

nouvelle vers les Indes, comme Alexandrie et le Cap sont entre leurs mains les clefs des voies maritimes. Sans doute la localité même de Kowéït a le désavantage d'être trop à l'ouest du Chatt-el-Arab. Mais l'éloignement du Rhône ou du Pô n'a empêché ni Marseille, ni Venise, ni Trieste de prospérer. Et en ce qui concerne Kowéït, cette localité, quoique éloignée du Chatt-el-Arab, n'en a pas moins, même aujourd'hui, un commerce assez développé. Le chiffre des exportations et celui des importations ne cessent d'augmenter d'année en année. De ce port sont exportés aux Indes les chevaux arabes du Nedjed; des bateaux en partent pour aller pêcher les huîtres perlières aux îles Bahreïn; et les produits de l'Inde y sont importés, de Bombay et de la côte de Malabar, pour de là être vendus dans l'Arabie centrale et septentrionale et diverses localités de l'Asie Mineure. Il n'y a plus qu'à développer son trafic et cette opération est certainement plus facile à accomplir que celle qui consisterait à créer de toutes pièces, plus près de l'embouchure du fleuve, une nouvelle cité marchande. D'ailleurs, même en ce cas, le possesseur de Kowéït ne serait nullement embarrassé. Il n'aurait qu'à choisir, pour le substituer au port de Kowéït, le mouillage merveilleusement situé à vingt kilomètres au nord-est de cette ville, que nous avons signalé comme le vrai havre marin de l'Euphrate. Les Anglais, à qui ce dernier port a été cédé, n'auraient qu'à l'appeler New-Kowéït et ils n'auraient qu'à y faire les dépenses nécessaires pour y créer un port marchand et une station navale de premier ordre. On comprend dès lors toute l'importance du conflit anglo-turc et les intérêts primordiaux qui sont en jeu. Il ne s'agit de rien moins que de savoir qui, de l'Angleterre ou de la Turquie, restera la maîtresse du point terminus de la future voie transcontinentale des Indes et du nord et du centre de l'Arabie.

ROUIRE.

LA LEÇON DE BAYREUTH ⁽¹⁾

I. — RAPPEL DE THÈMES IDENTIQUES

1° *Le Thème représente un personnage.* — C'est à peu près ce qu'avaient fait certains maîtres antérieurs à Wagner. Il faut considérer, toutefois, que, chez eux, l'application du procédé était à soi-même son but et sa fin; c'est-à-dire qu'ayant trouvé pour tel personnage un motif convenable, ils se contentaient de le « citer » de temps à autre. Chez Wagner, au

contraire, quand un thème nous désigne un personnage, l'apparition de ce thème est le point de départ musical du *Drame*; c'est, proprement, une « exposition » musicale; c'est comme si l'on nous disait : « Voici le personnage; vous allez voir, ensuite, de quelle manière il se transformera... »

Il est à remarquer, en effet, que ces rappels de thèmes identiques ne dépassent guère l'exposition du *Drame*; aussitôt l'action engagée ils se développent en la suivant. Je devrais donc, ici, citer presque tous les thèmes-personnages de Wagner; je me borne à rappeler ceux de Siegfried, de Parsifal, de Kundry et du Graal (qui est vraiment, dans *Parsifal*, le « personnage » principal); nous les retrouverons tout à l'heure.

2° *Le thème traduit un sentiment inexprimé.*

Il serait bon de spécifier pour quelles raisons le sentiment est inexprimé. Il l'est :

a) *Par ignorance* : C'est le cas, plusieurs fois cité déjà, de Siegmund et de Sieglinde qui ignorent ce qui nous est révélé par l'apparition à l'orchestre du thème du Walhall. C'est encore, en un sens (car Wotan ignore si le Destin exaucera le vœu qu'il forme), le cas de Wotan au troisième acte de la *Walkyrie*; quand, après avoir entouré Brunhilde de flammes, il proclame que celui qui n'aura pas connu la peur pourra seul parvenir jusqu'à elle, l'orchestre fait entendre le thème de Siegfried. Et, comme le *leit-motiv* a presque toujours une action réciproque, si l'on peut dire, quand ce même thème accompagne plus tard l'apparition du héros invaincu, nous reconnaissons en lui Siegfried, l'élu de Wotan.

b) *Par vérité dramatique* (c'est-à-dire lorsqu'il y aurait inconvénient à ce que le sentiment fût révélé aux autres personnages). De ce cas, M. Saint-Saëns donne lui-même un exemple significatif. « Tristan demande : Où sommes-nous? — Près du but, répond Yseult, sur la musique même qui précédemment accompagnait les mots *Tête dévouée à la mort*, qu'elle prononçait à voix basse en regardant Tristan... » Ce cas est, je pense, le plus fréquent, et celui où se démontre le mieux l'utilité, la nécessité du *leit-motiv* dans le *Drame*. Peut-être conviendrait-il de s'y arrêter un peu. Mais l'exemple M. de Saint-Saëns est si probant que je ne veux pas en affaiblir l'effet.

