

Berlioz et Wagner : « deux frères ennemis issus de Beethoven »

Apparemment les rapports de Berlioz et de Wagner ne sont devenus un cas que pour des raisons en majorité étrangères à la musique. Quel que soit le terrain sur lequel on choisit de les confronter : nationalisme, opéra, romantisme, mégalomanie ou écriture, on trouvera toujours à leur époque et dans tous ces domaines d'autres noms dont l'importance interdit de réduire leur histoire à un duel : Verdi, Rossini, Schumann ou Liszt par exemple. Bien plus : aucun terrain commun n'a été accepté comme unique champ clos par les deux combattants. Cependant ces terrains ne manquent pas et suffisent à justifier le rapprochement : Scudo lui-même avait aperçu en Berlioz et Wagner « deux frères ennemis issus de Beethoven ». Et après que Berlioz eut dramatisé la symphonie, Wagner n'a-t-il pas « symphonisé » le drame ? Ce qui a fait rapprocher leurs deux noms est davantage toutefois : d'une part un siècle de nationalismes s'inventant des champions, et d'autre part les goûts binaires de l'histoire des arts : classique-baroque, anciens-modernes, Corneille-Racine, Racine-Shakespeare, Ingres-Delacroix... Comment la musique échapperait-elle à ce schématisme ! Contre toute raison on avait déjà opposé Pergolèse à Rameau, Gluck à Piccinni; on a profité de l'agressivité naturelle à Berlioz et à Wagner pour leur faire endosser les couleurs nationales. C'était d'autant plus facile que, l'un était raciste et national-socialiste avant la lettre, et que l'autre se prenait volontiers pour un Napoléon commandant à une Grande Armée imaginaire.

La chute de Berlioz, auteur de l'Impériale, devance de peu celle de Badinguet, féroce saluée par Wagner dans la Capitulation. Sa solitude dans la médiocrité française (qui étouffait aussi bien Baudelaire, Flaubert, Courbet) lui donnait bon gré mal gré le rôle de l'unique musicien français, quand bien même toutes ses références seraient étrangères (Beethoven, Goethe, Shakespeare, Virgile...). Et la propagande wagnérienne exploitait systématiquement le filon allemand, quitte à avouer à Liszt en juillet 1849 : « Sauve-moi pour mon art ! peu m'importe la patrie. »

Il faut pourtant cesser de rêver sur des images d'Épinal si on veut essayer de comprendre la vraie nature de ces deux hommes et de leurs esthétiques. Pour cela, nous avons des volumes de textes et de musique d'abord, et les ressources de l'intuition ensuite, auxquelles l'un et l'autre ont toujours accordé une valeur si importante qu'on les trahirait à coup sûr en ne les soumettant qu'à une pesée objective. Ouvrons donc, en premier lieu, un dossier aussi peu passionné que possible pour suivre les deux musiciens durant la vingtaine d'années où leurs

voies se sont croisées, avant de nous repassionner, avec le recul d'un siècle, pour leurs images définitivement libérées de l'histoire.

Nous sommes en 1839. Berlioz a trente-six ans, et derrière lui dix années d'une carrière déjà brillante. Il a secoué tout Paris par des coups d'éclat tels que la Symphonie fantastique (1830), Harold en Italie (1834), le Requiem (1837). Il a de bons protecteurs, comme le duc d'Orléans. Il a depuis février un poste de conservateur adjoint à la bibliothèque du Conservatoire, il fait partie depuis le 10 mai de la Légion d'honneur, il est célèbre, il vit rue de Londres avec son « Ophélie » et leur jeune enfant; et surtout, venant effacer les difficultés de Benvenuto Cellini, un hommage public inouï lui a été adressé par Paganini en personne, suivi le surlendemain par un don généreux qui assurera son existence pendant trois ans. Berlioz a donc l'esprit libre pour composer Roméo et Juliette. Il est vrai qu'il sera encore pris longtemps par l'obligation d'écrire « des riens sur des riens » dans ses critiques au Journal des débats. Mais s'il est ainsi contraint de gloser en cette année 1839 sur les nouveautés les plus importantes : les opéras d'Adam (Régine, Reine d'un jour) ou de Halévy (les Treize, le Shérif), quand ce n'est pas Bordèze, Monpou, Godefroi ou Clapisson, avec les livrets de Scribe, toujours Scribe, Scribe et Adam, Scribe et Auber, Scribe et Halévy... du moins ces corvées lui assurent-elles l'occasion de faire connaître certaines de ses convictions et font-elles de lui un suffrage qu'il est préférable de se concilier.

Quant à Wagner, c'est un jeune musicien de vingt-six ans, qui ne rêve que d'ajouter son nom à la liste des célébrités parisiennes. Pour qu'on puisse un jour commenter un opéra de Scribe et Wagner, celui-ci, de Koenigsberg, lui a soumis en 1836, par l'intermédiaire de son beau-frère le libraire Brockhaus, le plan de son premier essai dramatique, Die hohe Braut (la fiancée noble). Pas de réponse. En 1837, Wagner revient à la charge, en ajoutant la partition de Liebesverbot (défense d'aimer), chargée de convaincre Auber et Meyerbeer; au besoin il se contenterait d'un opéra-comique. Troisième lettre en juin 1837, sans résultat. Décidément il va falloir aller sur place. En attendant, Wagner, qui n'est qu'à peine un compositeur, obscur chef d'orchestre de l'Opéra de Riga, s'entraîne en dirigeant les ouvrages à la mode, c'est-à-dire les opéras et opéras-comiques français. Sur quatre-vingt-quatre représentations, soixante-trois, exactement les trois quarts, sont consacrées à Adam, Auber, Boieldieu, Hérold, Méhul et Cherubini. Le dernier quart seulement revient à Weber, Mozart et Beethoven. Ce n'est peut-être pas le reflet fidèle des goûts de Wagner, bien que Zampa, Joseph, et la Dame blanche n'aient jamais été reniés parmi ses admirations, mais c'est qu'il veut avant tout et à tout prix réussir. La stratégie qu'il a imaginée est en deux temps : d'abord s'emparer de tous les « trucs » par lesquels les « Latins » ont du succès, puis les appliquer à des fins vraiment nobles et profondes, au

triomphe d'un drame purement allemand. Le plan doit d'autant mieux aboutir, pense-t-il, qu'un autre Allemand, Meyerbeer, a justement établi une solide tête de pont à Paris. La conquête partira donc de ce point d'appui. Pendant l'aventureuse traversée qui le mène de Riga, d'où il s'est enfui sans passeport, jusqu'à Londres et en France, avec un détour par la Norvège et les tempêtes que hante le Vaisseau fantôme, Wagner apprend que Meyerbeer passe l'été à Boulogne-sur-Mer. Dès son arrivée dans cette ville, le 20 août, il entreprend de le convaincre des mérites de l'opéra qu'il a en chantier, *Rienzi*. Meyerbeer lui donne, comme il fait toujours, son approbation et des lettres de recommandation dont Wagner aura vite éprouvé à Paris l'inefficacité.

Au même moment Berlioz écrit à son ami Humbert Ferrand qui l'invitait en Sardaigne « qu'il lui faut passer le Rhin et non la Méditerranée ». C'est qu'en dépit de l'appui intelligent de Schumann, qui a dirigé avec succès l'ouverture des *Francs-Juges* à Leipzig en 1836, Berlioz n'a pas encore une réputation internationale.

Il n'y aura cependant pas de chassé-croisé car lorsque Wagner et Minna arrivent le 16 septembre à Paris et grimpent au quatrième étage de l'hôtel miteux du quartier des Halles qui fut peut-être la maison natale de Molière, Berlioz vient de terminer *Roméo et Juliette* et en prépare l'exécution. Wagner va chez Brockhaus, rue de Richelieu, et de là un peu plus loin dans la même rue, chez un autre Allemand, l'éditeur Schlesinger. Il y rencontre Berlioz, collaborateur régulier de la *Gazette musicale* dirigée par l'éditeur, et attire suffisamment son attention pour obtenir la faveur d'une place gratuite à la création de *Roméo et Juliette* le 24 novembre. Wagner, qui a vainement présenté à Pauline Garcia (future Pauline Viardot) des mélodies françaises sur des vers de Hugo, de Ronsard et même de Heine, dont les *Deux Grenadiers* ont été traduits en français, n'est pas encore assez découragé par Paris pour ne pouvoir ressentir le choc de cette étonnante musique. Elle ne ressemble à aucune autre, elle mêle étrangement les genres du drame et de la symphonie, en employant des thèmes comme des personnages, et ainsi elle réussit à créer une ligne mélodique sans retours, sans reprises, sans symétrie, où le temps musical n'est plus l'épanouissement logique d'un développement mais une aventure dramatique. « C'était sans contredit un monde tout nouveau pour moi, dans lequel je tâchai de me retrouver avec impartialité. Tout d'abord, j'avais été presque étourdi par la puissance d'une virtuosité d'orchestre dont je n'avais encore aucune idée. La hardiesse fantastique et la sévère précision avec lesquelles on abordait les combinaisons les plus osées, rendaient celles-ci comme palpables. Elles agissaient avec violence sur moi et refoulaient impétueusement en moi mon sentiment personnel de la musique et de la poésie. » On peut douter que l'auteur des *Fées* et de *Rienzi* ait déjà élaboré son « sentiment personnel de la musique » mais il avoue l'intensité de « l'effet

stimulant » qu'a produit en lui cette audition.

