

William Ritter et le wagnérisme : *Ægyptiacque*, une « paraphrase wagnérienne »¹ ?

Laura VOGEL
Université de Lausanne

Abstract: Cet article se propose d'étudier les formes et les limites du wagnérisme dans *Ægyptiacque*, le premier roman publié par William Ritter, en se concentrant sur les deux personnages principaux. Si les références aux drames wagnériens sont essentielles, elles se doublent de renvois à des figures mythologiques diverses. Ritter reformule aussi la conception wagnérienne de l'amour pour qu'elle corresponde à ses convictions personnelles. Nous commencerons par définir brièvement l'esthétique wagnérienne, avant de présenter le wagnérisme littéraire en France, et de préciser la posture de Ritter dans ce contexte. Enfin, nous examinerons les personnages du roman et terminerons en analysant la manière dont Ritter condamne la vision wagnérienne de l'amour pour proposer, à sa place, un autre idéal amoureux.

Keywords: Ritter, Wagner, wagnérisme, figures mythologiques, reconfiguration

Dans son premier roman, *Ægyptiacque*, paru en 1893 à Paris, William Ritter mobilise massivement l'intertexte wagnérien, tant dans le fond – les références à de nombreux drames wagnériens et les réflexions sur la musique, l'art et la littérature abondent dans le roman – que dans la forme – utilisation du *leitmotiv*, par exemple –, l'inscrivant dans les tendances littéraires de son temps. En effet, depuis 1860 environ, le débat sur Wagner fait rage en Europe et principalement en France, et nombre d'écrivains y participent par leurs écrits théoriques ou textes de fiction. Si certains admirent le compositeur, d'autres se montrent plus critiques – voire rejettent son œuvre et son esthétique – et l'œuvre wagnérienne est rapidement perçue par les écrivains de langue française comme un « défi » (Picard 2016a) posé à leur culture et à la littérature. *Ægyptiacque* porte les traces de ce double mouvement d'admiration fervente et de critique : si Ritter encense Wagner, il n'hésite cependant pas à questionner certains principes au cœur de l'esthétique wagnérienne, comme la synthèse des arts², à concurrencer la mythologie wagnérienne par des références mythologiques gréco-romaines, ou encore à reconfigurer les drames selon une vision du monde qui lui est propre.

Afin de mieux comprendre le wagnérisme dans le roman de Ritter, nous dégagerons dans un premier temps quelques notions centrales pour la compréhension de l'esthétique wagnérienne et plus particulièrement du

¹ Calame dans Ritter (2000 : 194).

² Pour des raisons de place et de pertinence, cet aspect ne sera pas abordé ici.

Gesamtkunstwerk, l'œuvre d'art totale. Nous aborderons ensuite le wagnérisme littéraire en France, c'est-à-dire la manière dont certains écrivains se sont appropriés cette esthétique, ainsi que le débat autour de Wagner et le défi que son œuvre constitue pour la littérature. Nous replacerons brièvement Ritter – proche des milieux décadents et wagnériens parisiens – dans ce contexte, ce qui nous permettra de mieux cerner la place du roman dans le débat wagnérien, avant de nous concentrer sur les personnages dans *Ægyptiacque*³. Notons toutefois qu'il ne s'agit pas de souligner une parfaite adéquation entre le roman de Ritter et les drames de Wagner, mais d'observer la façon dont l'écrivain s'est servi de l'esthétique et de l'œuvre wagnériennes dans la construction des personnages et de l'intrigue romanesque, ainsi que la manière dont il reconfigure la vision wagnérienne de l'amour pour l'adapter à sa conception personnelle des relations humaines et amoureuses.

Wagnérisme : à propos de l'esthétique de Richard Wagner (1813-1883)

Le « wagnérisme » désigne en premier lieu l'esthétique de Wagner telle qu'il l'expose dans *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) et *Oper und Drama* (1851), écrits lors de ses premières années d'exil à Zurich. Dans ces traités sont présentés les principes du *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale, qui fusionne la musique, la poésie et les arts de la scène :

L'intention poétique se déploie « avec le maximum de certitude et d'intelligibilité » dans le « drame parfait », réunion harmonieuse et équilibrée de tous les moyens d'expression concourant à sa réalisation : parole versifiée, mélodie chantée, harmonie orchestrale, geste corporel (des acteurs ou des danseurs), décors, costumes, mise en scène, éclairage, architecture (Viret 2006 : 39).

