partie, au premier acte, fut chantée « sans le moindre accroc »

L'absence d'Aymé Kunc dans la fosse du Capitole fait vivement réagir Claude-Jean : « Sans vouloir être désagréable à qui que ce soit, sans amoindrir les qualités de quiconque, sans prétendre aucunement me glisser dans des questions d'ordre privé, je ne saurais, en cette circonstance, parler de l'orchestre, sans rendre hommage au mérite de celui qui a pris une part décisive dans le triomphe de l'œuvre wagnérienne à Toulouse, qui a dirigé les belles représentations de la *Tétralogie* et de *Parsifal*, avec toute l'ardeur d'un néophyte, avec l'intelligence d'un musicien consommé, et le courage d'un bon lutteur. Que M. Aymé Kunc, que nous aurions voulu voir prendre place au pupitre hier soir, trouve ici, avec l'expression de nos très vifs regrets, l'hommage reconnaissant de tous ceux qui, comme moi, attentifs et frémissants, ont assisté aux inoubliables soirées de *L'Anneau du Nibelung* et de *Parsifal* ». Cette déception n'empêche pas le chroniqueur du *Midi Socialiste* de reconnaître les qualités de

la phalange toulousaine et de son directeur musical : « Les artistes de l'orchestre ont brillamment exécuté ces complications prodigieuses de motifs, ce fleuve d'harmonies torrentueuses, ces mélodies incisives et charmeuses qui nous enveloppent si bien de leur magie. M. G. Laporte qui avait assumé la lourde tâche de cette mise au point formidable, y a apporté tous les soins auxquels il nous a accoutumés, c'est donc bien sincèrement que j'applaudis au rude effort qu'il a fourni ».

Le D^r Marty reprend l'appréciation de son confrère : « C'est un hommage légitime à rendre au maître Laporte, chef d'orchestre, en exprimant ici, quoi qu'on en ait dit par ailleurs, que s'il s'est dépensé pour mettre à point la difficile partition de Wagner, il a réussi, avec son orchestre d'excellents solistes, à nous fournir une interprétation capable de faire comprendre les beautés de l'œuvre du génial compositeur. Il nous apparaît comme souverainement injuste qu'on ne reconnaisse pas les efforts très louables et le mérite d'un compatriote qui a présenté au public *Tristan et Iseult*, avec la trame enchevêtrée de ses thèmes et toutes ses difficultés après deux répétitions d'ensemble dont une seule avec les artistes ». Pour Jean Boyer, la qualité de l'interprétation relève de l'exploit pur et simple : « Les uns et les autres ont apporté tout leur soin et tout leur dévouement à l'exécution du chef-d'œuvre et, vu la rapidité avec laquelle ils l'ont mise au point, il ne faut pas leur marchander les félicitations qu'ils méritent. Seuls des artistes de leur valeur étaient capables de réaliser pareil tour de force ». Paul Péliissier confirme que les musiciens du Capitole ont pu « racheter par une exécution de haute qualité la hâte inéluctable apportée à la préparation de l'œuvre difficile ». Et Victor Marty de ponctuer, laconiquement : « M. Laporte et son orchestre ont droit aux plus larges félicitations. Pour rendre, comme ils l'ont fait après trois répétitions, une partition aussi difficile, il faut des maîtres ». Gaston-Martin oublie ses réserves pour évoquer la prestation des instrumentistes locaux : « C'est à l'orchestre surtout que le public a dû d'avoir cette impression avec plénitude. Son chef, Laporte, sourit perpétuellement et semble le guider avec une nonchalance heureuse. Il ne faut pas s'y fier pourtant. Il nous le fit bien voir hier : sous sa baguette aisée et sûre, toute la complexité redoutable des parties, tout le « chromatisme » de la partition, toutes les fluidités du contour symphonique furent saisies et rendues par une phalange d'élite, attentive et compréhensive, qui joua *très bien* parce qu'elle jouait avec amour ». M. Albert reçoit des félicitations particulières de la part des rédacteurs du *Cri*, de *La Dépêche* et du *Télégramme* pour le solo de cor anglais du troisième acte, qu'il exécuta « avec une maîtrise égale à la difficulté de la tâche qui lui était confiée ».

J-L Lion flatte le « bon goût » qui caractérise la mise en scène de M. de Ruy, « bien adaptée à l'action et harmonieusement éclairée » (Gaston-Martin). Elle est apparue « vivante et poétique » aux yeux de Paul Péliissier, qui retient notamment « l'opulente décoration du premier acte », exécutée par M. Amable. Pour Claude-Jean, de Ruy a « habilement triomphé de toutes les difficultés scéniques, et résolu au mieux la question du vaisseau « vide » et « pauvre » du premier acte. Est-il tellement vide et ne contient-il pas tous les éléments d'un drame intéressant ? Qui l'oserait prétendre... ». Jean Boyer laisse entendre une opinion plus mitigée : « La tâche de M. de Ruy fut très simplifiée. Il s'est acquitté avec sa conscience et son soin habituels de la part qui lui restait. Au premier acte, le décor à peu près entièrement neuf de M. Amable, fait un bel effet. Ne disons rien des autres, charitablement ». Ces réserves sont partagées par le chroniqueur du *Cri de Toulouse* : « Quel dommage que les décors ne soient pas plus satisfaisants. Malgré tout l'enivrement que procure la musique wagnérienne et la douloureuse idylle, notre pauvre esprit infirme a tant besoin de menteuse illusion ! ».

Avec la création de *Tristan et Isolde*, Maurice Carrié achève une entreprise lancée trente-sept ans plus tôt par l'éphémère Robert Tapiou. En cet hiver 1928, le cycle des grandes créations toulousaines de l'œuvre wagnérienne se termine. Les deux conflits mondiaux, l'incendie du théâtre du Capitole et l'évolution du statut accordé à l'art lyrique au tournant du XX^e siècle ont longuement retardé cet aboutissement, qui prend la forme d'une véritable apothéose. La critique locale peut s'unir une dernière fois dans la consécration du valeureux directeur : Pour le D^r Marty, la création de *Tristan* « fait honneur » à Maurice Carrié, initiateur de « l'un des plus beaux spectacles » dont le théâtre de la ville rose puisse s'enorgueillir. Gaston-Martin appuie cette thèse dans les colonnes de *Toulouse-Spectacles* : « Telle quelle, cette création -- avec des imperfections inévitables -- est un nouvel et fécond effort à l'actif de la direction Carrié. Elle a recueilli un grand succès matériel et artistique dont nous ne pouvons que nous féliciter puisqu'elle l'encouragera à continuer dans cette voie féconde ». Claude-Jean tient également à féliciter Maurice Carrié pour une production qui « ajoute un succès de plus à sa glorieuse carrière directoriale ». Témoin de ce triomphe : l'enthousiasme de l'auditoire local, dont la « wagnérophilie », qui va *crescendo* d'année en année, semble avoir atteint son point de paroxysme. Victor Marty s'attarde joyeusement sur cet état de fait : « Pour terminer constatons l'admirable compréhension du public toulousain. Son éducation musicale n'est certes plus à faire, car il a pris à cette première représentation de *Tristan et Yseult* une joie profonde qui s'est traduite à la fin de chaque acte par des ovations et des rappels nombreux. Je

craignais qu'il ne trouvât languissants quelques passages, par exemple le duo d'Ysolde et de Burgaine au commencement du second acte. Pas du tout, il a tout compris, tout accepté avec enthousiasme. « J'en suis malade » disait à côté de moi un monsieur, au second entr'acte : c'était évidemment d'admiration ».

Conclusion

L'étude de l'accueil critique réservé à l'œuvre wagnérienne dans la ville rose se révèle particulièrement édifiante. Elle appelle plusieurs observations essentielles, qu'il convient d'énoncer à ce stade de notre propos :

En premier lieu, l'ampleur des commentaires suscités par les créations qui nous préoccupent illustre la place prépondérante réservée au théâtre lyrique à Toulouse à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Nous l'avons vu, les chroniqueurs musicaux commencent à évoquer la tenue d'un événement musical majeur plusieurs jours avant la première représentation de l'ouvrage concerné. Pendant ce laps de temps, ils tiennent le lecteur informé au jour le jour des différentes péripéties liées à la future représentation, en donnant des détails étonnement nombreux et précis. A la veille de l'échéance, les rédacteurs consacrent ordinairement un long article à l'argument et à la partition de l'opéra qui va paraître sur la scène du Capitole. Le lendemain, ils peuvent accorder plus de deux colonnes à la recension dudit opéra dans leurs organes respectifs. Cette abondance atteste de l'intérêt partagé du public et de la presse pour l'opéra dans la cité de Clémence Isaure entre 1891 et 1928.

D'autre part, le propos des commentateurs illustre leur aptitude à faire abstraction d'une conjoncture nationale tendue qui ne joue pas en faveur de la reconnaissance de Wagner sur le sol français. En préambule de son compte rendu, consacré à *Lohengrin*, Mylio insiste sur la nécessité de s'en tenir à des considérations artistiques pour tenter de porter un jugement objectif sur le Maître de Bayreuth : «Mozart, Weber et Mendelssohn, eux aussi, ont insulté la France, et la France leur a pardonné. Wagner est mort, nous nous sommes relevés des désastres de l'Année terrible et nous pouvons, calmes et confiants dans l'avenir, mépriser l'homme vil que fut Wagner bavant sur notre pays mutilé, pour ne nous occuper que du poète et du musicien»⁵²⁸. Cette prescription sera globalement respectée durant les décennies suivantes par tous les homologues évoqués dans notre cas d'étude. Pendant trente-sept années, le « système » musical du Maître de Bayreuth rencontre une approbation presque unanime dans la ville rose. L'impartialité des chroniqueurs n'est pas infléchie par les déterminismes idéologiques mentionnés en introduction, et la clairvoyance l'emporte aisément, ici, sur la stérilité du parti-pris. Nous avons pu noter qu'un tel pragmatisme n'a pas été partagé par tous les mélomanes français au moment des grandes créations wagnériennes hexagonales. Il

528 *Le Sud-Ouest*, 6 mai 1891.

démontre une honnêteté intellectuelle certaine, que l'on peut mettre à l'actif de la presse toulousaine.

D'une manière générale, notre développement a permis de mettre en lumière la grande crédibilité des critiques de la ville rose : toutes les mises en scène que nous avons entrevues donnent lieu à des exposés rigoureux, qui n'omettent aucun des grands enjeux esthétiques et thématiques véhiculés par l'opus concerné. La place de l'opéra dans l'œuvre wagnérienne, ses spécificités et ses nombreux points forts sont évoquées avec précision par des analystes avertis, soucieux de pédagogie autant que d'exhaustivité. Après-guerre, la multiplication des journaux renforce le poids de la critique musicale dans la ville rose, et la richesse des productions initiées par Maurice Carrié fournit aux rédacteurs une matière considérable. Par voie de conséquence, les chroniques rédigées dans les années 1920 connaissent un saut qualitatif étonnant, proportionnel à l'augmentation croissante de leur densité et de leur diffusion publique. Les citations, délibérément étoffées, qui émaillent la dernière partie de notre dissertation tendent à souligner cette évolution notable.

