

Le nom de Richard Wagner est déjà venu plus d'une fois sous ma plume. Le *Rienzi*, dont j'aurai à vous parler dans prochaine causerie, va nous mettre de nouveau en présence de ce compositeur, qui a, tout au moins, le mérite de ne pas ressembler à tout le monde. Triste mérite, au reste, par le temps qui court, où c'est condamner un homme que dire de lui: *c'est un original!* Arrêtons-nous pourtant aujourd'hui, si vous le voulez bien, à cette originalité naturelle ou voulue chez l'auteur de *Rienzi*, et faisons un peu connaissance avec l'homme avant de parler de l'ouvrage.

En 1861, au moment où l'Opéra allait représenter son *Tannhäuser* [*Tannhäuser*], Richard Wagner publiait à Paris la traduction française de *Quatre poèmes d'opéras*, et faisait précéder cette publication d'une *Lettre sur la musique*, longue préface qui ne compte pas moins de soixante-treize pages et nous initie aux principales idées du musicien sur l'opéra moderne. Ce manifeste artistique est adressé à M. Frédéric Villot, conservateur du musée du Louvre, qui avait accueilli l'artiste avec une sympathie particulière. Il est curieux à consulter, et Wagner s'y faut assez bien connaître, malgré les nuages germaniques dont sa pensée s'enveloppe un peu trop volontiers.

Il faut tout d'abord y relever une chose: c'est que le compositeur se défend contre le prétention qu'on lui prête d'avoir voulu baptiser les produits de son imagination du titre ambitieux de « musique de l'avenir ». Voici ce qui est entendu: le fait est acquis à l'histoire de l'art depuis 1861, il a été imprimé, publié à bon nombre d'exemplaires. Cela n'empêche pas que chaque jour on ne répète le mot, et que tout ce que le musicien a fait et tout ce qu'il fera ne soit condamné à l'avance au nom des impardonnables prétentions... qu'il n'a pas eues.

Tel est le sort de tant de paroles historiques, dont le souvenir est si bien accolé au personnage à qui on les impute qu'on ne peut nommer celui-ci sans qu'elles vous reviennent aussitôt en mémoire: plantes parasites de l'histoire, qui finissent par la recouvrir et la cacher. Voulez-vous remonter aux sources, savoir quelle portion de vérité contient l'anecdote accréditée? Vous finissez par découvrir que le mot n'a jamais été prononcé, ou que, s'il l'a été, c'est dans un sens tout différent de celui qu'on lui prête. Il n'en fait pas moins son chemin; car ces sortes d'erreurs, une fois lancées, ne s'arrêtent plus; et, quand l'affiche du Théâtre-Lyrique dira: « Wagner », soyez sûrs que l'écho de toutes les chroniques répondra: « sa musique de l'avenir. »

Cette justice rendue, revenons à la préface des *Quatre poèmes d'opéras*. J'ai dit que l'artiste s'y peint assez bien. La curiosité de voir un homme et de découvrir un caractère est suffisante, à mon sens, pour permettre d'aborder la lecture de ce document, assez indigeste à tous autres égards. Physiquement, on connaît Wagner, dont les photographies sont partout. C'est une figure aux traits arrêtés, anguleux, au regard vif et tout plein du feu de l'intelligence. Quelque chose de hautain et d'absolu est ce qui frappe, à l'abord, dans cette physionomie si vivante. On croirait voir un législateur dictant ses volontés et étouffant toute discussion, et la pensée se reporte volontiers sur le Moïse de Michel-Ange. Qu'on montre ce portrait à une personne à qui les traits des célébrités contemporaines sont mal connus, qu'on lui dise qu'il représente un des hommes qui ont le plus agité l'Allemagne dans ces derniers temps, et il y a beaucoup à parier qu'elle nommera M. de Bismarck avant de songer à Wagner. En y regardant bien, cependant, il y a, dans l'expression de ce visage, certain air qui conviendrait mal à un diplomate; c'est celui d'une franchise extrême.

Wagner n'est pas l'homme des concessions: ce qu'il pense, il le dit; ce qu'il veut, il le fait. Il ne flatte personne, pas même le public. Certes, dans cette indépendance et cette inflexibilité de principes, il y a beaucoup d'orgueil; mais ce qui s'y trouve aussi de dignité et de foi dans son art est bien remarquable et bien digne d'estime. Aujourd'hui que l'art tourne trop aisément au métier, qu'on sacrifie toute espèce de bon goût, tout respect de soi-même, pour courir après la vogue et forcer le succès, il faut faire sonner haut le mérite de ceux qui aiment mieux attendre que la foule leur fasse justice que de la suivre dans les ornières où elle se traîne. Wagner est de ceux-là. Sans doute, il pourra chercher à attirer l'attention par des effets musicaux inattendus; mais il ne se pliera jamais à composer des opéras *suivant la formule*; et s'il cherche à réussir devant le public, c'est à la condition d'avoir préalablement réussi par-devant lui-même.

