

Un anti-wagnérien obstiné : François-Joseph Fétis

Robert Wangermée

LES RELATIONS DIRECTES de Wagner et de Fétis ont été fort brèves : elles se limitent à une rencontre parfois qualifiée d'orageuse, à l'occasion des concerts que Wagner était venu diriger au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles les 24 et 28 mars 1860. On avait pu y entendre l'ouverture du *Fliegende Holländer*, ainsi que des fragments pour chœur et orchestre de *Tannhäuser* et de *Lobengrin*. Dans le petit livre qu'il a consacré en 1891 au wagnérisme hors d'Allemagne, Edmond Evenepoel rapporte que Fétis avait montré une mine renfrognée durant tout le concert et qu'ensuite, il n'avait pas caché son mécontentement à tous ceux qui, devant lui, disaient leur intérêt pour ce qu'ils avaient entendu. Selon Evenepoel, l'entrevue que le compositeur avait cru opportun de demander selon les usages au directeur du Conservatoire aurait tourné à l'aigre. Dans le récit qu'il en a fait lui-même à Adolphe Samuel, un de ses premiers admirateurs bruxellois, Wagner y aurait mis un terme en s'écriant : « Comment, vous, vieillard blasé, voulez-vous porter un jugement sur un homme aussi plein de sentiments que moi » (« über einen so gefühlvollen Mann wie ich bin »²²). Wagner reprochait à Fétis de mettre en doute la sincérité de son art.

Dès 1852, Fétis avait énoncé ses critiques contre les conceptions musicales de Wagner dans une série d'articles publiés dans la *Revue et gazette musicale de Paris*²³. Wagner en avait alors eu connaissance et ne les avait sans doute pas oubliées car Fétis était un personnage important qui avait

²² E. Evenepoel, *Le wagnérisme hors d'Allemagne. Bruxelles et la Belgique*, Paris-Bruxelles, Leipzig, 1891, p. 69.

²³ F.-J. Fétis, « Richard Wagner », *Revue et gazette musicale de Paris*, 6, 13, 20 et 27 juin, 11 et 18 juillet, 8 août 1852.

un large crédit international²⁴. En France et en Belgique, ces articles ont longtemps donné le ton et les arguments d'une critique généralement très hostile à Wagner.

Fétis avait longtemps vécu à Paris ; il avait été professeur de composition et bibliothécaire du Conservatoire dont il avait été l'élève au début du siècle.

Compositeur honorable et critique redouté dans divers quotidiens, il s'était particulièrement signalé par la publication de la *Revue musicale*, un périodique spécialisé, le premier de ce type en France, dont il a assuré la rédaction le plus souvent tout seul de 1827 à 1835. Il s'était initié aux musiques du passé directement sur les textes ainsi que dans les histoires écrites à la fin du XVIII^e siècle par Burney, Hawkins ou le Padre Martini. Mais alors que ces auteurs considéraient que la musique avait connu un développement progressif en vertu duquel ils n'accordaient qu'un intérêt archéologique aux œuvres du passé, Fétis a été touché par la valeur permanente des musiques qu'il découvrait. Il a été ému par l'audition occasionnelle de motets de Palestrina, ou de l'« Alleluia » du *Messie* de Haendel. Il a été à la tête du « mouvement Bach » qui se propageait en France après l'Allemagne. Il a suspecté cette loi, qui jusque là semblait assurée, du progrès de l'art de la musique. « L'art ne progresse, il se transforme » a-t-il répété en un véritable slogan, ce qui signifiait : il n'y a dans tout changement qui affecte la musique au cours des ans que modification dans les moyens d'expression de la pensée et du sentiment mais constance dans les effets qui peuvent en résulter. Fétis prétendait qu'on pouvait trouver à toutes les époques des œuvres susceptibles d'émouvoir encore. Il a voulu le prouver tout d'abord en rédigeant une *Biographie universelle des musiciens* en huit volumes dont les notices donnent, outre des informations bio-bibliographiques, des jugements sur la valeur des principaux compositeurs ; ensuite, en organisant dans les années 1830 à Paris et plus tard à Bruxelles des concerts historiques consacrés par exemple à des œuvres du XVI^e siècle, du XVII^e siècle ou à l'histoire de l'opéra. Sans être appliquée aussi radicalement qu'il le souhaitait, sa thèse est bientôt devenue une réalité dans la société du XIX^e siècle. Alors qu'antérieurement les hommes avaient toujours privilégié les

