



La musique et la littérature *)

A PROPOS DES IDÉES ET DES ÉCRITS DE WAGNER

Les journaux de l'autre semaine nous ont fait connaître le programme élaboré par M. Porel pour la prochaine saison dramatique du Grand-Théâtre qu'il va fonder. Ce programme est fort instructif et plein de promesses; il intéresse la musique autant que la littérature et nous semble, à cet égard, être un signe des temps. La littérature s'humanise; elle s'aperçoit, depuis peu, que la musique pourrait bien être un art, un art sérieux, s'entend, et elle en marque une joie naïve. Nous voyons, au théâtre, Melpomène fraterniser avec Euterpe. La chose est assez nouvelle, car il faut convenir que, depuis le temps où les neuf sœurs divines enlaçaient leurs rondes sur les sommets neigeux de l'Hélicon, portant, comme dit le vieil Hésiode, « un cœur unanime dans leurs poitrines », elles s'étaient singulièrement tourné le dos.

Ce n'est certes pas nous qui nous plaindrons de les voir se tendre les mains pour tenter de réformer les chœurs qu'elles menaient jadis auprès de l'onde Aganippide. Les Muses ne peuvent que paraître plus belles à marcher appuyées l'une sur l'autre. Elles n'ont d'ailleurs rien à se reprocher : si Euterpe se plaint à présent d'entrer chez Melpomène en humble sujette et par la petite porte, Melpomène peut, en montrant l'Opéra, exciper de ses longs et loyaux services chez Euterpe comme fille de cuisine pour faire valoir ses droits à une réparation.

C'est une étude attachante de suivre, au cours des âges et des développements particuliers de la Poésie et de la Musique, l'histoire de leur graduel rapprochement. Cette étude a été faite, précisément, par le musicien-poète à qui il était réservé de réaliser la fusion des deux arts d'une manière aussi complète que le permettait leur état respectif, notamment le point de richesse organique où la musique était parvenue durant une séparation séculaire pendant laquelle elle s'était nourrie de sa propre substance, croissant toujours en force et en

* (Revue Hebdomadaire, septembre 1892).

beauté jusqu'à s'épanouir par Beethoven en un art supérieur et complet en soi.

Nous trouvons, en effet, dans l'écrit capital de Wagner, Opéra et Drame, un exposé de l'histoire de la poésie dans la musique et de la musique dans la poésie tracé avec cette clairvoyance pénétrante et cette intelligence passionnée qui, lorsqu'elles s'appliquent à un objet, le font saillir en pleine lumière. Ce n'était guère que par un tel artiste, musicien de forte culture et poète de conscience profonde, qu'une pareille question pouvait être victorieusement abordée et éclaircie une fois pour toutes. Wagner nous semble l'avoir résolue aussi complètement qu'il est possible, et l'on ne saurait plus guère avoir de doutes sur la réalité de l'impulsion qui rapproche irrésistiblement les deux arts et les porte à se pénétrer mutuellement, dès qu'on s'est familiarisé avec les vues de l'auteur de Parsifal.

Ce sera l'éternelle gloire de Wagner d'avoir pressenti, par delà les plates conventions et les écœurantes banalités de l'opéra, cette loi d'unification qui tend à grouper de nouveau en un seul faisceau les différentes formes de l'art. Pourtant, il l'avoue lui-même, ce ne fut que par la musique que le mystère de cette loi souveraine lui fut révélé, ce fut à la lumière des œuvres musicales qu'il put pousser jusqu'au bout ses plus audacieuses investigations et mettre à nu le cœur même de son art pour y surprendre le secret de son plus intime battement. Soutenu et guidé par le génie de la musique, échauffé par ses flammes vivifiantes, il put à son aise tout oser et tout accomplir. Sans lui il n'eût été qu'un esthéticien supérieur, par lui seulement il fut un artiste et fit œuvre de créateur.

On ne peut trop insister sur ceci : lorsqu'il s'agit d'apprécier un acte aussi important dans l'histoire de l'art de notre temps et de tous les temps que cette réforme wagnérienne, il importe de le juger en pleine connaissance de cause.

Des gens vous diront, encore à présent : La réforme de Wagner ! un pur bouleversement syntaxique de la grammaire des sons, quelque chose comme un langage barbare où le solécisme mélodique et le néologisme harmonique hérissent des phrases construites à l'inverse de toute proposition musicale intelligible ! Ceux-là en sont encore à la musique de l'avenir ; il convient de les reléguer au plus bas échelon de la série des appréciateurs.

