

Vue d'ensemble

Lohengrin est le drame wagnérien le plus mystérieux, le plus pessimiste. Une jeune princesse est injustement accusée du meurtre de son frère. Pour sa seule défense, elle raconte un rêve dans lequel un noble chevalier venait à son secours. Un miracle a lieu alors : ce rêve se réalise à la vue de tous et le splendide chevalier apparaît dans une nacelle tirée par un cygne. Il propose de combattre pour la princesse et de devenir son époux à une condition : qu'elle n'essaie jamais de savoir d'où il vient et quel est son nom. Elle accepte et devient son épouse. Mais rongée par le doute et l'inquiétude, elle finit par poser la question interdite. Le Chevalier révèle alors ses origines célestes, le sens de sa mission sacrée, délivre son frère et s'éloigne à jamais. Après la fête, le drame, après l'harmonie, le désordre, la confusion...

La question interdite. C'est elle qui oblige les amants à se séparer. Liée au mystère des origines, elle apparaît comme le nœud dramatique de la légende et le thème central de plusieurs versions, allemandes et étrangères, du mythe très répandu du *Chevalier au cygne*. Dès 1842, Wagner se consacre à l'étude approfondie de l'antiquité germanique et des légendes des Pays-Bas. Les sources qu'il consulte déjà à l'époque de son séjour parisien, exercent sur lui une influence déterminante. C'est dans l'histoire de la guerre des chanteurs de la Wartburg, qui date du Moyen Âge tardif, que Wagner trouve le résumé détaillé de l'épopée de Lohengrin, ce chevalier inconnu qui apparaît sur le miroir azuré des vagues et repart aussitôt qu'on cherche à connaître sa nature. Un monde entièrement nouveau, un univers de rêves et de mythes que Wagner découvre alors dans ses recherches remplace définitivement celui du réalisme historico-politique. Il abandonne *Lohengrin* le temps de terminer la composition de *Tannhäuser* et replonge dans les lectures en juillet 1845. Le poème de Wolfram von Eschenbach *Parzival et Titurel* et *Les légendes allemandes* des frères Grimm nourrissent son imagination et lui permettent, par l'esprit de synthèse et d'analogie, d'élaborer sa propre version de la légende de Lohengrin.

Première lecture du poème, sans musique. Elle a lieu à Dresde en novembre 1845, au club du restaurant Engel, en présence d'éminentes personnalités de l'époque, dont Schumann, Hiller, Semper, Franck et Schnorr. Ils admirent les aspects littéraires du poème mais doutent fort qu'on puisse le mettre en musique. Robert Schumann n'y voit aucune base pour un découpage musical... Mais pour Wagner la liaison se fait toute seule, la langue des mots dictant celle

*En couverture:
Les adieux du Chevalier au cygne,
gravure de Franz Stassen.*

Collection J. Masset.

*Ci-contre:
Lauritz Melchior
dans le rôle de
Lohengrin au
Metropolitan Opéra
de New York.*

Photo Archives du Met.



Les grandes scènes de Lohengrin. Cartes postales du début du siècle.

Collection I.Masset.

des notes. Les premières mesures écrites sont celles qui accompagnent, en La majeur lumineux, le Récit du Graal au troisième acte, cœur musical et dramatique de l'œuvre. Les dernières pages composées sont celles du Prélude, achevé le 28 avril 1848, ce qui permet à Wagner de soumettre aussitôt sa partition à l'Opéra de Dresde. Mais les événements de 1848 et surtout l'engagement politique de Wagner empêchent la représentation : le maître de chapelle de Dresde n'est même plus joué dans sa propre ville ! *Lohengrin* sera créé deux ans plus tard, le 28 août 1850 sous la direction de Liszt à Weimar, où Wagner est interdit de séjour. Paris l'accueillera (mal) seulement en 1887 grâce à Charles Lamoureux, et le Festival de Bayreuth en 1894.