²⁴ Lettre du 2 juillet 1852 à Theodor Uhlig (*Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer und Ferdinand Heine*, ed. H. von Wolzogen, Leipzig, 1888).

musiques de leur temps en renvoyant les musiques du passé à la poussière des archives, depuis le romantisme, les musiques du passé (celles de Mozart, de Haendel, de Bach) ont acquis une importance majeure dans la mesure même où les musiques contemporaines entraînées par un individualisme de la création ne parvenaient plus à donner à la majorité de leurs auditeurs les satisfactions qu'ils attendaient. Paladin des musiques du passé, Fétis a été tenu par l'avant-garde comme un réactionnaire et un adversaire d'autant plus redoutable que ses écrits confortaient un sentiment général.

Quant à Richard Wagner, au début des années 1850, il était encore peu connu hors d'Allemagne. Il avait vécu à Paris de septembre 1839 à avril 1842, mais il avait été profondément déçu de ne pouvoir faire représenter une de ses œuvres à l'opéra. Personne n'avait accordé d'attention aux quelques nouvelles et textes critiques qu'il avait publiés dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, grâce à la bienveillance de son directeur Schlesinger, allemand d'origine comme lui.

De 1843 à 1849, chef d'orchestre apprécié au Hoftheater de Dresde, il s'était surtout consacré à écrire les poèmes et la musique des trois « opéras romantiques » (comme il les a appelés), grâce auxquels il allait commencer à faire reconnaître son originalité : *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* (créés à Dresde en 1843 et 1845) et *Lohengrin* qui devait être donné pour la première fois à Weimar grâce à Franz Liszt en 1850.

Mais, en 1849, il s'est compromis à Dresde dans une insurrection démocratique qui a échoué ; sous le coup d'un mandat d'arrêt puis d'une mesure de bannissement, il a dû s'enfuir en Suisse où il devait vivre pendant de nombreuses années.

Alors qu'il préparait ses œuvres ultérieures, le *Ring*, *Tristan*, les *Meistersinger*, il a publié divers essais sur ses conceptions artistiques.

Franz Liszt s'est fait alors le défenseur et le propagandiste de sa musique. En février 1849, il a dirigé *Tannhäuser* au Théâtre de Weimar pour la première représentation en dehors de Dresde. Il a aidé Wagner à passer en Suisse et a publié dans le *Journal des débats* un grand article très élogieux sur *Tannhäuser* qui est un des premiers textes sur Wagner publiés en France. En août 1850, à l'occasion des festivités pour l'inauguration d'une statue de Herder, il a dirigé la création de *Lohengrin* devant de nombreuses personnalités et de nombreux artistes. Le succès de la représentation a été déterminant pour la renommée de Wagner en Allemagne

tout d'abord. Liszt a voulu l'élargir en publiant un article sur *Lobengrin* dans le *Leipziger illustrierte Zeitung*. Cet article a paru en 1851 en français, réuni à l'article sur *Tannhäuser* dans une plaquette publiée par l'éditeur Brockhaus de Leipzig.

Les deux articles avaient été écrits avec la collaboration de la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein avec qui Liszt vivait alors à Weimar. Antérieurement, c'est avec Marie d'Agoult (la mère de ses enfants) qu'il avait notamment écrit à Paris ses *Lettres d'un bachelier ès musique*. Le style avait changé – l'écriture wittgensteinienne se caractérise par une grande prolixité et un goût abusif des métaphores – mais les idées étaient bien celles de Franz Liszt lui-même.

Dans ses articles, Liszt a mis en évidence ce qui distinguait les trois dernières œuvres de Wagner des autres opéras contemporains : l'abandon des morceaux détachés (airs, duos, ensembles), le recours à des mélodies qui personnifient des idées ou des sentiments (ce qu'on devait appeler le leitmotiv). Il a voulu convertir Fétis à ces innovations.

Les relations Liszt – Fétis avaient commencé par une polémique dans la *Revue et gazette musicale de Paris* en 1837 à propos de la suprématie de Liszt comme pianiste virtuose que Fétis avait mise en doute²⁵. Mais trois ans plus tard les deux hommes s'étaient réconciliés. Fétis reconnaissait les qualités de Liszt comme pianiste et comme compositeur ; Liszt appréciait en Fétis sa connaissance du passé musical et sa compréhension de l'évolution du langage harmonique depuis Monteverdi jusqu'à un chromatisme total dont il avait dès les années 1830 annoncé la venue tout en la redoutant. Sur ce dernier point son admiration pour Fétis était telle qu'il lui écrit un jour : « Les hommes de votre trempe et de votre valeur sont trop rares et exceptionnels en tout temps et tout pays pour que ceux qui comprennent la portée et l'importance des services qu'ils rendent par leurs travaux ne se fassent un devoir de leur porter aussi des sentiments quelque peu rares et exceptionnels »²⁶.

