



Le Bulletin

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE

Séance publique

Maeterlinck, notre contemporain ?

Christian Angelet Une jeunesse gantoise – **Maxime Benoît-Jeannin** De l'importance d'être Georgette (ou de la difficulté de la biographie) – **Jacques Cels** Gaston Compère hyperlecteur – **Julien Roy** Mettre Maeterlinck en scène

Communications

Marie-José Béguelin Ferdinand de Saussure après un siècle – **Guy Vaes** Un intime écheveau d'horizons – **Jacques De Decker** Wagner chez les Belges – **Éric Brogniet** L'influence des poètes arabes préislamiques sur la naissance de l'amour courtois chez les troubadours de langue d'oc – **Philippe Jones** La création et l'image mentale – **Robert Darnton** Le numérique et l'avenir du livre – **Raymond Trousson** Musique et musiciens dans *À la recherche du temps perdu* – **Jean-Baptiste Baronian** Portrait du romancier au dictaphone – **Daniel Droixhe** Aux origines de l'Académie royale de Belgique (1835-1837). Attraction flamande, occultation wallonne – **Yves Namur** De la table à l'écrit, petit traité des gourmandises littéraires (III). Dodin-Bouffant et son double chinois

Hommage à Pierre Ruelle

Marc Wilmet Pierre Ruelle. Fragments de souvenirs – **Jacques Charles Lemaire** Pierre Ruelle, professeur à l'U.L.B. Quelques anecdotes

Prix de l'Académie en 2010

Ceux qui nous quittent

Hubert Nyssen par Jacques De Decker



Wagner chez les Belges

Communication de M. Jacques De Decker
à la séance mensuelle du 12 mars 2011

En lisant le titre de ma communication, vous avez dû vous dire, du moins je l'espère, « bis repetita placent ». Il y a quatre ans, en effet, je vous présentais un exposé sur le thème « Ibsen chez les Belges », et voilà que je m'attelle à une enquête similaire à propos de Wagner et de nos concitoyens. Dans les deux cas, il s'agit d'un « bonus », puisque je n'aurais pas eu l'idée d'aborder ces sujets si je n'avais pas été plongé dans des travaux biographiques à propos de ces deux personnages. Les impératifs de la collection Folio, que nos amis Baronian et Trousson connaissent bien, impliquent notamment une relative brièveté, qui interdit de s'aventurer dans des voies aventurées. Quantité de matières se trouvent donc négligées, et parfois inemployées, comme les chutes à la table de montage, ces fragments de pellicule — au temps du moins où l'on n'était pas encore passé au tout-numérique — qui ne figurent pas dans le film final. En l'occurrence, il n'y avait pas lieu d'alourdir l'ouvrage par des considérations susceptibles d'intéresser un public restreint. Elles n'en sont pas moins précieuses, comme j'espère que vous en conviendrez, et apportent un éclairage supplémentaire sur la figure considérée.

À propos d'Ibsen, je m'étais focalisé sur quelques points originaux, voire insolites : une monographie sur l'auteur, écrite par le Liégeois Charles Saroléa, qui avait le mérite d'être la toute première étude sur le dramaturge hors de Scandinavie, et les circonstances particulières de la création française de *Maison de poupée* au Théâtre du Parc dans la traduction de Vanderkinderen, événement auquel notre

regretté collègue Paul Delseemme s'était beaucoup intéressé. Il s'est d'ailleurs aussi, dans son vaste ouvrage sur Theodor de Wizewa, penché sur la réception de Wagner en France et en Belgique. La coïncidence me ravit d'aise, moi qui ai une telle dette à l'égard de Monsieur Delseemme, le professeur à l'Athénée de Schaerbeek auquel nombre de disciples, dont je fais partie, doivent une profonde reconnaissance.

Par ailleurs, les deux sujets sont totalement différents par leur ampleur. Si Ibsen a quelque rapport avec la Belgique, c'est dû à des circonstances fortuites. Avec Wagner, il en va tout autrement. La Belgique a été une de ses zones d'influence essentielles, et pas seulement du fait du Théâtre de la Monnaie, dont les relations avec son œuvre ne seraient pas épuisées en un copieux ouvrage, mais de sa présence aux quatre coins du pays, tant en Flandre qu'en Wallonie. Il y a matière à historiographie théâtrale et musicale, à laquelle je ne m'attarderai pas trop, pour me concentrer plutôt sur l'impact que la divulgation de l'œuvre de Wagner, eut sur les intellectuels belges, et les écrivains en particulier.

