



WAGNER

Richard Wagner

en contact

avec l'esprit français

Question complexe, presque brûlante, tant les événements extérieurs pèsent sur elle et contribuent à la fausser. Aux moments de tension franco-allemande, Wagner est invectivé au nom de ses propres invectives ; on rappelle l'injure fameuse : « la France est un peuple de singes » ; on reproduit la *Capitulation*, plus fameuse encore. Cela se vit en 1882, sitôt qu'il fut question de représenter *Lohengrin* à Paris, — en 1887, lors des tumultueuses représentations de l'Eden-Théâtre ; ce fut, pendant toute la guerre, le « leit-motiv », au nom duquel fut proscrire toute audition wagnérienne. En pareil cas, Wagner n'est qu'un ennemi, le wagnérisme que « germanophilie ». — Vienne sinon l'entente, du moins le « modus vivendi » qui permettra l'expression d'une pensée plus favorable à Wagner : on cherche aussitôt le moyen de rattacher Wagner à l'esprit français. On ne se contente pas de dire, avec Mendès, que la *Capitulation* ne saurait faire oublier *Tristan* (1) ; on juge même insuffisant de reconnaître, avec la simplicité courageuse de Vincent d'Indy, ce que la musique française doit à Wagner : on veut des rapports, des affinités électives. A cela s'employa, jadis, la *Revue wagnérienne* : mais rien de plus significatif que l'œuvre de Stewart Chamberlain. Ce wagnérien, aussi conscient qu'enthousiaste, ne pouvait,

(1) « Oui, cela est vrai. Richard Wagner a écrit contre la France, contre Paris assiégé et vaincu, une pantalonnade abjecte et stupide... C'est hideux... Mais enfin, est-ce qu'une brochure de vingt pages annule douze partitions ? Est-ce que la *Capitulation de Paris* annule *Tristan et Yseult* ? » Cité *Revue de Paris*, t. 5, 1905, p. 2, note.

semble-t-il, souffrir les cloisons étanches : il voulait réconcilier l'idéalisme de Wagner avec celui qu'il trouvait chez les littérateurs français ; il l'affirmait (1).

L'affirmation n'est pas sans danger. Imprudence, que présupposer des rapports, alors que la réalité historique présenta surtout des différences, et des heurts. Imprudence même, quand il s'agit de Wagner et de la France, qu'isoler un jugement, abstraction faite des circonstances, sans citer celui qui précède ou qui suit. Un exemple. La France a retenu, pour cause, la *Capitulation* ; mais elle ne connaît guère la préface, qui n'est pas loin de louer la France aux dépens de l'Allemagne : « Au milieu de toutes leurs folies, [les Français] se montrent toujours originaux ; et nous, dans nos dégoûtantes (*sic*) contrefaçons de ces mêmes façons d'être, nous nous effondrons dans le ridicule (2). » Devant ces contrastes, il faut admettre qu'ici, l'absolu ne serait pas de mise, et ne pas s'exagérer l'importance des « jugements d'essence ». En séparant, comme l'a fait Chamberlain, les opinions relatives au caractère français des jugements concernant notre littérature (3), on mutile la réalité : donc, on la fausse. Mieux vaut s'efforcer de la retrouver, c'est-à-dire d'expliquer les assertions de Wagner à la lumière des événements et des circonstances.

I

Il reste vrai que la formation musicale de Wagner comporte fort peu d'éléments français. Il subit avant tout l'influence de Weber : c'est pour voir en lui le créateur d'un opéra purement allemand, il s'enthousiasme devant le *Freischütz*, en 1822, au point de mépriser *Don Juan* pour ses paroles italiennes (4). Est-ce à dire qu'il néglige l'opéra français ? D'éloquentes statistiques, récemment mises en lumière (5), prouvent la place qu'il lui accorde, sur tous les théâtres où se fait son pénible apprentis-

(1) *Richard Wagner et le génie français*, *Revue des Deux Mondes*, 1896, t. IV, p. 434 sqq.

(2) *Gesammelte Schriften*, 4^e édition, t. IX, p. 4.

(3) Stewart Chamberlain, article cité, p. 440.

(4) Henri Lichtenberger, *Richard Wagner poète et penseur*, p. 30.

(5) André Schaeffner, *Richard Wagner et l'opéra français*, « *Revue Musicale* » d'octobre 1923, p. 115 et suivantes.

sage : Wurzburg et Magdebourg, Königsberg et Riga, Dresde même. Il ne faut pas incriminer le public seul, s'il donne à Riga seize représentations du *Postillon de Lonjumeau*, pour quinze du *Freischütz*, — l'œuvre de prédilection cependant. Non seulement il fait jouer l'opéra romantique, mais il ne marchandé son intérêt ni à *Joseph*, « le magnifique ouvrage de Mehul » (1), ni aux *Deux Journées* de Chérubini, chez qui « tout ce que Glück voulut ou put vouloir est accompli » (2), ni à *la Muette* d'Auber, dont il louera, plus tard encore, la « concision inaccoutumée », la « concentration violente de la forme ». Loin de marchander son admiration aux musiciens français du début du siècle, n'est-il pas allé jusqu'à les comparer, dans *l'Œuvre d'art de l'avenir*, à « des étoiles isolées, servant de boussoles au poète perdu dans la nuit obscure de l'opéra » ?

On pourra, sans doute, rappeler des jugements contraires. On va rappeler que, dans le *Monde élégant* du 10 juin 1834, il a blâmé la banalité mélodique de Bellini, recommandant au musicien de l'avenir de n'écrire « ni à l'italienne, ni à la française » ; mais n'a-t-il pas ajouté : « ni à l'allemande » ? Certes, aux temps de Riga, il abandonne son projet d'opéra-comique : *l'Heureuse famille d'ours*, car il s'est aperçu qu'il écrivait « de la musique à la Adam » ; mais, en somme, il méprise les musiciens français, ses contemporains, beaucoup moins que Berlioz ne les méprisait. Même au cours de son pénible séjour à Paris — le premier — il en médit peu. Traitant de la *Reine de Chypre*, il reconnaît que la musique d'Halévy « convient », qu'elle est « touchante, et, par places, d'un intérêt significatif (3) ». Il va jusqu'à prendre la défense d'Auber, s'insurgeant contre la gloire exclusive de Rossini (4). Et ce demi-éloge de l'ancien opéra français n'est peut-être pas tout à fait désintéressé : Wagner lui doit plus qu'il ne le semble, et bien curieux sont les rapprochements qu'on vient d'établir (5) entre tel motif de Cherubini, de Boïeldieu, d'Auber et tel

(1) *Lettres sur la musique*, traduction Prod'homme, t. IV, p. 191, — cité par A. Schaeffner, p. 116, n. 4.

(2) *Oper und Drama*, 1^{re} partie, traduction Prod'homme, 4^e volume, p. 74, — cité par A. Schaeffner, p. 120.

(3) *G. Schr.*, t. I, p. 255.

(4) *G. Schr.*, t. IX, p. 44.