Qui est Lohengrin ? Envoyé du Saint-Graal, fils de Parsifal, Lohengrin incarne la pureté et l'héroïsme. Il cherche une femme qui croit en lui, il cherche l'amour partagé pour s'unir au monde des humains. Son apparition surnaturelle, ses adieux au cygne et le mystère de ses origines révélé dans la magnifique page *a cappella* du Récit du Graal au troisième acte reflètent la nature profonde du chevalier, armé d'une voix de ténor lyrique. Les harmonies lumineuses et pures, les cadences parfaites et les rythmes réguliers, les violons suraigus et la tonalité de La majeur caractérisent son rôle musicallement. Mais cette couleur sonore change dès que le bonheur du couple se trouve menacé. Le personnage devient sévère et grave, presque violent dans le duo d'amour qui tourne à la rupture, à la dislocation. Il confie ses regrets et sa douleur finale sur des lignes de chant chromatiques et atonales, figées dans l'aigu. Venu du Montsalvat pour protéger l'innocence et apporter la solution aux conflits sociaux du Brabant, le preux chevalier ne réussit pas à s'unir aux humains : sa mission échoue. Serait-ce un échec programmé par Wagner ? Le désir de Lohengrin d'être compris et aimé reflète le rêve de Wagner-artiste qui cherche à sortir de son isolement, à être compris et accepté.

Elsa de Brabant, l'antithèse de Lohengrin. Et son complément nécessaire. Cette jeune fille lumineuse et exaltée comme sa « soeur » Senta du *Vaisseau fantôme*, est transportée par sa ferveur et par ses visions. Caractérisée par le La bémol majeur, accompagnée par les timbres chauds et humains des bois (cor anglais et hautbois) qui lui donnent sa couleur spécifique, ce splendide rôle de soprano lyrique exige de son interprète une composition tout en finesse. Si Elsa déploie des lignes mélodiques souples et mélancoliques pour raconter son rêve (« *Einsam in trüben Tagen* »), frôle un grand air à l'italienne pour exprimer sa joie de la victoire, se pare de courbes mélodiques expressives dans le chant de reconnaissance au deuxième acte, elle manifeste aussi une détermination inflexible dans l'affrontement avec Ortrud (« *Du Lästlerin* ») et s'exprime en

phrases hachées, presque incohérentes dans le duo d'amour et dans la scène finale. Ces interventions comptent parmi les plus émouvantes de la partition.

Ortrud, la rivale d'Elsa. C'est elle qui mène le jeu. Femme-démon, « personnage qui ne connaît point l'amour », nous précise Wagner, au sujet de son personnage entièrement inventé par lui pour les besoins du drame. Cette magicienne qui voue un culte aux dieux païens, utilise les faiblesses d'Elsa et de Friedrich à des fins politiques. Par sa tonalité de fa dièse mineur, par les timbres d'instruments graves et sévères et sa vocalité inquiétante, menaçante, le personnage est à l'opposé d'Elsa et de Lohengrin. Sa ligne vocale refuse toute stabilité ou mélodisme, son chant reste souvent discontinu et exige une voix aux multiples colorations. Si la ligne d'Ortrud devient brièvement mélodieuse dans le seul but d'attendrir Elsa (« *Unglücklich Weib* »), elle explose aussitôt en un large arioso fielleux, menaçant et inquiétant, reflet de puissances obscures et maléfiques (« *Entweihte Götter* »). Accompagnée par une écriture chromatique à l'orchestre, sa vraie nature éclate dans le registre aigu, où les serments de vengeance s'accordent avec sa trame motivique sombre et arrogante.

Friedrich de Telramund. Elsa a repoussé ses demandes en mariage. Il l'accuse du meurtre de son frère. Sombre et grave, ce comte brabançon tient beaucoup à son honneur mais n'échappe pas à la puissance maléfique d'Ortrud. Elle obtient de lui une soumission sans limites. Dépressif et violent, victime de la rage et de la fureur, le personnage est un peu rudimentaire, comme la musique qui accompagne son fiévreux monologue au premier acte. Son caractère s'exprime dans une ligne de chant où prolifèrent les notes répétées, reflets du désarroi du personnage et de l'agitation, de l'engrenage du mensonge et des accusations lancées contre Elsa.

Henri l'Oiseleur, Roi de Germanie. Basse noble et vaillante à la fois, son rôle est d'arbitrer. A lui la solennité du Do majeur de trompettes, l'héroïsme et la noblesse de la voix chantant à découvert, les longues lignes soutenue et l'harmonie stable, une parfaite traduction de la clarté de ses propos et de sa justice. Pour lui, enfin, les fanfares joyeuses de l'exaltation patriotique et de l'appel au jugement de Dieu.

La découverte de la couleur. Musiciens, poètes, écrivains et interprètes de Wagner, tous s'entendent sur la dominante du bleu azur qui irise de son éclat l'univers sonore de Lohengrin. Relisons Liszt et Baudelaire, laissons-nous séduire par les harmonies et les timbres, par les sons et les images, pour mieux comprendre la célèbre observation baudelérienne que l'indicible parle chez Wagner un langage précis, le langage même de l'intelligence.



