

RÉFLEXIONS SUR RICHARD WAGNER

(JANVIER 1874)

A quel moment de sa vie Nietzsche a-t-il cessé d'être l'admirateur et le disciple de Richard Wagner? On sait que l'auteur de *Zarathoustra*, douze ans après avoir publié *Richard Wagner à Bayreuth*, opuscule laudatif qui fut salué en 1876 par les adeptes du maître comme l'évangile de la philosophie wagnérienne, lança dans le monde ce pamphlet ironique et sévère dont le titre seul suffit à indiquer les tendances. Le *Cas Wagner* suscita la colère du cénacle de Bayreuth. Mais du moins rappela-t-il aux wagnériens que Nietzsche existait encore et que son œuvre était moins négligeable qu'ils avaient prétendu l'affirmer quand parut *Humain, trop humain*. « Froissement de vanité », « folies des grandeurs », déclarèrent-ils péremptoirement, sans prendre la peine de s'enquérir des origines d'un sentiment qui, chez Nietzsche, était antérieur au triomphe de Wagner.

Disciple du musicien-poète, à vrai dire, Nietzsche ne le fut jamais et son admiration se tempéra toujours d'importantes réserves que lui dictait sa clairvoyance. Mais, faisant taire ses scrupules, il se donna sans réserve à l'œuvre wagnérienne, parce qu'il y trouvait la possibilité de réaliser ce qui, aux environs de 1870, lui importait plus que toute autre chose, la régénération de la culture allemande. Et enfin, par-dessus tout, il aimait Wagner et ne cessa jamais de l'aimer. Le jeune professeur de philologie classique à l'université de Bâle avait trouvé, à l'ermitage de Tribschen, près de Zurich, un accueil chaleureux et une cordialité qu'il avait ignorée jusqu'à ce jour. Pour la première fois, il entra en contact intime avec un milieu véritablement supérieur et les idées de Wagner, développées au cours de longues conversations, ouvraient à sa juvénile intelligence des horizons à peine entrevus jusqu'à ce jour. D'autre part, madame Cosima Wagner, la première femme de grand style qu'il eût rencontrée, révélait au savant, confiné dans ses études, — il avait vingt-quatre ans lorsqu'il fut nommé à Bâle en 1869 — de nouvelles façons de sentir et lui faisait connaître ces moralistes français dont il devait s'inspirer plus tard pour réaliser une œuvre si contraire aux doctrines wagnériennes.

Entre 1869 et 1873, Nietzsche fut souvent l'hôte assidu et choyé

de Tribschen. De nombreux témoignages datant de cette époque font preuve, de part et d'autre, d'un attachement sincère. Quand l'œuvre de Bayreuth commença à prendre forme, Nietzsche s'y dévoua corps et âme. Il fut de toutes les réunions préparatoires, de tous les comités d'organisation et peu s'en fallut qu'il n'abandonnât la carrière universitaire pour s'improviser conférencier et collecteur, parcourant les pays allemands, pour recueillir des fonds destinés à réaliser « le théâtre de l'avenir ».

Mais la propagande n'excluait pas la clairvoyance. Déjà Nietzsche jugeait froidement l'homme qu'il vénérât plus que tout autre. L'intimité de tous les jours lui avait révélé les petitesesses dont le génie même le plus pur est rarement exempt. Doutait-il déjà de la grandeur de l'œuvre ? Le certain est que, dans les moments où il se livrait à un sévère examen de conscience, il se demandait si l'art wagnérien, dont il connaissait maintenant tous les détours, parviendrait jamais à réaliser les hautes espérances qu'il avait placées en lui. Et la *mission* de Wagner, à laquelle il croyait encore avec ferveur, lui semblait parfois s'égarer vers des considérations singulièrement terre à terre.

Au commencement de 1874, l'œuvre de Bayreuth parut soudain irrémédiablement compromise. Wagner s'était installé avec toute sa famille dans la petite ville bavaroise. Le théâtre-modèle était presque terminé, mais l'argent manquait pour parachever son aménagement intérieur et mettre en place la machinerie compliquée de la scène. Ce fut parmi les amis du compositeur une véritable consternation. « J'ai contracté une alliance avec Wagner », avait écrit Nietzsche. Mais que devenait cette alliance si le rêve commun de tant d'années allait ne pas se réaliser ? Nietzsche se pose brusquement la question et, au fond de lui-même, il trouve aussitôt la réponse : Qu'importe Bayreuth !

Souffrit-il, quand cette exclamation lui vint sur les lèvres ? Sans doute, mais son instinct de véracité était plus fort que son sentiment d'attachement pour Wagner. C'est alors qu'il note sur son calepin, rapidement et d'un seul jet, les réflexions dont nous publions plus loin la traduction. Avec une cruelle lucidité il juge l'œuvre du maître vénéré et, en même temps, il apprécie à leur juste valeur les hésitations du public, rébarbatif à la « musique de l'avenir ». Toutes les réserves qu'il avait faites, à part lui, lui reviennent à la mémoire et ils les note avec une hâte fébrile. C'est, malgré certains flottements dans l'expression, malgré certaines obscurités, une analyse rigoureuse de la maladie wagnérienne, où nous sont révélés, en quelque sorte avant la lettre, toutes les qualités de pensée qui prêteront plus tard un accent original au moindre aphorisme du philosophe de *Par delà le bien et le mal*. Nietzsche, pour la première

fois, prend conscience de ce qui le sépare de Wagner et son opposition avec l'art wagnérien s'affirme sous une forme concrète.