Un facteur essentiel affecte ce phénomène : la coïncidence entre l'expansion de la réputation de Wagner à travers l'Europe, et la particulière prospérité de notre pays à cette même époque. Les progrès de l'industrialisation ont fait de la Belgique, on le sait, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, une terre particulièrement florissante, et donc propice au développement non seulement des techniques, mais aussi des arts. Le Symbolisme et l'Art nouveau doivent beaucoup à ce cadre économique particulièrement favorable. Les amateurs d'art, recrutés dans les classes bourgeoises, ont le loisir et les moyens de favoriser la vie intellectuelle et artistique. Or, à ce même moment, l'œuvre de Wagner occupe une position primordiale, quoique controversée, dans la vie intellectuelle européenne. La Belgique est particulièrement exposée à la vogue wagnérienne. Très sensible au rayonnement parisien, elle est aussi ouverte aux influences germaniques. Elle se trouve, comme chacun sait, à un point d'échange et de carrefour, même si la langue de la classe dominante est uniformément le français. Quand on joue Wagner à Anvers, on l'y chante en traduction française, ne l'oublions pas. Lorsque Wagner prend la plume et écrit à un chef d'orchestre ou à un organisateur de concerts flamand, il le fait en français, langue qu'il maîtrise, vu ses divers séjours à Paris, plus qu'honorablement.

Wagner va donc susciter nombre de réactions dans la société belge, et la littérature va s'en ressentir. Le phénomène Wagner produit en

effet une telle quantité de remous dans nos lettres que cela a fourni matière à une communication très fournie présentée ici même il y a un quart de siècle par R.O.J. Van Nuffel, où j'ai d'ailleurs trouvé l'essentiel de mon information. Il commence par citer le commentaire éclairé de Charles Tardieu, un journaliste particulièrement averti, sur la création en français de *Lohengrin* au Théâtre de la Monnaie, le 22 mars 1870 (notre opéra national n'accueillerait pas moins de neuf créations mondiales en langue française d'opéras wagnériens). Il résume bien, quelque neuf ans après la célèbre cabale qui avait accueilli *Tannhäuser* à Paris, l'état de la réputation de Wagner à ce moment : « Hier, le wagnérisme était un paradoxe ou une hérésie, aujourd'hui, c'est déjà une religion : espérons que demain ce ne sera pas un fanatisme aveugle et indépendant. »

Pourquoi parlait-il de religion ? Parce que l'on faisait la quête pour financer le grand projet de Bayreuth ? Un comité encourageant l'achat de « cartes de participation » s'était mis en place. Il était présidé par une figure-clé du wagnérisme en Belgique : Louis Brassin, qui s'appelait de fait Louis de Brassine, professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles de 1869 à 1872, qui terminerait sa carrière de pédagogue à Saint-Pétersbourg. Parmi les membres de ce comité, on trouvait Henri-Marie La Fontaine, sénateur belge qui mourut nonagénaire en 1943, lauréat du prix Nobel de la paix, et auteur d'une traduction rythmique de la *Tétralogie*, ainsi que Octave Maus, le célèbre fondateur du Cercle des XX, qui en assurait le secrétariat. Tous trois furent de la fête lors de l'inauguration du Festspielhaus, le 13 août 1876. À la première de *Parsifal*, le 20 juillet 1882, il y avait aussi Edmond Picard, le compositeur flamand Peter Benoît et probablement Ywan Gilkin. Dans *L'Art Moderne*, Maus ne consacra pas moins de trois articles à cette création. Le premier marquait de nettes réserves sur le livret : « Le spectateur ne peut s'intéresser un instant à cette trame médicale qui tourne uniquement sur la guérison d'une blessure reçue par un héros dans la plus délicate des attitudes. » Le deuxième s'attardait plutôt à la musique tandis que le troisième traitait de l'interaction entre texte et musique, pour laquelle il use d'une métaphore adéquate, disant que la musique s'enlace au texte « plus étroitement que le lierre s'attache au tronc des arbres ».