En outre, la pertinence des commentaires n'est pas fondamentalement liée au format des journaux qui les accueillent : si les grands organes généralistes (*La Dépêche*, *L'Express du Midi*, *Le Télégramme* etc.) bénéficient de collaborations très prestigieuses (Bernard Fourniez, Omer Guiraud, Jean Hugounenc), les périodiques plus confidentiels (*Le Cri*, *Toulouse-Spectacles*) se distinguent par la finesse de leurs dossiers d'« avant-première » et de leurs chroniques récapitulatives. Les photographies de circonstance, les témoignages exclusifs y côtoient les rétrospectives historiques et les considérations « techniques » les plus méticuleuses. De sorte que la consultation des articles en question revêt un caractère impératif pour qui souhaite appréhender les créations qui nous intéressent dans une perspective globale.

L'histoire que nous venons de relater a été écrite par des individualités fortes, qui surent affronter les obstacles les plus rudes pour faire triompher une certaine idée de l'art et de la musique : Michel Delrat, le grand initiateur, artisan des premières mises en scène wagnériennes au théâtre du Capitole entre 1891 et 1894 ; Justin Boyer, administrateur hors pair, qui insuffla un élan inédit aux productions de la *Walkyrie* et des *Maîtres chanteurs* ; Maurice Carrié, l'homme des ultimes triomphes, qui contribua au renouveau du Capitole dans le tumulte des « années folles », et stimula la « wagnérophilie » de l'auditoire toulousain jusqu'à un point de paroxysme ; Aymé Kunc, enfin, qui apporta un concours essentiel à la réalisation de ces derniers objectifs. Autant de mélomanes exemplaires, dont le parcours et les

réussites, indissociables de l'épopée que nous avons survolée, appartiennent aux grandes heures de la ville de Toulouse. Dans l'optique d'une étude analogue à la nôtre, dédiée à un pan méconnu de l'histoire culturelle locale, il semblait légitime de s'arrêter un moment sur les noms évoqués plus haut, afin de leur rendre un hommage mérité et, ainsi, d'œuvrer en faveur de leur reconnaissance au XXI^e siècle.

Entre les deux bornes chronologiques de notre étude, le statut accordé à l'art lyrique dans les provinces hexagonales s'est trouvé modifié par une série d'événements déterminants, que nous avons tenté d'énoncer au cas par cas. Cette mutation, bien réelle, n'a pas entamé la prolixité des rédacteurs, toujours prompts à relayer les temps forts de l'actualité musicale toulousaine auprès du grand public. Elle n'est pas davantage parvenue à freiner l'enthousiasme de l'auditoire local, qui reste sensible, d'année en année, au puissant magnétisme exercé par l'esthétique wagnérienne. De fait, l'épigraphe du présent mémoire, emprunté à Denis Diderot, trouve une illustration parfaite en la personne de Richard Wagner, largement fustigé de son vivant et reconnu *post mortem* comme l'une des figures les plus marquantes de la musique occidentale. L'immense succès enregistré par les dernières créations que nous avons évoquées confirme cet état de fait au début du XX^e siècle. En 1928, le théâtre du Capitole apparaît aux yeux de tous comme un haut lieu du wagnérisme français. Après-guerre, les nouveaux dirigeants de l'établissement veillent à la pérennité de l'héritage laissé par leurs prédécesseurs : le long mandat de Louis Izar (1948-1967) est ainsi marqué par une succession de productions ambitieuses, mises en œuvre avec l'appui de Wieland Wagner en personne⁵²⁹, qui coordonne l'acheminement des décors du « Festspielhaus » de Bayreuth vers Toulouse, et favorise la venue de plusieurs interprètes emblématiques du Festival dans la ville rose⁵³⁰. La tradition se perpétue durant les décennies suivantes, et trouve un surcroît de vitalité à l'aube du deuxième millénaire : le 30 septembre 2012, *Rienzi*, troisième opéra de Wagner, réintègre la programmation d'un grand théâtre français après un exil de cent quarante-trois ans, et triomphe dans l'arène toulousaine⁵³¹. La persévérance de Frédéric Chambert, qui préside aux destinées du Capitole depuis 2009, trouve ici une juste récompense, rehaussée symboliquement par les réactions bienveillantes de la presse

529 Wieland Wagner (1917-1966), petit-fils du grand musicien allemand, cumula les fonctions de directeur artistique, de metteur en scène et d'agent du Festival de Bayreuth entre 1951 et 1966.

530 <http://19jhdhip.hypotheses.org/657>, consulté le 22 mai 2015.

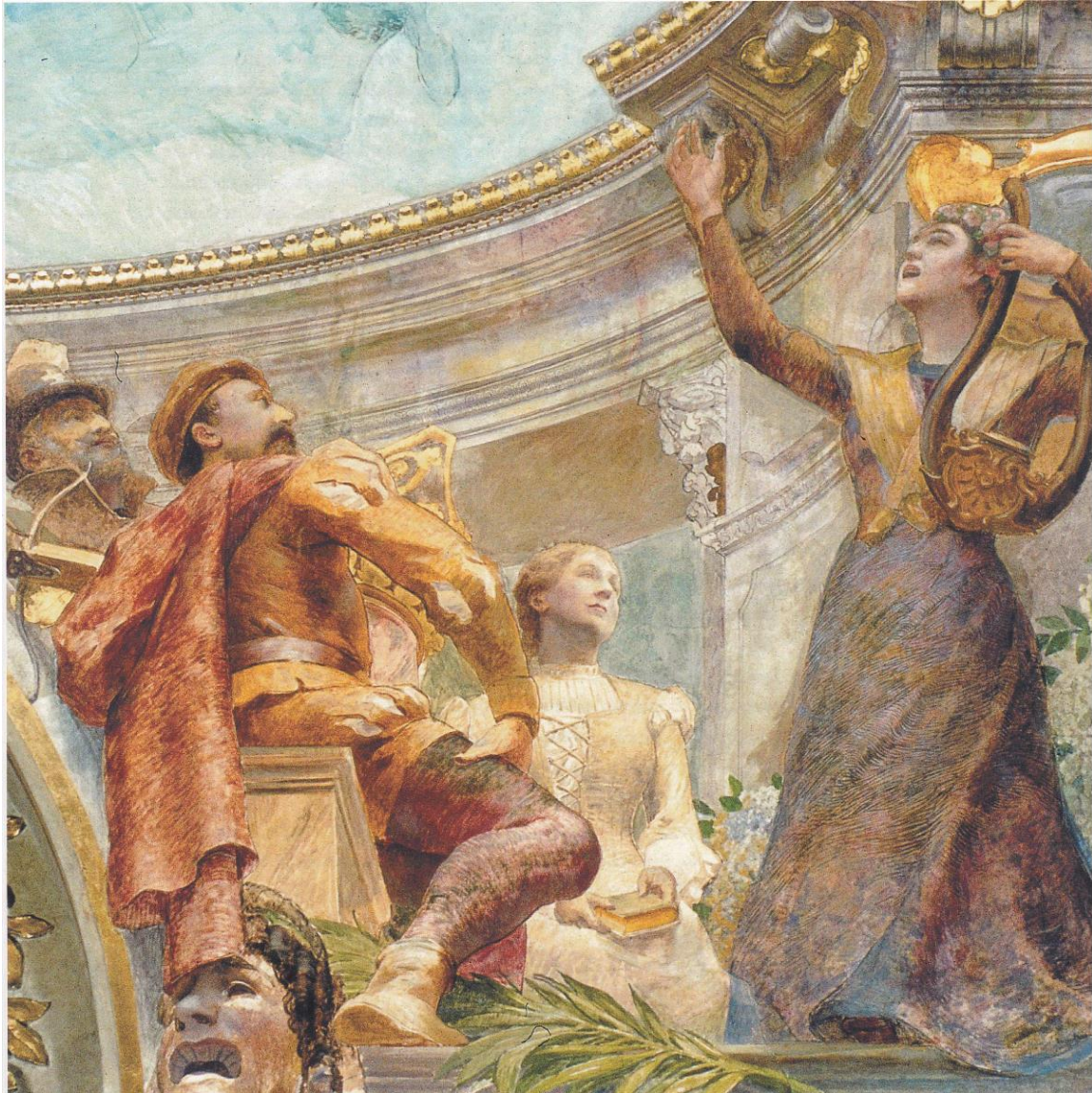
531 <http://www.lefigaro.fr/musique/2012/10/02/03006-20121002ARTFIG00404--rienzi-au-capitole-de-toulouse.php>, consulté le 22 mai 2015.

spécialisée. Les ans n'ont pas altéré la compétence des administrateurs toulousains, et la flamme wagnérienne reste ardente au cœur de la cité de Clémence Isaure. Autant de motifs d'espoir et de satisfaction pour les nombreux mélomanes attachés à la renommée de l'ancienne « capitale du bel Canto », et à l'entretien du niveau d'exigence qui a assuré son prestige dans les siècles passés...

ANNEXES

Annexe 1

Hôtel de Ville de Toulouse. Salle des Illustres. Retombée de plafond. «L'Opéra»



«Où l'on voit Sapho et sa «lyre immortelle» jouant devant trois personnages représentant les trois œuvres les plus fréquemment jouées à l'époque (fin du XIX^e siècle). Au premier plan Guillaume Tell (arc sur l'épaule) puis le Comte de Saint-Bris (toque avec armes de Lorraine), personnage des *Huguenots*, et Marguerite, personnage du *Faust* de Gounod. On assure que Paul Pujol, auteur de cette peinture, aurait pris pour modèle Merly (Guillaume Tell), Pedro Gailhard (Saint-Bris) et Marie Daram (Marguerite), trois gloires du chant toulousain.»

Source : REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 12.

Annexe 2

Situation de la place du Capitole et des principales rues adjacentes au XXI^e siècle.



Source : <http://www.google.fr/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.brasserieopera.com>,
consulté le 25 juin 2015.