(5) Ces rapprochements, déjà notés par Jean Marnold — voir *le Cas Wagner* — viennent d'être mis en évidence par A. Schaeffner — article, cité, p. 126-131.

passage de *Rienzi*, de *Lohengrin*, et même — qu'en eût dit la princesse Metternich ? — de *Tristan*. Pour *Rienzi*, l'intention n'était pas douteuse : Wagner s'est proposé d'écrire « une *Muette* irrésistible » (1). Il perçoit son sujet — il l'a dit lui-même — « à travers les lunettes du grand opéra (2) ». On a dit qu'il avait, par la suite, méprisé son œuvre. Il en parle, à vrai dire, assez dédaigneusement dans la *Lettre sur la musique*, de 1861, et la présente alors comme un reflet d'Auber, de Meyerbeer et d'Halévy (3). Mais quand Judith Gautier lui demande de laisser jouer *Rienzi* à Paris, Wagner ne s'y oppose nullement ; nul dédain quant à l'œuvre de jeunesse ; il refuse simplement de la diriger lui-même, pour des raisons fort acceptables : « Tant par son sujet que par sa forme musicale, *Rienzi* se rattache aux opéras depuis longtemps populaires à Paris... Il fera son chemin sans moi (4). » Pas de doute : si Wagner avait méprisé *Rienzi*, Cosima n'y aurait pas trouvé des sujets de déguisements pour les enfants, au jour de la fête du Maître...

Ses dispositions d'esprit, par rapport à Paris, n'étaient donc pas défavorables. On n'a retenu que son dégoût : sélection arbitraire. Dès 1839, il estime, et très haut, la perfection matérielle que Paris réalise dans le domaine artistique. Il est frappé de la minutie des répétitions à l'opéra ; il admire, sans réserves, la société des derniers quatuors de Beethoven ; il s'enthousiasme devant l'interprétation qu'Habeneck, au Conservatoire, sait donner de la Neuvième Symphonie. Jamais il n'oubliera cette audition. Il prendra modèle sur Habeneck pour donner à Dresde, en 1846, une réalisation de la Neuvième qui méritera de rester célèbre ; et, trente ans plus tard, il en parlera encore : « Comme par enchantement, je fus du coup initié aux incomparables mystères du génie. » — Oui. Mais il y a, par contre, tous ses déboires : accueil courtois, mais inefficace ; impossibilité de se faire jouer ; gêne, et bientôt misère noire ; travaux mercenaires. On sait tout cela. Une telle existence pouvait-elle ne pas entraîner des haines tenaces ? C'est, dit-on souvent, la haine de Paris et de l'esprit

(1) G. Servières, *Les visées de Wagner sur Paris*, « Revue Musicale » d'octobre 1923, p. 89.

(2) G. Schr., t. IV, p. 257, *Communication à mes amis*.

(3) G. Schr., t. VII, p. 119.

(4) Judith Gautier, *le troisième rang du collier*, p. 244.

français. Non. C'est la haine de ce que Paris représente alors, et à ses yeux : « le Paris de Scribe et de Meyerbeer, le Paris du veau d'or et de l'art-industrie (1). » L'auteur des *Huguenots*, sur la recommandation duquel il a trop compté, va devenir à ses yeux « le symbole du bric-à-brac théâtral et de toutes les avanies subies » ; la capitale ne sera plus que le ramassis de ce qu'il apprend à détester : cet opéra, « sur les murs duquel est écrit : Tu danseras ! » (2), — les « ignobles rythmes de quadrilles » entendus à l'Opéra-Comique, — le public vicié par l'opéra italien, gâté par Rubini, incapable de prendre l'art au sérieux.

Ceci pourrait ne pas entraîner la condamnation de l'esprit français. Mais Wagner restera trop ulcéré pour rester impartial, et se prêter à l'effort, nécessaire, de compréhension. Il a constaté la différence qui sépare, pour lui, germanisme et latinité : il la voit, désormais, irréductible, et semble décider de s'en tenir là. Il pourrait s'adresser à Berlioz, ce compositeur insolite qui ne travaille pas pour l'argent : mais il refuse de le connaître vraiment. Et voici le jugement, très injuste, exprimé dans *Oper und Drama* ; et voici condamnée la *Damnation*, qu'il exécute sans la connaître. Tel est le départ de ce « conflit Berlioz-Wagner », sur lequel il est inutile de revenir (3). Très à tort, il voit en Berlioz un représentant du goût français d'alors, dont précisément Berlioz mourra ; et il voit, dans ce goût français, l'antipode de la sensibilité allemande. Pour cette raison (bonne ou mauvaise), il va taxer Berlioz et le public parisien d'incompétence à l'égard de l'œuvre germanique, et dira : « Je ne connais pas un seul des musiciens français actuellement vivants qui connaisse aussi bien *le Freischütz* que l'auteur de la *Symphonie fantastique*, et qui soit aussi incapable de le compléter, en cas de besoin (4). »

S'il oppose Weber à Berlioz, ce n'est point l'effet d'un hasard. Le *Freischütz* devient, pour lui, l'œuvre allemande par excellence, celle qu'un latin ne pourra jamais pénétrer. Ceci donne une extrême importance à

(1) St. Chamberlain, article cité, p. 445, et Georges Servières, article cité, p. 92-93.

(2) *G. Schr.*, t. I, p. 215.

(3) A. Boschot, *la jeunesse et le crépuscule d'un romantique et le conflit Berlioz-Wagner*, *Revue de Paris*, 15. 12. 1912.

(4) *Le Freischütz à Paris*, *G. Schr.*, t. I, p. 215.

cet essai littéraire de 1841 : *le Freischütz à Paris* : car il n'a jamais mieux exprimé la différence, à ses yeux essentielle, entre l'esprit des deux nations. Relisons l'apostrophe (1) :

Et vous aussi, promeneurs du bois de Boulogne, vous avez fredonné les airs du *Freischütz* ; les orgues de Barbarie font retentir dans les rues le chœur des chasseurs... Mais comprenez-vous bien ce que vous chantez ? J'en doute fort. Il est, à vrai dire, assez difficile de dire sur quoi mon doute repose : mais c'est moins difficile, assurément, que de vous expliquer cette nation allemande, si insolite, créatrice de tels accents. Je croirais presque qu'il faudrait commencer par vous expliquer la forêt : vous l'ignorez, d'ailleurs. Votre *bois* (2) est quelque chose de tout autre : il en est presque aussi différent que votre *rêverie* l'est de notre sensibilité.

Désormais, pour Wagner, hostilité au goût français signifie lutte contre le goût de l'époque et du milieu, et, plus encore, affirmation de son germanisme (3). Paris, capitale brillante et frelatée, joue le rôle de réactif, le rejette vers l'outre-Rhin, et l'amène à jurer son « éternelle fidélité à la patrie allemande (4) ». C'est à Paris que, par contraste, il élabore *Faust* et *le Vaisseau fantôme*, qu'il découvre les sujets du *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, pour les envisager comme sujets nationaux. — Évidemment, ce premier jugement sur la France ne peut passer ni pour indulgent, ni pour pleinement juste ; et Wagner cesse d'être excusable, quand il méprise l'effort du consciencieux Seghers, lequel a réussi, dès 1850, à faire exécuter l'ouverture du *Tannhäuser* : « Après tout, dit-il à ce propos, Paris m'est bien indifférent. » Mais faut-il, en dépit de toute justice, oublier que le public d'alors, féru de Meyerbeer et de Donizetti, ignore les débuts de César Franck aussi bien que ceux de Wagner ? Faut-il taire encore — on le fait souvent — que « la patrie allemande », imaginée par Wagner, est une idéalité, une construction de l'esprit, une entité métaphysique, — et qu'elle ne l'aveuglera pas sur les défauts de l'Allemagne vraie ?