c) *Par impuissance de la parole* (c'est-à-dire quand le sentiment est si fort que, selon l'expression populaire, « les mots manquent »). — L'exemple classique est la scène finale du *Crépuscule des Dieux*, à laquelle il a déjà été fait allusion plus haut. On sait que, dans la première version de la *Tétralogie*, Brunhilde, à ce moment, résumait en quelques vers l'idée générale de l'œuvre, et, « consciente » désormais, annonçait l'ère nouvelle. A la réflexion, Wagner supprima les vers qu'elle chantait. La parole en

(1) Voyez la *Revue* du 28 septembre et du 5 octobre 1901.

avait dit assez, c'était à la musique de couronner le *Drame*. Et, à cet exemple, il convient d'ajouter celui de Kundry. Son rôle, au 3^e acte de *Parsifal*, est profondément émouvant, et, littérairement, il est composé de deux mots, ou pour mieux dire d'un seul, répété deux fois : « *Dienen!..., Dienen!...* » (Servir!... Servir!...) C'est qu'en effet, ce que ressent Kundry devant Parsifal est vraiment « inexprimable ».

II. — RAPPEL DE THÈMES MODIFIÉS

(C'est, avec la signification psychologique donnée au *leit-motiv*, la partie la plus importante et la plus nouvelle du procédé employé par Wagner; aussi les exemples en sont-ils innombrables; je me borne à les diviser en deux classes.)

1^o *Le thème représente un personnage.* — Nous retrouverions ici tous les thèmes de Siegfried, de Parsifal, de Wotan, du Graal, etc. Arrêtons-nous à celui du Graal. Vous vous rappelez le thème, tel qu'il est exposé au début du *Prélude*, triste, las, comme découragé. Mais le sauveur est là, Parsifal est revenu, et un léger changement dans la terminaison transforme cette plainte de détresse en un hymne triomphal. Vous voyez qu'ici la modification musicale est surtout dramatique. Au point de vue du pur développement musical, on trouverait dix altérations qui vaudraient celle-ci; au point de vue dramatique, nulle ne la remplacerait, car elle seule « exprime » le triomphe du Graal enfin racheté.

De même, le thème de Parsifal, d'une allégresse si naïve et si simple, pourrait être transformé de dix manières; aucune ne serait aussi expressive que celle de Wagner: une simple altération de mode, et, en trois notes, le nouvel état d'âme du héros nous est révélé. (Remarquez que, pendant que les thèmes de Parsifal et du Graal se transforment, le thème de la *Foi*, lui, ne change point; c'est qu'elle est, en quelque sorte, au-dessus du *Drame*; Amfortas peut souffrir, Titurel peut mourir, et les chevaliers peuvent perdre leur sainte vigueur, la *Foi* n'en demeure pas moins.)

2^o *Le thème rattache un épisode à l'action principale.* — (C'était déjà le cas du récit de Sieglinde, au premier acte de la *Walkyrie*; mais il ne s'agissait que d'un rappel de thème identique, qui se combinait avec la parole pour éclairer une situation. L'exemple suivant nous montre la *liaison musicale* qui existe entre tel et tel thème du *drame*.) Vous vous rappelez la tendre et triste phrase qui souligne le long regard échangé par Siegmund et Sieglinde, (la *Walkyrie*, acte 1^{er}); comparez-la à une autre phrase qui exprime la « fuite » éternelle et douloureuse à laquelle sont condamnés les fils de Welse-Wotan. Les mêmes éléments musicaux ont donné naissance à l'une et à

l'autre; et vous voyez ainsi, une fois de plus, que le *drame* existe « en musique », puisque, — musicalement autant que littérairement, — Siegmund et Sieglinde appartiennent à la race maudite de *Wellsungs*...

Si longue que soit cette énumération (un peu fastidieuse, j'en ai peur), elle n'est pas complète. Il eût fallu analyser scène par scène chacun des *Drames* de Wagner, vous montrer comment un *leit-motiv* se transforme, suivant pas à pas l'action dramatique, et devenant, autant que la parole, un élément indispensable du *drame*. — Il eût fallu encore indiquer comment Wagner crée ses *Leitmotiv*; comment, par exemple, ayant à exprimer l'ordre préétabli, l'origine et le fondement des choses, il le fait au moyen du seul accord parfait, fondement de toute musique (*Prélude* du *Rheingold*); comment, ayant ensuite à « exprimer » les *Nornes*, les trois *Parques* qui existent de toute éternité, il conserve l'harmonie de la phrase fondamentale, se bornant à en altérer légèrement le rythme. Il eût fallu, enfin, faire voir comment certaines idées (l'idée de rédemption, par exemple, et l'idée de la mort) trouvent, chez Wagner, des traductions musicales presque identiques, et prouver ainsi, s'il est nécessaire, que le *Drame* est « pensé musicalement »... Mais ces explications exigeraient des développements auxquels on ne peut se livrer ici, et qui, du reste, n'ont qu'un rapport éloigné avec le sujet de ces articles.

