

Les relations mouvementées entre Ernest Van Dyck et Cosima Wagner

Malou Haine

Parmi tous les artistes avec lesquels le travail m'a mise en relation, je n'en sais point sur lequel j'ai fondé de si grandes espérances [...]. L'idée ne me serait pas venue, que vous seriez celui qui me causerait la plus profonde déception.
(Lettre de Cosima Wagner à Ernest Van Dyck, 14 mai 1895)

CET EXTRAIT DE LETTRE mis en exergue résume en quelques mots l'ensemble des relations entre Cosima Wagner (Côme, 24-12-1837 – Bayreuth, 01-04-1930) et Ernest Van Dyck (Anvers, 02-04-1861 – Berlaar, 31-08-1923). D'emblée, on peut les qualifier de tendues et difficiles : de part et d'autre, elles n'ont cessé d'évoluer à la manière d'un pendule, de l'admiration la plus vive à la déception la plus cruelle. Des malentendus se sont glissés dans leurs rapports professionnels et les positions se sont crispées¹.

Les relations entre Cosima Wagner et Ernest Van Dyck se déroulent à la manière d'un opéra. L'entente (presque) cordiale occupe l'acte I qui prend place entre 1887 et 1894 : on assiste à la préparation des rôles pour les *Festspiele* de Bayreuth et aux répétitions devant leurs décideurs. Les exigences de « Frau Meister » témoignent de l'esthétique suivie à Bayreuth et de l'enseignement qui s'y donne. Le ténor belge s'y plie, mais entend se faire respecter : les premières escarmouches surgissent. A l'automne 1894, le désaccord éclate. Nous sommes à l'acte II : le chanteur belge est exclu de Bayreuth pour plusieurs saisons, mais les liens ne sont pas totalement coupés. La fin d'un rêve se concrétise à l'acte III

¹ Malou Haine, *Ernest Van Dyck, un ténor à Bayreuth, suivi de la correspondance avec Cosima Wagner*, Lyon, Symétrie, 2005.

lorsque Van Dyck revient à Bayreuth en 1911 : l'enthousiasme est néanmoins brisé de part et d'autre.

Entre 1888 et 1912, Ernest Van Dyck a participé à neuf reprises aux *Festspiele* de Bayreuth où il s'est imposé dans le rôle titre de *Parsifal*. Il n'y a interprété qu'une seule fois un autre rôle, celui de Lohengrin en 1894. Synthétisons² ci-après ses diverses participations :

Pas de festival à Bayreuth en 1890, 1893, 1895, 1898, 1900, 1903, 1905, 1907, 1910, 1913, ni de 1915 à 1923.

- 1888. *Parsifal*. Van Dyck (1^{er} chanteur), Ferdinand Jäger³ (2^e chanteur)

Van Dyck interprète le rôle 7 fois sur les 9 représentations

- 1889. *Parsifal*. Van Dyck (1^{er} chanteur), Wilhelm Grüning (2^e)

Van Dyck interprète le rôle 7 fois sur les 9 représentations

- 1891. *Parsifal*. Van Dyck (1^{er} chanteur), Wilhelm Grüning (2^e)

Van Dyck interprète le rôle 7 fois sur les 10 représentations

[N.B. Cosima a proposé *Tannhäuser* que Van Dyck a refusé de chanter]

- 1892. *Parsifal*. Van Dyck (1^{er} chanteur), Wilhelm Grüning (2^e)

Van Dyck interprète seul le rôle durant les 8 représentations

- 1894. *Parsifal*. Van Dyck (3^e chanteur), Willi Birrenkoven (1^{er}), Zoltan Doeme (2^e), Wilhelm Grüning (4^e)

Van Dyck interprète le rôle 1 fois sur les 9 représentations

- *Lohengrin*. Van Dyck (1^{er} chanteur), Emil Gerhäuser (2^e), Willi Birrenkoven (3^e)

Van Dyck interprète le rôle 3 fois sur les 6 représentations

- 1896. Van Dyck n'est pas invité

[N.B. : Cosima lui avait pourtant proposé le rôle de Siegmund dans *La Walkyrie* qu'il avait accepté]

² Distribution établie d'après Paul Preßsch (éd.), *Bayreuther Festspielführer*, Bayreuth, 1927, p. 263-284.

³ L'affiche officielle du programme de Bayreuth mentionne Ferdinand Jäger et Ernest Van Dyck comme interprètes de *Parsifal*, tandis que l'ouvrage commémoratif (*Bayreuther Festspielführer*) publié en 1927 cite Heinrich Gudehus (1^{er} chanteur) et Hermann Winkelmann (3^e chanteur).

- 1897. *Parsifal*. Van Dyck (1^{er} chanteur), Wilhelm Grüning (2^e)
Van Dyck interprète le rôle 4 fois sur les 8 représentations
- 1899. Van Dyck n'est pas invité
- 1901. *Parsifal*. Van Dyck (1^{er} chanteur), Erik Schmedes (2^e)
Van Dyck interprète le rôle 6 fois sur les 7 représentations
- 1902, 1904, 1906, 1908, 1909 : Van Dyck n'est pas invité
- 1911. *Parsifal*. Van Dyck (1^{er} chanteur), Heinrich Hensel (2^e)
Van Dyck interprète le rôle 6 fois sur les 7 représentations
- 1912. *Parsifal*. Van Dyck (1^{er} chanteur), Heinrich Hensel (2^e)⁴

Notre documentation repose sur deux types de sources : d'une part, une centaine de lettres inédites qui constituent le courrier échangé entre le ténor belge et divers décideurs de Bayreuth⁵ : Cosima Wagner et son fils Siegfried ainsi que les intendants des *Festspiele*, à savoir Adolf von Gross et Wilhelm Schuler. D'autre part, les abondantes archives du ténor, conservées aujourd'hui encore par ses descendants.

PREMIERE AUDITION DEVANT COSIMA WAGNER, SEPTEMBRE 1887

Lorsque Ernest Van Dyck rencontre Cosima Wagner en 1887, il se trouve encore quasiment à l'aube de sa carrière lyrique. Sa première apparition en concert date du 8 avril 1883, lors d'un hommage à Richard Wagner rendu par Joseph Dupont à la tête des Concerts populaires de Bruxelles⁶. Six mois plus tard, il est engagé à la Société des « Nouveaux

⁴ Nous n'avons pu déterminer le nombre de représentations de *Parsifal* chantées par Van Dyck cette année-là. A-t-il, comme l'année précédente, incarné le rôle six fois ? C'est très probable.

⁵ Malou Haine, *Op. cit.*, Lyon, Symétrie, 2005. Les lettres envoyées par Van Dyck sont conservées aux *Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung* à Bayreuth, tandis que celles reçues par le ténor se trouvent, aujourd'hui encore, dans les archives de ses descendants. Nous remercions chaleureusement Ernest Vanderlinden, dernier petit-fils vivant du ténor, de nous avoir autorisée à exploiter les documents en sa possession. L'abréviation RWS renvoie aux documents conservés à Bayreuth ; celle d'AVD, aux archives d'Ernest Van Dyck.

⁶ Malou Haine, « Les prestations bruxelloises du ténor wagnérien Ernest Van Dyck de 1883 à 1912 », dans Manuel Couvreur (éd.), *La Monnaie wagnérienne*,

concerts » de Charles Lamoureux où, pendant quatre saisons, de décembre 1883 à mai 1887, il se produit dans un répertoire varié qui fait la part belle aux extraits d'œuvres de Wagner⁷. L'intégrale de *Lohengrin*, donnée à l'Eden-Théâtre en mai 1887 constitue le véritable point de départ de sa carrière lyrique. Le jeune chanteur vient d'avoir 26 ans. Intéressée par cette première production complète de *Lohengrin* en France, Cosima Wagner a envoyé ses émissaires : l'intendant général du festival, Adolf von Gross, accompagné de l'un des chefs d'orchestre du festival de Bayreuth, Hermann Levi. Le succès parisien du jeune Belge incite Cosima Wagner à vouloir l'auditioner⁸.

La première rencontre avec la « gnädige Frau Wagner » a lieu à Munich le samedi 17 septembre 1887. Van Dyck lui chante *Les adieux* de *Lohengrin* et le *Preislied* des *Maîtres chanteurs* en allemand. L'impression est très positive : Cosima Wagner déclare, qu'à part Tichatscheck⁹, aucun autre chanteur n'a interprété Lohengrin de cette manière. La voix du jeune ténor belge lui semble même plus belle. Les larmes aux yeux, elle s'exclame¹⁰ : « Voilà mon Walther idéal ! » Si Wagner avait entendu cette voix, il l'aurait certes choisie pour interpréter ses œuvres.