Ywan Gilkin avait pour sa part des dispositions musicales très évidentes, au point qu'Henri Vieuxtemps avait encouragé ses parents à l'inscrire au Conservatoire. Gilkin lui-même regimba à l'idée de consacrer une formation trop intensive à la musique, mais mit ses dispositions littéraires à profit pour relater les émotions que provoquait la musique en lui. C'est ainsi que l'on peut lire dans ses

Mémoires l'impression que lui avait laissée l'ouverture de *Tannhäuser* qu'il avait entendue à quinze ans :

J'écoutais avec stupéfaction les sonorités graves et magnifiques du début, s'affirmant avec une puissance grandissante, envahies soudain par des frémissements et des pétilllements lumineux, traversées de rires étranges, qui montaient, qui s'enflaient, qui se déchaînaient en tempête, et qui tout à coup éclataient en accents fougueux, aboutissant à une mélodie surnaturellement voluptueuse...

C'est ainsi aussi, en tant que Polyeucte du fanatisme wagnérien, comme il se désignait lui-même, qu'il consacra, en septembre 1882, une longue chronique à *Parsifal* dans *La Jeune Belgique* : il y prenait le contrepied des réserves d'Octave Maus. Un an plus tard, au lendemain de la mort de Wagner, dans la *Revue générale*, il rendait compte d'une tournée de la *Tétralogie* assurée par une troupe de Bayreuth. Il y faisait le lien avec la dramaturgie d'Eschyle, disant : « Ce théâtre qui périt avec la Grèce ancienne, un homme l'a ressuscité : Richard Wagner. » Il y redéfinit l'esthétique wagnérienne, soulignant que le drame musical doit être fondé sur un mythe, faire appel à tous les arts, et exclure airs, duos, quintettes, ariettes, il admire l'ampleur du projet de *L'Anneau du Niebelung*, cette « œuvre colossale auprès de laquelle la plus gigantesque tragédie n'est qu'un jeu d'enfants ». Dans le même contexte nécrologique, Gilkin publiait dans la *Revue Moderne* de Max Waller une esquisse biographique qui est aussi un plaidoyer adressé aux adversaires de Wagner, où l'on trouve une autre métaphore de l'adéquation réciproque du texte et de la musique : « On le critique sans le connaître, de même qu'on persifle les œuvres du maître sans réfléchir qu'il est toujours ennuyeux d'écouter un drame déclamé en un idiome étranger, et qu'il faut pourtant comprendre celui-ci pour juger sainement une musique moulée sur le poème comme un maillot sur les chairs d'une ballerine. » Max Waller, de son côté, rendait son hommage nécrologique à Wagner dans une revue anversoise, la *Revue artistique*, et s'y laissait emporter dans un grand flot lyrique : « ... à l'opéra suranné dans lequel les mélodies s'enfilent une à une comme des grains de rosaire, il a substitué son drame lyrique, qui n'est après tout qu'une seule mélodie — plus longue mais vivante et palpitante, où, dans les trous d'ombre, s'ouvrent des nappes de soleil. » Il y dit, peut-être parce qu'il publie dans une revue métropolitaine que « mieux que nos voisins de France, nous sommes placés pour apprécier Richard Wagner ».

Max Waller, encore lui, se chargea en 1885, à la veille de la création des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* à la Monnaie, de deux articles

de présentation de l'œuvre dans *La Réforme*. Il y est sévère pour le livret, mais reconnaît qu'à la représentation toutes les objections tombent. Cette fois, dit-il, « on est enveloppé comme d'une draperie chatoyante, tiède et parfumée, par cette symphonie pleine et nourrie à côté de laquelle l'ancienne mélodie déroulée à la rampe semble grêle et lamentable comme une orpheline abandonnée ».

Waller n'est pas le seul à vouloir familiariser le public avec la pièce que Wagner considérait d'abord comme un opéra-comique : Georges Eeckhoud s'y employa également. Il admirait, dans les *Maîtres chanteurs*, « l'audace et la simplicité des conceptions, l'intime connaissance des passions humaines, la mélodie continue qui fait que le chanteur chante sans avoir l'air de le faire exprès ».