J'espère, toutefois, n'avoir rien négligé d'essentiel. Il me semble que presque tous les modes d'emploi du *Leitmotiv* pourraient entrer dans l'une des catégories ci-dessus. Et peut-être ces longues explications auront-elles fait entrevoir quelques-unes des applications, vraiment infinies, auxquelles il se prête? Aura-t-on compris, surtout, quelle unité profonde le *Leitmotiv* donne au *drame*, avec quelle force il joint les diverses parties de l'œuvre, et comme le lien musical relie étroitement l'une à l'autre les différentes situations?

Je souhaite, du moins, qu'on ait pu saisir ce qui distingue le *Leitmotiv*, uniquement dramatique, des purs développements symphoniques, uniquement musicaux. M. Saint-Saëns demandait quelle était « la nature essentielle du *leit motiv* ». — Ne pourrait-on pas lui répondre que : *C'est d'être dramatique?*...

IV

Toute la question, en effet, aboutit à ceci : le *Leitmotiv*, tel que le comprend Wagner, est essentiellement *dramatique*. Et c'est dire qu'il n'a presque rien de commun avec le système mis en pratique par nos compositeurs.

Car parmi toutes les surprises que nous apporte l'« Illusion wagnérienne », la moins inattendue n'est pas celle-ci : que, depuis vingt-cinq ans, tous les musiciens, même les plus hostiles à Wagner, ont docilement emprunté ses procédés.

Qu'ils se refusent à faire usage du *Leitmotiv* ; qu'au lieu du *Drame*, ils choisissent l'*Opéra* : qu'aux déductions dramatiques-musicales de Wagner ils préfèrent la libre mélodie de Mozart, rien de mieux. Mais ils emploient le *Leitmotiv*, ils l'emploient dans sa forme la plus banale et la plus insignifiante ; et, — jugeant de ce qu'on en peut tirer par ce qu'ils en tirent eux-mêmes, — ils déclarent que son importance et son utilité ont été fort exagérées !... Puis, si l'on proteste que le *Leitmotiv* est tout à fait autre que les rappels de thèmes dont ils abusent, ils sont près de vous traiter de maniaques. Tel un « chauffeur », qui, s'étant appliqué à ne faire que dix kilomètres à l'heure, jurerait que des chevaux vont plus vite que l'automobile !... Croyez que cette comparaison n'a rien d'exagéré. N'est-ce pas le pauvre Benjamin Godard qui, naguère, lorsque son *Pedro de Zalameda* marchait au supplice, ramenait à l'orchestre une sérénade pimpante et sautillante que Pedro avait chantée au premier acte ? Si on l'avait interrogé sur les ressources du *Leitmotiv*, sa réponse, sans doute, eût été curieuse.

De chacun des ouvrages représentés depuis un quart de siècle, on pourrait tirer un exemple pareil. Mais je laisse ceux qui, comme le précédent, me donneraient trop facilement raison. J'en choisis deux, et je les emprunte au chef incontesté et glorieux de l'École française, à M. Camille Saint-Saëns.

Le premier est tiré d'*Henry VIII*. — Vous vous rappelez l'admirable duo du second acte, entre Anne et Henry. Le début est construit sur une phrase entendue au premier acte : « Si tu savais comme je t'aime ! » disait Henry à Anne, cependant qu'à l'orchestre résonnait la magnifique marche funèbre ; et la phrase est ample, expressive, passionnée, avec je ne sais quoi de volontaire qui est bien du personnage... — C'est cette phrase musicale, donc, qui sert de thème au duo dont je parle. Et elle est traitée avec un art, une souplesse, une science et une « inspiration » qu'on ne saurait trop admirer ; c'est un délice que de la suivre, sinieuse et reconnaissable, à travers l'orchestre, enveloppant et soutenant la parole, tour à tour impérieuse et caressante... Jamais M. Saint-Saëns n'a été plus parfait musicien.

Mais, au point de vue dramatique, à quoi sert ce *Leitmotiv* ? Nous apprend-il quelque chose que nous ignorions ? Pour me servir de l'expression de M. Saint-Saëns, « révèle-t-il, sous les paroles des personnages, leurs pensées les plus secrètes » ?... En aucune manière. La situation, ici, c'est l'amour

d'Henry pour Anne ; nous le connaissons depuis le premier acte. Et leurs paroles se bornent à le confirmer. Faites ici l'expérience tentée plus haut pour les *Huguenots* et pour *Tristan* ; supprimez par la pensée le merveilleux travail orchestral : la situation dramatique n'en sera pas changée. Elle se répète ; musicalement, l'exposition recommence.

Autre exemple ; il est tiré d'*Ascanio*.

Au début du premier acte, une phrase paraît à l'orchestre. Alertes, gaies, pimpantes, elle accompagne et représente l'entrée des élèves de Benvenuto Cellini. L'acte se déroule : les élèves sortent ; et voici que revient la phrase du début, mais « à l'envers », si l'on peut dire. Elle était ascendante quand les élèves entraient ; elle est descendante quand ils sortent... Ici, c'est le procédé wagnérien « dans toute son horreur ». Mais employé pourquoi, et dans quel but ? Pour « décrire » musicalement des gestes, que nous voyons sur la scène, et des gestes qui n'ont aucun intérêt pour la marche du drame ! M. Saint-Saëns parle quelque part de l'insoutenable fatigue que causent à l'auditeur les ouvrages de Wagner. Ne pense-t-on pas que la fatigue est surtout causée par l'attention inutile ?... En vérité, si le *Leitmotiv* ne devait servir qu'à cela, on comprend que M. Saint-Saëns ait pour lui quelque indifférence !