Annexe 3

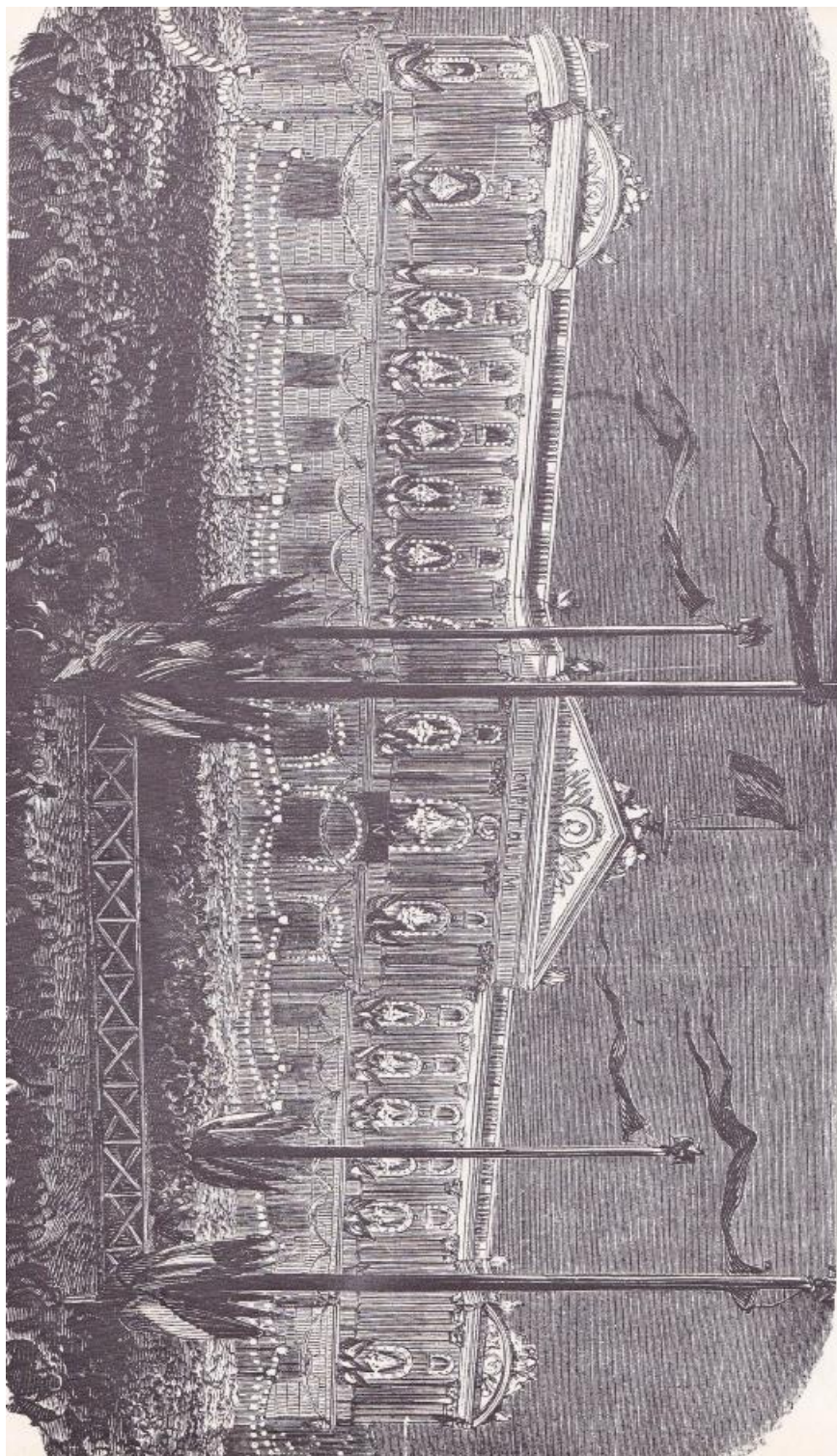
Vue aérienne de la place du Capitole de Toulouse dans son état actuel.



Source : <http://www.tripstance.com/storage/city/placeducapitolelecentre.jpg>, consulté le 25 juin 2015.

Annexe 4

Concert public sur la place du Capitole. Gravure datant des années 1850.



Source : RIVIERE Auguste et JOUFFRAY Alain, *Le théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978, 282 pages, p. 204.

Annexe 5

« Toulouse – Vue du Capitole », lithographie de Charles Mercereau (1822-1864), réalisée en janvier 1853.

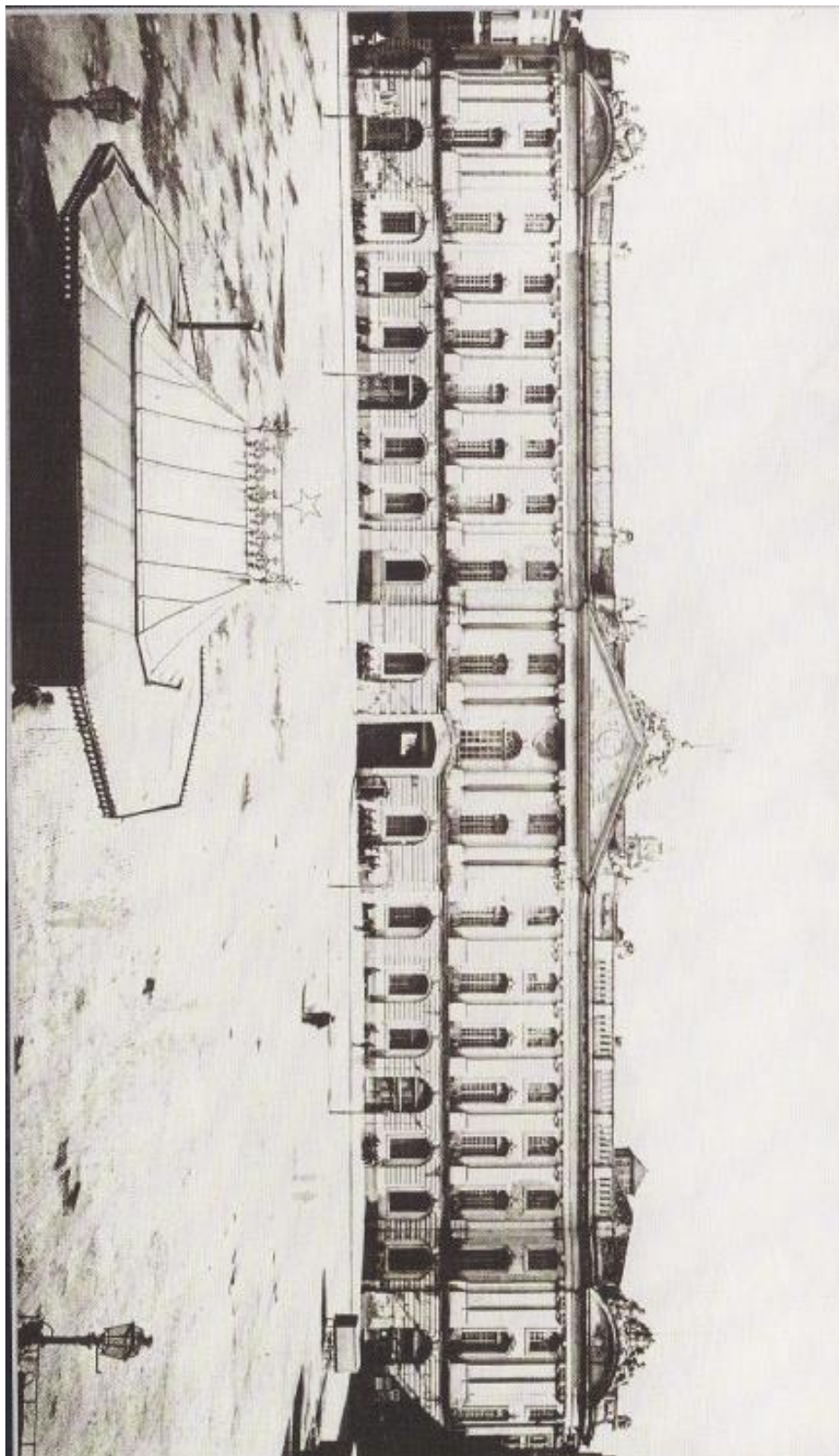


Source :

http://www.rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=ark:/74899/B315556101_A_MERCEREAU_7_048 (consulté le 25 juin 2015)

Annexe 6

La place du Capitole et l'Hôtel de Ville vers 1900.



Source : GHRISTI Christophe (sous la direction de), *Théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1996, 123 pages, p. 34.

Annexe 7

La place du Capitole et l'Hôtel de Ville vers 2010. Depuis 1737, le théâtre du Capitole est niché dans l'aile Sud de l'Hôtel de Ville (à droite sur la photographie).



Source : <http://www.cityzeum.com/media/default/place-du-capitole-toulouse>, consulté le 25 juin 2015.

Annexe 8

Aquarelle d'Edouard Bouillère (1900-1967) représentant la façade du théâtre du Capitole vers 1950.



Source : Page de garde du livre de Pierre DUMAS, Jean FOURCASSIE et Paul MESPLE, *Le théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1950, 55 pages.

Annexe 9

La façade actuelle du théâtre du Capitole.



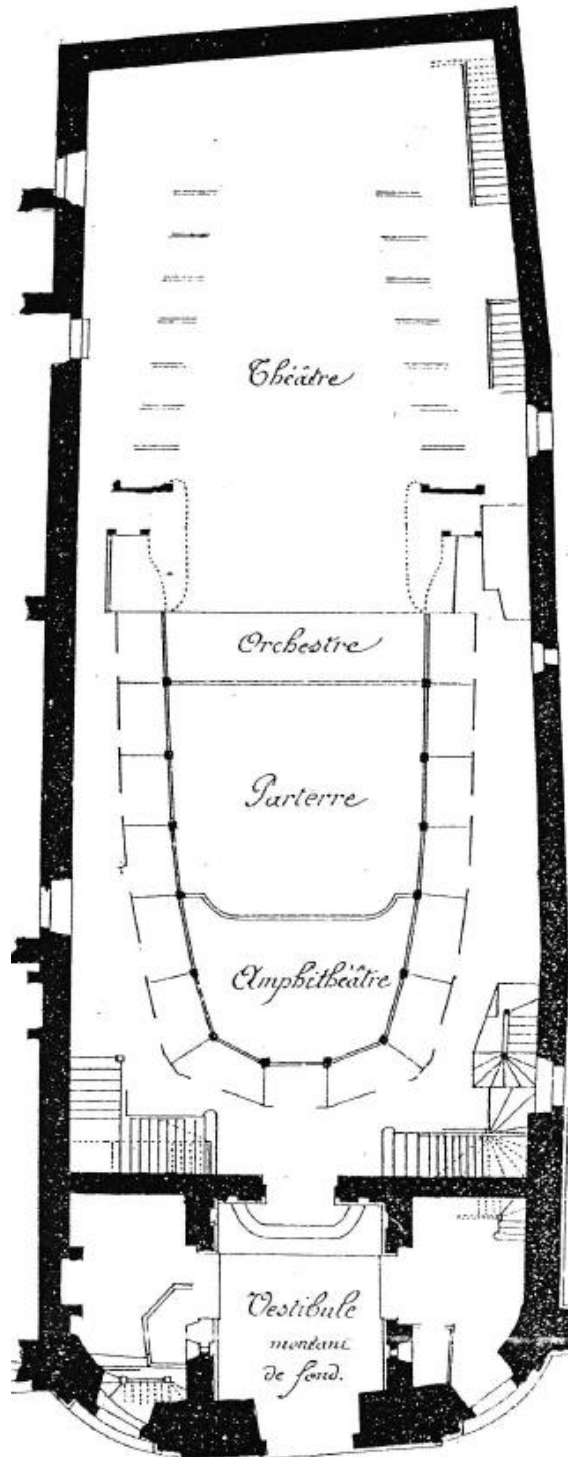
Source :

<http://lieuxoutsita.free.fr/images/Theatre%20Capitole/Capitole%20010602%2002S.jpg>

(consulté le 25 juin 2015.

