



Wagner et l'opinion contemporaine



Il fut un temps, bien lointain déjà, où Wagner était considéré comme une sorte de malfaiteur musical digne du mépris et de l'exécration de toute personne qui se piquait d'avoir du goût. En ce temps bienheureux les abonnés de l'Opéra sifflaient *Tannhäuser* ; les connaisseurs dénonçaient avec indignation chez Wagner l'absence de mélodie, l'abus des dissonances, le manque de rythme, l'incohérence dans la composition ; les critiques affectaient de voir en lui un charlatan habile surtout à jeter de la poudre aux yeux, à organiser de sensationnels charivaris où accouraient les badauds et les snobs. Puis, pendant les vingt dernières années du XIX^e siècle, ce fut l'apothéose. Wagner apparut non pas seulement comme le plus grand des musiciens vivants, comme un créateur génial, mais comme le rénovateur de l'Art tout entier, bien plus, comme l'annonciateur d'une Culture, voire d'une Religion, et les dévots accoururent en foules pressées vers la Colline sacrée de Bayreuth pour recevoir la révélation nouvelle. Aujourd'hui l'enthousiasme de la période héroïque du Wagnérisme est depuis longtemps dissipé : une série de symptômes irrécusables annoncent une réaction décidée contre le maître de Bayreuth. Ce n'est

pas que l'antiwagnérisme naïvement doctrinaire de jadis ait retrouvé des adeptes ; l'antiwagnérien d'autrefois a disparu ou à peu près : c'est à peine si on en retrouve çà et là un spécimen égaré à l'état fossile. Ce n'est pas non plus que nous ayons été ressaisis à l'endroit de Wagner par les préjugés nationalistes qui se dressèrent contre lui au lendemain de la guerre de 1870-71 et provoquèrent la fameuse manifestation des mitrons de *Lohengrin* : on a vainement essayé de les faire revivre au lendemain de la grande guerre, et ce furent précisément les combattants revenus de la tranchée qui signifièrent nettement leur ferme résolution de ne pas tolérer qu'on les empêchât de réentendre, si bon leur semblait, *Tristan* ou *Parsifal*. On ne peut pas davantage prétendre que le grand public se soit détaché de Wagner : il reste toujours encore son favori ; il est peut-être le musicien qui, à l'heure présente, parle le plus directement à sa sensibilité et fait jaillir le plus spontanément l'émotion. Et parmi les musiciens eux-mêmes je ne crois pas que l'admiration pour Wagner ait réellement déchu, ni qu'on songe sérieusement à dénier qu'il soit, à côté de Beethoven et de Bach, un des plus grands héros de la musique allemande et de l'art de tous les temps. Il est incontestable, pourtant, que les jeunes se sont éloignés de Wagner, surtout chez nous, mais aussi en Allemagne. Ce sont les causes profondes de cette réaction que je voudrais essayer d'analyser ici.

C'est Nietzsche, je crois, qui est le premier à avoir clairement discerné les limites du génie de Wagner et les défauts de son art. On sait comment, après avoir été le disciple le plus enthousiaste, l'ami le plus dévoué, l'apologiste le plus éloquent de Wagner, il prit conscience, précisément au moment du triomphe décisif de la cause wagnérienne, lors des fameuses représentations de *l'Anneau du Niebelung* à Bayreuth en 1876, des divergences profondes qui le séparaient de son maître, comment après des luttes douloureuses il rompit définitivement avec lui, comment enfin, en 1888, il devint son critique le plus impitoyable, son plus génial contempteur et dénonça avec une passion trépidante, avec une furieuse frénésie, le romantisme frelaté de son maître d'autrefois et le péril qu'il représentait pour la santé artistique et morale de l'Europe. Le célèbre pamphlet où Nietzsche condense finalement ses griefs, le *Cas Wagner* est assez connu, je crois,