Dira-t-on que, chez Wagner lui-même, on trouverait des exemples analogues à ceux-ci (du moins au premier) ? Soit ; mais d'abord ils sont assez rares : et surtout ils sont la partie la moins importante d'un ensemble où le *Leitmotiv* développe ses ressources les plus variées. — Dirait-on que M. Saint-Saëns ne pouvait pourtant pas « révéler les pensées les plus secrètes » de personnages qui n'en ont point ? Soit ; mais cela prouve une fois de plus qu'il est vain d'appliquer de la musique de *Drame* à un poème d'*Opéra*. — Dirait-on enfin que tout ne peut pas être mystère et révélation dans un *Drame*, et qu'il y a des moments où les personnages disent tout ce qu'ils pensent ? Soit ; mais pourquoi choisir précisément un de ces moments pour user du *Leitmotiv*, puisqu'il y est, dramatiquement, inutile ?...

J'ai conscience du ridicule que j'assume, J'ai l'air d'un pion qui va « coller cinq cents vers » à un élève indocile ; et cet élève est un maître que j'admire entre tous ! Bien plus. Il semble que, — au nom de je ne sais quelles vérités originelles, — je prétende interdire à M. Saint-Saëns d'écrire la musique qu'il lui convient !... J'ose espérer qu'on ne s'y trompera pas : ni nos lecteurs, ni surtout M. Saint-Saëns. C'est là, encore, une des difficultés du sujet que je traite. A exposer une théorie, on a l'air d'abord de la faire sienne ; et, de cela, je n'aurais pas honte. Mais on a l'air aussi de vouloir l'imposer ; on a l'air, comme dit M. Saint-Saëns, de se croire un prophète et de parler

au nom d'un Messie... Tout ce que j'ai tenté, c'est de montrer que, si tous nos musiciens ont adopté le procédé de Wagner, pas un, — même le plus grand, — n'a semblé vouloir profiter des ressources infinies qui sont en lui; et que, depuis Godard jusqu'à M. Saint-Saëns, il n'en est pas un seul qui n'ait méconnu la puissance dramatique du *Leitmotiv*. Ils n'y ont vu, ou ils n'ont voulu y voir, qu'un effet purement musical.

Et ce malentendu, — que nous retrouvons à chaque pas, — ce malentendu explique encore l'irritation que cause à certains le nom seul de Richard Wagner. Comme ces gens qui voient du rouge partout où il y a du vert, ils lisent *Musique* partout où il y a *Drame*. Leur parle-t-on de ce qu'il y a de profondément et d'intimement dramatique dans *Tristan*, ils protestent que la *Passion selon saint Mathieu* et la *Messe en ré* n'ont rien perdu de leurs beautés. Leur dit-on qu'au point de vue exclusivement dramatique, *Siegfried* paraît supérieur à *Obéron*, à la *Flûte enchantée* et à *Fidelio*, ils jurent que Mozart, Beethoven et Weber étaient d'aussi grands musiciens que Wagner. Enfin, tente-t-on de montrer ce qu'il y a d'original et de fécond et de *nouveau* dans la théorie dramatique de Wagner, ils proclament que la musique existait avant lui!... Et M. Saint-Saëns en arrive, de la meilleure foi du monde, à attribuer aux wagnériens des opinions comme celle-ci : « La musique... était, jusqu'à Wagner, dans l'enfance, et préparait son avènement; les plus grands musiciens, Sébastien Bach, Mozart, Beethoven, n'étaient que des précurseurs... »

M. Saint-Saëns, qui semble fort documenté sur l'exégèse wagnérienne, — soit dit en passant, on aimerait à savoir quel est le « maître illustre et justement admiré » qui a écrit que *le théâtre musical peut s'aventurer dans le domaine de la philosophie, mais ne peut faire de psychologie?*... — M. Saint-Saëns, dis-je, aurait quelque peine à citer ici ses auteurs. Ne sait-il pas que les pages les plus pénétrantes, les plus respectueuses, les plus admiratives sur les maîtres, c'est chez les wagnériens qu'il les trouverait, à commencer par Wagner lui-même? Qui donc a mieux parlé, et avec plus de piété, de Bach, de Mozart, de Beethoven et de Weber?

