

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

Illustrations : **RICHARD WAGNER** à Bayreuth

Deux caricatures de **RICHARD WAGNER**. — **André HEKKING**

<i>Le Musicien-Poète Richard Wagner</i>	Albert COZANET (J. d'UDINE)
<i>La Tétralogie wagnérienne</i> (Réflexion sur la musique et le poème du <i>Crépuscule des Dieux</i>).....	Paul JEDLINSKI.
Les Premières : <i>Le Crépuscule des Dieux à l'Opéra</i>	Victor DEBAY.
<i>Les Grands Concerts (Concerts Colonne et Lamoureux)</i>	Pierre LALO.
<i>Chronique théâtrale lyrique</i>	Victor DEBAY.
<i>Pelléas et Mélisande à Munich</i>	William RITTER.
<i>Concerts divers :</i>	
Séances musicales du Salon d'Automne, Concerts Rouge, M. Albert Spalding.	
<u>Le Mouvement musical en Province et à l'Etranger :</u>	
<i>Concerts annoncés.</i>	
<i>Échos et Nouvelles diverses.</i>	
<i>Une nouvelle édition de musique classique.</i>	
<i>Ouvrages reçus.</i>	

Le Musicien-Poète Richard Wagner



ENCORE un livre sur Wagner ! Il porte le titre que je viens d'inscrire en tête de ces lignes, et est signé de M. Lionel Dauriac. Ce n'est pas simplement un volume de plus, dans l'immense bibliographie qu'a fait germer le réformateur du théâtre lyrique, mais une étude entièrement neuve, par le point de vue spécial auquel s'est placé son auteur. Il appartenait au psychologue de *L'Esprit musical* de réaliser ce travail qui justifie pleinement par son caractère le sous-titre de l'ouvrage : « étude de psychologie musicale ».

Je n'ai pas voulu faire une œuvre d'analyse et de critique, nullement de « critique musicale ». La critique musicale du drame wagnérien exigerait de longues études et de longs efforts, nous la laissons à de plus jeunes et de plus hardis que nous.... Nous nous sommes maintenu sur un terrain qui n'est peut-être pas exclusivement nôtre, qui est nôtre cependant : celui de la « psychologie musicale ». Peut-être s'apercevra-t-on enfin qu'il y a lieu de ne pas « confondre » et surtout de ne point « mêler » l'analyse musicale d'une œuvre et « l'analyse psychologique » d'une œuvre de musique. Ces deux sortes d'analyses sont profondément différentes et relèvent de deux sortes différentes de culture esthétique.

SOCIÉTÉ DE LECTURE
DE LYON

Place Saint-Nizier

Pour réaliser un tel programme, il ne suffisait pas de posséder la vaste culture philosophique de l'auteur, il fallait encore être bon musicien, avec une sagesse et une modération dans le jugement dont un wagnérien de la première heure n'aurait pas offert de suffisantes garanties, et qu'on ne saurait trouver davantage chez un jeune contemporain, en réaction contre l'esthétique de Bayreuth. Et nous aurons le curieux spectacle de voir le même écrivain nous donner, à deux ou trois ans d'intervalle, comme fruits de sa maturité, un *Rossini* et un *Wagner* analysés d'une plume également juste, ardente et sagace.

Je n'ai point la prétention de résumer ici le *Musicien-Poète* de M. Dauriac, mais plutôt d'en dégager les enseignements qu'il comporte. Les conclusions d'un tel analyste sont des bases sûres et, pour donner confiance à ceux qui n'auront point lu le volume, qu'il me soit permis d'en citer de nombreux fragments. Les uns montreront, comme celui-ci, l'ingéniosité de l'écrivain et sa profondeur :

Tout artiste, écrit-il, par exemple, en étudiant l'évolution de l'art wagnérien, tout artiste destiné à parler dans sa propre langue, à créer cette langue, la façonne dès le début, même au moment où il parle celle de ses maîtres. Il y introduit des néologismes de son crû, néologismes dont il faut, pour qu'on s'en aperçoive, que la langue nouvelle ait commencé sa véritable vie.

Et plus loin, notant la désinvolture avec laquelle Wagner, étudiant la philosophie de Schopenhauer, se place d'emblée au cœur même des doctrines de son nouveau maître et passe sur les principes pour ne s'attacher qu'aux conséquences, il ajoute ces lignes qui sont d'un penseur blanchi sous le harnais :

Je voudrais presque effacer ce que je viens d'écrire. Car rien ne prouve que le « point d'arrivée », c'est-à-dire l'ensemble des conséquences, ne précède pas souvent, dans l'esprit d'un philosophe, les thèses prétendues fondamentales. Ne confondons pas l'exposition d'un système avec sa genèse. C'est dans l'exposition qu'il faut « partir » des principes ; mais dans le moment de genèse rien ne nous assure que le philosophe ne parte des conséquences. Et comme ces conséquences importaient à Richard Wagner, il s'y est tenu et se les est, on ne saurait plus personnellement, assimilées.