Dans les années 40 et 50, les deux hommes se sont fréquentés à l'occasion soit de concerts de Liszt en Belgique, soit de rencontres dans l'une

²⁵ Sur les relations de Liszt et de Fétis, cf. R. Wangermée, « Fétis, Liszt et l'ordre omnisonique en musique », Académie royale de Belgique, *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*.

²⁶ Lettre datée de Weimar, 29 décembre 1855 (Weimar, CSA 59/62.12).

ou l'autre ville allemande et particulièrement à Weimar. En effet, Fétis a plus d'une fois séjourné à l'Altenburg pendant les vacances du Conservatoire, au retour d'une expédition dans les archives d'Allemagne ou d'Italie.

Il n'a cependant assisté à Weimar ni à la représentation de *Tannhäuser* ni à la création de *Lobengrin*. Mais il a raconté qu'en 1850 pendant un de ses séjours à Weimar : « Liszt me parlant de Wagner avec cette chaleureuse intelligence qui est dans sa nature, me demanda d'examiner les partitions de ses ouvrages et les fit porter dans l'appartement où il m'avait donné l'hospitalité. Ce fut pour moi un sujet d'étonnement que je ne puis exprimer que la lecture de ces musiques où je trouvai du savoir à côté de nombreuses hérésies harmoniques, et la connaissance des effets de l'instrumentation employée sans goût et sans mesure ; enfin des formes insolites et une absence presque totale de mélodie... Rien n'était resté dans ma mémoire de la lecture de ces partitions, ajoute Fétis, et je n'y pensais plus quand j'eus l'occasion de lire l'écrit par lequel Liszt semble avoir voulu justifier la haute protection qu'il a accordée au *Tannhäuser* et à *Lobengrin* »²⁷.

Jusqu'alors, Wagner n'était connu à Bruxelles que par la reproduction dans la *Revue musicale belge*, la *Belgique musicale, artistique et littéraire* et le *Diapason* de trois de ses articles, peu significatifs, parus antérieurement à Paris²⁸, ainsi que par la traduction de son pamphlet sur les Juifs dans la musique publié en 1850 sous le pseudonyme de K. Freigedank.

Les sept articles de Fétis parus en 1852 dans la *Revue et gazette musicale de Paris* ont eu un grand retentissement en Belgique autant qu'en France. Leur titre détaille leur contenu : *Richard Wagner. Sa vie. Son système de rénovation de l'opéra. Ses œuvres comme poète et comme musicien. Son parti en Allemagne. Appréciation de la valeur de ses idées.*

A cette époque, Fétis n'avait sans doute entendu aucune œuvre de Wagner au concert ou au théâtre. Après les avoir consultées à Weimar, il avait acheté les partitions d'orchestre de *Tannhäuser* (Dresde, 1845) et de *Lobengrin* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1852) qui se trouvent toujours dans sa bibliothèque, conservée aujourd'hui à l'Albertine à Bruxelles.

²⁷ Fétis, *Richard Wagner...* Sixième article, R.G.M.P., 18 juillet 1852, p. 214.

²⁸ Cf. Henri Vanhulst, « Les sociétés de concerts bruxelloises et Wagner (1853-1883) », *La Monnaie wagnérienne*, Bruxelles, GRAM-ULB, 1998, p. 37.

Ses articles partent non des partitions, mais des écrits théoriques rédigés par Wagner après son installation en Suisse, ou tout au moins de deux d'entre eux. Il néglige *L'art et la révolution* (1849) ainsi que *L'œuvre d'art de l'avenir* (1850-1851), mais il utilise dans leur première édition (allemande) *Opera und Drama* (1850-1851)²⁹ et *Drei Operndichtungem nebst einer Mitteilung an seiner Freunde*³⁰.