C'est-à-dire qu'il confirme le bien-fondé de ce que Schumann écrivait déjà en 1835 à propos de la Fantastique : « Si ces lignes [...] pouvaient stimuler et enflammer d'un nouveau zèle les artistes allemands, à qui Berlioz tend sa forte main dans leur lutte contre la médiocrité, je croirais avoir atteint le but que je me proposais en les écrivant. » Le premier résultat est la Faust Overture que Wagner entreprend en décembre 1839, et avec laquelle il entend bien montrer que l'héritage de Beethoven et de Weber ne peut être recueilli, ne peut fructifier qu'entre les mains d'un Allemand. L'année 1840 est celle pendant laquelle l'attitude de Wagner envers Berlioz va peu à peu changer. Il améliore sa situation en écrivant, à partir d'avril, des chroniques pour la Gazette musicale, et quitte son vieil hôtel pour le 25, rue du Helder, se rapprochant ainsi - géographiquement - de Berlioz et des Boulevards où triomphent les platitudes à la mode. Il assiste avec ferveur aux répétitions de la Neuvième Symphonie de Beethoven que dirige Habeneck, et s'enflamme, tout autant, le 28 juillet, lors de la création de la Symphonie funèbre et triomphale qui, si elle est un échec en plein air, fait grande impression à quatre reprises rue Vivienne : « Elle est noble et grande de la première à la dernière note; un sublime enthousiasme patriotique [...] garde cette œuvre de toute exaltation malsaine [...] cette symphonie durera et exaltera les courages, tant que durera une nation portant le nom de France. » Sur quoi, et sans se douter qu'il est assez mauvais prophète, il fait part aux lecteurs de l'Abendzeitung de Dresde de toute son admiration pour l'auteur. « A cette époque, je me sentais vraiment encore un écolier devant lui », avouera-t-il plus tard.

Mais Paris, peu à peu, déçoit Wagner. Les trois semaines qu'il passe en octobre à la prison pour dettes de Clichy n'arrangent rien et, tout en terminant Rienzi, il rédige en novembre, dans le style des Kreisleriana d'Hoffmann, deux articles retentissants pour la revue de Schlesinger : « Une visite à Beethoven » et « Un musicien étranger à Paris ». Pendant dix ans, jusqu'en 1850, Wagner ne sera connu dans cette ville que comme l'auteur de ces chroniques. George Sand les pille sans scrupules, et sans nommer leur auteur, dès le mois de juin 1841, dans sa nouvelle Mouny Robin que publie la Revue des deux mondes. Pour en exploiter le succès, l'éditeur offre cependant à Wagner de faire jouer une de ses œuvres pour orchestre (avec une unique répétition!). La seule que Wagner puisse confier à Habeneck, et la seule qu'il ait fait entendre à Paris avant 1850, sera l'Overture de Christophe Colomb, qui succède le 4 février 1841 à son article « Sur l'Overture » dans la Gazette. La musique ne « sort » pas, il n'y a que peu d'auditeurs et Berlioz, qui assiste à la répétition, se contente de « sourire et de constater en soupirant que tout est bien difficile à Paris ». Cette remarque indulgente faite sur un ton proche de la complicité bienveillante ne plaît guère à

Wagner. Bien que Berlioz ait mentionné favorablement la « Visite à Beethoven » dans son article des Débats du 6 décembre 1840, il lui apparaît, bien injustement, comme lié à tous les indifférents qui n'ont pas su l'aider : Scribe, à qui il écrivait encore en mai 1840 et qui n'a jamais répondu; Duponchel, le directeur de l'Opéra qui a mis au panier la recommandation de Meyerbeer; Schlesinger, qui lui fait faire des suites pour cornet et des arrangements de Halévy.

Or Berlioz, tellement puriste, a accepté de composer des récitatifs pour que le Freischütz de Weber puisse être représenté à l'Opéra où le règlement interdit le moindre texte parlé. Avant même la première du 5 juin 1841, Wagner saisit ce prétexte pour attaquer Berlioz, et c'est le début d'une longue crise. Il commence en effet son article, sous la signature de « Freudenfeuer » (feu de joie!), dans Europa du 5 mai en s'écriant : « Je vois bien qu'il me faut enfin parler de Berlioz à tout prix... » Après avoir salué son génie, Wagner développe une série de remarques à double sens : Berlioz est rarement joué, bien que le « gouvernement l'appelle de temps en temps à une action politicomusicale », et il est isolé dans son pays. « Si Français qu'il soit, si réelles que soient les sympathies qui unissent son essence, sa tendance à celle de ses concitoyens [...] il n'en reste pas moins seul [...] Du fond de notre Allemagne, l'esprit de Beethoven a soufflé sur lui, et certainement il fut des heures où Berlioz désirait être un Allemand; c'est en de telles heures que son génie le poussait à écrire à l'imitation du grand maître, à exprimer cela même qu'il sentait exprimé dans ses œuvres [...] elles l'avaient transporté, elles avaient enivré son âme [...] et néanmoins c'est par là qu'il lui fut rappelé qu'un sang français coulait dans ses veines. C'est alors qu'il se reconnut incapable de faire un Beethoven, c'est alors aussi qu'il se sentit incapable d'écrire comme un Auber. Il fut Berlioz, et écrivit sa Symphonie fantastique, œuvre dont Beethoven eût souri, tout comme en sourit Auber... »

Cet extraordinaire verbiage n'a aucun intérêt pour l'histoire musicale, il n'est qu'un document psychologique singulier; mais par là même il est essentiel et montre bien que les rapports de Wagner avec Berlioz ont été beaucoup plus déterminés par des attitudes psychologiques que par l'esthétique musicale. Derrière l'apparente équité des jugements ambigus de Wagner, on sent la volonté d'attaquer Berlioz à la fois de front, en cohéritier légitime de Beethoven, et de flanc, en adoptant sournoisement, par tactique, la position des médiocres, ce qui lui fait écrire sur l'œuvre qui l'avait ébloui à son arrivée : « Dans Roméo et Juliette [...] à côté des trouvailles les plus géniales, il s'amonce une telle quantité de fautes contre le goût et la bonne économie artistique, que je ne pus me défendre de faire ce souhait : c'est que Berlioz, avant l'exécution de cette œuvre, l'eût soumise à un homme tel que Cherubini; certainement celui-ci, sans nuire le moins du monde à l'originalité de la composition, aurait su la débarrasser d'un bon nombre d'imperfections qui la déparent. » Cherubini, la bête noire de

Berlioz! On croit rêver. Mais cette attitude pincée, crispée, faite pour moitié de politesse emphatique et pour moitié de coups de griffes fielleux, ne s'explique pas entièrement par les déboires d'un génie impatient et méconnu, et par la jalousie. Il s'y exprime aussi un désir désespéré de corriger la réalité par l'imaginaire, pour réduire coûte que coûte Berlioz à n'être que français, c'est-à-dire anodin. Qu'il ait, au besoin, du succès comme Adam, mais qu'il laisse ainsi se développer dans toute sa puissance la seule œuvre vraiment sérieuse pour Wagner (comme pour Schumann à la même époque, moins la hargne nationaliste) : l'opéra allemand. « Si Berlioz savait s'emparer de la quantité d'excellents éléments qui a surgi de la dernière et brillante période de la musique française moderne, si Berlioz pouvait renoncer à cet isolement auquel il est parvenu, et dont il se prévaut avec un si vain orgueil, pour se rattacher à quelque grande figure de la musique présente ou passée, pour y prendre son point d'appui, alors, forcément, il aurait l'assurance nécessaire pour exercer sur l'avenir de la musique en France une influence puissante. »