Annexe 10

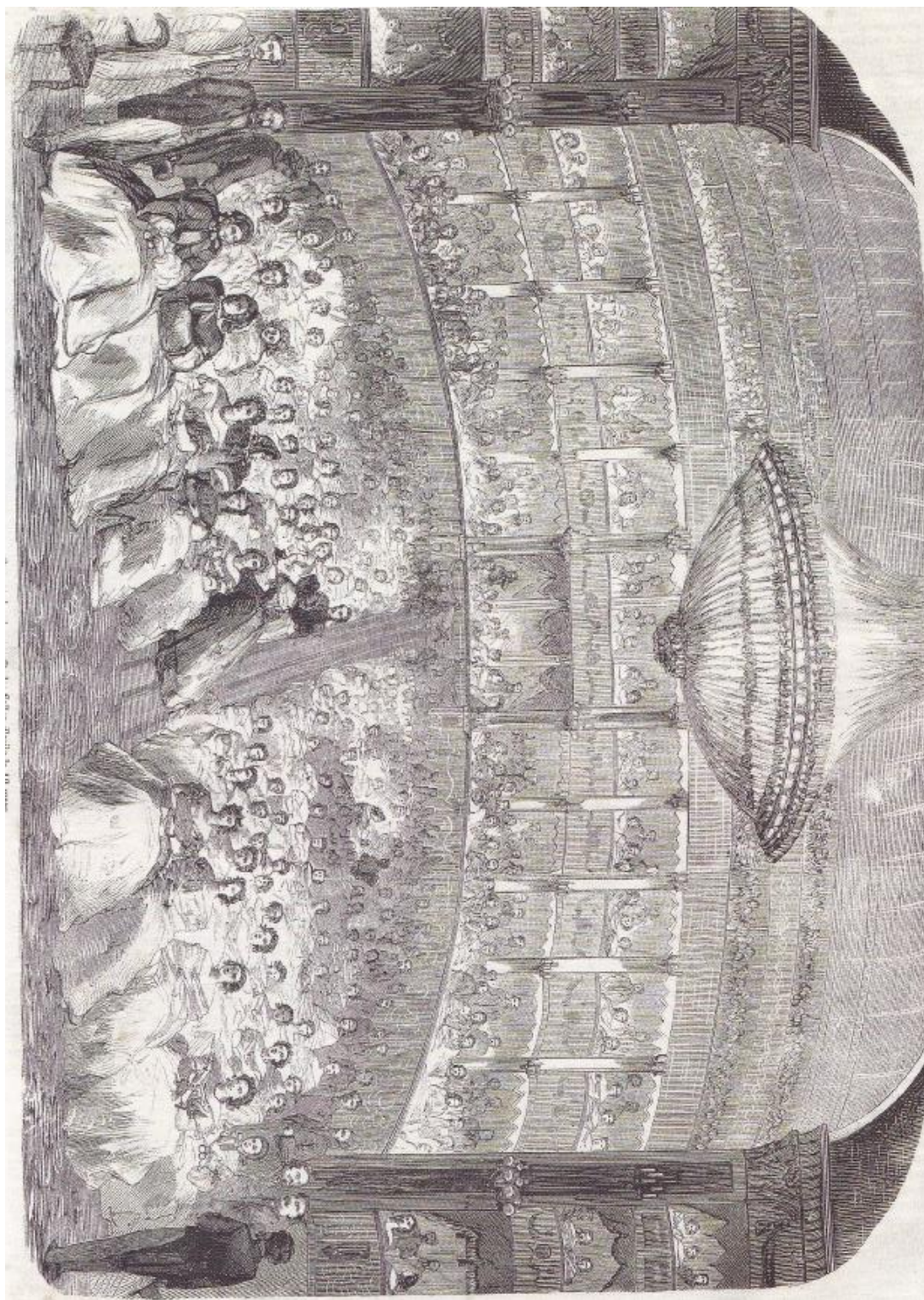
Plan du théâtre du Capitole en 1837.



Source : BOS Marie-Pierre, *Un théâtre municipal à la fin du XIX^e siècle : le théâtre du Capitole à Toulouse (1870-1900)*, Toulouse, mémoire de DEA d'histoire du droit et des institutions soutenu à l'Université Toulouse 1, 1993, 90 pages, document d'illustration D.

Annexe 11

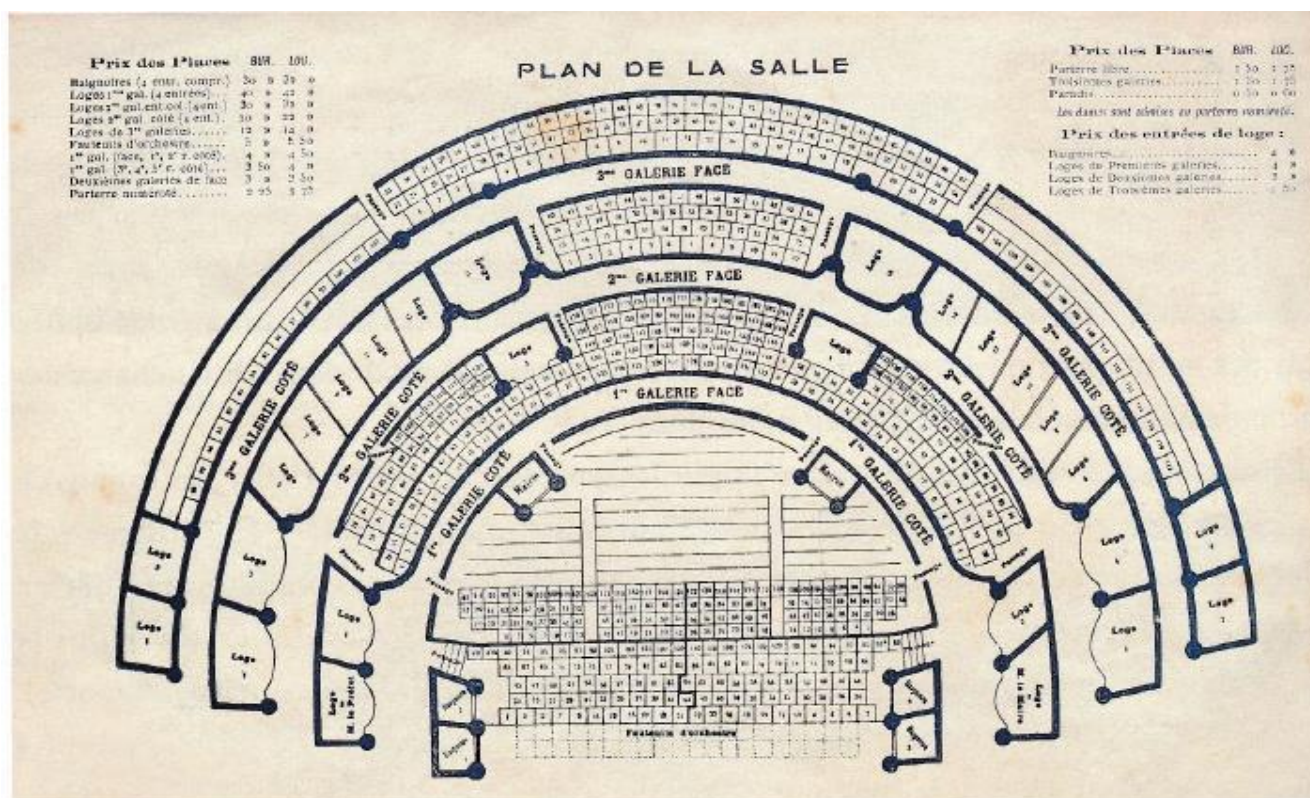
«Concert donné au profit des salles d’asile le 19 mars 1853».



Source : lithographie extraite du journal *L'illustration du Midi*, n°2, 1^{re} année, 22 mars 1853, Toulouse, MM. E. Connac, Delpont et C^{ie} imprimeurs éditeurs, 39*55, AMT., PRE 11.

Annexe 12

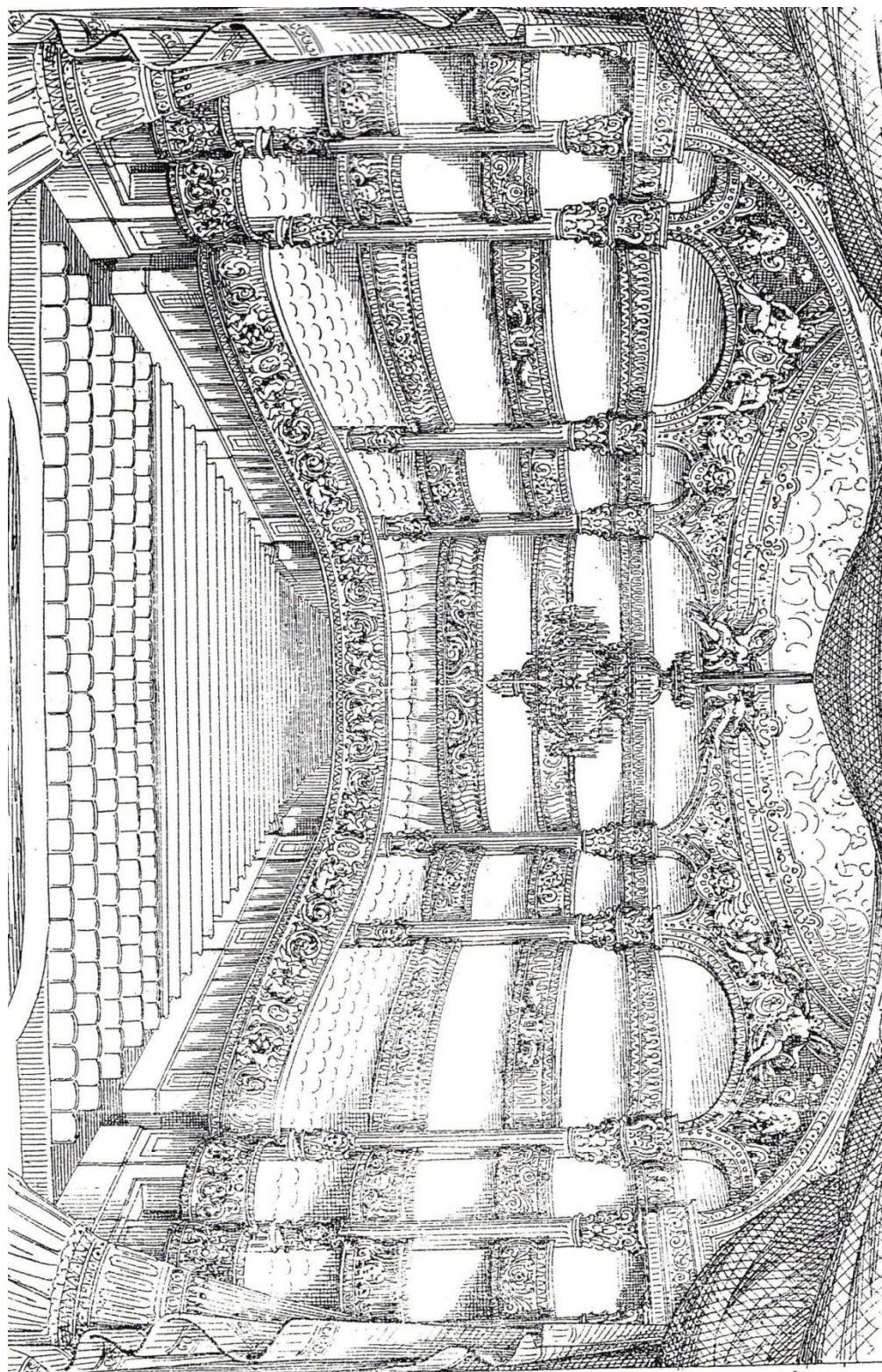
Plan de la «Salle de 1880» tel qu'il figurait sur un programme annonçant la saison 1906-1907.