Quelques semaines plus tard, on apprend soudain que l'inquiétude des amis de Bayreuth n'avait pas été justifiée. Louis II de Bavière venait, en effet, de mettre mis 300.000 thalers (375.000 francs) à la disposition de Wagner et le « théâtre de l'avenir » pouvait enfin s'achever. La joie est grande parmi les partisans du maître et Nietzsche partage cette joie ! Les *Réflexions sur Wagner*, restées à l'état de notes intimes, sont enfouies au fond d'un tiroir et le jeune disciple s'apprête à faire son premier pèlerinage à Bayreuth...

De nouveau la *légende* de Wagner reprend le dessus dans les préoccupations de Nietzsche et le *vrai* Wagner, dont il vient d'esquisser les traits, s'efface dans sa mémoire. Peut-être estima-t-il aussi que la *cause* du musicien était d'importance plus haute que la *personne* du musicien. « La possibilité d'une culture allemande » qu'il rattache directement à « l'horizon de Bayreuth » revient au premier plan de ses préoccupations et quand, enfin, deux ans plus tard, en 1876, le *Festspielhaus* allait enfin être ouvert au public, il fait taire toutes les objections, pour pouvoir offrir aux pèlerins de la nouvelle Jérusalem l'éloquent bréviaire de Richard *Wagner à Bayreuth*.

En écrivant ainsi l'apologie du musicien, Nietzsche prend congé du maître de sa jeunesse. Par un suprême effort de sa volonté (les brouillons qui ont été conservés démontrent son point de vue négatif), il dresse un monument de piété et d'admiration à celui qu'il a déjà cessé d'estimer. Ce décompte avec le passé est une véritable œuvre de libération. L'artiste, quand il idéalise sa souffrance, se débarrasse des liens d'une passion malheureuse. Ainsi Nietzsche idéalisa Wagner, pour oublier que l'homme qui avait été « le plus grand bonheur de sa vie » fut aussi celui qui le déçut le plus cruellement. Oublier, le put-il jamais complètement ? Il devait au contraire penser sans cesse à cette amitié qui lui avait procuré les plus fortes émotions de sa vie. Et quand, plus tard, dix ans après la brouille définitive, il écrivit le *Cas Wagner*, le mot *amitié* — nous le verrons prochainement en publiant d'autres notes inédites — revient encore et sans cesse sous sa plume. « J'ai aimé et vénéré Wagner plus qu'il ne le fut jamais », écrit le philosophe en 1888. Faut-il un autre commentaire à ces quelques notes de sévère critique que l'on va lire, au cours desquelles Nietzsche, par amour de la vérité, démolit l'idéal de sa jeunesse ? — H.A.

I.

Wagner tente de renouveler l'art en s'appuyant sur la seule base qui existe encore, sur le théâtre : là les masses sont

encore véritablement émues et ne s'en font pas accroire comme dans les musées et les concerts. A vrai dire, il s'agit de masses grossières et toute tentative de dominer de nouveau la théâtrocratie est apparue jusqu'à présent comme vaine. Problème : l'art doit-il continuer à être l'apanage d'une secte et vivre dans l'isolement ? Est-il possible de l'amener à la domination ? C'est là qu'il faut chercher la signification de Wagner ; il essaie de se procurer la tyrannie à l'aide des masses théâtrales. Sans doute, si Wagner avait été Italien, serait-il parvenu à atteindre son but. L'Allemand n'a aucune estime pour l'opéra, qu'il considère toujours comme quelque chose d'importé, comme quelque chose qui n'est pas de chez lui. On peut même dire qu'il ne prend pas au sérieux tout ce qui touche au théâtre.

2.

Il y a quelque chose de comique dans ceci : Wagner ne parvient pas à convaincre les Allemands qu'il faut prendre le théâtre au sérieux. En face de ses tentatives, ils demeurent froids et honnasses ; alors Wagner s'échauffe comme si le salut de l'Allemagne dépendait de lui. Maintenant surtout, les Allemands s'imaginent avoir des occupations plus sérieuses et cela leur apparaît comme une joyeuse fantaisie que quelqu'un se tourne vers l'art d'une façon si solennelle.

Réformateur, Wagner ne l'est pas, car, jusqu'à présent, tout est resté dans le même état que par le passé. En Allemagne tout le monde prend ses affaires au sérieux ; alors on rit de celui qui a la prétention d'accaparer pour son compte toute l'attention que l'on porte aux choses sérieuses.

Il faut considérer : l'influence de la crise financière ; l'incertitude générale de la situation politique ; les doutes qui s'élèvent sur la direction réfléchie des destinées allemandes.

Le temps où l'on se passionnait pour les choses de l'art (Liszt, etc.) est passé.

Une nation sérieuse ne veut pas que les quelques rares choses qu'elle prend à la légère dégénèrent ; il en est ainsi pour les Allemands des arts du théâtre.

Cause déterminante : l'importance de l'art, telle que le conçoit Wagner, ne cadre pas avec nos conditions sociales et le

développement qu'a pris le travail. De là la répulsion instinctive contre ce qui apparaît comme mal approprié.