Mais Berlioz ose toucher à un des rares opéras allemands, le *Freischütz*, et Wagner, après un article dépité et mitigé dans la *Gazette musicale*, les 23 et 30 mai - nul doute qu'il préférât faire lui-même ce travail plutôt que corriger le *Guitarrero* de Halévy -, se livre dans l'*Abendzeitung*, que Berlioz ne lira pas, à des attaques plus sévères, malgré leur prudence : « M. Berlioz, je le prévois, ne pourra s'empêcher de laisser jaillir les sources fécondes de son imagination [...] nous qui connaissons le *Freischütz*, qui n'avons pas besoin de récitatif supplémentaire pour le comprendre, nous verrons avec plaisir les œuvres de Berlioz augmentées d'une création nouvelle [...] C'est un grand bonheur que ce soit Berlioz qui ait été appelé à remplir cette tâche. Sans doute, nul compositeur allemand n'eût osé entreprendre une œuvre pareille, par piété envers l'œuvre et l'artiste. » On joue donc le *Freischütz* à l'Opéra, les 5 et 7 juin, et Wagner écrit : « Il n'a pas seulement été défiguré, comme il était à prévoir, mais il est devenu infiniment ennuyeux. »

On aimerait savoir ce que Berlioz pense de ces attaques et de leur auteur, mais il est très probable qu'il ne les a pas lues. Il a assez à faire avec ses *Nuits d'été*, sa terrible *Nonne sanglante*, les corvées usuelles, et *Marie Recio* qui va faire ses débuts, pour ne plus s'occuper du jeune Allemand que Schlesinger exploite dans ses basses besognes. Il lui écrit cependant en octobre, en l'assurant qu'il fera son possible pour que le directeur de l'Opéra, Pillet, sauvegarde les intérêts de la veuve de Weber. Il ignore que Wagner vient de terminer la partition du *Vaisseau fantôme* et qu'il a dû en vendre à bas prix le livret pour que Paul Foucher le remanie, que Dietsch le mette en musique et qu'il échoue dès sa création le 9 novembre 1842, à l'Opéra, deux jours après la *Symphonie funèbre* de Berlioz.

Wagner, écœuré, furieux, quitte Paris le 7 avril 1842, enfin convaincu qu'on n'y

peut rien faire. Berlioz, de son côté, s'en convainc de jour en jour davantage et reprend le rêve d'évasion que la tyrannie jalouse de Harriet rend plus urgent. Dans un brouillon que personne n'a pu lire à l'époque, Wagner prophétisait avec une admiration rageuse : « Chez ce Berlioz flambe la jeunesse d'un grand homme. Ses symphonies sont les batailles et les victoires de Bonaparte en Italie. Il vient d'être fait consul - il va devenir empereur - il va conquérir l'Allemagne et le monde. » Wagner n'a pas conquis Paris, mais c'est en effet l'intention de Berlioz dès la fin de l'année que de conquérir l'Allemagne, et il entreprend le premier d'une longue série de voyages.

Sa rencontre avec Schumann le 30 janvier 1843 à Leipzig est très amicale, bien que le Français reste indifférent au superbe Quintette de l'Allemand. Lorsque Berlioz arrive à Dresde, sa réputation déjà bien affirmée jusque chez les douaniers est grandissante. C'est là, du 7 au 19 février, qu'il va pour la première fois être en contact prolongé et professionnel avec Wagner qui vient d'être nommé chef d'orchestre adjoint et qui sert de répétiteur à Berlioz « avec zèle et de très bon cœur », note ce dernier dans le compte rendu des Débats du 12 septembre. C'est en général aux élèves dont les résultats sont un peu insuffisants qu'on reconnaît de la bonne volonté... Il est vrai que Lipinski, grand patron de la musique à Dresde, ne cachait pas à Berlioz ce que Wagner pouvait avoir écrit et dit à son sujet. Cependant Berlioz, susceptible mais généreux, surtout après ses triomphes de Berlin où il a conquis même le roi de Prusse, « n'a pas voulu laisser subsister le soupçon » que Lipinski avait fait naître sur Wagner. Il n'a pas quitté Dresde sans avoir entendu le « Vaisseau hollandais » et les trois derniers actes de Rienzi. « Quelle que soit l'opinion qu'on ait du mérite de ces ouvrages, il faut convenir que les hommes capables d'accomplir deux fois avec succès ce double travail littéraire et musical ne sont pas communs [...] La partition du Vaisseau hollandais m'a semblé remarquable par son coloris sombre et certains effets orageux parfaitement motivés par le sujet; mais j'ai dû y reconnaître aussi un abus du trémolo, d'autant plus fâcheux qu'il m'avait déjà frappé dans Rienzi, et qu'il indique chez l'auteur une certaine paresse d'esprit contre laquelle il ne se tient pas assez en garde. »

On voit que le contact de Berlioz avec la musique est aussi méfiant que le contact avec le musicien. Ne parlons pas de Rienzi, que Wagner aura le courage de renier malgré son succès, et faisons effort pour entendre le Vaisseau fantôme sans nous souvenir des opéras qui l'ont suivi. Ni son recitativo secco, ni les mélismes à l'italienne ne sont originaux. Le chromatisme a été perçu par Berlioz comme un judicieux effet dramatique et non comme un nouveau « langage », et c'est là une réaction parfaitement justifiée. Le seul commentaire intéressant concerne non pas tant le trémolo - il règne en effet - que la « paresse d'esprit ». Or, ce qui frappe lorsqu'on passe de l'écoute de Berlioz à celle de Wagner, c'est que, dans ce

cas, la musique est prévisible, les motifs se répondent, selon une alternance dont Berlioz a senti beaucoup plus la monotonie que la magie. Ce critère restera désormais au centre du débat entre un musicien imprévisible, asymétrique, acyclique, et un musicien usant du sortilège des cycles, indéfiniment renouvelés jusqu'à l'hypnose. Berlioz ne fait pas la part des choses ; féroce attaché à une esthétique de la surprise qu'il a inventée seul, il a sans doute le sentiment que ce n'est pas la peine d'avoir rompu avec le développement classique pour retomber dans une musique encore plus répétitive. Mais il se peut que ce soit moins la forme qui le gêne chez Wagner que la lourdeur massive des effets. Spécialiste à la fois des éclats dramatiques et de la grandeur des architectures, il doit trouver facile et monotone une musique qui ne se développe avec quelque originalité, à cette époque, que dans le deuxième sens. Finalement, il ne semble pas avoir tout à fait deviné à qui il avait affaire, pas plus qu'il ne se doute, lorsqu'il salue, très typiquement en latin, l'Allemagne qui l'a compris et admiré (« Vale Germania, alma parens ! »), qu'il est au sommet de sa carrière, et que jusqu'en 1848 il va aller de déceptions en déboires, tandis que ce jeune Allemand doué va, dans le même temps, s'assurer méthodiquement une solide position et concevoir comme un tout sa future vie créatrice.

Ils ne se rencontrent plus. L'Opéra-Comique crée la Damnation de Faust en décembre 1846. Wagner, qui n'a pu faire jouer à Paris sa Faust Ouverture, et pour qui le sujet est sans doute domaine réservé, parlera à Liszt quelques années plus tard des « platitudes de sa symphonie de Faust », qu'il n'a évidemment ni lue ni entendue. Le lapsus est révélateur ! L'attitude sera la même à l'égard du Faust de Gounod en 1859 : Wagner le critiquera sans avoir accepté de le voir.

Berlioz et Wagner cherchent encore succès et argent à l'étranger, mais le monde musical est limité et il n'offre pas assez de place pour leurs appétits. L'agitation de 1848 apporte plus d'inquiétudes que d'espoirs. Berlioz écrit le 15 mars : « Je n'ai plus à songer, pour ma carrière musicale, qu'à l'Angleterre ou à la Russie. J'avais depuis longtemps fait mon deuil de la France; la dernière révolution rend ma détermination plus ferme et plus indispensable. » Et il libère le fond de son cœur le 26 mai : « Il faut avoir un drapeau tricolore sur les yeux pour ne pas voir que la musique est morte en France maintenant, et que c'est le dernier des arts dont nos gouvernants voudront s'occuper. On me dit que je boude la France. Non, je ne boude pas, le terme est trop léger : je la fuis comme on fuit les pays barbares quand on cherche la civilisation, et ce n'est pas depuis la Révolution seulement. Il y a longtemps que j'avais étouffé en moi l'amour de la France et arraché de mon cœur cette sotte habitude de reporter vers elle toutes mes pensées... Sans l'Allemagne, la Bohême, la Hongrie, et surtout la Russie, je serais mort de faim en France mille fois. »

Au même moment Wagner, qui n'est guère sorti de Dresde depuis 1843 et n'a eu



aucun rapport avec la France et les Français, s'excite brusquement à la nouvelle des événements parisiens de février, et le maître de la chapelle royale se transforme en agitateur politique, lecteur de Proudhon et ami de Bakounine, avec la prétention de réformer théâtre, musique et institutions. Ce bouillonnement d'idées aboutira à l'exil en mai 1849, et à l'Œuvre d'art de l'avenir, en novembre. Le 18 mai Berlioz a fait paraître dans les Débats le grand article de Liszt à la louange de Tannhäuser, premier écrit important qui fasse connaître Wagner aux Français, mais celui-ci, de passage à Paris en juin, n'ira pas voir Berlioz. « Cet affreux Paris me pèse et m'accable [...] Je passe par les mêmes phases qu'il y a dix ans, quand je suis venu ici [...] Sur le terrain de la contre-révolution il n'est plus d'art possible; sur le terrain de la révolution l'avenir de l'art est tout aussi problématique », écrit-il à Liszt.