Source : REMPLON Lucien, *Gloire immortelle...du Capitole*, Portet-sur-Garonne, Empreinte éditions, 2003, 518 pages, p. 20.

Annexe 13

Croquis de la salle du théâtre du Capitole en 1880 d'après Emile Connac.



Source : BOS Marie-Pierre, *Un théâtre municipal à la fin du XIX^e siècle : le théâtre du Capitole à Toulouse (1870-1900)*, Toulouse, mémoire de DEA d'histoire du droit et des institutions soutenu à l'Université Toulouse 1, 1993, 90 pages, document d'illustration H.

Annexe 14

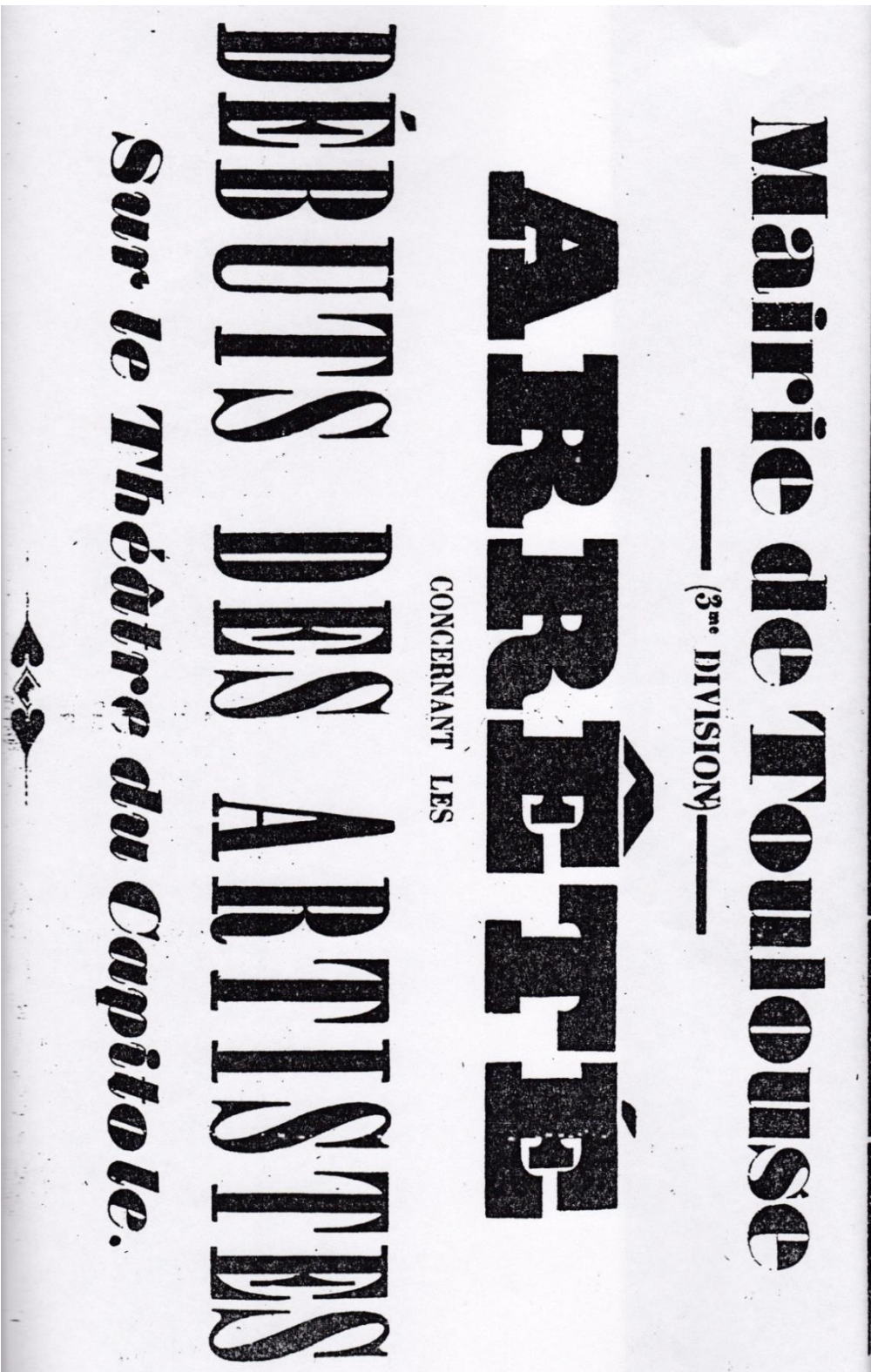
«La soirée de gala au Capitole», 20 mai 1891 ?



Texte : «**La soirée de gala au Capitole** : Nous sommes heureux de pouvoir offrir à nos lecteurs la belle composition de A. Béringuier, peintre, professeur à l'Ecole des beaux-arts, notre si délicat aquarelliste».

Source : A. Béringuier, peintre. Extrait de l'album *Carnot à Toulouse, souvenir des fêtes de mai 1891*, p.8 (non paginé), 24,5*32,5, AMT., 1 Z 250.

Arrêté municipal réglementant les débuts en 1882.



NOU, MAIRE de Toulouse.

Voies des 4-28 décembre 1789.
16-24 août 1790 et 18 juillet 1857 ;

Yu l'art. 471, n° 15, du Code pénal ;

Vu la délibération du Conseil municipal du 24 mai 1882, approuvée par M. le Préfet le 5 juin suivant, et l'avis du Conseil d'administration ;

Considérant qu'il importe, dans l'intérêt de l'ordre, des artistes et du public, d'assurer à chaque spectateur le moyen sérieux d'exprimer son opinion sur la valeur des débutants, et de faire ainsi disparaître tout prétexte à des manifestations bruyantes et désordonnées qui n'auront plus de raison d'être,

ARRÊTONS :

ARTICLE PREMIER

Chaque spectateur recevra, en même temps que son billet de place, un nombre de fiches de carton blanc et de couleur, en rapport avec le nombre des débutants annoncés par l'affiche du jour et timbrées chaque jour d'un signe particulier.

ART. 2.

Des boîtes fermées, portant le nom de chaque débutant, seront placées à la sortie du parterre et des baignoires, des premières et secondes galeries, des troisièmes et des quatrièmes.

Chaque spectateur sera admis à déposer en sortant, dans les boîtes dont il s'agit, une fiche exprimant son opinion sur la valeur de chaque artiste débutant.

La fiche blanche signifiera admission, la fiche de couleur signifiera refus.

ART. 3.

Après le vote effectué dans la forme ci-dessus, les boîtes seront scellées et fermées au moyen de deux clefs, dont l'une sera remise à un représentant du Maire, et l'autre à un Membre du Comité de la Presse ou, à défaut, à tout autre spectateur qui voudra s'en charger.

ART. 4.

Le lendemain, à 9 heures du matin, il sera procédé publiquement, dans le péristyle du théâtre, au dépouillement du scrutin pour chaque artiste, par les soins du Maire ou de son délégué, du Membre du Comité de la Presse, ou du spectateur qui aura accepté la seconde clef. Toute fiche qui ne portera pas le timbre du jour sera considérée comme non avenue et ne sera pas comptée.

ART. 5.

Les procès-verbaux de dépouillement, signés par les Membres du Bureau, seront déposés au secrétariat de la Mairie.

ART. 6.

Les artistes étant soumis à trois débuts, les résultats des trois scrutins seront additionnés

pour chaque artiste, dont l'admission ou le refus se trouvera ainsi déterminé.

Le résultat général des trois scrutins sera notifié à l'intéressé par le Directeur-Gérant, communiqué à la presse par les soins du Maire et porté à la connaissance du public au commencement de la représentation suivante.

ART. 7.

Un artiste refusé ne pourra reparaitre sur la scène que pour finir le mois de son engagement.

ART. 8.

Chaque spectateur pouvant ainsi exprimer librement son opinion, toute manifestation bruyante et de nature à troubler la représentation est interdite, sous les peines portées par la loi.

ART. 9.

M. le Commissaire central de police et le Directeur-Gérant sont chargés, chacun en ce qui le concerne, d'assurer l'exécution du présent arrêté.

Fait à Toulouse, au Capitole, le 28 septembre 1883.