D'autres, mieux informés, admirent la musique du maître, voire ses poèmes, et reconnaissent en lui un homme de théâtre génial, mais sans aller plus avant dans l'intelligence de son œuvre. Ils sont d'un degré au-dessus des précédents. Plus haut enfin se placent ceux qui embrassent dans son ensemble la conception

de Wagner et peuvent mesurer toute la portée de sa tentative, mais lui assignent un faux point de départ.

Ces derniers sont en général des littérateurs, et, comme tels, ils jugent de Wagner avec des sensations surtout littéraires. Le sens supérieur des créations wagnériennes les conduit, peut-être par défaut d'éducation spéciale, à une méconnaissance absolue de leur vraie nature : l'élément de fusion des différents modes expressifs dont se sert l'art nouveau, le principe par lequel s'opère leur jonction serait, selon eux, non pas la musique, mais le verbe. La réforme de Wagner aurait ainsi une origine en dehors de la musique et dont l'honneur reviendrait à la littérature.

Ceci est non moins faux que le reste.

Que, dans l'à jamais glorieuse fête de l'art grec, l'alliance des arts ait été scellée au nom du Verbe, nous n'en pouvons douter. Qu'était la musique alors? Rien autre chose qu'une sorte de renforcement sonore de la Parole, une simple ligne homophone infiniment modulée selon les règles les plus délicates de l'eurythmie. Cette Parole, qu'elle fût d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide, conduisait tout, animait tout; c'est par elle que se produisait l'impulsion qui mettait en mouvement les autres rouages de la grande œuvre d'art collectif que fut alors la tragédie.

Mais après le long divorce des arts qui suivit l'éroulement du monde antique, la musique a grandi solitaire dans l'ombre, et voici qu'après deux mille ans elle se retrouve en face de la poésie, complètement transformée et devenue, elle aussi, un art ayant sa langue particulière et ses moyens d'expression propres. L'harmonie, ou si l'on aime mieux la mélodie simultanée, lui a ouvert l'empire illimité des mystères de l'âme; elle s'y est plongée avec ardeur; elle y a pris conscience d'elle-même. C'est ainsi qu'elle est devenue la musique, notre musique, un tout autre art que la règle des chorèges et des mimes.

Pourtant, après avoir atteint sa plus haute signification, et manifesté le plus énergiquement sa nature par la symphonie instrumentale, cette musique, un jour, toucha sa borne. Elle tendait désormais vers une expression trop définie à laquelle ses seules ressources ne pouvaient suffire. Nous parlons, bien entendu, de la musique envisagée sous son aspect le plus caractéristique, c'est-à-dire sous la forme de la musique pure, en considérant surtout le point où elle en était parvenue avec la symphonie de Beethoven, et en laissant de côté les manifestations de l'art musical dramatique; nous examinerons ces dernières tout à l'heure.

La musique, disons-nous, s'aventura si loin sur son propre domaine

qu'elle finit par en trouver les limites. Que faire? Pouvait-elle retourner sur ses pas, revenir aux phases antérieures de son développement? C'eût été là une absurde inconséquence. Elle se souvint alors de son antique alliance avec la poésie, et fit appel à sa compagne des temps lointains pour lui emprunter une voix et, ouvrir une issue au torrent débordant de confuses aspirations qui bouillonnait en elle.

Cette poésie, qu'était-elle devenue, à son tour, depuis sa séparation des arts qui jadis lui faisaient cortège? Comment s'était-elle transformée? Au moment où la musique l'invoqua et que, répondant à son appel, elle la trouva un art puissamment organisé, qu'était-elle, elle-même?

Non plus vivante comme autrefois, non plus chantée, ni même parlée, mais une chose écrite, la poésie était devenue la littérature.

Son esprit dès lors était formellement opposé à celui de la musique, et les événements le montrèrent bien. Ce langage nouveau, si puissamment éloquent, de la musique symphonique, c'est-à-dire de la vraie musique, resta absolument étranger, sauf de rares et belles mais inutiles exceptions, à la foule des poètes devenus littérateurs. Ils le jugèrent un vain bruit méprisable, une désagréable débauche sonore, et s'en tinrent à cette opinion jusqu'au jour où un artiste mit la main sur leur propre héritage, et scella de nouveau l'alliance de la poésie et de la musique devenue la symphonie, mais en la concluant, cette fois, au nom de la musique.