Non; ce que Wagner a dit, et ce que d'autres répètent après lui, c'est que ces maîtres ont été si mal servis par leurs librettistes que, malgré leur génie, leurs opéras, incomparables chefs-d'œuvre musicaux, sont, — dramatiquement, — imparfaits. (Peut-on nier que l'ineptie de *Fidelio* ne soit un obstacle, chaque jour grandissant, au succès de l'ouvrage?) Cet obstacle du poème, Wagner a cherché à le supprimer. Était-ce manquer de respect à ses devanciers? Et, parce que Mozart a écrit un chef-d'œuvre, — mu-

sical, — sur la *Flûte enchantée*, faut-il ne mettre en musique que des niaiseries?... C'est ici que M. Saint-Saëns aurait raison de protester contre l'« imitation ». Mais est-ce imiter un maître que de se servir des progrès réalisés par lui? A ce compte, tous les musiciens seraient des imitateurs de Sébastien Bach; Mozart le serait de Haydn, et Beethoven de Mozart; et Wagner, qui a reconnu ce qu'il devait à Weber, aurait pareillement imité l'auteur d'*Euryanthe*... — L'imitation, ce n'est pas d'emprunter à un maître tel moyen dramatique et de s'en servir comme il s'en est servi; c'est d'appliquer ce moyen-là où il n'a que faire, d'aligner des *Leitmotiv* qui ne signifient rien, uniquement parce que Wagner en a écrit qui signifiaient quelque chose.

V

Enfin, quel a été le rôle de la critique?

Nous sommes en présence d'une théorie du « drame paroles et musique »; cette théorie repose sur des principes dont personne, je pense, ne contesterait la justesse. Ils se résument en ceci : que le drame musical doit être à la fois dramatique et musical; que, — la musique étant « toute-puissante quand il s'agit d'exprimer la passion à tous les degrés et les nuances les plus délicates du sentiment », — ce *Drame* doit être avant tout et presque exclusivement psychologique; que, — « la musique commençant où finit la parole, et disant l'ineffable », ce *Drame* doit être composé de manière que, le plus souvent possible, la musique ait réellement l'occasion de « prolonger » la parole...

De ces principes, personne, dis-je, n'oserait contester la justesse, et M. Saint-Saëns moins qu'un autre, lui dont je viens de citer des phrases si caractéristiques et si claires. Mais, ces principes, restait à savoir si l'on pouvait les appliquer. Et, sur ce point aussi, j'espère être d'accord avec M. Saint-Saëns, en disant que les ouvrages de Wagner en sont la démonstration évidente. Des *Drames* existent, conçus et réalisés selon ces principes : et ces ouvrages ont emporté l'admiration du monde entier. Jusqu'alors « la musique dramatique s'était contentée de textes médiocres ou pis encore »; donc, — dans cette recherche d'un sujet et d'un texte appropriés, dans ce souci de créer une forme dramatique qui exigeât réellement le concours de la musique, — il y avait une idée nouvelle qui méritait qu'on s'y arrêtât.

C'est ce que firent ceux qu'un amour passionné (et stérile !) pour les choses d'art avait relégués dans la critique. Ils s'y sont arrêtés avec excès, dit M. Saint-Saëns. Mais n'avaient-ils pas d'excellentes excuses?

La beauté, d'abord, des œuvres en question, la vérité des principes dont elles découlaient, et la nou-

veauté de ces principes; puis l'opposition par trop naïve qui leur fut faite, opposition qui allait jusqu'à nier les plus incontestables beautés des drames de Wagner : car enfin, ces beautés, on les sentait, on les comprenait, et l'on s'irritait contre ceux qui ne voulaient pas les voir.

Ce n'est pas tout. Ces théories, cette préoccupation de créer un *Drame* où la musique aurait un rôle digne d'elle, cet effort vers la vérité et vers la logique dramatique, tout cela répondait à nos instincts de Latins, amoureux avant tout de logique, de clarté, et aussi de théâtre. Il a donc semblé à quelques-uns que, si les principes wagnériens, principes « émancipateurs » de la musique, pouvaient trouver quelque part un terrain favorable à leur développement, c'était chez nous. Et c'était une raison, assez bonne, pour tenter de faire comprendre la théorie wagnérienne.

Ce n'était pas la seule. Car il ne faut pas oublier que notre musique dramatique entraînait alors dans la période de crise dont elle n'est pas encore sortie. Bien avant que les théories wagnériennes fussent connues du public, bien avant que les drames wagnériens eussent été représentés chez nous, une sorte de lassitude s'était manifestée à l'endroit des formes d'art exclusivement admirées jusqu'alors : et cette lassitude était visible plus encore chez les auteurs que chez la foule. Meyerbeer remplissait à lui seul le répertoire de l'Opéra, que déjà Gounod écrivait ses chefs-d'œuvre, dont l'indépendance de forme fit scandale. Ses successeurs, et les meilleurs d'entre eux, avaient également renoncé à « la musique à grand spectacle » ; s'ils s'y essayaient, c'était sans conviction. À la suite de Gounod, ils inclinaient vers des ouvrages où les gros effets étaient moins obligés, où des sentiments moins théâtraux et plus intimes leur offraient une meilleure matière musicale. (Il est bien remarquable que le répertoire actuel de l'Opéra soit formé, exclusivement, d'ouvrages que directeurs ou même auteurs avaient jugés impossibles à y établir.) C'était une première réforme, mais trop timide. On ne guérit pas une maladie en supprimant seulement les erreurs qui l'aggravent. Et l'*Opéra* était malade, épuisé, comme toutes les formes d'art arrivent à l'être. Les « opéras » nouveaux, — d'une rare valeur musicale pour la plupart, — étaient (au point de vue dramatique) un peu moins offensants que leurs aînés, sans qu'ils donnassent encore satisfaction aux désirs de logique et de simplicité que le public commençait à manifester... Cependant une forme de drame en musique existait, qui pouvait renouveler le genre musical-dramatique. On tenta de le faire connaître... Mais l'on n'y serait jamais parvenu sans la représentation des ouvrages mêmes. Car c'est se moquer que d'attribuer le succès de

