

## LA COMÉDIE MUSICALE

## LES MAÎTRES-CHANTEURS

## DE NUREMBERG

*(Suite et fin <sup>1</sup>.)*

## VI

Telle est donc cette vie usuelle, faite d'inconscience haineuse et pédantesque et d'inconscience aimante et naïve, la première forme dominant tyranniquement, que Hans Sachs, que l'âme consciente accepte. Elle l'accepte pleinement, sans choix : la double essence comique et mélodique tient, toute, à cette acceptation ainsi faite, puisque nous avons vu que la Comédie Musicale pouvait être définie : une création mélodique dans la copie exacte du réel minutieux.

Elle détermine le « Comique », cette acceptation, qui, d'abord, peut être satirique, puisque, ne le voulût-elle pas, elle a pour premier résultat inévitable d'opposer l'idéalité parfaite à la réalité imparfaite, et que cette juxtaposition ridiculise la réalité, qui devient d'autant plus risible qu'elle reste plus usuelle.

Mais elle crée aussi le « Mélodique », cette acceptation : car elle est surtout un acte d'amour dicté par une haute clairvoyance de l'âme ; car si son premier effet accidentel est de signaler le ridicule de la réalité, — elle a pour fin dernière et durable de mettre au milieu des choses un pouvoir révélateur, qui nous montre que leurs ridicules tiennent surtout à leur irresponsabilité,

---

(1) V. *Mercur de France*, n° 67.

à leur riieuse et poignante ignorance de leur tragique destinée, — et, ainsi, de nous réconcilier avec elles, au nom d'une émotion supérieure au rire.

Avec elles toutes. — C'est là, nous paraît-il, le haut résultat psychologique et esthétique de la Comédie telle que l'a conçue Wagner, en particulier, Wagner, avec son art de musicien qui lui était une raison de plus de la concevoir ainsi; et telle que l'a sentie l'esprit allemand, en général (1), l'esprit allemand, avec son sens mélodique de l'universel, qui ne pouvait pas lui faire apercevoir sous un angle autre les modalités comiques des êtres et des choses (2).

Si l'on pouvait faire la psychologie, et, par suite, l'esthétique de la Comédie Musicale, il me semble donc que ce serait en déterminant, autant qu'il serait possible, le sentiment grâce à qui s'opère cette acceptation de la vie usuelle par une âme pourvue du sens mélodique de l'universel, et ce que devient, pour nous, l'objet ainsi accepté; en d'autres termes, comment, ce milieu étant donné, une telle âme peut s'y faire présente; et quelles conséquences résultent pour lui, et pour nous, de cette présence. — On examinerait donc, en premier lieu, le système psychique manifesté dans cette vie, laquelle serait, en second lieu, esthétiquement déduite par rapport à lui.

Mais avant de placer cette âme dans la vie pratique, je voudrais, à titre de précaution, de *memento*, la voir dans la vie idéale; éternelle avant d'être actuelle; je la situerais dans le milieu qui se rapproche le plus de cette sphère, dans le milieu tragique, dans quelque tragédie souveraine, sculpturale, uniquement constituée de la détente parfaite de ressorts suprêmes; et, puisqu'il s'agit

(1) SCHILLER. *Esthétique*; *Poésie satirique*, et *passim*.

(2) De là peut-être vient sa lourdeur.

de Richard Wagner, je mettrais Sachs, muni de ses deux figures signalétiques, qui sont Eva et Walther, un degré plus haut, et j'obtiendrais ainsi Wotan avec le double verbe de son âme, Siegfried et Brünnhild.

Je quitte donc l'Échoppe pour le Walhall : je la comprendrai mieux, quand, de ces hauteurs, j'y redescendrai. De ce regard sur les manifestations absolues de la Beauté morale, nous garderons, quelque débile et ébloui qu'il soit, un sens plus savant de ses manifestations pratiques. Très apparents, très dégagés, deviennent ici les points de contact avec l'Abstraction (1) ; la vie n'est avouée que là où elle est pathétique et désespérée — mais « désespérée » de ce radieux désespoir qui soulevait si haut les Martyrs chrétiens ou les Dévoués scandinaves. Nous saurons mieux ce que devient cet « héroïsme » concilié avec plus de vie immédiate et triviale. Sous ce rapport des manifestations absolues du Beau moral, je trouve, dans la religion odinique, ce symbole des Walkyries chargées d'aller chercher les Héros morts sur les champs de bataille, et de les amener au Walhall dont ils *augmentent* la gloire et *fortifient* l'Empire (2). — Une sorte de

(1) L'Abstraction, c'est nommément la Fatalité : dogmatique dans la Tragédie grecque ; psycho-dogmatique dans les poésies scandinaves ; psychologique dans la Tragédie shakespearienne ; rationnelle dans la Tragédie française.

(2) Cf. TETRALOGIE ; *La Walküre*, Acte II, Scène II (pivot du Drame). — WOTAN à BRÜNNHILD : « Pour qu'à l'heure de la lutte l'ennemi nous trouvât forts, je vous chargeai de souffler l'héroïsme au cœur de nos anciens esclaves, au cœur de cette Humanité, réduite, par notre despotisme, à courber passivement la tête, sous des *conventions* fallacieuses. Nous avons éteint leur bravoure ; votre tâche fut de la rallumer, de la diriger vers les batailles ; de la soutenir dans les mêlées ; d'exalter leur vigueur par la rudesse des guerres, pour que je pusse réunir, dans le palais de Walhall, d'intrepides multitudes armées. » (Cf. *Edda-Sæmundar ; Poème de Grimnaer*, 8, 9, 10.)