Pour ce qui est de la méthode même de M. Dauriac, en voici quelques échantillons. Etudiant le *Hollandais Volant* (le Vaisseau Fantôme), il dira :

La scène la plus tragique de l'œuvre est une scène de silence. Le Hollandais paraît : il s'avance ; il regarde Senta. Senta le regarde, et dans ses veines le sang se fige. Ses yeux restent fixes. Est-ce un fantôme qui lui apparaît ? Et pour celui qui vient de lui apparaître, n'est-elle pas elle-même un fantôme ?

On les dirait tous deux glacés par la terreur. Un rêve qui soudain prend vie ; où se rencontra-t-il jamais de plus effrayant miracle ? Alors les voix se taisent. Et des accords intermittents jalonnent leur silence. Si ce n'est point là de la musique, et ce n'en est vraiment point, c'est, à n'en pas douter, de la bonne psychologie musicale et même de la meilleure. Il n'y a pas à s'y méprendre, nous sommes à l'aube de ce qui s'appellera le « drame wagnérien ». Ouvrons la *Walkyrie* à la page où la fille de Wotan, Brunnhilde, apparaît à Siegmund. Ici dans la *Walkyrie*, le maître est en possession de toutes ses richesses lyriques. Il excelle à manier la matière musicale : de ce côté, l'ouvrier du *Hollandais Volant* aura encore beaucoup à apprendre. Il n'importe. Les deux pages, celle du *Hollandais*, très courte, celle de la *Walkyrie* — merveilleuse de développement — sont faites d'une même substance. Elles sont tirées, qu'on nous passe l'expression, du même fond psychologique. Elles diffèrent l'une de l'autre comme un tableau de son esquisse, pas autrement.

Après avoir exposé le sujet de *Tannhauser* et consacré au personnage d'Elisabeth une page remarquable, il en vient à se demander quelle est la valeur de la musique, dans cet opéra quelque peu décrié désormais, et constate que pour l'apprécier sûrement il faudrait étudier avec soin le poème.

Faute de quoi, dit-il, on ne s'épargnerait ni les lourdes méprises, encore moins les jugements précipités. Ainsi, par exemple, que n'a-t-on pas écrit contre l'une des scènes capitales : celle qui en rend le dénouement inévitable et qui est le fameux tournoi des Chanteurs d'amour ? On a eu à l'égard de Wolfram d'injustes sévérités. On lui a reproché ses lenteurs d'inspiration, sa retenue, son manque d'essor, tranchons le mot, son excès de pudeur. Richard Wagner le sait et l'a voulu ainsi. Il le sait, car il fait dire à Tannhauser, ou peu s'en faut, que « la fontaine d'amour mystique célébrée par Wolfram a des eaux déplorablement tranquilles ». On eut mieux fait d'observer à quel point le compositeur s'est montré docile aux convenances dramatiques. Dans ce « morceau de concours », le caractère de Wolfram transparait. Déjà s'y prépare et s'annonce la belle et pure « Romance de l'Etoile ».

Et quelques pages plus loin, M. Dauriac écrit encore, dans le même esprit :

Nul n'a mieux qu'Elisabeth deviné Tannhauser : nul ne l'a mieux compris. Aussi, comme elle laisse déborder sa joie lorsque seule, dans la vaste salle du burg, elle crie aux voûtes la passion qui est son unique raison de vivre ! Et ne disons pas que c'est un air de bravoure pour faire briller la cantatrice. Le monologue musical était ici nécessaire. Il ne fallait pas de témoin pour qu'Elisabeth osât révéler son secret.

Dans l'étude sur *Lobengrin*, nous retrouvons l'emploi du même procédé psychologique. La musique dans cet opéra tient décidément trop de place.

La partition n'est pas démesurément longue et ce n'est point de cela qu'il s'agit. Elle n'est pas toujours d'une psychologie suffisamment transparente. Et ce n'est pas le musicien qu'il faut en rendre responsable. Le poète a négligé de nous apprendre ce qu'il était indispensable de nous faire savoir pour fixer l'intérêt dramatique. Est-ce à une « âme » qu'il veut nous intéresser ou simplement à « une crise d'âme » ? On ne saurait décider. Et cette indécision, nuisible à la sympathie éventuelle dont Elsa serait peut-être digne, réagit sur le personnage du héros dont on ne sait pas assez sous quels traits il s'apparaît à lui-même... On s'explique, dès lors, pourquoi *Lohengrin* a la prédilection des musiciens et *Tannhauser*, celle des wagnériens.

Enfin, car il faut borner ces citations, le chapitre sur *Tristan* renferme une page absolument caractéristique du point de vue de M. Dauriac.