Restait Albert Giraud, le plus passionné de musique de tous, détenteur d'un prix d'excellence de l'Académie de musique de Louvain. Il est, pour sa part, irrité qu'en dépit des injonctions du maître, la Monnaie ait laissé la salle allumée durant les représentations des *Maîtres Chanteurs*. Il lui est revenu qu'aurait prévalu l'avis d'une « coalition d'abonnés des deux sexes, mécontents de ne plus pouvoir s'admirer. » Et Giraud de poursuivre, sarcastique : « Outre qu'il leur est loisible de se congratuler pendant les entractes, ces abonnés des deux sexes, sans compter les Auvergnats, nous paraissent mériter un rappel à la modestie. Pour ce qu'ils nous montrent ! » On comprend à le lire que La Jeune Belgique se déclare ouvertement wagnérienne lorsqu'il dit que si les directeurs (ils s'appelaient Dupont et Lapissida à l'époque) les avaient moins abreuvés de Meyerbeer, de Halévy et d'Ambroise Thomas et avaient abordé le répertoire de Bayreuth, « nous eussions été les premiers à les encourager, et à soutenir, comme La Jeune Belgique sait le faire, leur initiative ». Cette même Jeune Belgique, par la voix de Georges Eeckhoud, s'élèvera contre la suppression, par le conseil communal de Bruxelles, du privilège des Concerts Populaires, très favorables à Wagner, qui avaient pu, durant 25 ans, se produire à la Monnaie. Les mandataires, sous la plume de l'auteur de *Kees Dorik*, en prirent pour leur grade, « les épiciers, les grainetiers, les apothicaires et les pions du conseil communal » se trouvèrent fustigés.

Comme le fait remarquer Van Nuffel, la seconde génération des Jeunes Belgique n'emboîta pas unanimement le pas de leurs aînés. Maeterlinck, on le sait, estimait que la musique « pour moi, c'est un bruit inutile ». Van Lerberghe, pour sa part, vénère « le dieu Wagner », si l'on en croit ses notes personnelles. Il demeure assez fermé aux *Maîtres chanteurs*, mais est « émerveillé plus que jamais du poème admirable » de *Lohengrin*. Il a malheureusement assisté une

deuxième fois au même opéra avec Albert Mockel, mais ne se dit que « charmé ». C'est que son ami manifestait trop son enthousiasme : « ses petits cris de jeune fille et ses pâmoisons me gênaient », dit-il. Il préfère s'imprégner seul de Wagner, car « l'extase est solitaire, parce qu'elle détache de la terre et des hommes, parce qu'elle identifie avec Dieu ».

Le rédacteur de *La Jeune Belgique* le plus conséquent dans son culte de Wagner est Henry Maubel. Par ailleurs collaborateur à *La Société nouvelle*, il y a tenté, en 1885, après la création des *Maîtres Chanteurs*, cette synthèse de l'engagement wagnérien :

Il n'est pas naturaliste dans l'acceptation moderne du mot, mais il est ce qui rêve au fond de tout naturaliste : un panthéiste dont l'œuvre tend à un colossal embrasement de la matière et qui voudrait s'y absorber, s'y anéantir ; un impressionniste chez lequel la sensation excessivement affinée n'est plus adéquate à la raison, un déséquilibré de génie, créant à l'aide de cette renaissance grecque qu'il appelait à lui pour régénérer l'art, une œuvre superbement décadente.

Cette tentative de définition, pour être un fourre-tout, montre à quel point, pour certains de ses admirateurs, Wagner apparaissait comme le lieu de convergence de toutes les esthétiques : impressionnisme, naturalisme, renaissance, décadence y sont, à ses yeux, concomitants.

Albert Mockel avait beau se pâmer trop, aux yeux de Van Lerberghe, à cette même représentation des *Maîtres Chanteurs*, il incarnait mieux que personne la vénération que les symbolistes vouaient à Wagner. Van Lerberghe lui reconnaissait d'ailleurs une prédisposition germanique à cette admiration. Dans une lettre de 1903, il lui écrivait : « Votre originalité est d'être si extraordinairement germanique, allemand de pure race, au milieu de tous ces latins de France. » Et d'insister sur le fait que Stefan Georg lui-même l'appelait « der deutsche Mock'1 ». Le fait est que Mockel a consacré, dans *La Wallonie*, nombre d'articles aux représentations et aux concerts de Wagner auxquels il allait assister avec passion, et dont il analysait avec une grande exigence, au nom de sa vénération pour l'œuvre, les interprétations. Henri Davignon, dans son étude sur *L'amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel* publiée par l'Académie en 1955, cite une lettre où Mockel recommande par exemple à Elskamp d'aller voir Isadora Duncan dans *Rêves*, une chorégraphie réglée sur des thèmes de Wagner. Comme Mockel voyage beaucoup en Allemagne, il y assiste à de nombreuses manifestations wagnériennes, dont il rend compte à Marie Ledent, sa future épouse. Il y est très dur pour un *Siegfried* qu'il voit à Dresde, en 1889 : « J'ai vu

