

***La Walkiire* (en français dans le texte)**

Roland Van der Hoeven

NI VERSION ORIGINALE, NI SURTITRES. LES CREATIONS FRANÇAISES DES OPERAS DE WAGNER A BRUXELLES¹

SOULIGNER L'IMPORTANCE DU TEXTE dans l'œuvre de Wagner est un lieu commun. Cette primauté de l'élément littéraire est polymorphe. Compositeur et librettiste, Wagner n'hésitait pas à considérer que l'essentiel de son travail créateur résidait dans l'élaboration du livret. Parallèlement, son activité de critique, exégète et polémiste fut considérable et nombreux furent les contemporains de Wagner à découvrir ses écrits avant sa musique.

Il n'y a non plus rien d'étonnant à ce que le chantre de l'œuvre d'art total ait touché un public bien plus vaste que le monde des musiciens et des amateurs d'opéras. La propagation de la pensée wagnérienne dans le monde francophone s'est faite de manière tumultueuse². Significativement les écrivains y ont joué un rôle plus important que les musiciens : Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Catulle-Mendès furent rapide-

¹ Cet article s'inscrit dans la continuité de l'ouvrage de M. Couvreur (dir.), *La Monnaie wagnérienne*, Bruxelles, GRAM, 1998, et plus particulièrement de la contribution de J.-L. Jam et G. Loubinoux, « Les productions francophones des opéras de Wagner à la Monnaie », p. 219-235.

² Pour une bibliographie d'époque du wagnérisme français voir H. Silège, *Nomenclature de tous les livres français intéressant directement le wagnérisme, 1851-1902*, Paris, 1902. Un état actualisé de la question est traité dans D. Pistone (dir.), « Dossier Wagner à Paris (1839-1900) », *Revue internationale de musique française*, n° 1, fév. 1980, p. 7-84 ; et dans M. Kahane et N. Wild, *Wagner et la France*, Paris. Sur la diffusion de Wagner à Bruxelles, voir J. Cosaert, *L'avènement du wagnérisme en Belgique*, mémoire de licence en Histoire de l'art et archéologie (section musicologie), Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 1974 ; et K. Wauters, *Wagner en Vlaanderen 1844-1914*, Gent, 1983.

ment acquis à la cause. Leur activisme impulsa par ailleurs une nouvelle dynamique dans le monde des lettres. Il ne fut bientôt plus seulement question de commenter la nouvelle esthétique wagnérienne mais bien de l'assimiler et d'en faire une composante créatrice. Celle-ci se retrouva dans tous les genres littéraires, la poésie bien sûr (Stéphane Mallarmé, Charles Van Lerberghe, Georges Rodenbach...), le théâtre (Maurice Maeterlinck, Auguste de Villers de l'Isle-Adam...), l'essai littéraire (Joséphin Péladan, Catulle-Mendès), jusqu'au roman wagnérien (Jean Lorrain, Marcel Proust...)³.

Le propos du présent article n'est pas de détailler cette dimension, par ailleurs largement commentée: Son ambition est plus restreinte (pour ne pas dire plus prosaïque, si le contexte ne prêtait pas à ambiguïté): il tentera d'apporter des éléments neufs à la question de la traduction lors des créations en langue française des opéras wagnériens. Après une analyse de l'emploi des langues au Théâtre royal de la Monnaie, cet article détaillera plus spécifiquement la polémique de la traduction née autour de la création de *La Walkyrie* à la Monnaie et les enjeux littéraires et esthétiques soulevés à cette occasion.

LE THEATRE ROYAL DE LA MONNAIE EST UNE SCENE FRANÇAISE

Dès son origine, la Monnaie est un théâtre français, c'est-à-dire que son répertoire va de pair avec celui des grandes scènes parisiennes⁴. Pourtant au XVIII^e siècle, il n'était pas rare que la troupe (notamment sous Ignace Vitzthumb) donne des spectacles en flamand, offrant ainsi, avec les troupes italiennes de passage, une alternative à la toute puissance du français. La présence de troupes étrangères jouant dans leur propre

³ Sur le roman wagnérien cf. C. Berg, « Aristocratie, exil et décadence: Daudet, Bourges, Huysmans, Lorrain », *La littérature de fin de siècle, une littérature décadente?*, Actes du colloque international, Luxembourg, septembre 1990, Luxembourg, *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, 1990, p. 61-72, E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus – Studien zur Europäischen Literatur des Fin de Siècle*, Berlin, de Gruyter, 1973, A. Coeuroy, *Appels d'Orphée*, Paris, La nouvelle revue critique, 1928, p. 197-214, et R. Dumesnil, *Le monde des musiciens*, Paris, G. Crès, 1924, p. 152-167.

⁴ Cf. R. Van der Hoeven, *La Monnaie au XIX^e siècle. Contraintes d'exploitation d'un théâtre lyrique 1830-1914*, Bruxelles, GRAM, 2000.

idiome est régulièrement attestée au XIX^e siècle : aux troupes italiennes de Nigri, Riccio, Landi, Carmen de Montenegro, Merelli, Coulon ou Bocca, se joignent les effectifs allemands de Loewe et Pirscher, Neumann, du duc de Saxe Meiningen ou encore des éléments de la troupe de Bayreuth.

En 1815, une troupe hollandaise vint donner quelques spectacles en flamand et se retire promptement faute de spectateurs. La troupe locale se définit par contre par son répertoire français exclusif et le roi Guillaume prendra soin de préciser en 1816 que les artistes de la Monnaie sont « les comédiens français du roi ». Les œuvres lyriques du répertoire sont pour la plupart écrites sur des livrets originaux rédigés en français. Les quelques ouvrages issus du répertoire italien (Rossini, Verdi...) et ceux, plus rares encore, issus du répertoire germanique (Mozart, Weber...) sont donnés dans des traductions souvent élaborées pour les scènes parisiennes.