Nous voilà donc en pleine catastrophe, et elle va durer un peu plus de deux longs actes, écrit-il, après avoir exposé le sujet des premières scènes, et ces actes qui les remplira ?.. C'est la musique qui, seule, produit le mirage. Aussi bien n'est-elle qu'un long mirage... A moins que ce mirage ne soit un miracle, et j'entends : un miracle de vérité. En parlant, jadis, de l'évolution de l'art wagnérien dans l'âme de Richard Wagner, nous disions que là où l'homme se croit en présence d'un devenir, c'est qu'il confond le devenir et le devenu. Quand on écoute *Tristan* de toutes ses forces et de tout son être, il n'est plus possible de confondre : c'est bien à un devenir que nous assistons, à une tendance qui n'arrive jamais à l'acte. Et c'est l'essence même du Désir qui nous est rendue présente. Nous nous sentons vivre, et quand même hors des conditions normales de la vie consciente : comme Tristan et comme Isolde, nous brûlons de la vie. Et la question de tout à l'heure recommence. D'où cela vient-il ?

C'est que le « pouvoir d'expansion » de la musique s'est déployé en raison exactement inverse du « pouvoir de concentration » du poète. Or, le poète, en essayant de concentrer encore davantage, anéantissait son poème. Otez de Tristan et d'Isolde, je ne dis pas l'amour, mais le désir d'amour insatiable, qui jaillit incessamment du sein de l'amour même, et vous les abolissez aussitôt l'un et l'autre. — L'excès de concentration est l'opposé de celui d'indigence. Il pourrait y confiner, toutefois : Richard Wagner a vu le piège et s'en est garé. Aussi la musique, dans *Tristan*, ne pouvait-elle manquer d'être plus que prépondérante. Elle est souveraine et elle l'est absolument. Elle est plus qu'un chef-d'œuvre de la Psychologie musicale. Elle en est le triomphe.

Voilà donc le terrain sur lequel s'est placé M. Dauriac et où il a su se maintenir strictement, pendant plus de trois cents pages, grâce à l'excellence d'un esprit rompu à la discipline philosophique dont nos écrivains d'art sont, le plus souvent, dépourvus. La conclusion à laquelle cette analyse purement psychologique de la musique

wagnérienne l'a conduit est véritablement nouvelle : c'est la découverte de son caractère essentiellement épique. Il y insiste plus de vingt fois. Bornons-nous à deux citations, longues d'ailleurs.

On sait le rôle de la musique dans le drame wagnérien, écrit-il, en commentant la mémorable formule de Wagner : « le drame doit naître dans l'esprit de la musique ». Les personnages du drame n'entendent que leurs propres paroles. Leur chant n'a de signification que pour nous. Ils ne s'écoutent pas chanter. Ils ne s'écoutent pas davantage accompagner ou commenter par l'orchestre. Pas plus que les héros d'Homère ne sont les témoins de leur avenir ou de leur inconscient présent, pas plus les héros du drame wagnérien ne savent ce que le destin leur réserve. En sont-ils avertis ? Ils le sont sans le savoir, et ils l'ignorent même dans le moment où ils nous en avertissent. Car l'avertisseur des destinées futures, ce n'est pas eux, ce n'est pas leur voix, ce sont les voix de l'orchestre ; c'est-à-dire, la voix même du poète, mêlée incessamment à son œuvre, mais y intervenant à la manière d'une providence invisible et impersonnelle, symbolisée par ce « golfe mystique » dont l'auteur du *Triomphe de la Mort* nous parlait si magnifiquement naguère. Ce « golfe mystique » n'est autre que l'invisible orchestre de Bayreuth, symbole de l'invisible destin, interprète constant du poète.

Mais parce que le poète, au lieu de s'exprimer dans la langue d'un Homère, a emprunté à Beethoven ses moyens d'expression, parce qu'il lui a plu de faire consister les dons épiques dans la mise en œuvre des moyens propres aux peintres, narrations ou descriptions, il n'a jamais su pénétrer jusqu'au fond de son propre génie. Et ses interprètes les plus fidèles ont imité son inconscience. Ils n'ont voulu apercevoir dans cet unique et littéralement incomparable génie, rien que d'essentiellement dramatique. Ce n'est peut-être là qu'une question de mots à débattre, et ce n'est point le lieu de dissenter sur une définition de ce genre. Nous pensons toutefois que si la musique — et l'auteur d'*Opéra et Drame* l'a dit en propres termes — est la mère du drame, c'est qu'elle y joue son rôle, et qu'elle a pour fonction d'y intégrer des éléments, non pas im-pénétrables, à coup sûr, mais verbalement inexprimables. Et c'est pourquoi le drame peut, ici, se convertir en épopée. L'art wagnérien admet cette conversion. Il l'admet et l'exige. Goethe disait de notre Molière que ses pièces touchaient à la tragédie, et qu'en cela personne n'osait l'imiter. Nous dirons, nous, de Richard Wagner, que ses drames de la dernière manière font plus que toucher à l'épopée : qu'ils y plongent, qu'ils y prennent racine, et qu'en cela, Richard Wagner n'a pas eu de modèle.