Dans les jours qui suivent, d'autres auditions confirment cette première impression. L'engagement aux *Festspiele* de 1888 se précise. Van Dyck va étudier le rôle de Walther von Stolzing des *Meistersinger*¹¹. Son contrat prévoit 4000 marks (soit 5000 francs or de l'époque) pour cinq ou six représentations. Il devra se trouver à Bayreuth du 1^{er} juillet au 15 août 1888 et, jusque-là, il ne pourra chanter sur aucune autre scène allemande.

Bruxelles, Université libre de Bruxelles / GRAM (Groupe de recherche en art moderne), 1998, p. 179-217.

⁷ Malou Haine, « Ernest Van Dyck », dans Joël-Marie Fauquet (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1252-1253.

⁸ Henri de Curzon, *Ernest Van Dijck* [sic] : *une gloire belge de l'art lyrique*, Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1933, p. 37.

⁹ Le ténor Joseph Tichatschek (1807-1886) avait une voix que tous s'accordaient à trouver belle et brillante. Liszt le considérait comme l'interprète idéal pour le rôle titre de *Benvenuto Cellini*. Ce ténor représente le prototype même du parfait héros wagnérien ; il a créé les rôles titres de *Rienzi* (1842) et *Tannhäuser* (1845).

¹⁰ Lettre de Van Dyck à sa femme, dimanche 18 septembre 1887. (AVD)

¹¹ Van Dyck connaît en partie ce rôle pour en avoir chanté des extraits à Bruxelles, au Concert populaire le 8 avril 1883, puis à deux reprises aux Concerts d'Hiver de son beau-frère Franz Servais, les 11 décembre 1887 et 18 mars 1888.

En compensation, il reçoit 3000 marks supplémentaires¹² qu'il touchera lors de son séjour à Karlsruhe où il devra rester pendant quatre mois. Le chef d'orchestre Felix Mottl et le chef de chœurs Wilhelm Bopp¹³ se chargeront de sa formation, tant pour l'apprentissage de l'allemand que pour l'étude de son personnage.

PREMIERES ESCARMOUCHES ENTRE VAN DYCK ET COSIMA WAGNER

Cosima Wagner revoit le ténor à plusieurs reprises afin de suivre ses progrès. Elle se trouve notamment à Karlsruhe durant la dernière semaine de janvier 1888 pour assister à une série de représentations wagnériennes. Les premières escarmouches surviennent rapidement. Chaque matin pendant deux ou trois heures, elle suit le travail de Van Dyck avec Bopp. Le ténor trouve sa présence harassante, mais passionnante¹⁴ : ces séances sont « d'un intérêt suprême car franchement, cette femme est extraordinaire¹⁵ ». Le 25 janvier, Cosima constate avec bonheur que le premier acte des *Meistersinger* est parfait et qu'en dépit des éventuelles jalousies d'artistes, l'effet sera énorme sur la scène de Bayreuth. Puis elle ajoute pour elle-même : « C'est phrasé par un maître, jamais de ma vie je ne l'ai entendu chanter comme cela ». Van Dyck reste cependant lucide : « Plus je vais dans l'étude de l'allemand, plus j'entrevois de difficultés et il faut que ce soit très bien ».

Au cours de cette semaine-là, Frau Wagner ne cesse de réclamer des auditions devant son comité organisateur venu la rejoindre. Van Dyck finit par en être excédé. Lorsqu'elle sollicite une audition au théâtre afin de constater l'effet de sa voix dans une grande salle, le ténor montre son irritation¹⁶ : « Madame, voici huit jours que vous trouvez ce que je fais

¹² Dans la lettre qu'il écrit à sa femme le 4 février, Van Dyck précise qu'il a demandé 2000 marks supplémentaires, c'est-à-dire 9000 marks au lieu des 7000 prévus. Il souhaite être payé 1000 marks chaque fin de mois, de mars à mai.

¹³ Wilhelm Bopp (1863-1931) entre au festival de Bayreuth comme assistant musical en cette année 1888. Dans ses lettres à sa femme, Chabrier mentionne le nom de Bapt (et non celui de Bopp) qui est second chef d'orchestre à Karlsruhe.

¹⁴ Lettre de Van Dyck à sa femme, 23 janvier 1888. (AVD)

¹⁵ Lettre de Van Dyck à sa femme, 25 janvier 1888. (AVD)

¹⁶ Lettre de Van Dyck à sa femme, 26 janvier 1888. (AVD)

admirable, ce qui n'empêche que vous me redemandez tout le temps des auditions. J'espère que ce sera la dernière... »

Remarquons que ce ténor n'a vraiment pas froid aux yeux et qu'il est conscient de ses capacités. Il écrit à sa femme : « Advienne que pourra, mais je désire une fois pour toutes qu'on sache à Bayreuth que ce n'est pas eux qui m'ont inventé, et que si je chante chez eux, c'est moi qui rends service. Ni l'orgueil ni la vanité n'ont guidé ma conduite dans cette occurrence, mais j'ai tenu à maintenir ma dignité d'artiste. » Pour un jeune chanteur qui n'a pas encore participé une seule fois à Bayreuth, voilà une prise de position bien téméraire. Pour l'heure, l'incident est clos. Frau Wagner apprécie la franchise du ténor et dissipe le malaise en le fixant sur le sort qui lui est réservé au prochain festival de Bayreuth. Il interprètera non seulement Walther des *Meistersinger* (rôle qui lui a déjà été attribué quatre mois plus tôt), mais il chantera aussi le rôle titre de *Parsifal*. Du moins c'est ce qui est convenu pour le moment.

CHANGEMENT DE PROGRAMME ET IRRITATIONS MUTUELLES

S'il est flatté d'être sollicité pour chanter dans deux productions différentes, Van Dyck en est cependant quelque peu contrarié : il connaît en effet déjà les notes et le texte du rôle de Walther et s'apprête à approfondir le personnage. Le voici obligé de s'impliquer dans l'étude d'un nouveau rôle, celui de Parsifal. Durant les six mois qui précèdent le festival de 1888, deux incidents nous éclairent sur le caractère trempé de Cosima et de Van Dyck.

Fin mars 1888, Van Dyck maîtrise musicalement les deux rôles¹⁷. Il va commencer le travail de mémorisation et de perfectionnement : c'est un investissement considérable de préparer deux rôles de cette importance. Tant Mottl (avec lequel il étudie) que Hans Richter (qu'il a vu à Vienne) lui déconseillent vivement de poursuivre dans cette voie, sous peine d'un accident éventuel. Il serait souhaitable de s'en tenir soit à Walther, soit à Parsifal. Cosima se résigne à contre cœur à accepter ces recommandations. Elle se dispute avec Mottl pour finalement porter son choix sur Parsifal. Lorsque, quelques semaines plus tard, Van Dyck lui

¹⁷ Lettre d'Ernest Van Dyck à Adolf von Gross, 26 mars 1888. (RWS, NA V a 6-12, Nr.1)

annonce qu'il maîtrise le personnage de Parsifal, Cosima Wagner tente avec beaucoup d'insistance de lui imposer à nouveau l'étude de Walther.

De plus, Cosima exige aussi que Van Dyck quitte Karlsruhe pour se rendre à Breslau afin d'étudier avec Julius Kniese, chef des chœurs de Bayreuth. La réaction du ténor montre une fois de plus qu'il n'entend pas se soumettre aveuglément aux exigences de Cosima¹⁸ : s'installer dans un nouvel environnement, s'adapter aux coutumes locales et à de nouvelles connaissances lui feront perdre un temps précieux au détriment de ses études. De plus, être séparé de sa famille lui est très pénible. Non, il ne cédera pas. Il restera à Karlsruhe d'autant que tout ce qu'il pourrait apprendre avec Kniese, il peut tout aussi bien le faire avec Mottl.

Cosima Wagner et Ernest Van Dyck campent chacun sur leurs positions. Frau Meister est convaincue que le problème repose essentiellement sur la maîtrise de la langue allemande. Si Van Dyck est capable de chanter Parsifal, alors il doit aisément pouvoir apprendre le rôle de Walther. Le ténor, quant à lui, estime au contraire que s'il connaît parfaitement le texte de *Parsifal*, c'est parce qu'il a appris chacune des syllabes du poème les unes après les autres afin d'en « expurger tout alliage de prononciation néerlandaise ». A deux mois du festival, il n'a plus le temps d'accomplir ce même travail pour les *Meistersinger*. Cosima Wagner tiendra longtemps rigueur au ténor de n'avoir pas pu (ou pas voulu) préparer les deux rôles pour le festival de 1888.