Le Maire,

T. HUC

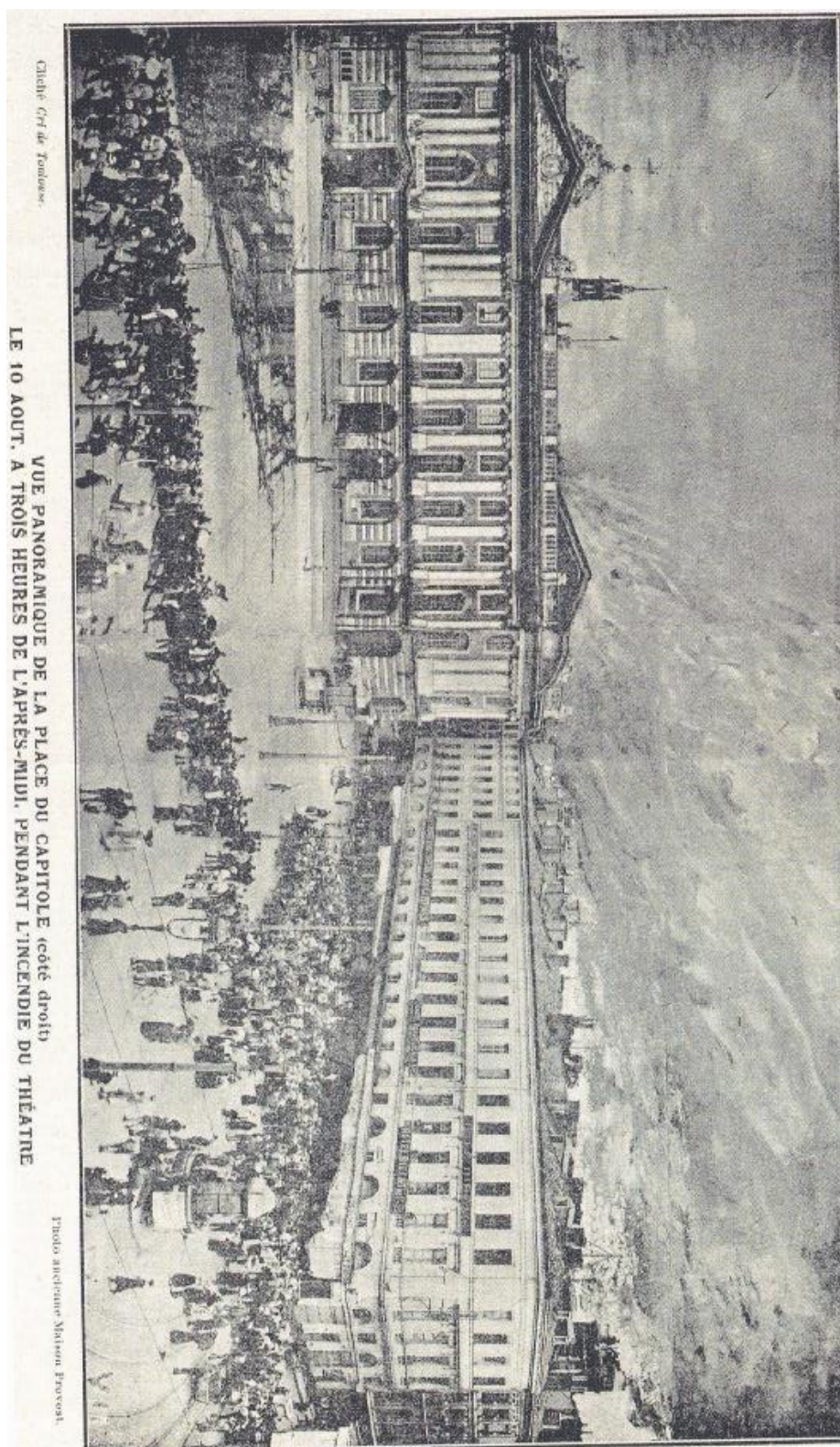
Annexe 17

Incendie du théâtre du Capitole, 10 août 1917.



Annexe 18

L'incendie du grand théâtre.



Source : extrait du journal *Le Cri de Toulouse*, n°28, samedi 25 août 1917, pp. 2-3, 65*50, AMT., 2 R 193.

Annexes 19 et 20

Le théâtre du Capitole après l'incendie de 1917.





Source : GHRISTI Christophe (sous la direction de), *Théâtre du Capitole*, Toulouse, Mairie de Toulouse, 1996, 123 pages, pp. 36-37.

Annexe 21

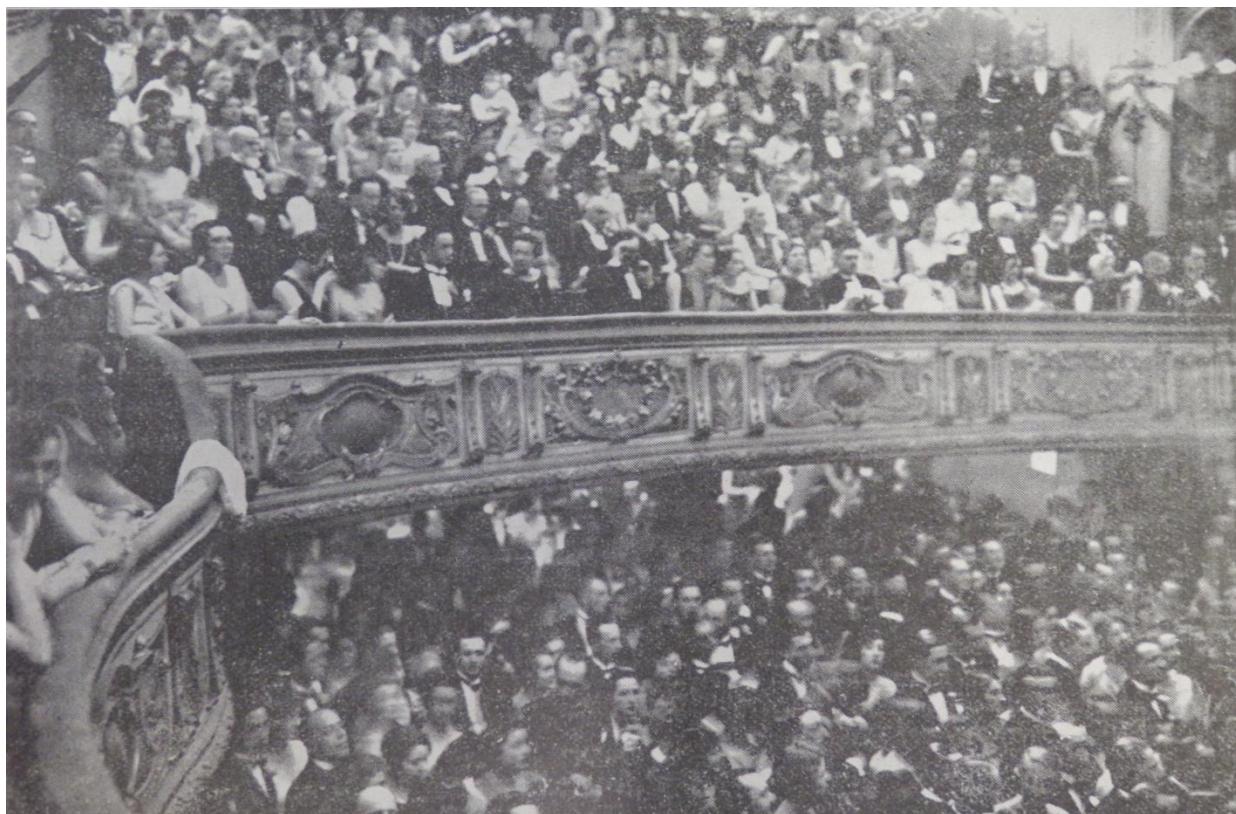
«La salle du Grand théâtre municipal du Capitole», 1926.



Source : cliché anonyme, extrait du *Bulletin municipal de la ville de Toulouse*, février 1926, n°2, p. 15, 32*25, AMT., P01-1926.

Annexes 22 et 23

Une représentation au Capitole à la fin des années 1920.





Source : *La vie élégante et touristique*, avril-mai 1929.

Annexe 24

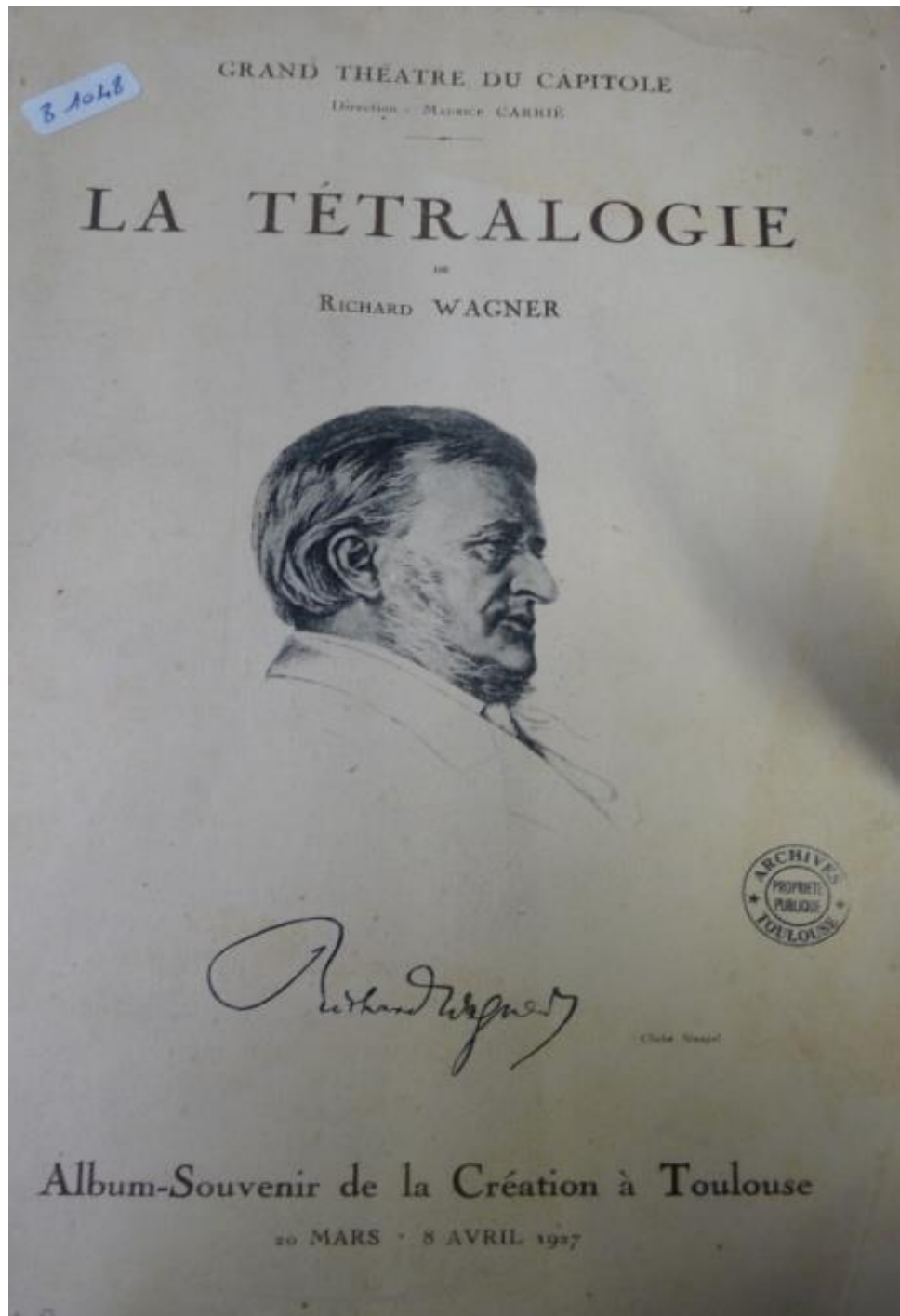
L'intérieur du théâtre du Capitole, vu de la scène, au début du XXI^e siècle



Source : <http://lieuxoutsita.free.fr/images/Theatre%20Capitole/Theatre%20CapitoleS.jpg>,
Consulté le 25 juin 2015.

Annexe 25

***La Tétralogie de Richard Wagner, Album-souvenir de la création à Toulouse,
20 mars-8 avril 1927.***



Source : AMT, cote B 1048.

Annexe 26

Programme de la création toulousaine de *Parsifal*, représenté au Capitole en 1928.