Cet usage des traductions n'est qu'épisodiquement remis en question. Quelques artistes en représentation souhaitent chanter dans la langue de leur répertoire habituel et, se fondant aux éléments francophones de la troupe, offrent ainsi au public de surprenants spectacles bilingues. Lorsque Philippine von Edelsberg, cantatrice du roi de Prusse, se produit à Bruxelles en janvier 1869 dans *La favorite* de Gaetano Donizetti, elle surprend le chroniqueur du *Guide musical* : « Le public qui, lors des représentations de la Patti, avait accepté sans observation et comme la chose la plus naturelle du monde l'alliance de l'italien et du français dans *Lucie* et *Le barbier*, a souri en entendant Léonore parler allemand au milieu d'une cour espagnole où le français est l'idiome officiel ».

Par cet usage exclusif du français, la première scène bruxelloise s'inscrit dans la tradition parisienne. Le public français et assimilé s'est en effet montré des plus exigeants quant à la compréhension instantanée de la trame dramatique – s'opposant notamment à une tradition italienne qui privilégiait la beauté du chant. La célèbre Querelle des bouffons (et ses avatars tels que la polémique des Piccinistes contre les Gluckistes) monopolisa les meilleurs esprits du XVIII^e siècle autour de cette question essentielle de la clarté du sens.

Lorsque le grand opéra français de Giacomo Meyerbeer et Fromental Halévy triomphe dans l'Europe du XIX^e siècle, l'usage exclusif du français se voit renforcé sur les scènes de France et de Belgique. Si la Monnaie

brigade en cette première moitié du XIX^e siècle d'être l'une des meilleures scènes « de France⁵ » (sic), la débâcle de Sedan et l'essor économique sans précédent de la jeune Belgique va aiguïser cette ambition : il s'agira dès les années 1870 de damer le pion à la scène parisienne. Les créations en langue française et plus particulièrement les créations wagnériennes prendront dans ce contexte d'agonistique toute leur importance.

LES CREATIONS WAGNERIENNES

Il n'y a pas lieu de détailler ici la querelle wagnérienne qui s'empara de la France d'après 1870, il suffira de rappeler que Bruxelles profita bien vite de ce contexte pour devenir la scène de référence tant en ce qui concerne les œuvres de Wagner que celles des jeunes compositeurs français qu'une wagnérophilie, même superficielle, condamnait dans leur propre patrie⁶. C'est ainsi que les créations en langue française des opéras du maître de Bayreuth se succèdent régulièrement. *Lohengrin* est créé le 22 mars 1870 dans une version française de Charles Nutter (la création parisienne aura lieu à l'Eden Théâtre le 3 mai 1887). *Le vaisseau fantôme* l'est le 6 avril 1872, également dans une version de Charles Nutter (la création parisienne aura lieu à l'Opéra-Comique le 17 mai 1897). *Tannhäuser*, qui avait été créé avec grand fracas à l'Opéra de Paris le 13 mars 1861, est monté à Bruxelles le 20 février 1873 dans la version de Charles Nutter. Le 7 mars 1885, la Monnaie crée *Les maîtres chanteurs de Nuremberg* dans la version de Victor Wilder (la création parisienne se fera à l'Opéra le 10 novembre 1897). Le 9 mars 1887, c'est au tour de *La Walkyrie* dans la version de Victor Wilder (la création parisienne se fera à l'Opéra le 12 mai 1893). *Siegfried* est créé à Bruxelles le 12 janvier 1891 dans la version d'Alfred Ernst (l'Opéra de Paris montera l'œuvre le 31 décembre 1901). *Tristan et Iseult* est créé à la Monnaie le 21 mars 1894 dans la version de Victor Wilder (la création parisienne se fera au Nouveau Théâtre le 28 octobre 1899). Le 31 octobre 1898, *L'or du Rhin* est créé dans la version d'Alfred Ernst (la création pari-

⁵ « Le Théâtre de la Monnaie est le meilleur de France », ainsi s'exprimait en 1874, Théodore Letellier qui en fut le directeur (cf. *Procès verbaux de la section de l'instruction publique et des beaux-arts*, BXL, AVB : manuscrits non inventoriés, vol. III, séance du 24 avril 1874).

⁶ M. Couvreur et R. Van der Hoeven, *La Monnaie symboliste*, Bruxelles, Cahiers du Gram, 2003

sienne se fera à l'Opéra le 14 novembre 1909). Le 24 décembre 1901, le quatrième volet de la *Tétralogie*, *Le crépuscule des dieux*, est créé dans la version d'Alfred Wilder (alors que Paris devra attendre le 23 octobre 1908, à l'Opéra). Enfin en janvier 1914, comme partout en Europe⁷, la Monnaie crée *Parsifal* (2 janvier 1914) dans une traduction réalisée spécialement par le directeur de l'époque Maurice Kufferath sur base de la traduction de Judith Gautier.

Ce rythme soutenu de création est en outre scandé par les représentations de troupes allemandes qui, comme c'est l'usage, jouent leur répertoire dans leur propre idiome. Ainsi du 24 au 30 janvier 1883, la troupe d'Angelo Neumann donne à Bruxelles l'intégralité de la *Tétralogie* en langue allemande. Le public bruxellois a également pu découvrir les versions originales de *Lohengrin* le 19 avril 1911, de *Tannhäuser* le 22 avril 1911, de *Tristan und Isolde* le 23 avril 1912 et du *Fliegende Holländer* le 26 avril 1913. Cette juxtaposition de versions ainsi que les querelles nées dans la presse spécialisée à propos des traductions concurrentes de Victor Wilder et d'Alfred Ernst amènent le public à s'interroger régulièrement sur le statut des versions françaises. « Tout contribue à faire des *Maîtres chanteurs* une œuvre purement allemande. Par là même, une traduction française ne peut qu'en altérer le sens ethnique et l'expression de caractère. Il n'en serait déjà plus ainsi d'une traduction néerlandaise [...] »⁸ « C'est qu'il n'y a pas à dire : cela [*La Walkyrie*] demande à être chanté dans le texte original. Cela demande l'accent germanique, la sonorité d'une langue abondante en consonnes, qui donne aux syllabes une sorte de force explosive.⁹ » La presse se montre plus sévère encore lorsque la cantatrice Amalie Materna en représentation chante seule son rôle en allemand, les artistes de la troupe lui donnant la réplique en français :

Le pire de toutes les invraisemblances théâtrales, le ridicule des représentations « bilingues » appliquée à un des chefs-d'œuvre de Wagner ; — la *Valkyrie* traitée comme un simple *Rigoletto*, comme

⁷ C'est en effet en janvier 1914 que les droits d'exclusivité de Bayreuth sont tombés, de nombreuses scènes européennes s'empressèrent de monter l'ouvrage dès cette date (Berlin, Brême, Breslau, Prague, Bologne, Rome, Madrid, Francfort, Mayence, Saint-Petersbourg, Fribourg, Paris, Bruxelles, Milan, Cologne, Vienne, Marseille, Monte-Carlo).