« ... Croyance aux Walkyries et au Palais d'Odin », dit, d'autre part, Carlyle ; « à une inflexible destinée ; et que la

transplantation de la Vie dans l'Éternité, ceci : chaque Héros mort est un point de contact ; mais nous disons : Héros ; et les Héros n'abondent pas. Songeons, là-dessus, à quelle intensité de pathétique et à quel degré de simplification il faut que la vie réussisse, pour rejoindre l'Infini, constater formellement sa propre fatalité et la magnificence de ses fins. Seule, cette vie sélectionnée se trouve identique à l'âme de Wotan, à cette âme *sublime*, qui ne peut que manifester sur certains points son idéal, les points où nous rencontrons Siegfried et Brünnhild, hypostases de Wotan. C'est là l'acceptation *tragique* de la Vie, acceptation qui bouleverse de fond en comble son objet, le transforme violemment, le simplifie, y supprime l'accidentel pour y dégager le fatal, bref, le vide de sa spontanéité pratique, de tout son vif-argent d'anecdotes, pour ne lui laisser que son aspect typique et éternel ; et il ne reste plus de la vie que quelques grandes formes monumentales où Dieu se reconnaît, quelques grands résultats où le Beau moral a trouvé son expression absolue.

Il sied ici de ne pas accentuer autrement cette nécessaire esquisse d'une psychologie tragique. Telle qu'elle est cependant, elle constitue un

---

seule chose nécessaire pour un homme, c'était d'être brave. Les Walkyries sont Choisisseuses-des-Tués : une destinée inexorable, qu'il est inutile de chercher à plier ou à adoucir, a fixé qui doit être tué ; ceci était un point fondamental pour le Croyant Norse ; — comme en vérité c'en est un pour tous les hommes sérieux partout, pour un Mahomet, un Luther, pour un Napoléon aussi. Ceci est la base de la vie pour tout homme tel ; c'est le tissu dont tout son système de pensée est tissé. Les Walkyries ; et alors que ces Choisisseuses conduisent les braves à un céleste *Palais d'Odin* ; seuls les bas et les serviles étant plongés ailleurs, dans les royaumes de Héla, la déesse de Mort : j'estime que ceci a été l'âme de toute la croyance Norse. »

M. IZOLET-LOUBATIÈRES, à propos de ce passage, remarque avec justesse que, dans l'*Edda*, le symbole métaphysique, c'était l'Arbre du Monde, Igdrasil ; et le symbole *éthique*, c'étaient les Vierges guerrières, les Walkyries.

point de repère suffisamment distinct, une souche où, par la pensée, nous pouvons toujours saisir, dans leur principe, les ramifications sans nombre de la Vérité. Le Tragique est antérieur au Comique, qui est, — avec quels bénéfices ! nous le verrons, — la manifestation pratique du Beau moral, l'application courante du tragique, laquelle tient compte de toute la vie. — Ceci posé, retournons à l'Echoppe de Sachs; laissons la lance pour l'alène, où vibre aussi un beau rayon d'acier, affutée par les besognes de la vie, comme la lance l'est par les labeurs épiques. Evaluons quelle quantité de Beauté est conciliable avec l'Habitude; précisons la manière qu'a celle-là de s'ajuster à celle-ci. Deux remarques à faire tout d'abord, et qui nous conduiront tout naturellement à spécifier le sentiment qui nous paraît engendrer le Comique musical. Je vois, premièrement, dans l'âme dont l'activité, en un milieu usuel, détermine ce comique, une grande faculté tragique, une affectivité véhémence et simplificatrice; de sorte que cette âme, d'où nous aurons sur la vie actuelle et grouillante une vue si intéressante, semble la dernière qui puisse comprendre et accepter cette vie-là. Oui, elle est toute pleine d'un grand besoin tragique, d'une véhémence qui se prend, voudrait se prendre aux choses comme pour la première fois, ou comme pour la dernière fois, et non par habitude, usage constant, actuel, dont le commencement est oublié et dont la cessation n'est point prévue.

Elle voudrait mettre partout le pathétique qui est en elle; n'accepter de l'existence que ce qu'en refusent les autres: les tempêtes, et les fulgurations, et les catastrophes, qui, çà et là, dans les vagues étendues de l'être, mesurent un instant, font saillir un instant, sur l'ordinaire couleur des temps, les prédestinations de l'aveugle et monotone Devenir. Elle est l'éprise de la Douleur; elle voit surtout le défini dans le déses-

péré, et, pareille à St Jean, Dieu dans l'Apocalypse.

Orgueil surhumain, inhumain ; car il ne va pas moins qu'à nier la vie usuelle, la seule vécue des hommes, et qui leur soit vraiment chère. Dès que l'on se place au point de vue « comique », qui est, ici-bas, le seul point de vue praticable, il faut laisser faire la vie ; il faut que le vieux Faust s'humilie devant la joie des villageois ; il faut, à un degré pire, — et c'est là notre deuxième remarque, — qu'une âme comme celle de Sachs, antérieurement pleine d'énergie tragique, de hauts pouvoirs réalisants, c'est-à-dire de conscience, demeure actuellement calme à des spectacles d'inconscience comme la cuistrerie d'un Beckmesser et la satisfaction pédantesque des Maîtres. Suspendre la vie usuelle, la morale seyante, au nom de la vie idéale et de la morale absolue ? Alors faites-moi expressément une Tragédie, et une fois l'ordre habituel des choses violemment interrompu, rétablissez en moi la liberté d'esprit, qui était liée à cet ordre, en instaurant, sans transition, l'ordre absolu des choses ; en substituant, immédiatement, le fatal à l'accidentel, le définitif au fortuit, et, de la sorte, prouvez-moi la vertu poétique de votre Tragédie. Mais il m'est bien permis de préférer m'arrêter en deçà du pathétique, sentir les résultats à travers la vie, plutôt qu'extérieurement à la vie ; vivre et savoir comment je vis ; fondre la magnificence d'être dans l'habitude d'être ; tramer le fatal à travers l'accidentel, et le définitif à travers le fortuit. Parce que le spectacle devient grouillant, il ne perd point sa signification, et il est ainsi plus en rapport avec mes facultés compréhensives. Et c'est pour tout cela que je sais gré à une âme haute d'accepter, sans restriction, l'existence — quoi qu'il lui en puisse coûter.