3.

L'importance que Wagner prête à l'art n'a rien d'allemand. Ici nous manquons même d'un art décoratif. Tout intérêt public pour l'art fait défaut. Ou bien il est savant, ou bien tout à fait vulgaire. De ci de là on rencontre l'aspiration isolée vers le beau. La musique occupe une situation spéciale ; mais la musique elle-même n'est pas parvenue à créer une organisation, à empêcher l'importation de la musique théâtrale.

— Celui qui aujourd'hui applaudit au théâtre rougit le lendemain de son geste : nous avons nos autels du foyer domestique : Beethoven, Bach — alors le souvenir se prend à pâlir.

4.

Wagner s'est trouvé en face d'un public d'éducation très variée ; la réceptivité n'était pas la même pour l'œuvre et pour la musique. Il a pris le public pour une unité et a cru que les accès de sympathie jaillissaient du même fond, c'est-à-dire qu'il considérait comme certain que l'effet d'ensemble n'était qu'une addition des effets de détails uniformément distribués. Il y avait, selon lui, une somme déterminée de plaisir produite par la musique, une somme égale produite par l'exécution théâtrale et enfin la même somme par le plaisir que suscite le drame.

Maintenant il a appris à ses dépens qu'une grande comédienne est dans le cas de lui brouiller son calcul. Mais alors son idéal s'intensifie. Combien supérieur sera l'effet produit si la musique, l'exécution, etc., allaient de pair avec le talent de la comédienne !

5.

Le premier problème que se pose Wagner est le suivant : « Pourquoi ne parviens-je pas à réaliser un effet au dehors, du moment que moi je ressens cet effet ? » Cette question le pousse à une critique du public, de l'Etat, de la société. Il établit entre l'artiste et le public le rapport du sujet à l'objet... et il le fait naïvement.

6.

Wagner est une nature de législateur : il néglige beaucoup

de relations et ne s'empêtre pas dans les petites choses; il coordonne tout en grand et ne peut être jugé par les détails pris isolément : la Musique, le Drame, la Poésie, l'Etat, l'Art, etc.

La musique ne vaut pas grand'chose, la poésie pas non plus, le drame pas non plus, l'art théâtral n'est souvent que de la rhétorique — mais tout cela, quand on voit grand, a son unité et se trouve au même niveau.

7.

Le génie de Wagner est un orateur qui se développe; on ne saurait le comparer à un arbre.

8.

La sérénité de Wagner est pareille au sentiment de sécurité qu'éprouve celui qui sort des plus grands dangers, des excès les plus graves, pour rentrer dans ce qui est limité et intime; tous les hommes avec qui il est en relations apparaissent comme des périodes déterminées de sa propre carrière (du moins ne comptent-ils pas autrement pour lui), c'est pourquoi il peut maintenant être gai et supérieur, car il peut *se jouer* de toutes les difficultés, de toutes les objections.

9.

L'une des qualités de Wagner, c'est qu'il ne connaît ni frein ni mesure, il monte jusqu'au dernier degré de sa force, de son sentiment.

L'autre qualité, c'est son suprême don de comédien, transposé dans un autre domaine et qui abandonne la voie la plus proche pour prendre possession d'un terrain nouveau. Pour se réaliser directement il lui manque la taille, la voix et la modération qu'il faudrait.

10.

Wagner est un comédien né, mais il se trouve, en quelque sorte, dans la situation de Goethe, qui était peintre sans avoir les mains d'un peintre. Son talent cherche des échappatoires et il les trouve.

Or, il faut imaginer ce que peuvent devenir tous ces instincts en défaut lorsqu'ils agissent d'un commun accord.

11.

Si Goethe est un peintre dévoyé, Schiller un orateur dévoyé,

Wagner est un comédien dévoyé. Il ajoute à ses talents la musique. —

12.

Wagner se trouve en face de la musique dans la situation d'un comédien : c'est pourquoi il est capable de faire parler l'âme de musiciens dissemblables et de placer côte à côte des univers différents (*Tristan, les Maîtres chanteurs*).

13.

La simplicité dans la conception des drames est l'indice du comédien.

— Wagner apprécie ce qui est simple dans la construction dramatique, parce que c'est ce qui fait le plus *d'effet*. Il rassemble tous les éléments à effet, à une époque qui a besoin de moyens très vulgaires et très violents, à cause de l'état d'hébétément où elle se trouve. Ce qui est magnifique, enivrant, déroutant, grandiose, terrible bruyant, laid, extasiant, nerveux — tout cela a droit de cité. Dimensions énormes, moyens énormes.

L'irrégulier, la splendeur surchargée et l'abondance des ornements produit l'impression de la richesse et de l'abondance. Il sait ce qui agit encore sur nos hommes; « nos hommes! », il les idéalise encore et il les place très haut.

14.

En tant que comédien, il tendait à n'imiter l'homme qu'agissant et véritable, agité par les passions les plus hautes. Car sa nature extrême voyait, dans toutes les autres conditions, faiblesse et défaut de vérité. Lorsque l'artiste dépeint des passions, il s'expose aux dangers les plus extraordinaires. Se préoccuper de ce qui enivre, de ce qui est sensuel, extatique, soudain, de ce qui veut être en mouvement à tout prix — abominables tendances!

