



HAL
open science

Wagner, Verdi: représentations musicographiques des identités nationales 1871-1939

Philippe Gumplowicz

► **To cite this version:**

Philippe Gumplowicz. Wagner, Verdi: représentations musicographiques des identités nationales 1871-1939. Hervé Lacombe; Timothée Picard; Giovanna Sparacello; Jean-François Candoni. Verdi / Wagner : images croisées. 1813-2013. Musique, histoire des idées, littérature et arts, Presses universitaires de Rennes, pp.233-145, 2016, 978-2-7535-5522-8. hal-02171666

HAL Id: hal-02171666

<https://univ-evry.hal.science/hal-02171666>

Submitted on 3 Jul 2019

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

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

- « Wagner, Verdi, Représentations musicographiques des identités nationales, 1871-1939 », in Hervé Lacombe, Timothée Picard, *Verdi / Wagner : images croisées*, Rennes, PUR, 2016
- Document de travail, complété.

Wagner, Verdi
Représentations musicographiques
des identités nationales
1871-1939

Philippe Gumplowicz

Rares sont les ouvrages musicographiques ou les articles publiés dans la presse musicale de la France de l'Entre-deux guerres qui confrontent Verdi à Wagner. Ces deux compositeurs, on le sait, sont pourtant nés la même année dans des pays dont l'unité nationale fut peu ou prou contemporaine. Qui plus est, l'un et l'autre représentèrent le nouveau temps de la scène lyrique dans lequel, écrivait Camille Bellaigue, critique influent de la *Revue des deux Mondes*, le compositeur ne se contenterait pas de « satisfaire de petites assemblées façonnées et raffinées, mais [plairait] à de grands auditoires tumultueux et passionnés »¹, le temps d'une musique devenue société, collection et foule. « Ce n'est pas seulement notre âme, mais un grand nombre de nos âmes qui s'exprime par les sons »². Cet impensé est d'autant plus étonnant si l'on considère la Guerre de 1870 comme une césure à partir de laquelle les traditions musicales nationales deviennent passage obligé du commentaire musicographique. Cela se traduit par des références à des écoles ou des traditions musicales nationales essentialisées, une opposition tranchée entre les inspirations ou les dispositions compositionnelles des ressortissants (« Il serait trop singulier que l'art fût partout uniforme, quand le sang, les types de beautés, les aspects de la nature et le climat sont partout différents. Pour notre part, nous aimons aujourd'hui, les Italiens bien italianisants, les Français bien francisants, les Allemands bien germanisants. Nous tenons que l'inspiration de l'artiste a plus de chance d'être sincère, originale et vive, quand elle est non seulement

¹ Camille Bellaigue, *Études musicales*, Paris, Delagrave, [1898], p. 33.

² *Id.*

bien personnelle, mais bien nationale », écrit Gustave Bertrand dès 1872³). La nation est socle et horizon de la France vaincue en même temps que se profile la crainte d'une disparition des singularités nationales dans la grisaille d'un libre échange généralisé. Dans les colonnes de la presse musicale française, on commence à dénoncer des influences étrangères – allemandes et italiennes bien sûr – voire à expurger les programmes de concerts des musiciens « étrangers » jusqu'en 1886. L'évidence nationale s'impose avant l'apparition du terme « nationaliste » en 1892, sous la plume de Barrès dans un article du *Figaro*⁴. Elle transparaît à travers des *topoi* à replacer dans leur temps mais qui n'en définissent pas moins une ambiance : la « race », « l'âme », la « ligne », la « tradition »... Y compris chez des musicographes éloignés du nationalisme politique, toute expression artistique présumée hors-sol ne saurait durer⁵. Et pourtant, malgré l'omniprésence de la pensée nationale, l'opposition entre Verdi et Wagner est très peu présente dans la critique musicale. Si les musicographes français n'ont pas jugé pertinent de mettre ce face à face sur papier – et cette absence demande à être interrogée – Gabriele d'Annunzio et Franz Werfel, deux écrivains, italien et autrichien, l'ont trouvé pour leur part indispensable.