Une communication à mes amis est une longue introduction aux *Trois poèmes d'opéra* que Wagner a conçus pour *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*. Il y décrit son évolution à partir de ses premières œuvres, *Die Feen*, *Das Liebesverbot*, *Rienzi*, ses réalisations dans l'opéra traditionnel, ses expériences parisiennes et la transformation essentielle qu'il a eu conscience de réaliser au moment où il a renoncé à emprunter ses sujets à des livrets tout faits et a conçu lui-même ses poèmes, s'est débarrassé de l'emprise des chanteurs et a élaboré une liaison étroite entre la langue des mots et l'expression musicale.

Dans la préface à la première édition d'*Opéra et drame* (celle que Fétis a connue), Wagner déclare qu'il veut y prouver la possibilité et la nécessité d'un système de création de la musique et de la poésie supérieur au système adopté jusque là dans l'opéra.

Ce qui a heurté Fétis plus que tout, c'est la conception négative qu'a Wagner des chefs-d'œuvre du passé. Dans les premières pages d'*Une communication à mes amis*, Wagner considère en effet comme un pur concept, une chimère, ce qu'il appelle « œuvre d'art absolue » ; il vise par là toute œuvre du passé que l'on sort de son époque et des conditions qui l'ont fait naître pour en faire un « monument » crédité d'une valeur perpétuelle. Selon lui, la société contemporaine n'accorde de valeur aux œuvres d'art que lorsqu'on peut leur attribuer ce caractère « monumental ». Mais « un respect absolu du monumental n'est pas admissible, dit-il, il ne peut être basé que sur une antipathie esthétique pour un présent insuffisant et odieux (les productions de la mode frivole qui ne satisfont jamais à un besoin humain véritable) ; cela n'aboutit qu'à mettre le monumental lui-même (c'est-à-dire les chefs-d'œuvre du passé) à la mode ».

²⁹ Leipzig, J. J. Weber, 1852.

³⁰ Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1852.

Pour Wagner les chefs-d'œuvre du passé s'opposent à la création véritable ; « il faut, dit-il, détruire le monumental en même temps que la mode » pour créer la véritable œuvre d'art. Aujourd'hui encore, l'art du passé prend une telle importance dans notre univers sonore qu'il fait de l'ombre à la création contemporaine.

Depuis le début du XIX^e siècle, les chefs-d'œuvre du passé sont devenus l'équivalent d'un musée qui n'a cessé de s'agrandir. Jean-Sébastien Bach, Haendel et les classiques viennois (Haydn, Mozart, Beethoven) avaient représenté le premier noyau des compositeurs auquel les amateurs de musique ont accordé une valeur durable au-delà de leur époque ; ce musée s'est étendu progressivement vers le passé en remontant jusqu'à la Renaissance et le Moyen Age ; il a intégré aussi pas à pas des compositeurs qui en avaient d'abord été exclus pour cause de modernisme et d'insuffisante communicabilité, comme Schumann, Berlioz et Wagner lui-même ; car lorsqu'il sera reconnu au-delà du cercle de ses premiers adeptes, Wagner finira, lui aussi, par être intégré dans le musée, et après lui, Stravinsky, Schoenberg, Webern.

Du passé musical, Wagner ne connaissait guère que l'histoire de l'opéra et celle-ci lui restait fort obscure jusqu'à Gluck et ne lui apparaissait que comme une suite de déceptions : « La base musicale de l'opéra – écrit-il, dans *Opéra et drame* – n'est autre que l'air, mais l'air n'est à son tour que la chanson populaire exécutée par un chanteur-artiste devant un public élégant, et dont les paroles ont été remplacées par la production du poète-artiste désigné pour cet office »³¹. « La révolution de Gluck, juge-t-il, ne fut, en réalité, qu'une révolte du compositeur contre la fantaisie du chanteur... » Dans l'air et le récitatif, Gluck a eu le souci d'une expression conforme au texte, mais après avoir vaincu le chanteur, il a d'autant mieux dominé le poète. Ses meilleurs successeurs (Wagner cite Méhul, Cherubini et Spontini) n'ont fait qu'élargir les formes qu'ils continuaient à utiliser en intégrant l'air, le duo, les ensembles dans des scènes entières mais ils ont échoué, eux aussi, à réaliser l'union de la poésie et de la musique.