15.

Son retour à la nature, c'est-à-dire à la passion, est suspect, parce que c'est de la passion que l'on parvient à tirer le plus d'effets. On ne saurait imaginer la possibilité d'un art qui serait de pure improvisation; vis-à-vis de la musique allemande ce point de vue est des plus naïfs. L'unité organique

de Wagner est dans le drame, mais c'est pour cela qu'elle ne parvient pas (souvent pas) à pénétrer la musique, pas plus qu'elle ne pénètre le texte. Celui-ci laisse l'impression de l'improvisation. (L'improvisation n'est bonne que chez les artistes parfaits, et non pas chez ceux qui sont dans leur devenir; mais elle trompe toujours et produit une impression factice de richesse.)

16.

L'intempérance et l'imagination sans bornes étaient sans doute chez lui une seconde nature.

17.

Il ne faut pas être injuste et demander à un artiste la pureté et le désintéressement, tels que les possédaient, par exemple, Luther, etc. Mais en Bach et en Beethoven nous apparaît une nature plus pure. L'extase chez Wagner est souvent forcée et pas assez naïve; de plus, par des contrastes trop violents, il en accentue les effets.

18.

Le désir du repos, de la fidélité — après que les passions ont été déchaînées sans mesure — dans le *Hollandais volant*.

— Dans *Tannhaeuser* il cherche à motiver une série d'états extatiques chez un même individu; il semble croire que c'est seulement dans ces états que s'affirme l'homme naturel.

Dans *les Maîtres chanteurs* et dans certaines parties de ses *Nibelungen* il revient à la domination de soi; il y est plus grand que dans les abandons extatiques. La limitation lui sied bien.

Il apparaît comme un homme discipliné par ses instincts artistiques.

19.

Dangers de la musique *dramatique*, pour la musique.

Dangers du drame musical pour le poète dramatique.

Dangers pour le chanteur.

20.

Entre la musique et les paroles il y a la possibilité d'un lien véritablement organique: dans le *lied*. Souvent aussi dans des scènes tout entières. Il existe un idéal qui consiste à amalgamer le drame et la musique dans un semblable rapport; le

modèle se trouve dans la danse du chœur antique. Mais aussitôt le but apparaît comme placé trop haut, car nous ne possédons pas encore le style du mouvement, pas encore de développement aussi savant dans l'orchestration que l'est celui de notre musique. Or, contraindre la musique à se placer au service d'une violence naturaliste; c'est la diminuer et y mettre de la confusion, pour la rendre ensuite incapable d'accomplir la tâche commune. Qu'un art comme celui de Wagner nous plaise infiniment, qu'il offre un horizon infini de développement artistique, il n'y a à cela aucun doute. Mais le sens des poèmes! Pourvu que la musique ne devienne pas mauvaise et que la forme ne fasse pas défaut! Au service des gesticulations dans *Hans Sachs* (Beckmesser) la forme dégénère inévitablement.

— La musique pour le personnage de Beckmesser atteint le superlatif; elle ne saurait exprimer quelqu'un qui est battu davantage et davantage maltraité. On a véritablement pitié, comme quand on voit qu'un bossu est raillé.

21.

On ne peut sauter le degré qui mène de la danse à la symphonie. Que reste-t-il, sinon la contre-partie naturaliste de la passion véritable et sans rythme? Mais l'art ne peut venir à bout de la nature sans style. Il y a des excès de l'espèce la plus douteuse dans *Tristan*, par exemple les explosions à la fin du second acte. Le dérèglement dans la scène du pugilat des *Maîtres chanteurs*. Wagner sent que, pour ce qui touche à la forme, il a toute la rudesse des Allemands et préfère s'enrôler sous la bannière de Hans Sachs que sous celle des Français ou des Grecs. Pourtant, notre musique allemande (Mozart, Beethoven) s'est assimilé la forme italienne, comme c'est le cas de notre chanson populaire, et c'est pourquoi, avec la richesse nuancée de ses lignes, elle ne correspond plus à la grossièreté paysanne et bourgeoise.

22.

La langue se hausse jusqu'à l'expression la plus forte — l'allitération. L'orchestre aussi. La justesse d'expression n'apparaît pas comme ce qu'il y a de plus important, mais la force enivrante du *pressentiment*.

23.

Dans le sublime, Wagner se conforme à la règle et au rythme; dans les détails, il est souvent violent et sans rythme.

24.

L'interruption des grandes périodes rythmiques, le perpétuel enjambement de la phrase sur la mesure produit, en effet, l'impression de l'infini, de la mer; mais c'est là un procédé d'art et non pas une loi régulière, malgré l'effort que fait Wagner pour lui en donner l'estampille. Nous nous y précipitons d'abord littéralement, nous cherchons des périodes, pour être sans cesse désillusionnés, et finalement nous nous noyons dans les flots.

25.

Dans certaines harmonies, il a quelque chose d'agréable et de résistant tout à la fois, comme quand on fait jouer une clef dans une serrure compliquée.

26.

Pourrait-on parler chez Wagner de superbe « musique toute nue » ? Il a devant l'esprit l'image de l'être intime devenu visible, d'un processus de sentiment qui prend aspect de mouvement — c'est cela qu'il s'applique à rendre et c'est du suprême Schopenhauer de vouloir saisir directement la volonté.