Cela conduit Wagner à modifier radicalement l'opéra de son époque en développant, notamment, le rôle de l'orchestre. C'est par le *leitmotiv*, dont le compositeur a décuplé les possibilités sémiotiques, que l'orchestre peut révéler l'intériorité des personnages et guider le spectateur et donc jouer un rôle dramatique capital. Enfin, pour Wagner, la musique et le drame sont des instruments de « régénération sociale » (Guichard 1963 : 22). En effet, il considère que l'opéra moderne est devenu mondain et bourgeois (Vi-

3 D'autres aspects du roman, notamment des aspects formels, ou les modes de présence de la musique dans le texte ainsi que la réflexion sur la possibilité d'union des arts, mériteraient d'être analysés. Mais nous nous limiterons, dans le cadre de cet article, au cas des personnages.

ret 2006 : 29). Pour lui, l'opéra « n'avait d'autre fonction que “d'offrir une distraction et un amusement à une population aussi ennuyée qu'avide de plaisir” » (Guichard 1963 : 9). Afin d'« arracher le peuple aux intérêts vulgaires qui l'occupent tout le jour pour l'élever au culte et à l'intelligence de ce que l'esprit humain peut concevoir de plus profond et de plus grand” » (9), il a recours aux mythes qui ont, selon lui, une portée universelle, car ils « transcendent les contingences de l'histoire et comportent une vérité humaine générale » (Viret 2006 : 30). Réflexions sur l'union de la poésie et de la musique, longueur et musicalité des phrases, *leitmotivs* et thématiques mythiques et mythologiques sont quelques éléments auxquels les écrivains seront sensibles.

Le wagnérisme littéraire en France

Encore peu connu en France et jouissant d'un succès mitigé en Allemagne, Wagner fait jouer *Tannhäuser* à Paris en 1861. Le drame fait scandale, mais c'est à partir de là et à la suite de l'article « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1861) de Charles Baudelaire qu'éclatent la critique musicale wagnérienne, le wagnérisme littéraire et l'anti-wagnérisme (Picard 2002 : §12). Le débat sur Wagner a mobilisé quantité d'écrivains français de premier plan⁴, de 1860 à 1925 environ (§23-86). Ceux-ci se sont d'abord faits critiques musicaux⁵ (Cœuroy 1928 : 198-199), avant de participer au débat par leurs poèmes et textes de fiction⁶ (199-202), la « présence wagnérienne dans le roman français [...] attei[gnant] son point culminant entre les années 1896 et 1910 » (Guichard 1963 : 191). Certains, dont Huysmans, Proust et même Zola (Cœuroy 1928 : 202-212), essaient aussi de transposer la théorie musicale de Wagner en littérature (206). Petit à petit, le débat s'éteint et les écrivains⁷ cessent de voir « leurs héros à travers ceux de Bayreuth. S'ils y songent par hasard, c'est pour les persifler » (214).

Si Wagner a eu un si grand – et si durable – impact sur les écrivains français, c'est, comme l'a souligné Baudelaire, qu'il « prive l'artiste à la fois des raisons, des moyens et des fins de son art » (Picard 2002 : §12) car il « stérilise l'artiste » (Picard 2004 : §26) par une œuvre qui « sature l'horizon de

4 Comme le remarque Timothée Picard, « Si [...] “wagnériens” influents, et écrivains de premier ordre à s'être penchés sur la question wagnérienne sont particulièrement nombreux en France, ils sont aussi historiquement, face aux autres pays européens, les plus précoces à s'être affirmés de façon aussi massive ». Il semblerait qu'il existe à cette époque en France un « terreau [...] particulièrement propice à l'expansion de wagnérisme littéraire » (2002 : §10).

5 C'est le cas, notamment, de Charles Baudelaire, Théophile Gautier et Gérard de Nerval.

6 Il s'agit, entre autres, de Mallarmé et de Verlaine pour la poésie, et de Champfleury, Mendès, Bourges, Péladan et Villiers de l'Isle-Adam pour la fiction.

