

LE
MOUVEMENT SYMBOLISTE
ET LA MUSIQUE

Il y a près d'un quart de siècle, une génération d'écrivains, de peintres et de musiciens commençait à se faire jour, à qui les plus nobles espérances semblaient permises. Les jeunes gens qui se donnent à l'art ou à la littérature entrent généralement dans la carrière avec de magnifiques aspirations; mais jamais peut-être, même à l'époque romantique, il n'y eut plus belle efflorescence d'ambitions généreuses que chez la jeunesse de 1886 et des années qui suivirent. La preuve en fut, tout d'abord, dans l'accord tacite avec lequel ces jeunes gens surent se grouper autour de maîtres admirables que l'on leur désignait aucunement la faveur publique et qu'aucun intérêt temporel ne recommandait à leur culte.

Verlaine, Mallarmé, qui n'étaient rien moins que célèbres, eurent immédiatement des disciples, l'un dans les taudis où les jeunes poètes pénétraient assez effarouchés, l'autre dans cette humble petite salle de la rue de Rome où ils se serraient, attentifs et silencieux, chaque mardi soir. Manet et les impressionnistes étaient encore des objets de risée publique. Le nom de Wagner excitait l'indignation, sinon le mépris; celui de César Franck demeurait à peu près ignoré. C'est pourtant autour de ces « poètes maudits » que l'on se retrouva, que les camaraderies naquirent, que les amitiés se fondèrent.

Les défauts qu'il a été longtemps permis de reprocher à cette génération ne furent que les exagérations de ses qualités.

A de jeunes écrivains qu'un idéal, inaccessible peut-être, très pur certainement, attire, les hardiesses excessives deviennent familières; de là, les recherches verbales, les vaticinations, le fatras qui nous semblent aujourd'hui des erreurs presque touchantes. Quelques critiques (ne nommons personne) y virent des habiletés de réclamisistes; c'était tristement comprendre ce qu'il y eut de juvénile et de chevaleresque dans le plus grand nombre de ces tentatives. Si loin que se reporte le souvenir du signataire de ces lignes, il se rappelle des jeunes hommes épris de leur métier, méprisant la notoriété, dignes en face des puissants du jour, et parfaitement désintéressés.

L'histoire des débuts de cette génération est celle de quelques revues, toutes disparues aujourd'hui (sauf une, bien entendu) et dont les collections restent précieuses; on connaît la première *Revue Indépendante*, « série Fénéon », qui parut de mai 1884 à mai 1885, et où l'on trouve déjà, dit Remy de Gourmont, la trace de préoccupations qui ne sont plus « naturalistes »; les petites revues d'avant-garde, d'extrême avant-garde, comme le *Décadent*, la *Vogue* et le *Symboliste*, toutes trois de l'année 1886; puis la seconde *Revue Indépendante*, « série Dujardin », qui naquit en novembre 1886 et vécut jusqu'à la fin de 1888; en 1890, les *Entretiens politiques et littéraires*, créés par Vielé-Griffin, le *Mercur de France*, fondé la même année, et la *Revue blanche*, l'année suivante.

Des aspirations communes animaient, en même temps que les poètes et les romanciers, leurs camarades peintres et musiciens; le symbolisme, cette tendance un peu mystique à chercher sous l'apparence le mystère inclus dans les choses, à suggérer plutôt qu'à décrire, régna non seulement chez les écrivains, mais dans toutes les provinces de l'art; l'impressionnisme, c'est-à-dire l'essai de représenter, non pas les objets, mais la sensation qu'ils nous donnent, gagna les littérateurs après Verlaine et commença bientôt à envahir la musique; et au milieu de ces nouveautés et de fantaisies quelquefois exorbitantes, une certaine attirance vers le goût classique gardait les jeunes d'alors des irrévérences où s'étaient laissés aller les jeunes gens de 1830 et les entraînait en pleine réaction contre le romantisme; pour s'être plus tôt manifestée chez les musiciens de l'école de Franck, l'évolution n'en était pas moins sensible chez le plus grand nombre des poètes.

Une autre caractéristique de cette génération de poètes, de romanciers, de musiciens et de peintres est d'avoir été une génération éminemment musicale. Ce n'est pas que le nombre ou l'importance des musiciens y fût considérable; mais des préoccupations d'ordre musical hantaient ce jeune monde; la musique y exerça une emprise sans cesse grandissante; je dirais presque qu'on y vivait dans une atmosphère musicale. Et sans doute en faut-il chercher la cause dans l'influence de Wagner qui, depuis que l'astre de Hugo s'était couché, apparaissait de plus en plus comme la splendeur du siècle finissant.

A côté de la *Revue indépendante*, il convient, en effet, de placer la *Revue Wagnérienne* (1885-1887), la *Revue Wagnérienne* à qui il serait ridicule d'attribuer le mérite d'avoir, même pour une faible part, fait connaître Wagner en France. Wagner n'avait vraiment pas besoin de la *Revue Wagnérienne* pour pénétrer à Paris. La *Revue Wagnérienne* eut ce premier mérite, parmi de grandes extravagances, de souligner obstinément, au cours de ses trois années, un fait auquel le public le plus élevé lui-même était réfractaire, savoir, qu'en Wagner il n'y avait pas seulement un musicien, mais un poète, un dramaturge et un esprit capable des plus hautes synthèses. Mais la *Revue Wagnérienne* servit encore, ce me semble, à convoquer vers la musique une génération dont les aînés étaient partis vers ailleurs.

Il ne faut pas oublier que, jusque-là, dans le monde littéraire, tous les honneurs étaient réservés à la peinture; parnassiens aussi bien que naturalistes avaient été peu portés vers la musique, beaucoup vers les arts plastiques; tel, après Huysmans, était resté Fénéon, si important dans l'histoire de cette époque. Le wagnérisme de Mendès avait éveillé peu d'échos. Le mépris, fort justifié, que les artistes professaient pour l'opéra aussi bien que pour l'opéra-comique, s'était finalement étendu à toute la musique; Zola eut là-dessus des jugements non équivoques. Ce n'est évidemment pas à la *Revue Wagnérienne*, à sa préoccupation constante d'associer la poésie et la musique, de parler poésie aux musiciens et musique aux poètes, qu'est due cette évolution vers la musique qui est caractéristique de notre génération; mais la *Revue Wagnérienne* arriva au moment opportun; elle exprima un état d'esprit de plus en plus général; elle en restera le témoin.