La musique comme image d'une existence, par la succession.

27.

Il y a danger en ceci que dans les mouvements et l'action du drame résident les motifs pour le mouvement de la musique, de telle sorte que la musique se trouve dirigée par ces mouvements. Il n'est pas nécessaire que l'un des deux prenne la direction de l'autre. Dans l'œuvre d'art complète, nous avons le sentiment de la simultanéité conditionnée.

28.

Wagner considère comme une erreur d'envisager, dans l'œuvre d'art de l'Opéra, un moyen d'expression — la musique — comme but, le but de l'expression étant considéré comme moyen. Par conséquent, c'est la musique qui est consi-

dérée par lui comme moyen d'expression — ce qui est très caractéristique pour le comédien. Pour une symphonie, il y a donc lieu de demander dès lors : si c'est la musique qui est ici le moyen d'expression, qu'est-ce qui en est le but ? Le but ne saurait donc résider dans la musique ; ce qui par essence est moyen d'expression doit avoir quelque chose à exprimer. Wagner estime que c'est le drame. Sans le drame, il considère la musique seule comme un non-sens. Alors on peut se poser cette question : pourquoi tant de bruit ? En vertu de ce principe Wagner considérerait la Neuvième Symphonie comme l'œuvre par excellence de Beethoven, parce que, par l'adjonction de la parole, le compositeur donnait à la musique sa signification, faisant d'elle un simple moyen d'expression.

Moyen et but — Musique et Drame — doctrine ancienne.

Généralité et exemple — Musique et Drame — doctrine nouvelle.

Si cette dernière doctrine est la vraie, la généralité ne peut, en aucune façon, être dépendante de l'exemple, en d'autres termes : la musique absolue est dans son droit et la musique du drame doit être, elle aussi, une musique absolue. Pourtant il ne faut envisager tout cela que comme symbole et image — il n'est pas rigoureusement exact que le drame n'est qu'un exemple pour la généralité de la musique. En quoi y a-t-il espèce et exemple ? Dans les mouvements des sons en face des mouvements des attitudes (pour ne parler ici que du drame mimique). Or, les mouvements d'une figure peuvent signifier, eux aussi, la généralité, car ils expriment des états d'âme intimes qui sont beaucoup plus abondants et plus nuancés que leur résultante sous forme de mouvements exécutés par l'homme intérieur. C'est pourquoi une attitude est souvent mal interprétée. De plus, il y a quelque chose d'infiniment conventionnel dans tous les gestes : l'homme absolument libre est une image trompeuse. Mais, si l'on abandonne le mouvement de la figure pour ne plus parler que de l'émotion qui l'agite, la musique devrait être la généralité, l'émotion de telle ou telle personne le particulier. Or, la musique est précisément l'émotion du musicien exprimée en sons, donc en tous les cas celles d'un individu. Et il en a toujours été ainsi (si l'on fait abstraction de la doctrine purement formaliste de l'arabesque des sons). On se trouverait donc en présence d'une

contradiction absolue : une expression tout à fait déterminée du sentiment jaillissant sous forme de musique (absolument précis) — et, à côté, le drame, un côté à côté d'expressions de sentiments tout à fait déterminés, ceux des personnages dramatiques, par des paroles et des gestes. Comment ceux-ci peuvent-ils s'identifier? Le musicien peut, à vrai dire, ressentir, dans son fort intérieur toutes les péripéties du drame et les rendre sous forme de musique pure (l'ouverture de *Coriolan*). Cette reproduction prend alors, en face du drame lui-même, le sens d'une généralisation ; les motifs politiques, les arguments sont négligés et seule parle l'absurde volonté. Dans toute autre acception, la musique dramatique est une mauvaise musique.

Que deviennent cependant la prétendue *simultanéité* et le parallélisme absolu, dans l'ensemble de l'action, chez le musicien et dans le drame? La musique ne fait que déranger l'auteur dramatique, car pour exprimer quelque chose il lui faut du temps, souvent pour une seule émotion du drame toute une *symphonie*. Que devient pendant ce temps le drame? Wagner utilise, pour remplir ces intervalles, le dialogue, d'une façon générale les paroles.

Il faut alors ajouter une nouvelle puissance et une nouvelle difficulté : la *langue*. Celle-ci s'exprime en conceptions abstraites. Les conceptions abstraites sont soumises, elles aussi, à des *règles du temps* qui leur sont propres :

La mimique, le monde des conceptions abstraites, la musique, chacun de ces éléments exprime dans une chronométrie différente le sentiment qui est à sa base. Dans le drame parlé règne une puissance qui pour s'affirmer a besoin du temps le plus considérable, la conception abstraite. C'est pourquoi l'action est souvent un repos qui prend des formes plastiques et se manifeste par des groupes. Surtout dans l'antiquité : l'art plastique au repos exprime un état d'âme déterminé. La mimique se trouve donc dans une dépendance directe avec le drame parlé.

Or, le musicien a besoin de temps tout à fait différents, et, au fond, on ne saurait lui imposer aucune loi : un sentiment entamé peut se prolonger longtemps chez un musicien et être bref chez un autre. Quelle exigence, donc, de vouloir que le langage des idées et le langage des sons aillent de pair!