Parmi les compositeurs du passé, Wagner avait une grande admiration pour Mozart, mais il considère celui-ci comme « un musicien empirique

³¹ D'après la traduction de J.-G. Prod'homme, *Œuvres en prose de Richard Wagner*, t. IV, p. 67, Paris, Ch. Delagrave, s.d.

qui oscillait d'une expérience à une autre pour résoudre le problème de l'opéra » : « Mozart, dit-il, s'adonne avec la plus grande insouciance à la composition de n'importe quel livret ; peu lui importait qu'il fût ou non de qualité car il était un musicien pur » (pp. 83-84).

Quant à Rossini, Wagner lui reproche de ne s'intéresser qu'à la mélodie au détriment du drame, de sorte que « la seule tâche des acteurs-chanteurs est avec lui l'exercice d'une virtuosité agréable à l'oreille ».

« On voit ainsi – écrit Fétis – que l'histoire de la musique n'est pour Richard Wagner que celle de l'impuissance ou de l'erreur. Même les artistes auxquels il accorde des éloges s'égarent toujours en se dirigeant vers le but. C'est qu'il fallait bien que ce but eût été manqué pour tout le monde pour que Wagner le découvrit et y parvint. Tel est le secret de la publication des livres par lesquels il a voulu d'une part venir en aide à ses compositions infortunées, et de l'autre, se venger des succès d'autrui. » Wagner consacre en effet un bon nombre de pages à critiquer vertement les opéras à succès de la plupart de ses contemporains ou prédécesseurs immédiats (sauf Weber), et surtout les représentants du « grand opéra » mis en honneur à Paris, avec *La muette de Portici*, *Guillaume Tell* et *Robert le diable*. Il reproche à cet opéra historique et particulièrement à Meyerbeer, frappé en outre, à ses yeux, d'une tare originelle en tant que Juif, de recourir à tous les moyens musicaux et extra-musicaux pour gagner les faveurs du public le plus large et de s'assigner prioritairement des objectifs de rentabilité économique.

Fétis, quant à lui, admirait Rossini et Meyerbeer. Il pensait qu'à la base de la critique systématique de Wagner contre toutes les musiques d'opéra passées et contemporaines, il y avait l'esprit de révolte qui agitait le monde depuis 1848 et qui était une « menace pour la survie de l'art et même de la société tout entière ».

Ce que Fétis reprochait particulièrement à Wagner, c'était sa certitude que le seul type de création admissible et justifiable dans une perspective historique et éthique était le drame musical tel qu'il l'élaborait. Il ironise sur l'insatisfaction constante de Wagner qui, même quand une de ses œuvres est applaudie par le public, suspecte la nature de ce succès ; Wagner a la conviction de n'être entendu que par un monde très restreint d'amis ; c'est pour eux qu'il s'explique longuement dans ses écrits théoriques, car il veut être compris à la fois comme artiste et comme homme. « L'artiste incompris de son temps, ou qui du moins croit l'être,

se réfugie dans l'avenir, constate Fétis, car nous avons toujours besoin d'espérer en quelque chose. Je comprendrais donc sans peine que tout autre que Richard Wagner en appelât aux générations futures des injustices de ses contemporains ; mais lui qui croit que les musiques ne sont faites que pour le temps où elles ont été écrites et pour des circonstances données, comment peut-il se persuader que les siennes vivront dans l'avenir ? Il repousse le monumental, et lui-même veut en faire pour nos neveux ? La contradiction ne peut être que flagrante. Si je cherche à la concilier, je ne puis y parvenir qu'en supposant que Wagner est partisan de la doctrine du progrès dans l'art... »³².

Adeptes du progrès en musique, Wagner l'était en effet. S'il reconnaît la valeur de créateurs comme Gluck, Mozart, le Beethoven de la *Neuvième symphonie*, chacun d'eux ne représentait pour lui qu'un stade historique destiné à être dépassé par un autre dans une évolution qui doit aboutir au drame musical.

Dans ses articles, Fétis reproduit en les traduisant les arguments par lesquels Wagner veut justifier sa création, mais il ne se laisse pas convaincre. Il n'admet pas que comme l'écrit Wagner « la musique soit incapable d'arriver par elle-même à l'intelligence dans l'expression et que le secours de la parole lui soit impérieusement nécessaire pour atteindre cet objectif ». Il trouve ridicule l'idée que dans la création, le poème soit tenu pour le principe mâle qui féconde la musique, principe femelle, et que si ce dernier domine, il ne peut en résulter que les émotions sentimentales sensuelles et vulgaires des opéras à la mode capables de séduction immédiate sur les foules tandis que si c'est le principe mâle, la poésie, qui l'emporte, cette rencontre pourra produire le drame musical, d'un accès plus difficile mais qui finira par s'imposer comme l'art de l'avenir. « Pour garantir cette réussite, il convient, dit Wagner, qu'un même créateur maîtrise les deux langages et les fasse concourir à un objectif unique ».