Cette estime en laquelle il tient son propre jugement fait sourire quelquefois dans la lecture de sa *Lettre sur la musique*, à cause de la naïveté grande qu'il met à l'exprimer; mais, ne nous y trompons pas, elle est aussi utile à l'artiste que l'eau et le soleil le sont aux plantes. Et puis, la naïveté dont je parle fait passer sur les compliments que l'auteur se donne. Lorsque, au milieu des explications de sa théorie musicale, il nous renvoie à l'un de ses premiers ouvrages, en disant: « C'est ce que j'ai, je crois, assez correctement démontré dans la première partie de mon écrit *Opéra et Drame* [*Oper und Drama*]; » quand ailleurs, il s'écrie: « Ce n'est pas ici le lieu de me livrer à un examen approfondi d'une pareille thèse: je l'ai fait, je crois avec assez d'étendue dans la troisième partie de mon livre, et d'une manière qui suffit au moins à ma conviction; » nous ne sommes pas tentés de nous fâcher contre lui. Au contraire, nous trouvons que ce révolutionnaire, ce réformateur ne manque pas de bonhomie, et nous arrivons à lui savoir gré des « je crois », des « au moins » et des « assez » dont il a accompagné ces propositions, où perce tant de naïve satisfaction de soi-même.

Maintenant, le dirai-je? Ce qu'il y a de moins original chez Wagner, ce sont peut-être ses théories. Si je démêle bien le fond de sa pensée au milieu des explications un peu abstraites que présente sa longue préface, ce que le musicien a voulu avant tout, c'est que le drame et la musique fissent un corps parfait. Il repousse (et, reconnaissons-le, avec grande raison) les éternels hors-d'œuvre de l'opéra italien, les développements musicaux d'une nature parasite, qui rompent et faussent l'action dramatique, le caractère des personnages. Il ne veut pas faire des opéras, mais, comme il le dit lui-même, des *dramas lyriques*. En cela, il ne réduit pas la musique à un rôle secondaire, comme on pourrait le croire; mais, c'est art ayant ici à rendre des sentiments et des idées bien déterminés, il ne veut pas qu'il perde son temps à des bavardages inutiles de nature à refroidir les impressions du drame. Il croit, au contraire, l'art musical destiné à prendre sur la scène un développement de plus en plus grand; et, par cette raison, il lui applique les règles qui forment, sans contestation, les principes fondamentaux du théâtre: aller droit à son but, et émonder tout ce qui n'est pas indispensable.

Mais tout cela a été dit avant lui. Ouvrez la préface du *Barbier de Séville*. Il est curieux d'y trouver Beaumarchais wagnérien avant Wagner¹. Tous les reproches que le compositeur allemand fait à l'école dramatique de Rossini, l'écrivain français les adresse à la musique d'opéra de son temps. Les termes

¹ Diderot émet à peu près, dans le *Neveu de Rameau*, les mêmes idées que Beaumarchais. Enfin, Glück [Gluck] les développe dans sa correspondance et les met en pratique dans ses *tragédies lyriques*.

mêmes de la *Lettre sur la musique* se retrouvent presque entièrement dans la préface de Beaumarchais. L'auteur du *Barbier de Séville* voudrait qu'on fît, « au lieu d'opéras, des mélodrames. » Celui de *Rienzi* appelle volontiers l'opéra: « le drame musical. » Ecoutez enfin le premier expliquer, avec la clarté toute française, les pensées que le second noiera dans des termes doctoraux et amphigouriques: « Notre musique dramatique ressemble trop encore à notre musique chansonnière pour en atteindre un véritable intérêt ou de la gaieté franche. Il faudra commencer à l'employer sérieusement au théâtre quand on sentira bien qu'on *ne doit y chanter que pour parler*; quand nos musiciens se rapprocheront de la nature, et surtout cesseront de s'imposer l'absurde loi de toujours revenir à la première partie d'un air après qu'ils en ont dit la seconde. Est-ce qu'il y a des reprises et des rondeaux dans un drame? Ce cruel radotage est la mort de l'intérêt et dénote un vide insupportable dans les idées. » Et plus loin, le même écrivain s'écrie: « Eh! va donc, musique! pourquoi toujours répéter? N'es-tu pas assez lente? Au lieu de narrer vivement, tu rabâches!... Avec ta stérile abondance reste, reste aux chansons pour toute nourriture, jusqu'à ce que tu connaisses le langage sublime et tumultueux des passions. » Et maintenant, savez-vous pourquoi *Tristan*, l'un des derniers opéras de Wagner, derniers venus, est un de ceux vers lesquels ses affections paternelles se portent le plus volontiers? C'est que « l'exécution musicale de *Tristan* [*Tristan und Isolde*] n'offre plus une seule répétition de paroles, le tissu des paroles a toute l'étendue destinée à la mélodie; en un mot, cette mélodie est déjà construite poétiquement. » Pour parler un langage un peu moins germanique, la musique s'adapte tout à fait au texte du drame et n'en ralentit pas le développement.