Pourtant, la parole elle-même soutient un élément musical. La phrase violemment sentie possède une mélodie qui est aussi l'image d'une forte émotion de la volonté. Cette mélodie peut être utilisée au point de vue artistique et on peut l'interpréter à l'infini.

L'assemblage de tous ces facteurs paraît irréalisable : tel musicien rendra certaines émotions que suscitent chez lui le drame et ne saura rien faire de la plus grande partie de ce drame, de là probablement le récitatif et la rhétorique. Le poète ne parviendra pas à venir en aide au musicien et, par le fait, ne pourra lui-même se tirer d'affaire ; il souhaite de ne versifier qu'autant de texte qu'on peut en chanter. Mais de cela il ne possède que la conscience théorique et non pas la conscience intime. L'acteur, d'autre part, en tant que chanteur, devra faire une foule de choses qui ne sont pas dramatiques, ouvrir par exemple la bouche, etc. ; il lui faut adapter des manières conventionnelles. Or, tout cela serait changé, s'il arrivait une fois au comédien d'être à la fois musicien et poète.

Wagner utilise le geste, le langage, la mélodie de la parole et, en outre, les *symboles reconnus* de l'expression musicale. Il suppose, comme condition, une musique très développée qui a déjà conquis l'expression déterminée, reconnaissable et revenant toujours à nouveau, pour reproduire une infinité d'émotions. Par ces citations musicales il rappelle à l'auditeur un état d'âme particulier, où l'interprète veut qu'on le situe. Dès lors, la musique est devenue véritablement un « moyen d'expression », et c'est pourquoi, au point de vue artistique, elle se trouve à un degré inférieur, car elle n'est plus organique par elle-même. Maintenant le maître musicien parviendra encore à combiner les symboles de la façon la plus ingénieuse ; mais la connexion et le plan se trouvant au delà et en dehors de la musique, celle-ci ne saurait être organique. Pourtant, il serait injuste de reprocher cela à l'auteur dramatique. Il a le droit d'utiliser la musique comme moyen en vue du drame, de même qu'il utilise la peinture comme un moyen. Une pareille musique, si on la prend telle qu'elle est, peut être comparée à l'allégorie peinte ; le sens propre ne se trouve pas dans l'image que l'on voit, c'est pourquoi cette image peut être très belle.

29.

Tout ce qui est grand, surtout quand cela est nouveau, est dangereux : la plupart du temps on le voit s'imposer comme s'il n'y avait rien d'autre qui fût justifié.

30.

Goethe ne doutait pas non plus qu'il fût capable de faire ce qui lui plaisait. Son goût et sa faculté de réalisation marchaient de pair. La présomption.

Tout ce qui agissait fortement sur Wagner, il prétendait le réaliser. Il ne comprenait chez ses modèles que ce qu'il pouvait imiter. Nature à la Schopenhauer.

31.

Wagner est une nature dominante. Il ne se trouve dans son élément que lorsqu'il peut dominer, alors seulement il est modéré et solide. L'entrave mise à son instinct de domination le rend excessif, excentrique et rébarbatif.

31.

Wagner est trop immodeste pour un Allemand ; que l'on songe donc à Luther, notre chef de file.

32.

L'homme qui se sent capable de ces extases démesurées, de ces formidables aliénations de soi conserve rarement sa modestie, car seul celui qui sait se sentir poussé à la modestie ; l'enthousiaste qui ignore est sans limites. Il faut ajouter à cela le culte du génie nourri par Schopenhauer.

33.

Wagner est homme moderne et ne sait pas se donner du courage et s'affermir par la foi en Dieu. Il ne croit pas être dans la main d'un être de bonté, mais il croit en lui-même. Personne n'est plus tout à fait honnête vis-à-vis de soi-même quand il n'a foi qu'en soi. Wagner met de côté toutes ses faiblesses par le fait qu'il les met au compte de notre époque et de ses adversaires.

34.

Il se décharge de ses faiblesses par le fait qu'il les met au compte des temps modernes. Il a une foi naturelle en la bonté de la nature lorsque celle-ci agit librement.

Il évalue tout, l'Etat, la société, la vertu, à la mesure de son art, et, se trouvant dans un état de mécontentement, il souhaite que le monde soit anéanti.

— Se débarrassant des remords et des torts, parce qu'il se sent grandir, sans cesse, il oublie vite l'injustice ; élevé sur un degré nouveau, celle-ci lui apparaît déjà de mince importance, comme si elle était cicatrisée. Il sait se consoler de tout, comme Schopenhauer.

35.

La faculté artistique ennoblit l'instinct effréné et lui impose des limites, le concentre (vers le désir de rendre l'œuvre aussi parfaite que possible). C'est ce pouvoir qui ennoblit toute la nature de Wagner. Toujours il se dresse vers des buts plus élevés, aussi élevés qu'il peut les apercevoir ; ces buts deviennent toujours meilleurs et enfin ils apparaissent de plus en plus déterminés et par cela même plus près. C'est ainsi que le Wagner actuel ne semble plus correspondre au Wagner d'*Opéra et Drame*, socialiste ; le but d'autrefois paraît plus noble, mais il est seulement plus lointain et plus indéterminé. Sa conception actuelle de l'univers, de l'Allemagne, etc., est plus profonde, bien qu'elle soit d'essence plus conservatrice.

36.