7 Nous pouvons citer ici Cocteau et Jules Romains.

l'art tout en l'accomplissant » (Schelling cité dans Picard 2004 : §1). De là suit, pour Baudelaire, « [l'a]ssujettissement de la littérature à la musique [...], avec comme corollaire celui de la France à l'Allemagne » (Picard 2002 : §12). En plus de susciter à l'arrière-plan une confrontation politique, l'œuvre wagnérienne lance un défi à la littérature, « le défi d'une œuvre sur une autre œuvre ; [...] le défi d'un art sur un autre art » (Picard 2016a : §10). Si les écrivains s'approprient Wagner, c'est donc pour proposer une nouvelle définition de la littérature et de l'écriture (Picard 2002 : §9). Ainsi,

la critique musicale wagnérienne [et les textes littéraires empreints de l'esthétique wagnérienne] se présente[nt] [...] comme un cadre expérimental, comme un laboratoire où l'on recherche d'abord et avant tout à cerner par le langage la nature, la teneur et la fonction de la jouissance musicale, à inventer l'écriture qui en rendra le mieux compte, et qui saura la recréer par ses propres moyens, voire rivaliser avec elle (§22).

Le défi wagnérien s'apparente alors à un « défi de la littérature débattant avec elle-même » (§5), défi « dont Wagner n'est que le prétexte » (§19).

William Ritter et Richard Wagner

Dès sa jeunesse, Ritter voue à Wagner et à sa musique une « admiration sans bornes » (Ritter 1886-1889 : a), aux manifestations quasi mystiques : « Il a été en Art le dieu de ma première communion. Aujourd'hui, je l'aime très profond au plus intime de mon cœur et l'adore en silence » (Ritter sans date : i). Ritter considère que la musique de Wagner est « phénoménale [et qu'elle] n'a [...] de plus merveilleux, rien encore ! » (Ritter 1886-1889 : a). Pourtant, à l'occasion de la représentation de *Tristan et Yseult* à Bayreuth en 1886, Ritter rejoint le discours de ses contemporains sur la dimension stérilisante de la musique wagnérienne :

[...] jamais nous n'avons mieux senti *l'impossibilité d'exprimer* des sensations aussi surnaturelles, ou bien faudrait-il les décrire avec un symbolisme mystique qui resterait incompris des non-initiés, de ceux qui n'ont point entendu les magiques incantations de cette musique de sorcellerie dans laquelle croule toute humaine intelligence *tuée* par l'envolée de l'âme dans les sphères supérieures, c'est avec l'âme qu'il faut dès lors l'entendre, il faut s'unir du fond du cœur à la symphonie, se baigner, *se noyer* dans son flot *submergeant* ; *toute pensée devient impossible, toute expression insuffisante et banale*, les sens *malades* ne permettent plus à leurs organes de fonctionner, il y a un moment où l'on se sent *mourir*, où le *dégoût de vivre* vous monte aux lèvres en une *nausée* de cauchemar, on se sent *divaquer*, on se tait, écrasé par l'émotion, et alors, *vague, hagard*, on regarde, *bouleversé, retourné sans-dessus-dessous* par

l'implacable musique, qui parvient ici au faite suprême auquel puisse atteindre l'art humain. [...] *il n'y a plus de mots, plus même de pensées*, plus qu'un immense *vertige* (Ritter 1886 : ß, nous soulignons).

Si Ritter affirme la perfection du drame (« qui parvient ici au faite suprême [...] humain »), il constate aussi la folie (« divaguer », « vague, hagard, bouleversé, retourné sans-dessus-dessous », « vertige ») que l'œuvre parfaite provoque chez le spectateur, ainsi que sa dimension mortifère, suggérée par une isotopie de la mort (« tuée », « se noyer », « submergeant », « malades », « mourir », « dégoût de vivre », « écrasé »). Vivante, cette musique s'apparente à une force destructrice de la nature, à laquelle le spectateur ne peut résister. Privant l'écrivain de sa raison et de ses mots (« impossibilité d'exprimer », « toute pensée devient impossible [...] banale », « il n'y a plus de mots, plus même de pensées »), le drame wagnérien le dépouille de ses moyens expressifs et, par conséquent, l'empêche d'exercer son art. Quelques années plus tard, au tournant du siècle, Ritter semble rejeter complètement Wagner et son œuvre⁸. Son positionnement par rapport à ce dernier correspond donc à l'évolution de la réception du compositeur et de ses drames en France, telle que nous l'avons précisée plus haut.