— C'est la *Revue Wagnérienne*, disait Mallarmé, qui m'a conduit aux Concerts Lamoureux.

Cela au moins était matériellement exact. Et l'on se rappelle que, les dernières années de sa vie, Mallarmé ne manquait aucun des dimanches de Lamoureux.

Ainsi naquit chez les littérateurs le désir d'exprimer des impressions musicales, d'imiter, en littérature, certains procédés d'expression musicaux; chez les peintres eux-mêmes, de créer une harmonie musicale des lignes et des couleurs; chez les musiciens, enfin, de remonter aux sources vives de la musique, de comprendre l'âme de la musique. Après la peinture, la musique à son tour devenait, de plus en plus, « à la mode », comme si, d'avance, il avait été dit que le chef-d'œuvre de la génération devait se réaliser dans le sein de la musique.

Une influence, par ailleurs, régnait sur ces jeunes cerveaux : l'influence de Kant et de ses successeurs, des idéalistes allemands, de Schopenhauer. Kant, à cette date, pénétrait dans l'Université, au moins à Paris; si les lycées de province continuaient à s'en tenir à Victor Cousin, les professeurs des lycées parisiens venaient de découvrir, à l'usage de leurs élèves, les trois Critiques, vieilles alors d'un siècle; et Dieu sait quelles allures de profondeur prenaient, dans la bouche d'un Burdeau, ces révélations. Les théories idéalistes convenaient singulièrement aux aspirations des symbolistes; la distinction de l'apparent (le monde où nous vivons) et du réel (l'autre...) fut un thème souvent développé; Villiers de l'Isle-Adam s'y complut; quels jeunes gens osèrent, aux environs de 1886, croire à la réalité du monde extérieur? lesquels ne proposèrent de « renoncer » le monde de l'illusion? Schopenhauer fut le grand magister. Schopenhauer avait exalté dans la musique le seul art capable d'exprimer le monde de la Volonté; Wagner apparaissait comme le type de l'artiste schopenhauerien.

En Allemagne, cependant, une évolution s'accomplissait dans le cerveau du plus extraordinaire des philosophes modernes, si, par philosophie, on entend, non pas une construction d'école, mais la méditation ordonnée des grands problèmes humains. En 1883, l'année de la mort de Wagner, avait paru le *Zarathoustra*, le chef-d'œuvre de cette prodigieuse série

qui devait se clore en 1888 avec *l'Antéchrist*. Profondément inconnues parmi nous étaient ces œuvres; profondément inconnue la personne même de leur auteur; mais, tout en le devançant, le mouvement d'idées qu'exprime l'œuvre de Nietzsche correspondait au mouvement d'idées de ses contemporains, et l'avènement de Nietzsche après Schopenhauer et Kant était un fait nécessaire. Or, Nietzsche après Schopenhauer, c'est ce retour au classicisme qui devait être le trait le plus caractéristique d'une jeunesse alors toute symboliste et impressionniste.

En attendant, cette jeunesse s'agitait dans une fièvre de méditation, d'enthousiasme et de beaux efforts. Les tentatives les plus nobles furent essayées, qu'il n'est pas dans notre programme de rappeler ici, en poésie, dans le roman, au théâtre, aussi bien que dans les arts plastiques et la symphonie. Combien peu, parmi les écrivains de la *Revue Indépendante*, n'ont pas donné, au cours de ces vingt années, un effort, sinon heureux, au moins très généreux, pour accomplir une destinée? Littérateurs, peintres, musiciens, on se retrouvait dans les bureaux, toujours modestes, de nos Revues, dans deux ou trois cafés familiers où l'on était chez soi, et puis chez les maîtres, chez Mallarmé, autour de Verlaine, et puis aux expositions de peinture, aux auditions de Wagner.

Que devait-il sortir de là? Entre des jeunes gens du même groupe, où les ambitions et les espérances sont pareilles, quand un Hugo n'a pas surgi dès le premier jour, les supériorités apparaissent mal; personne n'a donné sa mesure; quelques-uns n'ont encore rien produit; celui qui parle le plus fort ou le plus longtemps peut sembler le meilleur et ne l'est jamais. En 1887, Félicien Rops fit pour l'édition autographiée des œuvres de Mallarmé une eau-forte qu'il appelait « la grande lyre »; sur les genoux d'un être mystique, une lyre était posée, dont les cordes montaient à l'infini; et, tandis que les doigts du maître touchaient aux cordes, on voyait, au-dessous, toutes sortes de mains se tendre, éperdues, vers l'instrument sacré. Nous étions, nous, les jeunes gens d'alors, ces mains tendues, ces âmes uniquement avides de réaliser le chef-d'œuvre. Quelques-uns, un au moins d'entre nous se trouvait-il, qui, comme les autres, rêvait, écoutait, balbutiait, plus modeste peut-être que les autres, dont les doigts bienheureux devaient arriver

jusqu'aux cordes de la lyre, et dont rien ne décelait encore le cœur plus profond, le cerveau plus large ?

§

Les grandes générations qui nous ont précédés avaient rapidement donné les grands hommes en qui elles s'exprimaient, les grandes œuvres dont elles étaient capables. En advint-il de même de la nôtre ? Il est trop évident que, si quelques écrivains, quelques peintres, quelques musiciens, dont les noms viennent immédiatement à l'esprit, produisirent un certain nombre d'œuvres fortes ou délicieuses et dignes de survivre, aucune, pendant de longues années, ne se révéla comme destinée à représenter notre époque devant la postérité.