Michel Pazdro

Relire Liszt

Joël-Marie Fauquet



Franz Liszt, photographié vers 1855. Coll. particulière

L'essai que Franz Liszt a écrit sur *Lohengrin* porte cette marque de nouveauté que lui confère son exception. En effet, quand un compositeur est amené à commenter l'œuvre d'un pair, c'est souvent sur sa propre situation de créateur qu'il nous renseigne d'abord. Rien de tel chez Liszt dont la clairvoyance le dispute à l'impartialité. Mais il ne faut pas se méprendre sur ses intentions. Si Liszt ne s'érige ni en critique éclairé, ni en rival de Wagner sur le terrain de l'opéra, ceci ne veut pas dire qu'il atteint à cette impartialité sans mérite, ainsi qu'on a pu le laisser entendre. Il n'y a pas un compositeur marquant du XIX^e siècle, hormis Chopin — et encore — que la question de l'opéra ou, plus généralement, de la musique dramatique, ait laissé indifférent. Dans ce domaine comme dans d'autres, Liszt a apporté des solutions tout à fait personnelles. Sans qu'il soit besoin d'évoquer longuement un *Don Sanche* de jeunesse peu significatif, on soulignera l'importance d'une œuvre trop peu jouée comme *La Légende de Sainte Elisabeth* qui, sous le nom d'oratorio, résume la conception que Liszt s'est faite du drame en musique. Bien qu'il soit impossible de soutenir à partir de là un parallèle avec Wagner sans fausser les perspectives esthétiques, on remarquera tout de même au passage que le plan du prélude de *Sainte Elisabeth* adopte la forme losan-

gée (crescendo - decrescendo) du prélude de *Lohengrin*, tel que, le premier, Berlioz l'a dessinée. Quoiqu'il en soit, c'est de son propre chef semble-t-il, et de façon désintéressée, que Liszt, quelques jours après avoir dirigé la première de *Lohengrin*, le 28 août 1850, dans l'espace exigu du théâtre granducal de Weimar (qui donc osera un jour revenir à la diaphanéité de l'effectif « exceptionnel » des dix-huit violons requis pour la cir-

constance ?) rédige ce qu'il appelle un article, dans un style qu'il qualifie de « françaisement soigné » (lettre à Wagner, 25 septembre 1850). Ainsi, il juge nécessaire de parachever sa tâche de missionnaire de l'art avec cet acte sincère de « défense et illustration ». Car s'il est heureux de prophétiser le rang éminent que son ami Wagner va prendre parmi les musiciens du siècle, il est non moins impatient d'annoncer au monde que *Lohengrin* est le drame sacré accompli selon ses vœux. Liszt pose donc la baguette pour prendre la plume. Mais c'est pour se montrer aussi intelligent musicien avec l'une qu'avec l'autre.

L'article de Liszt a été publié en français en août 1851 par l'éditeur Brockhaus de Leipzig, avec l'article sur *Tannhäuser*. C'est cette édition même que nous reproduisons avec quelques coupures.

Pourquoi l'article de Liszt sur *Lohengrin* reste-t-il aujourd'hui, en dépit de son écriture un peu

surannée (mais est-elle entièrement de Liszt, épistolier si disert par ailleurs?), un texte de référence ?

D'abord, parce que Liszt nous présente une lecture et nous propose une écoute de Wagner encore vierges de ces prises de position dogmatiques, de ces considérations tendancieuses et systématiques qui plus tard, avec la complicité de Wagner lui-même, pèseront lourd sur toute son œuvre. Loin de confondre les fameux « leit-motive » avec des poteaux indicateurs (le « botin tétralogique » cher à Debussy), Liszt les désigne sous le nom de « phrases artères ». A elle seule, cette trouvaille de langage géniale caractérise l'approche du musicien et définit les qualités du musicographe : la souplesse quasi musicale des phrases, les nuances avec lesquelles est exprimé un jugement esthétique très sûr, l'usage économe mais efficace qui est fait de termes techniques, suivent le mouvement dramatique de la partition et donnent d'une certaine manière l'équivalence de sa sonorité. Cette analyse est le modèle du commentaire d'opéra. En effet, Liszt ne reconstruit pas l'œuvre en marge de l'œuvre elle-même, comme on l'a tant fait par la suite, en dépit de quelques digressions littéraires un peu fastidieuses. En un mot, il préserve l'essentiel de ce qui fait l'originalité de *Lohengrin* : la fusion intime de la musique et du drame saisie dans son développement continu. Certaines pages sont définitives, comme celle consacrée au fameux prélude (Proust et Alain pouvaient-ils ignorer ce texte, eux qui, en écoutant ce prélude, vivaient le plus intensément l'éclatant mystère de la musique ?). Il est intéressant de comparer ce commentaire avec celui de Berlioz (*A travers chants*, Gründ, p. 326). Mais il faudrait citer encore bien des passages et la conclusion tout entière. A-t-on jamais mieux écrit, et plus utilement, sur *Lohengrin* et sur Wagner ?