⁸ Cf. *La Flandre libérale*, 6 octobre 1911.

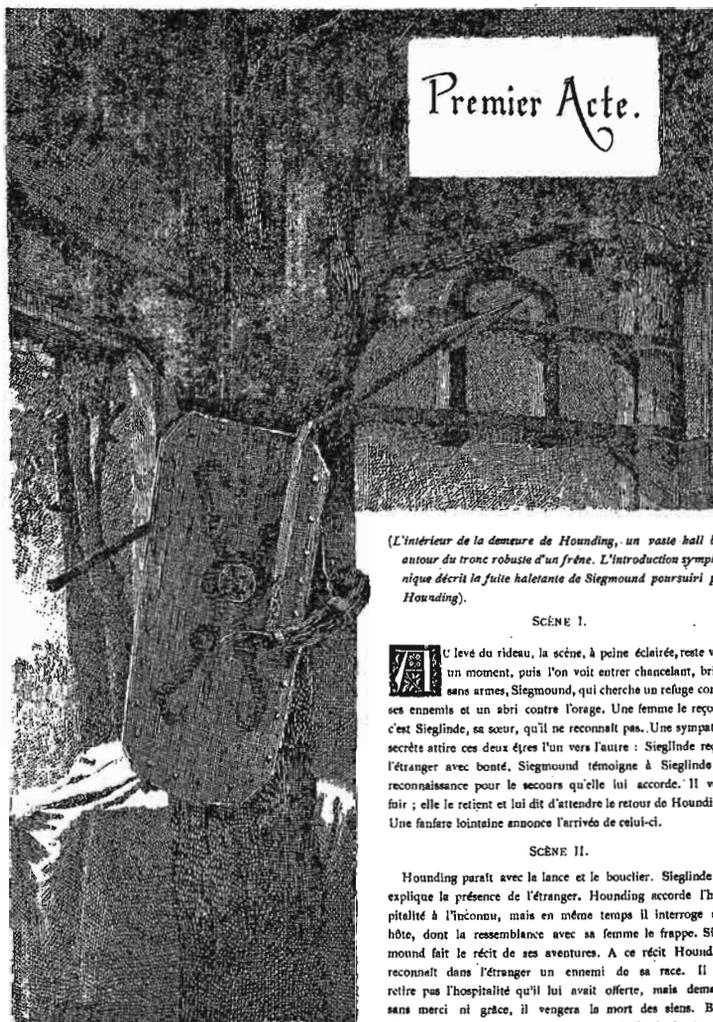
⁹ Cf. *La gazette*, 31 mai 1910.

une vulgaire *Lucie* [...] – plus mal traitée même, car le contraste est autrement marqué dans le dialogue wagnérien que dans les airs d'Italie, la transition autrement choquante entre le français et l'allemand¹⁰.

Lors des représentations de Marie Bréma en décembre 1899, la cantatrice allemande chante, selon l'usage, son rôle en allemand (Ortrud dans *Lohengrin*). A cette occasion, l'attitude d'Elisa Kutscherra, également d'origine allemande – mais membre de la troupe de la Monnaie – apparaît plus ambiguë : elle chante son rôle en français sauf lorsqu'elle donne la réplique à l'artiste en représentation où elle reprend sa langue maternelle. Tous ces incidents déchainent l'ire des wagnériens fervents qui se font forts de rappeler l'antipathie qu'éprouvait Wagner pour la langue française¹¹.

¹⁰ *La gazette*, 4 avril 1889.

¹¹ Les appréhensions de Wagner portent davantage sur l'usage du français que sur le principe de la traduction « cela tenait avant tout à une certaine antipathie qui m'est particulière, à une antipathie d'artiste pour la langue française » cité par J.-L. Jam et G. Loubinoux, *op. cit.*, p. 222.



(L'intérieur de la demeure de Hounding, un vaste hall bâti autour du tronc robuste d'un frêne. L'introduction symphonique décrit la fuite haletante de Sigmound pour suivre Hounding).

SCÈNE I.

LU levé du rideau, la scène, à peine éclairée, reste vide un moment, puis l'on voit entrer chancelant, brisé, sans armes, Sigmound, qui cherche un refuge contre ses ennemis et un abri contre l'orage. Une femme le reçoit : c'est Sieglinde, sa sœur, qu'il ne reconnaît pas. Une sympathie secrète attire ces deux êtres l'un vers l'autre : Sieglinde reçoit l'étranger avec bonté, Sigmound témoigne à Sieglinde sa reconnaissance pour le secours qu'elle lui accorde. Il veut fuir ; elle le retient et lui dit d'attendre le retour de Hounding. Une fanfare lointaine annonce l'arrivée de celui-ci.

SCÈNE II.

Hounding paraît avec la lance et le bouclier. Sieglinde lui explique la présence de l'étranger. Hounding accorde l'hospitalité à l'inconnu, mais en même temps il interroge son hôte, dont la ressemblance avec sa femme le frappe. Sigmound fait le récit de ses aventures. A ce récit Hounding reconnaît dans l'étranger un ennemi de sa race. Il ne retire pas l'hospitalité qu'il lui avait offerte, mais demain, sans merci ni grâce, il vengera la mort des siens. Brutalement Hounding renvoie Sieglinde. Celle-ci s'arrête un

III. 1. Lithographie d'Amédée Lynen,
Le guide musical, édition spéciale publiée à l'occasion
 de la création française de *La Walkyrie*, 9 mars 1887, Bruxelles,
 Bibliothèque royale de Belgique, Est. S II 130522-29.
 Frontispice de l'acte I.