L'effort était-il trop grand ? On peut le croire, quand on songe à l'immensité des ambitions des poètes symbolistes ; mais le grand homme, s'il était venu, aurait dû précisément n'entreprendre de l'œuvre que ce qui pouvait être accompli et, avec la sûreté napoléonienne du génie, laisser de côté les chimères.

Les maîtres magnifiques et vénérés qui nous instruisirent, les Mallarmé surtout, eurent-ils, comme certains l'ont cru, une influence pernicieuse sur leurs disciples en les jetant dans un chemin de subtilités où ils devaient se perdre ? La plus grave erreur des symbolistes fut, en effet, d'oublier à plaisir que le premier problème de l'œuvre d'art est d'aboutir à l'évidence et qu'une œuvre obscure (ou, pour mieux dire, demeurée obscure) est une œuvre non réalisée. Mais c'était à eux, les jeunes, de se dégager ; et beaucoup le firent ; et tels dont les écrits, il y a vingt ans, semblaient des rébus, ont reconquis maintenant la belle langue lumineuse de nos traditions.

La puissance manqua plutôt aux plus fins comme aux plus ardents de ces poètes, de ces romanciers, de ces artistes, pour que quelque chose de tout à fait grand se produisît comme la résultante de tant de forces mises en mouvement. Peut-être, si Laforgue avait vécu, aurait-il été le grand poète d'entre nous ; à ses délicieux essais il fut permis de reconnaître des promesses telles que nul génie, en sa jeunesse, n'en donna de meilleures ; mais cette âme charmante s'est envolée, laissant des pages qui nous enchanteront éternellement, et qui ne sont que de divins ânonnements.

Cependant, les années s'écoulaient; les hommes de cette génération voyaient leurs tempes grisonner, puis blanchir. Qu'allait-il advenir de ces belles espérances? Était-ce parmi les poètes, parmi les romanciers, que le chef-d'œuvre allait apparaître? Ne semblait-il pas plutôt, dans une génération si profondément musicale, que ce devait être parmi les musiciens? Mille symptômes, que l'historien relèvera un jour, pouvaient le faire supposer; car jamais on n'avait vu en France un développement musical analogue à celui qui s'inaugura avec l'avènement du wagnérisme à Paris, l'enseignement de César Franck, le développement des Concerts Populaires, la création de la Schola.

En 1902, il y eut une alerte dans le monde musical; une rumeur courut, et l'on se demanda si le grand jour n'était pas venu. Personne n'avait donné autant de promesses que Claude Debussy, et, après plusieurs œuvres étrangement intenses, c'est tout frémissants de l'espoir de saluer un chef-d'œuvre que nous courûmes écouter pour la première fois l'œuvre définitive du jeune musicien, *Pelléas et Mélisande*. Hélas! cette musique délicieuse et poignante, exquis épanouissement d'une sensibilité sans égale, mais subjective jusqu'à sembler parfois inassimilable, d'un impressionnisme affiné jusqu'à la déliquescence, tout d'indications ténues, tout de frissons et de réflexes, où l'affirmation est fuie comme une grossièreté, où l'on balbutie par horreur de trop parler, où suivant le mot d'ordre de Mallarmé, on ne dit pas mais on suggère, cette musique, quelque prenant qu'en fût le charme, n'était qu'une œuvre d'exception; pouvait-on y reconnaître le chef-d'œuvre digne de prendre rang, dans l'histoire de notre civilisation, à la suite des œuvres des maîtres anciens, en attendant celle des maîtres futurs?

Il est un autre musicien, né, celui-là, en dehors de notre mouvement, bien qu'influencé par lui, un Allemand, en qui d'aucuns ont voulu voir le successeur de Wagner. Oh! il s'agit cette fois d'un favori du succès, de Richard Strauss, l'auteur de *Salomé*.

On imagine l'enfance de Richard Strauss, fils d'un musicien d'orchestre, élevé dès ses plus jeunes années dans un milieu de musiciens d'orchestre, grandissant à l'ombre des pupitres, sachant ses notes avant de savoir son alphabet, familier du tuba, du violoncelle et de la clarinette basse à l'âge où les

autres enfants n'ont affaire qu'aux trompettes à quatre sous, suivant les instrumentistes au concert, chez eux, à la brasserie, assistant à leurs répétitions, à leurs études, à leurs causeries, connaissant par cœur leurs anecdotes et leurs plaisanteries professionnelles, s'intéressant aux improvisations fantaisistes d'avant les trois coups aussi bien qu'aux développements des austères concertos; avec cela, prodigieusement doué pour la musique; et, à peine adolescent, n'ignorant rien des petits secrets de chaque instrument, au courant des « trucs » de bonshommes vieilliss dans le métier, emmagasinant dans sa mémoire jusqu'aux effets faits « à la blague », enfant gâté des instrumentistes, devinant tout, essayant tout, osant tout, au milieu des rires complaisants du papa et de toute la bande. Quelle éducation de compositeur pour orchestre! Les autres commencent quelquefois par le piano, quelquefois par un autre instrument, quelquefois par l'harmonie; ils suivent le cours régulier de leurs études; et, pour finir, ils arrivent à l'orchestre. Strauss a été élevé dans l'orchestre. Il semble que, tout jeune, il ait pensé « en orchestre », comme Hugo pensait en métaphores. Sans profondeur, sans grande sensibilité, sans réelle personnalité, mais doué de puissance, Strauss est un merveilleux joueur d'orchestre; comme les bons clowns, il est né dans le métier; comme eux, il est, en deux mots, un enfant de la balle.

La pleine réussite, manquée avec *Pelléas et Mélisande*, pas même tentée (quoi qu'en aient dit les snobs) avec *Salomé*, était-elle pourtant réservée à une œuvre musicale? Au moment même où *Salomé* triomphait bruyamment à Paris, on se mettait à parler d'un autre compositeur, Paul Dukas, enfant de la même génération; et les rumeurs les plus diverses se répandaient touchant son premier opéra, *Ariane*, que l'Opéra-Comique allait représenter.