(1) *Le Freischütz à Paris*, G. Schr., p. 213-214.

(2) En français dans le texte, ainsi que *rêverie*.

(3) G. Schr., t. IV, p. 262.

(4) G. Schr., t. I, p. 19. — Ce que Wagner exprimera lui-même, beaucoup plus tard : « C'est à Paris que je devins pleinement conscient de cette soif d'idéal qui s'était déjà élevée en moi et qui devait plus tard me faire rentrer dans mon pays et faire rentrer mon pays en moi ». (G. Servières, article cité, p. 94).

« Allemagne, mon amour lointain », allait s'écrier, bientôt, Henri Heine. N'est-ce pas un peu le cas de Wagner, fidèle, de Paris, à la patrie allemande, et taxé de révolutionnarisme en 1848, à Dresde ? En tout cas, l'importance de ce premier contact avec la France et l'esprit français ne doit pas être diminuée. Sans lui, Wagner ne serait peut-être pas si vite et si consciemment devenu lui-même.

II

Il n'est donc pas très étonnant que Wagner établisse son système dramatique en opposition avec l'ensemble de l'œuvre française. On pourrait suivre, peut-être, avec quelque détail, la formation de ses théories touchant la France et les Français, dans leur rapport intime avec sa genèse poético-dramatique : il n'est possible, ici, que d'envisager les résultats.

La poésie française, comme la tragédie, se trouve contestée dans *Le spectacle et l'essence de la poésie dramatique* (1) : la race, elle, paraît jugée, sans appel, dès 1850, dans la brochure que Wagner consacre au *Judaïsme dans la musique*. On y peut lire que les défauts de la race latine sont imputables à l'invasion juive, dont il redoute l'effet pour l'Allemagne : car c'est de l'instinct juif, plus encore que du Juif, qu'il se méfie. On y apprend que le Français ne songe qu'à se donner en représentation, qu'il veut, à toute force, se faire admirer, qu'il n'a qu'un but : la gloire. Il s'oppose au Germain, nécessairement subjectif et désintéressé, par son besoin de paraître et son naturel comédien... Nous le voyons : les impressions de 1839 ont été généralisées.

Et ceci ne peut passer pour la boutade rageuse, mais accidentelle, de quelque patriote allemand. La condamnation de la race va de pair avec la condamnation de l'art qu'elle a produit. Il s'occupe, par instants, de notre tragédie classique : c'est pour la nier. Il l'oppose, en tous points, à la tragédie grecque dont elle se prétend issue : c'est qu'elle n'a rien

(1) G. Schr., t. IV, p. 13 sqq.

de cette forme *communiste* que l'art athénien réalisa. Le drame grec, essentiellement populaire, atteignit à une plénitude dont, seul, le drame de Shakespeare se rapprocha quelque peu ; car il fut populaire, lui aussi, et se développa organiquement, prenant pour point de départ le roman et la chronique historique (1). Rien de pareil dans la tragédie française, à laquelle Wagner refuse le droit d'être une « résultante » logique et harmonieuse. C'est, dans l'évolution artistique, un incident tout au plus. Elle n'a pour origine que la cour royale, aristocratique s'il en fut ; elle n'est que le produit de la salle des fêtes : elle est régie par l'esthétique de la Galerie des Glaces. Ce cadre lui impose l'unité de lieu, cause de tout le mal ; car l'action véritable est reléguée dans la coulisse, le discours occupe la scène à lui seul : l'éloquence oratoire a tué le drame. Ce même cadre interdit, d'autre part, tout sujet complexe : comment s'adresser à l'histoire, au roman ? Force est de se limiter aux sujets antiques, sans pouvoir leur donner la vie. Cette évolution anormale n'a pu faire naître qu'un pseudo-drame à l'antique, déformé parce que modernisé : produit d'art factice et sans vie.

Wagner n'est pas moins sévère quand il s'attaque aux constructions musicales. A ses yeux, l'opéra français n'existe pas : œuvre bâtarde et composite, — œuvre essentiellement égoïste, au sens wagnérien. Le librettiste et le musicien n'ont jamais le souci de faire œuvre commune : poursuivant chacun leur pensée propre, ils s'embarrassent mutuellement ; la danse n'est qu'une mécanique sans âme : ainsi, nulle unité n'apparaît possible. — Il était difficile que Wagner, chez qui « le tourment de l'unité » (2) fut si fort, jugeât autrement. N'a-t-il pas condamné, sévèrement aussi, la réforme de Gluck, cet Allemand francisé (3) ? Selon sa propre expression, Gluck a voulu, comme Lulli, comme Rameau, « réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie. » C'est là, pour Wagner, chose inadmissible, car « l'union de la musique et de la poésie doit néces-

(1) H. Lichtenberger, op. cité, p. 218-220.

(2) Louis Laloy, *Le théâtre de Claude Debussy*, *Revue musicale*, décembre 1920.

(3) « Tout bien considéré, Gluck n'a rien appris d'autre aux Français qu'à mettre la musique d'accord avec la rhétorique de la tragédie française : de vraie poésie, au fond, il n'en était pas question. » A Mathilde Wesendonck, Paris, 20. 4. 1860, *Revue de Paris*, 15. 3. 1905, p. 312.

sairement aboutir à un amoindrissement de cette dernière (1) ». Or, le vers littéraire — entendons la plupart des vers français — réduit le musicien au rôle humiliant de « prosateur (2) » ; il devient impossible de réaliser, de concevoir même cette mélodie wagnérienne, qui sera « la rédemption (3) » de la pensée poétique, éternellement contingente et dépendante. Il en résulte que la France musicale devrait, pour rester elle-même, se limiter à l'opéra-comique, — seule « véritable » patrie d'un musicien français. Il ne sera lui-même que s'il exprime « la vie populaire parisienne », unissant au son musical le geste chorégraphique et la parole explicative : c'est désigner la contredanse et le vaudeville, et Wagner n'hésite pas à édifier sur le *cancan* toute une psychologie de l'esprit français. Qu'on n'aille pas croire au simple paradoxe : Wagner se contente alors d'amplifier le jugement, très réfléchi, d'*Oper und Drama* : « Le Français n'est pas fait pour traduire entièrement ses sentiments en musique ; quand son inspiration s'élève jusqu'au désir de l'expression musicale, il a besoin de parler et de danser en même temps ». On le voit : nous sommes loin des grands rêves créateurs qui agitent alors le Wagner de l'âge mûr, l'exilé de Lucerne, épris d'unité dramatique, souffrant de cette absence d'amour (*Lieblosigkeit*) qu'il constate dans la société moderne tout entière ; sentiment par lequel pourraient s'expliquer bien des choses : correspondance avec Mathilde Wesendonck, et retour à l'idéal chrétien...

Aux théories s'ajoute l'expérience. On sait qu'entre 1859 et 1861, Wagner revient à Paris : date capitale, pour lui comme pour la France musicale. C'est, pour Wagner, l'époque du repli sur lui-même, grâce à quoi *Tristan* vient d'être écrit ; c'est l'époque où la musique française doit s'arracher à l'opéra traditionnel, si elle veut exister. Et l'on voit déjà pourquoi les premiers wagnériens placeront en l'auteur du *Tannhäuser* des espérances messianiques.