(Un site sauvage dans la Montagne.)

SCÈNE I.

WOTAN armé pour le combat et la lance à la main, ordonne à Brunnhilde, revêtue de son armure complète de Walkyrie, de monter à cheval et de prêter assistance à Siegmound que Hounding, l'époux de Sieglinde, a provoqué en combat singulier. Brunnhilde part en poussant son cri de guerre. Du haut des rochers elle plonge du regard dans les gorges de la montagne : un orage s'apprête, c'est la déesse Fricka, l'épouse de Wotan, qui accourt indignée.

Déjà courroucée par les infidélités de son époux, Fricka n'a pu se contraindre en le voyant marcher de crime en crime. Elle arrive dans son char traîné par des bœufs. L'amour doublement criminel de Siegmound et de Sieglinde, voulu et préparé par Wotan, lui est plus sensible que tous les outrages.

Wotan à beau se défendre : il n'a voulu cet amour coupable qu'afin de sauver les dieux.

Fricka exige la mort de Siegmound et elle arrache à Wotan son serment.

SCÈNE II.

Brunnhilde reparait alors et Wotan, vaincu et repentant, lui ordonne maintenant de perdre ce Siegmound qu'elle devait sauver. En vain Brunnhilde intercède en faveur des amants. Le père des dieux reste inexorable et il regagne le céleste séjour, l'âme sombre et le front chargé de soucis.

SCÈNE III.

Cependant Sieglinde et Siegmound paraissent, gravissent avec peine les gorges de la montagne. Eperdue de terreur, brisée de fatigue, Sieglinde veut fuir celui dont elle ne se sent pas digne, elle, l'épouse coupable. Siegmound la soutient et l'encourage, mais Sieglinde, en proie à une hallucination, affolée en entendant la fanfare de Hounding dans le lointain, s'affaïsse en sanglotant, épuisée, sur le sol. Siegmound l'enlaçant tendrement, épie son souffle et sur son front dépose un long baiser.

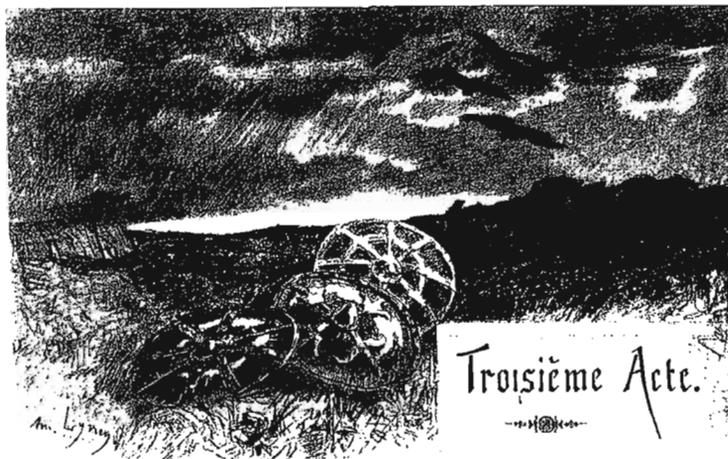
SCÈNE IV.

Alors paraît devant lui Brunnhilde, conduisant son coursier Grane par la bride. Grave et solennelle, elle annonce au héros qu'il est marqué par le Destin. Il sera tué dans le combat avec Hounding, mais il renaitra dans le Walhall, le séjour des élus et des guerriers morts en combattant.

— Y retrouverai-je Sieglinde ? demande Siegmound.
Brunnhilde lui répond que Sieglinde ne le suivra pas. Siegmound refuse un paradis qu'il ne partagerait pas avec Sieglinde et s'apprête à la percer de son épée pour qu'elle ne retombe pas vivante au pouvoir de Hounding. Brunnhilde se sent envahie par des sentiments qu'elle ne connaissait pas : « Que Sieglinde vive, » s'écrie-t-elle, « que Siegmound vive avec elle. » Et elle annonce au héros qu'en sa faveur elle changera le destin du combat, puis elle disparaît avec son cheval.

III. 2. Lithographie d'Amédée Lynen,
Le guide musical, édition spéciale publiée à l'occasion
de la création française de *La Walkyrie*, 9 mars 1887, Bruxelles,
Bibliothèque royale de Belgique, Est. S II 130522-29.

Frontispice de l'acte II.



(Sommet d'une montagne rocheuse ombragée par des frères gigantesques.)

SCÈNE I.

LES huit Walkyries revêtues de leur armure de combat passent au galop au milieu des éclairs, emportant au Walhall les guerriers morts au combat. L'air retentit de leurs appels sauvages. Elles s'interpellent en ricanant.

Toutes sont réunies lorsque arrive Brunnhilde, fuyant la colère de Wotan.

Au lieu d'un héros mort, elle amène au milieu de ses compagnes une femme : Sieglinde.

Sieglinde veut mourir : elle supplie les Walkyries de lui permettre de rejoindre son bien-aimé.

Mais Brunnhilde lui ordonne de vivre pour l'enfant qu'elle porte dans son sein, pour Siegfried le héros qui naîtra d'elle et accomplira avec l'épée de son père, reforgée par lui, de prodigieux exploits.

Sieglinde s'enfuit sur le cheval de Brunnhilde, emportant l'épée brisée, et Brunnhilde reste exposée à la colère de Wotan, dont la tempête, déchaînée avec fureur, annonce l'arrivée.

SCÈNE II.

Les Walkyries cochent leur œil aux regards du dieu courroucé. Mais c'est en vain qu'elles le supplient de faire grâce à la coupable. Wotan condamne Brunnhilde à perdre sa nature divine et à devenir une simple mortelle.