C'est là une chose qu'on ne saurait trop méditer, cette transformation réciproque de la poésie et de la musique dans l'âge où elles reprirent contact. Certes si la musique avait eu déjà son Beethoven au moment où la poésie de l'Europe occidentale atteignit à son développement le plus caractéristique, tout se fût passé autrement. Mais il n'en fut pas ainsi. Et par cela nous pouvons comprendre comment la réforme d'un Gluck, si admirable soit-elle, comment le génie d'un Mozart, si incisif et d'une telle grâce délibérée, ne purent encore consommer d'une façon suffisante l'alliance des deux arts.

La réforme de Gluck fut à coup sûr une action féconde; mais à l'examiner sérieusement, elle est seulement une étape vers la fusion profonde de l'expression poétique et de l'expression musicale. Considérez ce que l'auteur pense lui-même de la façon dont la musique doit s'appliquer au texte : « ... J'ai cru que le chant n'était dans un opéra qu'une substitution à la déclamation... »; et ailleurs encore : « ... Ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la poésie... »

Il le dit ainsi maintes fois : la musique est un renforcement de la poésie, et il applique le précepte avec rigueur. Il fit faire de la sorte un pas de géant

au drame musical, mais il subordonna la musique à la déclamation, comme dans le drame antique, sauf que la mélodie homophone était devenue une mélodie harmonique d'une forte puissance expressive, et que la parole n'était plus d'Eschyle ou de Sophocle, mais de Calzabigi ou du bailli du Rollet.

Ainsi envisagée, la réforme de Gluck nous apparaît comme dérivée plutôt de l'esprit littéraire que de l'esprit musical; quoique laissant de côté, le plus souvent, le sens positif des paroles de son misérable texte, Gluck s'élève au drame musical véritable par un sentiment des situations et une puissance de pathétique qui dépassaient de beaucoup la pauvre littérature dont il croyait strictement s'inspirer, et qui lui étaient uniquement suggérées par le génie de la musique.

L'œuvre dramatique de Mozart, elle, a bien son point de départ dans la musique. D'âme plus foncièrement musicale que celle de Mozart, il n'en fut jamais. Il vit son drame uniquement à travers le prisme chatoyant de sa musique, et il en projeta la lumière nuancée sur les différentes scènes sans jamais en briser les rayons. Pour lui, la musique forme le centre de la conception et ne doit jamais s'oublier elle-même. En écrivant la scène finale de Don Juan, où il s'élève d'un si large, d'un si victorieux coup d'aile, il ne faillit pas à ce précepte qui semble avoir été son unique loi esthétique. Pour Gluck c'était la musique qui se faisait drame; pour Mozart, c'est le drame qui se fait musique. De là un ensemble de beautés admirablement équilibrées, musicalement parlant, et de proportions infiniment harmonieuses, mais sous lesquelles, parfois, le drame s'atténue, attardé par les nécessités du développement musical, sacrifié à son parfait achèvement.

Avec Beethoven, et dans un autre domaine, la musique traversa une phase nouvelle. Ce ne fut plus à un drame particulier, à une action extérieure qu'elle s'attacha, mais au drame universel, à la tragédie intérieure de l'âme humaine. Nous l'avons dit, elle s'avança si loin dans cette voie, qu'elle atteignit aux limites de sa propre puissance. Mais un langage musical nouveau était créé, un langage que Gluck et Mozart avaient ignoré. Ce fut ce langage que Wagner s'appropriâ. De la symphonie de Beethoven il fit jaillir le drame musical. Sans Beethoven, ce drame eût été impossible. Par lui, seulement, par son effort titanique, la musique sortit de sa sphère particulière pour s'élancer d'un vol irrésistible vers la poésie et pour marcher, de concert avec elle, vers le but senti.

Oui, c'est bien du côté de la musique que partit l'impulsion qui devait la rapprocher de la poésie. C'est bien la musique qui dans le théâtre de Wagner projette sa clarté sur le drame et en devient la conscience vivante. C'est bien

ce qu'il y avait dans cette musique de tendances informulées, d'aspirations refoulées comme douloureusement qui par ce drame trouve une voie. La poésie tombée dans les conventions de la rhétorique, dans les vains raffinements de la littérature écrite, s'est retrempée dans ce verbe supérieur et y a puisé une intensité d'expression vers laquelle elle tendait de son côté sans parvenir à la dégager.

