

---

## CHAPITRE 1

# **De la naissance de Wagner à Rienzi : l'emprise d'une passion 1813-1842**

Élisabeth Brisson

Richard Wagner est né à Leipzig le 22 mai 1813 au cœur d'un événement historique d'une importance majeure pour l'Allemagne et dont sa ville natale est le théâtre : la libération de la domination française à la suite d'une série de batailles terminée par la « bataille des Nations » ou *Völkerschlacht*, qui se déroule à Leipzig entre le 16 et le 18 octobre 1813. Il est toutefois préservé des horreurs de la guerre, sa mère ayant fui la zone des combats en trouvant refuge à Teplice en Bohême du Nord.

Richard est le neuvième enfant du couple formé en 1798 par Friedrich Wagner (1770-1813), greffier de police à Leipzig, homme cultivé, acteur et amateur de théâtre, et Johanna Rosine Pätz (1778-1848), fille de boulanger, dénuée de culture, mais femme de tête charmante et ouverte intellectuellement. Alors qu'il n'a que six mois, il perd son père : séquelles de la guerre et de la détérioration des conditions sanitaires, Friedrich meurt du typhus à Leipzig, le 23 novembre 1813. Richard n'a donc pas eu le temps de le connaître, et, en l'absence de tout portrait de lui, il n'a pas eu la possibilité de se le représenter. Ce deuil précoce n'est pas le seul : peu après la disparition de ce père qui restera pour Richard l'éternel inconnu, la mort frappe sa sœur Theresia qui avait quatre ans de plus que lui, puis sa grand-mère.

Richard Wagner, baptisé à l'église Saint-Thomas de Leipzig le 16 août 1813, est donc né dans un contexte de guerre de libération et sous le signe de la mort d'êtres chers.

---

## Un portrait « officiel » du jeune Wagner à nuancer

En racontant, puis en dictant ses souvenirs d'enfance et d'adolescence, difficiles à vérifier en l'absence de sources directes – correspondance, récits contemporains de personnes faisant partie de son entourage immédiat avant qu'il ne soit célèbre –, Wagner a dressé de lui une image subtilement composée et reprise de biographie en biographie depuis *Ma vie* : un enfant chétif, privé de tendresse maternelle, sujet à des peurs épouvantables, en proie à de terribles cauchemars, indiscipliné, rétif à tout apprentissage scolaire mais plein d'imagination littéraire, compositeur autodidacte à la suite de révélations musicales – *Le Freischütz* de Weber, *Fidelio* (incarnée par Wilhelmine Schröder-Devrient) et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Privé d'affection maternelle, il aurait cependant été choyé par sa sœur Rosalie (1803-1837), de dix ans son aînée, comédienne à la cour de Dresde avant de l'être à Leipzig : elle aurait été la première à reconnaître son génie et il en aurait conservé toute sa vie le souvenir sous la figure de la femme qui, telle Senta dans *Lohengrin*, sauve le héros par sa mort précoce.

Bien qu'adapté à une figure de génie, ce portrait « officiel » peut être mis en doute en se limitant à quelques données vérifiables.

---

## Le temps du père d'adoption (1813-1821)

Il est indéniable qu'immédiatement après la mort du père, Richard et sa famille bénéficient de la protection d'un ami de ce père disparu, Ludwig Geyer (1779-1821), acteur professionnel, auteur dramatique et portraitiste d'aristocrates et de bourgeois aisés : de caractère enjoué, il prend en charge toute la famille et épouse Johanna Rosine le 28 août 1814. Toute la famille s'installe alors à Dresde où Ludwig Geyer fait partie du théâtre de la cour et où naît Cecilia le 16 février 1815, demi-sœur à laquelle Richard Wagner semble avoir été très attaché.

Si l'on en croit le récit de *Ma vie*, Richard aurait retenu l'attention et l'affection de son beau-père qui se serait plu à emmener son jeune « cosaque » dans les coulisses du théâtre et à encourager son goût pour le théâtre de marionnettes. Pourtant, Richard a développé une haine inconsciente qui émerge dans le personnage de Mime, figure du mauvais père : en fait, le « crime » de Ludwig Geyer, qui personnifiait la fausseté du comédien capable d'incarner des identités multiples et contradictoires, est d'avoir pris la place du père, d'avoir voulu se substituer à lui au point de conférer son propre nom à Richard.