Brunnhilde pousse un cri déchirant et tombe sur le sol. Les Walkyries fuient épouvantées.

SCÈNE III.

Après un silence prolongé et solennel, Brunnhilde, restée seule avec Wotan, adresse à son père une ardente prière.

Wotan la repousse d'abord et reste impassible, mais il sent peu à peu se réveiller dans son cœur son amour pour sa fille préférée.

Brunnhilde obtient enfin de lui un adoucissement à son châtiment.

Le dieu ne peut revenir sur son serment : Brunnhilde deviendra femme, mais du moins elle ne sera pas au premier venu qui viendra rouvrir ses yeux à la lumière.

Brunnhilde lui demande que la flamme entoure d'un rempart flamboyant la couche où elle est condamnée à dormir, afin que seul le plus grand des héros puisse approcher d'elle et la réveiller.

Vaincu et profondément ému, Wotan cède à cette suprême prière. Se saisissant la tête de la vierge et la tenant tendrement enlacée, il dépose sur son front un long baiser en lui disant adieu.

Puis il l'endort et la couche sous un arbre en la recouvrant de son bouclier.

Alors il invoque Lögne, le dieu du feu. Trois fois sa lance frappe la roche. Au troisième coup la flamme jaillit et entoure la montagne d'un cercle de feu.

III. 3. Lithographie d'Amédée Lypen,

Le guide musical, édition spéciale publiée à l'occasion de la création française de *La Walkyrie*, 9 mars 1887, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Est. S II 130522-29.

Frontispice de l'acte III.

LES ADAPTATIONS DE *LA WALKYRIE*

Les nouveaux directeurs de la Monnaie, Joseph Dupont et Alexandre Lapissida, voulaient faire de la création française de *La Walkyrie* le moment fort de leur première saison. Succédant à la très éphémère direction d'Henry Verdhurt (1885-1886), ils s'étaient surtout illustrés sous la longue direction d'Oscar Stoumon et Edouard Calabresi (1875-1885), l'un comme chef d'orchestre (Dupont), l'autre comme metteur en scène (Lapissida).

C'est sous la première direction Stoumon-Calabresi que la Monnaie s'est hissée au sommet des scènes européennes. Cette direction éclairée a su mettre à profit toutes les opportunités qui s'étaient présentées : on leur doit les créations mondiales d'*Hérodiade* de Jules Massenet, de *Sigurd* d'Ernest Reyer et les créations françaises d'*Aïda* de Giuseppe Verdi, de *Mephistopheles* d'Arrigo Boïto, des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner. Si Stoumon et Calabresi étaient loin d'être hostiles à Wagner et n'hésitèrent pas à reprendre *Lobengrin*, les wagnériens bruxellois leur reprochèrent rapidement leur francophilie et surtout – crime suprême – leur éclectisme, qui ne réservait pas à Wagner un statut particulier dans leur programmation. Dupont et Lapissida firent de leur intégrisme wagnérien un point fort de leur candidature, ce qui donna à la création bruxelloise du 9 mars 1887 un relief particulier.

Le projet de monter à la Monnaie *La Walkyrie* remonte pourtant à la fin de la direction Stoumon-Calabresi. Déjà en 1885, le Gantois Victor Wilder, adaptateur « officiel » des ouvrages de Wagner, s'attelait à la traduction de l'ouvrage. Dès la publication du premier acte de cette traduction, Henri La Fontaine, membre très actif de l'Association wagnérienne internationale, rédige et publie une contre traduction afin de faire cesser ce crime de lèse-majesté : « Si nous choisissons ce fragment d'un travail à peine commencé encore, c'est que nous avons le ferme espoir que tous ceux qui professent pour Richard Wagner l'admiration enthousiaste et respectueuse que nous lui avons vouée, se soulèveront avec nous contre l'outrecuidante prétention des éditeurs de son œuvre¹² ».

¹² H. La Fontaine, *Richard Wagner. L'anneau de Nibelung. "La Walkyrie", 1. Acte, essais d'une traduction. "Le crépuscule des dieux", prologue 11. Scène, essais d'une traduction,*

Le destin d'Henri La Fontaine est hors du commun. Ce futur Prix Nobel de la Paix, député et sénateur du parti ouvrier belge, fondateur idéaliste du Mundaneum, bibliothèque universelle qui rendrait accessible à tous l'essentiel du savoir de l'époque, n'est alors qu'au début de sa carrière. Il épouse la cause wagnérienne et fait partie des premiers Belges à se rendre à Bayreuth. Bien que son essai soit avant tout polémique, une exécution publique de la version La Fontaine du premier acte sera donnée le 15 mars 1886 chez le peintre et sculpteur Constantin Meunier qui s'illustra par ailleurs pour ses œuvres glorifiant les masses populaires et la force du peuple. On notera au passage qu'un autre personnage futur emblème du parti ouvrier belge, Jules Destrée, s'enthousiasme également pour les positions wagnériennes radicales¹³.

SEUL COMPTE LE SENS

Le but que s'assigne La Fontaine est d'empêcher Wilder de continuer son travail de falsification. Il revient constamment à la notion de version primitive et de vérité originelle que le traducteur perd rapidement de vue. Le remplacement, dans le manuscrit de La Fontaine du terme « œuvre » par « poème primitif » est à ce titre révélateur. Son premier souci est de ne pas trahir le sens et de citer un passage qui « est un de ceux qui ont été les plus horriblement travestis de toute la première scène », celui où Siegmund demande à Sieglinde si Hundig est hospitalier. Cela donne chez Wilder « Sans armes et blessé, veux-tu que je m'expose à braver ton seigneur » et chez La Fontaine « J'erre sans armes, qui donc repousse un blessé qui l'implore ? »¹⁴ et de commenter

Bruxelles, Larcier, s.d. Nous nous sommes référés dans le présent article au manuscrit autographe de cet essai, avec ses repentirs et ses corrections. Ce document est conservé au Mundaneum (Mons, Mundaneum, fonds La Fontaine, sans cote).