Ainsi partie du grand désir tragique, l'âme, d'exil en exil, resserrant toujours plus ses satisfactions, se déprend peu à peu de l'ensemble

des choses, pour entrer dans le détail des choses ; et c'est, pour elle, comme un Calvaire à rebours, c'est la cime tragique et solitaire, avec sa Croix glorieuse où tout s'affirme et se résume, nostalgiquement quittée pour la populeuse vallée de l'existence, où tout s'éparpille et s'ignore. Lorsqu'est touché le bas de la Descente, de cette Descente aussi douloureuse peut-être que la Montée, l'acceptation de la vie est complète.

Quelle forme, là, en bas, à l'activité psychique ? — Une forme identique à celle que nous trouvons presque toujours en haut ; un sentiment qui est comme la transposition courante, usuelle, « Comique » de l'Héroïsme, du Renoncement, de l'Abnégation ; un sentiment qui emploie l'âme sans l'épuiser, ou plutôt sans la transposer, qui la dépense moins que l'extase, qui l'utilise et la conserve. Ce sentiment, c'est la naturelle pente de l'âme vers la vie, que l'âme, ainsi consentante, mais consciente toujours, laisse approcher sans s'y confondre, comme la plage laisse venir le flot sans le garder ; il est fait de réserve intime et de participation extérieure ; il pose ses bénévoles constatations de l'actuel sur une sorte de profonde sous-entente éternelle ; bref, il constitue la meilleure façon pour une âme de tenir compte de la vie, tout d'abord, mais en ne s'oubliant point soi-même : j'ai nommé la Bonhomie. Ce mot composé des mots *bon* et *homme*, et qui, en effet, aussi bien que d'autres mots, tels que : Grandeur, Majesté, Courage, exprime excellemment toute salutare affirmation humaine, toute salutare présence humaine, — ce mot, il le faudrait prononcer, comme, au moyen âge, on sentait le mot « Prudhomie », lequel était si radicalement noble, qu'on l'étendait couramment aux Saints, aux Anges et à Dieu. Ainsi que le mot Prudhomie est tombé en désuétude, et même en caricature, on n'accorde plus au mot Bonhomie toute la noblesse qu'il mérite radicalement. Et pourtant, il est digne, aujourd'hui, d'exprimer l'attitude d'une

âme forte dans le monde, tout comme l'autre, en un âge de foi, désignait les effets courants de la sagesse divine. Ce sentiment de la Bonhomie, c'est celui qui ne dérange ni le monde, ni l'âme. L'un et l'autre, sans se gêner, continuent d'être ce qu'ils sont. Il représente, dis-je, la quantité de Beauté immédiatement conciliable avec l'Habitude. Aussi m'apparaît-il comme le naturel ressort d'une œuvre d'art où la subjectivité et l'objectivité ont part égale, je veux dire la Comédie. — Nombreuses, tumultueuses, encombrantes sont les circonstances ainsi *permises*: c'est ce qu'on ne saurait trop répéter; toute l'existence est admise, sans choix, avec toutes ses complications et spontanéités; tout est ensemble: aucun de ces bouleversements, de ces tris, aucune de ces simplifications que la Tragédie opère, en jetant au milieu des choses l'explosion d'un conflit moral: il n'y a pas de conflit moral défini dans la Comédie; le pathétique y est toujours différé, ou, plutôt, il y semble toujours différé, parce qu'il s'y incorpore insensiblement dans les choses, et que l'absolu moral s'y manifeste par de petites touches — incessantes — mais familières et courantes comme les circonstances mêmes qu'elles accentuent. Ainsi. — résultat précieux, — l'impression de vie fourmillante, actuelle, hagarde, ignare, apoplectique, cette impression, — même au plus vif de la leçon, — n'est point atténuée. L'âme centrale, qui explique tout, agit non dans quelque sphère épurée et lointaine, mais dans le tohu-bohu brutal, trivial, hurlant, inconscient, convulsif, où nous nous sentons roulés nous-mêmes. Elle est là, dans la vie brûlante: c'est ce que nous n'avons cessé de dire, durant toute cette Etude: elle laisse, nous savons en vertu de quelles dispositions, elle laisse faire la pleine vie, rouler toutes les fumées, s'agiter les pédantismes, les cuistreries, les inattentions, les puérités, les naïvetés, où elle condescend, où elle s'occupe, où elle s'humilie.



Donc, abondance d'incidents ordinaires : consentement à toutes familiarités et trivialités. Et c'est bien là le côté précieux, utile, du Comique musical : la meilleure façon d'exercer notre sens esthétique étant de prendre, non pas dans le symbole ou dans l'épopée, mais dans la vie courante, un fait, et d'examiner par quelles causes il parvient, ce fait, obscur et fortuit tout d'abord, jusqu'au style, qui, en l'espèce, ici, est la possibilité musicale. La *naissance* mélodique de la Beauté, *tout près de nous* : observez bien la Comédie Musicale : elle vous montre cette genèse. Nous partons de toute vie, pour arriver à toute éternité.

L'objectivité, en effet, par une conséquence esthétique, qui se produit inévitablement dans l'esprit de qui examine une œuvre de ce genre, après avoir été bien étalée, finit par s'absorber dans la subjectivité. Ce fait, implicite dans l'œuvre, correspond trop logiquement à l'intime désir de notre cœur, pour que nous ne le tenions pas pour explicitement acquis.