1870, une césure hésitante

L'inclination nationaliste que nous évoquons dans l'introduction émerge dans l'ouvrage de Gustave Bertrand, *Les Nationalités musicales étudiées dans le Drame lyrique*. Prêt à imprimer en 1870, relu par l'auteur puis publié en 1872, écrit donc avant et après la guerre franco-prussienne, ce livre nous fait percevoir une sorte de valse hésitation de son auteur entre ce que l'on pourrait appeler le libre échange musical « à l'ancienne » et l'approche nationaliste. Collaborateur du *Ménestrel*, Gustave Bertrand entend tout d'abord ne pas céder aux sirènes de la stigmatisation nationaliste. Il lui apparaît encore évident que dans « ce siècle où l'on perce les Alpes, où l'on marie la Méditerranée à l'Océan indien »⁶, les échanges entre les nations, la libre circulation des compositeurs, des musiciens

³ Gustave Bertrand, *Les Nationalités musicales étudiées dans le Drame lyrique*, Paris, 1872, p. 7.

⁴ Maurice Barrès, « La querelle des nationalistes et des cosmopolites », *Le Figaro*, 4 juillet 1892, cité par Philippe Bedouret, *Barrès, Maurras et Péguy face au germanisme*, 1874-1914, Thèse soutenue à l'EPHE 2002, p. 94.

⁵ Voir Henry Prunières, « Les tendances de la jeune école française », *La Revue musicale*, n° 116, Juillet-Août 1931, p. 101. Le jazz serait voué à disparaître, écrit-il, parce que « l'improvisation collective où triomphe le génie des Nègres est contraire à nos mœurs et notre culture » Le groupe de jeunes non conformistes réuni autour de Jean Cocteau pendant la Grande Guerre, ne rejette pas non plus la pertinence artistique du nationalisme. « Nous avons dû réinventer le « nationalisme », écrit Georges Auric, dans *Le Coq* (n° 2 Juin 1920). Jean Cocteau éprouve un même besoin d'exprimer un autre nationalisme dans le même numéro : « Notre salut à Schoenberg est un témoignage d'admiration qui dit la qualité de notre nationalisme ».

⁶ Gustave Bertrand, *op. cit.*, p. V.

et des œuvres musiciens doit rester la règle. « Pour qui étudie de nos jours [...], les mouvements généraux de l'art musical, aucun phénomène n'est plus frappant que celui du libre échange des génies, du va-et-vient des œuvres, de l'incessante communication et pénétrations des nationalités diverses »⁷. Mettre la musique allemande à l'index, au prétexte de la défaite militaire, lui semble impensable.

Gardons-nous de l'aveuglement jaloux, de l'isolement systématique, de l'ignorance ou de la méconnaissance des hommes de l'étranger. N'écoutons pas ces forcenés, ces ultras du patriotisme qui voudraient étendre les effets les effets de la ligue antiprussienne jusqu'aux chefs-d'œuvre de Weber et de Beethoven, pas plus que nous n'avons écouté les jeunes franco-wagnériens qui pensaient biffer d'un trait de plume, non seulement les traditions françaises mais tout l'école italienne, de Scarlatti jusqu'à Verdi.⁸

Ce tournant national n'est pas tant perçu comme une conséquence de la défaite militaire que comme mesure salubre contre l'hospitalité disproportionnée dont les musiciens étrangers auraient bénéficié. « Largement et maladroitement comprise », elle en a « réduit les musiciens nationaux à la condition d'étrangers en leur propre pays. »⁹ Argument récurrent des crispations identitaires, l'approche nationale se justifie par une générosité abusive qu'il convient de faire cesser. « Paris tend à devenir un immense débarcadère [...] À force d'être cosmopolite, Paris oubliera d'être national. »¹⁰ Le temps est venu pour la musique française de s'émanciper.

La musique française n'a plus besoin de tutelle. Les initiations italiennes et puis allemandes ont pu être utiles, mais il vient un moment où le bienfait prolongé tourne à l'obsession. Le disciple demande à passer maître à son tour, suivant son tempérament et son génie propre. Eh bien n'est pas l'heure prédestinée pour prendre quelque décision patriotique en faveur des musiciens français ? »¹¹

Le propos du livre est dans son titre : les nationalités musicales.