¹³ Cf. J. Destrée, *Journal 1882-1887*, éd. Par R. Trousson, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature française, p. 172.

¹⁴ « Waffenlos bin ich ; dem wunden Gast wird dein Gatte nicht wehren », Selon La Fontaine, Wilder a fait de l'accusatif Gast le sujet et du nominatif Gatte l'objet. La traduction d'Alfred Ernst semble ici la plus proche de l'original : « Seul et sans armes, d'un tel blessé ton époux n'aura crainte » (*La Walkyrie*. Première journée de la Trilogie : *L'anneau du Nibelung* de Richard Wagner. Traduction nouvelle en prose rythmée exactement adaptée à la musique par Alfred Ernst, Paris, Schott, 1894, p. 7).

« Siegmund n'a pas un instant l'idée de s'attaquer à l'époux de Sieglinde : la supposition seule qu'il pourrait agir ainsi serait déjà une atteinte aux lois de l'hospitalité. M. Victor Wilder lui fait donc dire une véritable absurdité¹⁵ ».

La Fontaine relève systématiquement tous les ajouts sémantiques de Wilder. Cette liste exhaustive commence dès le premier vers que Wilder traduit ainsi : « Quel que soit ce foyer, il m'abrite ou je meure » alors que, selon La Fontaine, il n'est nullement question de mort dans cette scène initiale¹⁶. Cet aspect morbide est repris plus loin par Wilder qui traduit « Wäre er siech » par « Vit-il encore ? » alors que la traduction de La Fontaine « Est-il souffrant ? » est plus proche de l'original. Dans son énumération, pour la seule première scène (avant l'entrée de Hunding), La Fontaine dénombre 22 contresens.

La longue digression de l'auteur à propos de l'éventuelle traduction des noms propres mérite d'être ici détaillée car elle soulève d'un côté les limites de l'exercice de traduction et d'autre part la composante initiatique, voire ésotérique, de l'œuvre wagnérienne qui amène souvent à mépriser le non-initié. Il est significatif que Wilder élude la question du nom propre signifiant lors de sa première apparition : le passage « Wehwalt hiess ich mich selbst, Hunding will ich erwarten » que La Fontaine traduit littéralement par « Wehwalt tel est mon nom, Hunding j'ose l'attendre » est adapté par Wilder en « A ton vœu je dois me soumettre, je reste, j'attendrai ton maître ». Plus avant dans le texte, le Gantois traduit Wehwalt par « fils-de-la-douleur »¹⁷. Le commentaire de La Fontaine est sans appel :

Nous rencontrons ici, pour la première fois, un de ces merveilleux noms propres créés par Richard Wagner, si expressifs en leur concision, tels malheureusement qu'il est impossible de leur trou-

¹⁵ H. La Fontaine, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ « Wess Herd dies auch sei, hier muss ich rasten » que La Fontaine traduit par « Ce seuil, quel qu'il soit, m'offre un asile (*op. cit.*, p. 8) et Ernst par « Ce seuil, quel qu'il soit – là je m'arrête » (*op. cit.*, p. 5).

¹⁷ Maurice Kufferath souligne que Wilder traduit ce passage « non sans bonheur » et propose de traduire Wehwalt par Porte-douleur ou simplement Douleur. Par contre il regrette que des vers entiers de la légende des loups soient omis par ce même traducteur (M. Kufferath, *“La Walkyrie” de Richard Wagner. Esthétique. Histoire. Musique, par Maurice Kufferath*, Bruxelles, Schott frères, Paris, Fischbacher, 1887, p. 86).

ver d'équivalents en français [...] nous estimons qu'il faut les conserver. Pour les indifférents qu'il y ait à tel passage un nom propre ou des noms communs, peu leur importe. Pour les artistes et les auditeurs avides de pénétrer le sens secret d'une œuvre, la présence d'un nom propre, incompris à première vue, indiquera du moins qu'il existe une intention cachée qu'il sera aisé de découvrir au prix d'un léger effort et d'une faible bonne volonté. Or pour qui les œuvres géniales comme celles de Richard Wagner ont-elles été créées ? Evidemment pour les artistes et non pour les indifférents : notre manière de voir est donc la seule vraie¹⁸.

Alfred Ernst s'inscrit dans cette logique :

Je n'ai pas traduit les noms tels que Wehwalt, Frohwalt, Friedmund, Nothung, pour des raisons musicales et des raisons poétiques. En effet, j'ai pu ainsi les laisser presque toujours à leur place, avec leurs valeurs rythmiques, leurs correspondances et leurs oppositions. De plus, je gardais ainsi des sonorités caractéristiques, qui produisent en certains cas un grand effet¹⁹.

¹⁸ H. La Fontaine, *op. cit.*, p. 29.

¹⁹ A. Ernst, *op. cit.*, p. VIII. A propos de la traduction de Nothung citons cette amusante (et succincte) analyse de *La Walküre* dans *L'indépendance* du 20 avril 1903 : « Quel est le personnage principal de *La Walküre* ? Vous croyez peut-être que c'est Brünnhilde, puisqu'elle est la Walküre par excellence. Erreur profonde. Mais alors qui ? Siegmund ? En aucune façon. Sieglinde ? Pas davantage. Wotan ? Pas même lui. Fricka ? Vous plaisantez. Serait-ce le cheval Grane ? Par exemple ! Mais après lui, plus personne ! Comment, plus personne. Eh bien ! Nothung, l'épée Détresse de Victor Wilder, l'épée Urgence de Catulle Mendès, Nothung dit simplement Alfred Ernst, enfin cette épée qui joue dans la partition un rôle aussi considérable que sur la scène. Voilà le protagoniste de *La Walküre* » .



Ill. 4. *Henry Seguin dans le rôle de Wotan*, photographie dédiéee
« A Monsieur Henri La Fontaine. Témoinage de bien vive sympathie et de
sincère gratitude, En souvenir de la manifestation du 4 mai 1894 »
(Bruxelles, collection particulière).