pour qu'il soit superflu d'en remettre sous les yeux du lecteur les idées essentielles et les formules retentissantes. Je me bornerai à constater que si l'on dépouille la pensée de Nietzsche du ton paradoxal et agressif qu'elle revêt sous sa plume, on la voit se réduire à quelques jugements très simples, qui sont devenus aujourd'hui presque des lieux communs de la critique. Que prétend en somme Nietzsche ? C'est que Wagner se rattache à la tradition romantique ; c'est que, par son entente supérieure de l'effet théâtral, par ses aspirations religieuses, ses sympathies pour un ascétisme mystique et vaguement catholique, par son pessimisme résigné, sa défiance de la raison claire, de la volonté consciente, de l'action réfléchie, il est le représentant supérieur et génial du néo-romantisme moderne. Mais ce néo-romantisme a, dans une large mesure, son principe dans la « décadence », dans la dégénérescence physiologique de la race. Laissez grandir l'influence de Wagner, laissez l'évolution de la civilisation européenne progresser invariablement dans le même sens, et vous aboutirez inévitablement à un nihilisme pessimiste qui aurait pour conclusion logique le nihilisme pratique, le dépérissement et la mort de la civilisation européenne. A l'idéal romantique, il n'est que temps d'opposer l'idéal classique, à la religion de la souffrance humaine le culte de la vie et de la volonté de puissance, à Richard Wagner, Bach et Beethoven — ou même Bizet et Peter Gast — Sophocle, Racine et Goethe. C'est là ce que demandait Nietzsche lorsqu'il déclarait qu'il fallait désormais « méditerraniser la musique ».

Or ces idées ont fait rapidement leur chemin. On n'est pas allé, certes, jusqu'à proclamer avec l'auteur du *Cas Wagner* que Wagner était une « névrose », une « maladie » dont il fallait guérir au plus vite. Mais on a osé peu à peu formuler des réserves à l'endroit de l'art et de la personnalité de Wagner. On s'est lassé de célébrer Wagner comme une sorte de Surhomme, comme l'incarnation même de l'Art intégral, et le drame musical comme l'œuvre suprême où tendait toute l'évolution de l'art européen. Des wagnériens fervents se permettent désormais de statuer un *contraste* entre Wagner et les grands génies classiques. C'est ainsi que Max Graf, par exemple, nous dépeint le maître de Bayreuth comme une nature

extrême et désharmonique, partagée entre des aspirations contraires, ballotée en de soudaines oscillations entre un instinct de puissance qui le pousse avec une violence tout élémentaire à la recherche du bonheur terrestre, à la conquête de la grandeur selon le monde, et un instinct religieux qui le jette irrésistiblement en de mystiques extases où il désire avec une ardeur non moins dévorante l'apaisement, le renoncement, le nirvâna, la nuit, la mort. Dans son âme, l'amour forcené de la vie alterne avec la négation frénétique du vouloir-vivre, et de toutes ces dissonances jaillit un désir éperdu de bonheur, de paix et d'harmonie. Ces crises terribles ont assurément produit des œuvres d'art toutes frémissantes de vie et toutes vibrantes d'émotion. Seulement il ne faut pas oublier que cet art n'a pas sa source, comme chez les grands héros de la culture allemande, dans la plénitude d'une personnalité où surabonde la vie, mais dans les dissonances grandioses d'une nature douloureuse et déchirée. Et c'est là, peut-être, une infériorité.

Les historiens, à cet égard, s'accordent avec les critiques d'art. Tout à fait significatif est le jugement de Lamprecht sur Wagner et sur la culture « impressionniste » dont Wagner est pour lui le représentant typique. Le célèbre historien estime que la dernière phase de l'évolution contemporaine n'est pas autre chose qu'une sorte de recommencement de la période primitive. Alors comme aujourd'hui il semble que l'homme ait vécu surtout par les nerfs, sans avoir d'ailleurs, comme le moderne, conscience de ses états nerveux. M. Lamprecht note de nombreux symptômes qui rendront ce fait vraisemblable. Ce sont, d'abord, les analogies curieuses qu'on a signalées entre l'art ornemental primitif et le style moderne qui ont l'un et l'autre pour trait caractéristique une prédilection pour l'ornementation florale stylisée. En poésie de même on constate des points de contact entre la période primitive et la nôtre : on voit fleurir ici comme là le récit épique dramatisé, le conte merveilleux, la poésie lyrique exprimant des états d'âme. En morale, c'est, de part et d'autre, le culte des héros, la coexistence de tendances communistes avec le féroce égoïsme aristocratique du « fauve blond ». De même la divinisation des forces de la nature, telle qu'on l'observe à l'époque primitive, rappelle