Personne n'a songé à nier qu'il y ait une nature, un tempérament chez Verdi. [...] Verdi est une manière de Garibaldi musical. La partie essentielle et maîtresse de ce grand talent, c'est l'action, la marche, l'élan, et voilà pourquoi Verdi est le maestro par excellence des Italiens d'aujourd'hui.¹²

⁷ Gustave Bertrand, *op. cit.*, p. 3.

⁸ Gustave Bertrand, *op. cit.*, p. IV.

⁹ Gustave Bertrand, *op. cit.*, p. IV.

¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹¹ *Ibid.*, p. V.

¹² *Ibid.* p. 342.

Influent critique de la *Revue des deux Mondes*, éditeur de *L'Année musicale*, collaborateur du *Figaro*, du *Gaulois*, et d'*Écho de Paris*, Camille Bellaigue explique le déclin de la musique italienne par une théorie des cycles : de la même manière qu'une terre contient un peuple, chaque siècle abrite une prédominance musicale. Le règne de la musique italienne sur l'Europe s'éteignit avec Rossini. Le moment Verdi est un sursaut qui restera sans effet régénératif sur la musique italienne. Le XIX^e siècle musical est allemand.

À partir de Beethoven, le génie germanique élimine de plus en plus tout ce qu'il avait conservé d'italien. Les grands allemands du siècle sont de purs Allemands. L'orgueil de l'aria d'Italie tombe devant la simplicité du lied allemand. L'Allemagne est dès lors n'est que musique et toute musique est allemande. Musique de chambre ou d'orchestre, symphonies, quatuors ou chansons, l'Allemagne multiplie les formes sonores pour exprimer tous les états de la sensibilité moderne. C'est dans la musique, dans une musique enfin sienne, que la patrie de Beethoven, de Weber, de Schumann, de Mendelssohn se reconnaît et prend conscience d'elle-même »¹³

La grandeur de la maison Allemagne s'élève en proportion de la chute de la maison Italie.

Peu à peu, la vérité se retira de la mélodie italienne. Elle sut encore arracher à Bellini des soupirs mélancoliques, des beaux cris de passion à Donizetti. Mais la beauté latine menaçait de périr. Verdi vint la ranimer. Il s'agissait d'abord de sauver la musique italienne qui se mourrait de langueur. C'est ce que fit, non sans rudesse, le Verdi d'autrefois, le musicien de *Rigoletto*, du *Trouvère* et de la *Traviata*. Il fallu depuis la corriger et l'épurer, la reconduire en quelque sorte à l'école, à la sienne [...] Voilà le siècle italien. [...] Sans l'aide vigoureuse du dernier de ses enfants, ce siècle aurait perdu l'héritage et l'idéal même des siècles précédents. Si l'on demandait aujourd'hui à l'Italie comment elle a passé les cent années qui s'achèvent, elle ne pourrait que répondre, modestement, elle aussi : « J'ai vécu ». L'Allemagne dirait avec fierté : « J'ai grandi ». ¹⁴

Cette dissymétrie annihile jusqu'à la possibilité d'une comparaison. Le chant italien, « n'est beau que de lui même » alors qu' « un chant de Schubert ou de Schumann l'est de tout ce qui l'accompagne ou l'environne »¹⁵. Et Verdi, qui surpasse les autres musiciens italiens, sa musique se réduirait-elle à la seule

¹³ Camille Bellaigue, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ Camille Bellaigue, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵ *Id.*

beauté du chant ? Elle aussi est en « étroit accord avec le moment et le milieu », ses opéras transparaissent de « la colère des révolutions italiennes » mais Wagner le surpasse car « il a fait de la musique l'interprète sublime des plus hautes idées morales »¹⁶. Wagner parachève le règne musical de l'Allemagne sur le XIX^e siècle tandis que Verdi appartient à un pays que la musique a déserté. « Les deux nations », écrit Camille Bellaigue, ne se « rapprocheront plus ». Cette autarcie nationale recoupe une séparation plus profonde. L'art total active les nuances du sensible, du sentiment, de la pensée. C'est une différence notable avec Verdi qui ignorait selon Camille Bellaigue, la « portée de son geste libérateur ». Wagner, lui, pense sa musique. Il est le couronnement d'un siècle allemand qui postule à l'humanité tout entière. Avec lui, « l'esprit de la race trouve son épanouissement total et monstrueux. Il trouve le Leitmotiv et les ressources infinies pour le pratiquer au fond de sa nature d'Allemand ».