LA VERSIFICATION CLASSIQUE A FAIT SON TEMPS

Cette recherche de la vérité première s'oppose à la recherche stylistique de Wilder :

Nous indiquerons la marche du drame en ses moindres nuances et en ses moindres péripéties. Nous pourrons ainsi faire mieux ressortir combien la version que nous croyons devoir critiquer sacrifie à un charme littéraire, toujours factice et souvent problématique, les détails les plus essentiels de l'action, les sentiments les plus exquis des personnages, et tronque parfois avec une rare désinvolture le caractère des héros et la portée de certaines scènes²⁰.

Car l'ennemi est ici désigné : c'est la tradition littéraire française telle qu'elle s'est développée dans l'art du livret d'opéra. L'œuvre wagnérienne ne peut entrer ni dans les carcans stylistiques établis par un Eugène Scribe ou un Gustave Vaéz, ni dans les contraintes de la versification française, ni même dans les limites trop étroites de la grammaire :

Nous réclamons enfin pour notre traduction un privilège dont jouit aujourd'hui en Allemagne l'œuvre de Richard Wagner : nous voulons parler du droit de ne pas employer toujours la langue usuelle, du droit de brusquer parfois, mais rarement, certaines règles et certaines habitudes du langage. Dès que la phrase est claire, que son sens est précis, il nous a semblé absurde de sacrifier l'œuvre de Richard Wagner à la recherche d'une pureté souvent conventionnelle que demain, sans doute, le mouvement évolutionnaire qui travaille la littérature française aura emportée de son large et puissant cours²¹.

On retrouvera une quête similaire dans la traduction d'Alfred Ernst de 1894 :

Le pire des contresens artistiques serait d'employer ici les formules et la langue d'un livret, fût-ce du meilleur ; aussi ai-je entièrement renoncé, dans ma traduction, au lyrisme facile, à la rhétorique parfois séduisante des adaptations « littéraires », jaloux de laisser au texte du maître son énergie, sa nerveuse simplicité, sa rude hardiesse²².

²⁰ H. La Fontaine, *op. cit.*, p. 3.

²¹ Idem, p. 8.

²² A. Ernst, *op. cit.*, p. v.

La juxtaposition des traductions de Wilder, La Fontaine et Ernst est révélatrice des différentes esthétiques défendues. Par exemple, ce passage du début du 1^{er} acte est ainsi traduit :

Richard Wagner : « Kuhlende Labung / gab mir des Quell / des Müden Last / machte er leicht / erfrischt ist der Mut / Das Aug'erfreut / des Sehens selige Lust. / Wer ist's der so mir es labt ? / Dies Haus und dies Weib sind Hundings Eigen ».

Victor Wilder : « Eau bienfaisante, en passant sur ma lèvre / Ton flot glacé calme ma fièvre / Ma force renaît / Mon œil ravi se rouvre et rallume sa flamme / Où suis-je ? Qui me rend au jour ? / D'Hunding voici la maison et la femme ».

Henry La Fontaine : « La source épanche un flot frais et pur / Déjà moins lourd est mon souci / Ma force renaît / Mon œil se rouvre à la douce extase de voir / Qui donc ainsi m'abreuva ? / Cette femme et ce toit sont les biens de Hunding ».

Alfred Ernst : « L'eau de la source m'a rafraîchi / Mon lourd fardeau s'est allégé / Mon cœur est moins las / Mes yeux soudain rouverts regardent ravis / Qui vient ainsi m'assister ? / Du lieu, de la femme, est Hunding maître ».

LA TRADUCTION NE PEUT INFERER DANS LE MONDE MUSICAL

Pour le seul premier acte de *La Walkyrie*, La Fontaine dénombre 665 modifications de la mélodie dans la version Wilder : « autant dire qu'elles sont permanentes. Comment un public peut-il, en présence d'un tel entassement de corrections, se douter seulement des beautés de la mélodie continue²³ ». La Fontaine relève aussi tous les déplacements de notes, leurs suppressions et surtout les nombreuses doublures, seule manière d'insérer dans la partition des syllabes françaises plus nombreuses que l'original allemand. « La plus grossière erreur commise par le traducteur, c'est la désinvolture absolument inouïe avec laquelle il a modifié le rythme mélodique de l'œuvre primitive. Pour qui se souvient de

²³ H. La Fontaine, *op. cit.*, p. 6.

l'admirable vie qui anime tout le dialogue de Siegmund et de Sieglinde, l'agacement est insoutenable et cause parfois une colère²⁴ ».

Hélas, comme le souligne Ernst, alors qu'il se place résolument dans la lignée de La Fontaine, la traduction de ce dernier n'a « guère qu'un défaut, celui de ne pouvoir s'adapter au chant sans un grand nombre de modifications apportées au texte musical²⁵ ». Force est de constater qu'il n'y a pas moyen d'insérer sans modification des syllabes françaises souvent plus nombreuses que l'original allemand. La position d'Ernst est plus réaliste :

Si, après de multiples efforts, le traducteur ne peut conserver le texte musical en son absolue rigueur, il devra n'y toucher qu'avec une extrême prudence, en respectant les rythmes. Ces modifications légères, je ne les ai souffertes qu'en de très rares passages, ceux où le dessin chanté n'est pas déterminé par des nécessités musicales – telles que les correspondances rythmiques, les imitations mélodiques, les phrases régulières d'un développement ou d'une variation du motif – mais uniquement par la quantité syllabique de texte²⁶.

En mars 1899, dans la foulée de la création française de *L'or du Rhin* (31 octobre 1898), Stoumon et Calabresi proposent une nouvelle « création » de *La Walkyrie* dont le principal attrait est la nouvelle traduction d'Alfred Ernst. *L'indépendance* (22 mars 1899) résume bien le sentiment mitigé qu'inspire cette nouvelle « prose » :

Les coups d'archets des violons, les scintillements des cuivres et les gestes du capellmeister, dont la silhouette mobile se détache en noir sur les parties éclairées, distraient parfois le public du mouvement des personnages, de leur chant et de leurs paroles. Pas toujours très intelligibles, leurs paroles. *La Walküre* se donne cette fois d'après la traduction d'Alfred Ernst, adoptée à l'Opéra de Paris, la seule autorisée par Mme Wagner. Il faut reconnaître que sa métrique se calque étroitement sur le poème original et sur la prosodie musicale du maître. C'est égal, on a peine à se faire à ce style étrange qui semble plus proche du Javanais que du langage français [...] Au fait, nous préférons l'allemand pur et simple. Même quand on ne le sait pas à fond, on comprend mieux.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ A. Ernst, *op. cit.*, p. I.

