

REVUE POLITIQUE ET LITTÉRAIRE REVUE BLEUE

FONDATEUR : ÉUGÈNE YUNG

DIRECTEUR : M. HENRY FERRARI

NUMÉRO 13.

4^e SÉRIE. — TOME XVI.

28 SEPTEMBRE 1901.

LA LEÇON DE BAYREUTH

Les Fêtes de Bayreuth viennent de s'achever. — Ce qu'elles ont été cette année ; si l'on a eu tort ou raison de monter le *Vaisseau Fantôme* ; cette question, passionnante, paraît-il, des mérites respectifs de M. Burgstaller et de M. Van Dyck ; et cette autre question, plus passionnante encore, à savoir si M. Siegfried Wagner est devenu l'égal de M. Hans Richter... ces choses, oserai-je le dire, ne m'inspirent qu'un intérêt médiocre. Puis-je ajouter que, tout compte fait, il semble qu'on doive, à Bayreuth, monter les drames wagnériens avec plus de respect et plus de compréhension qu'ailleurs ? Et je me permettrai de suggérer aux *anti-Wahnfriedistes* intransigeants que, peut-être, les héritiers de Richard Wagner ont le droit de donner, chez eux, tel spectacle qui leur convient?...

Laissons ces fadaïses. Mieux vaut, une fois de plus, tenter de comprendre et de faire comprendre l'enseignement que nous donne Bayreuth, ce que la théorie wagnérienne a de fécond pour l'avenir du drame musical, et à quels principes elle se résume, lorsqu'elle est débarrassée des ornements « philosophiques » dont on s'est plu à l'obscurcir. Mais le sujet est si complexe, si encombré de questions accessoires, qu'on ne sait, en vérité, « par quel bout le prendre ». J'aurais hésité à l'aborder dans son ensemble, si je n'avais eu la chance de trouver, dans un volume récent de M. Camille Saint-Saëns, un résumé précis et infiniment spirituel de toutes les objections qu'on a coutume de faire au « wagnérisme ». A des questions nettes, on peut tenter de faire des

réponses précises. Ainsi disparaissent la confusion et le vague, principaux dangers d'une discussion de ce genre.

J'ai dit que M. Saint-Saëns avait résumé toutes les objections ; toutes, en effet ; les sérieuses... et les autres. — Parmi ces dernières, on peut ranger, j'imagine, les plaisanteries sur les critiques wagnériens. Elles sont amusantes, et souvent justifiées. Mais comment des divagations personnelles, si déconcertantes qu'elles puissent être, affaibliraient-elles la justesse d'une théorie qui n'a presque rien à voir avec elles ? Remarquez d'ailleurs que la plupart de ces divagations ont pour thèmes, moins les principes ou même les ouvrages de Wagner, que l'idée « philosophique » qu'il y a mise, ou qu'on a voulu y mettre. M. H. S. Chamberlain, — et ce wagnérien-là n'est pas négligeable, — se plaignait naguère de la tendance de certains critiques à résoudre l'accord de *septième diminuée* par une conception du monde... Rions de ces prétentions. Mais reconnaissons aussi que, malgré leur évidente bonne volonté, il sera difficile à ces critiques d'écrire autant de niaiseries en soutenant Wagner, que leurs adversaires en l'attaquant.

Aussi bien ne me suis-je arrêté à cette objection préliminaire que pour signaler à M. Saint-Saëns une inadvertance dont il se serait fort réjoui, je pense, si elle était venue d'un wagnérien. Il cherche à prouver que la « Théorie du Drame » est incompréhensible, et, comme argument décisif, il écrit : « Quand je relis mes anciens ouvrages théoriques, disait un jour Wagner à M. Villot, je ne puis plus les comprendre... » Or, ce que Wagner a, non pas dit, mais écrit à Villot, dans une lettre célèbre, c'est ceci :

« A la répugnance prononcée que j'ai maintenant à relire mes écrits théoriques, il m'est aisé de reconnaître qu'à l'époque où je les composais j'étais dans une de ces situations d'esprit où l'artiste peut se trouver une fois dans sa vie, mais non se replacer une seconde (1)... » Quand on se rappelle la crise morale et intellectuelle que traduisaient les « écrits théoriques », quand on voit surtout que Wagner écrivait ces lignes pour s'excuser du temps qu'il avait mis à rédiger sa lettre, le sens de la phrase, dans son vrai texte, est d'une limpidité extrême, — et pas tout à fait conforme à l'adaptation de M. Camille Saint-Saëns.