Paul Dukas n'était pas un inconnu. Il passait pour un très sérieux musicien; on reconnaissait les plus belles indications dans sa symphonie (1896), dans son scherzo de *l'Apprenti Sorcier* (1897), dans sa sonate (1899), dans ses variations sur un thème de Rameau (1900); *l'Apprenti Sorcier* avait amusé souvent les fidèles des Concerts Lamoureux, comme il vient d'amuser ceux des Concerts Colonne; la sonate et les variations n'étaient connues que d'un petit nombre, et d'aucuns n'hési-

taient pas à les proclamer des chefs-d'œuvre. J'avais autrefois, en 1885 je crois, trouvé Dukas dans la classe de composition de Guiraud, dont j'avais été quelques mois l'élève fantomatique ; Dukas n'y avait aucune des allures du jeune homme prodige ; d'autres, combien disparus aujourd'hui, y menaient un bien autre tapage. Je conservais encore le bon souvenir d'une rencontre à Bayreuth, au sein des nobles enthousiasmes qui donnent un prix à la vie. Au bout de vingt ans écoulés, je devais retrouver le même homme un peu silencieux, de belle culture littéraire, au masque de gravité tour à tour ou de gaieté cordiale et jeune, suivant l'heure et suivant la compagnie.

C'est le 10 mai dernier que l'Opéra-Comique donnait la première représentation d'*Ariane*. Je me rappelle être entré au théâtre, ce soir-là, en des dispositions quelque peu fâcheuses, après une journée surchargée de besognes et un dîner hâtif, agacé du titre baroque de l'œuvre (car ce titre, qui amalgame les époques et les genres dans un raccourci à la Hervé, n'est pas *Ariane*, mais *Ariane et Barbe-Bleue* ; disons donc simplement *Ariane*, et souhaitons que la postérité simplifie *Ariane et Barbe-Bleue*, comme elle a simplifié *Hernani* ou *l'Honneur Castillan*). Agacé du titre, il y avait lieu de l'être davantage encore du livret. Certes, la main d'un poète se reconnaissait ; le sujet n'était-il pas un sujet de poète ? n'y découvrait-on pas maintes idées de poète et, par ci par là, des phrases de poète ? mais quel encombrement de grâces démodées, fâcheuses survivances des pires défauts du symbolisme de jadis ! et, pour quelques situations véritablement musicales, quel laisser-aller, quelle absence de tout effort à réaliser une œuvre, quelle construction à la diable, quelle affabulation au petit bonheur ! Cependant, le rideau se lève et la pénible impression du livret s'aggrave d'une réalisation scénique détestable, avec ce chœur dans la coulisse où il est impossible de percevoir un mot ni une note. Bientôt, une personne apparaît, trop belle en des poses trop belles, et qui fait songer aux anciennes manières du théâtre de l'Œuvre. La mauvaise humeur s'exaspère. Et voilà que, tout à coup, à un certain accord qui monte de l'orchestre, un saisissement nous a pris ; qu'est-ce là ? il semble qu'un monde nouveau se dévoile ; peu à peu, l'émotion grandit ; de magnifiques récitatifs se déroulent ; les pauvres paroles qui sont « mises en musique » se transfigurent au sein

de cette musique, et c'est le frisson des tout à fait belles choses qui passe. Est-ce possible? Maintenant, l'action va son chemin, le jeu charmant des pierreries, le chant souterrain, mystère de profondeur et de simplicité, la scène dans le cachot, puis la lumière, la mer et la vie qui déferlent, et ce magnifique troisième acte, la plus grande émotion qui nous ait été donnée depuis Wagner.

Une seule audition d'un faux chef-d'œuvre peut tromper ; au contraire, le critérium des authentiques belles choses est d'être plus belles et d'être plus aimées à mesure qu'elles sont mieux connues. La patine du temps est nécessaire aux œuvres d'art, aux partitions aussi bien qu'aux colonnades ; il manque à l'opéra de Dukas l'épreuve des années, l'épreuve du revoir et du ré-entendre après des mois d'oubli ; mais il a tout de même subi le contrôle d'une première série de représentations successives, et, sans préjuger de ce que l'avenir ajoutera ou enlèvera à sa vitalité, je voudrais noter et essayer d'analyser une impression qui, chez quelques-uns d'entre nous, fut souveraine et dès le premier jour sembla décisive.

§

Si l'on cherche dans les chefs-d'œuvre classiques ce qu'ils ont chacun créé de nouveau, on s'aperçoit que l'homme de génie d'une époque n'est pas celui qui lui apporte des façons de penser et de sentir nouvelles, mais celui qui exprime les aspirations, c'est-à-dire qui formule les façons de penser et de sentir nouvelles de cette époque. Une étude superficielle des littératures, telle qu'on en pratique à l'Université, laisserait croire qu'un Corneille, qu'un Molière, qu'un Racine, qu'un Shakespeare, qu'un Hugo ont été des inventeurs ; Corneille n'est-il pas présenté aux écoliers comme surgissant, *le Cid* à la main, pour ainsi dire *ex nihilo*? Les érudits ont facilement démoli ces imaginations ; des études historiques ont pu être composées sur les contemporains de Racine, les contemporains de Corneille, les contemporains de Shakespeare, voire sur les précurseurs de Racine, de Shakespeare, de Corneille. On a appris que des drames shakespeariens furent représentés avant Shakespeare, des tragédies cornéliennes avant Corneille ; l'époque romantique fournit vingt exemples de poèmes, de ro-

mans où les idées-mères et même les façons de parler d'un Hugo sont pressenties et comme en voie de réalisation.

En quoi donc a consisté l'œuvre de ces grands hommes ? A exprimer ce qui se cherchait, ce qui se balbutiait autour d'eux. Le prophète, dans la Bible, n'est pas l'homme qui prédit l'avenir, mais l'homme qui formule le présent ; telle reste la définition de l'homme de génie.

