

«Il demande à l'homme non pas: qu'as-tu fait? mais: comment es-tu fait? d'où est née la part que tu as prise dans les événements où je le rencontre? que cherchais-tu? que pouvais-tu? qui es-tu? Que je le connaisse, je saurai tout ce qui m'importe de ton histoire(1).»

Ainsi procédait Shakespeare, quand il voulait pénétrer au cœur de ses personnages et y découvrir le secret de leur grandeur ou de leur faiblesse, afin de les animer d'une vie réelle. Cette méthode, même médiocrement appliquée en critique, nous a paru la pierre de touche encore la plus sûre pour apprécier en Wagner l'artiste, le musicien; et, sans plus de scrupule, nous en avons largement usé.

Que manque-t-il surtout à ce titan foudroyé et qui s'agite convulsivement au bord de l'abîme, jusqu'à ce que son orgueil impénitent l'y ait précipité sans retour? c'est le don natif de la sensibilité, base essentielle de l'art, – et aussi de la morale, – qui, en musique, rencontre, crée la note du cœur, la mélodie, et permet soit d'en poursuivre avec amour les développements, soit d'en transformer avec grâce les lignes principales. C'est sous cette inspiration que l'artiste complète harmonieusement sa pensée originelle et creuse un lit pour recevoir et contenir, dans leurs méandres capricieux, les flots abondants qui coulent de la source divine, du *mens divinius*. Excepté dans des cas rares, la musique est faite pour éveiller les sentiments doux et tendres, pour tempérer l'expression des passions ardentes, et non pour pousser à l'exaspération, à la rage.

Il était donc utile, pour mieux comprendre l'artiste, de bien connaître l'homme dont «l'indépendance de cœur» s'est signalée en maintes et mémorables occurrences, avec une triste et regrettable énergie. Aussi, dans notre première étude, n'avons-nous eu garde d'omettre, comme trait caractéristique, l'ingénieux et machiavélique piège tendu au directeur du Lyrique. On n'a pas oublié qu'en même temps que le maître allemand encourageait M. Pasdeloup à s'engager dans la mêlée avec *Rienzi*. Il réimprimait la brochure publiée en 1852, qui devait remettre le feu aux poudres, et il désavouait cette œuvre de jeunesse, en ajoutant, il est vrai, avec son habituelle insolence, que, par ses défauts mêmes, cet opéra pourrait n'être pas désagréable aux Français. Ne sommes-nous pas toujours des *singes*, selon la vieille qualification – celle-là non retirée – dont il nous a jadis gratifiés! Ce serait assez bon pour nous!

Cet ennemi de la race hébraïque est lui-même le juif errant, le maudit de l'art, condamné à la *marche forcée*: il en a le pas solennel et triste comme la statue de don Juan, il chausse volontiers le cothurne de plomb, pour marquer plus lourdement la cadence. Il peut, sans doute, exceller dans la composition des chœurs agités, turbulents: jeter avec fierté les cris d'un patriotisme violent; faire appel aux armes, à la sédition; peindre des passions effrénées, aventureuses; mais au-delà il n'y a rien en lui de lyrique, de théâtral. Supprimez en effet, écrites l'une et l'autre sur une corde distendue, l'ariette du coryphée et la prière du ténor au cinquième acte de *Rienzi*, vous ne trouvez qu'à de rares intervalles, dans cet opéra, des fragments mélodiques, pouvant rafraîchir l'âme, caresser même les sens de douces et pures sensations. Le duo des deux amants transis qui vont et viennent, circulent comme deux *fantocchi* à travers une action uniforme, – conception d'un esprit sans ordre, sans méthode, sans goût, sans

(1) Paroles prononcées sous les voûtes de l'Institut à la dernière joute académique.

logique – n'est qu'une misérable rengaine italienne, une copie du duo de *Norma*, de ce mièvre Bellini.

Wagner a visé d'ailleurs au réalisme – cette tendance des organisations épaisses et grossières – dans la traduction de l'amour. Mais qu'il y a loin de ses sauvages accents aux tendres et voluptueuses expressions poétiques ou musicales d'un sensualisme fin, libertin, mais attique et toujours spirituel: cela s'appelait jadis de l'épicurisme, – Horace en était l'un des sympathiques interprètes. Que l'on compare les pages les plus affolées, les plus chaudes, du *Tannhäuser* [*Tannhäuser*], aux effluves amoureuses des *Huguenots* et de *l'Africaine!* Il y a dans ces deux dernières sublimes créations de quoi satisfaire aux aspirations les plus opposées. Là, on monte au ciel avec Raoul pour avoir un avant-goût des jouissances infinies et épurées comme la lumière divine qui les éclaire et les ravive sans cesse: ici, on se précipite, avec Vasco de Gama, dans les poignantes et âcres voluptés des désirs les plus terrestres, allumés par les feux d'une zone torride; on est prêt, comme lui, à tout publier, et son lieu et ses serments. L'extase de l'âme et l'irritation sensuelle ont suscité dans le génie profondément philosophique et humain de Meyerbeer, cette double traduction du rêve et de la réalité dans la passion. Si le *beau* a jamais été intimement confondu avec le *vrai*, c'est bien dans ces pages admirables écrites sous des inspirations différentes et dans des formes et par des procédés dissemblables, mais toujours parfaitement assortis aux situations du drame et aux convenances les plus rigoureuses du grand art.

Wagner, poursuit, dit-on, avec une robuste conviction et une intelligence égale à sa conviction, la réalisation d'une fusion absolument complète de la musique et du drame. Par une déduction logique, poussée à l'absurde et contraire aux fins naturelles de l'art des sons, il s'efforce d'ajuster la note à la parole avec une minutie enfantine, ce qui, par parenthèse, empêche de faire passer l'intention du maître dans une traduction en une autre langue. Grétry n'était pas plus naïf sous ce rapport, seulement, le vieux maître n'oubliait jamais, chose essentielle, d'encadrer la note pittoresque dans un chant.