Fétis, quant à lui, pense qu'il est impossible d'enlever à la musique sa suprématie dans l'expression dramatique. Il ne voit aucune raison, dès lors, de condamner les formes traditionnelles de l'opéra éventuellement revivifiées par de nouveaux compositeurs. Il reconnaît l'intérêt dramatique du rôle symbolique joué par le leitmotiv dans *Tannhäuser* et *Lohengrin*

³² Article du 20 juin 1852.

pour évoquer des personnages ou des émotions, mais il juge que Wagner a été précédé à cet égard par bien d'autres compositeurs, de Grétry à Meyerbeer. Il ne perçoit pas, il est vrai, toutes les subtilités psychologiques et musicales de l'emploi du leitmotiv par Wagner. Surtout, il n'a pas conscience de l'importance de son côté structurel dans la construction de ses œuvres dès le moment où les formes fixes ont disparu.

Fétis a écrit ses articles sur Wagner à la seule lecture de quelques partitions et de deux études théoriques. L'audition de la musique n'a pas modifié ses jugements. Le 10 décembre 1852, il a pu entendre l'ouverture de *Tannhäuser* dans un concert de l'Association des artistes musiciens sous la direction de Charles-Louis Hanssens (c'était une première absolue pour une page de Wagner à Bruxelles). Il a adressé ses impressions à la *Revue et gazette musicale de Paris* dans un compte-rendu qui a paru le 19 décembre suivant. « ... L'effet a été pour mes oreilles – écrit-il – ce qu'il avait été pour mes yeux lorsque j'avais lu la partition. Un pauvre chant choral mal harmonisé est la seule lueur de mélodie qu'il y ait dans ce morceau... Chaque retour de ce choral se fait avec de nouvelles complications d'instruments dont les successions obscures et surchargées de dissonances sont en opposition directe avec le caractère de ce qu'elles accompagnent ; enfin la dernière apparition de ce thème se fait au milieu d'un interminable et affreux tripotis de violons, divisés en huit parties, dépourvu de toutes significations musicales raisonnables ».

On sait déjà que Fétis n'avait pas changé d'avis après les concerts dirigés par Wagner à Bruxelles en mars 1860.

Enfin, la notice que Fétis a consacrée à Wagner dans le huitième volume de la deuxième édition de sa *Biographie universelle des musiciens* reprend pour l'essentiel les jugements des articles de 1852. Publiée en 1865 mais rédigée quelques années plus tôt, cette notice ne contient pas d'informations sur les réalisations de Wagner après 1850. De *Tristan*, Fétis n'a connu que le poème ; il n'a pas lu les livrets du *Ring* publiés en 1853. En plus des partitions de *Tannhäuser* et *Lohengrin*, on ne trouve dans sa bibliothèque que celle des *Meistersinger* et quelques articles allemands sur Wagner. Fétis ne s'est pas rendu à Paris pour assister à la première de *Tannhäuser* en février 1861, mais il signale son échec dans sa notice.

A un an de sa mort, il n'a certainement assisté à aucune des vingt-deux représentations de *Lohengrin* au Théâtre de la Monnaie entre mars et mai

1870 dans la version française de Charles Nutter et sous la direction du chef d'orchestre allemand Hans Richter, ami et disciple de Wagner.

Le succès considérable de ces représentations marque le début de la reconnaissance et bientôt du triomphe du wagnérisme auprès des élites de langue française et en même temps la défaite du critique obstiné qu'était Fétis.

Mais ne pourrait-on dire que cette défaite n'a été que provisoire, car la musique de Wagner, à son tour, est entrée dans le musée sonore. Elle n'a pas été le point final de l'histoire comme le voulait Wagner ; son drame musical est à son tour devenu un de ces « monuments » du passé qu'il dénonçait avec constance. Il est dès lors devenu lui-même une illustration du pluralisme revendiqué par Fétis. Mais la revanche de ce dernier ne concerne évidemment que le plan idéologique et polémique sur lequel Wagner s'est placé dans ses écrits théoriques. Sur le plan de la musique, c'est une autre affaire. C'est bien Wagner qui triomphe. Fétis ne l'a pas du tout compris.