un Siegfried engourdi, presque solennel, écrit-il, tandis qu'il devrait être un grand gamin candide, lâché dans la forêt. » L'année suivante, toujours à Dresde, une *Götterdämmerung* l'enchanté. Il écrit à sa fiancée qu'il en rentre « l'esprit tout ébloui et l'ouïe toute bourdonnante encore des accords en montagne, des scènes de lumière et d'ombre que j'ai vus et entendus ». Vingt-cinq ans plus tard, appelé à parler de Wagner à Strasbourg sous les auspices des Annales et à Paris aux Hautes Études Sociales, il évoque la parenté de Wagner et de Victor Hugo :

Richard Wagner, le grand romantique allemand ressemble par bien des points au grand romantique français. Dans la famille des génies, ils sont frères. Ne nous étonnons pas s'il y a dans leur réforme quelque chose de fraternel et constatons que la "phrase libérée" de Wagner est, en somme, assez proche de Victor Hugo. Comme celle-ci, elle soulève sa houle vers les cieux, elle déferle, elle se brise, éparpille son écume — et retombe entre les murs de granit.

Albert Mockel écrivait beaucoup à Gustave Maus, et le directeur de *L'Art Moderne* n'hésitait pas à reproduire dans sa revue des extraits des lettres que le directeur de *La Wallonie* lui adressait, en négligeant de lui en demander l'autorisation, ce qui ne plaisait pas toujours à Mockel. Ces lettres sont intéressantes pourtant. Il analyse bien les œuvres de jeunesse, par exemple, repère dans *Rienzi* l'ébauche de thèmes à venir, distingue dans *Les Fées* l'influence de Weber. Mais surtout, c'est en entendant les œuvres jouées en allemand qu'il prend la mesure de leur grande valeur poétique. Ici aussi, il use du dithyrambe :

Sauf Goethe, nul poète allemand n'arrive aux hautes cimes que foule Richard Wagner. Littérairement, oui, sans la musique, *Tristan*, *Parsifal*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* sont d'une ampleur qui écrase ; et dans le *Vaisseau fantôme*, le poème ne vous paraît-il pas dépasser la musique ?

Implicitement, Mockel laisse entendre que cette force poétique se perd par trop dans la traduction, et justifie que l'on ait renoncé à transposer les livrets en français depuis lors. On doit à Michel Otten, dans son édition de *l'Esthétique du symbolisme* de Mockel, d'avoir révélé ce que l'écriture poétique de celui-ci, notamment dans *Chantefable un peu naïve*, doit à Wagner. Il écrit qu'il s'agit d' « un recueil qui tend à unir poésie et musique, sous l'influence avouée de Wagner. Mais Mockel se révèle bien plus fidèle à l'esprit de Wagner que tous les Symbolistes français : chez lui, la musique ne devient pas un des aspects du poème, elle a son existence propre, parallèle à la poésie ».

Van Nuffel, dans sa vaste exploration où je puise à l'envi, cite aussi Paul Spaak. L'auteur de *Kaatje* avait été codirecteur de la Monnaie dans un trio qui réunissait aussi Adolphe van Glabeke et Corneil de Thoran, ancêtre de notre confrère. On n'a gardé de lui que des notes, que son fils Claude, frère de notre autre confrère Paul-Henri, semble avoir renoncé à publier, mais aussi des lettres, conservées aux Archives et Musée de la Littérature, dont celle-ci, qui date de janvier 1914, et est adressée à Verhaeren. Il y émet un jugement sur *Parsifal* qui est toujours partagé par beaucoup aujourd'hui, on l'a vu lors de la récente représentation de l'œuvre à la Monnaie :

J'ai même été au théâtre durant quatre heures dans l'océan de *Parsifal*. Quelle oeuvre ! Elle me ravit et m'exaspère ; j'en déteste l'esprit ; j'en bois la musique avec ferveur. Je la considère comme une colossale erreur ; mais plutôt à Dieu que tous les artistes puissent commettre de pareilles erreurs.