le monisme panthéistique si répandu au temps présent. Enfin la notion de l'œuvre d'art intégrale telle que l'a conçue Wagner ne se retrouve guère qu'à l'époque primitive où la vieille poésie chorique des Germains paraît bien avoir réalisé cette synthèse de la mimique, de la poésie et de la musique d'où l'évolution a fait surgir, au cours des siècles, par une série des différenciations successives, les diverses formes spécialisées des arts particuliers. Or M. Lamprecht n'hésite pas à constater que ce retour à l'époque primitive peut être un danger : « La culture exclusive de l'excitation nerveuse, énonce-t-il, est le commencement de la fin » ; et il ajoute que notre époque rappelle parfois de façon inquiétante le temps de la Rome impériale ou l'époque qui précède aux Indes la venue de Bouddha. Ce n'est pas, d'ailleurs, à un pessimisme découragé qu'il aboutit. Comme la très grande majorité des critiques qui ont tenté de dresser le bilan de la culture allemande du XIX^e siècle, il n'admet pas que la décadence soit inévitable. Selon lui, de même que le Germain, au terme de la période primitive, a pu jadis s'élever des sphères inférieures de la vie psychique, du domaine de l'impression nerveuse, vers les sphères supérieures, vers l'activité sentimentale et rationnelle, ainsi l'Allemand moderne pourra, après le voyage d'exploration qu'il vient d'accomplir dans les régions de la sensation pure, s'élever de nouveau de la culture de la vie nerveuse à une ère de classicisme philosophique et de rationalisme scientifique. Seulement il est clair que Wagner n'est pas le prophète de ces temps nouveaux. Il a, dans son drame intégral, fondu en un ensemble puissant toutes les créations des époques fécondes où naquirent les religions, les cosmogonies et les mythes ; son œuvre résume l'œuvre des siècles primitifs, elle suggère avec une intensité prodigieuse l'idée des énergies qui ont créé jadis la culture allemande et européenne — elle n'est pas une anticipation de l'avenir, elle n'est pas la vision prophétique des forces latentes qui sommeillent, encore inconscientes, au cœur de la nation et déterminent la tâche des générations futures : avec la magie toute puissante de ses accents, elle est le chant de harpe qui accompagne le crépuscule des vieux dieux, l'agonie d'une culture qui touche à sa fin. L'idéal vers lequel veulent s'orienter Lamprecht et ceux qui pensent comme lui, ce n'est pas le romantisme

wagnérien, non plus d'ailleurs que le romantisme nietzschéen : c'est l'idéal gothéen, idéal de mesure et d'harmonie, de maîtrise et d'acceptation virile des réalités de la vie.

Ainsi le problème wagnérien apparaît comme un aspect typique du problème même de la culture moderne. Wagner dont l'œuvre reflète avec une si incomparable grandeur la vie émotionnelle si complexe de notre époque de nervosité, Wagner, par son génie si profondément religieux, son hostilité contre l'intellectualisme, son dédain pour la « petite raison », par son pessimisme mystique, par son amour pour tout ce qui est immense, démesuré, primitif, élémentaire, et aussi par son entente merveilleuse de l'effet théâtral et de la mise en scène, s'affirme comme le représentant le plus génial de ce néo-romantisme si répandu en Allemagne comme en France et dont les manifestations se sont multipliées dans tous les domaines de la vie spirituelle, en philosophie ou en art, dans les sciences historiques ou dans les sciences sociales. Ce néo-romantisme est-il parfaitement sincère et sain dans toutes ses tendances ? est-il le dernier mot de la sagesse humaine ? Nul ne pourrait l'affirmer ; dans tous les cas une réaction très vive s'est depuis longtemps manifestée contre ses tendances et cette réaction a eu sa répercussion sur la gloire de Wagner. Son art n'est plus, pour nos contemporains, l'art *de l'avenir* mais l'art d'un passé récent et dont beaucoup estiment qu'il est grand temps de s'affranchir.