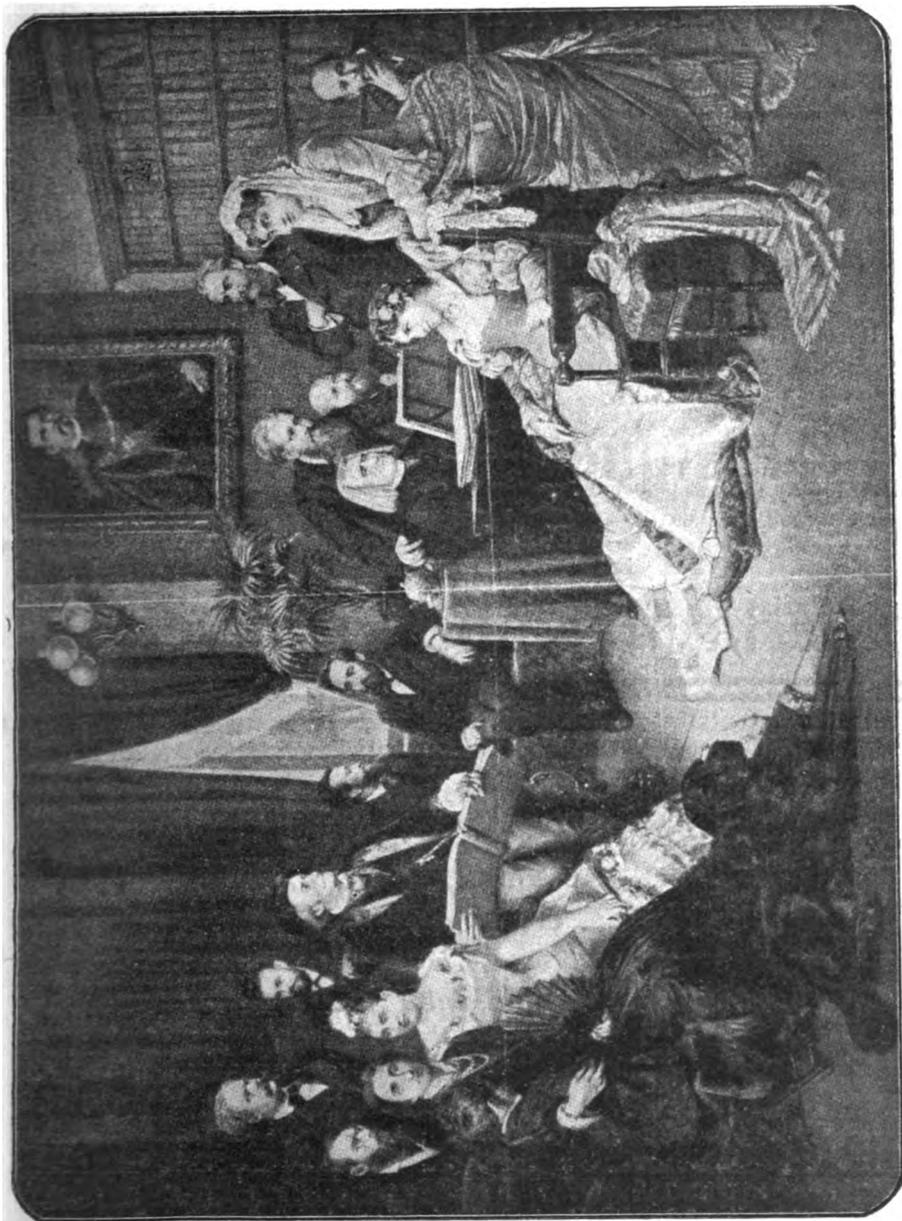
Dans un autre passage de son livre, il défend encore ardemment cette opinion que le drame wagnérien est une œuvre épique. Il manque quelque chose au drame, dit M. Dauriac ; mais il est impossible d'y réintégrer ce qui a été retranché au poème épique d'une part. Et de l'autre, si l'on veut réparer ces lacunes comment éviter cet impossible ?

Tel était le dilemme avant la venue de Richard Wagner. Il paraissait insoluble. La thèse : épopée — et l'antithèse : drame ou tragédie, devait, semble-t-il demeurer éternellement en face l'une de l'autre sans espoir d'une synthèse conciliatrice.

Depuis la venue de Richard Wagner, cet espoir est permis : *L'Anneau de Nibelung* n'en est rien moins que la réalisation... Le genre de métamorphose opéré par le génie de Richard Wagner lui a fait croire qu'il réintégrait dans le drame l'équivalent du chœur. Il l'a cru parce que, chez les tragiques grecs, le chœur était une sorte de personnage *para-scénique*, ce qu'est l'orchestre dans son drame.