Formes, incarnations, limites du wagnérisme dans *Ægyptiacque* : le cas de deux personnages

Considérant l'admiration de Ritter pour Wagner dans sa jeunesse ainsi que l'ampleur du débat wagnérien en France à ce moment-là, il n'est pas étonnant que son premier roman soit pétri de wagnérisme. Dans *Ægyptiacque*, les deux personnages principaux, Thor et *Ægyptiacque*, sont construits sur le modèle de personnages wagnériens. Pour les façonner, Ritter mobilise plusieurs drames : *Tristan et Yseult*, *Parsifal* et les quatre drames formant la *Tétralogie* : *L'Or du Rhin*, *La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des Dieux*.

D'abord, le personnage de Thor est mis en relation avec Parsifal (« le Parsifal qu'était Thor », Ritter 2000 : 159). Comme lui, le pianiste est naïf (« Et le naïf enfant n'y comprenait rien [...] le pauvre cher ignorant qui devait passer sa vie à ne rien comprendre aux choses d'ici-bas », 62-63) et son « âme de cygne » (26, 97) fait de lui un être pur. *Ægyptiacque*, elle, s'apparente à une somme de personnages féminins wagnériens. Elle est d'abord assimilée à Kundry : le chapitre dans lequel elle apparaît la première fois, « Dissonance », s'ouvre sur les quelques mesures du *Kundry-motiv*⁹ qui, dans *Parsifal*,

8 Cfr. Ritter (1906, 1913-1914, 1914), dans lesquels il tient des propos virulents sur Wagner et sur certains de ses drames, notamment *Tannhäuser* et le cycle de la *Tétralogie*.

9 Ce motif précède aussi le texte du chapitre X, « Yseult non, mais Kundry », dans lequel *Ægyptiacque* dévoile sa vraie nature.

accompagne la première apparition de Kundry, à cheval. Aussi, « deux des douze chapitres contiennent [...] le nom de Kundry et marquent la diabolisation progressive d'Ægyptiacque » (Guillemin 2017 : 67), tout en la reliant explicitement au personnage wagnérien. Cette association est également faite par le narrateur, qui note que « Thor aurait dû prêter attention à la représentation de *Parsifal*, car le personnage de Kundry “aurait pu lui livrer [...] quelques lueurs indicatives dans le labyrinthe de l'âme d'Ægyptiacque” » (Guillemin 2017 : 67). Comme Kundry à cheval, Ægyptiacque se sent « dans son élément » (Ritter 2000 : 33) dans l'univers suggéré par la musique jouée par Thor, qui évoque une « galopade », une « cavalcade de Cosaques [...] tout droits sur leurs chevaux fendant l'air et l'espace infini » (32). Le piano « fouaille l'orchestre comme on fouaille les chevaux » (32) et Ægyptiacque est « fouaillée elle aussi » (35) par cette musique qui la met dans un état d'excitation sexuelle intense (28). La sensualité de la jeune femme la rapproche encore de la séductrice Kundry, dans une scène rappelant celle du jardin de Klingsor dans l'acte II de *Parsifal*. En effet, ayant reçu des roses de la part de Thor, Ægyptiacque s'en fait un lit dans lequel elle se roule nue (84), ce qui rappelle le « lit de fleurs » (Wagner 1964 : 143) sur lequel est couchée Kundry « drapée d'un voile semi-transparent » (143) dévoilant sa nudité. Dans cette scène, la jeune Cosaque semble faire l'amour aux roses comme elle souhaiterait le faire à Thor (Guillemin 2017 : 48), et ce comportement l'assimile à Kundry dont le rôle est de séduire les chevaliers du Graal afin de les perdre par le plaisir :

[...] une femme
 D'effrayante beauté l'envoute
 de son charme.
 Dans ses bras il est là couché,
 l'ivresse
 L'aveugle. La lance est tombée
 de ses mains
 (Wagner 1964 : 77).

Si cette scène dévoile la lascivité d'Ægyptiacque en l'associant à Kundry, elle témoigne aussi de son rôle nocif pour le jeune pianiste : pur comme le blanc des roses, il sera lui aussi « écras[é] » (Ritter 2000 : 84) par Ægyptiacque.