... Enfin Wagner paraît et s'il peut, à certains égards, sembler en contradiction avec Bach ou Beethoven, il est bien leur prodigieux continuateur. L'esprit de la race a trouvé dans l'œuvre de Wagner son épanouissement total et presque monstrueux. Une main allemande avait ouvert le siècle ; une main allemande l'a fermé. Le musicien de Bayreuth a partagé l'idéal entre deux grandes nations, l'Allemagne et l'Italie, qui désormais ne se rapprocheront plus.¹⁷

Le pli désormais, est pris. Le siècle italien est passé. Le talent de Verdi est rapporté à des qualités somme toute mineures de mélodiste par quoi se signifierait une « italianité » musicale. Cette dernière, il en incarne le sursaut soit qu'il la représente en quelque sorte en creux par un génie personnel qui le rend imperméable à la captation wagnérienne. À la mort de Verdi, en 1901, Henri Quittard écrit cet hommage dans *La Plume*, revue littéraire dont son directeur, Léon Deschamps, voulait faire carrefour des arts.

On va répétant que Verdi fut un grand mélodiste. Il faut paraît-il, que l'Italien le soit [...]. Verdi n'a jamais cherché qu'en lui-même le modèle idéal. [...] À partir de *Aïda*, on a cru pouvoir relever dans ses dernières œuvres, l'influence des drames wagnériens [...] Il est resté fermé à l'esprit germanique.¹⁸

Verdi dans la musicographie française de l'entre-deux guerres

Il n'est pas étonnant, en 1917, de voir la musique enrôlée dans les champs de bataille et devenir elle-même champ de bataille. Pierre Lasserre oppose Verdi à

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ Henry Quittard, « Verdi », in *La Plume*, 1^{er} Mars 1901.

Wagner. Verdi est perçu comme emblématique de l'Italie non pas parce qu'il en est l'émanation mais parce qu'il est à même de s'en détacher. Transposition du conflit entre les barbares, toujours groupés, et la civilisation à laquelle appartient l'Italie opposée à l'Autriche-Hongrie, composée d'individus ?

On a beaucoup dit que Verdi avait changé sa manière sous l'influence de Wagner. Rien n'est moins exact. Verdi est entièrement demeuré lui-même. S'il eût dévié, si peu que ce fut, de la ligne de sa nature, il eût faibli. Il faut dire que le génie de Verdi a pris, sous l'impulsion de Wagner, un élan nouveau dans son propre sens. « L'heure était grave, menaçante même. Lohengrin allait passer les Alpes et descendre en vainqueur. Verdi s'arma pour la défense du génie de sa race. Mais il ne s'arma que de ses propres armes. Il n'emprunta ni ne céda rien à son terrible adversaire¹⁹.

Quid de la *Revue musicale* ? Verdi en est ignoré, si l'on excepte une mention de sa correspondance datée du 1^{er} mars 1929. *A fortiori*, en va-t-il de même pour le face à face Verdi Wagner inexistant dans cette revue pourtant ouverte au « bel aujourd'hui » et à « l'international », via André Cœuroy qui y assure tous les mois une « vie des revues » européennes. Étonnante « impasse médiatique » si l'on considère la présence de Verdi dans l'imaginaire européen : le Roumain Tristan Tzara sifflait *Rigoletto* à son arrivée à Paris. Mais dans les milieux musicaux, l'hypothèse de Camille Bellaigue sur la décadence italienne était devenue une doxa.