Mais les deux fonctions, celle du chœur antique et celle de l'orchestre wagnérien, ne sont point comparables. Le chœur est un personnage, il n'est pas un acteur. L'orchestre, dans le drame wagnérien, est un personnage à la fois acteur et narrateur : acteur, parce qu'il joue, narrateur *par ce qu'il joue*. Il joue tantôt le passé, tantôt l'avenir de cette action dont les événements défilent sous nos yeux, et par là même, l'orchestre wagnérien est vainqueur du temps et de l'espace. Et il « joue » véritablement en donnant à ce qu'il nous rappelle ou nous fait pressentir l'intensité d'un spectacle.

Voilà vraiment un livre clairement conçu et construit avec une unité de plan et une sûreté de déductions qui me réjouissent. Mais, si je l'aime, c'est moins pour ces qualités d'ordre intellectuel que parce qu'il dénote, chez son auteur, un sens de la vie,



RICHARD WAGNER A BAYREUTH, par G. PAPPERITZ

Le Chanteur Scario Fr. Fischer **Fr. Brandt** Hermann Lévy **Hans Richter** *Le Baryton* Betz **Le Chanteur** Niemann
Chef d'orchestre *Chef d'orchestre* *Chef d'orchestre*

Le Peintre Lenbach **Mme Cosima Wagner** *Au piano* : Franz Liszt **Comtesse Schölnitz** Comtesse Usedom Juskowski
Siegfried Wagner **Cantatrice** *Amica de la famille Wagner* Peintre
Fils de Richard Wagner **Comtesse de Wolkenstein-Trosburg**

Éditions SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif :

MAX ESCHIG, 13, rue Laffitte, PARIS

TÉLÉPHONE : 108-14



==== Ouverture d'un ====

Magasin de Détail

==== ainsi que d'un ====

Grand Abonnement

comprenant non seulement un assortiment complet de

Musique Française

mais également et surtout

Toute la Musique Étrangère



(Auteurs Allemands, Russes,
Tchèques, Scandinaves, An-
glais, Américains, Suisses,
Belges, Espagnols, Italiens,
etc.)



Seule Maison en France faisant l'Abonnement aux

PARTITIONS D'ORCHESTRE

Demander les Conditions



◦ ◦ ◦ ◦ Salon de Lecture ◦ ◦ ◦ ◦

◦ ◦ ◦ ◦ English Spoken ◦ ◦ ◦ ◦

◦ ◦ ◦ ◦ Salle de Musique ◦ ◦ ◦ ◦

◦ ◦ ◦ ◦ Man spricht deutsch ◦ ◦ ◦ ◦

pénétrant et enthousiaste. Certes j'apprécie à sa valeur la méthode de M. Dauriac et je crois à la solidité de sa thèse. Mais le mérite de cet ouvrage tient surtout à l'analyse qu'il renferme du caractère même de Wagner. Une monographie d'artiste n'exige pas beaucoup de détails biographiques. Il nous importe peu de connaître, comme nous l'apprennent tant de notulateurs contemporains, le jour où fut rédigé l'acte de naissance d'un homme de génie, le nombre d'œufs qu'il absorbait par an, la visite qu'il fit à sa vieille tante en 1865, ou les titres de ses moindres compositions. Ce qu'il nous faut savoir, en revanche, ce qui seul illumine toute une production, c'est le caractère du maître qui la conçut, l'essence de son esprit et de son cœur et, pour ainsi dire, le ton, le *la* de son existence effective. « Le style est de l'homme même » ; revenons toujours à cette formule excellente. Nulle création ne nous touche qu'à proportion de la sensibilité humaine fixée dans sa substance. Connaître la carrière de Wagner, j'entends son existence extérieure, n'est rien. Mais percevoir, discerner le rythme de sa vie intérieure, la qualité, la nuance de ses tressaillements intimes, pénétrer les secrets humains de son inspiration, mesurer les battements de ses artères et l'effervescence de sa volonté créatrice, tout est là !

M. Dauriac n'y a pas manqué ; c'est pourquoi je trouve son dernier ouvrage un bel ouvrage, un parfait modèle d'analyse artistique. Il y faut lire tout ce qui a trait à la correspondance, plus passionnée que véritablement amoureuse, de Richard Wagner avec Mathilde Wesendonk, tout ce qui se rapporte à l'étrange journal commencé le 17 août 1858, il y a juste cinquante ans, dans la claire cité, blanche et bleue, d'où je trace aujourd'hui ces lignes. M. Lionel Dauriac a merveilleusement analysé cette crise d'âme qui fut surtout un formidable poème d'éréthisme cérébral.