---

## Une formation scolaire et culturelle désordonnée

Il s'avère que la scolarité du jeune Richard fut sans doute quelque peu incohérente : la mort de Ludwig Geyer en septembre 1821 eut des répercussions sur la stabilité de la famille, la mère choisissant de déménager au gré des engagements de sa fille Rosalie : Prague, Leipzig, Dresde, et laissant le plus souvent le jeune Richard en pension. Il fréquente donc plusieurs écoles avant de s'inscrire en musique à l'université de Leipzig, le 23 février 1831, peu avant ses dix-huit ans.

Ainsi, en septembre 1820, il est envoyé dans l'internat privé du pasteur Wetzel à Possendorf près de Dresde. Mais, après la mort de Ludwig Geyer, sa mère ne pouvant plus payer la pension, il est confié au frère de Ludwig, Karl Geyer, orfèvre à Eisleben. Ce séjour est court puisqu'il retrouve dès 1822 sa famille à Dresde où il est inscrit, le 2 décembre 1822, à la Kreuzschule sous le nom de Richard Geyer ; il reste de 1822 à 1827 dans cette école où il aurait découvert Homère et la littérature de l'Antiquité grecque. Quand il quitte la Kreuzschule, il retrouve sa mère à Leipzig où le 21 janvier 1828, il est admis au Nicolai-Gymnasium sous le nom de Wagner, puis le 16 juillet 1830, à la Thomasschule où il ne reste qu'un peu plus d'un an avant de s'inscrire à l'université.

Plus que par les écoles successives, le jeune Richard a été formé par le milieu dans lequel il a été élevé : celui du théâtre. Wagner a raconté qu'à trois ou quatre ans, il est monté sur scène pour figurer un angelot dans *Der Weinberg an der Elbe* (*Le Vignoble au bord de l'Elbe*), une pièce de Friedrich Kind, le librettiste du *Freischütz*, accompagnée par une musique de Weber, et qu'il a, également, figuré le fils de Guillaume Tell dans le drame de Schiller. En outre, Ludwig Geyer n'a pas été le seul à lui faire découvrir les coulisses et le répertoire du théâtre, puisque plusieurs de ses frères et sœurs sont chanteurs et/ou acteurs : il est particulièrement impressionné, paraît-il, par sa sœur Rosalie qu'il voit jouer le rôle de Jeanne d'Arc dans la pièce de Schiller *La Pucelle d'Orléans*, Ophélie dans *Hamlet* ou Cordelia dans *Le Roi Lear*, Gretchen dans le *Faust* de Goethe le 28 août 1829, ou encore Fenela dans *La Muette de Portici* en septembre 1829.

Cette place prépondérante du théâtre et de l'opéra dans la vie du jeune Richard permet d'accorder crédit à ce qui est devenu un cliché : sa passion pour le théâtre et la musique trouverait sa source dans l'expérience émotionnelle vécue lors de la représentation du *Freischütz* de Weber sur la scène du théâtre royal de Dresde en décembre 1822, alors qu'il n'avait pas encore dix ans.

L'influence culturelle de sa famille procède également de l'oncle Gottlob Heinrich Adolph Wagner, dit Adolf (1774-1835), érudit, philologue,

traducteur entre autres des œuvres de Giordano Bruno, du *Manfred* de Byron, du *Corbeau* de Gozzi, et auteur d'essais sur la littérature italienne comparée à la littérature allemande. Cet oncle, ami d'E.T.A. Hoffmann, a joué un rôle déterminant en faisant découvrir au jeune Richard Dante, Shakespeare, Goethe, Gozzi, Schlegel et les tragiques grecs.

---

## Formation musicale

Il s'avère également que Richard ne fut en aucun cas enfant prodige comme Mozart, mais, s'il ne manifeste aucun don particulier pour le piano ou pour le violon – les leçons semblent avoir été laborieuses –, il dit avoir éprouvé très tôt d'intenses émotions musicales : après *Le Freischütz*, l'ébranlement décisif lui aurait été donné par la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, exécutée par le Gewandhaus de Leipzig le 14 avril 1830. Cet ébranlement aurait été réitéré en avril 1829, quand il assiste au *Fidelio*, le rôle-titre de Fidelio-Leonore étant incarné par Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) : le choc est tel qu'il aurait été envahi par le désir d'écrire comme Beethoven un opéra pour elle.