ENTENTE CORDIALE AUX DEUX PREMIERS FESTIVALS (1888 ET 1889)

Van Dyck monte pour la première fois sur la scène de Bayreuth le 25 juillet 1888. Il chante Parsifal sept fois sur les neuf représentations de la saison¹⁹. Son succès est immédiat²⁰ :

¹⁸ Lettre de Van Dyck à Cosima Wagner, début mai 1888. (RWS, NA V a 6-12b, Nr.1)

¹⁹ Outre la première des représentations, celle du 22 juillet, on ignore la date de la représentation dans laquelle Van Dyck ne chante pas.

²⁰ (Non signé), « Les représentations de Bayreuth », *L'art moderne*, 29 août 1888, p. 265-268.

Pour la première fois, un artiste réalisant complètement le caractère de Parsifal est monté sur la scène de Bayreuth, et cet artiste, nous sommes fiers de le citer en tête de tous ceux qui contribuent à la gloire de l'œuvre wagnérienne, c'est notre compatriote M. Ernest Van Dyck. On connaissait sa voix au timbre chaud, sa diction irréprochable, sa méthode excellente, mais ce que personne ne pouvait prévoir, c'est que le brillant chanteur de concerts, en abordant la scène, deviendrait, dès son début, un artiste lyrique accompli, unissant la noblesse du geste à la beauté plastique des attitudes, à l'accent dramatique et à l'interprétation la plus scrupuleuse de son rôle. Dès les premières répétitions, il n'y a eu, parmi les musiciens réunis à Bayreuth, qu'un seul cri : Enfin, voici Parsifal ! [...] L'artiste a, d'emblée, conquis la première place parmi les chanteurs à Bayreuth, qui comptent parmi eux les illustrations de l'Allemagne.

Van Dyck est reçu chez les Wagner comme « l'enfant de la maison ». Il n'y a pas un dîner, pas un pique-nique sans lui ni sa femme. Cette année 1888 est assurément faste pour le ténor belge. En été, il est reconnu et acclamé sur la première scène wagnérienne et, en octobre, il fait ses débuts à l'Opéra de Vienne où il chantera pendant dix ans. Son triomphe lui fait vite oublier les difficultés qui ont précédé le festival. A l'issue de celui-ci, Eva Wagner pourra écrire à Augusta²¹ : « Avec quelle gaité nous songeons à présent à toutes les péripéties qui ont précédé le début ! A la visite de monsieur Kniese [...] aux chamailleries entre maman et Mottl, à toutes ces inquiétudes qui ont abouti à une paix complète ! »

La deuxième saison à Bayreuth se passe tout aussi bien que la première. Van Dyck est reçu à bras ouverts chez les Wagner et la presse confirme son succès²² :

Nous avons dit, l'an dernier, avec quelle noblesse d'attitudes, avec quelle pureté d'émission, avec quel charme poétique M. Van Dyck a incarné le personnage du chaste adolescent. Depuis lors, l'artiste a gagné encore en autorité et en expérience. Sa voix est merveilleusement claire, étendue et puissante. Son articulation est d'une netteté telle qu'on ne perd pas une syllabe du poème. Il joue et chante

²¹ Lettre d'Eva Wagner à Augusta Van Dyck, 12 septembre 1888. (AVD)

²² (Non signé), « Les représentations de Bayreuth », *L'art moderne*, 25 août 1889, p. 265-267.

avec un sentiment si pénétrant, avec une émotion si communicative, avec tant de conviction, de ferveur, qu'on n'imagine désormais plus un Parsifal différent de celui qu'il a créé. Il a définitivement établi les traditions du rôle, et ce n'est pas là un mince titre de gloire. [...] Les Allemands eux-mêmes avouent qu'il prononce plus distinctement que leurs compatriotes. Quant à l'émission du son, elle est parfaite. Tandis que la plupart des chanteurs allemands attaquent la note par dessous et se hissent ensuite au ton juste, notre ténor la lance avec franchise, sans hésitation et sans chevrottement.

Le festival de 1889 n'est pas encore clôturé qu'on annonce déjà la participation de Van Dyck lors de la prochaine saison, celle de 1891 : il paraîtra non seulement dans *Parsifal*, mais également dans *Tannhäuser*²³.

REFUS DE CHANTER *TANNHAUSER*

En dehors de l'été où Van Dyck chante à Bayreuth, le ténor belge participe à la saison lyrique de l'Opéra de Vienne, mais il accepte aussi très (trop) volontiers les propositions qui lui viennent d'autres scènes lyriques. Il ne cesse de courir d'un théâtre à l'autre et a peu de temps à consacrer pour l'étude approfondie d'un nouveau rôle wagnérien aussi important.

Néanmoins, Van Dyck s'est mis à l'étude de *Tannhäuser*. Des répétitions partielles et privées ont lieu en présence de Cosima. Pourtant, en janvier 1891, Van Dyck déclare qu'il ne pourra pas chanter ce rôle pour des raisons de santé. Sans doute s'agit-il d'un prétexte pour échapper à la tutelle de Frau Wagner de plus en plus autoritaire. Celle-ci fait mine d'ignorer la lettre du ténor et insiste pour l'entendre à nouveau à Munich deux mois plus tard. Van Dyck lui répond qu'il n'a pas le temps car il est occupé à préparer son programme pour Vienne et Covent Garden.

Cosima n'apprécie pas. Elle estime que le ténor belge perd son temps dans des rôles harassants au détriment des rôles wagnériens qu'il est censé chanter à Bayreuth. Une de ses lettres est très caustique²⁴ : « Je me demande comment, ayant une voix à ménager, on vous impose des rôles tels que Des Grieux et Raoul qui exigent des cris à tue-tête, sous

²³ « Petite chronique », *L'art moderne*, 18 août 1889, p. 262.

²⁴ Lettre de Cosima à Van Dyck, 7 mars 1891. (AVD)

peine de tomber à l'eau ». Comment se fait-il que le ténor accepte de tels rôles ? Cosima oublie qu'un artiste doit vivre en dehors des saisons de Bayreuth qui, à cette époque, ne se tiennent pas chaque année. Elle discrédite même la scène viennoise : « Mettons qu'il soit à peu près indifférent qu'à Vienne vous chantiez ceci ou cela ; ce qui n'est pas indifférent, c'est ce à quoi vous êtes appelé à Bayreuth ». Elle va plus loin encore car elle considère le ténor belge comme son obligé puisque c'est à Bayreuth qu'il a acquis sa réputation : « Je vous demande de vous en souvenir, et si votre voix exige des ménagements, de refuser de la fatiguer par des rôles sans valeur, et de vous mettre au travail de *Tannhäuser*, dès que vous vous sentirez en forces. [...] Je ne voudrais pas être prophète de malheur, mais je ne crois pas que vous gagniez en aucune façon à chanter à Vienne des rôles excitants et fatigants sans aucune compensation pour votre conscience d'artiste et à refuser à Bayreuth, ce que Bayreuth était bien en droit d'attendre de vous ».

Malgré les pressions de Cosima, Van Dyck refuse de chanter *Tannhäuser*. Sans doute ce refus est-il justifié par les directives données par Frau Meister qu'il estime inappropriées. Elle exige de son interprète un minimum de gestes et de déplacements afin de réaliser « une vaste fresque médiévale » qui se déroule en une succession de tableaux vivants. Les acteurs se trouvent figés dans des attitudes statiques au détriment des mouvements qui pourraient participer à l'avancement de l'action. Le ténor n'adhère pas à ce point de vue²⁵. Une fois de plus, chacun reste sur ses positions : Van Dyck paraîtra seulement dans *Parsifal* au festival de 1891. Cosima ne le lui pardonnera pas.

Voici le deuxième rôle que Van Dyck lui refuse. Il y en aura d'autres. A part Lohengrin que Van Dyck chantera en 1894, Cosima n'arrivera jamais à lui faire interpréter d'autres rôles à Bayreuth. Elle a envisagé de lui confier tour à tour Walther, Tannhäuser, Tristan, Siegmund et Erik et sera d'autant plus contrariée lorsque Van Dyck l'informerait de ses succès dans ces rôles-là sur d'autres scènes, notamment ceux de *Tannhäuser* et de *Tristan*. Et comme elle a la rancune tenace, elle le lui reprochera à chaque occasion.