Comme il montre bien, dès le seuil du chapitre qu'il y consacre, le farouche égoïsme avec lequel le futur auteur de *Tristan* entretint soigneusement, sous couleur de le guérir, l'amour qu'il avait inspiré à la femme de son ami ! Et comme il observe avec justesse :

Si cette façon d'agir excite contre la mémoire du grand musicien-poète l'indignation des âmes simples et des cœurs justes, je ne leur apprendrai rien en disant que Richard Wagner n'était pas de leur famille. Ce prêcheur de résignation et de renoncement était, à vrai dire, le plus impénitent des révoltés. Il eut des ambitions d'artiste et qui seraient restées un monument de ridicule à force d'avoir été gigantesque, si, par le plus étrange et presque le plus immérité des privilèges, la destinée ne lui avait permis de les accomplir.

Et un peu plus loin :

Nous remarquerons tout d'abord que ce journal d'un amoureux n'est point un journal d'amour. Le temps d'aimer est passé. L'automne est venu. L'essentiel est d'empêcher que l'hiver n'arrive trop vite. Il faut que *Tristan* s'achève. Et pour que *Tristan* s'achève, une autre chose est indispensable, c'est que la muse continue d'inspirer, autrement dit encore que Richard Wagner continue de se sentir aimé.

Enfin l'étude du singulier document laissé par le maître, et dont la traduction française parut en 1905, sous le titre : *Richard Wagner et Mathilde Wesendonk*, conduit M. Dauriac à cette conclusion, qui caractérise à merveille la manière un peu cruelle, mais puissante et dominatrice, dont la plupart des grands créateurs entretiennent chez eux la flamme du génie :

Bien curieux est le moment du journal où l'artiste s'expose à lui-même les idées directrices de la doctrine de Schopenhauer. Il croit parler à son amie et rien que pour elle, et il est de très bonne foi. Au fond, c'est à lui qu'il pense, et pour lui qu'il parle. Essayez de voir dans ces pages un remède métaphysique contre le désir d'amour, vous n'en lirez pas dix lignes, tant l'absurdité du médecin lassera votre patience. Étrange médecin, n'est-ce pas, que celui qui traite « la maladie en soi », au lieu de soigner

« sa » malade ! Décidément non ; ces pages ne sont point faites pour les amoureux en plein mal d'amour.

Qu'on me pardonne de faire encore ici une citation ; c'est que le passage suivant me paraît établir d'une façon remarquable la complète solidarité de l'homme et de l'artiste, chez les grands créateurs. Je ne puis résister à l'envie de le transcrire intégralement.

Afin de se connaître, Richard Wagner a besoin de se regarder du dehors. Et il attend d'avoir créé son personnage pour se reconnaître en lui. On dirait que ses héros, une fois mis au monde, lui apparaissent comme autant d'expressions vivantes de sa personne ; ou d'éclaireurs de sa destinée. Il devenait successivement et après coup son Hollandais, son Tannhäuser, son Lohengrin. *Il ne les aurait pas créés s'il ne les avait pas été.* Plus tard, il s'apparaissait à lui-même sous les traits de Siegfried. Quand Mme Mathilde Wesendonk devint son amie, il se chercha, dans son œuvre antérieure, un exemplaire de ce qu'il avait conscience d'être à ce moment unique de sa vie d'homme et d'artiste. Il chercha en pure perte. Et alors il quitta Siegfried pour se créer le semblable à travers lequel il voulait, par la création d'une œuvre d'art extérieure, achever et consommer cette autre œuvre d'art qui était sa grande passion d'amour. On ne s'est pas assez préoccupé de ces analogies fugitives — mais non fuyantes — qui rapprochent une passion d'une œuvre d'art. On ne s'est pas assez rendu compte du travail d'organisation d'images qui s'accomplit chez l'être qui aime au profit de l'être qu'il aime. Aimer c'est transfigurer, et tant que le travail d'idéalisation dure, l'amour se maintient. Autrement dit, tant que l'esprit souffle, l'œuvre d'art s'accomplit. Et c'est pourquoi tant de passions humaines ont une durée qui ne dépasse guère celle qui suffit à une œuvre d'art pour naître. Quand le dernier acte de *Tristan* fut achevé, l'image de Mme Wesendonk cessa de remplir la vie du grand artiste.

Un livre écrit de la sorte parle le langage des hommes — et ils sont rares — qui savent le prix de la vie et en ont le respect. Si les combats, les défaillances et les triomphes du cœur sont indispensables aux maîtres, le critique n'a pas moins besoin de cette clef, qui seule ouvre les sanctuaires du Beau, et s'appelle l'expérience sentimentale. Faute de la posséder, on n'écrira jamais que des ouvrages de pion.

Mais le livre de M. Dauriac ne dégage pas seulement, avec une grande netteté, le caractère épique de l'âme et de l'œuvre wagnériennes, il suggère encore, quoique plus vaguement, une autre thèse, et qui m'est chère ; la question de la valeur du geste dans l'expression et, je dirais volontiers, dans l'inspiration artistique.