Ce point réglé, revenons à la question ; ou, pour mieux dire, aux questions diverses et précises posées par M. Saint-Saëns. Et, afin d'être plus clair, énumérons-les une à une, et tâchons d'y répondre successivement.

1° — *En quoi le DRAME-MUSICAL diffère-t-il du DRAME-LYRIQUE, et celui-ci de l'OPÉRA ?*

2° — *Pourquoi doit-il être pensé musicalement ?*

3° — *Pourquoi doit-il être nécessairement symbolique et légendaire ?*

4° — *Pourquoi doit-il exister dans l'orchestre et non dans les voix ?*

5° — *Pourquoi ne pourrait-on appliquer à un DRAME-MUSICAL de la musique d'OPÉRA ?*

6. — *Quelle est la « nature essentielle » du LEITMOTIV ?*

Il est entendu, une fois pour toutes, que je m'abstiens ici de toute appréciation ; mon seul souci est d'expliquer certaines choses ; plus tard, s'il est nécessaire, viendra la conclusion.

I

En quoi le Drame-musical diffère-t-il du Drame-lyrique, et celui-ci de l'Opéra ?

Tout d'abord, il faudrait s'entendre sur la valeur des mots. Et, pour commencer, j'avoue que je ne vois pas du tout « en quoi le *Drame-lyrique* diffère de l'*Opéra* ». C'est la « poularde » que le Gorenflot de Dumas père baptisait « carpe » le vendredi. L'appellation d'*Opéra* n'est plus en faveur ; on y a substitué celle de *Drame-lyrique* pour faire plaisir aux badauds ; c'est la même marchandise (dont la valeur musicale n'est pas en question) sous deux noms différents. Entre un « Drame lyrique » de M. Salvayre et un « Opéra » de M. Paladilhe, je ne discerne pas, — au point de vue qui nous occupe, — de différence appréciable.

(1) Lettre à Villot (préface de *Trois poèmes d'Opéra*, chez Durand et chez Calmann-Lévy).

Appelons les choses par leurs noms. En face de l'*Opéra*, tel qu'on l'a applaudi jusqu'à ces dernières années, il y a le DRAME, tel que l'a rêvé et réalisé Wagner. Mais comme ce mot de DRAME impliquerait l'admission de certaines théories que je cherche précisément à éclaircir, appelons-le jusqu'à nouvel ordre le *Drame wagnérien*, et cherchons en quoi il diffère de l'*Opéra*. C'est bien cela, n'est-ce pas, que demandait M. Saint-Saëns ?

... Ici, et pour la clarté de la discussion, il me faut revenir en quelques mots sur ce que j'ai eu naguère l'occasion de répondre à M. Saint-Saëns. L'auteur de *Samson*, — je résume librement sa pensée, et en l'exagérant un peu, ainsi qu'il convient quand on discute et qu'on veut avoir raison, — M. Saint-Saëns semble croire que le *Drame wagnérien* a été inventé, un beau matin, par vanité et par malice ; Wagner n'aurait pas daigné employer une forme d'art dont d'autres s'étaient servis avant lui : pour molester les autres musiciens, il aurait tenté de discréditer d'avance leurs ouvrages... et la critique aurait suivi. Rien n'est moins exact. Si le *Drame wagnérien* est venu, c'est sans doute parce que Wagner l'a « inventé » ; mais Wagner ne l'a inventé que parce qu'il était l'une des étapes presque forcées que la forme dramatique-musicale devait rencontrer dans sa marche. Je rappelle très sommairement les étapes précédentes.