En somme, Berlioz et Wagner, en dépit de leurs convictions politiques différentes, tiennent à peu près le même langage, partagent la même amertume, mais ils mettront encore six ans avant de s'en apercevoir. Entre-temps l'hostilité tacite s'aggrave. Au début de 1850 Wagner définit pour Hans von Bülow ses rapports avec Berlioz comme une rivalité ouverte : si Liszt fait jouer Benvenuto Cellini à Weimar, ce ne pourra être qu'au détriment de Wagner. Toute entreprise ne visant pas au succès exclusif de Wagner est forcément hostile. La haine de Berlioz était violente, rageuse; celle de Wagner est sournoise et implacable. L'auteur du Judaïsme dans la musique joint les noms de Meyerbeer et de Berlioz, ajoutant la mauvaise foi à la bassesse. Lorsque Liszt, en septembre 1852, refuse de céder et persiste à défendre Benvenuto, Wagner manœuvre : « Crois-moi, j'aime Berlioz, malgré la méfiance et le caprice qui le tiennent éloigné de moi ; il ne me connaît pas, mais je le connais [...] Il arrange à son gré tantôt Shakespeare, tantôt Goethe. Il a besoin du poète pour qu'il le pénètre, qu'il le dompte à force d'enthousiasme, qu'il soit pour lui ce que l'homme est pour la femme [...] Tu ne veux pas de Wieland : je tiens ce poème pour beau mais ne peux plus le mettre en musique pour moi. Veux-tu l'offrir à Berlioz ? » Il n'est pas nécessaire d'être psychanalyste pour trouver l'attitude de Wagner envers Berlioz pour le moins complexe. Le futur amant de Louis II de Bavière, le fétichiste amoureux de soieries, l'auteur du « Féminin dans le Masculin » n'ayant pu « pénétrer » Berlioz comme compositeur tente de le faire comme poète. « Tout ce qui est étranger doit être exclu une fois pour toutes », écrivait-il pourtant un an avant, et Berlioz est français. Mais les théories de Wagner ne sont pas des principes : ceux-ci sont à chercher dans l'inconscient, et l'ambivalence et l'ambiguïté en sont la caractéristique constante.

Liszt a sans doute sagement agi en cachant Wieland à Berlioz, mais Wagner, qui rôde une fois de plus autour de Paris, envoie l'ami commun en août 1853 saluer ce « drôle de paroissien » de Berlioz, puis au moment de le rejoindre avoue, le 12

septembre : « L'idée d'aller à Paris commence à m'être presque désagréable. J'ai peur de Berlioz. Avec mon mauvais français je suis perdu. » L'ironie de Berlioz lui paraît plus difficile à affronter que sa musique, mais il recherche obstinément son contact et son appui.

Berlioz est parfaitement au fait de toutes ces manœuvres. Il a lu le 8 août 1852 dans la Gazette musicale la traduction que Fétis a malignement publiée de passages importants d'Opéra et drame, et il sait à quoi s'en tenir sur les opinions de Wagner à son égard : Berlioz est « le continuateur immédiat le plus énergique de Beethoven », dont l'héritage est tombé entre les mains de cet « élève avide ». Par ailleurs celui-ci est un drogué épris de visions artificielles, qu'il suscite, grâce à son « énorme intelligence musicale [...] par le moyen d'un mécanisme monté avec une délicatesse infinie ». Et c'est ainsi « qu'il fut poussé par tout ce qu'il y avait de malsain, d'anti-humain dans la tendance indiquée plus haut, jusqu'au point où il lui fallut, comme artiste, se perdre dans la mécanique et, comme visionnaire surnaturel, fantasque, se plonger dans le gouffre le plus avide du matérialisme; et cela fait de lui - outre un exemple à ne pas suivre - un phénomène d'autant plus profondément déplorable qu'il est dénué, aujourd'hui encore, d'aspirations vraiment artistiques, alors qu'il est enseveli sans ressources, sous le fatras de ses machines ».

Quelques mois après ces amabilités, écrites sans avoir vu ni entendu aucun opéra de Berlioz, les deux compositeurs vont se rencontrer, dix ans après Dresde. Cette rencontre est redoutée de part et d'autre. Liszt essaie comme toujours de faciliter les choses. Berlioz veut bien ignorer les attaques et il écrit fin juillet au confident commun : « Je suis persuadé comme toi de la facilité de l'engrenage entre Wagner et moi, si toutefois il met un peu d'huile dans les roues. Quant aux quelques lignes dont tu parles, je ne les ai jamais lues, je n'en ai pas le moindre ressentiment; et j'ai assez tiré moi-même de coups de pistolet dans les jambes des gens qui marchent pour ne pas m'étonner de recevoir quelques chevrotines à mon tour. »

Le 10 octobre, au 6, rue Casimir-Perier, chez Mme Kalergis, gouvernante des filles de Liszt, Wagner découvre les charmes de la jeune Cosima et fait une lecture au piano de la Mort de Siegfried, première version de la fin du Crépuscule des dieux. Berlioz, invité également par Liszt, écoute le long livret dont il n'entend pas un mot et « prend son parti de sa malchance avec amabilité et convenance » selon Wagner. L'engrenage ne s'est pas fait, mais il va être possible deux ans après, lors du deuxième voyage de Berlioz à Londres.

Après la mort de Harriet, le 3 mars 1854, Berlioz s'est jugé obligé d'épouser Marie Recio à leur retour d'une troisième tournée musicale en Allemagne, où, bouffie d'orgueil, elle s'est répandue en déclarations tapageuses contre Wagner. Le patient Hans von Bülow suggère à Liszt : « Il serait peut-être bon de rappeler à

M. Berlioz que les plus chaleureux amis qu'il a trouvés à Dresde appartiennent depuis longtemps au parti Wagner. Les caquets de Mme Berlioz au sujet de Richard Wagner m'ont assez irrité. » En 1855 Mme Berlioz suit son mari à Gotha, à Weimar, puis à Londres où deux sociétés philharmoniques rivales ont fait appel à deux chefs étrangers pour des cycles de concerts. Pour la Vieille Société : Wagner. Pour la Nouvelle : Berlioz. Ironie du sort ou judicieux hasard ? Wagner finissait une série commencée en mars de huit concerts consacrés à Beethoven, Weber, Haydn, et à ses ennemis Meyerbeer et Mendelssohn, non sans y ajouter quelques extraits de ses œuvres. Berlioz arrive le 9 juin, pour diriger deux concerts seulement. Pendant quinze jours chacun reste à son pupitre sans prendre de contact avec l'autre. Puis Wagner se décide : « J'ai assisté hier à un concert de la New Philharmonic dirigé par Berlioz et je n'ai été que médiocrement édifié par son exécution de la Symphonie en sol mineur de Mozart; il m'a fallu le plaindre aussi pour la manière tout à fait insuffisante dont fut rendue sa symphonie de Roméo et Juliette [...] J'étais mieux à même de comprendre les faiblesses qui se remarquent dans les meilleures conceptions de ce musicien extraordinaire. Autrefois, au contraire, l'intensité de la sensation me produisait plutôt un malaise général. » Berlioz, il est vrai, est en partie du même avis : « Cela était si prodigieusement exécrationnel que j'ai dû couper court à ces horreurs en supprimant entièrement le chant. » Mais après avoir vu diriger Wagner, il écrit à son tour : « Wagner conduit en style libre, comme Klindworth joue du piano », c'est-à-dire en le « faisant danser sur la corde lâche » par son perpétuel rubato.

Il faut encore deux circonstances favorables pour que les deux hommes aient leur premier contact amical : le Toulousain Sainton, premier violon de l'old Philharmonic, s'est pris d'amitié pour Wagner et l'invite à dîner ainsi que Berlioz; et surtout Marie Berlioz ne figure pas à cette soirée intime où pendant cinq heures la conversation va conserver un ton détendu. Berlioz confie à Liszt : « Il te racontera sans doute son séjour à Londres et tout ce qu'il a eu à souffrir d'une hostilité de parti pris. Il est superbe d'ardeur, de chaleur du cœur, et j'avoue que ses violences mêmes me transportent [...] Il a quelque chose de singulièrement attractif, et si nous avons des aspérités tous les deux, au moins nos aspérités s'emboîtent. » Pendant un instant donc, la défiance de Berlioz s'est effacée, et la joie rare de trouver un interlocuteur - il n'y en a pas tellement sur les hauteurs où tous deux se plaisent - a pour quelque temps fait taire les agacements, les susceptibilités, les jalousies.