Oui vraiment, il y a autre chose dans la réforme wagnérienne que nous ne savons quels perfectionnements de la valeur littéraire des librettos, perfectionnements de la valeur littéraire des librettos, perfectionnements par lesquels la musique se serait à son tour enrichie et transformée. La transformation du drame musical part du cœur même de la musique, devenue la symphonie de Beethoven, et s'il ne se fût agi que de donner une plus grande valeur au texte de ce drame, la coupe traditionnelle de l'opéra avec ses airs et ses ensembles eût pu rester intacte, et la symphonie n'y serait jamais entrée. La réforme de Wagner n'eût été qu'une répétition de celle de Gluck sur des livrets simplement moins plats, et c'eût été tout, au lieu qu'il n'en est pas ainsi : si les drames de Wagner ont une valeur poétique, ils la puisent dans le génie même de la musique, non dans l'esprit de la littérature ; partout où Wagner a été grand musicien, il a été grand poète, et les instants de ses drames où il laisse fléchir son essor sont précisément ceux dans lesquels il se laisse momentanément dominer par les conventions de la poésie écrite.

On semble trop oublier cela. Notre moderne musique dramatique semble avoir mal compris cette grande leçon. Elle incline délibérément vers la littérature, parfois vers la pire et la plus opposée à elle-même. Elle croit ainsi travailler à l'émancipation de la scène lyrique, parce qu'elle illustre des vers aux rimes plus riches, qu'elle traite des sujets plus raffinés et qu'elle a plus ou moins remplacé l'ancienne coupe de l'opéra à numéros par une suite de scènes reliées par des motifs. Mais tout son effort porte à faux, et nous estimons qu'il ne sortira rien de ces prétentieuses réformes extérieures, parce que nous en considérons surtout la signification, et que nous la trouvons nulle, irrémédiablement nulle. C'est le génie de la musique qui devrait tout animer, et il est absent. Combien vaudrait mieux une suite de morceaux à l'ancienne manière, avec une inspiration vraiment musicale, qu'un art ainsi compris ! Au sortir d'une de ces œuvres soi-disant avancées, avec quel plaisir on entendrait un opéra de Mozart ! C'est là une sensation que chacun a éprouvée. C'est aussi un des résultats les plus déplorable de cette méprise qui nous fait juger la tentative de Wagner comme une manière de triomphe de la littérature sur la musique, tandis qu'en réalité, comme nous avons essayé de le faire voir, c'est l'inverse qui a eu lieu.

Il serait vraiment temps de dire à notre tour (nous le pouvons après Parsifal), en renversant la boutade de Beaumarchais : « Ce qui est trop sot pour être chanté, on le dit », et d'inspirer notre théâtre du véritable esprit de la musique. C'est la seule façon de procéder de Wagner qui puisse nous profiter en quelque chose.

Il est hors de doute que ce sont surtout ces œuvres de Wagner qui ont attiré l'attention des hommes de lettres sur la musique. L'activité intellectuelle prodigieuse de ce compositeur les a frappés d'étonnements, ils ont été stupéfaits qu'il leur ait montré ce qu'il fallait faire. Ils ont rêvé dès lors de s'approprier ce qu'ils pouvaient de cet art inattendu, et leur souci de la musique date de là. Nous avons déjà vu quelque chose d'analogue avec la peinture ; mais cette fois, la chose ne nous semble pas être sans danger pour les musiciens, d'autant plus que beaucoup d'entre eux sont mal préparés à repousser l'invasion de la littérature dans leur art ; ils s'en considèrent au contraire comme très honorés et pensent ouvrir ainsi au drame musical des voies nouvelles sans s'apercevoir qu'ils finiront par lui faire préférer, même par les wagnériens professionnels, la musique dramatique suivant l'ancienne formule.

S'ils tiennent, d'ailleurs, absolument à collaborer avec le théâtre littéraire, nos musiciens le peuvent sous une autre forme que celle du drame chanté. L'entreprise, dont nous parlions en commençant, qui fait appel à la musique pour encadrer non seulement des œuvres de grands poètes, mais aussi des productions de littérateurs nous semble leur montrer dans quelle mesure ils peuvent participer à une telle besogne. Le mélodrame leur est ouvert, et l'on y compte d'illustres précédents. Nous savons bien quel rôle effacé joue la musique en de telles occasions, mais elle peut toujours se rattraper pendant l'entr'acte. Le reste du temps, on ne lui demande qu'un trémolo plus ou moins perfectionné, et il suffit de sa seule présence pour que le but soit rempli.

Mais en dehors de cette combinaison, la Musique fera sagement de se détourner de la littérature, réaliste ou non, et de regarder un peu vers sa grande sœur la Poésie, la vraie. C'est à côté d'elle qu'est sa place.

Paul DUKAS.