Une autre émotion musicale semble avoir été également déterminante : la représentation donnée à Leipzig le 28 septembre 1829 de *La Muette de Portici*, opéra d'Auber qui venait d'être créé à Paris en février 1828. L'efficacité de la pantomime impressionne d'autant plus Wagner que sa sœur Rosalie tient le rôle de la Muette, comme nous l'avons déjà mentionné : il dit avoir été frappé par l'éloquence du jeu de l'actrice, l'orchestre prenant en charge le sens de ce qui est manifesté. En outre, *La Muette* lui fait découvrir que l'actualité politique, qui se cache derrière l'intrigue, contribue à l'effet produit par l'opéra sur le public : il constate ainsi qu'un livret d'opéra peut être la métaphore d'une situation contemporaine, en l'occurrence celle d'une tension révolutionnaire révélée, dans *La Muette*, par la mise en scène d'une révolte populaire républicaine mêlée à une intrigue amoureuse qui souligne les oppositions de classes sociales. Or, Wagner a grandi dans un contexte politique dominé par ce type de tension révolutionnaire, provoquée dans la plupart des pays d'Europe par le triomphe de la Sainte-Alliance en 1815 : en Allemagne, en Italie, en Pologne, en Grèce, des mouvements révolutionnaires et insurrectionnels ont précédé la révolution de juillet 1830 à Paris, ainsi que la révolution, à l'origine de l'indépendance de la Belgique, qui a été déclenchée à Bruxelles, en août 1830, par une représentation de *La Muette de Portici*.

Avant même ses expériences émotionnelles, l'adolescent Wagner, qui se voulait dramaturge, aurait ressenti très tôt le besoin de mettre lui-

même ses drames en musique : cette révélation se serait imposée à lui au moment où, entre 1826 et 1828, il met au point sa tragédie intitulée *Leubald*. La réapparition en 1891 du très long manuscrit de près de quatre mille pages (soit six heures de représentation), presque illisible (tant la graphie est contournée), qui a été publié dans une édition critique définitive en 1988, permet de confirmer et d'infirmer ce que Wagner en avait dit dans *Ma vie*, prétendant que le manuscrit était perdu : il s'agit bien d'un drame familial largement autobiographique qui, mettant en scène de nombreux personnages, s'inspire directement de *Hamlet*, du fantôme du père qui exige vengeance tout autant que de l'importance du théâtre dans le théâtre ou que de la folie de la sœur ; les autres sources d'inspiration étant à chercher du côté du *Freischütz* de Weber et du *Vampyr* de Marschner : ces références à des opéras romantiques expliquent sans doute la conviction de Wagner que ce drame appelait la musique, et qu'il devait donc acquérir la maîtrise de ce langage et devenir, comme l'ami de son oncle E.T.A. Hoffmann, à la fois écrivain et compositeur d'opéra.

Pour arriver à ses fins, Wagner se procure le *Système de la musicologie et de la composition pratique incluant ce qu'on a coutume de nommer la basse continue* publié à Berlin en 1827 par le pédagogue irlandais Johann Bernhard Logier. Et, pour sortir de la théorie et se confronter à la pratique, il suit entre 1829 et 1831 des cours d'**harmonie**<sup>1</sup> avec Christian Gottlieb Müller, membre du Gewandhaus, qui lui enseigne aussi les règles de base de la direction d'orchestre. Il joua sans doute un rôle déterminant dans la décision de Wagner de se vouer à la musique. Et puis, il lit, analyse, copie des partitions, en particulier d'œuvres de Beethoven : ouvertures, **symphonies**, **sonates**, quatuors. C'est aussi le moment où il établit une réduction pour piano de la *Neuvième Symphonie*.

Pour assurer sa vocation de dramaturge compositeur, il s'inscrit à l'université de Leipzig, en musique. Mais, vite lassé par une vie d'étudiant dominée par les beuveries et les duels, il décide d'étudier sérieusement la composition auprès du cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig, Theodor Weinlig (1780-1842) dont la méthode consistait à analyser les œuvres des grands compositeurs : d'octobre 1831 à mars 1832, Wagner acquiert ainsi la maîtrise du **contrepoint** et donc de la composition **polyphonique**, et écrit deux **sonates** pour piano, une fantaisie, une **symphonie** en *ut* majeur qui se termine par une **fugue**, deux ouvertures et esquisse un opéra intitulé *Die Hochzeit* (*Les Noces*).