Voici donc Beaumarchais qui commencerait à se déclarer satisfait. Mais prenons bien garde d'aller trop loin. De nos jours, Meyerbeer, en dépit de quelques répétitions nécessaires, n'eût-il pas entièrement contenté l'écrivain? Malgré ces répétitions mêmes, n'a-t-il pas rencontré « le langage sublime et tumultueux des passions? » Pour mon compte, je crois que Beaumarchais, ressuscité, avouerait, en présence des *Huguenots*, qu'il n'a plus rien à réclamer. Le tort de Wagner, en partant d'une idée juste, est de vouloir la pousser jusqu'à des conséquences extrêmes, et d'aller se jeter dans le fossé de droite, de peur de tomber dans celui de gauche.

C'est ainsi qu'en voulant, comme dit l'écrivain français, se *rapprocher de la nature*, il arrête court ses mélodies pour rompre la phrase musicale aux moindres brisures de la phrase littéraire; ainsi encore qu'il recule presque toujours devant les ensembles, et que, par exemple, ses duos se ramènent le plus souvent à une succession de longues tirades alternées, assez semblables à celles de nos tragédies. Exagération puérile, dont l'erreur est facile à démontrer; car, aussi bien, on pourrait attaquer toute espèce d'opéras, sous ce prétexte qu'il n'est pas naturel de parler en chantant, et je ne sais trop ce que Wagner pourrait répondre à une objection aussi juste.

On sait, au reste, que l'opéra de *Rienzi* est de sa première manière: il date d'une époque où le compositeur n'avait publié aucun de ses écrits théoriques et n'avait pas encore arboré le drapeau de la renaissance musicale. « Cet ouvrage, écrit-il lui-même, a été conçu et exécuté sous l'empire de l'émulation excitée en moi par les jeunes impressions dont m'avaient rempli les opéras héroïques de Spontini et le genre brillant du Grand-Opéra de Paris, d'où m'arrivaient des ouvrages portant les noms d'Abber, de Meyerbeer et d'Halévy. Ce *Rienzi* fut achevé pendant mon premier séjour à Paris; j'étais en face des splendeurs du Grand-Opéra, et j'étais assez présomptueux pour concevoir le désir, pour me

flatter de l'espoir d'y voir représenter mon ouvrage. Si jamais ce désir devait être accompli, vous ne pourriez à coup sûr vous empêcher de trouver, comme moi, singuliers les jeux du sort qui, entre le désir et sa réalisation, a laissé s'écouler un si long intervalle et accumulé des expériences qui ont si fort éloigné ce désir de mon cœur. »

Aujourd'hui, Wagner fait bon marché de cet opéra. C'est avec un certain dédain qu'il en parle, et l'entraînement de la jeunesse est la seule excuse qu'il se donne à lui-même pour l'avoir commis. Citons pour terminer les quelques lignes où il fait son *mea culpa* de la forme banale à laquelle il s'est laissé aller. « Je ne songeais, dit-il, qu'à un texte d'opéra qui me permit de réunir toutes les formes admises et même obligées du grand opéra proprement dit, introduction, finales, chœurs, airs, duos, trios, etc., et d'y déployer toute la richesse possible. » Je m'arrête à ces mots. Wagner, qui avait écrit cet ouvrage en vue du public parisien, éprouvait-il ici le même sentiment qu'une femme qui a eu la faiblesse de faire des avances et qui subit l'humiliation de les voir repoussées? Est-ce, enfin, le dépit ou est-ce la conviction qui lui fait sacrifier ce premier-né de son imagination? Je ne sais. Ce que je crois savoir, c'est que le public parisien ne se plaindra pas de voir la pensée du maître se plier aux formes qui lui sont habituelles, et qui n'entravent pas le développement du génie: d'autres que Wagner l'ont prouvé. C'est mardi que nous saurons ce que vaut un opéra français de l'auteur du *Tannhæuser* [*Tannhäuser*]. Attendons.

Journal Title:	LE FRANÇAIS
Journal Subtitle:	Journal du Soir
Day of Week:	Monday
Calendar Date:	5 APRIL 1869
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	94
Year:	2e Année
Series:	None
Issue:	Lundi 5 avril 1869
Livraison:	None
Pagination:	3
Title of Article:	REVUE MUSICALE
Subtitle of Article:	En attendant le <i>Rienzi</i> , de Richard Wagner
Signature:	Jules Guillemot
Pseudonym:	
Author:	
Layout:	Internal text
Cross-reference:	