Il est heureux que Wagner ne soit pas né dans une classe plus élevée de l'échelle sociale, qu'il ne soit pas né noble et que son activité ne se soit pas exercée dans une sphère politique.

— Il ne s'est pas abstenu de réfléchir à des possibilités politiques ; pour son malheur il ne l'a pas fait en présence du roi de Bavière, lequel, tout d'abord, ne lui a pas représenté son œuvre ; en second lieu l'a à moitié sacrifié par des représentations provisoires et enfin qui lui a fait une réputation très impopulaire, parce que c'est à l'influence de Wagner que l'on attribuait les excentricités de ce prince.

Il s'est tout aussi malheureusement compromis avec la révolution ; il perdit les protecteurs fortunés, éveilla la crainte

et apparut finalement aux partis socialistes comme un renégat; tout cela sans aucun avantage pour son art et sans aucune nécessité supérieure. C'est enfin un indice de sa maladresse, car il ne sut nullement deviner la situation de 1848.

En dernier lieu, il offensa les juifs, qui ont maintenant le plus d'argent en Allemagne et qui détiennent la presse. Lorsqu'il le fit, ce ne fut pas parce qu'une vocation l'y pressait, plus tard ce fut de la vengeance.

— S'il a eu raison avec la confiance extrême qu'il place en Bismarck, un avenir qui n'est pas très éloigné nous l'apprendra.

37.

La jeunesse de Wagner est celle d'un dilettante avec des talents multiples qui n'arrive à rien.

38.

Il se sauva de son emploi parce qu'il ne voulait plus servir.

39.

J'ai souvent absurdement douté du don musical chez Wagner.

40.

Aucun de nos grands musiciens n'a été un aussi mauvais musicien que Wagner ne l'était encore dans sa vingt-huitième année.

41.

Sa nature se divise peu à peu : à côté de Siegfried-Walther-Tannhaeuser se place Hans Sachs-Wotan. Il apprend très tard à comprendre l'homme. Tannhaeuser et Lohengrin sont les chimères d'un adolescent.

42.

Wagner s'est tellement habitué à sentir en même temps dans des arts différents qu'il est devenu complètement insensible à la musique nouvelle, cela au point qu'il la rejette théoriquement. Il en est de même pour les œuvres poétiques. De là ses nombreux différends avec des contemporains.

43.

Aucune piété ne vient au-devant de lui. Le musicien le considère comme un intrus, comme illégitime.

44.

La « fausse toute-puissance » développe chez Wagner quelque chose de « tyrannique ». Il a le sentiment qu'il est *sans héritiers* — c'est pourquoi il cherche à donner à ses idées réformatrices une base aussi large que possible pour les transmettre en quelque sorte par adoption. L'aspiration à la légitimité.

Le tyran ne permet à aucune individualité de subsister à côté de la sienne et celle de ses confidents. Le danger pour Wagner est grand s'il n'accorde pas leur place à Brahms, etc. ; ou bien aux juifs.

45.

Ses dons de comédien s'affirment en ceci qu'il n'est *jamais* comédien dans sa propre vie. En tant qu'écrivain il est rhéteur, sans la force de persuader.

46.

Dans son évaluation des grands musiciens, il emploie des expressions trop fortes, c'est ainsi qu'il appelle par exemple Beethoven un saint. Présenter l'adjonction des paroles dans la Neuvième Symphonie comme une action capitale, il faut avouer que c'est un peu fort ! Il éveille la méfiance par ses éloges aussi bien que par ses critiques. Le gracieux et l'agréable aussi bien que la beauté pure, le reflet d'une âme parfaitement équilibrée, lui échappent, aussi cherche-t-il à les déprécier.

47.

Placer Shakespeare et Beethoven côte à côte, c'est là l'idée la plus audacieuse, la plus folle que l'on puisse imaginer.

48.

Wagner, en tant qu'écrivain, ne reproduit pas l'image fidèle de ce qu'il est véritablement. Il ne sait pas composer : l'ensemble ne prend pas de relief, dans les détails il fait des digressions, il est obscur, il n'est pas insouciant et supérieur. Il est dépourvu d'une sereine arrogance. Tout ce qui est agréable et gracieux lui fait défaut et aussi la précision dialectique.

49.

Une forme particulière de l'orgueil de Wagner ce fut de se

comparer aux grands hommes du passé : à Schiller, à Goethe, à Beethoven, à Luther, à la tragédie grecque, à Shakespeare, à Bismarck. C'est seulement avec l'époque de la Renaissance qu'il n'a pas trouvé de terme de comparaison ; mais il a inventé l'esprit allemand par opposition avec l'esprit latin. Il y aurait une intéressante caractéristique de l'esprit allemand à faire d'après son modèle.

50.

Wagner est certainement l'homme qui goûte actuellement avec le moins de préventions les petites vertus allemandes et l'étroitesse d'esprit, car il les voit succomber et il conspire avec elles contre ce qui triomphe maintenant.

51.