En repensant à cette importante rencontre, Wagner, dans *Ma vie*, la retrace assez en détail : « Je compris soudain la personnalité de cet homme tourmenté, à la sensibilité émoussée sous bien des rapports, si remarquablement doué pourtant. Moi qui n'étais venu à Londres que poussé par le besoin de distraction et de

stimulation étrangère je me sentais au septième ciel lorsque je me comparais à Berlioz qui, bien plus âgé que moi, n'y avait été attiré que par l'appât de quelques guinées. Je m'aperçus de sa fatigue et de sa désespérance et j'éprouvai la plus profonde pitié pour cet artiste si supérieur à tous ses rivaux. Berlioz sembla apprécier ma joyeuse familiarité ; lui, d'ordinaire un peu renfermé, dégelait visiblement pendant les heures cordiales que nous passions ensemble. Il me raconta bien des détails amusants sur Meyerbeer et sur l'impossibilité d'échapper à ses flatteries lorsqu'il voulait obtenir un article élogieux [...] Il m'était moins facile de m'entretenir avec lui de questions artistiques plus spéciales, car je me heurtais toujours au Français s'exprimant en termes catégoriques et tranchants et si sûr de lui qu'il ne lui venait même pas à l'idée de n'avoir peut-être pas compris son interlocuteur. M'étant une fois amicalement échauffé et constatant avec surprise que je possédais la langue française, je cherchais à lui expliquer quel était, selon moi, le secret des " conceptions artistiques ". J'essayai de lui démontrer la force des impressions que la vie produit sur l'âme; ces impressions nous tiennent enchaînés jusqu'à ce que nous puissions nous en délivrer en donnant une forme à ce que nous ressentons intimement de sorte que cette création artistique ne nous paraît pas être la conséquence d'impressions directes de la vie, mais bien le produit de nos facultés tirées de leur engourdissement par ces impressions mêmes, et dont l'expression nous fait l'effet d'une délivrance. Berlioz eut un sourire d'intelligente condescendance et dit : Nous appelons cela " digérer ". Mon étonnement fut grand à le voir comprendre si rapidement mes pénibles explications et cet étonnement répondit à la manière dont mon nouvel ami se comporta généralement envers moi. Je l'invitai à assister à mon dernier concert et au petit dîner d'adieu que je donnai chez moi à quelques intimes. Il ne resta pas longtemps à notre réunion et prétextait un malaise. Les autres ne me cachèrent pas qu'à leur avis Berlioz était vexé des adieux trop enthousiastes que venait de m'adresser le public. » Le 5 juillet il écrivait pourtant à Liszt : « Après mon dernier concert il vint me voir avec quelques autres amis de Londres; sa femme l'avait accompagné; nous restâmes ensemble jusqu'à trois heures du matin, et nous nous séparâmes en nous embrassant avec effusion. »

La pose de dilettante que Wagner se donne ne correspond guère à la réalité elle non plus, et si Berlioz écrivait le 3 juillet 1855 à un ami : « Nous allons boire du punch chez lui après le concert; il me renouvelle ses amitiés, il m'embrasse avec fureur, disant qu'il avait eu sur moi une foule de préjugés, il pleure, il trépigne; à peine est-il parti que le Musical World publie le passage de son livre où il m'éreinte de la façon la plus comique et la plus spirituelle », c'est que sa méfiance devant le cabotinage de Wagner n'avait guère cédé que le temps d'un punch, que celui-ci ait duré ou non jusqu'à trois heures du matin. Les journalistes et sa femme s'étaient fait un malin plaisir de ranimer les vieilles irritations. Le

tempérament tranchant, crispé, explosif de Berlioz le faisait vivre sur un autre rythme que Wagner, verbeux et démonstratif. Sa façon narquoise de lui signifier qu'il enfonçait des portes ouvertes traduit moins une différence de vocabulaire, de langue, pour exprimer des convictions analogues, qu'un rythme vital fondamentalement différent. Leurs cyclothymies, leurs phases, ou leurs « engrenages » ne tournaient pas à la même vitesse.

La coïncidence de Londres devait être aussi rare que celle de deux corps célestes et le décalage n'a pas tardé à se manifester : « Si nous vivions encore une centaine d'années, je crois que nous aurions raison de bien des choses et de bien des hommes », écrivait Berlioz à Wagner. Mais les rivalités et les oppositions esthétiques vont reprendre. Berlioz écrit le 10 septembre pour dire à Wagner qu'il aimerait placer dans sa bibliothèque Tannhäuser à côté de Lohengrin qu'il a déjà, et Wagner demande en octobre à Berlioz, puis à Liszt, de lui envoyer les partitions de ses symphonies (qu'il n'a jamais vues !). Les relations en restent là. Berlioz, qui a séjourné près de Liszt à Weimar devenue un temple du wagnérisme où le grand pianiste officie, écrit le 23 mai 1856 à son fils : « Nous avons eu des scènes incroyables au sujet de Lohengrin. Il en est résulté des histoires qui font long feu dans la presse allemande. » Il n'en aura que plus de mérite à reconnaître quatre ans plus tard que l'introduction fait « l'effet le plus saisissant », que, considérée « comme une pièce symphonique seulement », elle est « admirable de tout point » et qu'enfin « merveille d'instrumentation [...] c'est un chef-d'œuvre ».

Que commence-t-il donc à reprocher sérieusement à Wagner dont il connaît maintenant au moins quatre opéras ? Il écrit le 19 août 1856 : « C'est là le crime de Wagner, il veut détrôner la forme, la réduire à des accents « expressifs, en exagérant le système de Gluck (qui fort heureusement n'a pas réussi lui-même à suivre sa théorie impie). » Wagner faisait grief à Berlioz d'outrer systématiquement certaines singularités expressives de Beethoven, et voilà que Berlioz lui retourne ce genre de compliment, non moins sincèrement sans doute. C'est que la continuité sonore vers laquelle tend Wagner lui paraît un milieu amorphe incompatible avec la mobilité des passions qu'il s'est donné pour tâche de suivre. Les Troyens auxquels il travaille conserveront le découpage en airs, récits, chœurs et intermèdes orchestraux, car Berlioz ne conçoit pas de relief véritable sans ces contrastes.

Le 20 janvier 1858 Wagner rend une brève visite à Berlioz. L'un et l'autre sont désormais trop célèbres pour pouvoir oublier toutes les chroniques où on accentue à plaisir leurs oppositions, et la cordialité n'y est guère. Les amis et Marie persuadent Berlioz qu'il n'y a pas place à Paris - où il vient péniblement

d'avoir l'occasion de lire le seul livret des Troyens aux officiels - pour deux compositeurs d'avant-garde. Le 23, tout cassé, ridé, malade, Berlioz rend brièvement à Wagner, qui loge à l'hôtel du Louvre, une visite dont le ton est encore plus gêné, sinon aigre, que celui de la précédente. Le sujet du malaise, c'est surtout les Troyens que Berlioz voudrait faire apprécier de Wagner, pour la plus grande gêne de celui-ci, qui avoue ; « Une terreur s'empara de moi lorsque j'écoutai la lecture du malencontreux texte d'opéra... J'espère maintenant ne plus me rencontrer avec lui... Le voilà méditant sur la destinée de cette absurdité sans nom, comme si le salut du monde et de son âme en dépendait; c'est trop fort pour moi, vraiment ! » Berlioz n'aura jamais été plus Cassandra, dont il a tellement développé le rôle dans son opéra. Il est vrai que « l'œuvre d'art de l'avenir », Tristan et Isolde, prophétise elle aussi dans le désert.

Le dialogue rompu après Londres est irremplaçable, mais impossible. Wagner lui-même en souffre : « J'éprouve un besoin violent d'initier quelqu'un à mon travail, et j'ai peur de me laisser entraîner à jouer prochainement quelque passage de cette composition à Berlioz; je m'inquiète peu de savoir si ma façon de faire de la musique le remplira d'épouvante ou de dégoût. » En même temps Berlioz écrit à son fils ; « L'école de l'avenir, c'est-à-dire Wagner, Liszt et Bülow en première ligne, est une école insensée. Ils n'en démordent pas, ils veulent absolument que je sois leur chef et leur porte-drapeau. Je ne dis rien, je n'écris rien... » Ainsi Wagner n'a pu manœuvrer Berlioz qu'il voulait présenter comme caution chez Émile Ollivier.