Wagner à l'influence de la critique (dont le rôle se borne à expliquer au public ce que ce public sent confusément). Et l'attribuer à la réclame ou au snobisme, c'est raisonner à la façon de cet éditeur qui, émerveillé de la vente des évangiles, soupirait avec envie : « Comme cela a été lancé ! »...

Peut-être la besogne de la critique eût-elle dû s'arrêter ici ? Mais les musiciens aussi avaient été touchés par Wagner. Seulement, et comme il a été dit plus haut, ils avaient vu uniquement, dans ses théories, des procédés musicaux, qu'ils appliquaient à des ouvrages conçus en complète contradiction avec les théories wagnériennes. Ne fallait-il pas protester, montrer qu'il y avait « maldonne »?... Soyons de bon compte. Pour la plupart des musiciens, — je le dis d'autant plus librement qu'assurément M. Saint-Saëns n'est pas de ceux-là, — accoler une thèse quelconque à un personnage quelconque, et les promener l'un portant l'autre à travers une action quelconque, c'est « faire du Wagner ». Ils en faisaient : et le public délaissait leurs ouvrages, et la critique leur jetait encore Wagner à la tête !... Mais, pourtant, que pouvait-elle, cette critique, sinon répéter toujours ces théories qui n'avaient pas été comprises, sinon revenir sans cesse à ces principes dont on usait si étrangement, sinon supplier les musiciens de s'en pénétrer et de les appliquer à d'autres sujets aussi musicaux, mais plus « français »?... Et enfin, où est l'obstination, où est le fanatisme ? Chez ceux qui tiennent ce langage ? Ou chez ceux qui croient faire du Wagner parce qu'ils se servent, sans raisons, d'un procédé musical créé par Wagner?... Car l'imitation de Wagner, ce n'est pas la critique qui la prêche, c'est les musiciens qui la pratiquent. Rappelez-vous ce qui s'est passé pour *Fervaal*. Sur la valeur musicale de l'ouvrage de M. d'Indy tout le monde était d'accord. Pour les réminiscences de Wagner, qu'on croyait y voir, les uns les blâmèrent franchement, les autres plaidèrent les circonstances atténuantes : d'autres enfin les nièrent, et, comme ceux-ci adoraient l'œuvre et la défendaient... à coups de trique, il est probable que ces réminiscences ne leur semblaient pas un titre à l'admiration. Ce qu'il y a de certain, c'est que personne ne loua l'auteur d'avoir « imité Wagner ». Alors ?...

Alors, où est, et en quoi consiste l'« illusion wagnérienne » ? Dans les excès de quelques écrivains ? J'admets très volontiers que les doctrinaires du wagnérisme soient plus irritants encore que les autres : cela tient à toutes les questions qui se rattachent aux *Drames* de Wagner, et dont quelques-unes sont une inépuisable matière à sottises. Cela tient aussi à la manie philosophante de certains d'entre eux. (Après en avoir souri, on peut tout de même se demander en vertu de quelle distinction préétablie il serait

interdit à un poète dramatique de mettre en œuvre une vérité morale, ou du moins les sentiments qui y conduisent, sous ce prétexte que son drame contient de la musique?... Quoi qu'il en soit, ce n'est pas une raison pour rendre responsables de ces excès ceux qui croient à l'efficacité de la réforme wagnérienne. Ce n'est surtout pas une raison pour leur « ajouter » des bêtises, et leur faire dire que « la musique n'existait pas avant Wagner »... Pourquoi, alors, ne pas mettre à l'actif du wagnérisme les incroyables naïseries de M. Zola sur le « Drame lyrique » ?

L'« Illusion wagnérienne », « serait-ce encore de demander du nouveau ? » Quand M^{lle} Falcon jouait les *Huguenots*, écrit M. Saint-Saëns, M^{me} Malibran *Otello*, M^{me} Viardot le *Prophète*, l'émotion était à son comble, et l'on n'en demandait pas davantage »... De même, quand Talma jouait une tragédie de Baculard... Mais nous qui n'avons pu entendre, hélas ! ni M^{lle} Falcon, ni M^{me} Malibran, ni M^{me} Viardot, ni Talma, pourquoi nous en tiendrons-nous à Baculard ? (J'ai à peine besoin de faire remarquer qu'en vertu de ce raisonnement, Sébastien Bach, au lieu d'écrire le *Clavecin bien tempéré*, se serait borné à refaire les timides essais de ses devanciers.)