Théâtre Municipal du Capitole

DIRECTION : MAURICE CARRIÉ

DU 21 AVRIL 1928 AU 17 MAI 1928 INCLUS

SAISON ARTISTIQUE 1928

TROIS CYCLES de la TÉTALOGIE

L'ANNEAU DU NIBELUNG

CRÉATION ^{ET} à TOULOUSE de **PARSIFAL** ^{DE} RICHARD WAGNER

« Parmi les autres sommets qui, à travers les siècles, dominent les vallées de la vie vulgaire et de la triste humanité, la Tétralogie de Wagner prendra peu à peu, dans le monde, une place de plus en plus intangible et classique à côté des grands chefs-d'œuvre de tous les temps »

JEAN BARTHOLOMI

« Parsifal a été la plus saisissante impression d'art ressentie par notre génération. Profondément émouvant par les sentiments qu'il touche en nous; dramatique, dans le sens le plus élevé du mot, par la gravité et la force des conflits qu'il expose; humain, et largement, par la grande pensée philosophique qu'il développe, Parsifal est une œuvre en laquelle s'unissent tous les genres de beautés: la beauté éclatante et parfaite de la forme, la beauté morale et poétique de la conception. Dans Parsifal, testament artistique du génie, Richard Wagner a véritablement atteint les suprêmes grandeurs du rêve humain »

MAURICE KUFFEROTH.

Avec le Concours de

MM. Franz, de l'Opéra. Forti, de l'Opéra Comique. Arnai, de l'Opéra. Lapeyre, Opéra de Monte-Carlo. Tindal, de la Monnaie de Bruxelles.	M^{mes} Andriani, de la Monnaie de Bruxelles. Penis, de l'Opéra. Frozié-Marrot, de l'Opéra. Monna Velli, de l'Opéra Comique. Nicoll, de l'Opéra Comique.
---	--

Et des principaux Artistes de l'Académie Nationale de Musique.

Masses chorales de Parsifal : 150 exécutants, comprenant les chœurs du Théâtre du Capitole, de la Société Clémentine-Isaure et du Conservatoire de Toulouse.

Orchestre de 80 musiciens sous la direction de

M. Aymé KUNC

1^{er} Grand Prix de Rome - Directeur du Conservatoire de Toulouse

Chaque Cycle comprendra cinq représentations qui seront :

Parsifal — L'Or du Rhin — La Walkyrie — Siegfried — Le Crépuscule des Dieux

PREMIER CYCLE	DEUXIÈME CYCLE	TROISIÈME CYCLE
Dimanche 22 avril : <i>Parsifal</i>. Mardi 24 " : <i>L'Or du Rhin</i>. Mercredi 25 " : <i>La Walkyrie</i>. Vendredi 27 " : <i>Siegfried</i>. Samedi 28 " : <i>Le Crépuscule des Dieux</i>.	Dimanche 29 avril : <i>Parsifal</i>. Mardi 1^{er} mai : <i>L'Or du Rhin</i>. Mercredi 2 " : <i>La Walkyrie</i>. Vendredi 4 " : <i>Siegfried</i>. Samedi 5 " : <i>Le Crépuscule des Dieux</i>.	Dimanche 6 mai : <i>Parsifal</i>. Mardi 8 " : <i>L'Or du Rhin</i>. Mercredi 9 " : <i>La Walkyrie</i>. Vendredi 11 " : <i>Siegfried</i>. Samedi 12 " : <i>Le Crépuscule des Dieux</i>.

Prix de l'Abonnement à UN cycle complet en cinq représentations :

Fauteuil d'Orchestre : 200 francs - Stalles : 150 francs - Parterre Numéroté : 75 francs - Première Galerie : 200 francs - Balcon 3^e Série : 100 francs - Secondes Galeries : 120 francs - Secondes Galeries bis : 100 francs - Amphithéâtre : 25 francs - Paradis : 20 francs

Place de Loge 1^{re} Galerie la place : 200 francs.	2^e Galerie la place : 120 francs	2^e Galerie bis la place : 100 francs.
---	---	--

Pour tous renseignements et abonnements, s'adresser au Secrétariat de la direction du Théâtre du Capitole (Téléphone 8-47)

Pour faciliter la délivrance des abonnements par correspondance, on est prié d'indiquer, à la suite du numéro de la place désirée, une dizaine de numéros supplémentaires, parmi lesquels la Direction attribuera au demandeur le numéro disponible le plus rapproché de la dite place.

Les abonnements ne sont délivrés que par cycle complet de *Parsifal* et *L'Anneau du Nibelung* en cinq représentations, mais ils ne sont pas personnels, les abonnés pouvant céder à des tiers tout ou partie de leurs billets.

Les abonnements seront reçus à partir du 7 juillet 1927.

Source : RIEU Jean-Claude et CHIRON Jacques, *Théâtre du Capitole*, Toulouse, Maraval imprimeurs, 1974, 56 pages, p. 25.

Annexe 27

L'hôtel du *Télégramme*, au début du XX^e siècle et en 2013.



Sources : <http://www.voixdumidi.fr/un-peu-dhistoire> (à gauche)

Collection personnelle (à droite)

Annexe 28

Affiche publicitaire du *Télégramme*.

5 centimes

Mardi 1^{er} JANVIER 1895

LE TÉLÉGRAMME

GRAND JOURNAL RÉGIONAL QUOTIDIEN

FIL SPÉCIAL
ÉDITIONS RÉGIONALES

COLLABORATEURS POLITIQUES

MELINE
Anc. Président du Conseil

DE MAHY
Vice-Président de la Chambre

DUPUY-DUTEMPS, Député

DESCHANEL, Député

MESUREUR
Anc. Président du Conseil M^o de Paris

G. RIVET, Député

CLAUVERGNE, Sénateur

TOLAIN, Sénateur

TRARIEUX, Sénateur

GR. LAURENT

HECTOR PESSARD

COLLABORATEURS LITTÉRAIRES

PAUL ARÈNE

MARI FOUQUIER

ANSE DAUDET

JUST DAUDET

FRANÇOIS COPPÉE

ARSENE HOUSSEY

GASTON JOLLIVET

ANDRÉ THEURIET

MARCEL PRÉVOST

GYP

ÉMILE GAUTHIER

LE FLAMMARION

HAINE ET AMOUR

GRAND ROMAN-FEUILLETON PAR CHARLES MÉROUVEL

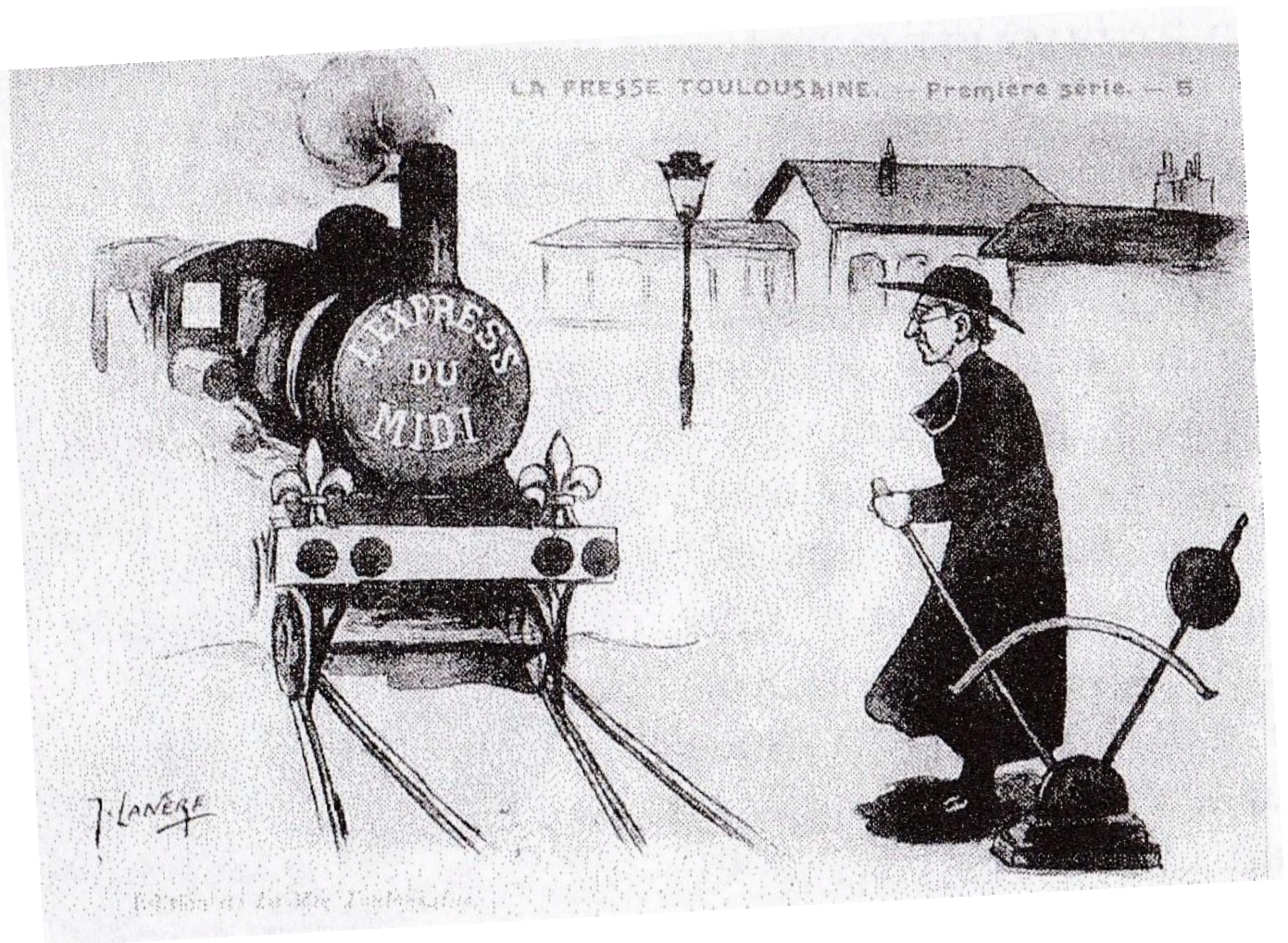
Bureaux à TOULOUSE 12, Place du Capitole.

IMPRIMERIE ARTISTIQUE B. SIRVEN TOULOUSE-PARIS

Source : ARLET Jacques, *Toulouse à la Belle Epoque*, Paris, Nouvelles éditions Loubatières, 2000, 448 pages.

Annexe 29

« *L'Express du Midi*, le clergé est aux aiguillages ! » (Collection J. Sicart).



Source : ARLET Jacques, *Toulouse à la Belle Epoque*, Paris, Nouvelles éditions Loubatières, 2000, 448 pages.