²⁶ *Idem*, p. XV.

UNE SOURCE LITTÉRAIRE MECONNUE

La polémique suscitée autour de la traduction des livrets de Wagner reflète bien le climat passionnel qui entourait les créations bruxelloises. Une nouvelle religion était née et, dans la foulée, néophytes et intégristes menèrent des combats²⁷ dont la portée était essentiellement symbolique. Même si elle fut donnée en représentation privée, la traduction de *La Fontaine* se voulait être à la fois un pamphlet dénonçant la traduction « officielle » de Wilder et un exercice de style. A ce titre, il est difficile d'imaginer la destinée d'une poésie symboliste privée de ces sources que furent les livrets français de Wagner.

Tout autant que les poètes, les compositeurs de la génération symboliste furent nourris de cette prosopoesie franco-wagnérienne. Une oreille quelque peu distraite confrontée aux enregistrements en français de *Tambäuser* ou de *Lohengrin* croira entendre du Jules Massenet ou du Ernest Chausson. Détaillant la création de *Fervaal* de Vincent d'Indy (12 mars 1897), la presse de l'époque avait souligné cette indéniable filiation : « Une espèce de prose – peut-être ? – rythmée ou de vers – qui sait ? – libres, qui sont aux vieilles formes prosodiques la même chose que les séduisants polypes ou les échinodermes aux vertébrés quelconques »²⁸. Si d'Indy affirme que son livret est en prose²⁹, peu sont dupes : selon *Le Gaulois*, le livret « est en vers, en vers libres, nettement définis, rimés, parfois assonancés, en vers dissimulés » tandis que le critique Julien Tiersot y voit « une forme en quelque sorte intermédiaire entre la prose et les vers³⁰ ». Cette forme irrite les anti-wagnériens farouches tels qu'Arthur Pougin à Paris ou Edouard Fétis à Bruxelles :

Comme Wagner, dont il est un des admirateurs et des disciples les plus passionnés, M. d'Indy écrit lui-même ses poèmes (il a seulement le tort de les écrire en prose) ; comme Wagner, il choisit des sujets légendaires, symboliques et mystiques ; comme Wagner, il base sa musique sur une série de leitmotive, qu'il tourne et

²⁷ Voir également le procès que mène Jules Destrée contre les directeurs de la Monnaie pour avoir osé opérer des coupures dans *Siegfried* (cf. M. Couvreur (dir.), *op. cit.*, p. 281-293).

²⁸ *La gazette*, 13 mars 1897.

²⁹ L. Vallas, *Vincent d'Indy. II La maturité – La vieillesse (1886-1931)*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 296.

³⁰ Cités in *Ibidem*.

retourne en tous sens et de toutes façons ; comme Wagner, il introduit la symphonie au théâtre et déploie toutes les ressources d'une instrumentation exubérante sous laquelle les voix sont étouffées sans rémission ; comme Wagner enfin, il se garde avec soin d'écrire tout ce qui pourrait avoir la forme d'un morceau et il n'emploie qu'une déclamation continue, sans relief et sans personnalité³¹.

Fétis, parodiant la *Grande duchesse de Gérolstein* de Jacques Offenbach, rappelle qu'on pourrait maintenant sans problème mettre en musique *La gazette de Hollande* :

Les paroles et la musique ne marchent plus de pair. Celles-là disent ce qu'elles veulent ; celles-ci ne s'engagent nullement à les accompagner. Accompagner ! de quel mot nous servons-nous là : qui ose encore parler d'accompagnement quand il s'agit du rôle joué par l'orchestre dans l'œuvre lyrique ? Il s'est émancipé, l'orchestre ; il suit son chemin, sans trop s'inquiéter souvent de celui que prennent les voix. La nécessité d'une concordance rythmique entre les deux éléments du drame musical a cessé d'être reconnue ; disons même que moins il y a de relation directe entre la contexture de ce qu'on appelait jadis le chant et le fonctionnement de l'organe instrumental, plus les conditions d'une judicieuse entente du drame lyrique sont réputées remplies. La prose peut seule servir à la réalisation de ce programme³².

Quant à la quête de l'authenticité, elle s'apparente à celle du Graal et réside davantage dans la démarche que dans l'atteinte du but. Les contingences techniques de l'époque ne permettaient pas à la majorité du public de comprendre une œuvre si ce n'est par le biais de sa formulation en langue locale³³. Si cela se fit au détriment de la langue originale, la volonté de compréhension immédiate était pertinente. L'usage actuel des surtitrages semble résoudre la problématique : elle invite pourtant le spectateur à constamment détourner son regard de la scène. Wagner avait dérobé l'orchestre du regard afin d'éviter pareil écueil, peut-on dès lors parler de progrès ?

³¹ Arthur Pougin in F. Clément et P. Larousse, *Dictionnaire des opéras (Dictionnaire lyrique)*, Paris, Larousse, s.d. [ca 1903], p. 1219.

³² *L'indépendance*, 14 mars 1897.

³³ Mentionnons pour l'anecdote les nombreuses « adaptations » parodiques des œuvres de Wagner en français approximatif ou en dialecte bruxellois : *Les maîtres chanteurs du Treurenberg*, *La Valkyriegole* (dédiée à Victor Wilder), *La petite Walkyrie*, *Le plus crépuscule des deux*, *Walballa-revue* (cf. P. Aron, *Un Wagner de zwanze*, in M. Couvreur (dir), *op. cit.*, p. 295-311).