Dès que nous y savons occultement présent le pouvoir d'une âme haute, et, possible, la pression de forces providentielles, la Vie courante, quoique laissée toute courante, acquiert, elle aussi, pour nos yeux, par delà sa laideur, un véritable intérêt, une dignité esthétique, une poésie : car n'est-il pas vrai que la joie des villageois nous *émeut* précisément de *ce qu'elle environne le vieux Faust*. Il s'y sent homme, et vivre, le vieux Faust ; il ne la trouble point ; il lui laisse les plus folles fleurs de son épanouissement. Bonhomie. Mais nous savons pertinemment, nous, que par lui, là, est présent le grand Mystère, tout ce qui domine la Vie, et lui fait sa mesure. Cette âme a beau saintement s'humilier, s'ajuster au monde : elle nous laisse entrevoir tout ce qu'il y a par delà les bornes de cette expérience ; et, justement à cause de cela, c'est avec une disposition d'esprit *poétique, lyrique, musicale*, qu'ensuite je reporte ma vue

sur cette expérience même, — que je ne m'étonne point de voir faite en musique. — J'ajoute, de même, que toute cette vie fourmillante à loisir et pédantesque à souhait, qui, dans les *Maîtres-Chanteurs*, constitue le milieu usuel, doit tout son intérêt esthétique, ses possibilités musicales, précisément à ce fait qu'une âme haute se mêle à elle, — et la laisse faire. Voici une âme toute-puissante, une âme d'héroïsme, d'épopée et de rêve ; et pourtant, autour d'elle, la vie reste la vie, les dehors restent les dehors ; et cette âme, centre de toute vérité intime, se déclare elle-même « au dehors ». Le monde est là, tout entier, ignare à plaisir ; telle est bien, de ce monde, la caractéristique immédiate et épanouie, laissée dans toute son insolente netteté, puisque, pleine de bonhomie, du sens de l'existence, notre belle âme, là, n'a voulu forcer personne à comprendre. Eh bien ! le monde m'émeut, justement, de ce qu'il environne, tel quel, cette grande Présence muette, et qui sait.

Elle sait. — Et nous savons qu'elle sait, — bien que, par humilité touchante, et bonhomie, et vaillance, « elle se déclare au dehors », — avec les autres. Par elle, dans les pires charivaris de l'actualité, l'idéal est tenu en éveil dans nos cœurs ; toute impression de gêne, devant la réalité laide, y est conjurée. Elle se préoccupe de la vie, qui ne se préoccupe de rien ; et fait, pour elle, des questions qui sont aussi un besoin de sa propre souffrance. Sur ce monde qui continue d'aller, insoucieux, verveux, autoritaire et pédantesque, et inexpert, elle nous pourvoit de vues profondes. C'est comme le Chœur antique, non pas disposé, didactique, autour d'une Tragédie sculpturale, et qu'il resserre encore ; mais assis, mélancolique, au milieu de l'existence éparse, et là, sans demander qu'on fasse attention à lui, suivant d'un regard doux et triste, — qui nous fond l'âme, à nous, — le lointain éparpillement aventureux des êtres.

Voyez Hans Sachs passer dans toute cette œuvre. C'est toujours lui qui nous fait penser ; toujours à travers son âme, à la fois si active et si détachée, que nous sentons la vie comme usage et comme rêve. Dès le début, il a des mots vrais sur la femme et sur le peuple ; et c'est encore ce regard profond qui devine Walther et confesse Eva. Lui-même s'est, ensemble, dans ces actes, révélé. Puis ce point essentiel dégagé et saisi, les choses continuent leur cours ordinaire et trivial comme si de rien n'était ; c'est même, — Sachs en personne y aidant, bonhomme, — une recrudescence de menus faits usuels et grotesques ; la « chronique de la ville » débordant, grouillante, et nous dérochant la « chronique universelle ». — Puis, brusquement, un recul de toute cette prolixe image de l'existence ; un songe, tout ce qui était devant nous, avec tant d'abondance et de minutie : Sachs a reparu, mais grave, méditatif, maintenant, un peu triste de vivre ; et sa pensée est là, seule réelle, seule capable de susciter dans nos cœurs une émotion et un frisson poétique à l'égard de toutes ces choses et de tous ces êtres, en nous révélant, elle qui les connaît si bien, quelle vaste illusion c'est.

Vie inconsciente, tu nous émeus, d'être ainsi une poussière dans l'espace, toi qui te crois si assise et située. Tu nous émeus d'autant plus que tu multiplies davantage les minutieuses intimités, où tu veux trouver une jouissance de fixité, — toi si aventurée. C'est là ta façon d'être poignante, ta beauté cachée, — ta mélodie mystérieuse, que tous les moules, tous les vases d'élection de la Musique formelle ne sont pas trop nombreux pour recueillir tout entière.

## VII

Il nous semble avoir dégagé quelques-unes des causes qui peuvent faire d'un sujet « comique » aussi un sujet « musical ». Au moment de tirer,

des considérations exposées aux chapitres précédents, et de tirer à ce point de vue « musical », quelques déductions spéciales, il nous paraît utile de donner un résumé de ces aperçus : au lecteur qui a bien voulu nous suivre jusqu'ici, le fil ainsi n'échappera point, juste comme il se lie au but. — Ayant avancé que la vie « comique » est esthétique aussi bien que la vie « tragique », nous avons établi les raisonnements que justifier cette proposition nécessitait; nous avons élu un sujet et un objet, une entité psychique et un milieu, un terme de conscience et un terme d'inconscience : Sachs, le Moi, et la Maîtrise avec ses dépendances, les Choses. Ces deux termes, nous les avons séparément étudiés, le premier au point de vue de l'infini, le deuxième à celui du fini. Nous les avons ensuite rapprochés, ce qui nous a donné une psychologie dont nous avons tout déduit en Beauté et en Mystère.

L'appréciation esthétique de l'existence habituelle ainsi rendue possible, notre tâche touche à son terme. Il est, dès lors, à peine besoin d'énoncer ce principe : Que la vie ordinaire, étant esthétique, est mélodique, et, pour rendre expressément notre pensée, tout à fait *digne* d'être « mise en musique ». Il ne nous reste ainsi plus qu'à tenter d'étudier sommairement, sous le rapport musical, l'expression de ce principe.