À quoi bon dès lors lui rendre encore visite en septembre 1859, sauf peut-être pour mieux juger de l'épuisement de l'adversaire? « Ne l'ayant pas trouvé chez lui, écrit Wagner, j'étais redescendu dans la rue et c'est là que je l'avais rencontré [...] En m'apercevant, il n'avait pu dissimuler un effroi nerveux [...] Je n'avais eu aucun doute sur la nature de son émotion; pourtant j'avais dissimulé ma stupéfaction sous les apparences de l'inquiétude que m'inspirait sa santé [...] Il n'arrivait à résister aux violents accès d'une névralgie douloureuse qu'en se faisant traiter à l'électricité : c'était d'une de ces séances qu'il rentrait précisément [...] J'étais parvenu à le rendre de meilleure humeur en lui exposant ouvertement mes projets : par mes concerts, je n'avais en vue que d'attirer sur moi l'attention du public parisien pour arriver à organiser une saison d'opéra allemand [...] Je lui affirmai, en outre, que je renonçais absolument aux représentations françaises de Tannhäuser. » Peu après Wagner fait demander par ses agents à Berlioz, dont il s'obstine à désirer le parrainage, des conseils pour ses concerts; mais la bonne volonté de Berlioz est coupée par sa femme, qui lui fait une sortie scandaleuse en leur présence : « Comment, je crois que vous donnez des conseils pour les concerts de M. Wagner ! »

L'auteur de Tristan, riche, adulé, organise des réceptions dans son luxueux

appartement de la rue d'Aumale et parade avec son veston bleu à brandebourgs rouges, son bonnet grec jaune ouvragé de torsades vertes, pour tenter une fois de plus la difficile conquête de Paris. L'appui d'une princesse va lui permettre de livrer bataille. Le 21 janvier 1860 Berlioz reçoit la partition de Tristan dédiée « Au cher et grand auteur de Roméo et Juliette, l'auteur reconnaissant de Tristan et Isolde », l'entrouvre et la referme pour s'occuper du finale des Troyens. Wagner reconnaissait sa dette : l'histoire d'amour et de mort mise en musique par Berlioz préfigurait celle de Wagner et la tristesse de Roméo celle de Tristan.

Le 25 janvier Berlioz assista au premier concert wagnérien au Théâtre Italien en compagnie de Meyerbeer, de Gounod, d'Auber, de Baudelaire, de Théophile Gautier et de tout Paris : le conflit décisif était ouvert. Il ne pouvait éviter de prendre parti; lui qui, dans toute son œuvre de critique, n'avait eu l'occasion et le goût de consacrer que quelques lignes à Wagner, contre des pages et des pages de Wagner à son sujet, va devoir s'expliquer publiquement. A l'entracte, après les sifflets et les tumultes du concert, l'indiscrète Marie a interpellé Reyer en s'exclamant : « Quel triomphe pour Hector ! » Mais celui-ci - bien qu'il avoue à son ami Morel : « J'ai souffert beaucoup, tout en admirant la véhémence de son sentiment musical dans certains cas. Mais les septièmes diminuées, les discordances, les modulations sauvages m'ont donné la fièvre, et décidément ce genre de musique m'est odieux, il me révolte » - fera un terrible effort d'honnêteté. Comme Baudelaire, il ne veut pas être confondu avec les imbéciles qui se déchaînent contre Wagner, il ne se vengera pas des insultes au « mécanicien enseveli sous le fatras de ses machines », et son compte-rendu des Débats qui paraît le 8 février, au moment du troisième concert où on le voit applaudir à tout rompre, est un généreux hommage au jeune rival, accompagné en dernière partie d'aveux d'inquiétude devant l'avenir musical que ses propagandistes entendent ouvrir.

Il confirme ses impressions de 1843 devant le Vaisseau fantôme, sa puissance, mais aussi la monotonie de ses « noires harmonies », sans « le moindre dessin mélodieux ». Il précise surtout le grief esthétique fondamental : « Déjà se manifeste dans cette ouverture dont le développement me paraît en outre excessif, la tendance de Wagner et de son école à ne pas tenir compte de la sensation, à ne voir que l'idée poétique ou dramatique qu'il s'agit d'exprimer. » Il salue dans la marche et les chœurs de Tannhäuser, « d'un éclat et d'une pompe superbes », le rythme qui « y prend des allures chevaleresques, fières, robustes ». Ici la mélodie est « clairement dessinée, élégante, mais peu originale », car elle rappelle « par sa forme, sinon par son accent, un thème célèbre du Freischütz ». Mais l'ouverture du même opéra, où « la force et la grandeur dominant encore », le fatigue par ses partis pris. Y reconnaît-il un héritage de la « Marche des pèlerins » de Harold en Italie? Il ne semble pas : le thème de l'allegro « est en soi

peu intéressant ». Les développements auxquels il sert de prétexte sont, comme dans l'ouverture du *Vaisseau fantôme*, « hérissés de successions chromatiques, de modulations et d'harmonies d'une extrême dureté ». Quant au trait de violon qui accompagne le choral, « ce dessin obstiné, ou plutôt acharné, figure en somme cent quarante-deux fois dans l'ouverture. N'est-ce pas trop? »

Sur *Lohengrin* Berlioz a révisé en partie son jugement de 1856 : l'introduction est quelque chose de « suave, harmonieux autant que grand, fort et retentissant; pour moi, c'est un chef-d'œuvre ». La « Grande Marche en sol » du début du deuxième acte, qui a produit « une véritable commotion », représente une « idée formidable, irrésistible », et « on ne trouverait peut-être rien en musique qui lui pût être comparé pour l'emportement grandiose, la force et l'éclat ». Si Berlioz attribue généreusement à Wagner les qualités que lui-même pourtant incarne au premier chef, il capitule devant le prélude de *Tristan*, qui se développe « sans autre thème qu'une sorte de gémissement chromatique, mais rempli d'accords dissonants dont de longues appoggiatures [...] augmentent encore la cruauté [...] J'ai lu et relu cette page étrange : je l'ai écoutée avec l'attention la plus profonde et un vif désir d'en découvrir le sens; eh bien, il faut l'avouer, je n'ai pas encore la moindre idée de ce que l'auteur a voulu faire. »

Après cet humble aveu, Berlioz résume son opinion sur Wagner, doué de l'intensité de sentiment, de l'ardeur intérieure, de la puissance de volonté, de la foi qui subjuguent, émeuvent et entraînent, mais que déparent un certain manque d'invention, une trop grande recherche et l'appréciation inégale de certains éléments constitutifs de l'art. La dernière partie de l'article, avec ses excommunications de l'hérétique « école de l'avenir », suscite à l'époque les plus vives polémiques. Elle n'a plus aujourd'hui que l'intérêt de montrer combien l'angoisse de Berlioz et les préjugés régnants avaient eu finalement raison de la rigoureuse honnêteté dont il fait preuve à l'égard de ce qu'il a étudié et entendu, et surtout combien il avait peur d'être enrôlé malgré lui dans cette « école », par les journalistes ou par Wagner. En tout cas, il n'en avait jamais tant dit sur un de ses contemporains, et Wagner reste le seul qu'il ait fait figurer dans *À travers chants*. Au reste, ces jugements étaient les plus équitables qu'on ait pu lire alors à Paris. Wagner lui répondra publiquement avec noblesse, quinze jours plus tard, dans le même journal : « Lorsqu'il y a cinq ans, à Londres, la destinée nous rapprocha, je me vantais d'avoir sur vous un avantage, celui de comprendre parfaitement et d'apprécier vos œuvres, tandis que vous ne pouviez vous rendre qu'un compte imparfait des miennes [...] Je me vois forcé de me dépouiller aujourd'hui de ce modeste avantage [...] Je suis las d'être le seul Allemand qui n'ait point encore entendu une exécution de *Lohengrin*. » Si le public veut bien accorder un peu de sympathie à l'exilé, devant la peine qu'il se donne, il espère bien avoir à son tour « la satisfaction d'être compris » de celui qu'il appelle « mon



cher Berlioz ». La suite de la lettre remet les choses au point sur la fameuse «école de l'avenir », débarrassée des légendes dont Berlioz lui-même a été dupe. Avec l'aisance d'un homme qui sent le vent favorable, Wagner abandonne le rôle de pupille pour parler plus haut : « J'espère que bientôt l'un et l'autre, dans des conditions tout à fait égales, nous pourrons nous comprendre réciproquement, Laissez cette France si hospitalière donner un asile à mes drames lyriques : j'attends de mon côté avec la plus vive impatience vos Troyens.»