Lisons d'abord ce paragraphe capital :

Si le vrai théâtre, tel que Richard Wagner le conçoit, est, par essence, et pour nous servir d'une toute récente expression, un « théâtre de l'âme », il faudra, de toute nécessité, que si ces âmes ne savent point se regarder, nous du moins, les spectateurs, nous soyons mis en état d'y lire, et de saisir, comme par une sorte de miracle, cet inconscient insaisissable. Comment ? Par quel artifice cet inconscient se laissera-t-il surprendre ? Par ses gestes, par ses expressions, par cette mimique involontaire, que brusquement improvisent la colère, la surprise, le désir, par cette « danse » de l'être humain extérieur qui lui font une âme passagèrement transparente. Mais ce sont-là moments d'exception. Et puis, ces mouvements-là sont corporels. Ils en supposent d'autres. On les a justement appelés — et ce n'est point une vaine métaphore — les « mouvements de l'âme ». C'est d'eux qu'il faut s'emparer à tout prix. Le poète les connaît : puisqu'il a créé les âmes de ses héros, il sait le tout de ces âmes. Il en a touché et même sondé jusqu'au moindre repli.

M. Dauriac le dit justement : les gestes, l'expression extérieure de nos émotions, sont relativement exceptionnels, surtout chez les êtres très civilisés. Et pourtant qu'est-ce qu'un « mouvement de l'âme », si ce mouvement ne s'accompagne d'une attitude, qui le plus souvent n'est pas réalisée, mais qui *toujours* est pensée ? Et concevez-vous un sentiment qui ne nous aurait pas été révélé antérieurement, dans la

vie, par sa forme plastique ? Il n'y a pas de colère sans trépignements intérieurs, ni d'amour sans caresses imaginaires.

C'est par cet intermédiaire de mouvements, réalisés ou simplement imaginés, que *faiblement* nos émotions entrent dans la matière artistique destinée à les fixer. Nulle œuvre d'art n'existe, qui ne soit la cristallisation d'une série de mouvements ou d'attitudes. Parfois les mouvements fixés par l'œuvre d'art n'ont pas d'autre origine qu'eux-mêmes ; ils ont alors une valeur de même essence que le jeu et, dans ce cas, s'il s'agit de peinture, l'œuvre est dite décorative, et s'il s'agit de musique, on la déclare « pure ». Une sonate, un rinceau, un menuet, un cul-de-lampe traduisent et imposent des mouvements qui sont à eux-mêmes leur commencement et leur fin. Dans tous les autres cas — je ne dis pas que ce soient les plus nombreux — les mouvements fixés par l'œuvre d'art traduisent une émotion dont ils sont solidaires, et alors l'artiste a joué le rôle de transformateur. J'écrivais plus haut que, tant vaut l'émotion de l'artiste, tant vaut l'œuvre d'art. Je passais un intermédiaire indispensable : l'attitude. Tant vaut l'émotion du créateur, tant vaut son attitude (gestes, mouvements, rythmes respiratoires, etc...) ; tant vaut son attitude, tant vaut sa création. Et si l'attitude est dictée elle-même par un « sujet » ou par une sensation d'un autre ordre (par exemple un coucher de soleil ou le parfum d'une rose inspirant un symphoniste), le mécanisme transformateur aura fonctionné tout entier, opérant cet étrange miracle, qui est à la base de tout phénomène artistique et qu'on nomme une *synesthésie*.

Bien souvent d'ailleurs l'artiste lui-même ne s'en doute pas et croit produire spontanément la matière de son œuvre. Mais, pas plus dans l'art que dans la nature, il n'y a de création. Il n'y a que des transformations. Wagner proclamait son antipathie pour la musique à programme. M. Dauriac, avec sa finesse de psychologue, déclare « cette antipathie naturelle, s'il est vrai que le caractère qui est le nôtre soit précisé-ment celui qui, le plus volontiers, nous échappe. Richard Wagner n'a jamais pu « écrire de musique sans se donner un sujet ». Et cela est si vrai que Wagner lui-même, parlant du prélude de *Lohengrin* — une des pages de sa musique qui nous paraît cependant le plus « pure » — assurait qu'en l'écrivant « il se figurait une visite « des cieux à la terre, une théorie d'anges aux ailes déployées, et, à leur tête, un « archange tenant en main le vase d'élection où fut recueilli le sang du Rédempteur ». C'est que, comme l'écrit à merveille M. Dauriac :

La musique plonge directement au plus profond de la sensibilité humaine. Et là, loin de se perdre, elle se retrouve et se reconnaît avec ses mouvements, ses rythmes, ses changements de ton et de mode, ses variations... Aussi, chaque fois que le musicien excelle à parler sa propre langue, en même temps qu'il produit de belles formes sonores, il « projette » des états d'âme. Il ne sait pas lesquels, et, pour dire lesquels, il a beau faire, les mots lui manquent.