La Grande Guerre allait forcément entraver ce courant d'adhésion presque inconditionnel. Mais les amateurs de Wagner refuseront que l'on assimile leur idole à l'agressivité militaire de son pays (ils éprouveront beaucoup plus de difficultés à le faire sous le nazisme, bien entendu). Un très remarquable poème d'Albert Giraud, paru dans la revue *Le Laurier* en 1919, prend la défense de Wagner, interdisant à ses compatriotes de vouloir s'en réclamer trop. Il est non seulement intelligent mais drôle, et témoigne d'une connaissance intime de l'œuvre. Il est touchant de voir, au surplus, que ce plaidoyer nous vienne d'un poète dont la postérité a été garantie par un autre grand compositeur de langue allemande, Arnold Schoenberg, qui mettrait en musique la traduction de son poème *Pierrot lunaire*. Il est très intéressant, on le verra, que les figures négatives qu'il nomme dans son poème soient toutes issues de la *Tétralogie* (Hagen, Alberich, Mime, le géant Fasolt et le dragon Fafner), à l'exception du plus ridicule de ses personnages, le grotesque arbitre du goût dans les *Maîtres chanteurs*, Beckmesser, qui avait été inspiré à Wagner par un critique qui n'avait cessé de le poursuivre de sa vindicte. S'il avait su que, sous le troisième Reich, le régime se prendrait pour emblèmes Siegmund, Siegfried, voire Lohengrin, il aurait dû admettre que la bête immonde ne s'interdit rien. Rappelons que Wagner avait baptisé sa demeure de Bayreuth, dans le jardin de laquelle il reposerait, « Wahnfried », que l'on peut interpréter comme désignant le lieu où paix et rêverie se conjuguent. Ce sonnet très peu connu, dont je n'ai jamais trouvé mention dans les ouvrages allemands sur Wagner que j'ai pu lire, est peut-être bien la plus éloquente riposte à l'hypothèse selon laquelle Wagner serait consubstantiel à la démonologie allemande. Il date, rappelons-le, de 1919.

Petits Teutons ! Laissez tranquille ce génie !
Ne vous réclamez pas du chêne souverain
Qui sur le monde entier, par-dessus le vieux Rhin,
Étend, pleine d'oiseaux, sa ramure infinie !

De qui descendez-vous ? De Siegmund ? De Siegfried ?
Du fier sauveur d'Elsa ? Du blond chevalier d'Eve ?
Ne troublez pas la solitude de Wahnfried
Et laissez l'enchanteur continuer son rêve !

S'il vous faut des aïeux dans l'œuvre de Wagner
Prenez Hagen, prenez Alberich, prenez Mime
Ou la brute Fasolt ou le dragon Fafner !

Ou si vous préférez un chanteur magnanime
Celui qui vous convient comme auteur légitime,
C'est Beckmesser, Sixtius, greffier de Nuremberg.

Ponctuer ce sonnet du nom de Nuremberg marque, de la part de Giraud, d'une prescience étonnante. C'est là que furent jugés les bourreaux qui avaient eu l'impudence de se servir de l'œuvre wagnérienne.

Il ne faudrait pas croire qu'en Belgique on ne se soit pas aussi gaussé de Wagner. Ce serait oublier que nous sommes au pays de la zwanze. L'humoriste Théo Hannon ne s'était pas privé, dès 1887, de parodier la *Walkyrie* sous le titre *La Walkyrologie*. Dans cette « tragédie éclair » écrite bien sûr en vers qu'il fait paraître « aux Îles Amazones, chez tous les maquignons » (appellation de circonstance pour la libraire Lefèvre), il nomme les personnages Singe-mou ou Si-dinde, et il distingue les Walkyrient des Walkypleurent. Il avait envoyé, sans y voir malice, sa sotie à Edmond Picard, précisant dans sa dédicace qu'il le faisait « en Walkyrigolant ». Le destinataire n'a pas apprécié du tout la plaisanterie, qu'on en juge par sa réplique : « Ce n'est pas vous, n'est-ce pas, qui avez écrit cette malpropreté, déposée au pied d'un chef-d'œuvre. » Commettre un tel impair, à ses yeux, c'était « choir dans les latrines, la basse parodie des chefs-d'œuvre, en style de commis-voyageur, essayant d'égayer une table d'hôtes de province. Ah, ce n'est pas la décadence, cela, noble en ses misères souvent, c'est la déchéance. Et j'aime mieux vous croire mort et crayonner sur la tombe de l'adroit rimeur d'autrefois : FEU HANNON ! »