Le musicien qui le premier employa notre accord de septième de dominante n'est pas pour cela un plus grand musicien que ceux qui le suivirent ; Beethoven ni Wagner n'inventèrent d'accords nouveaux ; il ne faut pas que les musiciens qui, après Claude Debussy, en lancent quotidiennement s'imaginent acquérir par là un droit à une admiration durable. Qui employa le premier la gamme par tons entiers ? Je ne veux connaître que celui qui sait faire sien ce nouveau moyen d'expression. Autrement, l'art serait une sorte d'article de mode ; la mode d'aujourd'hui prendrait la place de celle d'hier ; et, comme un chapeau du bon faiseur, une symphonie qui se serait portée quelques mois n'aurait plus droit à vivre. L'homme de génie, au contraire, synthétise les forces de son temps, coordonne ses tentatives, profite de ses tâtonnements ; les travaux faits autour de lui deviennent les matériaux de son œuvre ; il ramasse les richesses éparses ; les autres ont creusé les fondations et apporté le bois et la pierre ; il construit le temple. Shakespeare, vu de loin, semble un isolé ; vu de près, dans son milieu, il est la formule d'une pléiade.

Or, cette *Ariane*, toute de lumière, qui se révélait, ne semblait-elle pas accomplir exactement un tel programme ? Rarement il avait été tenté, dans l'histoire de l'art, un aussi bel effort que pendant ces vingt-cinq dernières années ; rarement, aussi, l'effort avait été plus dispersé. Impressionnisme, symbolisme, aspirations classiques, tout cela s'était heurté un peu chaotiquement, dans un mouvement où dominait l'influence de la musique, tandis que peu à peu les conceptions nietzschéennes refoulaient le pessimisme idéaliste de Schopenhauer. Ne découvrons-nous pas précisément dans *Ariane* les délicatesses d'un art qui a été impressionniste et qui est capable d'exprimer les plus subtiles nuances de la sensation ? N'y respirions-nous pas l'arrière-parfum de symbolisme qui, sans s'étaler lourdement, donne aux choses un sens mystérieux ? Rêvions-nous une com-

préhension plus musicale, plus éminemment musicale du sentiment ? N'y retrouvions-nous pas, et en pleine valeur, la richesse de cette langue harmonique et orchestrale que les successeurs de Wagner ont, après lui, amenée au dernier degré de la virtuosité ? Enfin, comme nous le dirons tout à l'heure, n'y saluions-nous pas le retour à la pure tradition classique ?

Mais il ne suffit pas qu'une œuvre exprime les caractères de son époque, si elle ne les exprime à la fois en profondeur, en tant que pensée, et en perfection, en tant que forme.

La profondeur de pensée, d'émotion, de vision, est une chose qui ne s'analyse guère. La profondeur d'une sonate de Beethoven, d'une scène de Racine, a ses causes dans la magnificence de l'âme du poète qui a vu, qui a compris, qui a ressenti, dans sa vérité et son intensité, dans ses motifs et ses corollaires, l'idée, le sentiment dont il est possédé. Il s'agit de traverser le sol friable des apparences, des faux-semblants et des à peu-près, et de descendre jusqu'au roc, de toucher le roc solide de l'émotion humaine, et là-dessus de bâtir un monument.

Aussi bien, lorsque monte le chant souterrain des filles d'Orlamonde, lorsque Ariane va de l'une à l'autre « comme une mère qui tâtonne », quand sonne la cloche de midi, quand la pauvre Alladine regarde la grande sœur qu'elle devine sans la comprendre, quand le maître est ramené vaincu et se redresse silencieux et quand Ariane s'en va dans l'arrachement terrible et magnifique d'une pitié qui se surmonte elle-même, l'angoisse divine nous saisit, et aux accents de ces récitatifs, les plus pathétiques que la musique ait jamais connus, au flux de cet orchestre, le plus intense qui ait été entendu après Wagner, que nous l'écoutions pour la première ou la dixième fois, les larmes montent à nos yeux, ces larmes généreuses qui ne naissent pas à la source facile de l'attendrissement, mais qui sont les témoins de la plus hautaine émotion d'art ; malheureux qui était là et qui ne les a pas connues.

De telles réussites ne sont possibles qu'au musicien, à l'artiste qui s'est rendu maître de ses moyens d'expression, exactement à l'égal d'un virtuose ; et tel paraît bien être le cas de l'auteur d'*Ariane*. Qu'est-ce que la perfection de la forme, sinon l'idée, la vision, l'émotion arrivées, dans l'âme de l'artiste, à un tel degré d'évidence que la formule se dégage d'elle-même.

Le demi-grand homme se débat pour s'obtenir cette divine évidence ; la pleine lumière ne se fait pas dans sa conscience ; il a des éclairs et des obscurités ; il réussit et il échoue tour à tour, et c'est en ce sens qu'il est un impuissant. Chez le demi-grand homme, l'ébauche est presque toujours ce qu'il aura produit de meilleur ; dans l'ébauche, la beauté de la conception apparaît ; mais autour du rêve flottait je ne sais quoi de nuageux ; quand il s'est agi d'arriver à l'entière expression, les forces ont manqué ; et plus il travaille, plus le demi-grand homme gâte son œuvre. L'artiste de génie, au contraire, reste toujours maître de lui-même ; maître de son émotion, de son idée, il la poursuit sans l'altérer ; il va au but d'un pas égal et sûr ; il est normal. On se figure ainsi Michel-Ange taillant en plein bloc, dans le marbre, des statues colossales, et faisant sortir, lentement et progressivement, l'image d'avance obtenue dans son esprit. En cette merveilleuse faculté de rester maître de son œuvre réside le suprême secret de la puissance ; et tel est le dernier des dons que la bonne fée apporte au berceau des hommes de génie. La puissance, dans l'art, comme dans la vie, comme dans les affaires, comme dans le gouvernement des hommes, c'est la possibilité d'imposer sa volonté, d'aller au bout de ses résolutions, d'accomplir une œuvre ; elle consiste en un si parfait équilibre entre les facultés que rien n'est entrepris qui ne puisse être mené à bien, que rien n'est continué qui ne soit le développement logique d'un commencement. Le grand homme, le héros, peut ce qu'il veut, veut ce qu'il peut, comme Wagner.