C'est le phénomène de sensibilité sur lequel j'ai insisté dans maints ouvrages : née d'un mouvement déterminé, l'œuvre d'art évoque un mouvement déterminé, et c'est ce mouvement, qui, par association d'idées, nous impose l'émotion qui lui fut associée déjà dans notre vie (1).

(1) Je crois à tel point à la valeur capitale du mouvement, comme « médiateur plastique », entre nos émotions ou nos sensations de tous ordres, et leur représentation artistique, que pour pénétrer, s'il se peut, les secrets de cette transmutation d'apparence magique, je suis venu étudier à Genève, la *Gymnastique rythmique*, qui analyse, reproduit, élabore et combine tous les mouvements corporels possibles, en commençant par les plus simples, et permet de saisir, pour chacun d'eux, sa triple corrélation, en tant que sensation musculaire, visuelle et auditive. Si, comme j'en suis persuadé, la méthode imaginée par Jacques-Dalcroze est juste dans son principe, on conçoit quelle fertilité prodigieuse elle doit assurer à une carrière artistique commencée par son étude.

Et ceci me ramène, de nouveau, à constater, avec l'auteur du *Musicien-Poète*, que si l'œuvre de Richard Wagner nous donne un tel sentiment de vie, c'est que Richard Wagner fut lui-même un grand vivant. Certes oui, le réveil de la Walkyrie est puisé « à une source de force et de santé. L'amour de Brunnhilde n'est rien moins qu'un « amour penché sur la mort; on dirait d'un amour de centauresse, d'un amour frère « de la vie. »

Avec quelle délicatesse M. Dauriac note, à chaque occasion, cette divine sensibilité de l'artiste devant tous les épisodes dont se tisse une destinée sentimentale. Le voici parlant de la fin de Lohengrin :

Le moment des adieux, qu'un soulèvement d'enthousiasme religieux sépare du prologue, est une page musicale d'une psychologie discrète et profonde. Léopardi a chanté le charme de la mort. Richard Wagner aura chanté le charme de l'adieu. Il ne l'aura chanté qu'une fois dans toute son œuvre. C'est que, pour être sensible à ce charme, il faut, ou que le temps ait coulé, ou que celui qui va partir soit assez au-dessus de la douleur humaine, pour ne l'éprouver que dans sa fleur. Tristan n'est qu'un homme : il meurt du désir d'amour. Lohengrin presque à mi-hauteur entre l'ange et l'homme se dirige vers le Graal, riche d'une douleur que le souvenir embellira.

Et nous trouvons, dans le chapitre consacré aux relations de Wagner et de Mathilde Wesendonk, ce paragraphe écrit avec autant de piété que de reconnaissance pour les bienfaits esthétiques de l'amour :

A ceux qui se plaindront de l'impossibilité, pour l'homme, de faire, sur les sommets, un peu plus qu'une halte éphémère, nous diront qu'entre une passion qui s'apaise et un amour qui s'éteint, il est peut-être permis de voir une différence. Il n'est pas plus de passion éternellement dévorante qu'il n'est de mal éternellement déchirant. Ceux qui éprouvent l'illusion de cette éternité-là s'en délivrent ordinairement par la mort. Passée la période aigüe, les grands amours imitent les grandes maladies dont on sait que le corps garde à jamais les traces. Et parce qu'ils ont cessé de nous asservir, on se figurerait volontiers qu'ils ont cessé d'être. La vérité est qu'ils sont descendus au plus profond de nous, pour y prendre, graduellement et insensiblement, la sérénité des choses éternelles. Cela ne veut pas dire que l'on n'aimera plus désormais. On aimera peut-être encore et ailleurs : après Mathilde Wesendonk, Cosima de Bülow. Mais l'empreinte de l'être ardemment et profondément aimé reste indestructible : indestructible aussi les effets de ce renouvellement intérieur sans lequel il n'est point d'amour vrai.

Comment se fait-il, nous demandons-nous après avoir lu ce livre, que tant d'artistes, et parmi les plus sensibles en apparence, semblent se détacher aujourd'hui, non sans amertume, d'une œuvre si sincèrement humaine? C'est que, précisément, comme nous le dit M. Dauriac, « on est fatigué d'admirer, comme d'autres sont fatigués « d'aimer : l'indifférence est quand même impossible. Et c'est pourquoi l'on hait. »

Mais que Wagner grandisse encore, ou diminue dans l'admiration de la postérité, parce que de siècle en siècle, les attitudes humaines changent progressivement de rythme, nous pouvons du moins conclure notre longue causerie sur le beau livre de M. Dauriac, en disant avec lui :

Le premier Wagner a compris le lien qui unit la musique à la vie affective, après avoir compris la loi qui soumet la vie affective au devenir incessant.

Et nous aurons rendu, en parlant de la sorte, l'hommage que nous devons à cet éternel devenir, à la Vie, douloureuse et splendide.

Albert COZANET.
(JEAN D'UDINE.)

Genève, le 18 octobre 1908.