Berlioz n'accepta pas le marché; il savait qu'il n'y avait pas de place à l'Opéra à la fois pour Tannhäuser et pour les Troyens, que Wagner méprisait cette œuvre et que l'étranger, soutenu par la princesse de Metternich, allait triompher du vieux critique orléaniste des Débats. Il se rend, triste, désabusé, chez Pauline Viardot où Wagner l'a invité à une audition intime du deuxième acte de Tristan, soit par curiosité, soit pour ne pas afficher son dépit. Klindworth tient le piano, Pauline chante le rôle d'Isolde et Wagner celui de Tristan. Berlioz le félicite, faute de mieux, pour la chaleur de son interprétation, et la vanité de Wagner y trouve son compte : « Berlioz vanta la chaleur de ma diction qui formait, en effet, un contraste frappant avec celle de ma partenaire. » Berlioz, accablé de deuils et d'humiliations, lui fait désormais plus pitié que peur. On sait depuis le 12 mars que Tannhäuser sera monté, alors que Berlioz continue à être évincé de partout. Le 22 mai 1860, le printemps et son propre anniversaire attendrissent Wagner qui écrit à Liszt : « Je n'ai pas revu Berlioz depuis mon concert; auparavant c'était toujours moi qui étais obligé de courir après lui et de l'inviter; il ne s'était jamais inquiété de moi. Cela m'avait fort attristé : je ne lui en voulais pas; seulement je me demandais si le Bon Dieu n'aurait pas mieux fait d'omettre les femmes dans l'œuvre de la création... En thèse générale elles nous sont nuisibles. » Et après avoir plaint « un pauvre homme tombé si bas » par la faute de ses soucis domestiques, il s'enthousiasme pour le bel article sur Fidelio qu'il vient de lire : « L'article de Berlioz m'a fait voir nettement, une fois de plus, combien les malheureux sont seuls, que lui aussi est tendre et profondément sensible, au point que le monde ne peut que le blesser et abuser de son irritation malade pour l'entraîner dans de prodigieux égarements [...] L'homme richement doué ne peut trouver que dans un homme supérieur un ami qui le comprenne et je suis arrivé à cette conclusion qu'aujourd'hui nous formons une triade exclusive [...] Mais il faut bien se garder de le lui dire : il se cabre dès qu'on lui en parle. Un dieu qui souffre si cruellement n'est qu'un pauvre diable ! » Et Wagner transcrit pour Liszt le billet qu'il s'est aventuré à adresser à Berlioz : « Cher Maître, je viens de lire votre article sur Fidelio. Soyez-en mille fois remercié ! [...] Une chaîne ininterrompue d'intime parenté rallie entre eux les grands esprits, qui par ce seul lien ne tomberont jamais dans l'incompris. Si je m'exprime mal, j'espère pourtant que vous me ne [sic] comprendrez pas mal. »

Berlioz, touché par cet élan maladroit, répond dès le lendemain pour écarter le « cher Maître » et avouer : « Je ne sais si vous avez encore des illusions; quant à moi, je vois depuis bien des années les choses telles qu'elles sont [...] Vous êtes au moins plein d'ardeur, prêt à la lutte; je ne suis, moi, prêt qu'à dormir et à mourir. Pourtant une espèce de joie fébrile m'agite encore un peu, si, quand je crie d'amour pour le beau, une voix me répond au loin et me fait entendre au travers des rumeurs vulgaires son salut approbateur et amical. Merci donc pour votre lettre; elle m'a fait du bien. »

Quel dommage que ce ne soit pas le mot de la fin ! Après cent soixante-quatre répétitions, Tannhäuser va être joué le 13 mars 1861. Wagner semble prêt à adopter Paris si Paris adopte Tannhäuser, car il a pu, après onze ans d'exil politique, retourner en Allemagne et il confie à Liszt : « Je n'y vois que petitesse et mesquinerie, faux mérite et suffisance, absence totale de réelle valeur. Tout est en façade, la médiocrité est à l'ordre du jour, si bien qu'à tout prendre j'aime mieux encore voir jouer le Pardon de Ploërmel à Paris que chez nous [...] Aussi je t'avouerais qu'en mettant le pied sur le sol germanique, je n'ai pas éprouvé la moindre émotion, à part la surprise que m'a causée le langage stupide et grossier que j'ai entendu autour de moi. Crois-moi, nous n'avons point de patrie! Et si je suis Allemand, je porte certainement mon Allemagne en moi-même. » Berlioz, qui voit Wagner faire « tourner en chèvres les chanteuses, les chanteurs et l'orchestre », Liszt arriver « pour soutenir l'école du charivari », écrit à son fils : « Il y a des instants où la colère me suffoque [...] Wagner est évidemment fou. Il mourra d'un transport au cerveau. »

On sait dans quelles conditions le Jockey Club et les autres crétins firent tomber Tannhäuser. Si Baudelaire a su y reconnaître « le cri de l'âme montée à son paroxysme », Berlioz, qui s'était traîné péniblement jusqu'à l'Opéra, ne sait que dire : « Dieu du ciel, quelle représentation! Quels éclats de rire! Le public a ri du mauvais style musical, il a ri des polissonneries d'une orchestration bouffonne [...] Enfin il comprend donc qu'il y a un style en musique [...] Les horreurs, on les a sifflées splendidement [...] Je suis cruellement vengé. » Et le feuilleton que tout le monde attend ne sera pas écrit : « Berlioz a évité de dire son avis; courage négatif. Remercions-le de n'avoir pas ajouté à l'injure universelle », note Baudelaire. Le mot de la fin sera donc un silence shakespearien, ou stoïcien, et définitif jusqu'à la mort de Berlioz. Wagner sait à quoi s'en tenir et comprend bien que son vieil adversaire, loin d'être vengé, « sans le savoir, se bat lui-même ».

De fait, une fois refermé ce dossier, c'est l'importance de l'imaginaire qui nous frappe chez l'un et chez l'autre. Wagner est atteint sporadiquement d'eczéma depuis juillet 1834, et ses crises de furonculose coïncident souvent chez lui, comme en novembre 1858, avec les moments de solitude et de pessimisme.

L'énigmatique « névrose intestinale » dont Berlioz finira par mourir et l'érysipèle qui l'accable au début de 1861, période désespérée entre toutes, sont sans doute autant de signes somatiques d'un psychisme qui retourne contre soi les puissances destructrices dont Harriet ou Marie ont été si longtemps les victimes - ou les stimulants. Ce lien entre création et destruction n'est pas seulement un thème romantique, il se devine dans la destinée réelle des deux compositeurs, pour atteindre à coup sûr chez Berlioz son intensité la plus tragique. Car si Wagner fait souvent figure de personnage de vaudeville (entre son petit roi et Cosima passant à la caisse, par exemple, en juin 1866), les ridicules de Berlioz sont d'une tout autre nature : le vieil amoureux désespéré de sa « Stella montis » nous fait rire comme Alceste, tandis que Wagner a des inconsciences ubuesques.

Mais au-delà des cabotinages assez insupportables de part et d'autre, derrière deux mégalomanies qui diffèrent dans leurs méthodes plus que dans leur ampleur, Berlioz et Wagner incarnent deux façons de jouer avec la mort. Ce qu'ils ne pouvaient se dire ni entre eux ni à eux-mêmes, c'est la fascination spécifique où l'imagination de chacun se fixe devant une certaine image d'amour et de mort. Rien de plus significatif que le livret abandonné de la Noce, que Wagner avait conçu à Prague en 1832 : « Un homme fou d'amour escalade la fenêtre de la chambre nuptiale où la fiancée de son ami attend son fiancé; celle-ci lutte avec l'insensé et le rejette sur le pavé où il se brise et rend l'âme ; à l'office mortuaire la fiancée, avec un cri, s'affaisse inanimée sur le cadavre. » Rapprochons cette pièce tout d'abord de l'adoption par Wagner de l'image d'un L. Geyer adultère, volant au foyer des Wagner la place du père; puis de l'obstination de Wagner à voler lui-même les femmes ou les filles de ses amis; et enfin de Senta dans le Vaisseau fantôme ou du mythe wagnérien par excellence : Tristan le voleur d'amour blessé, et nous sentirons bien à la fois dans quelle situation affective complexe l'obsession chrétienne du péché et de la rédemption a joué chez Wagner, et ce que pouvaient confusément représenter pour lui le fantasme féminin de Paris et la présence de Berlioz à qui Wagner proposait inconsciemment tour à tour sur son perpétuel théâtre imaginaire le rôle du double, du père ou du rival.