La femme à cheval chez Wagner n'évoque pas uniquement Kundry mais aussi les Walkyries, dont Brünnhilde. Comme une guerrière, Ægyptiacque est « casquée » (22, 78) et armée : métaphoriquement, par son nez en lame de couteau (23) et, littéralement, par un fouet (92). Ses vêtements s'apparentent à une armure : « Le corsage [...] cuirassait sa taille très serrée à la ceinture » (77, nous soulignons). Ægyptiacque passe aussi beaucoup de temps « en folles parties de traîneau dans les champs et les bois, à fendre la bise coupante au

bruit des grelots » (73), ce qui rappelle les Walkyries s'élançant dans le ciel : « Dans une masse nuageuse qui passe éclate la lueur d'un éclair : on y voit une Walkyrie à cheval » (Wagner 1894 : 375). Enfin, comme Brünnhilde attendant endormie dans un cercle de flammes qu'un héros pur la tire de son sommeil, Ægyptiacque est vierge et « se réserv[e] pour le bien-aimé idéal qu'elle ne con[çoit] pas encore clairement, mais dont elle atten[d] la venue avec une certitude naïve » (Ritter 2000 : 47). En plus de caractériser la jeune femme, l'association d'Ægyptiacque avec Brünnhilde préfigure le déroulement du roman : elle sera violée par Neuenhaven comme la Walkyrie par Siegfried¹⁰. Mais cette association témoigne surtout de son rôle prédateur et mortifère envers Thor, car les Walkyries sont liées à la mort : « J'apparais à ceux-là seulement *qui sont destinés à périr*. [...] quiconque [...] m'a vue, *je l'ai choisi pour la mort* » (Wagner 1894 : 362, nous soulignons).

Enfin, Ægyptiacque ressemble aux Filles du Rhin. En effet, elle est comparée à « une déesse [sortant] de son bain » (Ritter 2000 : 76) lors du bal de Cracovie, et sa robe est assimilée à de l'eau (« ondoisement », 77 ; « écume verte », 80). Elle est aussi qualifiée de « fuyante [et] fluide » (116), ce qui la rapproche d'une créature aquatique. De plus, lors de ce bal, elle se comporte en séductrice mais se dérobe à chaque fois que Thor s'approche d'elle, comme les naïades flirtant avec Alberich au début de *L'Or du Rhin* (Wagner 1894 : 229-239). La ressemblance s'accroît lorsqu'Ægyptiacque est décrite dans sa chambre dorée et semble elle-même se transformer en cet or qui l'obsède (Ritter 2000 : 116) et qui, dans *L'Or du Rhin*, « corrompt tout ce qu'il touche » (Calame dans Ritter 2000 : 195) : « la toute d'or vêtue et d'or caressée Ægyptiacque », « ses bras, ses épaules et sa gorge, confondus presque avec l'or ambiant, tant la peau reflétait cet or » (Ritter 2000 : 118-119). L'association avec les naïades wagnériennes souligne dès lors le caractère séducteur et corrompu du personnage, ainsi que le danger qu'elle représente pour Thor, qui risquerait de se corrompre à son contact. Dans le texte, la jeune femme est ainsi associée à plusieurs figures féminines wagnériennes, et ces associations contribuent à la diaboliser : Kundry est un « archétype de la luxure » (Picard 2016b : §7), Brünnhilde une guerrière meurtrière, et les Filles du Rhin sont des « femmes [qui] se situent à la limite de l'humain, à mi-chemin entre l'idée d'une nature purement sensuelle, sans morale ni conscience, et l'idée de la divinité puissante, terrible, glaciale » (§3). Thor, pur comme Parsifal, apparaît alors comme une victime de choix pour la prédatrice et séduisante Ægyptiacque.