Comment Wagner va-t-il, cette fois, juger la France et l'esprit fran-

(1) *G. Schr.*, t. IX, p. 103.

(2) « Nichts anders als eine musikalische Prosa ». *G. Schr.*, t. IV, p. 114.

(3) *G. Schr.*, t. IV, p. 119 (« Erlösung »).

çais ? Disons d'abord que son état psychologique est inséparable du moindre de ses propos. Dans toutes ses lettres d'alors, un thème réapparaît, constant : celui de l'isolement, du vide, par rapport à ce qui l'entoure comme par rapport à l'œuvre antérieure. Le succès du *Tannhäuser* à l'Opéra ne l'intéresserait qu'au point de vue matériel. En elle-même, l'œuvre lui est devenue étrangère : il ne vit que pour la *Tétralogie*, pour *Tristan* surtout qui traduit intensément son *moi* véritable et il sacrifierait volontiers sa vie, dit-il, à une représentation de *Tristan et Yseult* (1). Paris n'est donc, pour lui, qu'un indicent, un pis-aller : « Dieu sait que « je n'avais pas choisi cette combinaison du séjour à Paris (2) !... Ce « projet de Paris, ainsi que tous les autres, je ne le considère, au fond, « que comme un des petits artifices que la destinée emploie pour me pré- « senter toujours quelque chose, et pour m'exhorter de la sorte à la pa- « tience (3). » Ce qu'il attend de ses concerts et du *Tannhäuser* à l'Opéra, c'est le bénéfice matériel dont il aurait besoin pour ses entreprises allemandes (4). Il prétend ne pas demander autre chose à Paris, et l'inspiration moins que tout le reste : « Pourvu que tout concoure à ce que cet « hiver je me tienne en équilibre, afin que je puisse, au printemps, rega- « gner ma chère Suisse ! Là seulement Siegfried peut éveiller Brünnhilde. « A Paris, cela n'irait pas (5)... »

De telles dispositions ne sont guère favorables à l'intelligence de l'esprit français : les circonstances vont tout aggraver. Il y a, d'abord, la question de la langue. Se servir du français par force, et pour des relations mondaines, le fatigue ; et cette fatigue lui donne l'impression d'être, avant le terme, un déraciné.

Je m'interrompt souvent au milieu d'un entretien, comme un désespéré qui se dit : Ce n'est décidément pas possible : tout est inutile ! Alors je me sens, lamentablement, un sans-patrie (6).

(1) A Mathilde W., Paris, 3. 3. 1860, *Revue de Paris*, 15. 3. 1905, p. 308-309

(2) A Otto W., Paris, 5. 10. 1859, *Revue de Paris*, 1. 1. 1909, p. 72.

(3) *Ibid.*, p. 75.

(4) Au même, du 12. 2. 1860.

(5) A Mathilde W., 24. 9. 1859, *Revue de Paris*, 1. 3. 1905, p. 9.

(6) Lettre du 3. 3. 1860, déjà citée, p. 308.

C'est là chose grave, car il s'agit, pour lui, de faire traduire en français *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan* peut-être. Il est mécontent de ses traducteurs ; il traite Nutter d' « aspirant à des succès de vaudeville (1) » ; il préfère Roger, mais le voit trop riche, paresseux, sans intellectualité (2). Au fond, il ne croit pas à la possibilité de traduire *Tannhäuser* : « Je découvre « pour la première fois combien ce poème est concis et interchangeable (3). » Et surtout, le français lui paraît incapable d'exprimer sa pensée ; s'il se résigne à l'idée d'un *Tannhäuser* traduit, c'est pour ne pas laisser la tâche à des adaptateurs sans scrupules, lui mort, la gloire venue :

Moi seul je puis contribuer à une traduction parfaite de mes œuvres : c'est donc un devoir que je ne peux décliner (4). (Comment ce travail pourrait-il lui donner quelque satisfaction véritable ?) Je n'ai pas foi dans mon opéra en langue française. Tout ce que je fais pour cela est en désaccord avec la voix intérieure, que je puis seulement assourdir par la légèreté et la violence... Malgré des efforts infinis, pas un acte de mes opéras n'est traduit, et le peu qui est là me dégoûte (5).

De cela, la langue française est, à ses yeux, la grande responsable : elle souffre de son « isolement », de « son incapacité à s'assimiler par une « traduction l'élément poétique qui lui est étranger (6) »

Ce jugement, absolu, presque brutal, entraîne, quant aux littérateurs français, des opinions fatalement injustes : ainsi, son opinion sur Victor Hugo. Je la trouve, incidemment exprimée, dans une lettre à Mathilde Wesendonck. Il refuse au génie français, comme à la tragédie française, une âme ; « la poésie est proprement étrangère à ce peuple qui, à sa place, « ne connaît que la rhétorique et l'éloquence (7) ». Et ce qui le frappe chez Hugo, c'est, uniquement l'emploi de l'antithèse :

Il a toujours été dans ma nature de passer rapidement et fortement aux extrêmes d'un état d'âme ; ces extrêmes, d'ailleurs, ne peuvent faire autrement que se toucher... Au fond,

(1) *Revue de Paris*, 1. 3. 1905, p. 6, note 1.

(2) A Otto W., Paris, 27. 10. 1859, *Revue de Paris*, 1. 1. 1909, p. 74-75.

(3) A Mathilde W., Paris, début d'août 1860, *Revue de Paris*, 1. 4. 1905, p. 505.

(4) A Mathilde W., Paris, 23. 9. 1859, *Revue de Paris*, 1. 3. 1905, p. 6. — Voir aussi la même opinion dans la lettre de Léon Leroy à Gaspérini (Maxime Leroy, *Les premiers amis français de Wagner*, « *Revue Musicale* », octobre 1923, p. 22-23).

(5) Lettre du 3. 3. 1860, déjà citée, p. 308-309.

(6) A Mathilde W., Paris, 20. 4. 1860, *Revue de Paris*, 15. 3. 1905, p. 312.

(7) *Ibid.*

l'art véritable n'a d'autre objet que de présenter ces états suprêmes dans leurs relations... Pour l'art cependant naît de l'emploi matériel de ces oppositions une manière pernicieuse, qui peut dégénérer en recherche d'effets tout extérieurs. C'est de cela que souffre la nouvelle école française, à la tête de laquelle se trouve Victor Hugo... Mon art le plus subtil et le plus profond, je voudrais l'appeler l'art de la transition (1)...

On le voit : la critique est seule exprimée ; c'est d'ailleurs, à peu de chose près, celle qu'il adresse à Berlioz. Et cette critique frappe d'autant plus que certaine analogie, au moins formelle entre Hugo et Wagner, se laisserait constater. N'ont-ils pas, l'un comme l'autre, le sentiment de leur mission ? Hugo voit dans le poète un voyant et un guide :

*Dans l'ombre immense du Caucase,
Depuis des siècles, en rêvant,
Conduit par des hommes d'extase,
Le genre humain va plus avant...*

Or Wagner, après Gœthe, Schiller et Beethoven, voit dans l'art « notre unique salut dans cette vie terrestre » ; écrivant, en 1879, *Poésie et Composition*, il distingue trois stades dans la hiérarchie esthétique, celui du voyant, celui du poète, celui de l'artiste (2)... Hugo réalise au moins le premier état : Wagner n'en veut point convenir. Il a toujours grand'peine à voir, chez l'artiste français, autre chose qu'un homme en train de se divertir (3).