²⁵ Isolde Van Dyck, *Mémoires*, manuscrit inédit rédigé dans les années 1930 et achevé en 1941, p. 27. (AVD)

ACCALMIE AUX FESTIVALS DE 1891 ET 1892

Même si Van Dyck a refusé de chanter dans *Tannhäuser* en 1891, le succès de *Parsifal* se confirme aux *Festspiele* de cette saison et celles de 1892 et 1894. Inscrit comme premier chanteur du personnage, Van Dyck s'impose comme son interprète par excellence. La presse souligne ce succès grandissant. Personne ne chantera ni ne jouera comme lui ce Parsifal qu'il est arrivé à incarner avec une autorité et un charme si impressionnants que les louanges s'épuisent à son égard²⁶. Le critique du *Figaro* va dans le même sens²⁷ :

Ai-je besoin de dire que le ténor Van Dyck – le seul, d'ailleurs, qui sache *chanter* et faire la différence entre les passages où il faut dire et ceux où il faut suivre la mélodie dans son essor, – est le héros de *Parsifal*, leur maître à tous, avec son grand style et son jeu plein d'une rare conviction ? Ici, Van Dyck est le dieu, il éclipse même M. Siegfried Wagner, au point de vue curiosité !

A chacun des festivals, Van Dyck est invité aux quatre ou cinq soirées privées et mondaines organisées par Cosima Wagner. De très nombreuses personnalités musicales, artistiques, politiques et aristocratiques y assistent : wagnérisme et snobisme se conjuguent avec bonheur à Wahnfried, la villa des Wagner. Les Van Dyck sont eux aussi très hospitaliers, mais sur une échelle plus restreinte (du moins quant au nombre d'invités, mais certainement pas quant à la fréquence des réunions) : au cours des quatre à cinq semaines que dure un festival, ils invitent à leur table quasi chaque jour des amis, des relations privées ou des personnalités musicales (chefs d'orchestre, organisateurs de concerts, directeurs de théâtre et critiques musicaux). Cette vie sociale animée ponctue les représentations lyriques et témoigne des démarches nécessaires, pour tout chanteur lyrique, au maintien de sa renommée et au développement du réseau de ses relations.

²⁶ Signé Tic-Tac [Paul Milliet], « Bayreuth », *Le monde artiste*, fin août 1892.

²⁷ André Maurel, « Au jour le jour : le bilan de Bayreuth », *Le Figaro*, 23 août 1892.

GRIEFS REPETES

A partir de cette année 1892, Van Dyck prend la mauvaise habitude d'arriver toujours trop tard à Bayreuth. Certes il participe aux répétitions générales, mais il se soustrait aux répétitions individuelles devant Frau Wagner. Comme il se trouve sans cesse impliqué sur d'autres scènes lyriques, il ne peut jamais se libérer suffisamment tôt au gré des décideurs du festival²⁸.

Une autre attitude va irriter Frau Wagner. Van Dyck se fait quelquefois porter malade et ne peut assurer certaines représentations. L'une de ces indispositions de dernière minute est particulièrement mal venue. Elle concerne la première de *Lobengrin* au festival de 1894. Van Dyck se désiste le matin même de la création. O suprême offense de lèse-Bayreuth ! Le second chanteur du rôle, Emil Gerhäuser, assure la création à sa place : le désappointement est général²⁹. Nous avons tout lieu de croire que Van Dyck n'est guère très souffrant, car l'agenda de son épouse Augusta note, deux jours plus tard, une partie de chasse au cours de laquelle Van Dyck tire un chevreuil. Cosima tiendra longtemps rigueur au ténor de s'être ainsi absenté. Quelques mois plus tard, le ténor tentera bien en vain de se justifier³⁰. « Je n'ignore pas que nous autres – artistes interprètes – nous ne devrions jamais être souffrants – mais le cas échéant c'était d'une terrible fatalité ».

Durant cet été 1894, Van Dyck ne paraît sur la scène de Bayreuth que lors de la deuxième représentation de *Lobengrin*, le 27 juillet. *Le guide musical* souligne le caractère exceptionnel de son interprétation³¹ :

Depuis la première de *Parsifal* en 1882, le Théâtre de Bayreuth n'avait pas vu un succès comparable à celui que vient de remporter *Lobengrin* avec le ténor Ernest Van Dyck. [...] Van Dyck est véritablement merveilleux et, d'un bout à l'autre de l'œuvre, il a été admirable par l'autorité et l'incomparable justesse de sa diction, par

²⁸ Lettre d'Ernest Van Dyck à Adolf von Gross, 1^{er} juillet 1892. (RWS, NA V a 6-12, Nr.7)

²⁹ Bernard Shaw, *Ecrits sur la musique (1876-1950)*. Traduit de l'anglais par Béatrice Vierne, Anne Chattaway et Georges Liébert, Paris, Robert Lafont (coll. « Bouquins »), 1994, p. 1074.

³⁰ Lettre de Van Dyck à Cosima Wagner, 25 ou 26 mai 1895. (RWS, NA V a 6-12b, Nr.10)

³¹ E.H., « A Bayreuth », *Le guide musical*, 5 et 12 août 1894, p. 601-602.

l'ampleur et la beauté du geste, par le caractère vraiment idéal qu'il sait imprimer à tout son personnage. [...] Mme Nordica (Elsa) n'a pas été moins charmante, Mme Brema (Ortrude) moins pathétique [...] et l'ensemble de la représentation a été, vraiment cette fois, la perfection absolue. Le chœur contribue à la vie du drame d'une manière inconnue jusqu'ici.

Pourtant, malgré les critiques positives de la presse et l'enthousiasme du public, Cosima Wagner n'est pas satisfaite. Elle critique fortement l'interprétation de Van Dyck et son comportement en général³² : le développement inattendu et préjudiciable de son talent, le refus de toute étude suivie, l'incongruité du rythme, la désinvolture quant à la correction de la langue, l'expression du jeu et de la physionomie si éloignée de celle appréciée jusqu'alors. Les causes de cette évolution néfaste sont dues, selon elle, aux rôles joués par le ténor à Vienne qui sont « d'un genre si différent de celui de nos œuvres de Bayreuth ». La sanction sera sans appel : Van Dyck ne chantera plus *Lobengrin* à Bayreuth.

La tension durant le festival a certainement dû être très pesante, car contrairement aux autres années, les Van Dyck ne sont invités que deux fois à Wahnfried, non pas lors de réunions amicales et intimes, mais seulement à l'occasion de soirées mondaines. Van Dyck a dû ressentir péniblement les reproches de Frau Wagner, car dès le lendemain de la dernière représentation de *Lobengrin*, il quitte le festival « avec désespoir et déchirement », persuadé d'un « Adieu à Bayreuth³³ » .

LE DESACCORD ECLATE

Au cours des mois qui suivent ce festival de 1894, les ressentiments de Cosima Wagner vont s'accroître. En mai 1895, suite à la création française par Van Dyck du rôle de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, elle lui écrit une lettre sévère. Elle rappelle les incidents du dernier festival (arrivée tardive, indispositions répétées et surtout désistement lors de la première), mais elle insiste surtout sur sa confiance qui a été « ébranlée »

³² Lettre de Cosima Wagner à Van Dyck, 2 juin 1895. (AVD)

³³ Lettre de Van Dyck à Cosima Wagner, 25 ou 26 mai 1895. (RWS, NA V a 6-12b, Nr.10)

et sur le fait qu'elle s'est sentie blessée³⁴ : « En jetant un regard rétrospectif sur nos relations, je ne trouve pas leur suite conforme à leur origine, et je me demande si je ne dois pas accepter avec soumission la leçon que le sort m'a donnée ». La franchise avec laquelle elle s'exprime témoigne, dit-elle, du prix qu'elle attache à leurs anciennes relations. Et de conclure : « Croyez, cher ami, qu'aucune expérience n'a pu affaiblir en moi le souvenir des suprêmes joies artistiques que je vous ai dues et par dessus tout, l'espoir que vous m'aviez éveillé [sic] de trouver en vous le champion dramatique de Bayreuth ». Cosima maîtrise avec panache l'art de mêler le fiel et le miel.