Si les références aux figures wagnériennes sont essentielles à la construction des personnages de Ritter et de leurs interactions, l'écrivain leur su-

10 Ce chapitre s'intitule d'ailleurs « Où Kundry subit le châtement de la Walkyrie » (Chap. XI), ce qui invite explicitement à rapprocher Ægyptiacque de la fille de Wotan.

perpose des références à la mythologie gréco-romaine, peut-être parce qu'il a l'ambition de concurrencer le drame wagnérien et de reconfigurer la « gigantomachie germanique » (Ritter 1886-1887 : a) à l'aide d'autres références culturelles¹¹. Cette aspiration reflète une pratique de son époque qui consiste à « [dégager] le mythe wagnérien [...] de sa spécificité germanique, [...] pour [le] tir[er] vers sa dimension universelle » (Picard 2002 : §17), c'est-à-dire « vers la mythologie gréco-latine ou biblique » (note 48), afin de reprendre à Wagner ce dont les écrivains estiment avoir été spoliés (§2). Peut-être Ritter a-t-il ressenti, comme nombre de ses contemporains, que Wagner a « germanisé, vampirisé et perverti une matière qui serait typiquement française ou latine » (Picard 2004 : §9). Ainsi, la cavalière wagnérienne se double, dans *Ægyptiacque*, d'une amazone (Ritter 2000 : 92, 136), et la guerrière Brünnhilde d'une chasserresse (« elle s'enferma la taille comme pour une chasse », 136), devenant une nouvelle Artémis. La naïade wagnérienne se mue en une sirène (« impératrice-sirène », 79 ; « inquiétante sirène », 119 ; « odieuse sirène », 156). Enfin, Ritter s'inspire de la mythologie slave pour faire d'*Ægyptiacque* un vampire (Guillemin 2017 : 45-46) qui aspire, en lieu et place de sang, le génie musical de Thor : « Hagarde [...] l'étrangère fluidiquement abattue sur lui, aspirait, narines dilatées, sa musique par tous les pores » (Ritter 2000 : 30). Ces références renforcent la dimension prédatrice et délétère d'*Ægyptiacque*. En effet, après sa chasse matinale, elle paraît au théâtre entièrement vêtue de cygne (153-154), ce qui traduit symboliquement la mort de Thor (il a une « âme de cygne », 26, 97) ; le vêtement d'*Ægyptiacque* figure ainsi la dépouille du pianiste. De plus, en tant que sirène, elle est assimilée à un monstre connu pour attirer ses proies dans le but de les noyer, ce qui souligne son influence mortifère. Enfin, comme vampire, elle s'apparente à « [une] mangeuse d'énergie, [...] voire d'âme, et [son] vampirisme se traduit par une débilitation progressive de [sa] proie » (Guillemin 2017 : 44). Ces associations, couplées aux renvois wagnériens, réaffirment ainsi le caractère diabolique et dangereux d'*Ægyptiacque*, car « [t]outes ces femmes [...] sont, auprès du personnage masculin, des figures séduisantes et mortifères » (Picard 2016b : §10), ce qui semble traduire, comme dans la littérature post-wagnérienne en général, une « peur de la femme » (§1). Il n'est dès lors pas étonnant de constater la disparition progressive du génie musical de Thor au fur et à mesure de sa liaison avec *Ægyptiacque* : il n'est plus décrit jouant du piano dans les cinq derniers chapitres du roman, et son dernier concert, lors duquel il « jou[e] sans expression, à grand bruit, sabrant son clavier, abusant de la pédale, déchaînant une bacchanale affo-

11 Il est intéressant de constater qu'en 1887 déjà, Ritter paraphrasait la *Tétralogie* à l'aide de références mythologiques gréco-romaines : « La Walkyrie est une fille du Zeus germanique, Wotan [...] » ; « [...] comme du cœur de Prométhée, la pitié va se rendre maître de celui de la Walkyrie, et comme Prométhée la fera choir [...] » (Ritter 1887 : 3, nous soulignons).

lante » (Ritter 2000 : 104) se clôt sur une disharmonie : « [la] main [de Thor] frappa le clavier qui râla, dissonant » (106).