D'abord l'*Opéra* et l'*Oratorio* se confondent, ne se distinguent que par la différence des sujets, profanes ou sacrés, qu'ils illustrent. La musique progresse, devient de plus en plus souple et expressive ; mais l'*Opéra*, en tant que genre dramatique, reste pareil à soi ; des musiciens inégalables, des Mozart et des Beethoven, des Weber plus tard, ornent de mélodies immortelles des sujets comme la *Flûte enchantée*, *Fidelio*, *Obéron* ; peu leur importe la fable même : ils ont, pour traduire leurs âmes, c'est-à-dire pour « faire de la musique » l'« ouverture » et l'« air »...

Puis, le public, à mesure qu'il devient plus familier avec le théâtre, devient plus exigeant pour la partie dramatique de l'œuvre ; et, assez brusquement, l'*Opéra* tombe d'un excès dans l'excès contraire. Aux pièces sans intrigue et presque sans sujet, succèdent des pièces si solidement construites, si compactes, que la musique ne sait par où y pénétrer, et qu'en vérité elle ne leur ajoute rien. (Comme exemple, je citais le quatrième acte du *Prophète*, où, après un extraordinaire développement de richesses orchestrales et chorales, la musique disparaît en même temps qu'apparaît la scène capitale ; et j'ajoutais qu'il était possible, sans fanatisme, de ne pas admettre comme parfaite une forme de drame musical dont la plus belle situation se passait de musique.) Mais ces œuvres, qu'elles péchassent par pénurie ou

par excès de substance dramatique, n'en contenaient pas moins des passages sublimes ; ceux [où, toute complication accessoire étant abolie, un sentiment pouvait se développer librement. Cette « découverte » faite, — et elle devait sauter aux yeux de quiconque envisagerait ces ouvrages au point de vue purement dramatique, — il était naturel que l'on songeât à appliquer à l'ensemble de l'œuvre les conditions grâce auxquelles certaines scènes atteignaient la perfection. La condition principale était qu'un sentiment pût être amplement et librement développé. Donc un ouvrage dramatique musical devait être uniquement psychologique, ou, du moins, le plus psychologique possible.

Et c'est aussi la conclusion à laquelle Wagner arriva, empiriquement si l'on peut dire. L'histoire de ses recherches et de ses tâtonnements est trop connue pour que j'y revienne. C'est ces années d'incertitudes auxquelles il fait allusion dans sa lettre à Villot. Rappelons-en seulement l'essentiel. Il cherchait « comment, un sujet étant donné, on devait le traiter, *musicalemment*, pour l'amener à son maximum d'effet *dramatique* » : il aboutit à deux ouvrages : l'un (*la Mort de Siegfried*) dont le sujet était si mince qu'il excluait toute idée d'adaptation dramatique ; l'autre (*Frédéric Barberousse*) si fortement construit et si compact, que la musique ne lui eût rien ajouté, au point de vue purement dramatique. Donc le problème était mal posé : *il y avait des sujets qui ne pouvaient pas être traités sous la forme dramatique musicale*. Restait alors à chercher les sujets qui réclamaient l'adjonction de la musique. On sait quelle fut enfin la solution du problème : le sujet purement psychologique ; ou, selon l'expression même de Wagner, le sujet « purement humain », abstraction faite de toute considération — trop précise, j'insiste sur ce point, — de temps et de lieu...

On m'excusera d'avoir, une fois de plus, répété tout ceci. Il fallait bien, avant de chercher ce qui distingue le *Drame wagnérien* de l'*Opéra*, se rendre compte, au moins superficiellement, de ce qu'est le *Drame wagnérien*... Il est entendu, d'ailleurs, que ces définitions, encore peu précises, ne doivent pas être considérées comme définitives.

Peut-être pourrions-nous, maintenant, répondre plus clairement à la question de M. Saint-Saëns. Débarassée du malentendu qu'entraînent les expressions *Drame lyrique* et *Drame musical*, elle se résume en ceci :

En quoi le DRAME WAGNÉRIEN diffère-t-il de l'OPÉRA ?