Après une dizaine de jours de réflexion et cinq versions différentes de lettres, Van Dyck lui répond par une lettre mesurée qui témoigne de sa tristesse, Cosima réplique avec sarcasme³⁵ : « Vous auriez dû m'envoyer vos 5 lettres, par [ainsi] j'eusse eu votre pensée sous toutes ses facettes, tandis qu'à présent je la vois seulement de profil ». Pire, elle insiste sur les griefs qu'elle a sur le cœur et développe les reproches qu'elle a déjà exprimés. Elle ne ferme cependant pas encore complètement la porte de Bayreuth, mais avance ses conditions :

- Etude suivie pour arriver à une correction musicale sans reproche, ce qui est condition *sine qua non* à Bayreuth et forme, pour ainsi dire, la bonne conscience de nos représentations.
- Langage absolument stricte [sic] et sévèrement germanique, ce qui fait partie de la fierté de notre art.

Une fois de plus, après avoir déversé ses reproches, Frau Wagner invite le ténor à venir discuter à Bayreuth : « Si le temps vous prend de venir me voir ici, j'aurai toujours du plaisir à m'entretenir avec vous. Voyez dans la sincérité de mes paroles le cas que je fais de toute votre personne, et recevez l'expression de sentiments, qui pour n'être plus aussi joyeux et dégagés d'entraves que naguère, n'en sont pas moins très en dehors de la ligne commune ».

Van Dyck sent la nécessité d'un tête-à-tête pour dissiper ces malentendus. A la mi-août 1895, il se rend à Bayreuth. L'entrevue avec Cosima Wagner se passe bien. Le ténor a conscience qu'il doit faire quelques concessions pour obtenir son indulgence : il promet d'arriver tôt à

³⁴ Lettre de Cosima Wagner à Van Dyck, 14 mai 1895. (AVD)

³⁵ Lettre de Cosima Wagner à Van Dyck, 2 juin 1895. (AVD)

Bayreuth avant l'ouverture du festival. Il reconnaît que s'il a eu « quelques faiblesses, elles étaient sans méchanceté et qu'avant comme après », il est resté « dévoué à Bayreuth, à sa cause illustre »³⁶, ainsi qu'à la personne même de Cosima. En quittant Bayreuth, Van Dyck est rassuré³⁷ : tout désaccord semble écarté, car le voici même engagé pour l'année suivante dans un nouveau rôle, celui de Siegmund de *La Walkyrie*.

La situation va pourtant connaître un retournement complet et inattendu. Que se passe-t-il exactement ? Dans les semaines qui suivent, Van Dyck n'a plus de contact avec Cosima, mais il attend la confirmation définitive de son engagement qui lui a été promise pour le mois d'octobre. A la place du contrat, c'est une terrible lettre de Cosima qui lui parvient le 5 novembre 1895, bien que datée du 13 octobre. Le revirement de la Frau Meister est total. Citons cette lettre *in extenso*³⁸ :

Cher ami,

Depuis votre visite à Bayreuth, je n'ai presque pas cessé de songer à la question que nous avons traitée – j'y ai pensé dans mes bons et mes mauvais jours de santé et le résultat est qu'il ne dépend pas de moi de reprendre confiance.

Je vois que je l'ai perdue et qu'il ne me reste plus qu'à vous déclarer libre de vos engagements³⁹ envers nous.

Vous savez mieux que personne tout le cas que je fais de votre talent et de la sympathie que j'ai pour votre personne. Vous comprendrez donc que si je me résigne à ne vous point voir parmi les nôtres l'an prochain, c'est que les expériences ont été plus fortes que moi et qu'il ne dépend plus de moi de nous retrouver.

Recevez, cher ami, la réitération de mes sentiments d'affectueuse considération.

Voilà donc Van Dyck congédié ! Il en est consterné, bouleversé et profondément attristé. Sa réponse du 6 novembre 1895 est poignante, dépourvue de toute colère ou de ressentiment⁴⁰. Il dit simplement ne pas

³⁶ Lettre d'Ernest Van Dyck à Cosima Wagner, 22 août 1895. (RWS, NA V a 6-12b, Nr.6)

³⁷ Lettre de Van Dyck à sa femme, 15 août 1895. (AVD)

³⁸ Lettre de Cosima Wagner à Van Dyck, 13 octobre 1895. (AVD)

³⁹ C'est nous qui soulignons.

⁴⁰ Lettre de Van Dyck à Cosima Wagner, 6 novembre 1895. (RWS, NA V a 6-12b, Nr.7)

comprendre, croire même à une lettre apocryphe car l'écriture n'est pas celle du secrétaire habituel⁴¹. Il se demande pourquoi la lettre datée du 13 octobre est arrivée le 5 novembre, « comme si la poste avait hésité, écrit-il, à me transmettre une missive qui ne doit pas être de votre cœur ni de votre tact ». L'aimable accueil du mois d'août avait tourné la page sur le passé, « ouvert le domaine de l'avenir » où, écrit-il, « j'y allais de tout mon cœur ». « Bayreuth me rejette ! Le seul endroit où je pouvais être complètement artiste – où je n'ai jamais été qu'artiste m'est désormais fermé ? », Van Dyck ose à peine y croire. Et de conclure sans agressivité⁴² :

Mes amis de Vienne, mes amis de Paris peuvent vous dire avec quelle joie je leur avais annoncé votre aimable réception du mois d'août et l'assurance de ma collaboration future aux *Festspiele*...

Que vous dirai-je encore, chère Madame ? Le ton et le décousu de cette lettre que je vous écris d'une veine prouvent assez mon trouble et l'humiliation dans laquelle votre « congé » m'a jeté...

Adieu, Madame, je fais des vœux pour votre santé – et je souhaite que la cause de l'art que vous défendez trouvent de meilleurs serveurs que moi – je vous jure qu'il n'en est pas de plus sincères.

Je mets à vos pieds l'hommage de mes respects.

LA PARENTHÈSE DU BAYREUTH EN 1897

Van Dyck n'est donc pas invité au festival de 1896. Sa présence aux *Festspiele* de 1897 est due à l'intervention appuyée de Mary Warocqué⁴³ aup-

⁴¹ Alors que jusque-là, les lettres de Cosima Wagner reçues par Van Dyck sont écrites de la main d'Eva Wagner, fille de Cosima qui lui sert de secrétaire, cette méchante lettre du 13 octobre 1895 est, pour la première fois, d'une autre main, qui n'a pu être identifiée. On peut comprendre qu'Eva ait refusé d'écrire une telle lettre, à moins que Cosima elle-même ait eu l'aimable attention d'éviter à sa fille de s'impliquer indirectement dans cette désagréable missive.

⁴² Lettre d'Ernest Van Dyck à Cosima Wagner, 6 novembre 1895. (RWS, NA V a 6-12b, Nr.7)

⁴³ Maurice Van den Eynde et Malou Haine, *Mary Warocqué, admiratrice du ténor wagnérien Ernest Van Dyck*, Morlanwez, Musée royal de Mariemont, 1998.

rès de Cosima Wagner. A son arrivée, l'accueil de cette dernière est plutôt froid⁴⁴ :

Dimanche en arrivant j'ai tout de suite pris le taureau par les cornes et je suis allé à Wahnfried faire visite. Accueil aimable – trop aimable. Pour un peu on m'aurait embrassé ! La conversation a bien été huile et vinaigre, assaisonnée de la douce ironie avec laquelle cette aimable famille prépare toutes ses salades. Mais en somme, cordialité au moins extérieure. Invitations à souper, à dîner, à redîner – Je ne sors plus de la maison, je me crois en 88.

Le jeune Alfred Cortot, qui deviendra chef de chant à Bayreuth l'année suivante, se souvient de l'interprétation de Van Dyck au cours de ce festival⁴⁵ :

Je retrouve dans ma mémoire l'accent de cette diction nerveuse à l'articulation si caractéristique, le timbre de cette voix aux intonations exceptionnelles, – tout à la fois blanches et ardentes –, la qualité d'une composition scénique toute rayonnante d'une suprême intelligence du texte, – et du musical aussi bien que du littéraire.

PRINTEMPS 1898 : LA RANCŒUR SE MAINTIENT

En 1898, il n'y a pas de festival à Bayreuth. Van Dyck et Cosima se sont croisés lors de la saison lyrique wagnérienne au Covent-Garden du mois de juin, mais ils n'ont pas eu de véritable occasion de discuter. Felix Mottl y dirige le *Ring des Nibelungen*, donné sans coupure pour la première fois à Londres. Van Dyck incarne Loge dans *Rheingold* et Siegmund dans *La Walkyrie*. Il a accepté d'autres représentations durant cette saison londonienne et le voilà impliqué dans un programme bien chargé : on le retrouve également dans *Lobengrin*, *Tannhäuser* et *Faust*, soit quinze apparitions en six semaines !