La douceur du timbre du ténor

En lisant le texte de Liszt, on ne peut que s'interroger sur l'influence normative, néfaste en tant que telle, exercée par les dernières œuvres de Wagner sur les premières, au niveau du concept d'interprétation. Je ne prendrai qu'un exemple qui concerne, une fois encore, le type de ténor requis pour chanter le rôle de Lohengrin. Quand Liszt évoque comme souhaitable, à propos de l'adieu au cygne de l'acte I, la « suavité du timbre » du ténor, son « velouté », sa « douceur », n'est-il pas permis de s'interroger sur la légitimité du statut, d'ailleurs de plus en plus problématique, du « ténor wagnérien » interchangeable condamné à l'héroïsme vocal au nom d'une tradition tardive ?

Mais l'actualité pérenne de l'essai de Liszt

tient également au fait que cet essai a pu infléchir l'orientation créatrice de Wagner. En effet, à la fin de 1850, celui-ci avait lu l'article de Liszt et surveillé sa traduction en allemand tandis qu'il travaillait à son ouvrage théorique capital *Opéra et drame*, terminé le 10 janvier 1851. Mieux, Wagner n'aurait-il pas puisé dans le texte de Liszt l'idée de composer *Parsifal* dont *Lohengrin* est comme l'immense exorde ? On peut se le demander en rappelant, comme une curieuse coïncidence, la réaction que, d'emblée, le livret de *Parsifal* a inspiré à Nietzsche : « Impression de la première lecture : plus Liszt que Wagner, esprit de la Contre-Réforme. »

Enfin la lecture de l'essai de Liszt rappelle ce que Baudelaire lui doit quand il écrit *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, publié en 1861. Bien que Baudelaire cite Liszt, notamment son analyse du prélude de *Lohengrin*, et qu'il mêle sa prose à la sienne, on est enclin à ne retenir que le jugement esthétique de l'auteur des *Fleurs du Mal*, suivant le préjugé universitaire qui veut que la prose d'un poète vaille a priori davantage que la prose d'un musicien, si grand soit-il.

Une optique d'avenir

Lorsque Claude Lévi Strauss reconnaît que Wagner a joué un rôle capital dans sa formation intellectuelle, lorsqu'il émet l'idée selon laquelle « le contrepoint des leit-motive et du poème accomplit une sorte d'analyse structurale » (*De près et de loin*, Seuil, 1990, p. 242), on constate que, d'une certaine manière, Liszt analyse déjà *Lohengrin* dans cette optique d'avenir. De même que, dans son texte, Liszt laisse entrevoir une conception du mythe proche de celle que Lévi-Strauss formule quelques pages plus haut (p. 197 et 198) : « Un mythe propose une grille, définissable seulement par ses règles de construction. Cette grille permet de déchiffrer un sens, non du mythe lui-même mais de tout le reste : images du monde, de la société, de l'histoire, tapies au seuil de la conscience, avec les interrogations que les hommes se posent à leur sujet. La matrice d'intelligibilité fournie par le mythe permet de les articuler en un tout cohérent. » Et Lévi-Strauss d'ajouter : « Ce rôle que j'attribue au mythe correspond à celui que Baudelaire prêtait à la musique. A propos du prélude de *Lohengrin*, il montre par des exemples que chaque sujet individuel perçoit dans l'œuvre un contenu différent ; et pourtant tous ces contenus se ramènent à un petit nombre de traits invariants. »

Le faisceau d'incidences réflexives qui, aujourd'hui encore, à travers la pensée contemporaine, relance notre intérêt pour l'essai de Liszt, souligne donc la modernité de celui-ci. ■