* * *

En résumé, de quoi se plaint M. Saint-Saëns ? — Des excès de la critique wagnérienne ? Elle est innocente, on l'a vu, d'une bonne moitié de ceux qu'il lui prête ; en fût-elle coupable, que cela ne changerait rien à la justesse des principes wagnériens ; de ce qu'un romantique en délire a, d'après la légende, traité Racine de « polisson », conclura-t-on que le romantisme est absurde ? — De l'influence envahissante de Wagner ? Pendant cinquante ans on a écrit des *Opéras* suivant la formule Rossini-Meyerbeer ; nous attendons encore un *Drame* conçu et exécuté d'après les principes wagnériens. — De l'imitation de Wagner ? On a vu qu'elle se réduit à rien : et le peu qui en existe est le fait des musiciens, qui l'ont pratiquée contrairement aux avertissements de la critique. — De l'obscurité, de l'incohérence, de l'incompréhensibilité de la théorie du *Drame* ? Puissé-je être assez heureux pour lui en avoir éclairci, même un peu, les impénétrables mystères !

Il est un point surtout qui échauffe la bile de M. Saint-Saëns ; et sur ce point, du moins, nous serons vite d'accord. Pour les wagnériens, dit-il, « Wagner n'est pas seulement un génie comme Homère, Eschyle, Dante et Shakespeare, c'est le Messie »... Et là-dessus, je pense que tous les wagnériens se contenteront de ce que M. Saint-Saëns accorde à leur maître.

Quant à l'idée de faire de lui le Messie, peut-être est-elle un peu exagérée. — Mais voici qui est plus sérieux : « Richard Wagner a, selon le mot d'Hugo, refrappé l'art à son image ; sa formule a réalisé d'une façon nouvelle et puissante l'union intime des arts différents dont l'ensemble constitue le drame lyrique. Soit. Cette formule est-elle définitive ? Est-elle LA VÉRITÉ ? »... Ainsi s'exprime M. Saint-Saëns.

Il est impossible de résumer avec plus de force le rôle de Richard Wagner dans l'histoire du « Drame lyrique ». Et c'est parce qu'il l'a traité avec nouveauté et puissance qu'on s'efforce de faire comprendre en quoi consiste cette nouveauté, et cette puissance. Quant à savoir si cette formule est définitive, si elle est « la Vérité », qui donc serait assez sot pour le soutenir ? Qui donc oserait affirmer qu'un artiste, si grand qu'il soit, a réalisé l'absolu ? Et, enfin, chez qui M. Saint-Saëns a-t-il pu découvrir une pareille assertion ? (Serait-ce chez l'illustre maître qui proclamait le pouvoir *philosophique* de la musique ?)

Ce qu'on a dit, c'est que, « dans cette idée de l'union parfaite du drame, de la musique, de la mimique et des ressources décoratives du théâtre qui a toujours été la base de l'Opéra depuis qu'il existe », dans cette recherche de la Vérité, en un mot, Wagner s'était rapproché du but plus que ses devanciers, et que, — pour le moment, — ses *Drames* nous offraient des exemples aussi voisins que possible de la Vérité. En d'autres termes, il a fait faire à la forme dramatique-musicale un pas énorme, par ses ouvrages d'abord, et aussi par ses théories qui ont expliqué quelles conditions devait remplir ce *Drame* pour se rapprocher de la Vérité. — Et ici, nous serons certainement d'accord avec M. Saint-Saëns ; car c'est bien ce qu'il pense quand il parle de la façon nouvelle dont Wagner a refrappé l'art à son image.

Mais soyons plus « modérés » encore. J'ai dit que Wagner s'était rapproché de la Vérité dramatique-musicale plus que ne l'avaient fait ses devanciers. Non ; il n'a pas été plus « vrai » que Mozart et Beethoven ne l'ont été en certaines scènes qui resteront d'éternels modèles de drame musical. S'il a été plus vrai, c'est dans l'ensemble de son œuvre, dans sa soumission volontaire et constante, — non pas à la parole, comme le voulait Gluck, — mais aux conditions que doit remplir le *Drame*. En outre, de ces modèles il a su tirer une loi, et montrer quelles applications infinies elle comportait. Il a « étendu le champ d'expression musicale », dit excellemment M. Saint-Saëns. Il n'est pas la Vérité, car il ne pouvait l'être ; mais il a montré le chemin qui y mène, l'un des chemins, si l'on veut, et le meilleur, jusqu'à présent.

Enfin, et pour ne rien négliger, atténuons un peu

ce qui vient d'être dit relativement à l'influence envahissante de Wagner. S'il est exact que cette influence ne se soit encore manifestée par aucun *Drame*, il n'est pas moins exact qu'elle est sensible dans tous les ouvrages, sans exception, représentés depuis un quart de siècle. M. Saint-Saëns la déplore. On serait tenté de la déplorer aussi, mais pour des raisons différentes, même opposées.