De retour à Bayreuth, Cosima fait part de ses réflexions. Elle regrette de n'avoir pu s'entretenir avec le ténor, tant pour le plaisir de le voir que

⁴⁴ Lettre de Van Dyck à sa femme, 17 juillet 1897. (AVD)

⁴⁵ Les souvenirs d'Alfred Cortot sur Ernest Van Dyck se trouvent consignés dans une « Préface » inédite, datée de 1935, destinée à l'ouvrage, resté manuscrit, d'Isolde Van Dyck sur les souvenirs de son père. (AVD)

pour le sujet qu'ils auraient pu traiter ensemble. Ensuite, elle critique violemment la manière dont il a interprété ses rôles⁴⁶ :

L'impression que m'a causé votre Loge et votre Siegmund m'a attristé [sic], je ne puis vous le cacher et ce que j'aurais à vous dire là-dessus ne peut s'écrire aisément.

Votre grand talent ne sera jamais méconnaissable mais je me demande comment il est possible qu'avec ce talent dont vous êtes doué vous en soyez arrivé à négliger toute correction de langage, de rythmes !

Vous savez combien j'ai tenu à votre participation à nos *Festspiele*. Vous connaissez le cas que j'ai fait de votre personnalité d'artiste. Lorsque nous avons travaillé ensemble, je n'ai pas douté que vous ne fussiez plus apte que qui que ce soit à devenir le pilier de notre scène.

Ai-je besoin de vous rappeler *Tannhäuser* ? Et que dire de mes impressions de Londres ? Vous n'aurez pas le temps de venir travailler à Bayreuth. Ce sera comme toujours et vous êtes beaucoup trop artiste et beaucoup trop doué sous tous les rapports pour ne pas deviner la lutte que je subis à votre sujet.

Je n'ai plus rien à ajouter, c'est à vous à me dire ce que vous comptez faire.

Quoiqu'il advienne, pensez à moi comme à une personne qui a pris sérieusement à cœur votre destinée [sic] d'artiste et qui avait fondée [sic] sur vous les plus grandes espérances, qui par conséquent ne cessera jamais d'avoir des sympathies pour vous et de vous souhaiter tout le bien possible.

Nous pouvons être d'accord avec Cosima au moins sur un point : nous savons que Van Dyck court sans cesse d'une scène lyrique à une autre, d'un salon privé à une soirée mondaine dans des déplacements incessants⁴⁷. Il ne veut plus se soumettre à des études approfondies sous la direction de la Frau Meister. Voilà plus de dix ans qu'il a débuté à Bayreuth et il estime, à juste titre, être un artiste accompli et reconnu. Quant à la qualité de ses représentations londoniennes, Cosima Wagner

⁴⁶ Lettre de Cosima Wagner à Van Dyck, 6 juillet 1898. (AVD)

⁴⁷ Malou Haine, « Trente années de voyages incessants (1883-1913) : le cas du ténor wagnérien Ernest Van Dyck », dans Christian Meyer (éd.), *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin, BWV – Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003, p. 223-247.

semble la seule à s'en plaindre car, à lire les critiques de journaux de l'époque, le succès a été prodigieux. Frau Meister concéderait bien à engager Van Dyck pour la saison suivante de 1899, mais les conditions devront être tout autres que par le passé⁴⁸. Elle attend manifestement une déclaration de soumission que Van Dyck n'effectuera pas.

A Vienne également, Van Dyck connaît quelques problèmes avec le nouveau directeur de l'Opéra, Gustave Mahler. En cette année 1898, notre ténor se trouve manifestement à un tournant de sa carrière lyrique : ses deux points d'ancrage, Bayreuth et Vienne, vacillent, et il va devoir s'en détacher. Son intérêt se porte vers le Nouveau Monde où l'impresario Maurice Grau l'entraîne pour quatre saisons. Entre chacune d'elles, il revient en Europe et se produit sur diverses scènes lyriques.

BAYREUTH EN 1901

Le baryton Anton Van Rooy va jouer les intermédiaires auprès des Wagner et rétablir les contacts durant l'été 1900. Cosima propose au ténor belge de participer de nouveau aux *Festspiele* de 1901⁴⁹. Elle commence par le flatter, puis l'invite à « rentrer dans les rangs » aux conditions connues, c'est-à-dire accepter de venir travailler de nouveaux rôles (par exemple ceux de Siegmund et Erik), de participer à toutes les répétitions, de retravailler la langue allemande et de s'adapter aux conditions financières habituelles de Bayreuth. Cosima s'inquiète aussi de ces saisons américaines où l'on « se surmène » et où l'on pratique un style si différent de celui de Bayreuth. Elle regrette que le ténor ne puisse venir quelques mois avant la saison afin de « travailler à loisir ». Les contacts sont à peine rétablis que les reproches fusent déjà...

Van Dyck chantera Parsifal au festival de 1901, mais il n'acceptera pas d'étudier de nouveaux rôles. Sans doute veut-il éviter d'affronter les exigences de Cosima Wagner et n'a-t-il pas vraiment le temps de s'investir davantage. Nulle surprise non plus si, malgré ses promesses, la date d'arrivée à Bayreuth est reportée à plusieurs reprises.

⁴⁸ Lettre de Cosima Wagner à Van Dyck, 6 octobre 1898. (AVD)

⁴⁹ Lettre de Cosima Wagner à Van Dyck, 22 juillet 1900. (AVD)

Sous la baguette de Karl Muck, Van Dyck incarne Parsifal à six reprises entre le 23 juillet et le 20 août. Maurice Kufferath salue le retour du ténor dans *Le guide musical*⁵⁰ :

Parsifal, où M. Van Dyck reparaisait après une longue absence, a comme de coutume produit une profonde impression. L'ensemble de l'exécution a été bon, encore que la direction correcte et consciencieuse de M. Muck laisse loin derrière elle les émouvantes interprétations de Levi et de Mottl. [...] Après tous les Parsifal que l'on a essayés, Van Dyck demeure le seul et absolu interprète de ce rôle écrasant. Il était particulièrement bien disposé, très en voix. Il a été admirable, plus émouvant que jamais. Pas un détail du rôle, pas un mot n'est laissé dans l'ombre ; le geste, les attitudes, l'accent, tout révèle une composition puissamment mûrie. C'est du grand art dramatique.

Un incident survient à propos de la dernière représentation de *Parsifal*. Cosima rappelle Van Dyck à l'ordre car il est rentré à Anvers avant la fin du festival. Les termes de l'injonction de Frau Wagner laissent présager de nouveaux orages⁵¹ :

Il est de toute importance que vous fassiez ici la clôture. Ne donnez pas un si mauvais exemple, cher monsieur Van Dyck, – je suis sûre que vous le regretteriez. [...] Ces quelques mots vous suffiront pour vous convaincre que vous ne pouvez pas nous faire faux bond de la sorte. Vous êtes artiste et galant homme, je crois que Bayreuth a quelques droits à votre fidélité, je vous prie de me la prouver en chantant la dernière représentation.

Cosima Wagner en profite également pour reprocher à Van Dyck d'avoir émis un avis défavorable sur l'une de ses partenaires. Elle veille décidément sur tout, cette femme autoritaire...

ABSENCE DE VAN DYCK AUX FESTIVALS DE 1902 A 1909

Toutes ces tensions ont vraisemblablement atteint un point de non retour qui entraîne Madame Wagner à ne plus inviter Van Dyck. De son côté, Van Dyck se sent certainement usé par ces reproches incessants et

⁵⁰ Maurice Kufferath, « A Bayreuth », *Le guide musical*, 4 et 11 août 1901, p. 595-596.

⁵¹ Lettre de Cosima Wagner à Van Dyck, 7 août 1901. (AVD)

ces essais répétés de mainmise sur ses choix de carrière. Dix années (soit cinq saisons) s'écouleront avant qu'il ne revienne en 1911 en 1912 pour ses toutes dernières participations à Bayreuth. Entre-temps, la direction du festival sera passée entre les mains de Siegfried Wagner.

Toutefois, la correspondance ne s'interrompt pas totalement. Ce sont les vœux de nouvel an qui offrent l'occasion de brefs contacts. Notons tout particulièrement ceux de 1902. Avec cet art de la dialectique qui la caractérise, Cosima écrit au ténor qu'il n'est pas responsable des espérances qu'elle a mises en lui et qu'elle a sans doute le défaut d'attendre des artistes de qualité plus qu'elle ne devrait⁵². Cette constatation ne la rend pas gaie, mais la préserve du moins de « l'intolérance et de toute amertume ».