Carlyle, en une page de ses *Héros*, a abordé cette question de la « musicabilité » des choses, mais à un point de vue tout mystique, métaphysique, tragique aussi. C'est à propos de ses Dante, de ses Odin, de ses Cromwell, que, pour en constituer l'épique de leur caractère, il a dégagé cette essence (1).

---

(1) LES HÉROS : *Dante*, page 132. Excellente traduction de M. IZOULET-LOUBATIÈRES, 1 vol. Armand Colin. Carlyle avait déjà complètement exposé cette conception psychologique, et, particularité précieuse, en se prenant soi-même comme champ d'expériences, dans son *Sartor Resartus* (1834), sorte d'auto-biographie *mélodique*. Nous comptons donner prochainement une traduction du *Sartor*.

«... Si votre description », dit-il, « est authentiquement *musicale*, musicale non dans ses mots seulement, mais dans son cœur et sa substance, dans toutes ses pensées et expressions, dans sa conception tout entière, alors elle sera poétique; sinon, non. — Musicale : que de mots tiennent dans cela ! Une pensée *musicale* est une pensée parlée par un esprit qui a pénétré dans le cœur le plus intime de la chose ; qui en a découvert le plus intime mystère, c'est-à-dire la *mélodie* qui gît cachée en elle ; l'intérieure harmonie de cohérence qui est son âme, par qui elle existe, et a droit d'être ici en ce monde. Toutes les plus intimes choses, pouvons-nous dire, sont mélodieuses ; naturellement s'expriment en Chant. La signification de Chant va profond. Qui est-ce qui, en mots logiques, peut exprimer l'effet que la musique fait sur nous ? Une sorte d'inarticulée et insondable parole, qui nous amène au bord de l'Infini, — et nous y laisse quelques moments plonger le regard !

« Oui, toute parole, même la plus commune des paroles, a quelque chose du chant en elle : pas de paroisse au monde qui n'ait son accent de paroisse ; — le rythme ou *ton* sur lequel le peuple y *chante* ce qu'il a à dire. L'accent est une sorte de chant ; tous les hommes ont un accent propre, — bien qu'ils ne *remarquent* que celui des autres. Observez aussi comme tout langage passionné devient réellement de lui-même musical, — avec une musique plus belle que le pur accent ; la parole d'un homme même dans l'ardeur de la colère devient une musique, un chant. Toutes les choses profondes sont Chant. Il semble être de façon ou d'autre notre essence vraiment centrale, le Chant... L'élément premier en nous ; en nous, et en toutes choses. »

L'élément premier : quel effort, pour le faire transparaître dans une Comédie, à travers une vie nécessairement de seconde main en sa majeure partie. La Mélodie, en elle-même, est tra-

gique, si par tragique on entend, comme il sied, tout ce qui est empreint d'infini, d'universalité, et de primordialité. Quel art ne faut-il pas pour la localiser, et lui laisser néanmoins sa libre allure et son enseignement suprême! — J'ai donc de bonnes raisons esthétiques de croire que Richard Wagner ne se trouva pas « plus à l'aise » dans *Les Maîtres-Chanteurs*, que, par exemple, dans la *Tétralogie*. L'opinion qui fait des *Maîtres-Chanteurs* l'œuvre verveuse par excellence est, à mon gré, basée sur de détestables considérants esthétiques (1).

Pour une âme comme Richard Wagner, il est plus « facile » de « faire » une Tragédie Musicale qu'une Comédie Musicale. Qui dit Tragédie dit Musique; cette identité du tragique et du musical fut, tout naturellement, axiome aux Grecs (2); et à Wagner. Mais établir la même identité entre le musical et le comique, la refaire, là, — ceci demande un nouvel effort, un *deuxième* effort, qui, pour ainsi dire, enveloppe en lui le premier, et l'implique moindre: — parce qu'il suppose une application plus continue de l'âme répétant cette mélodique expérience sur un objet moins favorable, un objet qui la nécessite, cette expé-

(1) Cette œuvre, par définition même, me paraît celle dont l'élaboration nécessite les plus hautes, les plus austères ressources d'art. Je n'aime guère cette opinion, — qu'a pu certes créer une manière d'anecdote fort authentique mais qui n'en est pas plus intéressante, — d'après laquelle les *Maîtres* sont un plaidoyer *pro domo*. Verveuse pour cela et *en* cela, cette œuvre? Ah! son sentiment a une bien autre source. Je m'embarrasse encore fort peu de chercher des symboles, — même esthétiques, — dans *Les Maîtres-Chanteurs*: Union de l'Art ancien et de l'Art nouveau; Nuptialités d'Art et de Nature (Walther-Eva). Ces symboles, ils peuvent bien résider implicitement dans l'œuvre; mais si j'étais capable d'analyser le sentiment d'une telle œuvre (c'est tout l'effort de la présente Etude), c'est bien autre chose que je dégagerais, des choses simplement humaines, et c'est alors que je croirais pratiquer une critique large.

(2) Voy. un article de M. THEODORE REINACH: *Une page de Musique grecque*, *Revue de Paris*, 15 Juin 1894.

rience, moins directe, moins expresse, et néanmoins plus insinuante, plus lente et pourtant plus large (1). La Mélodie ne doit pas s'emparer brusquement de la vie, qui autrement échapperait, et qu'elle est cependant tenue d'envelopper tout entière, *puisque* ceci, mais à travers bien des apparences contraires, répond à l'intime désir et aux profondes fatalités occultes de cette Vie. Il lui faut s'assouplir, de même que les Ames s'usualisent. Partie, elle aussi, du grand empire tragique, du vaste rythme originel qui réunissait et roulait en lui la myriade des choses, elle doit, à présent, en modulations plus douces et complexes, se glisser à travers les détails de l'existence, et les laisser à leur place, dans leur vulgarité, ou leur humilité, — et sonner dans une chaumière sans que cette chaumière en devienne nécessairement un palais, dans une boutique sans la transformer en église. Mais des émotions puissantes, harmoniques, où les êtres entrent ingénument en beaux chœurs spontanés, seront là aussi suscitées (2); et cette gloire nous sera infiniment douce, d'être ainsi peuplée des choses familières qui nous accompagnent au jour-le-jour dans l'existence.