Et cela surprend, si l'on se rappelle que Wagner n'est plus, alors, l'isolé de 1840. Non qu'il ait trouvé des points d'appui dans le milieu musical. Il y aurait Berlioz, encore une fois.... Mais il y a, plus que jamais, le caractère aigri du « malheureux grand homme », surexcité par l'extrait d'*Oper und Drama* malencontreusement reproduit ; il y a l'acrimonieuse Marie Recio ; il y a *les Troyens*, pour lequel Berlioz redoute la concurrence du *Tannhäuser* : n'y a-t-il pas aussi *le Tannhäuser*, pour lequel

(1) A Mathilde W., Paris, 29, 10. 1859, *Revue de Paris*, 1. 3. 1905, p. 15-16. — Le parallèle que vient d'esquisser Suarès n'est pas différent du jugement ci-dessus : « Tout est en surface, en costumes, en coups de théâtre, chez Victor Hugo : tout est extérieur enfin. Tout est intérieur dans Wagner, tout est possession, persuasion de l'âme, connaissance profonde. » (*Sur Wagner*, « *Revue Musicale* », octobre 1923, p. 14-15.)

(2) G. Schr., t. X, p. 247.

(3) Chamberlain, *la doctrine esthétique de Richard Wagner*, *Revue des Deux Mondes*, 15. 10. 1895.

Wagner ne souhaite pas la concurrence des *Troyens* ? Et, malgré les tentatives de rapprochement, malgré les avances de Wagner lui-même, l'accord demeure impossible, et Wagner l'affirme : « Sa conduite envers « moi a été une continuelle oscillation entre un penchant amical et une « répulsion envieuse (1) ». — Tout ceci, encore une fois, est connu ; il faut noter cependant que le jugement de Wagner n'a pas beaucoup changé depuis *Oper und Drama*. Il accusait alors Berlioz de chercher « la gloire « d'un inventeur de machines musicales » et de « s'enfoncer dans le maté-
« rialisme » : en 1860, il lui reproche de faire « encore beaucoup trop « attention aux moments extérieurs de l'œuvre d'art » et de regarder « beaucoup trop... au succès remporté par cette œuvre (2) ». La même lettre affirme qu'il existe, entre Berlioz et lui, une « distance infinie » : comment conclure autrement ? Et ce n'est pas chez les autres musiciens français que Wagner découvre la musique sœur de la sienne. Il rencontre plusieurs fois Gounod : il a vite fait de le juger « fort aimable, d'intentions « honnêtes, mais sans aucuns dons supérieurs (3) ».

Comme jadis Rameau, comme après lui Debussy, le musicien n'aura pas trouvé ses [vrais] adeptes dans le monde musical (4). Wagner, « musicien de l'avenir », est accueilli surtout par les non-professionnels. Singulier assemblage que celui des premiers wagnériens : littérateurs, audacieux pour la plupart, tels Baudelaire, Champfleury, Vacquerie, bientôt Judith Gautier, justifiant dès lors la boutade de Willy : « Un littérateur peut arriver « à comprendre Wagner — je dis : comprendre à fond — ; un musicien, « jamais (5). » Revuistes, comme Perrin. Gustave Doré, qui va dessiner pour Wagner dans l'*Illustration*. Simples amateurs, comme Émile Ollivier, bientôt fondateur du Tiers-Parti, — Villot, conservateur au Louvre, — le maréchal Magnan, qui revendique pour Wagner le droit d'être entendu.

(1) A Mathilde W., lettre du 3. 3. 1860, déjà citée, p. 304.

(2) A Mathilde W., Paris, 23. 5. 1860, *Revue de Paris*, t. 4. 1905, p. 499.

(3) A Mathilde W., Paris, 11. 11. 1859, *Revue de Paris*, t. 3. 1905, p. 22. — Gounod ne jugea pas de même. Son étude sur Wagner, écrite en 1887, prouve autant de bon sens que d'impartialité (*Revue de Paris*, t. 5. 1905, p. 1 sqq.).

(4) Faut-il rappeler le fameux article de Fétis ? (*Gazette musicale*, 1852, nos 23, 26, 28, 30, 32). Et celui de Scudo ? (*Revue des Deux Mondes*, t. 3. 1860).

(5) Cité par J. Ecorcheville, *M. Saint-Saëns et l'illusion wagnérienne*, *Revue de Paris*, 1^{er} août 1899, p. 665-666.

Les seuls musiciens — vivant d'ailleurs en marge du monde proprement musical — sont Gaspérini, voyageur intrépide, lecteur forcené, compositeur à ses heures, déjà critique musical à l'*Écho de la Presse*, qui entre au *Courrier Musical* pour y soutenir la cause wagnérienne ; — Léon Leroy, lauréat du Conservatoire, passionné pour toute manifestation intellectuelle, et même pour la politique (1) ; — Flaxland, musicien manqué, marchand de musique aussi dévoué que compétent, qui fût pour l'auteur de *Tannhäuser* un éditeur plus que généreux (2)... On sait l'enthousiasme de cette phalange. On sait moins ce que Wagner pensait d'elle.

Ces amitiés le touchent : il ne les oubliera point. Sitôt après l'échec du *Tannhäuser*, il l'a proclamé : « L'intérêt que suscita notre entreprise
« me créa des rapports de très haute portée avec ce que le monde intellec-
« tuel français possède de plus aimable et de plus remarquable (3). » Plus tard, parlant à Judith Gautier de Paris : « Je sais que j'y ai d'excel-
« lents, de nombreux amis (4) ». Il n'a jamais oublié l'accueil de Léon Leroy : « C'est ce que j'appelle l'amour et l'amitié ». Il a même reconnu que ses admirateurs français ont su comprendre ce que « ses confrères et critiques d'Allemagne taxaient de ridicule chimère rêvée par son orgueil ». Néanmoins, l'impression dominante fut celle de la surprise. A la douane, il rencontre un passionné, Edmond Roche, qui lui apprend l'existence d'autres adeptes ; conclusion : « Tout cela me semble tellement inouï
« chez ces Français (5) ! » S'agit-il de Villot ? « Il m'a surpris par la net-
« teté de son jugement, surtout quand il apprécie les facultés de sa propre
« nation, à laquelle il appartient tout à fait par l'expression, tandis qu'il
« la dépasse de beaucoup par l'esprit (6). » On saisit la critique franco-
phobe. Il s'intéresse plus — peut-on l'en blâmer ? — à la sympathie de ses amis qu'à leur personnalité propre. Notons cette indication touchant l'auteur des *Fleurs du Mal* : « Le poète Baudelaire m'a écrit deux

(1) Maxime Leroy, article cité, p. 23-24.

(2) A. Dubuisson, *Wagner et son éditeur parisien*, « Revue Musicale », octobre 1923, p. 53 sqq.

(3) G. Schr., t. VI, p. 381.

(4) *Troisième rang du collier*, p. 243.

(5) A Mathilde W., Paris, 10. 10. 1859, *Revue de Paris*, 1. 3. 1905, p. 11.