Il en diffère d'abord par ce qui vient d'être dit. Car, si ce que nous appelons le *Drame wagnérien* doit être uniquement psychologique, on peut soutenir qu'il ressemble assez peu aux *Opéras* représentés jusqu'ici. Ce n'est pas un paradoxe, je suppose, d'avanc-

cer que la psychologie, ou l'élément « purement humain », n'ont pas été le souci dominant des librettistes, depuis Scribe et Hippolyte Jouy jusqu'à leurs plus récents confrères... Il en diffère encore de par ce *truism*, — dont on a voulu faire un principe révolutionnaire !... — que le drame en musique doit être un drame : ce qui exclut tout effet, et tout hors-d'œuvre exclusivement musicaux. Et, si l'on veut y réfléchir, on verra que, déjà, l'opposition entre l'*Opéra* et le *Drame wagnérien* s'accuse avec quelque force.

Mais ce n'est pas tout. L'idée essentielle du *drame wagnérien*, c'est que la musique *n'en est pas le but, mais le moyen*... Si clair que soit d'ailleurs ce principe, essayons de l'éclaircir encore :

Quelles sont les pensées d'un musicien, devant un livret d'*Opéra* ? Il le lit, l'étudie, en marque les scènes importantes, et en prévoit les effets principaux ; telle situation lui paraît dramatique ; telle autre permettra d'écrire un bel ensemble ; telle autre encore demande un large développement musical ; ou bien il y a là une scène d'une invention originale sortant un peu de la banalité courante... sans compter le ballet qui, le plus souvent, pourrait se transporter sans dommage d'une pièce à l'autre. Et si, après examen, le livret lui plaît, le musicien se met au travail. Mais remarquez que cet examen est purement *littéraire*. Si l'on excepte certains morceaux d'ensemble ou certains effets prévus (marches, défilés, etc.), le jugement que portera le musicien sur ce livret sera tout pareil à celui que porterait un critique sur ledit livret, représenté sans musique... Et cela est si vrai que M. Saint-Saëns, dans une lettre qu'il me fit l'honneur de m'adresser, et qui fut publiée ici même, que M. Saint-Saëns écrivait : « Tout ce qui est dramatique me semble également musical... » Je me borne à noter cette appréciation, qui confirme ce que je viens de dire : le premier travail d'un musicien sur un livret est purement littéraire. C'est-à-dire que le musicien se trouve précisément dans l'état d'esprit où était Wagner lorsqu'il cherchait « comment traduire en musique un sujet donné, pour l'amener à son maximum d'effet dramatique ». Et, le sujet choisi, le musicien n'a plus d'autre pensée que de mettre sur son livret le plus de musique possible, et la meilleure qu'il pourra. En un mot, la musique est son seul but... Qu'il ait tort ou raison, je ne le cherche pas cette fois : je tente seulement de vous faire comprendre en quoi le *Drame wagnérien* diffère de l'*Opéra*.

Voyons, maintenant, le travail du musicien devant un *Drame wagnérien*.

La musique, disais-je, n'est pas le but, mais la moyen de ce drame : disons mieux, il est l'un de ses moyens. En d'autres termes, il s'agit de trouver un

sujet dans lequel la musique, la parole, la pantomime, et même la mise en scène pourraient se combiner de manière à former un drame complet... Ce qui rend ces questions si difficiles, c'est le malentendu qui est à l'origine; Wagner proteste qu'il a voulu faire tout autre chose que l'*Opéra*; et c'est toujours au point de vue de l'*Opéra* que l'on discute ses ouvrages. Prenons les choses de plus haut.

