

Il est on ne peut plus instructif et intéressant de suivre, dans l'excellent livre dont M. Georges Noufflard vient enfin de nous donner la suite¹, l'évolution de la pensée de Wagner sur le rapport qui doit unir, dans le drame, la musique et la poésie. La question, en effet, nous touche directement: l'influence de Wagner sur notre production musicale devient de jour en jour plus forte, ceux-là mêmes qui semblaient devoir davantage y échapper la subissent parfois à leur insu; les principes qui ont guidé le grand réformateur, compris plus ou moins clairement, appliqués plus ou moins intelligemment, nous semblent donc devoir être étudiés de près. Si cette grave question avait été traitée un peu moins superficiellement, on n'eût point vu se produire des interprétations manifestement erronées de la pensée du maître, interprétations qui ne tendent à rien moins qu'à dénaturer sa vraie conception du drame musical et à détruire chez ceux qui prétendent suivre la route qu'il a frayée toute spontanéité et toute tendance originale.

En fait de livres sur Wagner, nous n'avons guère eu jusqu'ici que des paraphrases de ses poèmes, des rela- // 627 // -tions [relations] d'impressions ressenties à la représentation de ses ouvrages, ou des études sur la portée de son œuvre au point de vue du théâtre en général. Le livre de M. Noufflard présente ceci de particulier qu'il ne dément point son titre et que c'est bien *d'après lui-même* que nous y pouvons juger Wagner. L'auteur laisse, en effet, le plus souvent au lecteur le soin de tirer ses conclusions du grand nombre d'extraits qu'il a pris la peine de traduire des écrits théoriques du maître. A défaut d'une traduction complète de ces écrits, le livre de M. Noufflard est donc jusqu'à présent la publication française qui nous fait le mieux saisir l'ensemble et le détail des idées de l'auteur de *Parsifal*, au contraire des livres dont nous parlons et dans lesquels ces idées sont plus ou moins travesties suivant l'exégèse personnelle de l'écrivain.

Nous n'avons point l'intention d'analyser le travail, si bien documenté, de M. Noufflard. Nous n'y voulons chercher que des renseignements certains, relatifs au point que nous indiquions à l'instant: les vraies idées de Wagner sur le rôle de la musique dans le drame et sur sa fusion avec la poésie.

On se figure généralement que les ouvrages qui ont suivi *Lohengrin* ont été conçus d'après une théorie poético-musicale rigoureusement déterminée. Combien ceux qui croient à l'existence d'un système arrêté dont ces ouvrages ne seraient que l'expression, et qui prétendent, à leur tour, l'appliquer avec exactitude, ont été mal renseignés! Les facultés créatrices de Wagner dépassaient à tel point les limites de son raisonnement de théoricien que non seulement elles le contredisent souvent, mais qu'en des œuvres comme *Parsifal*, par exemple, elles le mettent littéralement en pièces. Ceci, bien entendu, en ce qui concerne le seul rapport du drame et de la musique et abstraction faite d'autres

¹*Richard Wagner d'après lui-même*, par Georges Noufflard (deuxième partie). Paris, Fischbacher.

théories plus ou moins générales. // 628 //

En réalité, les idées de Wagner sur la musique, sur la place qu'elle doit occuper comme sur le rôle qu'elle doit jouer dans l'action théâtrale, ont subi à des époques diverses, selon le changement de ses convictions philosophiques et surtout selon les ouvrages dont il s'occupait, plusieurs transformations. De ces transformations on ne retient le plus souvent que la principale, celle qui s'est produite au moment de l'élaboration de *l'Anneau du Nibelung*, et sous l'influence de laquelle Wagner écrivit son grand ouvrage théorique: *Opéra et drame*. Mais ce n'est pas la seule, s'il en faut croire M. Noufflard.

L'idée de la fusion de tous les arts, de leur commune coopération au drame, fut le résultat chez Wagner des opinions révolutionnaires et des utopies socialistes qui le dominaient en 1848; toutes ses aspirations optimistes d'alors s'incarnent dans la figure du Jeune Siegfried, représentant l'homme libre, fort et beau, venu pour briser le despotisme égoïste de la force qui régit le monde. Ce despotisme égoïste, Wagner le reconnaissait dans la tendance de chacun des arts particuliers à s'organiser en un tout suffisant en soi, au contraire de la civilisation grecque où ils s'unissaient pour un but commun. Il ne doutait pas que le retour sur la terre de l'âge d'or promis par les utopistes communistes dont il partageait alors les illusions, n'influât directement sur les destinées de chacun des arts, en les amenant à reconstituer par delà les siècles la toute-puissante harmonie de leur union primitive. Les longs et féconds développements qu'il donne à cette théorie dans son écrit capital traitent cette question délicate de la manière la plus complète et jusque dans ses moindres détails. Mais il va sans dire que la solution est passablement plus complexe à l'époque où écrit Wagner qu'au temps de Périclès. La musique en particulier est, après Beethoven, aussi différente que possible de la rythmo- // 629 // -pée [rythmopée] grecque. Nous n'avons aucune peine à croire, d'après ce que nous savons de la musique des Hellènes, qu'elle ait pu seconder le drame sans y prendre une place prépondérante. L'art des joueurs de flûte et des citharèdes athéniens était sans doute assez rudimentaire pour prendre dans l'œuvre d'art totale qu'était la tragédie la place qui lui revenait en réalité. Mais il en va tout autrement d'un art qui a vécu de sa vie propre pendant des siècles et qui a grandi au point d'enfanter des œuvres aussi complètes, aussi puissantes, aussi achevées que les symphonies de Beethoven. Il est évident qu'une rencontre de cet art avec la poésie dans le champ du drame n'implique plus une si facile subordination au verbe, mais presque un antagonisme en raison même de la perfection à laquelle la musique est parvenue.