Ces considérations amèneraient un plus compétent que nous à parler ici, expressément, de la musique des *Maîtres-Chanteurs*. Cette tâche nous est interdite. A d'autres de déterminer, en des considérants techniques, les qualités tonale et rythmique des *Maîtres*, d'accomplir au point de vue technique ce que nous avons tenté sous

---

(1) Dans cet ordre d'idées, il serait utile de comparer le PARLÉ-CHANTÉ des *Maîtres* à celui des autres œuvres de Wagner. En tous cas, il n'y est pas moins mélodique, alors que les paroles y sont pourtant beaucoup plus ordinaires.

(2) Citons principalement, à ce point de vue, le Quintette du 3<sup>me</sup> Acte, dans l'Échoppe de Sachs, et le Choral d'acclamation populaire.

le rapport de la psychologie et de l'esthétique (1). Bien qu'ayant étroitement étudié la partition des *Maîtres-Chanteurs*, tout ce que nous sommes en mesure de dire, sur un sujet si spécial, c'est que le style musical y est très fugué (2). Mais nous pouvons vérifier d'une autre manière nos aperçus, demander à la Partition des arguments qui, pour être d'un autre ordre, n'en sont pas moins, espérons-nous, valables. Nous allons, dans ce but, jeter un coup d'œil rapide sur la structure thématique de l'œuvre. Là-dessus finira cette Étude (3).

Bien des choses furent écrites, en fait de Commentaire musicographique, sur les *Maîtres-Chanteurs* (4). Un Commentateur noblement patient, et stimulé, du reste, par de hautes visées spéculatives, M. P. Bonnier, découvrit qu'il n'y avait qu'un Motif dans les *Maîtres-Chanteurs*, un « Motif-Organe », le Motif du Printemps, propre à Wälther, expression de la force jeune et fécon-

(1) Voyez, dans la *Revue Contemporaine*, 1885, sous la signature de M. CHARLES HENRY, une très curieuse et très savante *Introduction à une Esthétique scientifique*, chapitre IV. Il ne s'agit nullement des *Maîtres-Chanteurs*, dans cette Étude, mais on peut se rendre compte, par elle, de la nature des recherches qui pourraient être effectuées dans le sens ci-dessus indiqué. — Voy. surtout HANSLICK (cité et commenté dans cette Étude) : *Du Beau musical*.

(2) Modulation assouplie et complexe, avons-nous dit plus haut.

(3) Nous ne saurions, dans cette Revue, donner, en appendice, le *Commentaire musicographique* détaillé, dont la Partition des *Maîtres* est, ailleurs, de notre part, l'objet; où nous avons suivi cette Partition, pour ainsi dire, mesure par mesure. Ce travail est comme la partie démonstrative d'un tout dont la présente Étude forme la partie spéculative. Nous le résumons à grands traits ci-dessus.

(4) Citons le très clair, mais un peu bref, résumé thématique de M. CAMILLE BENOIT : *Les Motifs typiques des Maîtres-Chanteurs* (Paris, SCHOTT); le curieux travail de M. P. BONNIER : *Le Motif-Organe des Maîtres-Chanteurs* (*Revue Wagnerienne*, 1886), travail discuté ci-dessus; et surtout la si consciencieuse Étude thématique de M. HENRICH WILSING (en allemand et en anglais, SCHOTT, Mayence et Londres),



dante qui circule à travers tout le Drame. « Si l'on tient compte », dit-il, « du nombre de mesures, de l'étendue moyenne de chaque forme musicale, du nombre de fois que cette forme se présente, on pourra voir que si l'on sectionnait tout l'opéra au moyen de coupes successives, comme au microtome, on rencontrerait ce motif au moins une fois dans une coupe de trois mesures... Je ne l'ai pas relevé moins de 3.348 fois, et chaque fois analysé. » — Le fruit le plus net de cette immense étude, c'est de faire connaître la Partition, encore qu'elle la présente sous un angle fort arbitraire. Mais il est un autre résultat, moins aimable, celui-là même que M. Bonnier tire expressément; il contredit trop l'esthétique même de la Comédie Musicale, non l'esthétique seulement que nous tâchons de déterminer dans cette Etude, — ce serait peu, — mais celle qu'ont sentie de fort bons esprits (1), pour qu'il soit permis de l'accepter. Pourquoi cette prédominance mélodique du caractère de Walther? Pourquoi ces reflets de son Motif sur le reste de la polyphonie? Une analyse menée sans idées préconçues; comme celle, par exemple, qu'a faite M. Heinrich Wilsing, donne un groupement beaucoup plus varié des thèmes. Je ne vois pas en quoi le Motif du Printemps est une mélodie-mère plutôt que le Motif de l'Amour naissant, ou celui de la Bonté de Sachs (2). Il est beaucoup plus facile, par exemple, d'établir que la Mélodie d'Amour, ce doux et large thème sur lequel se forme si fréquemment la trame orchestrale, provient du Motif de l'Amour naissant, dont elle semble l'accentuation bienheureuse, plutôt que du Motif du Printemps. Il n'est pas, insiste M. Bonnier, jusqu'aux principaux Motifs de

(1) M. ALFRED ERNST; M. CAMILLE BENOIT.

(2) Entendons-nous. Tous les motifs-types sont des mélodies-mères; je veux dire ici que tous les motifs-types ne sont pas générateurs d'autres motifs-types.