Appliquée à ne pas se laisser griser par les sirènes de l'anti-germanisme, la *Revue musicale* braque les phares sur la musique allemande. Il en ressort une hostilité aux compositeurs italiens qui prend une forme survoltée chez André Suarès, grande plume de la *Revue musicale* et maître d'œuvre du numéro spécial qu'elle consacre en 1923 à Wagner. « Chez les Italiens, la tierce seule est naturelle et facile. L'individu l'emporte, la roulade, le mâle qui fait la roue avec sa gorge, devant la femelle, devant la lune et plus volontiers encore, au miroir, devant lui-même ». La livraison de *La Revue musicale* de Juillet–Août 1931, intitulée « Géographie musicale 1931 ou Essai sur la situation de la musique en tous pays » fait un tableau exhaustif des pays européens, englobe la Roumanie, la Pologne et les pays nordiques, mais ignore l'Italie²⁰.

La musique italienne, en effet, a pour André Suarès l'inconvénient de plaire. Et elle ne « pense » pas. Or la « pensée » est la pierre angulaire de la dévotion qu'il porte à Wagner. Coupure radicale entre la musique qui vise à plaire et celle qui se relie à la pensée. « Plaire est du moment. Le plaisir est un parfum dans la

¹⁹ Pierre Lasserre, *L'esprit de la musique française (de Rameau à l'invasion wagnérienne)*, Paris, Payot 1917, p. 139.

²⁰ *La Revue musicale*, « Géographie musicale 1931 », Juillet–Août 1931.

brise, un rayon sur l'eau [...]. Entre l'artiste qui pense et celui qui ne pense pas, il y a l'abîme qui sépare un oiseau gazouillant de Jean-Sébastien Bach jouant un de ses adagios sur le violon. En fait, il n'est pas un grand artiste qui n'ait chargé son art de toutes les pensées dont il fût capable. »²¹.

Wagner est de ces « grands artistes », hérauts d'une conception métaphysique de la musique : « Après la Révolution, la musique s'était faite bourgeoise par le luxe, plébéienne par le vacarme et l'emphase [...] Wagner a rétabli les droits de la musique savante, qui est la musique même et la seule musique. Il fallait réduire au silence la cohorte des Bellini, des Meyerbeer, des Halévy, des Donizetti, des Rossini et leur ignoble postérité »²². Il ne fait aucune mention de Verdi.

Pour André Suarès, il n'est donc de musique que celle qui vise au profond de l'être. Il exècre ces Six, ces « mandolinistes petits ou grands, nègres ou blonds [qui] veulent nous faire croire que le musique est déçue du moment qu'elle va chercher tout ce qui est le fond, la grandeur et la vocation de l'homme »²³. Il explique : « On voudrait savoir pourquoi le mystère du sang et de la vie, du remords et de la rédemption sont des objets indignes de la musique, et pourquoi le roulis des fesses, l'insupportable monotonie des danses, les coq-à-l'âne, les facéties de collègue, les fêtes foraines, les hurlements des nègres sont dignes de notre estime, de notre prédilection et de notre culte »²⁴.

Cette dévotion wagnérienne n'empêche pas l'ambivalence. Dans le numéro d'hommage que *La Revue musicale* rendit à Wagner en 1923, André Suarès brocardait en 1923 l'interprétation pangermanique de Wagner. Dans la lignée de Nietzsche, il admet qu'il admet à contre cœur qu'il y a chez Wagner une « odeur nationale », un « parti-pris de l'amour propre » « la légende brutale, vaniteuse et fatale, outrecuidante et sottise de l'antique Germanie. Ces héros métaphysiciens et stupides qui font l'amour armés de pied en cap, qui réforment le monde mais qu'on retourne comme une peau de lapin en leur faisant boire de la cervoise fermentée ; cet appel perpétuel à la race, au glaive et à la hache; ces passions démesurées et parfois si creuses; cette frénésie guerrière a fait de Wagner le poète national des Allemands »²⁵.