Imaginons un drame, un drame où l'élément psychologique tiennne la première place. Dans ce drame, si psychologique qu'il soit, des « faits » se passeront qu'il faudra mettre en scène, ou se seront passés qu'il faudra raconter; des scènes se présenteront, où deux sentiments lutteront ensemble, se développant et se dévoilant devant les spectateurs; mais certains de ces sentiments pourront être si vagues encore que rien qu'à les exprimer par la parole, on les exagérerait; d'autre part, ils pourront, au contraire, devenir si profonds et si « sublimés » que la parole sera tout à fait impuissante à les traduire: il y a des choses qu'on ne peut dire en prose; il en est d'« inexprimables... » Imaginez un tel drame; il ne pourra être réalisé par la parole seule, puisque certains de ses éléments, les principaux, sont inexprimables. Il lui faudra un nouveau moyen d'expression, et ce moyen d'expression sera la musique, qui, selon le mot de Wagner, « exprime l'inexprimable ».

Mais, de ce nouveau « moyen », encore faut-il user avec discernement. La musique ayant un rôle dans ce drame, ce rôle sera le premier, sans doute. Toutefois, sa souplesse et ses ressources sont telles qu'il sera possible, sans la faire disparaître, de la laisser parfois au second rang. — S'agit-il d'un de ces « faits » dont je parlais tout à l'heure, qu'il faut montrer ou raconter? Dans le premier cas, la musique se bornera à accompagner l'action (qui, visible, n'a pas besoin d'un nouveau moyen d'expression). Dans le second cas, elle donnera, grâce à la déclamation musicale, un accent plus énergique et plus significatif à la parole. Et, si besoin est, dans les deux cas, elle nous révélera les rapports cachés qui existent entre ce moment du drame et les autres moments. (Exemple: au premier acte de la *Walkyrie*, le récit de Sieglinde, soutenu par la marche du Walhall, nous révèle l'origine des héros.) — S'agit-il d'un sentiment naissant, à peine formé, que toute expression littéraire défigurerait, la musique, sous des paroles quelconques, ou même sans paroles, nous le révélera. (Exemple: dans la *Walkyrie*, la plainte du violoncelle pendant le long regard qu'échangent Sieglinde et Siegmund.) — S'agit-il d'un sentiment déjà formé, qui doit s'exprimer devant nous: la musique monte, si je puis dire, au premier rang; elle soutient et emporte la parole avec

elle dans un élan lyrique. (Exemple: les Adieux de Wotan.) — Enfin, nous voici aux sentiments poussés à leur paroxysme, aux sentiments dont nul mot ne saurait traduire l'étendue ni la profondeur; alors la musique n'est plus seulement au premier rang: elle est seule, elle « parle » seule, elle « agit » seule; et, par sa seule puissance, nous pénètre jusqu'au fond de l'âme... « Venu du cœur, et fait pour y pénétrer », écrivait Beethoven sur une de ses partitions. (Exemple: la scène finale du *Crépuscule des Dieux*.)

Imaginez maintenant que, de ce drame, on supprime la musique. Ce n'est pas seulement un agrément qu'on lui enlèvera; c'est un de ses nécessaires éléments. Sans la musique, ce drame, à proprement parler, n'existera pas, puisque sa partie la plus importante, — c'est-à-dire la naissance, le développement peut-être, et l'épanouissement suprême de la passion, — aura disparu avec la musique. Au surplus, faites une expérience; essayez de raconter les *Huguenots*, par exemple; vous oublierez peut-être quelques épisodes ou quelques morceaux; mais rien ne sera plus facile que de résumer la pièce. Essayez de raconter *Tristan*; vous ne le pourrez qu'en « racontant » aussi la musique... C'est qu'ici la musique est réellement un des éléments constitutifs du drame: elle s'incorpore à lui; elle lui est, — au point de vue dramatique, — aussi indispensable que le poème. Ce n'est plus le « Drame musical », ou le « Drame lyrique », appellations contre lesquelles Wagner n'a cessé de protester; c'est le DRAME, tout simplement: le *Drame*, qui emploie toutes les ressources de tous les arts des hommes pour traduire tous les aspects de toutes les passions humaines.