---

1. Les mots indiqués en gras sont définis en fin d'ouvrage dans le glossaire.

---

## Premier engagement, premier opéra

Par l'intermédiaire de son frère Albert (1799-1874), chanteur, acteur, metteur en scène, Wagner est invité à Würzburg en janvier 1833 pour diriger une des ouvertures qu'il vient de composer. Il y est alors engagé en février 1833 pour diriger les chœurs, ce qui le familiarise avec le répertoire contemporain. Cette pratique de chef de chœurs lui permet de mesurer les exigences de ce métier, tandis que le travail sur les grands opéras d'Abel ou de Meyerbeer l'aide à se dégager de l'influence des opéras romantiques allemands de Weber ou de Marschner.

C'est dans ce contexte de Würzburg où se mêlent les influences romantiques allemandes, l'**opéra-comique** et le **grand opéra** français que Wagner compose sa première œuvre lyrique, *Les Fées*, **grand opéra** romantique en trois actes d'après *La Femme-serpent* de Carlo Gozzi (1762) qui ne fut créé à Munich qu'en 1888. Dans ce premier opéra, très influencé par la conception qu'avait Hoffmann de la musique comme langage « des esprits », Wagner joue sur l'opposition entre deux univers : celui des hommes pris dans la réalité politique et celui des esprits dont le compositeur est l'interprète par excellence – c'est en chantant sur sa lyre que le prince Arindal délivre sa femme Ada, fée prise dans un sortilège... Les références à l'opéra romantique – chœur des esprits, fées et fantômes, air de folie, esprit chevaleresque et question sur l'origine interdite – se mêlent à celles d'Orphée ou de la *Flûte enchantée* de Mozart avec sa dimension initiatique et son humour ainsi qu'à celles, fantaisistes et comiques, de la pièce de Gozzi. Le musicologue Dieter Borchmeyer a démontré en 2002 que la trame des *Fées* est constituée de situations que Wagner reprendra dans ses œuvres à venir : ces « scènes matricielles » tournent autour de la question interdite, thème de *Lohengrin* ; du poète chanteur, thème de *Tannhäuser* et des *Maîtres chanteurs* ; de l'incompatibilité entre vie d'homme et immortalité, thème incarné par Brünnhilde qui doit renoncer à son statut divin pour épouser Siegfried.

De retour à Leipzig en août 1834, Wagner reçoit un nouveau choc esthétique en voyant Wilhelmine Schröder-Devrient déguisée en Roméo dans l'opéra de Bellini *Les Capulets et les Montaigus* : il sait désormais qu'il concevra ses œuvres lyriques pour des acteurs chanteurs qui ne se laisseront pas submerger par les vocalises mais qui serviront le sens du texte dramatique. Cette chanteuse exceptionnelle créa plusieurs des premiers grands rôles wagnériens : Adriano dans *Rienzi* en 1842, Senta dans *Le Vaisseau fantôme* en 1843 et Vénus dans *Tannhäuser* en 1845.

---

## Chef d'orchestre et compositeur

Avant de retrouver Dresde en 1842, Wagner est obligé, après Würzburg, de se déplacer de Magdebourg à Paris en passant par Königsberg et Riga, en raison des faillites des différents théâtres qui l'engagèrent.

C'est à Magdebourg qu'il rencontre sa première épouse, l'actrice Minna Planer (1809-1866), née à Dresde, fille d'un mécanicien et ancien trompette d'état-major : elle vivait dans la misère avec la fille Natalie qu'elle eut à 15 ans, et qu'elle faisait passer pour sa sœur. Ils se marient le 24 novembre 1836, mais leur union ne cessa d'être orageuse...

L'expérience du théâtre de Magdebourg permet à Wagner de mettre au point sa technique de chef d'orchestre qui consiste à se placer face aux musiciens et à se faire remarquer par sa gestique, contrairement à ce qui était d'usage jusqu'alors. Il dirige *La Muette de Portici* d'Auber (1782-1871), *La Juive* d'Halévy (1799-1862) et, au cours de l'été 1836, il ébauche *Die Hohe Braut (La Fiancée idéale)* : il envoie son projet à Paris au célèbre librettiste Scribe...