Ambivalence de Suarès. Il aurait du mal à exempter Wagner de la « ferblanterie des Nibelungen » [...], la « quincaillerie héroïque », « l'inclination aux casques, aux cuirasses, à toutes les figures de la vie barbare ». Mais il vénère cette autre Allemagne dont la grandeur puise dans cette « vie barbare » venue du fond des âges dont Wagner est le couronnement. Elle donne l'exemple de la « pensée

²¹ André Suarès, « Wagner et le poème », *La Revue musicale*, 1^{er} juin 1926 n° 8, p. 238

²² *Id.*

²³ *Id.*

²⁴ *Id.*

²⁵ André Suarès, « Sur Wagner », *La revue musicale*, Octobre 1923, « Wagner et la France », p. 109.

vitale, dans ce qu'elle a de plus élevé et de plus profond, prenant force par ses racines au plus secret de l'instinct et au plus irrationnel de la vie, pour finir en pyramide, à la pointe de tous ses plans, sommet d'une vocation idéale »²⁶. « L'Europe a besoin du peuple, écrit-il en 1929, qui nous a donné Wagner, après Bach et Goethe. [...] Rien n'égale chez Wagner la profondeur des passions et la présence de la nature. Il est dans la racine de l'arbre et s'épanouit dans les branches, il médite dans l'élément et il fuse dans les feuilles de l'immense frondaison. [...] Son orchestre donne l'impression d'un océan tantôt calme et riant à son rêve, tantôt tonnante dans la tempête ; mais toujours un dans l'innombrable variété. A l'orchestre, la musique de Wagner inspire la pensée d'un monde organique, où chaque motion de l'individu a sa place au sein de l'universelle unité vivante »²⁷.

Mais avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir, l'individu n'a plus sa place. « La grandeur d'un peuple est fait de la générosité de tous les individus. Il n'y a pas de générosité dans une race, par ce qu'il n'y a pas d'individus dans un troupeau. Une race est toujours animale, qu'elle prétende ou non le contraire. Et plus elle s'en vante et plus elle en donne la preuve. Ce troupeau ne vit que pour lui seul, pour ses appétits et pour les satisfaire aux dépens d'autrui. Un banc de morues ne peut avoir ni grandeur ni générosité, quand il couvrirait l'Océan d'un pôle à l'autre, et qu'il y eût dévoré toutes les autres espèces »²⁸. Le nazisme condamne Wagner.

L'expression littéraire du goût musical confirmerait-elle la dichotomie entre divertissement latin et sérieux germanique ? Plus intéressant, les formulations de ce topos quand il s'incarne dans les musiciens dépeints dans le roman de l'italien Gabriele d'Annunzio et celui de l'Autrichien Franz Werfel.

Gabriele d'Annunzio et Franz Werfel

Le 12 septembre 1919, deux mille légionnaires italiens en chemises noires menés par d'Annunzio s'emparent de la ville Fiume que les alliés souhaitent rattacher à la Yougoslavie. D'Annunzio et l'anarcho-syndicaliste Alceste de Ambris rédigent un an plus tard le « Projet d'une nouvelle organisation de l'Etat libre de Fiume », intitulée « Carta del Carnaro ». Les deux derniers articles de ce cette constitution hissent la musique au rang d'« institution religieuse et sociale » de l'État. Expression suprême du génie populaire, annonciateur du règne de l'esprit, la musique est présentée comme un nouveau « langage rituel » qui dispose du pouvoir d'exalter les objectifs de l'humanité²⁹. La rédaction

²⁶ André Suarès, « Pensées sur la musique », *La revue musicale*, juin 1931, p. 51

²⁷ André Suarès, « Pensées sur la musique », *La revue musicale*, Novembre 1929, p. 140.

²⁸ André Suarès, *La Revue universelle*, mars 1930, p. 132.

²⁹ Paul-Henri Michel, « D'Annunzio et la musique », *La revue musicale*, n° 4, 1^{er} février 1921, p. 54.

d'une constitution était alors un exercice juridique et littéraire très prisé par les intellectuels.