Mais laissons les phrases. Ce qui nous importe aujourd'hui, c'est la différence entre l'*Opéra* et le *Drame*. Or, vous voyez que la conception de l'un est tout à fait différente de la conception de l'autre. Le travail préparatoire, si l'on peut dire, de Wagner sur un sujet comme *Tristan*, n'a rien de commun avec la distinction, souvent arbitraire, entre les récitatifs et les morceaux, par exemple... Une comparaison rendra ceci plus visible encore.

Il est assez facile de concevoir le travail d'un Racine, je suppose, sur un sujet comme celui d'*Hernani*. Il eût d'abord éliminé tout ce qui est couleur locale ou histoires trop précises: il eût gardé les personnages, mais les eût pris au moment le plus tragique de leur aventure, et nous eût montré le retentissement de ce moment dans leurs âmes, sans se soucier du reste. C'est à un travail analogue que s'est livré Wagner; il serait intéressant, si on en avait le temps, de comparer ses ouvrages aux poèmes ou aux légendes dont il les a tirés. Et il serait plus instructif encore d'opposer l'une à l'autre les différentes versions de l'*Anneau du Nibelung*. On

y suivrait l'effort obstiné de Wagner pour transporter le drame « de l'extérieur à l'intérieur »; pour en bannir tout ce qui n'est pas « purement humain », pour réaliser enfin ce drame idéal où tous les éléments de poésie et de musique pussent librement s'épanouir.

En un mot, rappelant la comparaison entre les *Huguenots* et *Tristan*, on peut dire que dans l'*Opéra* la musique n'est qu'un agrément ajouté à la pièce, tandis que dans le *Drame* elle est nécessaire et indispensable.

Là-dessus, M. Saint-Saëns répond : « La belle trouvaille ! L'union intime de la parole et de l'action avec la musique a été recherchée par tous les musiciens, et bien avant qu'il fût question de Wagner ! Et qui m'empêche de concevoir un *Opéra* conforme à la définition ci-dessus ?... » — Rien, assurément. Seulement, cet *Opéra* sera un *Drame*. Il faut bien employer des mots pour désigner des choses. Et, par opposition à l'*Opéra*, tel qu'on le pratique depuis près d'un siècle, il a fallu trouver un terme pour qualifier ce qu'a réalisé Wagner. Maintenant, vous plaît-il de dénommer la *Gazza ladra* « drame », et *Tristan* « opéra », cela rendra la discussion un peu moins claire, mais cela ne changera rien à la conclusion.

Si j'ai pu répondre suffisamment à la première question de M. Saint-Saëns, et si j'ai pu surtout faire comprendre ce qu'il y a d'essentiellement, de « constitutivement » musical dans ce que nous avons appelé le *Drame*, — j'aurai répondu aussi à la seconde question :

Pourquoi le Drame doit-il être pensé musicalement ?

Comment, en effet, pourrait-il l'être autrement, puisque, sans musique, il n'existerait pas ? Et comment une situation qui ne peut être traduite que par la musique, pourrait-elle être pensée autrement qu'« en musique » ?

II

3° Pourquoi le Drame doit-il être nécessairement symbolique et légendaire ?

Il n'est en aucune façon « nécessaire » que le *Drame* soit « symbolique et légendaire ».

Le *Drame*, nous l'avons vu, doit être « purement humain », c'est-à-dire uniquement psychologique, du moins le plus psychologique possible; il doit être, — non pas précisément dégagé de toute acception de temps et de lieu, mais de tout ce qu'une pareille « acception » pourrait introduire en lui d'arbitraire et d'« extérieur ». Or, la « légende » est purement humaine : le « temps » et le « lieu » y sont

à peu près indifférents. Elle est donc une excellente matière à *Drame*. S'ensuit-il qu'elle soit la seule ? Non, certes. On peut situer, en un temps et en un lieu précis, un ouvrage musical dramatique qui réponde à la définition du *Drame*. Cela sera plus difficile, sans doute, parce que les personnages, — « limités » en quelque sorte par leurs mœurs définies, et par leurs situations, si l'on peut dire, — ne seront pas aussi libres de leurs passions. Mais cela ne sera pas impossible. Et, puisqu'il s'agit de Wagner, on peut citer les *Maitres Chanteurs*; ils ne sont aucunement « légendaires », et pourtant ils sont un *Drame*; tandis que *Robert le Diable*, légendaire, n'en est pas moins un *Opéra*.