Il serait tentant d'en rester là, entre le sonnet de Giraud et la farce de Hannon. Mais ce serait négliger, par une focalisation excessive sur les écrivains, l'image plus vaste de la perception de Wagner en Belgique. Elle fit l'objet, très tôt, de la part d'Edmond Evenepoel, le père du célèbre peintre, d'une étude intitulée *Le Wagnérisme hors d'Allemagne. Bruxelles et la Belgique*, parue déjà en 1891. On y

apprend que les écrits de Wagner sont repris dans des revues comme *La Revue musicale belge* et *La Belgique musicale* ou encore *Le Diapason*, qui existait déjà dès le début des années 1850, qu'on y joue sa musique vers les mêmes dates. À Paris, la première exécution de l'ouverture de *Tannhäuser* est le fait d'un musicien belge, François Seghers. Wagner en est averti par Franz Liszt, et il lui répond fin octobre 1850 :

Dernièrement, je reçus la lettre d'un ami de Paris qui a assisté à plusieurs répétitions de l'ouverture de *Tannhäuser* sous la direction de Seghers : je suis d'autant plus rassuré que non seulement l'exécution en est soignée, mais que l'on a songé même à éclairer autant que possible le public à l'aide d'un programme tiré de ton article sur mon opéra.

Le premier projet de production entière d'un opéra concerne évidemment *Lohengrin* et Wagner est bien conscient que c'est « en raison de ce que le sujet paraît se rapporter à l'histoire de la Belgique », comme il l'écrit à Franz Liszt. Leur correspondance fera l'objet d'une étude de Maurice Kufferath, ancêtre d'un autre de nos membres, Pierre Mertens, qui dans le *Guide musical* du 5 janvier 1888 publie cet émouvant commentaire :

Dans l'amitié qui, dès leur seconde jeunesse, unit pour le reste de la vie Richard Wagner à Franz Liszt, il y a quelque chose de l'attirance singulière, inexplicable et fatale, médiatrice de cette union, qui avait tant frappé Montaigne dans ses rapports avec La Boétie. Liszt et Wagner se chérissaient avant de s'être vus, et quand ils se rencontrèrent, ils se trouvèrent si pris, si connus, si obligés entre eux que rien, dès lors, ne leur fut si proche « que l'un à l'autre ». Eux aussi, ils auraient pu dire alternativement : « Je l'aimoys parce que c'estoit luy, parce que c'estoyt moy ».

Evenepoel ne cherche cependant pas à dissimuler l'hostilité que rencontre, auprès de certains, la musique de Wagner à Bruxelles (*Lohengrin* ne pourra être monté que bien plus tard), due surtout à Fétis père, fondateur du Conservatoire Royal, qui régnait sur la vie musicale bruxelloise et n'entendait pas laisser la voie libre à une musique à laquelle il était plus que rétif. Non seulement il n'aimait pas Wagner, mais il détestait les avis que celui-ci avait émis sur les musiciens qu'il appréciait, à savoir Auber ou Meyerbeer par exemple. Il ne supportait pas que son panthéon musical fût battu en brèche par ce « cerveau malade ». Fétis fut bien sûr de ceux qui se réjouirent de l'échec de *Tannhäuser* à Paris, d'autant que, comme l'écrit Evenepoel, « il était vivement attiré par tout ce qui touchait à la France ; notre pays lui-même, débarrassé de l'influence néerlandaise, se jetait aveuglément dans la contrefaçon parisienne ». Il y aurait beaucoup à dire sur cette résistance provisoire de l'establish-

ment musical belge à Wagner, et sur ce qui finit par l'atténuer. Constatons surtout que l'enthousiasme des écrivains en prit nettement le contre-pied, comme à Paris l'adhésion d'un Baudelaire et d'un Mallarmé finit par l'emporter sur les raideurs de l'institution. On peut en déduire que, sans les poètes, sans Mockel, Waller, Gilkin, Eekhoud, Van Lerberghe, Giraud et les autres, Wagner n'aurait pas acquis en Belgique le statut qui est le sien. Ce sont eux qui ont rappelé au public belge que Wagner avait tout pour trouver ici une écoute des plus attentives. Leur intervention a donc été essentielle.