Sachs que ce Motif n'ait donnés : « Wagner l'attribue à Sachs », explique-t-il, « mais obtient une gravité plus douce et plus noble, en étendant la quarte, qui sépare la première note de la seconde, à l'intervalle d'une quinte... Le Motif s'élargit et semble se solidifier en passant à la personnalité de Sachs. » Ne peut-on reprendre ce raisonnement à l'inverse, en allant de Sachs à Walther ? — A tous les points de vue, dramatique et mélodique, le Motif du Printemps a achevé sa progression dès la première moitié de l'œuvre, lorsque, dans la 3<sup>e</sup> scène du 2<sup>e</sup> acte, Sachs évoquant cette harmonie prestigieuse, il s'étend de l'orchestre à la mélodie vocale. Or, c'est à peine si, à ce moment, un nouvel élément mélodique a commencé de poindre, qui va s'élargissant désormais, et atteint son plein développement dans les dernières scènes de l'œuvre, alors que tout *conclut* ; je veux parler du Motif de la Bonté de Sachs, qui donne le Motif de la Sagesse humaine. Il serait absurde de vouloir faire du Motif de la Bonté de Sachs la souche des autres Motifs-types ; mais j'ai bien le droit de dire qu'au point de vue dramatique, et, par conséquent, aussi sous le rapport mélodique, il m'intéresse au moins autant que le Motif du Printemps. Je ne déguise pas, d'ailleurs, que, dans cet essai d'une esthétique de la Comédie Musicale, j'ai constamment pensé à ce Motif, — à juste titre, espéré-je. J'ajouterai que, dramatiquement, le Motif du Printemps, avec celui du Chanteur (ou de l'Amour naissant) (1), évolue, dans la deuxième moitié de l'œuvre, vers les Motifs de la Bonté de Sachs et de la Sagesse humaine (qui sont ici psychologiquement au premier plan), comme on peut s'en rendre compte

(1) M. CAMILLE BENOIT l'intitule le Motif de l'amour naissant ; mais cette appellation correspond à celle que nous donnons ci-dessus, puisque c'est pour l'amour d'Eva que chante Walther.

dans la 2<sup>e</sup> scène du 3<sup>e</sup> acte, lorsque, grâce aux conseils de Sachs, le Chant du Songe devient le Chant de Maîtrise.

Mais le principal tort, à nos yeux, de la théorie de M. Bonnier, c'est de trop bien servir (encore que l'auteur n'ait pas voulu cela) cette opinion si étroite, anti-esthétique, qui fait des *Maîtres-Chanteurs*: un plaidoyer *pro domo*. En effet, Walther, selon cette anecdote, n'étant autre que Wagner, et le personnage mélodique de Walther prédominant... — Concluez.

Les Motifs-Conducteurs des *Maîtres-Chanteurs* peuvent, en première analyse, se diviser en sept groupes.

Le premier groupe, qui est celui des Motifs affectés à Hans Sachs, comprend six thèmes: les Motifs de la Bonté de Sachs — et de la Sagesse humaine; — Les Motifs du Savetier, — de l'Entrain au travail, — et de la Question; — plus un thème railleur. — Les deux premiers Motifs expriment l'homme de cœur et le songeur; les deux suivants représentent le travailleur; les deux derniers disent l'humoriste. Rêve — Travail, — Gaîté, — voilà la triple caractéristique de ce groupe.

Le deuxième groupe comprend les cinq thèmes relatifs à Walther von Stolzing, savoir; le Motif du Chanteur; — le Motif de l'Ardeur Juvénile (ou du Printemps); — le Motif du Chevalier; — le Motif de l'Interrogation d'Amour — et la Mélodie d'Amour. — A ces thèmes il faut ajouter trois phrases mélodiques caractéristiques, que nous entendons, les deux premières, dans le Chant d'Épreuve de Walther; la troisième, dans son Chant de Maîtrise.

Un même idéal anime tout ce deuxième groupe mélodique: l'Art par l'amour et la liberté.

Le troisième groupe, qui appartient à Eva, compte les six thèmes suivants: le Motif de la Grâce d'Eva, — le Motif d'Amour, — le Motif d'Inquiétude, — le Motif de l'Anxiété d'amour,

— le Motif de la Félicité d'Amour — et le Motif de l'Abandon de soi-même.

Harmonie souple, onduleuse, tour à tour chaude et ingénue, à l'image de la Femme-Enfant qu'est Eva.

Avec le quatrième groupe, commence un nouvel ordre d'idées. Ce groupe contient les trois thèmes propres aux Maîtres-Chanteurs, savoir : — le premier Motif des Maîtres-Chanteurs, leur motif par excellence, qui est, faite musique, l'essence même de leur art ; — la fanfare des Maîtres-Chanteurs, qui caractérise la dignité extérieure, l'apparat de la Maîtrise, — et le Motif de la Guilde, rythme grave et monotone, qui exprime l'activité intérieure et ordinaire de l'Association : réunions, examens, administration.

Le cinquième groupe fait évoluer de plus en plus les harmonies vers la caricature, les rythmes bouffons. Il appartient à Beckmesser, et comprend sept thèmes : — le Motif du Marqueur ; — le Motif de Beckmesser, forme zélée et encombrante du précédent ; — le Motif de la Jalousie de Beckmesser, combinaison comique des Motifs du Chevalier et du Marqueur ; — la phrase du prélude sur le luth et la Mélodie de la Sérénade, qui donnent la conception d'art du bon Pédant ; — le Motif de la Bastonnade, transformation burlesque et judicieuse du Motif de la Sérénade ; — enfin le Motif de Rage, sur lequel conclut le personnage mélodique du Cuisinier évincé.