Je jouerais probablement un vilain tour à Paul Dukas, si je le faisais passer pour un musicien nietzschéen. Dukas est un homme d'une belle éducation littéraire et philosophique ; cependant, j'imagine que, lorsqu'il compose de la musique, ses préoccupations ne vont guère à la *Critique de la Raison Pure* ou à la *Généalogie de la Morale*. Mais, comme tous les hommes, il est de son temps ; et, comme tous les hommes supérieurs, en tant que représentant de son temps, il en a à un haut degré les qualités. La pensée nietzschéenne a joué un rôle indéniable dans son évolution ; je n'en citerai qu'un exemple, mais caractéristique.

Et que l'on ne dise pas qu'il s'agit là du livret et non de la musique, et que Maeterlinck est en cause mieux que Dukas.

Non. Le livret est un conte symbolique dont le sujet est « la délivrance inutile » ; Ariane délivre les femmes de Barbe-Bleue, mais celles-ci préfèrent leur servitude à la liberté qui leur est offerte, et Ariane part seule. Relisez, dans le livret, la dernière scène ; Ariane coupe les liens de Barbe-Bleue, puis s'éloigne de lui, invite ses compagnes à partir et s'en va, sans qu'un seul mot ni l'indication d'un seul geste renseigne sur son état d'âme. Tout cela sera dans l'orchestre. Or, ce tout, c'est : une pitié qui se surmonte. Ce n'est ni la pitié christianisante de Wagner, ni l'égoïsme bas des pseudo-nietzschéens de table d'hôte. C'est la Sur-pitié de Zarathoustra. Et rien, dans l'histoire de l'art, n'est plus poignant et plus noble que ces vingt dernières pages de la partition.

Là se retrouve, sans doute, l'influence nietzschéenne ; et elle existe encore d'une autre manière. A travers et malgré des excentricités de jeunesse, nous avons reconnu, dans la génération des hommes qui ont aujourd'hui de quarante à cinquante ans, une tendance à revenir au goût classique ; et la chose a été prouvée par le succès des idées nietzschéennes. Nietzsche dégagea, formula la réaction anti-romantique ; et nous dirons une fois de plus qu'il ne l'eût pas fait, si le besoin n'en avait pas existé, « dans l'air », autour de lui. L'œuvre de Nietzsche prépare, laisse attendre, promet pour notre vingtième siècle la renaissance de l'art classique que rêvaient déjà les jeunes gens de 1886 ; cet art est-il créé maintenant ? Quelques-uns des critiques les plus sûrs, et je ne nommerai parmi eux que Pierre Lalo, ont déjà reconnu dans l'*Ariane* de Dukas les caractères d'une œuvre classique. L'émotion est intense, mais ordonnée ; la sensibilité est profonde jusqu'au déchirement, mais la volonté lui impose sa discipline ; à la base de l'œuvre est une vie passionnelle inouïe, et, à l'entour, une atmosphère d'ordre, d'équilibre, d'harmonie. Au romantisme chrétien, Nietzsche avait opposé cette *moderatio* antique qui se traduit mal par notre mot « mesure », qui fut la règle de la sagesse hellénique et de la vertu romaine et qui, depuis les premières Olympiades, reste la définition de la beauté morale aussi bien que de la beauté esthétique. Cette discipline, cette pondération, cette harmonie, cette continuité, je la trouve, non seulement à toutes les pages, mais dans l'intimité même de l'œuvre de Dukas ; et, si la pensée est ainsi fondamentale-

ment classique, l'expression ne l'est pas moins. Quelque hardie qu'elle soit, la langue de Dukas procède des maîtres ; ses nouveautés sont le fait d'une évolution et non pas d'une révolution. Il possède et a développé tous les raffinements de la langue musicale moderne, et il sort de Beethoven ; il vient en droite ligne des plus anciens maîtres ; il les continue ; il est le fils et le petit-fils des grands ancêtres ; le classicisme est chez lui le bouillon de culture où infusent les modernités les plus audacieuses.

Cet homme, dont les hérédités anciennes semblent avoir été exotiques, s'est assimilé ainsi toutes les qualités de notre race ; dégagé d'influences étrangères, il apparaît éminemment français et représente le type le plus pur de notre civilisation ; en lui s'épanouit cette tradition qu'on appelle aujourd'hui aryenne, qui est sans doute née en Grèce, qui a passé par l'Italie et s'est continuée en France ; les propriétés essentielles de l'esprit français, héritier de l'hellénisme et de Rome, s'y dégagent des importations extra-européennes et y rayonnent de leur plus authentique éclat.

Et ainsi s'explique qu'*Ariane*, si aryenne, n'a pas eu le succès tapageur d'autres œuvres nées à côté d'elle et n'a pas manqué, par contre, d'une bonne fournée d'ennemis acharnés.

Le succès immédiat n'a jamais été du premier coup aux chefs-d'œuvre ; il s'obtient de deux façons : ou bien en flattant les goûts de la multitude, ainsi que l'a fait l'autre *Ariane*, la petite, l'enfant de Massenet ; ou bien en flattant les goûts d'un groupe, d'une aristocratie quelconque, d'un cénacle, c'est-à-dire le snobisme de quelques-uns, et c'est ce qu'a fait, certes sans le vouloir, Claude Debussy, et, certes en le voulant, Richard Strauss. Par certaines recherches, par une affectation à certaines particularités, quelquefois par des excentricités, quelquefois par des audaces, voire par des impertinences, il arrive qu'en le voulant ou en ne le voulant pas on excite la curiosité, l'enthousiasme d'un groupe ; il y a dans certaines œuvres une espèce d'étrangeté qui séduit les snobs ; l'absence même d'effets peut être un tapé-à-l'œil ; Debussy, qui est la sincérité même a excité plus d'enthousiasmes avec ses défauts qu'avec ses délicieuses qualités ; quant à Strauss, tout au contraire, c'est en recherchant l'extraordinaire, en défiant le goût, en courtisant l'horrible, qu'il raccroche ses admirateurs.