Il est engagé ensuite à Königsberg comme directeur musical du théâtre qui est alors proche de la faillite : il y reste d'avril à août 1837, avant de tenter sa chance à Riga à partir de mi-août 1837, où il monte *La Muette de Portici*, dirige *Robert le Diable* de Meyerbeer (1791-1864), organise des concerts par abonnement du 15 novembre 1837 au 7 mai 1839 – offrant des œuvres de Méhul, Boieldieu, Bellini, Mozart, Weber. Malgré le travail remarquable qu'il accomplit comme chef d'orchestre, Wagner décide, en mars 1839, de quitter Riga pour se rendre à Paris : il part en cachette pour échapper à ses créanciers – c'est une constante de la vie de Wagner : son goût du luxe le fait vivre au-dessus de ses moyens.

Malgré l'instabilité de sa situation, Wagner compose : entre 1834 et 1836, il écrit et met en musique *La Défense d'aimer*, **grand opéra** comique en deux actes d'après *Mesure pour mesure* de Shakespeare, constitué d'une série de numéros qui sont dotés d'une musique très enlevée et belcantiste, entrecoupés de dialogues parlés ; créé le 29 mars 1836, ce fut un échec dès la seconde représentation : considéré comme une « fantasmagorie musicale » impossible à comprendre, cet opéra audacieux qui fait l'apologie de la sensualité et se termine sur un carnaval aux connotations libertaires voire subversives, ne fut apprécié par personne.

Après cet échec, Wagner s'attelle à *Rienzi*, *le dernier des tribuns*, **grand opéra** tragique en cinq actes d'après le roman d'Edward Bulwer-Lytton, œuvre qui porte le même titre. Il écrit le livret et compose la musique entre 1837 et 1840 en pensant au public parisien, car il aspire à s'installer à Paris, alors capitale de la modernité artistique. Il conçoit donc une œuvre dans le style du **grand opéra** français sur le modèle de *Robert le Diable*

(1831) ou des *Huguenots* (1836) de Meyerbeer, se conformant à l'esthétique spectaculaire exigée par ce genre : orchestration grandiose, prouesses vocales, chœurs, ballets, décors fastueux. Cet ensemble de moyens est mis au service d'une réflexion sur le pouvoir, y compris celui du peuple, qui combine trois points de vue : celui de l'intrigue privée, celui du peuple et celui de l'événement historique décisif pour l'avenir.

---

## Paris (du 17 septembre 1839 au 7 avril 1842)

Avec *Rienzi* sous le bras, Wagner quitte Riga et arrive à Paris après un voyage maritime périlleux dont il retranscrit l'expérience angoissante dans *Le Vaisseau fantôme*, nouvel opéra écrit et composé entre 1840 et 1841.

À Paris, Wagner espérait trouver reconnaissance et consécration, comptant beaucoup sur le soutien de Meyerbeer. Mais, malgré les lettres de recommandation de ce dernier ou sa rencontre avec Liszt, ses espoirs sont vite déçus : pendant les trente mois de son séjour parisien, Wagner est obligé de vivre d'expédients pour ne pas sombrer totalement dans la misère, réalisant des arrangements pour piano d'opéras italiens à la mode commandés par l'éditeur Schlesinger ou rédigeant des articles de critique destinés à des revues musicales. Par-delà cette situation humiliante, Wagner accumule, en fait, des expériences qui font de ce séjour la matrice de sa nouvelle orientation, celle qui va lui permettre de manifester son génie : il rencontre le poète Heinrich Heine (1797-1856) dont il met en musique le poème *Les Deux Grenadiers*, découvre la musique de Berlioz, se plonge dans la littérature médiévale allemande grâce au philologue Samuel Lehrs (1806-1843) installé à Paris, ce qui stimule son imagination et lui donne l'idée d'écrire un *Tannhäuser* et un *Lohengrin*. Mais avant de réaliser ces deux opéras, il s'intéresse à la nouvelle fantastique d'Hoffmann *Les Mines de Falun* dont il ébauche un livret destiné à un opéra en trois actes, et travaille au *Vaisseau fantôme* (la traduction littérale du titre allemand donne *Le Hollandais volant*), « opéra romantique en un acte et trois levers de rideau », avec l'intention de dépasser le **grand opéra** français à la Meyerbeer et de s'émanciper de l'opéra romantique comme du **bel canto** italien. Dans ce nouvel opéra, dont l'argument provient des *Mémoires de Monsieur de Schnabelewopski* de Heine, Wagner met en œuvre ses thèmes de prédilection : la malédiction punissant un excès d'orgueil, la condamnation à l'errance, la rédemption par l'amour. Il souligne la dimension fantastique, cette oscillation entre rêve et réalité, en concevant une musique qui donne une large place à des **motifs** récurrents.