(6) A Mathilde W., lettre citée du 3. 3. 1860, p. 303-304.

« lettres admirables ; il ne veut m'être présenté cependant qu'après
 « avoir achevé quelques poèmes dont il désire me faire hommage (1). »
 C'est tout : c'est assez peu. Je crois pouvoir dire que les wagnériens
 n'aident pas leur idole à mieux pénétrer l'esprit français. Constatons
 qu'il y a, parmi eux, peu de Françaises, et c'est dommage, sans doute,
 car on devine tout ce qui, par là même, va lui échapper. Il ne cite à Mathilde
 Wesendonck que des étrangères : seules apparaissent Madame Émile
 Ollivier, dont il mentionne « le naturel éblouissant (2) », et Madame de
 Charnacé, fille de la comtesse d'Agoult. — Mais songeons surtout aux
 propos que lui tenaient les wagnériens.

Certes, il ne s'agit pas toujours de mélomanes réfléchis. Pour eux,
 l'amour de l'œuvre peut combler toutes les lacunes. Wagner objecte à
 Edmond Roche son ignorance de l'allemand : comment saisir le lien
 qui unit le poème au texte musical ? Roche répond que cela n'a pas d'im-
 portance ; la musique est si parfaitement liée à la poésie qu'on peut,
 sans peine, atteindre celle-ci par intuition (3). Wagner ne juge pas : mais
 comment ne verrait-il pas ici une preuve nouvelle de la légèreté française ?
 — Judith Gautier lui écrit une lettre débordante à laquelle manque une
 seule chose : la base. Elle connaît fort mal *les Maîtres Chanteurs*, et l'au-
 teur, en répondant, le lui prouve (4). Enfin, toute l'action des premiers
 wagnériens tendrait, semble-t-il, à mettre sous les yeux de Wagner les
 faiblesses françaises. Ils lui démontrent que seul, *le Tannhäuser* peut être
 le rédempteur de la musique française, tombée si bas (5). Paris doit l'ac-
 cepter ou le repousser entièrement. Si l'œuvre réussit, disent les wagnériens,
 « nous respirerons tous » ; si l'œuvre échoue, « nous saurons où nous en
 sommes, et renoncerons à tout espoir ». Il en faudrait moins pour rappeler
 à Wagner ses propres jugements sur l'esprit français : la preuve en est
 qu'il les exprime à nouveau, dans cette même lettre.

(1) A Mathilde W., lettre citée du 3. 3. 1860, p. 304.

(2) A Mathilde W., Paris, 12. 2. 1861, *Revue de Paris*, 15. 4. 1905, p. 777.

(3) A Mathilde W., Paris, 10. 10. 1859, *Revue de Paris*, 1. 3. 1905, p. 10-11. — Aucun des premiers wagnériens ne se contente d'une impression purement musicale. Gaspérini, l'un des plus compétents, prétend écouter aussi en philosophe et en démocrate. (Léon Leroy, article cité, p. 37.)

(4) *Troisième rang du collier*, p. 3-7.

(5) A Mathilde W., Paris, 20. 4. 1860, *Revue de Paris*, 15. 3. 1905, p. 313.

Songez donc, écrit-il à Mathilde Wesendonck, à l'état misérable où se trouve l'art français ! (Pas de poésie : c'est par la musique qu'il faut agir.) Mais le Français n'est pas non plus proprement musicien, et toute musique lui est venue de l'étranger... le style musical français ne s'est formé que par le contact de la musique italienne et de la musique allemande (1)...

Et ainsi de suite. L'action wagnérienne n'est vraiment pas faite pour relever la France et l'esprit français dans l'estime de Wagner.

Il aime Paris, pourtant, à sa façon. « Je vous affirme, écrit-il à Gaspérini (1861), qu'en pensant à Paris je me sens un certain mal de patrie... Il paraît que ce sont mes souffrances infinies qui m'ont marié à cette ville. » Il préfère Paris à Londres (2) ; il refuse de l'abandonner pour Pétersbourg ; il n'a, même alors, « que du mal à dire de sa patrie allemande (3) ». Il peut se plaindre des imperfections de l'orchestre, lors de ses trois concerts, et déclarer, dans ses moments d'humeur noire, que l'Opéra trahit le *Tannhäuser* : n'importe. Il n'a de haine qu'à l'adresse des millionnaires qui refusent de l'aider pour *Tristan* (4). Il se dit las des éloges, mais reconnaît qu'il devrait savoir en jouir. « Je suis fêté par tous les gens intelligents (5). » Ses trois concerts, il le dit lui-même, sont autant de triomphes : « Je n'ai jamais rien vu de pareil... Ce furent des soirs de fête (6). » Et, plus que jamais, il admire ce besoin de perfection qui se manifeste à l'Opéra. S'il regrette *les sauts*, c'est-à-dire les heurts dans l'interprétation, il constate au moins que l'Opéra lui accorde 164 répétitions : les Viennois, en 1862, lui refuseront une unique répétition pour *Lohengrin*. Il désespérait encore en mars 1860 : dès juin, Madame de Metternich a aplani toutes les difficultés, et sa lettre du 20 octobre à Otto Wesendonck n'est qu'un dithyrambe.

Dans aucun établissement, je n'ai vu encore quelque chose de comparable, même de loin, à ce souci précis et extrêmement minutieux de chaque détail ; mon chanteur allemand

(1) A Mathilde W., Paris, 20. 4. 1860, *Revue de Paris*, 15. 3. 1905, p. 312.

(2) A Otto W., 1855. — *Revue de Paris*, 15. 12. 1908.

(3) A Otto W., Paris, 27. 10. 1859, *Revue de Paris*, 1. 1. 1909, p. 75.

(4) Ainsi l'histoire du millionnaire marseillais : Wagner la raconte sur un ton significatif. — A Mathilde W., lettre citée du 3. 3. 1860, p. 307.

(5) Lettre citée du 20. 4. 1860, p. 311.

(6) Lettre citée du 3. 3. 1860, p. 306.

Niemann écarquille les yeux et convient qu'il commence, seulement maintenant, à apprendre sa partie... Je le déclare très haut : jamais je n'ai été aussi bien traité, et certainement en Allemagne je ne le serai jamais de la même façon (1).

Il y a mieux : on l'aime, à l'Opéra. « On ne me contredit en rien, et « d'avance on se réjouit de l'événement (2). »

Il avait certainement compté sur un succès. Survint l'échec de mars 1861 qui fut, aux yeux de Baudelaire et des wagnériens, une honte pour la France. — Qu'en dit Wagner ? Il paraît, sur le moment, plus las que vraiment irrité. Au lieu de fulminer contre Paris, il constate, avec mélancolie, qu'il n'a « de racines nulle part (3) » ; il ne lui reste qu'un sentiment d'amertume : « causer des soucis à ceux qu'il aime (4) » ; il veut ne s'en prendre qu'à l'Opéra, « simple prétexte à ballets », dans sa lettre à *l'Illustré* de Leipzig. — N'importe : le coup reste dur, et son opinion sur la France et les Français va s'en ressentir.