Chez nous, en France, tout particulièrement, son influence s'est aujourd'hui singulièrement réduite chez les avancés de la musique. Il y a quarante ans Wagner dominait la vie artistique française ; il passionnait les amateurs d'art ; il était le maître dont se réclamaient tous les musiciens. Le wagnérisme exerçait une véritable hantise ; on voyait de toute part surgir d'innombrables copies de *Tristan*, de la *Tétralogie* ou de *Parsifal* ; on se demandait si cette faveur exclusive ne menaçait pas d'étouffer l'originalité de nos artistes. Aujourd'hui tout est changé. Notre horizon s'est prodigieusement élargi : nous avons promené notre curiosité dans toutes les régions du monde musical : nous nous sommes épris du mysticisme de Franck, de l'impressionnisme et du naturalisme des artistes russes, de la netteté sobre et élégante de nos vieux maîtres français ;

nous avons goûté à tout le folklore musical d'Occident, d'Orient et même d'Extrême-Orient. Et nous sommes finalement redevenus pleinement nous-mêmes. Ni l'impressionnisme debussyste ni l'expressionnisme contemporain ne doivent plus rien à Wagner. Nous nous sommes persuadés que l'influence wagnérienne était au fond restée assez superficielle ; nous savons dans tous les cas que chez nos artistes vraiment supérieurs elle n'a pas fait tort à l'originalité créatrice ; nous nous sommes convaincus que même les œuvres où l'imitation de certains procédés wagnériens sautait aux yeux, comme *Fervaal* ou *Saint-Christophe*, n'étaient dans leur essence nullement wagnériennes. Déjà pendant les années qui précédèrent la guerre, Wagner avait cessé d'être « à la mode ». Debussy le tenait pour infecté d'intellectualisme, estimait que la musique devait abdiquer les prétentions littéraires et philosophiques qui l'alourdissent et déclarait ouvertement la guerre à la rhétorique musicale, aux constructions symétriques, à l'emploi des motifs directeurs, à l'exercice scolastique des développements thématiques. Albéric Magnard savait fort bien qu'il était « inactuel » et s'exposait à passer pour un retardataire quand, dans la préface de sa *Béré-nice*, il proclamait hautement ce que l'on devait au maître de Bayreuth et se déclarait son disciple. Aujourd'hui il est clair que nos « expressionnistes » d'avant-garde qui se réclament de Strawinsky, d'Arnold Schœnberg et d'Erik Satie, n'ont plus grand'chose de commun avec Wagner. Ces intellectualistes, épris de technique et dédaigneux du sentiment, toujours à la poursuite d'agrégats de sons inédits n'ont que faire du maître de Bayreuth : il leur est profondément étranger par son goût du monumental, par sa rhétorique pathétique, par ses effusions lyriques, par son sens des vastes synthèses et des architectures puissantes, ou par son romantisme foncier. Parmi les jeunes adeptes de la musique la plus avancée on parle avec la plus irrespectueuse ironie du *ronron* wagnérien ou du *gnangnan* de César Franck. Les dieux s'en vont. L'heure de la *Götterdämmerung* a sonné aussi pour le Wotan de la musique moderne.

Je n'ai garde de m'en scandaliser. Il est dans l'ordre qu'après avoir été pendant de longues années le maître de l'heure, Wagner appartienne aujourd'hui au passé où il conserve en tout état de cause une place émi-

nente dans l'histoire de la musique européenne. Je comprends donc que les jeunes se détachent de lui. Je me borne à souhaiter, pourtant, que sur un point ils cherchent à dérober à Wagner un secret qu'il ne leur a pas livré.