Quiconque a entendu *Ariane* dira si une seule fois le musicien a voulu étonner son public; bien mieux, si une seule fois, même inconsciemment, il s'est départi de cette belle mesure, de cette *moderatio* qui est le summum de l'art. Les snobs n'ont donc pas frémi d'aise aux représentations de Dukas, comme ils l'ont fait à celles d'un Strauss, qui avait tout préparé pour cela, ou d'un Debussy, insoupçonnable d'une telle astuce; les snobs n'ont pas accordé à *Ariane* l'injure de leur engouement; *Ariane*, dans la pure beauté grecque de son nom, a passé au-dessus des snobs; les snobs n'aimeront le classique que le jour où un manager bien parisien s'avisera de les surexciter en faisant jouer *Phèdre* en costumes Louis XIV, au milieu d'un rang de chienlits habillés en marquis, et aux chandelles (1).

§

Nous n'avons pas ici à analyser l'*Ariane* de Paul Dukas; il nous suffit d'indiquer les qualités de grand premier ordre grâce auxquelles elle semble devoir prendre rang parmi les œuvres notables de l'humanité. Je ne m'enorgueillis pas outre mesure d'avoir été l'un des premiers wagnériens de Paris; mais ce me serait une fierté, après avoir célébré à son début en France la gloire de Wagner, d'être parmi ceux qui auront annoncé celle de son successeur. Ce n'est pas que l'*Ariane* apparaisse comme un « chef-d'œuvre sans défauts »; son plus grand défaut réside en son livret; la faute de Dukas fut, après avoir obtenu beaucoup de modifications au livret primitif, de ne pas avoir exigé du poète de talent qui était son collaborateur toutes les corrections dont il sentait la nécessité.

Lorsque Wagner, après avoir écrit *l'Or du Rhin*, *la Walküre* et *Siegfried*, en arriva au *Crépuscule des Dieux*, il retoucha à peine le poème, ancien et insuffisant, dont il entreprenait la musique. Mais la faute était mince; car ce vieux livret, esquisse d'un drame magnifique, ne péchait que par un apparat légendaire excessif, trop opulent, aucunement réduit, trop « conte populaire », toutes choses qui ne discordent pas avec le milieu musical où elles allaient être plongées. Wagner aurait pu, d'une part, resserrer l'action, et, de l'autre, en

(1) Après avoir écrit ces lignes, j'apprends que la chose a été tentée, pour *le Cid*, à l'Odéon... tant pis pour l'Odéon! Et j'apprends que, tentée sans tapages préparatoires et à titre de curiosité, elle a peu réussi... pardonnons donc à l'Odéon!

suivre plus fermement la grande ligne mythique ; il ne l'a pas fait ; je ne connais personne qui ne s'en console. Au contraire, les tares du livret d'*Ariane* sont indélébiles. Certes, l'enchantement de la musique arrive à les faire oublier ; la musique crée l'unité, la vérité et la profondeur de l'action ; elle noie dans son flux souverain les morceaux les plus fâcheux de rhétorique décadente ; de sorte qu'il arrive ceci : le poème de Maeterlinck exaspère qui le lit sans avoir entendu la musique de Dukas ; intéresse et émeut qui l'entend en même temps que la musique ; semble enfin acceptable à qui le relit ensuite avec le souvenir, même inconscient, de la musique ; exemple : la scène finale dont nous avons parlé. Mais les rôles ont été renversés ; la musique est venue au secours du poème, elle lui a donné un sens, alors que l'office du poème devait être de faciliter à notre faiblesse la compréhension de la musique, alors que le drame musical consiste en de la musique que des paroles interprètent et non pas en des paroles que la musique interpréterait.

Mais la faute de Dukas ne fut pas seulement d'avoir agréé une architecture dramatique médiocre, un parterre de déclamations démodées ; elle fut d'avoir choisi, sous prétexte qu'il fournissait des situations musicales, un poème inférieur.

Quelle « humanité » chercher dans cet amalgame de sentiments faux, de péripéties factices, de psychologies falotes (1)... ? Et puis, si l'on descend au fond des choses, qu'est-ce que ce sujet fantasque qui signifie tout ce que l'on veut ? Dukas, par sa musique, a créé une *Ariane* ; mais le texte de Maeterlinck n'est rien qu'une pochade toute de surface. Le livret de *Pelléas*, ébauche d'une action humaine, était un beau sujet insuffisamment traité ; le livret d'*Ariane* est un sujet insuffisant, insuffisamment traité. Il en restera pour l'œuvre de Debussy un avantage ; le public ne sait pas, ne doit pas établir de « distinguo » entre le poème et la musique ; il écoute un ensemble, il écoute et il regarde, et *Pelléas* conservera l'heur d'être quelque chose qui ressemble à un drame.

Peut-être jugera-t-on qu'il est trop question ici du livret et qu'il est injuste d'en reprocher les faiblesses au musicien. Non.

(1) D'abord, il faut désobéir...
Les autres ont eu tort et les voilà perdues pour avoir hésité...
Je pourrai pardonner lorsque je saurai tout...
Sa conscience ou quelque autre force a parlé...

A l'heure où, sous le coup de l'émotion de l'ordre le plus élevé, nous nous demandons si le grand homme espéré ne s'est pas manifesté, il est impossible de ne pas noter que le musicien eût donné la preuve d'une force supérieure en repoussant le sujet mesquin, en élisant, en découvrant le grand sujet. Quelqu'un reprochait un jour à Saint-Saëns la niaiserie du livret de *Samson et Dalila* et imaginait par contre le superbe et jovial poème qu'aurait pu lui fournir cet épisode unique dans la Bible.

— Mais, objectait-on, ce n'est pas Saint-Saëns qui est coupable de ce livret.

— Si; car un grand artiste l'aurait refusé. Un musicien a toujours le poème qu'il mérite.