En somme, la légende est à peu près pour le *Drame* ce que le *Trône* était pour la tragédie classique : un moyen d'affranchir les personnages de toutes les entraves matérielles qui, dans la vie, sont un obstacle au développement de la passion. Les héros de Racine étaient des princes, ceux de Wagner sont des dieux ou des demi-dieux; et cela revient au même. L'essentiel est que leurs sentiments ne puissent être gênés par rien.

De même, il n'est pas « nécessaire » que le *Drame* soit symbolique.

La vérité, c'est que des personnages affranchis des obligations matérielles et doués d'une forte vie intérieure, arrivent assez facilement à ce point de généralité et d'ampleur où ils représentent « plus qu'eux-mêmes ». Ils deviennent alors, si l'on veut, symboliques. Et tel est, assurément, le cas de certains héros de Wagner. Mais cette mésaventure n'a pas atteint qu'eux seuls. Nombre de personnages créés par les poètes en ont été victimes aussi. Le *Prométhée enchaîné* n'est-il pas un symbole ? Toute religion n'est-elle pas faite de symboles ? La Bible en est remplie. Et la Dalila de l'Écriture, que M. Saint-Saëns a si magnifiquement mise en musique, n'est-elle pas aussi un symbole ?... Dire qu'un drame est symbolique, cela signifie seulement que les sentiments qu'il met en œuvre sont assez vrais, assez généraux et assez profonds pour déborder le cadre où ils sont placés. Mais cela ne veut pas dire qu'on doive, d'abord, « piocher le symbole », symbole que ni le drame, peut-être, ni les personnages ne parviendraient ensuite à représenter.

III

4° Pourquoi le drame doit-il exister dans l'orchestre et non dans les voix ?

Qu'une pareille question puisse être posée — et par M. Saint-Saëns ! — rien ne montre mieux le singulier état où le wagnérisme a mis les esprits. L'auteur de *Samson* n'est pas seulement le premier musi-

cien, c'est une des intelligences les plus claires et les plus compréhensives de ce temps; et c'est lui qui emploie de pareils arguments! Pourquoi pas aussi « la musique de l'avenir », comme feu Albert Wolff? Et comment se résout-il à écrire que « le *Drame* ne doit pas exister dans les voix », lui qui se souvient pourtant du second tableau de *Parsifal*, du premier tableau du *Rheingold*, du premier et du dernier acte de la *Walkyrie*, du dernier acte de *Siegfried*, du second acte de *Tristan*, des adieux de Brunnhilde, de la mort d'*Yseult*!... Enfin expliquons, puisqu'il faut expliquer.

Nous retrouvons ici le malentendu signalé plus haut, et qui consiste à juger les ouvrages de Wagner du point de vue de l'*Opéra*. Vous avez vu que, dans le *Drame*, le rôle de la musique est infiniment varié. Dans tout ce qui est « récit », elle s'efface devant la parole, et se borne à lui donner plus d'accent, au moyen de la déclamation : ce qui est, si je ne me trompe, tout à fait conforme à la logique dramatique. Or, deux choses sont à considérer ici. En premier lieu, les récits chez Wagner (cela est surtout vrai pour le *Ring*) sont nombreux : et l'on peut dire, sans exagérer, que bien des faiseurs d'opéras auraient bel et bien mis en romances ou en ariosos, — c'est-à-dire interprété lyriquement, — des passages qui demandaient à être prosaïquement déclamés. Et cela a frappé des auditeurs habitués à rechercher et à trouver dans un ouvrage dramatique musical un simple prétexte à musique. — En second lieu, les récits, chez Wagner, sont, non seulement indispensables à la clarté de l'action, mais étroitement reliés au *Drame*; la musique, alors, doit nous révéler les rapports du fait présent avec les faits antérieurs ou postérieurs; et, puisque, à ce moment, la voix se borne à raconter, c'est-à-dire à déclamer, c'est l'orchestre qui nous fait cette révélation; il la fait par le rappel de thèmes connus, qui ont une forme extrêmement précise, et qui semblent d'autant plus « mélodiques » que la voix, alors, se contente de suivre l'inflexion de la phrase parlée... Et vous pressentez le raisonnement de l'auditeur mal averti : pour lui, quand on chante, c'est de l'opéra : quand on « parle » c'est du drame. Et comme, lorsqu'on parle, l'orchestre continue souvent à « chanter », l'auditeur conclut que, dans le drame wagnérien, « le drame est à l'orchestre ».