Enfin, Ritter reconfigure le thème amoureux omniprésent dans les drames wagnériens selon une vision qui lui est propre. En effet, Wagner attribuait à l'amour entre un homme et une femme un pouvoir rédempteur (Viret 2006 : 70) : l'union entre Sigmund et Sieglinde, par exemple, permet la naissance du plus parfait héros ainsi que le retour du printemps (Wagner 1894 : 333-334). Ritter, bien que profondément marqué par la conception wagnérienne de l'amour¹², condamne l'amour hétérosexuel, qu'il dépeint dans le roman comme reposant sur la fausseté : si la diabolique *Ægyptiacque* paraît aimer Thor lors de la représentation de *Tristan et Yseult*, elle le rejette le lendemain (Ritter 2000 : 136), car au lieu d'une émotion amoureuse authentique, c'est « la musique enjôleuse et surhumaine de *Tristan et Yseult* [qui] avait [...] causé ce délire » (156), devenant « l'«adjuvant» de leur amour, une sorte d'aphrodisiaque suprême » (Guichard 1963 : 137). La seconde union hétérosexuelle du roman, qui lie la princesse au pianiste Hardan Neuenhaven, est elle aussi mensongère. En effet, ces deux personnages sont, d'une part, liés par leur amour de l'or, dont la convoitise nécessite – comme précisé dans *L'Or du Rhin* – de renoncer à jamais à l'amour¹³ ; d'autre part, leur union est impure car fondée sur le viol d'*Ægyptiacque*, dont elle semble jouir, ce qui révèle sa nature bassement sensuelle. Si Thor ne parvient à se faire aimer par la Cosaque, c'est qu'elle est toute chair, alors que lui « n'[a] pas de physique [et] n'[a] de beau que son âme » (Ritter 2000 : 84, nous soulignons). À la relation charnelle liant *Ægyptiacque* et Neuenhaven, Ritter oppose « un subtil amour des âmes » (Guillemin 2017 : 67), dont l'union homosexuelle suggérée sert de modèle dans le roman. En effet, en Charles-Édouard Rocroy-Malor, Thor « avait rencontré pour la première fois *l'âme de son âme*, la tant aimée à jamais disparue [...]. Il devina une âme sœur qu'il aurait pu aimer, dont il se sentait aimé » (Ritter 2000 : 69, nous soulignons). Aussi, cette union paraît supérieure à celle qui lie la princesse et Neuenhaven, car elle est une union d'artistes : Malor est un génie de la peinture (112) comme Thor un génie de la musique. Cependant, séduit par la voluptueuse Kundry, pris dans les filets de la sirène prédatrice, leurré par une Yseult d'un soir, Thor ne reconnaît pas en la personne du peintre l'amant idéal. La tragédie du récit réside en ce que Thor oublie Rocroy-Malor malgré sa demande (« en attendant, ne m'oubliez pas », 110), comme Siegfried oublie Brünnhilde, et lie son âme à celle de la vampiressa : « Et se trouver enfin réunis, *âmes fondues* dans l'obscurité et l'harmonie d'un tel lieu ! » (127, nous soulignons).

12 « Nul n'a exprimé l'amour, l'amour absolu à une si prodigieuse puissance que [Wagner] » (Ritter sans date : Ch. I).

13 « Celui-là seul qui renonce au pouvoir de l'Amour [...] pourra faire, avec l'Or, l'Anneau » (Wagner 1894 : 240).

La femme wagnérienne constitue donc un élément perturbateur, puisqu'elle détourne le personnage masculin de sa véritable âme sœur, masculine elle aussi. Solidaire de la diabolisation d'Ægyptiacque, la caractérisation négative de l'hétérosexualité dans le roman semble traduire une volonté « d'éradication de la différence sexuelle » (Picard 2016b : §1), dans le but de « reconstituer la vigueur d'une société originelle essentiellement masculine » (§20). C'est là une préoccupation importante dans la littérature post-wagnérienne (§1). L'amour homosexuel est ainsi une réplique de l'amour gémellaire parfait qui unit Sigmund et Sieglinde, et paraît supérieur à l'amour hétérosexuel non seulement puisqu'il n'est pas charnel et donc plus pur, mais aussi parce qu'il permet une symbiose d'artistes, c'est-à-dire une sorte de nouvelle synthèse des arts.