Vingt ans plus tôt, dans son roman *Le Feu*, le même Gabriele d'Annunzio installait la musique au centre de son roman. Le personnage de Stelio Effrena, esthète héroïque du roman, incarnation de l'homme accompli qui parvient à « réaliser en lui-même l'intime union de l'art et la vie »³⁰, se disait « incapable de sentir autrement que par des modes musicaux »³¹. Habité par l'idée d'une musique cérémonielle qui multiplierait la « puissance de jouir » et conduirait l'âme à une totale libération, Stelio réunit le « délire juvénile », « l'instinct infailible du poète », et une « âme latine ». Les métaphores musicales (« sonorités héroïques », « rythme pastoral », « hymne orphique », « sphère céleste », « harmonies intarissables ») qui abondent dans ce roman sont autant de signaux de cette religion de l'art dont Stelio avait trouvé le modèle chez Wagner, « génie victorieux ». D'Annunzio fait dire à Stelio Efrena. « Je me glorifie d'être latin ; en tout homme de sang différent, je ne reconnais qu'un barbare ».

Un opéra à Bayreuth s'impose comme « une cérémonie religieuse, [en laquelle] s'incarne le verbe d'un Révélateur et la présence de la multitude muette comme dans les temples »³². Mais c'est d'un Bayreuth latin auquel aspire Stelio Efrena. « Le Janicule ! », s'écrie-t-il. Non pas « le bois et la brique de la Haute-Franconie ; mais un théâtre de marbre sur la colline romaine »³³, différent par sa forme – rotonde, arène – et son contenu : non pas le drame wagnérien mais la symphonie et le chœur apolliniens. Un art nouveau ou renouvelé qui, par la simplicité forte et sincère de ses lignes, [...] par la pure puissance de ses harmonies, couronnera l'immense édifice idéal de notre race élue »³⁴.

Pour admirable qu'elle soit, l'œuvre de Wagner est purement germanique et donc pas exportable. « Son drame n'est que la fleur suprême du génie d'une race [...] Si vous imaginiez son œuvre sur le rivage méditerranéen, parmi nos clairs oliviers, parmi nos lauriers sveltes, sous l'éclat glorieux du ciel latin, vous la verriez pâlir et se dissoudre ». Le Bayreuth latin de Stelio Efrena est différent par sa forme – rotonde, arène – et son contenu : non pas le drame wagnérien mais la symphonie et le chœur apolliniens. Un art nouveau ou renouvelé qui, par la simplicité forte et sincère de ses lignes, [...] par la pure puissance de ses harmonies, couronnera l'immense édifice idéal de notre race élue. ».

Retour à Fiume. Vingt ans ont passé. D'Annunzio législateur, magicien-prophète n'a pas renoncé aux espoirs de Stelio Efrena. Le projet constitutionnel

³⁰ Gabriele d'Annunzio, *Le feu* [1900] traduction française G. Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, S.D, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 11.

³² *Ibid.*, p. 117.

³³ *Id.*,

³⁴ *Id.*

de la Régence italienne du Carnaro fait vibrer d'une même corde renaissance nationale et musique. « Chaque renaissance d'une race noble est un effort lyrique, chaque sentiment unanime et créateur est une puissance lyrique, chaque ordre nouveau est un ordre lyrique dans toute la force et l'impétuosité du terme : la Musique considérée comme langage rituel est la voix qui exalte l'acte de la vie, l'œuvre de vie »³⁵. Extension de la musique à l'énergie vitale, mais aussi à la cité. Platonicien radical, d'Annunzio attribue à la musique une résonance sociale mais aussi une puissance interne propre à mobiliser, attiser l'enthousiasme des masses dans l'attente de « l'aurore, cette grande aurore ». D'où la mise en place de célébrations chorales et orchestrales « totalement gratuites », destinées à annoncer à « la multitude attentive et anxieuse le règne de l'esprit »

Les dernières pages du feu racontent les funérailles de Wagner ; « Wagner est mort. Le monde parut diminué de valeur, la dépouille mortelle de Wagner est portée par Stelio Efrena et ses compagnons. Gabriele d'Annunzio écrivait que « Verdi a aimé et pleuré pour tous ». Si Verdi appartient à l'ère des masses, il n'en est pas entièrement immergé. Sa musique n'aurait pas droit aux honneurs militants de d'Annunzio. Sans doute brosse-t-elle des caractères encore trop humains Tel n'est pas le cas de celle du « créateur barbare » aux « yeux d'azur », aux « lèvres serrées sur le menton puissant, armées de sensualité, d'orgueil et de dédain »³⁶