Comment Wagner a-t-il recruté ses adhérents ? Des chanteurs qui, en tant qu'acteurs du drame, devenaient intéressants et auxquels il offrait une nouvelle possibilité d'agir, peut-être avec une voix médiocre. Des musiciens qui se faisaient instruire par le maître de la diction musicale ; la diction musicale doit être si géniale que l'on ne saurait arriver à la conscience de l'œuvre elle-même. Des musiciens d'orchestre qui autrefois s'ennuyaient au théâtre. Des musiciens qui s'appliquaient à enivrer et à fasciner le public par des moyens directs et qui apprirent les effets du coloris de l'orchestration wagnérienne. Toutes les catégories de mécontents qui de n'importe quel bouleversement espéraient gagner quelque chose pour eux-mêmes. Des hommes qui prennent feu et flamme pour toute espèce de « progrès ». Ceux qui s'ennuyaient en écoutant la musique que l'on faisait jusqu'à présent et qui trouvaient maintenant que leurs nerfs étaient plus vigoureusement secoués. Des hommes qui se laissent entraîner par tout ce qui est téméraire et audacieux. — Il eut bientôt pour lui les virtuoses, bientôt une partie des compositeurs ; à peine si l'un ou l'autre peut se passer de lui. Des littérateurs avec tous les obscurs besoins de réforme. Des artistes qui admirent sa façon de vivre indépendant.

52.

Wagner, en tant que penseur, est au même niveau que Wagner en tant que musicien et poète.

53.

L'art rassemble une fois toutes les qualités excitantes qu'il possède encore pour agir sur les Allemands modernes... le caractère, le savoir, tout est réuni. Un formidable effort pour se maintenir et dominer, et cela dans une époque qui est rébarbative à l'art. Poison contre poison. Toutes les exaltations se tournent, en utilisant la polémique, contre des forces considérables rébarbatives à l'art. On attire à soi des éléments religieux et philosophiques, l'aspiration vers l'idylle, tout, tout !

54.

Il faut songer quelle est l'époque qui ici se crée un art : une époque déchaînée, haletante, sans pitié, avide de gain, informe, incertaine dans ses fondements, presque désespérée, dépourvue de naïveté, consciente de part en part, sans noblesse, violente, lâche.

55.

Par l'échec il ne faudrait pas irriter Wagner davantage, on finirait par le rendre trop furibond.

56.

Une sorte de contre-réformation ; la contemplation transcendante a été affaiblie à l'extrême ; la beauté, l'art, l'amour de la vie ont été fortement vulgarisés, sous le contre-coup de l'esprit protestant. Christianisme idéalisé d'essence catholique.

57.

L'art de Wagner plane au-dessus des sommets, il est transcendantal ; que doit en faire notre pauvre bassesse allemande ? Il vous a un aspect de fuite hors de ce monde ; il est la négation de ce monde, il ne le transfigure pas. C'est pourquoi il n'agit pas directement comme moralisateur, indirectement d'une façon quiétiste. Nous ne voyons Wagner préoccupé que d'une chose, procurer à son art un asile en ce monde ; mais que nous importe un *Tannhäuser*, un *Lohengrin*, un *Tristan*, un *Siegfried* ! Il semble pourtant que ce soit la destinée de l'art, à une époque comme la nôtre, d'enlever à la religion agonisante une partie de sa force. De là l'alliance de Wagner avec Schopenhauer. On devine que peut-être bientôt la civilisation n'existera plus que sous forme de sectes, menant une existence claus-

trale et se séparant du monde qui les entoure. Le vouloir-vivre de Schopenhauer trouve ici son expression artistique : quelle sourde agitation sans but ! quelles extases ! quels désespoirs ! quels accents de souffrance et de désir ! quels cris d'amour et d'ardeur ! Rarement un gai rayon de soleil, mais beaucoup de fantasmagories dans les éclairages !

Dans une semblable position réside pour l'art sa force et sa faiblesse ; il est bien difficile de revenir de là-bas vers la vie simple. Ce n'est plus de rendre la réalité meilleure qui est le but, mais de l'anéantir, de la faire s'évanouir sous le charme. La force réside dans le caractère sectaire : cet art est extrême et exige de l'homme une acceptation absolue. — Un homme est-il capable de devenir meilleur sous l'influence de cet art et de la philosophie de Schopenhauer ? Certainement, pour ce qui en est de la véracité. Si, du moins, à une époque où le mensonge et les conventions sont si ennuyeux et si dépourvus d'intérêt, la véracité n'était pas si intéressante ! Si divertissante ! Si pleine de charme esthétique !

58.

Ne pas oublier que c'est une langue de théâtre que parle l'art wagnérien ; il n'a pas sa place au foyer familial, dans la *camera*. Cette langue ressemble à celle d'un discours populaire qu'on ne saurait imaginer sans une forte exagération, même de ses passages les plus nobles. Elle doit exercer son action dans le lointain et donner une forme au chaos populaire. Par exemple le *Kaisermarsch*.

Beaucoup d'erreurs naissent du fait que celui qui juge prend pour point de départ un art partiel (l'art du foyer).

59.

Il est très possible que Wagner fasse perdre aux Allemands le goût de s'occuper des arts distincts. Peut-être même pourrait-on tirer de l'influence qu'il exercera plus tard l'image d'une culture unitaire qu'on ne saurait réaliser en additionnant des aptitudes et des connaissances spéciales.

60.

Il possède le sentiment de l'unité dans la diversité, c'est pourquoi je le tiens pour un représentant de la culture.

FRÉDÉRIC NIETZSCHE.

(Traduit par HENRI ALBERT.)