On voit donc que le roman *Ægyptiacque* de William Ritter s'inscrit dans une tendance littéraire majeure de son temps. Tout en étant empreint de wagnérisme, le texte problématise les références wagnériennes et recrée en son sein le débat littéraire qui préoccupe les contemporains de l'auteur. Dans cette perspective, les personnages du roman, et particulièrement *Ægyptiacque* et Thor, constituent un cas d'étude intéressant. Comme nous l'avons vu, les références wagnériennes mobilisées par Ritter pour les caractériser donnent au lecteur de nombreuses informations sur eux, éclairent leur relation et préfigurent le dénouement de l'histoire. Si ces références sont essentielles pour la compréhension du roman, elles ne semblent pourtant pas suffisantes. En effet, Ritter confère au personnage féminin une nouvelle complexité en associant aux références wagnériennes des éléments empruntés à des figures de la mythologie gréco-romaine et slave. *Ægyptiacque* s'apparente ainsi également à une guerrière amazone, à la chasseresse Artémis, à une sirène monstrueuse et à un vampire. Le personnage féminin est diabolisé à travers le renforcement de son caractère sensuel et prédateur, donc dangereux pour l'homme. Cette vision traduit le fantasme d'un monde sans femmes, motif récurrent dans la littérature fin-de-siècle. L'admiration sans limites vouée à Wagner par le jeune Ritter est donc tempérée par ce qui s'apparente à une volonté de questionner la suprématie esthétique wagnérienne. Dans une perspective analogue, Ritter s'empare de la vision wagnérienne de l'amour pour en proposer une vision personnelle : à l'union hétérosexuelle rédemptrice illustrée par le Maître de Bayreuth, il oppose une communion d'âmes homosexuelle qu'*Ægyptiacque* ne peut que perturber. Ainsi, dépassant le stade de la paraphrase, le roman permet la redéfinition du modèle wagnérien pour relever le défi posé par Wagner et son œuvre, et formuler le fantasme d'un nouvel idéal amoureux.

Bibliographie

- Calame, Caroline, « Le roman », dans *Ægyptiacque*, Neuchâtel, *Nouvelle Revue neuchâteloise*, 2000, pp. 191-197.
- Cœuroy, André, *Appels d'Orphée. Nouvelles études de musique et de littérature comparée*, Paris, La nouvelle revue critique, 1928.
- Guichard, Léon, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, PUF, 1963.
- Guillemin, Océane, « *Ægyptiacque* ou la splendeur de la Décadence », *D'Hélène à Lilith. Figures de femmes étrangères en Suisse romande (1890-1914)*, Lausanne, Archipel Essais n° 25, 2017, pp. 43-71.
- Picard, Timothée, « La critique musicale wagnérienne : ni la musique, ni Wagner, mais la littérature et la France », *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*, dirs. Sylvie Triaire et François Brunet, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, pp. 319-339.
- , « *Tristan et Isolde* de Wagner, et sa postérité littéraire », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* n° 11, 2004, pp. 55-71.
- , « “Là où j'admire ; là où je trouve à redire”, Wagner comme défi », *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, dir. T. Picard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016a, pp. 29-48.
- , « De la femme à l'androgynie wagnérien : une crise d'identité », *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, dir. T. Picard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016b, pp. 187-203.
- Ritter, William, « Chronique musicale étrangère, Écho de Bayreuth », extrait, sans date.
- , « Du 1^{er} Bayreuth, d'après [illisible] Péladan. Tristan et Yseult » Ms, 1886.
- , « Mémoire de Bayreuth 1886 » Ms, 1886-1887, extraits.
- , « Les femmes de Wagner » Ms, 1887.
- , « Sensations d'art. A. Musique. 1^{er} Hiver 1886-1889. À Mademoiselle Sonia de Chimkewitz » Ms, 1886-1889, extraits.
- , « À propos de quelques “*idées vivantes*” de M. Camille Mauclair », *Études d'Art étranger*, Paris, Société du Mercure de France, 1906, pp. 7-80.
- , « Sur Wagner » Ms, 1913-1914.
- , « Inconséquences de la Tétralogie », « Wagner etc. Notes Tétralogie, Tristan » Ms, 1914.
- , *Ægyptiacque* [1891], Neuchâtel, *Nouvelle Revue neuchâteloise*, 2000.
- Viret, Jacques, *Qui suis-je ? Wagner*, Grez-sur-Loing, Pardès, 2006.
- Wagner, Richard, *La Tétralogie de l'Anneau du Nibelung* [1874], trad. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, Paris, E. Dentu, 1894.
- , *Parsifal* [1882], trad. Marcel Beauvils, Paris, Éditions Mouton, 1964.

Windsperger, Lothar, *Das Buch des Motive aus Opern und Musikdramen Richard Wagners. Für Klavier mit überlegter Text*, Mainz/Londres/New York/Tokyo, Schott, 1920.