De la musique ou du verbe lequel doit l'emporter sur l'autre? Au moment où Wagner conçoit la *Jeunesse de Siegfried*, il n'hésite pas à donner au verbe le rôle de générateur prépondérant du drame. Il croit encore néanmoins à l'union absolue de la poésie et de la musique; mais tandis qu'il assigne à la parole le soin «d'exposer, d'expliquer ce que l'intelligence seule peut comprendre, à la musique la tâche d'exprimer les situations purement émotionnelles», il ne fait consister cette union que dans l'équilibre qui s'établit entre la donnée intellectuelle et le contenu

émotionnel, alors que le langage, «tout en conservant son importance, peut recevoir une forme permettant à la mélodie de s'achever».

Il faut lire le livre de M. Noufflard pour se rendre compte jusqu'à quel point les théories de Wagner sur le rôle réciproque du verbe et de la musique dans le drame, sont dominées à cette époque par la conception de la *Jeunesse de Siegfried*, fruit de son idéal révolutionnaire et optimiste. Ce sont généralement ces théories que l'on considère comme l'expression de sa pensée // 630 // définitive sur ce sujet bien qu'il soit évident que leur application n'ait eu alors pour objet qu'un drame particulier, où était tenté ce fameux équilibre de la musique et du verbe à la recherche duquel Wagner devait renoncer après son revirement pessimiste. Si, en effet, *L'or du Rhin* et la *Walkyrie* justifient dans leur partie musicale les théories d'*Opéra et Drame*, il n'en est pas de même de *Siegfried* et du *Crépuscule des Dieux*, non plus que de *Tristan et Iseult* et de *Parsifal*. A une certaine époque, le changement qui s'opéra dans les opinions philosophiques de Wagner et la conviction qu'il acquit que la misère et l'égoïsme du monde sont irrémédiables, que le seul salut possible de l'humanité consiste dans le renoncement, ce changement radical, disons-nous, eut aussi son contre-coup sur son idée de l'union des arts. Alors Wagner écrivit que «si la musique trouve sa contre-partie adéquate dans le drame, son union avec la poésie est illusoire»; il reconnaitra que le développement égoïste de la musique s'oppose à cette union et, désormais, submergera le contenu de ses drames sous une symphonie dont la merveilleuse richesse et le libre développement attestent un retour marqué vers les formes de la musique pure. (*Tristan*, les *Maîtres chanteurs*, le *Crépuscule des Dieux*.)

Lors donc qu'on vient nous parler d'application résolue des théories wagnériennes relatives à l'union du drame et de la musique, d'emploi rigoureusement justifié, de motifs caractéristiques, etc... nous avouons éprouver une certaine méfiance et nous craignons beaucoup pour la scène musicale française une téméraire adoption de principes aussi mal compris. A les bien considérer, les ouvrages de Wagner, musicalement parlant, ne font point apercevoir de système de composition fixe: le style et les procédés varient, au contraire, considérablement de l'un à l'autre, et l'on ne trouverait guère trace d'une mise en pratique des théo- // 631 // -ries [théories] de *Opéra et Drame* que dans les deux premières parties de la *Tétralogie*. La pure musique reprend largement ses droits dans les deux dernières qui sont pourtant tout aussi *wagnériennes*.

Alors quoi? Le fait de prendre de courts motifs plus ou moins saillants et de les répéter à satiété durant trois actes, ne suffirait donc pas, suivant ce qui précède, pour faire un ouvrage dans la forme nouvelle? Ou du moins ne serait-il pas si aisé de ramener à une formule mécanique, fixe et facilement applicable, les idées sur l'art d'un génie qui fut toujours librement créateur? Cela pourrait bien être, et la théorie wagnérienne comme certains la comprennent pourrait bien n'avoir existé jamais. Du moins nous l'avons toujours pensé.

***LA REVUE HEBDOMADAIRE*, 23 septembre 1893, pp. 626-631.**

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE

Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages

Day of Week: Saturday

Calendar Date: 23 SEPTEMBRE 1893

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: TOME XVI

Year: 2^e ANNÉE

Pagination: 626 à 631

Issue: Livraison du 23 septembre 1893

Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE

Subtitle of Article: LA DRAME ET LA SYMPHONIE

Signature: Paul Dukas

Layout: Internal main text