III

Tout à la fois, la France l'irrite et l'attire. Il y a souffert, mais pour l'avoir cherchée. Il condamne l'esprit français, tout en lui demandant son suffrage. Et c'est ainsi, semble-t-il, que l'on peut expliquer ses attitudes presque contradictoires, à la fin de sa vie : il attaque la France et les Français, au moment même où, plus que jamais, les lettres françaises l'intéressent.

Jusqu'alors, quand il critiquait l'esprit français, ce n'était, en général, que dans ses écrits théoriques où dans des lettres confidentielles. Désormais, peut-on dire, la guerre est déclarée. Wagner lance la fameuse épigramme : « La France est un peuple de singes. » Et la France répond par les caricatures d'André Gill, dans *l'Éclipse*, où l'on voit Richard Wagner « martelant le tympan de ses contemporains ». Que Wagner les ait connues, c'est fort probable, car il semble manifester comme à plaisir ses sentiments

(1) *Revue de Paris*, 15. 1. 1909, p. 243-244.

(2) A Mathilde W., Paris, 30. 9. 1860, *Revue de Paris*, 15. 4. 1909.

(3) A Otto W., Paris, 25. 6. 1861, *Revue de Paris*, 15. 1. 1909.

(4) A Mathilde W., Paris, 6. 4. 1861, *Revue de Paris*, 1. 5. 1905, p. 83-84.

hostiles. 1870 lui inspire le poème à *l'Armée allemande devant Paris*, l'étrange et pénible *Capitulation*. Il se défendra sans doute d'avoir voulu insulter la nation vaincue (1) : le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il lui refuse toute capacité artistique, par le rôle qu'il donne à « sire Jack Offenbach ». Son besoin de boutades à l'emporte-pièce amène des ruptures ; et, s'il faut en croire les souvenirs de Renoir, la brouille avec Saint-Saëns n'aurait pas d'autre origine. A Bayreuth, Cosima demande à Saint-Saëns de jouer quelque chose. Saint-Saëns entame la *Marche funèbre en l'honneur d'Henri Regnault*. « Tiens ! Une valse parisienne ! » s'écrie Wagner, qui prend une dame par la taille et tourne autour du piano (2). Et l'auteur de *Samson*, qui, jusqu'alors, brisait son verre de rage quand on découvrait quelques lenteurs dans la *Tétralogie*, commence dès 1876, avec *Harmonie et Mélodie*, sa campagne antiwagnérienne. On en sait l'histoire.

Jusqu'au bout, Wagner trouvera, dans ce qui lui vient de France, motif à s'irriter. C'est le cas en 1882, lorsqu'Angelo Neumann veut faire représenter *Lohengrin* à Paris. Tout s'annonce bien d'abord. Le prince de Hohenlohe, ambassadeur d'Allemagne, a l'appui formel de Grévy et de Gambetta. Tout à coup, violente campagne de presse. Le *Figaro* publie la *Capitulation* : le projet devient irréalisable. La déception de Wagner est très vive : il n'aura pas connu, de son vivant, le grand succès sur une scène parisienne. Et la déception se marque par une lettre cinglante :

Au sujet de Paris, je désire vivement que vous renonciez absolument à la chose... Si vous n'aviez pas déjà engagé ces dépenses, je signifierais à la commission des Auteurs Dramatiques, dont je suis membre, que je refuse, une fois pour toutes, mon consentement à la représentation d'une quelconque de mes œuvres, en quelque langue que ce soit. Vous êtes trop jeune... pour comprendre nettement ce qui en est de ma situation à l'égard de cet arrogant centre de culture. Pour moi, c'est du... dégoût que j'éprouve, tout simplement, chaque fois qu'on touche à ce sujet (3).

(1) Sans reprendre aucunement l'affaire, notons que, dès 1876, Léon Leroy défendait Wagner, à ce propos, contre l'accusation de francophobie (article cité de Maxime Leroy, p. 40).

(2) Raconté par J. Ecorcheville chez Th. de Wyzewa. — A. Vollard, *Renoir*, p. 117-119.

(3) De Palerme, 15. 1. 1882. Angelo Neumann, *Souvenirs sur Richard Wagner*, p. 309. — La lettre témoigne d'un esprit trop ulcéré pour être pleinement sincère. Praeger semble avoir dit le mot juste, quand il a montré Wagner fasciné par Paris : « Il en médisait toujours, et, dès que la fortune lui était contraire, il tournait les yeux vers lui. » (Reproduit par G. Servières, art. cité, p. 99.)

Il éprouve aussi le besoin d'affirmer, par contraste, son germanisme. Témoin Bayreuth. Quoique la tentative, dans son esprit, soit par-dessus tout humaine, elle prend, quant à son origine, un caractère national. C'est en avril 1871 que Wagner va à Bayreuth pour la première fois ; c'est le 12 mai — trois jours après le traité de Francfort — qu'il annonce les représentations de *l'Anneau* et ouvre la souscription publique. Il compte assurément sur l'élan que vient d'imprimer la victoire à l'esprit national (1). Mais il y a plus : en réalisant Bayreuth, il se venge avec éclat de cet Opéra français qui lui a valu tant de déboires ; au théâtre parisien, temple du veau d'or où triomphe la frivolité glorieuse des Français, il oppose Bayreuth, symbole du génie allemand : génie qui sait contempler les êtres et les choses dans leur essence, — qui, grâce à Lessing et Winckelmann, sauva l'art antique travesti par les Français du grand siècle, — qui découvrit la musique avec Beethoven, — qui, seul, peut inspirer le drame musical.

Ces réalisations, l'esprit allemand les a tirées de lui-même, de son désir le plus intime : acquérir la conscience de soi-même. Et cette conscience lui disait ce que, pour la première fois, le monde allait entendre : que la beauté, la noblesse n'entrent pas dans le monde pour les avantages qu'elles rapportent, — pas même par l'effet de la gloire et de la renommée. Tout ce qui est œuvré dans cet esprit, est *allemand*. Voilà ce qui vaut à l'Allemand sa grandeur ; et seules, les œuvres entreprises dans cet esprit peuvent travailler à la grandeur de l'Allemagne (2).

Oui. Plus que jamais, Wagner affirme son germanisme, son souci de l'essence, de l'intériorité, de la chose en soi. Judith Gautier rapporte, à cet égard, un jugement significatif. A Tribtschen, un soir, Villiers de l'Isle-Adam lit sa *Révolte*. Wagner, qui comprend mal ce caractère, opine :

Vous êtes un vrai poète, et je voudrais vous voir jeter sur le monde idéal, plus important que le réel pour nous artistes, le regard pénétrant dont vous avez pénétré (*sic*) le monde existant ; je voudrais vous voir faire surgir des types aussi vivants que ceux qui vous venez d'évoquer (3).

(1) Il est de fait qu'il n'a pu réussir avant 1870. Ni le projet d'école de musique à Munich, ni la maquette du théâtre conçu par Semper n'avaient pu être exécutés.

(2) *Was ist deutsch ?* — G. Schr., t. X, p. 48.