Dans le sixième groupe, qui contient cinq thèmes propres à David et aux Apprentis, l'harmonie est encore comique, mais infiniment mélodieuse et légère. Il se relie cependant, par le Motif de l'Écolier, monotone et roide, au groupe des Motifs des Maîtres. Les quatre autres thèmes, clairs et joyeux, sont : le Motif de David ; — le Motif d'amour de David, à côté duquel il faut placer — le Motif de Magdalène ; — enfin le Motif populaire de la Couronne, qui relie, d'autre part, ce groupe au Septième et dernier groupe,

dont les quatre thèmes, exprimant le milieu vivant, riche, naïf, joyeux, lumineux, où s'agite tout le Drame, sont : le Motif de la Saint-Jean ; — le Motif patronal de Nüremberg ; — le Motif de la Joie, de la fête — et le thème du Choral d'acclamation populaire.

En deuxième et dernière analyse, ces sept groupes peuvent être ramenés à deux familles : celle des Motifs afférents à des situations mélodiques et celle des Motifs ressortissant à des situations comiques (1) ; la première, composée de la plupart des thèmes relatifs à Sachs, aux Apprentis et au Peuple, et de la totalité des thèmes de Walther et d'Eva ; la deuxième, des thèmes propres aux Maîtres et à Beckmesser, et auxquels il faut ajouter, avec le Motif de l'Ecolier, le Motif professionnel et le Motif railleur de Sachs. — Inutile de dire que ces deux « situations » ne sont jamais nettement tranchées ; qu'elles se pénètrent l'une l'autre à tout instant. Outre que, dans la contexture orchestrale, les thèmes mélodiques se combinent ou alternent constamment avec les thèmes comiques, — il arrive maintes fois que tel thème, pris en soi, passe de la sphère comique dans la sphère mélodique, et *vice-versa*. Ainsi le fier Motif du Chevalier a son correspondant détraqué et ridicule dans le Motif de la Jalousie de Beckmesser ; le premier Motif des Maîtres-Chanteurs, si roide et guindé, s'assouplit en passant à Sachs ; la belle ligne onduleuse du Motif de la Grâce d'Eva se brise, et s'attife de menus traits burlesques, lorsque Beckmesser parle de la jeune fille ; un autre Motif d'Eva, son Motif d'Amour, longue harmonie tendre et souple, prend, en passant à Magdalène, à la délurée Lène, une expression joyeuse et luronne.

---

(1) Mélodique, — Comique. — Faut-il dire que nous prenons ces deux mots dans leur acception la plus large ? l'acception que nous avons tâché de déterminer dans cette Etude.

Au troisième Acte, dans la charmante scène entre Sachs et David, le Motif de l'Apprenti, si clair et allègre jusque-là, s'élargit soudain harmonieusement à la basse, en un dessin doux et calme, qui se marie merveilleusement au mélancolique Motif d'Amour que nous connaissons sous le titre de Motif de l'Inquiétude d'Eva. En effet, le personnage mélodique de David, qu'il fallait placer, dans la première moitié de l'œuvre, du côté des Motifs comiques, évolue maintenant, par sa combinaison avec les Motifs d'Amour, vers le groupe mélodique de Sachs, de Walther et d'Eva. C'est que David va être témoin au « baptême » du nouveau « mode » créé par Walther.

Mais ces exemples, que nous pourrions multiplier, sont secondaires : le plus large exemple qui nous soit donné, à cet égard, c'est celui même du personnage mélodique de Sachs. Ainsi qu'on s'en peut assurer en consultant la liste ci-dessus donnée, il réunit en lui, en proportions inégales, amalgame indissolublement en lui les deux courants musicaux de l'œuvre ; il est franc et mélodieux comme Walther, cependant que, dans les scènes avec Beckmesser, il se montre comique, complexe, fugué ; donne, là, un réel accent humoristique, affiné encore du contraste du Beckmesser qui, du Comique même, n'est que la caricature. — Ainsi formée de ces éléments, la mélodie de l'homme Hans Sachs traverse vaillamment le plus épais des hommes et de la vie. C'est certainement dans le rôle d'Hans Sachs que Wagner a réalisé ses plus beaux contrepoints, ses fugues les plus complexes. La mélodie de Walther a souvent des révoltes (1) ; celle de Sachs s'entrelace patiemment dans la diversité des fortunes, des thèmes : qu'ils soient doux,

---

(1) Ex : Acte I<sup>er</sup>, Scène III, vers la fin (124, 1-4) ; Acte II, Scène V, le mouvement de la mélodie vocale (200, 14, 201, 5), etc.

câlins, charmeurs — et cruels — avec Eva ; querelleurs, criards, venimeux, avec Beckmesser ; monotones, pesants, étroits, avec les Maîtres (1). — Qu'importe cette Vie ? ne la résume-t-il pas lumineusement dans la force de son âme ? Et le motif de la Sagesse humaine déroule aux violoncelles sa pensive période.

Ainsi, parfait exemple de l'Identité du Comique et du Musical, identité affirmée dans toutes les parties de l'Esthétique, cette souveraine création de Hans Sachs, dont l'enseignement restera dans l'histoire de l'Art, révèle toute l'inconsciente Beauté de la Vie ordinaire, et offre toutes les indications qui permettent d'esquisser une Esthétique de la Comédie Musicale.

Et si nous voulions résumer cette Esthétique, nous dirions qu'elle consiste à placer dans un milieu ordinaire, et dont les usages soient le plus possible multipliés, une âme comme celle de Hans Sachs ; c'est à-dire, à fondre, — en s'aidant adéquatement des prestiges de la Musique, — à fondre la magnificence d'être dans l'habitude d'être.

EDMOND BARTHÉLEMY.



(1) Voyez, surtout, la contexture musicale de la scène délicieuse entre Sachs et Eva, au 2<sup>e</sup> Acte ; celle de la scène avec Beckmesser, au 3<sup>e</sup> Acte, etc. — Les exemples abondent ; nous les avons tous relevés dans notre *Commentaire musicographique*. Il serait trop long de transcrire ici ces notes.