Cette influence, telle qu'elle s'exerce encore, — et l'on a longuement montré plus haut à quelles médiocres conséquences les musiciens l'ont réduite, — cette influence a pour résultat le plus clair d'empêcher à la fois les musiciens d'écrire un bon *Opéra* et un bon *Drame*. Pour le *Drame*, je ne me répète pas. Pour l'*Opéra*, à supposer qu'on puisse jamais revenir franchement à la forme illustrée par Mozart et par Gluck, on ne pourra y revenir tant qu'on sera préoccupé de cataloguer des *Leitmotiv*. Les deux formes diffèrent par leur essence même; elles sont, si l'on peut dire, exclusives l'une de l'autre. Le mode d'expression de Gluck se suffit à lui-même; il ne gagnerait rien à s'adjoindre celui de Wagner; il y perdrait la liberté de mélodie par quoi il existe... C'est en ce sens qu'il faut déplorer l'influence wagnérienne, ou, pour parler plus net, la manière dont cette influence s'est exercée jusqu'ici.

Cela posé, — et étant donné que cette influence existe, — que reste-t-il à faire? Détruire le « prestige » de Wagner? Fort heureusement, on y perdrait et son temps et sa peine. Quand on répéterait que ses théories sont obscures à la fois et banales, qu'il est un monstre, et un monstre dangereux, que « la surexcitation nerveuse qu'il engendre est hors du but que l'art doit se proposer » (et je voudrais bien, à mon tour, que M. Saint-Saëns nous définît clairement le but de l'art); quand on répéterait mille fois ces choses, il n'en resterait pas moins *Tristan*, *Par-sifal* et le *Ring*... Si donc, et pour le moment, l'influence de Wagner est indestructible, n'est-il pas sensé, n'est-il pas raisonnable de chercher à rendre cette influence féconde, au lieu de la borner à de vains pastiches? Et comment arriver à la rendre féconde, sinon en montrant, sans se décourager, ce qu'il y a de nouveau, de vrai, et d'« émancipateur », dans les principes wagnériens?... N'est-ce point, enfin, une besogne utile que de répéter aux musiciens :

« Voici ce qu'a fait Wagner, et voici ce qu'il faut faire, si vous voulez faire comme lui. Ses théories vous semblent-elles justes? Appliquez-les; mais appliquez-les « par l'intérieur ». Vous semblent-elles fausses? Revenez franchement à la forme de jadis. Mais choisissez. Renoncez à ces drames-lyriques, opéras « honteux », à ces œuvres qui ne satisferont personne, parce qu'elles manquent de deux qualités

sans lesquelles aucune œuvre d'art ne saurait exister : la sincérité et l'unité... »

Ces explications, ces atténuations, ces réserves, pourront-elles, sinon convaincre M. Saint-Saëns, du moins l'adoucir à l'égard de ceux qu'il appelle les prophètes du nouveau Messie? On le voudrait, par amour-propre, d'abord : car ce ne serait pas un médiocre succès. On le voudrait aussi parce que, tant qu'on n'est pas d'accord avec un homme de sa valeur, on n'est pas tout à fait tranquille... On le voudrait enfin parce que, s'il le voulait, le chef illustre de notre école française pourrait influencer fortement sur les destinées de notre musique dramatique... Quel *Drame* il pourrait écrire, clair, émouvant, vraiment national, lui l'auteur de *Samson*, d'*Henry VIII*, et de l'admirable symphonie en *ut mineur*!... On voudrait le convaincre, le convertir... Mais sans grand espoir.

C'est que, derrière cette éternelle question wagnérienne qui, — telle qu'on la discute, — n'est trop souvent qu'une question de mots, il y en a une autre, plus sérieuse, qui touche à l'essentiel du « Drame musical ». Les théories de Wagner n'ont de valeur, d'existence même, que si l'on accepte leur principe initial. Ce principe, quoi qu'on en dise, n'est pas que Wagner est le Messie, et que rien n'existait avant lui. Il est plus modeste, et se résume en ceci : *Il y a des sujets musicaux, et d'autres qui ne le sont pas*. C'est ce que M. Saint-Saëns ne veut pas admettre. Pour lui, « tout ce qui est dramatique est également musical ». Or, c'est précisément le contraire qui semble vrai. Une scène, un dialogue, un mot, s'ils sont parfaitement dramatiques, — « littérairement », et c'est ainsi qu'il faut l'entendre, ou comment?... — si cette scène, ce dialogue, ce mot, sont parfaitement dramatiques, et parce qu'ils le sont, ils ne seront pas, ils ne pourront pas être musicaux. On parviendra, très certainement, à les orner de musique. Mais qu'y gagneront-ils? Sur quelle mélodie, notera-t-on le *Qu'il mourût!* Quelle harmonie soutiendra *Vous y serez, Madame?*...

Sur ce point, j'ai grand'peur que M. Saint-Saëns ne soit irréductible... Au moins son irréductibilité sera-t-elle mon excuse pour avoir, — l'année même où l'on a fêté les noces d'argent du Théâtre-Wagner, — tenté de dégager une fois de plus la *Leçon de Bayreuth*.

JACQUES DU TILLET.