Annexe 30

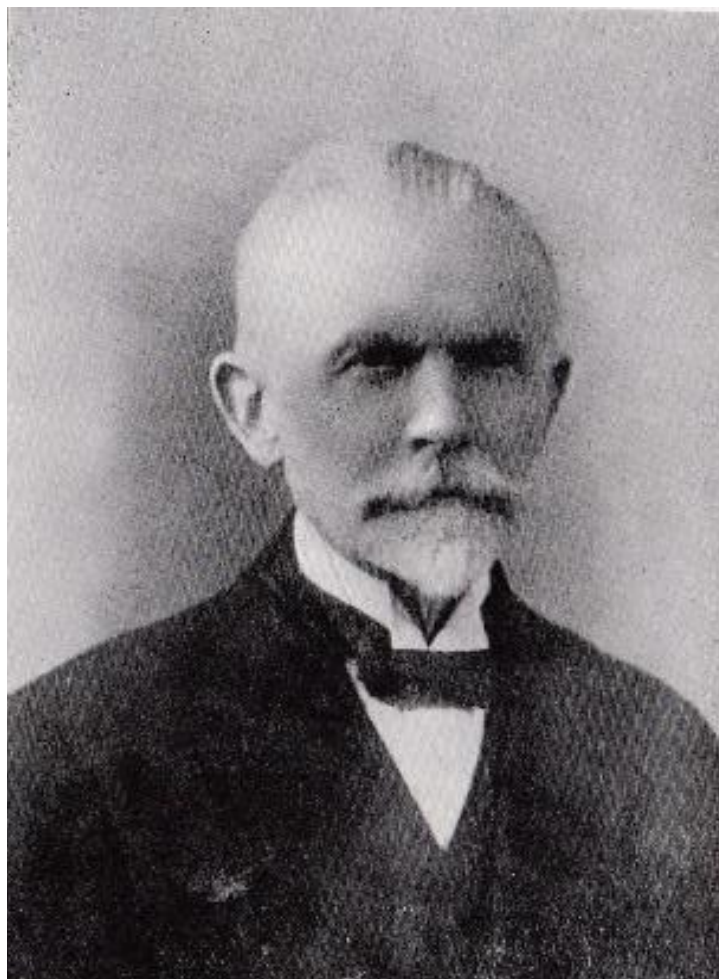
M. Louis Braud, chroniqueur lyrique de *La Dépêche*, en 1912.



Source : *Le Cri de Toulouse*, 2 novembre 1912.

Annexe 31

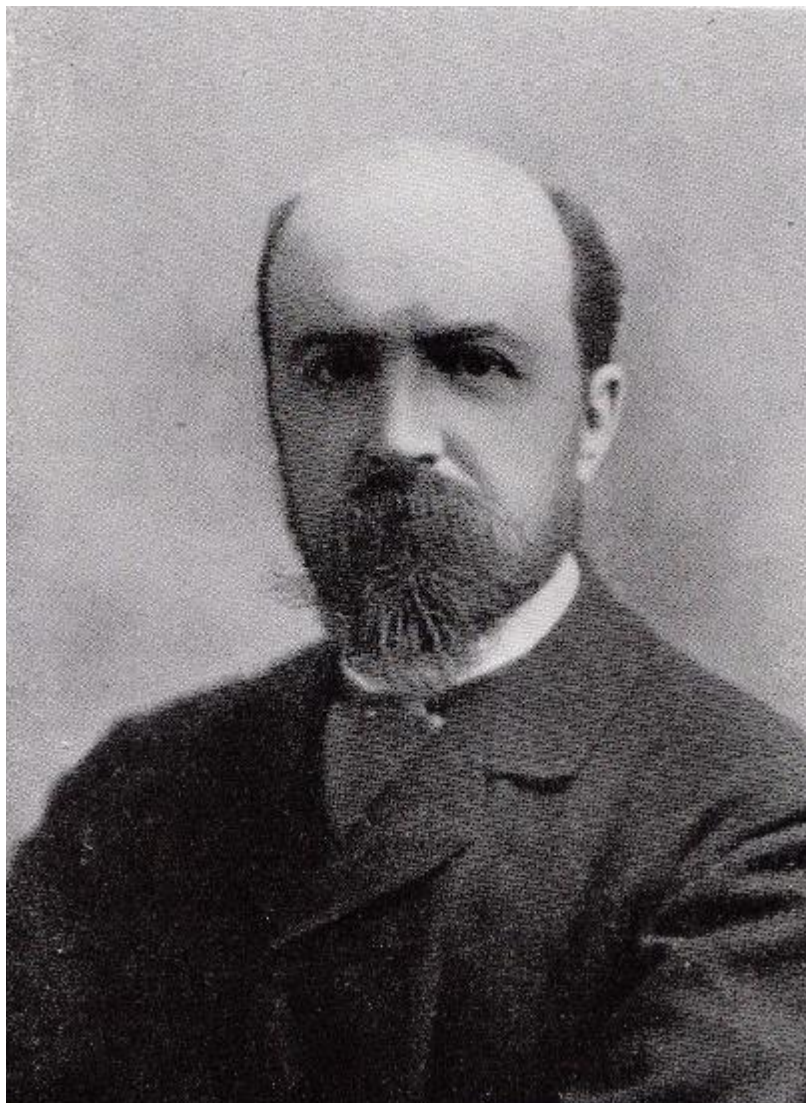
M. G. Pierfitte, critique musical de *La Dépêche* en 1927.



Source : *Le Cri de Toulouse*, n°8, 30 avril 1927, p. 90.

Annexe 32

M. Georges Guiraud, critique musical de *L'Express du Midi* en 1927.



Source : *Le Cri de Toulouse*, n°8, 30 avril 1927, p. 91.

Annexe 33

M. Claude-Jean, critique musical du *Midi socialiste* en 1927.



Source : *Le Cri de Toulouse*, n°8, 30 avril 1927, p. 93.

Annexe 34

M. le D^r Teissier, critique musical du *Télégramme* en 1927.



Source : *Le Cri de Toulouse*, n°8, 30 avril 1927, p. 92.

Annexe 35

M. Gaston-Martin, chroniqueur lyrique de *Toulouse-Spectacles*, en 1929.



Source : *Le Cri de Toulouse*, 1^{er} janvier 1929.

Table des matières

Remerciements.....	2
Liste d'abréviations.....	3
Introduction.....	5
<u>I- Sources et bibliographie.....</u>	25
A) <u>Sources.....</u>	16
1) <u>Ouvrages.....</u>	16
2) <u>Journaux toulousains.....</u>	27
B) <u>Bibliographie.....</u>	38
1) <u>Sur l'histoire de Toulouse.....</u>	38
a) <u>Sur Toulouse à travers les âges.....</u>	38
α- <u>Ouvrages.....</u>	38
b) <u>Sur Toulouse aux XIX^e-XX^e siècles.....</u>	39
α- <u>Ouvrages.....</u>	39
2) <u>Sur la vie culturelle toulousaine aux XIX^e-XX^e siècles.....</u>	39
a) <u>Sur l'importance de la musique à Toulouse.....</u>	40
α – <u>Ouvrages.....</u>	40
β – <u>Mémoires.....</u>	40
γ – <u>Articles.....</u>	40

δ - Colloques.....	41
b) <u>Sur la presse toulousaine</u>	41
α - Ouvrages.....	41
β - Mémoires.....	41
γ – Articles.....	42
3) <u>Sur le théâtre du Capitole</u>	42
a) <u>Sur l’histoire architecturale du Capitole</u>	42
α – Ouvrages.....	42
β – Mémoires.....	43
b) <u>Sur l’histoire de l’art lyrique au Capitole</u>	43
α – Ouvrages.....	43
β – Mémoires.....	43
γ – Articles.....	44
c) <u>Thématiques convergentes</u>	44
α – Ouvrages.....	44
β – Catalogues d’exposition.....	44
γ – Articles.....	45
4) <u>Sur Richard Wagner</u>	45
a) <u>Wagner et son œuvre</u>	45
α – Ouvrages.....	45
5) <u>Wagner face à la critique française</u>	45
a) <u>Sur les créations wagnériennes à Paris et leur accueil</u>	46
α – Ouvrages.....	46

β – Thèse.....	48
γ – Articles.....	48
b) <u>Sur le wagnérisme en France</u>	49
α – Ouvrages.....	49
β – Articles.....	49
c) <u>Sur Wagner et la caricature</u>	49
α – Ouvrages.....	49
β – Thèses.....	49
d) <u>Bibliographies wagnériennes françaises</u>	50
α – Ouvrages.....	50
II- <u>Historiographie</u>	51
A) <u>Histoire de la critique musicale en France</u>	51
B) <u>A propos de la critique musicale</u>	56
1) Analyses fragmentaires.....	56
2) La critique en question.....	63
C) <u>Historiographie de la critique wagnérienne</u>	70
1) Les premiers bilans.....	70
2) Les grandes synthèses.....	72
3) Les recherches récentes.....	75
III- <u>Cas d'étude</u>	77
A) Wagner à l'essai (1891-94).....	77
1) <u>Lohengrin</u> (1891).....	77

a) Les échos antérieurs.....	77
b) Les prodromes.....	79
c) La création.....	81
d) La critique.....	86
α) Le «système» Wagner.....	86
β) La partition de <i>Lohengrin</i>	88
γ) L'interprétation toulousaine.....	90
e) Epilogue.....	91
α) La démission de Tapiau.....	91
β) La partition de <i>Lohengrin</i>	91
2) <u>Tannhäuser</u> (1892).....	93
a) Le souvenir de 1861.....	94
b) Une œuvre de transition.....	95
c) Une musique brillante... ..	95
d) ... mais un argument poussif.....	97
e) Une œuvre chrétienne ?.....	98
f) La création toulousaine.....	98
3) <u>Le Vaisseau fantôme</u> (1894).....	100
a) Une critique dispersée.....	102
b) Wagner avant Wagner.....	102
c) La valeur de l'ouvrage.....	103
d) Interprétation et réception publique.....	105
B) Une assise renforcée (1908-12).....	107

1) <u>La Walkyrie</u> (1908).....	108
a) Un événement artistique.....	110
b) La partition de <i>La Walkyrie</i>	113
c) L'interprétation toulousaine.....	115
d) Une création pérenne.....	118
2) <u>Siegfried</u> (1909).....	120
a) Avant-première.....	123
b) La création toulousaine.....	126
c) Epilogue.....	132
3) <u>Les maîtres chanteurs de Nuremberg</u> (1912).....	134
a) Un opus moraliste et personnel.....	138
b) L'apogée du <i>leitmotiv</i>	139
c) Un chef-d'œuvre musical.....	141
d) Quel accueil pour <i>Les maîtres</i> à Toulouse ?.....	144
e) L'interprétation toulousaine.....	146
f) La réception publique.....	150
C) Bayreuth-sur-Garonne.....	152
1) <u>La Tétralogie</u> (1927).....	156
a) Une presse mobilisée.....	157
b) Autour de la <i>Tétralogie</i>	161
c) Sur <i>L'Or du Rhin</i>	165
d) Sur <i>La Walkyrie</i>	166
e) Sur <i>Siegfried</i>	167

f) Sur <i>Le Crépuscule des dieux</i>	169
g) La création toulousaine.....	170
h) Bilan à mi-parcours.....	177
i) Un triomphe public.....	182
2) <u>Parsifal</u> (1928).....	189
a) Une préparation minutieuse.....	190
b) Etudes de l'œuvre.....	192
c) La création toulousaine.....	204
d) Bilan de la création.....	212
3) <u>Tristan et Isolde</u> (1928).....	219
a) Une œuvre d'amour.....	220
b) La musique.....	226
c) La réception toulousaine.....	230
d) Bilan de la création.....	232
Conclusion.....	243
Annexes.....	247
Table des matières.....	283