L'art wagnérien est essentiellement un art collectif et social. Wagner a voulu parler aux foules, entraîner les masses. Et il y a réussi. Son œuvre qui a séduit les élites s'est imposée aussi au grand public, elle a fait preuve d'une puissance de diffusion tout à fait extraordinaire. Ses drames musicaux peuvent rivaliser à ce point de vue avec les opéras à succès comme *Faust*, *Mignon* ou *Rigoletto*. Et je crois qu'il n'est pas indifférent qu'il en soit ainsi. La valeur d'art d'une œuvre n'est pas, sans doute, proportionnelle à son pouvoir d'expansion, mais il est souhaitable qu'une œuvre d'art puisse se conquérir un cercle d'admirateurs aussi étendu que possible. Or il est certain qu'il y a chez nous en ce moment un divorce presque complet entre l'art des foules et l'art des artistes. Le public artiste qui s'intéresse aux expériences de notre jeune école est trop restreint pour remplir longtemps les salles de théâtre. Et comme d'autre part le grand public ne veut rien savoir des expériences des novateurs, il en résulte que des pièces d'un intérêt certain, qui représentent un effort artistique considérable, qui ont été accueillies avec faveur par le critique et le public artiste disparaissent de l'affiche après un tout petit nombre de représentations. Très rares sont les œuvres qui atteignent un public un peu étendu. *Pelléas* même n'est pas populaire et n'a franchi qu'à une époque assez récente le cap de la centième représentation. *Ariane et Barbe-Bleue* qui est aussi sans aucun doute une œuvre de haut rang a une peine infinie à se maintenir de loin en loin sur l'affiche pour quelques représentations. Il en va de même du délicieux chef-d'œuvre de Ravel, *l'Heure espagnole*. Et que dire de la *Bérénice* de Magnard, du *Pays* de Ropartz, du *Scémo* de Bachelet, etc. !

Ce divorce entre le théâtre d'art et le théâtre industriel est-il dû *uniquement* à la sottise incurable de notre public d'opéra ? Je ne puis pas ne pas me demander s'il n'y a pas aussi de la faute des artistes. N'ont-ils pas une tendance à se complaire dans le raffinement, dans l'expérience technique, dans le modernisme aigu ou dans l'archaïsme déconcertant ? N'affec-

tionnent-ils pas plus que de raison ce qui est ingénieux, élégant, parfois exquis mais souvent menu ? N'ont-ils pas compliqué à plaisir leur langue, raffiné à l'excès leurs combinaisons harmoniques et leur coloris instrumental ? Ne risquent-ils pas, s'ils continuent dans cette voie, de créer des œuvres hermétiques, très nobles peut-être comme les sonnets de Mallarmé, mais qui sont condamnées par leur nature même à manquer de rayonnement. Des artistes tout à fait grands ont connu le secret d'écrire à la fois pour les délicats et la foule.

Il serait imprudent à nos musiciens de se confiner dans un trop grand dédain du vulgaire. La question grave qui se pose pour eux aujourd'hui est de savoir si leur œuvre possède assez de vigueur élémentaire, assez d'humanité vraie pour conquérir finalement aussi le grand public — ou si elle est destinée à rester, comme l'art de tant de nos lyriques d'hier et d'aujourd'hui, un art de virtuoses, de spécialistes raffinés, dont l'action ne s'étend pas au delà d'un cercle restreint. Or je me demande si, à cet égard, nos jeunes musiciens n'auraient pas encore quelques conseils à demander à un Wagner. L'art du maître de Bayreuth est en effet authentiquement monumental, fait pour s'imposer non pas seulement à un cercle de délicats ou à une petite chapelle d'initiés, mais à une collectivité étendue. Si à nos impressionnistes et expressionnistes d'aujourd'hui Wagner pouvait communiquer quelque chose de sa robustesse, de sa force, de sa massivité, nous n'aurions, je crois, rien à y perdre. Son exemple nous a naguère aidés à secouer la torpeur musicale où nous étions engourdis, à retrouver le sens du grand art, il nous a enseigné une langue capable de charmer les artistes. La régénération de la musique française est aujourd'hui un fait accompli. Mais il reste à souhaiter que nos musiciens apprennent à entraîner la foule, comme ils ont séduit l'élite. A cet égard Wagner reste pour eux un modèle encore inégalé et dont la leçon peut aujourd'hui être salutaire.

HENRI LICHTENBERGER.