(3) *Troisième rang du collier*, p. 121-122. — S'il ne comprend pas toujours, les Wagnériens ne com-

Mais il serait injuste d'en rester là. On ne doit pas mentionner le germanisme de Wagner sans signaler, encore une fois, qu'il s'agit d'une Allemagne idéale et d'un symbole esthétique. Le « Deutschtum » est pour lui ce que la Grèce antique fut pour d'autres : une entité, presque un mirage ; et ceci n'entraîne nulle complaisance vis-à-vis de l'Allemagne impériale. Au contraire. Rappelons seulement qu'il ne ménageait pas ses critiques au traité de Francfort, qui, pour lui, préparait la guerre au lieu d'organiser, comme il se devait, la paix universelle (1). D'autre part, son attitude à l'égard des choses françaises, précisément parce que très critique, ne ressemble jamais à de l'indifférence. Il n'a jamais oublié Paris, dit-il à Judith Gautier ; il l'aime autant qu'il y a souffert ; il juge le public français vibrant, expansif, capable de comprendre d'emblée, supérieur au public allemand, patient, passif, trop réceptif, et morne en définitive (2). Il n'oublie pas non plus la musique française, celle qu'il a connue tout jeune. A Bayreuth, en Italie, il ne se contente pas d'écrire l'éloge d'Auber, ni de parler de Chérubini : il rejoue parfois *la Juive* et *Joseph* (3). Il est vrai que Wagner ne semble pas connaître le renouveau musical français, déjà perceptible. Il paraît n'avoir connu que *Carmen*, mais pour en aimer surtout le duo du 1^{er} acte (4). En fait, ce qu'il demande alors à la France, ce n'est point sa musique : c'est sa littérature, toute sa littérature. Il ne se contente pas de réclamer le tabac de la Civette, *la Poupée modèle* pour Senta, et pour Cosima des confitures uniques (5).

Ce serait produire une preuve contestable que de citer, uniquement, Gobineau, dont on sait les sympathies germaniques. Disons seulement que le comte de Gobineau, rencontré en Italie, fut pour Wagner, avec Liszt, Stein et Louis II, un des rares amis de la fin. Rarement Wagner

prennent pas davantage. Ils voient Dieu face à face, comme dit Judith Gautier, mais n'analysent plus, ce qui ouvre la porte à l'erreur. Ainsi pour le caractère de Siegfried Wagner l'a voulu *sage*, plus sage que Wotan ; qu'en pense Mendès ? « Siegfried est le héros enfant, le gamin farouche de la forêt. » Cité par H. Lichtenberger, p. 289, note 2.

(1) Le traité de Francfort, « cette conclusion qui conduit, tout droit, à une préparation de la guerre constamment renouvelée ». *G. Schr.*, t. X, p. 254.

(2) *Troisième rang du collier*, p. 20-21.

(3) A. Schaeffner, art. cité, p. 119.

(4) Souvenir de Rubinstein, raconté par Paul Vidal, et reproduit par Geneviève Perreau, *Wagner jugé par les musiciens français d'aujourd'hui*, « Revue Musicale » d'octobre 1923, p. 176.

(5) *Troisième rang du collier*, p. 271.

subit influence comparable à celle-là. Il se rapproche de Gobineau par sa théorie de l'inégalité des races, et lui doit l'idée que l'humanité sera régénérée par l'alliance de l'art et de la religion (1). Ce n'est pas à dire, toutefois, que Gobineau l'envoûte : Wagner conserve son indépendance, et le prouve. Il reconnaît « l'effrayante force de conviction (2) » avec laquelle l'*Essai sur l'inégalité des races humaines* démontre, en son processus, la décadence de l'esprit humain ; mais il ne la croit pas, comme Gobineau, irrémédiable. Précisément, l'un de ses derniers ouvrages, *Héroïsme et christianisme*, d'inspiration toute parsifalienne, entrevoit des possibilités de rédemption.

Répetons que Gobineau n'est pas le seul Français qui l'intéresse. Loin de choisir telle ou telle individualité, c'est aux lettres françaises qu'il s'adresse, dans leur ensemble. De petits détails le prouvent. Une lettre écrite en 1855 cite l'aimable vers de Voltaire :

Qui n'a pas l'esprit de son âge
[De son âge a tout le malheur].

C'est, il est vrai, l'épigraphe du VI^e livre des *Parerga* de Schopenhauer. Mais, dès 1860, il fait mention du livre de la Villemarqué, *les Contes des anciens bretons*, où il trouve les versions primitives d'Artus, de Parsifal, de Tristan, d'Erec et Énide (3) : ceci démontre au moins la pratique de lectures variées, l'acquisition d'une culture française. Il en sera de même jusqu'à sa mort. Glasenapp, et Chamberlain surtout nous l'ont montré relisant le cycle poétique de Chrétien de Troyes, la conquête de l'Angleterre d'Augustin Thierry, l'Histoire des républiques italiennes de Sismondi, l'Histoire de la République de Venise de Daru. Lui, qui a tant critiqué la langue française, n'admettait qu'une traduction des *Mille et une Nuits* : celle de Galland, — jugeant que seul le français pouvait en exprimer le charme. Et c'est en français encore, dans la traduction de Pierron, selon lui supérieure aux versions allemandes, qu'il se faisait

(1) *Religion und Kunst*, G. Schr., t. X, p. 211-253.

(2) *Heldentum und Christentum*, G. Schr., t. X, p. 275.

(3) A Mathilde W., Paris, 10. 8. 1860, *Revue de Paris*, 1. 4. 1905, p. 510.

relire Plutarque. On a pu dire que, du moyen-âge à Balzac, il avait tout pratiqué (1).

IV

C'est donc une attitude complexe, et faite de contrastes, que celle de Wagner en présence de l'esprit français. En elle-même, la question présente-t-elle une importance considérable ? Tout dépend, en fait, du caractère qu'on attribuera à l'œuvre wagnérienne. Pour qui juge cette musique éminemment humaine, imprégnée d'esprit collectif, pour qui voit en Tristan et Yseult non seulement deux amants, mais tout l'amour (2), la question devient secondaire ; les rapports de Wagner avec la France ne sont plus qu'accidents, contingences presque négligeables. Si l'on considère, au contraire, Richard Wagner comme un « génial Métèque (3) » la question se pose, inéluctable et presque essentielle, comme élément capital d'appréciation. Wagner n'est tout à fait « le Métèque » que si l'on admet qu'il a, systématiquement, toujours, dénigré la France et l'œuvre artistique de la France. C'est alors qu'il convient de se rappeler la réalité, c'est-à-dire les circonstances dans lesquelles il jugea. Il convient surtout de savoir et de redire que si la France l'a irrité parfois et intrigué souvent, elle n'a jamais cessé de l'intéresser. C'est d'ailleurs un spectacle assez curieux en soi que celui de Wagner en face de la France : ne pouvant, de son vivant, se faire applaudir par elle, à l'exception d'un clan restreint, incapable de la comprendre tout à fait, toujours surpris et souvent furieux de ce qu'il constate, il aura cependant voulu, pendant toute sa vie, connaître ce peuple déconcertant pour lui, et dont Montesquieu disait déjà qu'il faut lui laisser faire « les choses frivoles sérieusement, et gaîment les choses sérieuses ».

ROBERT JARDILLIER.

(1) Tout ceci d'après St. Chamberlain, article cité (*Richard Wagner et le génie français*), p. 436.

(2) G. Pioch, *Berlioz et Wagner, Humanité* du 12 juin 1921 : « Tout l'amour, si grand, si absolu, que seul, le néant le pourra finalement exaucer. »

(3) Florent Schmitt, *Revue de France*, 15. 7. 1923, p. 373.