Remarquez, du reste que cette phrase ne signifie absolument rien; car si un effet « dramatique » se dégage de telle scène de récits, cet effet est produit par la double impression causée par la parole et par le commentaire de l'orchestre. Rappelez-vous le récit de Sieglinde au premier acte de la *Walkyrie*. Qu'est-ce qui nous intéresse ici? Est-ce de savoir qu'un homme, d'une force prodigieuse, a enfoncé son épée

dans l'arbre qui soutient la cabane d'Hunding (c'est ce que *dit* la voix)? Non, sans contredit. Est-ce de savoir qu'il existe des dieux au Walhall, et que Wotan est parmi ces dieux (c'est ce que *dit* l'orchestre)? Non, évidemment. — Ce qui nous intéresse, c'est de savoir quel était l'homme, et, par suite, qui sont Siegmund et Sieglinde; et cela nous le savons, non par la parole seule, pas plus que par l'orchestre seul, mais par la combinaison de l'orchestre et de la parole. Pendant que Sieglinde conte l'arrivée de l'inconnu, l'orchestre nous apprend que cet inconnu était Wotan. Alors, mais alors seulement, nous sommes pleinement renseignés.

Je n'entends donc pas le sens exact de cette phrase « Le *Drame* doit être dans l'orchestre et non dans les voix. » Qu'on dise que, dans certaines scènes de récits, c'est-à-dire dans des cas très particuliers, l'orchestre est plus mélodique que la voix, et je comprendrai ce que cela signifie. Quant au *Drame*, vous voyez qu'il est à la fois dans l'orchestre et dans la voix, dans la mélodie et dans le récit, qu'il a besoin de l'un et de l'autre pour exister... Et ce serait une preuve nouvelle, s'il en fallait encore, de l'incorporation réciproque de la musique et de la poésie dans ce que nous avons appelé le *drame*. (Que certains de ces récits soient disproportionnés ou qu'ils paraissent tels aux auditeurs « pressés » que nous sommes, cela est possible. Mais ce n'est pas des ouvrages de Wagner que nous parlons ici, c'est de sa théorie du *Drame*.)

Ce qui a été dit pour les récits pourrait s'appliquer à peu près aux scènes où, les mots devenant impuissants, la musique seule « prend la suite », si l'on peut dire, de la parole chantée. Rappelez-vous la phrase éperdue de l'orchestre seul à la fin du *Crépuscule des Dieux*. La phrase est d'une ampleur admirable; et, pour l'apprécier musicalement, il suffit de l'entendre, dégagée du drame. Mais vous ne comprendrez sa signification dramatique que si la situation vous est connue, que si vous savez la résignation désespérée de Brunnhilde, que si vous vous rappelez de quelle gloire cette phrase était la promesse, quand, — chantée naguère par cette même Brunnhilde, — elle annonçait la force joyeuse de Siegfried.

Donc, ici encore, même ici, alors que l'orchestre est seul, c'est toujours le *drame* qui progresse et qui « agit », le *drame* créé par l'union indissoluble de la poésie et de la musique.

Pour le reste, il ne me paraît pas indispensable d'énumérer toutes les scènes où le *drame* est réellement « dans les voix »; j'en ai cité quelques-unes en commençant. La liste complète serait, en vérité, trop étendue.

JACQUES DU TILLET.

(A suivre.)