Que l'on se rappelle l'élévation, l'envergure, la profondeur des poèmes wagnériens. Il ne faut certes pas oublier que le dialogue en fut écrit en vue de la musique, qu'il n'est pas et ne devait pas être « littéraire ». Mais qu'il nous en soit donné une solide et forte traduction française en prose, et l'on verra s'il existe, en aucune littérature, une épopée plus ample que le *Ring*, un drame plus intense que *Tristan*. Le génie est un organisme complet; Wagner poète ne pouvait pas être indigne de Wagner musicien.

Et cependant... à l'âge où Dukas commençait *Ariane*, Wagner venait de terminer *Lohengrin*...

L'avenir est ouvert.

Nous avons dit que l'épreuve du temps était nécessaire pour sacrer un chef-d'œuvre; ce n'est pas sans quelque angoisse que certains attendent les reprises d'*Ariane*, pour contrôler leurs impressions premières. Avons-nous été dupes d'un prestige? Avons-nous subi la sorcellerie d'une extraordinaire virtuosité à nous éblouir, d'une habileté infernale à manier la profondeur? Un concours de circonstances qu'on ne démêle pas a-t-il fait chanter cet orchestre dans le plus intime de nos êtres? Les soirées d'*Ariane* ont-elles bénéficié d'électricités inouïes? Les maladies de ce siècle nouveau y ont-elles trouvé un de ces haschich dont Nietzsche nous a appris à nous défier?... Hypothèses invraisemblables et que suffirait à démentir la belle gravité serene du musicien, cette tranquillité et cette modestie fière, ce regard où se reflète une vie intérieure... Il est dur, mais il est utile pourtant que l'on demeure sévère pour ses joies; cet arti-

cle serait une imprudence s'il prétendait être autre chose que l'analyse d'une impression, qu'un appel interrogatif jeté aux amis connus et inconnus, que la confession d'un homme qui, ayant passé la quarantaine, croyait, jusqu'en mai dernier, qu'après Wagner et Nietzsche « il n'aimerait plus ».

Quoi que l'épreuve des années décide d'*Ariane*, quelles que soient les œuvres qui lui succèdent, les écrivains et les artistes de cette génération qui ont assisté aux représentations du printemps dernier se rappelleront avec un émoi durable ces soirées si belles, si inattendues pour ceux qui, comme le signataire de ces lignes, n'avaient pas suivi l'évolution de Paul Dukas.

Ce fut quelque chose de poignant et de très doux quand quelques-uns de ces hommes, qui s'étaient jadis connus, qui jadis avaient fréquenté ensemble chez Mallarmé dans la petite salle de la rue de Rome, à Bayreuth à l'époque héroïque du wagnérisme, dans le promenoir de Lamoureux au temps de l'Eden, qui depuis lors ne s'étaient guère revus, chacun étant parti vers sa vie, quand ces hommes se retrouvèrent, aux soirs d'*Ariane*, dans les couloirs de l'Opéra-Comique, avec les mêmes larmes aux paupières, les mêmes frissons au cœur, et se tendirent les mains, comme jadis, avec l'émotion du passé qui ressuscitait. Un peu blanchis, un peu las, un peu voûtés, j'ai retrouvé chaque fois, à ces représentations d'*Ariane*, des amis de la *Revue Wagnérienne*, des camarades de la *Revue Indépendante*, qui cueillaient, le cœur chaviré d'un trouble délicieux, le fruit mûr du bel arbre de leur jeunesse, tandis que l'admirable Vincent d'Indy expliquait, gravement, à ses élèves cet exemple et cette leçon des renaissances éternelles de l'art.

A l'époque où nous devînmes des jeunes hommes, Wagner était entré déjà, ainsi qu'Hugo, dans l'immortalité; à peine quelques-uns de nous purent-ils l'entrevoir. Nietzsche a vécu loin de nous, inconnu de nous; il s'est enfui, terriblement solitaire, dans les montagnes de l'Engadine et a disparu du milieu des hommes, sans que les jeunes gens qui alors approchaient de la trentaine aient seulement soupçonné ce génie et cette agonie; et c'est une tristesse dont beaucoup restent inconsolés. Au-dessus de notre jeunesse, nous n'eûmes que Mallarmé, l'esprit le plus haut, le cœur le plus noble, le visage le

plus souriant, la main la plus paternelle que nul ait pu rêver, « sagesse égale bonté », l'homme que quelques-uns d'entre nous aimèrent plus qu'aucun autre homme, et qui partit subitement, en un jour de détresse inoubliable. Ceux qui, il y a vingt-cinq ans, il y a quinze ans, ont pensé faire le chef-d'œuvre, puisque ç'a été la noblesse de beaucoup parmi cette génération d'avoir rêvé ce rêve, ressentiraient, pour peu que la vie n'ait pas étouffé en eux leurs bonnes volontés primitives, une joie intime et profonde à voir l'un d'eux réaliser l'espérance qu'ils n'auront pu réaliser eux-mêmes. Et cette acceptation joyeuse serait la consolation, mieux encore, la récompense de ceux qui ont voulu le mieux et qui sont restés en chemin.

L'acceptation joyeuse est, à la résignation, ce que la pitié surmontée d'Ariane, ce que la Sur-pitié de Zarathoustra est à la compassion malade du pessimisme. La nature est une mère follement prodigue ; pour faire un être, elle multiplie les germes à l'infini ; elle lance les graines par millions ; que deviennent ces millions de graines ? Quelques milliers d'arbrisseaux naissent ; cent arrivent à être des arbres ; un seul devient l'arbre grandiose et centenaire. Pour faire un chef-d'œuvre, la nature exige que des milliers d'hommes naissent, et qu'un petit nombre de jeunes gens rêvent et peinent, et que les uns s'arrêtent et que les autres aillent plus loin, mais que des efforts innombrables et magnifiques soient amoncelés, — ainsi qu'il a été fait par la génération de ceux qui étaient des jeunes hommes il y a vingt-cinq ans. Mais quelle joie, dans le ciel et sur la terre, quand un chef-d'œuvre a eu son jour !

ÉDOUARD DUJARDIN.