L'ÉTUDE DES RÔLES A BAYREUTH SELON COSIMA WAGNER

Au-delà des relations mouvementées et souvent tendues entre Ernest Van Dyck et Cosima Wagner, on perçoit quelques-uns des principes appliqués à Bayreuth pour l'étude des rôles wagnériens. De 1886 à 1906, sous le règne de Frau Meister, un style spécifique de déclamation s'est imposé et les artistes qui ont pris part aux festivals l'ont reproduit sur les autres scènes lyriques. Ce style se résume en une phrase : la diction prime sur le chant. Le texte doit être très clairement articulé et chanté de manière la plus proche possible d'un texte parlé. Cosima Wagner n'hésite d'ailleurs pas à faire réciter le rôle publiquement en entier sans le soutien du chant pour s'assurer de la prononciation. Elle l'écrit explicitement⁵³ :

Nous ne pouvons à Bayreuth faire aucune concession. Notre scène se distingue de toutes les scènes d'opéra d'Allemagne en ce que des représentations qui s'y donnent ont pour centre le drame. La musique est chez nous non le but mais le moyen, le drame est le but et l'organe du drame c'est la langue.

⁵² Lettre de Cosima Wagner à Van Dyck, 12 janvier 1902. (AVD)

⁵³ Lettre de Cosima Wagner à Van Dyck, 19 avril 1888. (AVD) Cette lettre a été publiée en entier dans Henri de Curzon, « Cosima Wagner et l'enseignement de Bayreuth d'après quelques lettres inédites », *Le Ménestrel*, 30 mai 1930, p. 252-253.

Erigée en principe absolu et incontournable, la prononciation doit être impeccable afin de mettre en évidence le drame et non la musique. D'aucuns ont qualifié cette prononciation de « Bayreuther Konsonanten-Spuckerei⁵⁴ » que l'on pourrait traduire par « crachotement des consonnes à la façon de Bayreuth ». Si une concession doit être envisagée, c'est le chant qui doit être sacrifié et non le poème.

Un critique musical se demande même si, pour bien chanter en allemand, il ne convient pas de commencer par apprendre le chant en français⁵⁵ !

Paradoxe ! Non pas. Le fait s'explique par les qualités de diction que l'école française exige des chanteurs. Appliquant les procédés d'articulation usités en français aux syllabes allemandes, un artiste de pays latin arrive à se faire mieux entendre en allemand que le plus germanisant des Germains. Et l'on sait que dans les drames du maître, la diction a une importance capitale. C'était la préoccupation constante de Wagner, le point sur lequel il attirait sans cesse l'attention de ses interprètes. Il préférerait à une belle voix une diction irréprochable, et plus d'une fois on l'a vu choisir un artiste dont l'organe laissait à désirer, pourvu qu'il articulât clairement. Ceci est d'ailleurs absolument logique, la poésie et la musique ayant, dans la conception esthétique du maître, une importance égale.

Même après les premiers succès de Van Dyck à Bayreuth, Cosima Wagner a toujours exigé du ténor qu'il se soumette à des études sans cesse renouvelées de la langue allemande. Elle ne prend jamais en compte le fait que Van Dyck est attaché à l'Opéra de Vienne et qu'il chante la plupart de ses rôles en allemand. Au contraire, elle estime que la pureté de la langue n'est pas respectée sur cette scène lyrique⁵⁶ :

A Vienne, une prononciation gênée, l'absence de liberté dans l'expression, non seulement ne vous nuira pas mais jusqu'à un certain point elle vous servira auprès d'un public qui vient encore au théâtre avec les vieilles habitudes de l'opéra, et qui veut avant tout entendre chanter. Ici nous sommes tenus avant tout de montrer l'action, de la rendre aussi claire que possible par un parlé franc et sûr et, si sacrifice est nécessaire, de plutôt [sic] sacrifier la musi-

⁵⁴ Frederic Spotts, *Bayreuth : A History of the Wagner Festival*, London, 1994, p. 99.

⁵⁵ (Non signé), « Les représentations de Bayreuth », *L'art moderne*, 25 août 1889, p. 266.

⁵⁶ *Ibid.*

que (le chant) au poème que le poème (la langue) à la musique. C'est une question de principe et sur ce principe repose la scène de Bayreuth.

Dans ce même souci de mettre en évidence le drame et non le chant, Cosima Wagner imagine parfois des mises en scènes trop statiques. Nous avons assisté au refus de Van Dyck de suivre les instructions données à propos de *Tannhäuser* en 1891. En 1894, Bernard Shaw avancera les mêmes critiques en parlant de *Lobengrin*⁵⁷ :

Madame Wagner est une habile scénographe, mais l'un des défauts de ses qualités est de concevoir une représentation dramatique sous la forme d'une série de tableaux vivants et d'imposer à ses acteurs des attitudes plutôt que des mouvements continus et naturels, si bien que les artistes restent coincés jusqu'à dix minutes de suite dans des poses qui deviennent ridicules au bout de dix secondes.

Les artistes lyriques doivent s'effacer devant leur rôle : c'est là également un des principes fondamentaux du Théâtre de Bayreuth. La primauté absolue de l'œuvre doit s'imposer sur tout autre considération. Ainsi, chacun des artistes engagés accepte de mettre sa personnalité au service de son rôle et de renoncer à toute gloire personnelle au profit de l'œuvre elle-même. En d'autres termes, rien ne doit être entrepris pour plaire au public, mais tout doit concourir à servir l'œuvre du maître. L'attrait unique de Bayreuth s'explique sans aucun doute par la qualité exceptionnelle des spectacles, réalisée par cette recherche constante d'une concordance parfaite entre toutes les parties concernées : la diction, le chant, l'orchestre, les chœurs, la mise en scène, les éclairages, les décors, les costumes, la machinerie, etc. « si bien qu'un détail manqué se perd dans le charme idéal du tout⁵⁸ ». Chacun des participants, des plus humbles au plus grands, participe à cet effort commun et à ce désir enthousiaste de rendre dans sa perfection absolue l'œuvre à laquelle ils ont l'honneur de participer. Chacun fait partie d'une équipe soudée vers un même but. Le public a ainsi l'impression qu'il assiste à un spectacle sortant de l'ordinaire⁵⁹. De plus, n'oublions pas que ce sont les meilleurs

⁵⁷ Bernard Shaw, *op. cit.*, p. 1076 (« Bassetto au festival Wagner », *The Star*, 21-26 juillet 1894).

⁵⁸ Maurice Kufferath, « A Bayreuth », *Le guide musical*, 19 et 26 août 1894, p. 624.

⁵⁹ Henri de Curzon, « Impressions de Bayreuth », *Gazette de France*, 12 août 1911.

artistes lyriques du moment qui sont rassemblés sur la scène de Bayreuth et que chacun des rôles bénéficie d'une distribution remarquable. Cosima Wagner attend de chacun de ces premiers artistes qu'ils l'assistent dans ses efforts pour maintenir l'esprit de la scène de Bayreuth tel qu'il a été fondé⁶⁰. Ils doivent être conscients de la mission qui leur incombe et qui doit être remplie avec dignité. Participer à Bayreuth est un privilège qu'il faut mériter.

Frau Meister exige surtout de ses chanteurs qu'ils se soumettent entièrement à sa seule volonté, au risque de se passer d'eux s'ils refusent son autorité. Arrogante et despotique, elle ne désarme jamais et garde une rancune tenace à ceux qui lui tiennent tête ou qui la déçoivent. Van Dyck en est un parfait exemple.

Malgré les reproches répétés de Cosima Wagner, le ténor belge gardera toujours beaucoup d'estime pour la célèbre veuve, car il la considère comme « une femme de très grande valeur et d'une haute culture ». Il souligne par ailleurs son dévouement « sans borne⁶¹ » à l'œuvre de son mari :

Ce qu'était le Théâtre de Bayreuth, le travail de Madame Wagner, écrit-il⁶², nul ne saurait le concevoir s'il n'y a pas assisté. Sous la tranquille et ferme autorité de cette *grande dame*, égarée pour ainsi dire dans ce milieu de chanteurs venus de tous les coins de l'Allemagne, habitués au cabotinage spécial de leurs théâtres respectifs, accoutumés à y tenir la première place et à triompher chacun pour soi, tous devenaient des artistes respectueux et attentifs, oubliant leur amour-propre professionnel, pour ne concourir, du meilleur de leurs efforts, qu'à la perfection d'un ensemble qu'elle seule dirigeait.