L'ennui, c'est que Berlioz se jouait pour sa part une autre pièce, dont la distribution était déjà close au moment où Wagner réclamait un rôle. Les Mémoires, la Symphonie fantastique, Harold en Italie, Roméo et Juliette nous livrent en détail le scénario berliozien. Il n'est pas absolument original, c'est le thème romantique du héros supérieur et fatal qui ne peut que causer la perte de celle qu'il aime. Au moment où Wagner rêve que la fiancée inaccessible se punit de mort pour avoir tué le voleur d'amour, Berlioz rêve qu'il marche au supplice après avoir assassiné la bien-aimée. La mort et l'amour fusionnent chez Wagner, mais dans la Damnation de Faust et même dans Roméo cette évasion semble

exclue. Pour Berlioz, le silence est le seul aboutissement, et si l'au-delà est extase pour Wagner, il est l'horreur infernale pour Berlioz. Wagner saura trouver de remarquables figurantes - Mathilde ou Cosima - pour incarner ses rêves, alors que Berlioz se détruira en vivant devant une Ophélie qui se dégrade, peut-être avec son inconsciente complicité. Et c'est lui, non l'auteur de Tristan, qui épouse la mort aussi bien dans sa vie, avec les atroces exhumations de 1864, que dans les Troyens où Cassandre est promise à la mort et non à Chorèbe, où Didon, veuve de Sichée et pour ainsi dire d'Énée, se tue dans la solitude, et où Andromaque traîne le deuil d'un Hector de jour en jour davantage voué au silence et à l'oubli, mais le bûcher de Didon ne fait pas comme celui de Brunhilde s'écrouler le monde des dieux, et la reine qui cherche en mourant la lumière céleste gémit quand elle l'a aperçue. Faut-il aller jusqu'à suggérer que la responsabilité prise chez Wagner par l'image de Geyer, c'est la mère incapable d'amour qui l'a prise chez un Berlioz frustré et « noué » ? Il reste que Wagner n'a jamais manqué de protectrices, qu'il n'est jamais parti pour une expédition de vengeance meurtrière et qu'il a su harmoniser sa vie et ses mythes, alors que l'agressivité berliozienne a fini par détruire sa vie.

Si ce conflit des personnalités profondes explique certaines attitudes, il n'en demeure pas moins que les affrontements conscients sont autrement importants pour nous, qui avons affaire désormais aux œuvres et non à leurs créateurs. Un siècle après, Wagner fait figure d'auteur populaire - souvent réduit, il est vrai, aux fragments symphoniques -, tandis que Berlioz devra encore maintes fois être réhabilité et, à part trois ou quatre œuvres, reste mal connu. Si l'on songe qu'il a fallu attendre 1957 pour que les Troyens soient représentés intégralement et dans un théâtre anglais, et 1969 pour que la partition complète soit enfin disponible chez un éditeur allemand, on se dit que Berlioz était encore optimiste en pensant que les siens le reconnaîtraient s'il vivait cent quarante ans. Euphonia est restée une folle utopie, mais Wagner a régné à Bayreuth dès son vivant. Pourquoi?

La raison est sans doute à chercher dans l'opposition de deux façons d'articuler le temps. Tout l'œuvre de Wagner tend à transcender la durée et à identifier rédemption, nirvâna et éternité. Les moyens sont de deux sortes principalement : structures cycliques d'une part, par lesquelles passé et avenir se rejoignent (cycle des éléments, anneaux d'alliance entre les dieux et les hommes, table ronde des chevaliers élus et circulation incantatoire des motifs), et, d'autre part, continuum mélodico-harmonique, emporté sur un flot de modulations chromatiques, car c'est d'un bout à l'autre de l'œuvre la mer qui règne, à la fois comme archétype inconscient et comme modèle sonore de continuité. Au contraire, l'appréhension berliozienne du temps est discontinue et on ne trouve guère avant Webern une esthétique apparentée. Il n'est pas étonnant que seul un auditeur tel que

Schumann ait su comprendre dès son apparition cette nouveauté absolue, et percevoir « une particularité, très rare parmi les compositeurs, et qui distingue presque toutes ses mélodies : chaque son, pris isolément, y a une telle intensité qu'elles ne supportent, à l'image de beaucoup d'anciennes chansons populaires, aucune harmonisation, et que souvent même l'accompagnement nuit à leur ampleur ». Ce tempérament, qui conduit Berlioz à procéder par éclats, par ruptures, qui fait de lui un des rares grands utilisateurs du silence (héritage beethovenien qu'on ne lui a guère disputé), explique aussi qu'il soit, avec Schumann, presque le seul rythmicien asymétrique de son siècle. Le rubato de Chopin ou de Wagner est une façon élégante de retomber sur ses pieds, mais la phrase berliozienne, dans Harold ou dans Roméo en particulier, est toujours imprévisible. On ne fredonne pas ses thèmes aussi aisément que les fanfares wagnériennes. Il a su comme les autres pratiquer la carrure solennelle, dans ses œuvres sacrées surtout, et même l'ostinato, mais il suffit de comparer l'« idée fixe » de la Symphonie fantastique ou les chants de l'alto de Harold avec les leitmotive de Wagner pour voir bien vite une différence essentielle. Ces derniers redoublent leur pouvoir expressif par leur retour ou leur voisinage avec d'autres motifs, ils peuvent même parader avec insistance dans Parsifal ou dans Tannhäuser par exemple, tandis que les thèmes ou les timbres récurrents chez Berlioz paraissent toujours l'entrée en scène inopinée d'un personnage : leur raison d'intervenir est toujours d'ordre dramatique et non structurel. Berlioz se refuse à développer ses thèmes, ce qui fait croire à beaucoup qu'il n'en est pas capable et préfère les utiliser telles des apparitions, toujours inattendues même lorsqu'elles sont obsédantes. Le compositeur le plus « dramatique » des deux, c'est paradoxalement lui, et plus encore dans ses symphonies que dans ses opéras; il n'est pas étonnant qu'il n'ait entendu dans le prélude de Tristan que grisaille amorphe et « paresse d'esprit », car une pareille musique ne peut qu'agir comme incantation ou sembler terriblement monotone. Privée pour Berlioz du prestige à priori de l'anecdote religieusement exaltée d'avance par les fidèles, elle a dû lui paraître avant tout inexpressive et les leitmotive rester des idéogrammes sonores indéchiffrables.

La vraie opposition n'est pas plus technique qu'elle n'est, on l'a vu, vraiment nationale. Aucun procédé d'écriture de Wagner n'est étranger à Berlioz, ni les cuivres sombres de la Symphonie funèbre, ni les traits de violon qui passent du finale de Roméo à celui de l'ouverture de Tannhäuser, ni la mélodie continue qui est l'innovation de Roméo pour lequel Wagner a bien raison de dire sa reconnaissance, ni l'orchestre invisible, que Bayreuth empruntera à Lelio, ni enfin le chromatisme. Berlioz va aussi loin que Wagner dans ce dernier domaine; l'extraordinaire Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet, en 1848 juxtapose brutalement des harmonies utilisées comme couleurs pures (sol

majeur et sol dièse mineur par exemple), et de toute manière Liszt les dépasse tous deux puisque son *Sposalizio* en 1838 a déjà des éclairages polytonaux, et que l'accord de Tristan figure dès 1834 dans sa deuxième Apparition. Ce qui rend étrangère la musique de Wagner à Berlioz, c'est l'hypertrophie du développement qui, dès qu'il est privé des vertus hypnotiques vers quoi il tend, ne lui paraît plus qu'une monstrueuse répétition d'harmonies exceptionnelles; et ce qui reste étranger à Wagner chez le meilleur Berlioz, c'est ce sens du cri abrupt où une énergie meurtrière, concentrée, vous explose à la figure, et où se traduit une volonté de rupture sociale qui, au lieu d'investir irrésistiblement peu à peu l'inconscient collectif, ainsi que lui-même a su le faire, crache son défi désespéré. Wagner a réussi parce qu'il a organisé une durée de plénitude, un temps sauvé des accidents et des heurts, éminemment consolateur ; et Berlioz a eu conscience d'avoir échoué parce que, tel Don Quichotte, il est parti en guerre contre le temps. L'amoureux d'Estelle et Ophélie n'a pas voulu l'accepter, il a voulu nier l'usure des rêves et a cherché son salut dans l'éclat de l'instant. L'amoureux d'Isolde a trouvé le sien dans le point d'orgue.

Au fond, Scudo avait lâché malgré lui une vérité dont il n'apercevait pas tout le sens en répétant en 1846 quelques mots de Meyerbeer sur Berlioz : « C'est une dissonance qui n'a pas été préparée et qui ne sera jamais résolue. »

Berlioz, collection Génies et Réalités, chapitre IV, p.111-136, Paris, Hachette, 1973.

-