Dans *Le Roman de l'Opéra*, écrit en 1923, L'écrivain Franz Werfel écrit une biographie romancée où l'on suit Verdi vieillissant, en proie au doute³⁷. L'inspiration l'a quitté, sa musique semble passée de mode. À en croire la rumeur imaginaire, il ne serait plus qu'un épigone de celui qui, au même moment, dans la même ville, connaît un triomphe : Richard Wagner. Franz Werfel imagine le moment où les deux hommes se croisent à Venise, en 1883, et il reconstitue les circonstances qui conduiront Verdi à composer peu après deux chefs-d'œuvre : *Falstaff* et *Othello*. Face à un Wagner pressé par une foule qui se bouscule sur ses talons [...], face à ces jeunes gens que la présence de Wagner plonge dans l'extase, Verdi ressent « une sensation pénible, une lourdeur qui lui venait de ses origines, de son enfance humiliée, de son adolescence incertaine; une timidité douloureuse, une tristesse un peu honteuse, malgré les soixante-neuf ans du vieillard »³⁸.

Il surmonte ce sentiment. Il lui fallait voir le rival, c'était fait. Cette vision était douloureuse mais elle agit comme révélation. Un baiser de cantatrice donné à cet homme atteint par la vieillesse, un air dont il entend une version régénérée,

³⁵ Paul-Henri Michel, *art. cit.*, p. 55.

³⁶ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, p. 155.

³⁷ Franz Werfel, *Verdi ou le Roman de l'Opéra*, [1923], trad. franç. D'Alexandre Vialatte, Paris, 1966.

³⁸ Franz Werfel, *op. cit.*, p. 15.

la lecture de la partition de *Tristan* dans laquelle il reconnaît ses propres mélismes mais aussi, « une indécision et un pêle-mêle rythmique si opposés à son tempérament », tout cela dissipe « la crispation des dernières semaines, son incertitude, le malaise que lui avait causé son insuffisance, l'humiliation qu'il avait éprouvée devant le rival, tout cela avait disparu avec l'accès de cette nuit »³⁹.

Il retrouve confiance en lui-même. « Il ne se mesurait plus à un autre, car il n'est que les maladifs pour loucher avidement sur leur prochain et jalouser. L'homme qui est lui-même ne cherche pas à secouer les hiérarchies : qu'il y ait des êtres inférieurs et des êtres supérieurs, comme il se sent parfait dans son genre il sent qu'il participe lui-même à la démocratie des perfections et ne peut jamais être rabaisé. Celui-là seul qui ne peut jamais se sentir chez lui travaille tout le temps à faire sauter les hiérarchies. Le soir de Noël, quand sa gondole avait croisé celle de Wagner, il s'était dit comme pour se rassurer : « Je suis Verdi, il est Wagner »; c'était aujourd'hui seulement que ces mots étaient devenus vrais. C'était aujourd'hui seulement qu'il se sentait ce qu'il était, inaccessible, invulnérable : nul jugement, nulle comparaison ne pouvaient le rabaisser. Le roman se termine, comme *Le Feu*, par la mort de Wagner, le grand adversaire, en qui Verdi, ayant échappé à tout mimétisme, reconnaît un frère humain.

La dimension individuelle de Verdi n'avait pas n'a pas échappé aux musicographes français du tournant du siècle. « Pour s'élever de plus en plus, c'est sur ses propres épaules que Verdi est monté »⁴⁰, écrivait Pierre Lasserre. Le génie latin de Verdi réside dans cette capacité d'individuation. Dans son affrontement avec Wagner, écrivait Camille Bellaigue, Verdi « s'est confirmé dans sa propre nature et dans celle de sa race. Devenant de plus en plus grand, il est demeuré lui-même »⁴¹.

Philippe Gumplowicz
Université Évry-Val d'Essonne
Laboratoire RASM-SLAM

³⁹ *Ibid.* p. 209.

⁴⁰ Pierre Lasserre, *L'esprit de la musique française (de Rameau à l'invasion wagnérienne)*, Paris, Payot 1917, p. 139.

⁴¹ Camille Bellaigue, *op. cit.*, p. 137.