Dans ses souvenirs sur Bayreuth⁶³, Van Dyck précise que Cosima Wagner assiste à toutes les répétitions au théâtre : le matin de 9 à 13 heures, l'après-midi de 14 à 17 heures. Assise à l'avant-scène lorsqu'on répète avec piano ou placée au deuxième rang des fauteuils lors des répétitions avec

⁶⁰ Lettres de Cosima Wagner à Ernest Van Dyck, 22 juillet et 2 août 1900. (AVD)

⁶¹ Isolde Van Dyck, *Mémoires... op. cit.*, p. 27. (AVD)

⁶² Ernest Van Dyck, « A propos de *Parsifal* : notes et souvenirs [1^{re} partie] », *La revue musicale S.I.M.*, 1^{er} janvier 1914, p. 1-7 ; *id.* [2^e partie], *ibid.*, 1^{er} mars 1914, p. 16-27.

⁶³ *Ibid.*

orchestre, elle suit l'œuvre sur une grande partition annotée, posée devant elle sur un pupitre portatif. « Longue et mince sous ses éternels voiles de veuve, elle avait une santé magnifique, précise Van Dyck. La lame était encore plus forte que le fourreau, car je n'ai jamais vu abattre plus de besogne avec une plus grande sérénité, que par cette illustre femme. » Le rituel des répétitions commence invariablement par un baisemain à Madame Wagner de la part de chacun des artistes lyriques. Après la journée de répétition, quelques artistes privilégiés sont généralement invités à souper à Wahnfried.

Au moment où Van Dyck débute à Bayreuth en 1888, le souvenir du maître est encore bien vivant auprès de ceux qui l'ont connu. De plus, des inscriptions à la craie de sa main sont encore présentes sur les portes des loges des artistes. Van Dyck en cite quelques-unes en traduction française qui sont autant de précieux conseils pour l'interprétation : « Ne pas regarder le public en chantant », « Le regard dans le vide, devant soi – ni trop haut, ni trop bas », « Faites de votre mieux, chers amis, et restez-moi fidèles ».

En ce qui concerne Van Dyck, son investissement personnel n'est pas négligeable. Son intelligence, sa formation et sa culture l'ont à tout moment secondé dans l'étude de ses rôles. Sa seule règle est de suivre la pensée du compositeur dont il faut s'imprégner. Il convient donc de se documenter sur l'œuvre et d'entrer dans la peau du personnage, de manière à l'incarner comme un drame vécu à la première personne. Il faut d'abord pouvoir le réciter, puis étudier les rapports avec les autres personnages. La vraie spontanéité, disait Van Dyck⁶⁴, ne peut provenir que de la connaissance totale d'une œuvre : « L'art est une tension, mais qui doit avoir l'air d'une détente ». Le ténor belge a même établi une nomenclature de « dix commandements » qui résument les principes scéniques qu'il a toujours appliqués à l'interprétation de ses personnages. Nous les avons déjà évoqués dans une autre étude⁶⁵, mais sans doute n'est-il pas inutile de les rappeler ici :

⁶⁴ Isolde Van Dyck, *Mémoires... op. cit.*, p. 38. (AVD)

⁶⁵ Malou Haine, « Le ténor Ernest Van Dyck devant l'interprétation des rôles wagnériens », *Bulletin Richard Wagner* (Cercle belge francophone), 4/97, p. 2-10.

1. Ne jamais sortir de son personnage.
2. Savoir écouter les autres comme si on ignorait réellement ce qu'ils ont à dire.
3. Même de dos, rester expressif.
4. Ne pas oublier que les mains sont le complément expressif du visage.
5. Aux moments essentiels du drame, être absolument au centre de la scène et face au public.
6. Ne jamais être platement réaliste.
7. Ne jamais jouer sans répéter à fond les jeux de scène, même ceux qui semblent n'avoir pas d'importance.
8. Ne compter que sur soi-même.
9. Ne pas déclamer de l'avant-bras.
10. Eviter les gestes pointus et les gestes inutiles.

Selon les souvenirs inédits de sa fille Isolde⁶⁶, Van Dyck n'a trouvé nulle part les méthodes de travail qui répondaient véritablement à son idéal, sauf à Vienne du temps de Wilhelm Jahn et à Karlsruhe avec Felix Mottl. Le Théâtre de Bayreuth a correspondu à cet idéal de travail, mais seulement dans les premières années où il s'y est produit. Par la suite, trop d'arbitraire et de parti pris sont finalement entrés en ligne de compte.

CONCLUSIONS

Cosima Wagner a sans aucun doute dirigé le festival de Bayreuth avec efficacité. En femme autoritaire, elle s'est imposée à la tête du festival « comme un général aux manœuvres⁶⁷ », veillant à tous les détails et ne laissant rien échapper. C'est assurément « une femme supérieure⁶⁸ » qui, par son intelligence et sa culture, – et pour avoir fréquenté le maître des lieux, son mari Richard Wagner – a parfaitement compris « la force

⁶⁶ Isolde Van Dyck, *Mémoires... op. cit.*, p. 83. (AVD)

⁶⁷ Bernard Gavoty, *Alfred Cortot*, Paris, Buchet/Chastel, 1997, p. 69.

⁶⁸ Isolde Van Dyck, *Mémoires... op. cit.*, p. 17. (AVD)

terrible et magique de la scène⁶⁹ ». Pourtant soucieuse de maintenir la tradition, d'aucuns lui reprochent cependant de se retrancher derrière celle-ci pour introduire des éléments de sa propre conception. On considère alors qu'elle se comporte en « veuve abusive⁷⁰ », imposant des directives de mise en scène qui s'éloignent quelque peu des consignes originales du compositeur. Peu à peu, Cosima Wagner s'est « grisée par cette royauté de *Gralsbüterin* [gardienne du Graal]⁷¹ » qui lui était échue. Après quelques années, elle fut tentée de se laisser aller à prendre des initiatives trop personnelles.

De manière également abusive, Cosima Wagner estime avoir un droit sur le choix de carrière des artistes engagés par elle à Bayreuth. Combien de fois n'a-t-elle pas reproché à Van Dyck de dissiper ses forces dans des rôles fatigants et de risquer ainsi de n'être pas en voix pour le festival wagnérien ?

Tant que les directives données lui semblaient appropriées ou légitimes, Van Dyck les a appliquées de son mieux. Mais jamais il n'a sacrifié sa « conscience d'artiste » à l'autorité aveugle de Madame Wagner. Au contraire, il a toujours refusé de se soumettre à des exigences et à une discipline qu'il jugeait inappropriées ou exagérées. Cosima Wagner n'a jamais cessé de considérer Van Dyck comme un débutant dont il fallait suivre les études et les progrès et qu'il convenait de faire travailler et répéter intensément avant chaque festival. Cette attitude a fortement irrité le ténor, reconnu et applaudi à Vienne et sur les autres grandes scènes lyriques.

Le choc de ces deux fortes personnalités devait fatalement amener des tensions. La fille cadette du ténor, Isolde, pourra écrire dans ses mémoires⁷² : « Durant toute mon enfance je n'ai entendu parler que de brouilles et de réconciliations avec Wahnfried ». Le ténor belge apparaît fréquemment crispé dans ses convictions. Sa qualité d'intellectuel, phénomène rare s'il en est parmi les chanteurs de l'époque, explique sans doute ses prises de position.

⁶⁹ Ernest Van Dyck, « A propos de *Parsifal*... », *op. cit.*

⁷⁰ Isolde Van Dyck, *Mémoires... op. cit.*, p. 17. (AVD)

⁷¹ *Ibid.*, p. 27. (AVD)

⁷² *Ibid.*

Au moment où Van Dyck quitte définitivement l'Opéra de Vienne en 1898, Hans Richter donne une description du chanteur qui nous servira de conclusion⁷³ :

On me l'avait dépeint d'abord comme un chanteur qui n'en fait qu'à sa tête. J'ai trouvé en lui un homme très sincère, artiste dans l'âme, qui unit la délicatesse de conscience aux plus aimables prévenances ; et je ne puis dire de lui qu'une chose : c'est qu'en tout, il s'est constamment laissé diriger par la question d'art.

⁷³ Propos rapportés dans Isolde Van Dyck, *Mémoire... op. cit.*, p. 83. (AVD)