Mais cette identification du drame et de la musique n'a-t-elle pas été le rêve, en partie réalisé, de Gluck, de Sacchini, de Spontini, de Méhul, d'Halévy, de Meyerbeer? Rossini est-il davantage resté étranger à cette préoccupation dans *Guillaume Tell*? Le chantre immortel des *Huguenots*, «qui a récolté la gloire SANS ETRE ARTISTE,» – encore une impertinence de Wagner – n'a-t-il pas souvent retouché, refait des portions de ses poèmes pour se les mieux approprier. On sait qu'il a dicté, par exemple, à M. Emile Deschamps qui l'a traduit dans sa belle langue poétique, le célèbre duo d'amour du quatrième acte de cet opéra, duo que Scribe ne sentait pas, et qu'il résistait à introduire dans son livret.

Descendant quelques degrés dans l'échelle des renommées, croit-on qu'il n'y ait pas dans *Don Carlos*, aux cantilènes chaudes et pénétrantes, et dans *Hamlet*, tout parfumé de poésie shakespearienne et débordant d'aspirations philosophiques sans cesser d'être une œuvre chantante, des récits mesurés, des mélodies fragmentaires merveilleusement adaptées à la traduction des scènes dramatiques?

Wagner n'a donc, spéculativement, rien inventé sur ce point; seulement il a médiocrement mis en œuvre de vieilles théories proclamées et démontrées par l'exemple dans les œuvres de plusieurs de ses prédécesseurs.

A-t-il davantage été un inventeur en harmonie? A-t-il trouvé une résolution nouvelle, créé une marche d'accords inattendue, ou seulement légitimé par une application nouvelle une combinaison jusque-là proscrite par l'école? Les savants, les vrais savants, assurent que Bach et Haendel ont tout dit et qu'il est plusieurs des arcanes de la science indiqués par ces maîtres, restés encore inexplorés par les modernes: ils ajoutent que les contrepointistes, les musiciens religieux de l'Italie des seizième et dix-septième siècles n'ont rien laissé à glaner dans le domaine du savoir et de l'érudition.

Osera-t-on vanter davantage la sonorité de l'orchestration wagnérienne, lorsqu'on a sous les yeux les masses musicales mises en mouvement, se démenant à tout crin, à tout vent, à tout poumon? A-t-on donc oublié le chœur des chasseurs et celui des vendangeurs, des *Saisons* [*Die Jahreszeiten*] de Haydn? Quelle saine et originale puissance dans cet oratorio? Cela fait autant de bruit, – avec la moitié des ressources, – que la plus assourdissante page de *Rienzi*; mais quel bruit divin, quelle adorable clarté, quelle pure joie pour l'oreille et pour l'esprit! Ne suffirait-il pas encore de rappeler quelques morceaux de *Don Juan* [*Don Giovanni*], soutenus uniquement par le quatuor et quelques instruments à vent pour revendiquer, en faveur de Mozart, le mérite d'une splendide sonorité. Ce que nous disons de Mozart qui, le premier, a reporté sur le piédestal instrumental une partie de l'attention réservée à la statue placée sur la scène, n'est-on pas autorisé à l'appliquer à Rossini, ce grand maître dans l'art de disposer, de faire résonner des voix? Qu'il s'agisse d'un duo, d'un quatuor, d'un ensemble, la partie vocale, dans l'opéra du maître de Pesaro, plane, domine, remplit, flatte l'oreille sans la fatiguer, sans excéder sa capacité auditive, sans faire courir aucun risque aux tympanes les plus délicats. De rien les hommes de génie savent faire quelque chose, construire des monuments durables, éternels. Quand les sens seront rassis, que la mode sera passée, que restera-t-il de l'œuvre tapageuse de Richard Wagner? Bien peu de pages clairsemées dans son œuvre.

Revenons à *Rienzi*.

On aurait trop beau jeu à établir, puisqu'on a l'aveu du coupable, – *habemus confitentem reum*, – que, dans les chœurs et dans les marches triomphales mêmes dont le compositeur allemand a bourré cet opéra, il s'est égaré à la suite d'Halévy, mais en imitateur maladroit, en contrefacteur inhabile, qui n'a pas su même pasticher les innombrables beautés du modèle. *La Juive*, œuvre colossale, sera admirée longtemps encore après que Wagner et ses scandales auront été oubliés.

Wagner affecte, disions-nous, de n'avoir qu'une estime modérée pour *Rienzi*; ce serait un péché de jeunesse, péché avoué, à moitié pardonné et dès longtemps expié par assez de regrets et de remords.

L'auteur voudrait faire croire que si cet opéra n'a pas grande valeur et s'il n'a pas, comme les chefs-d'œuvre contemporains de Meyerbeer et d'Halévy, conservé son prestige, c'est qu'il est essentiellement entaché du brio italien et du goût français de l'époque. Cela est un peu vrai; mais pourquoi est-ce par les mauvais côtés que Wagner a ressemblé aux maîtres des deux écoles? Nous serions bien bons de prendre plus au sérieux cet opéra que ne le fait son auteur lui-même? Mais, selon moi, dans la contexture de ses morceaux d'ensemble, de ses finales, de ses marches, *Rienzi*, – *quoiqu'on die*, – appartient bien déjà, surtout par ses beautés supérieures, au système dans lequel a travaillé depuis le

compositeur dont nous applaudissons des fragments choisis, aux concerts populaires et même au Conservatoire. Ajoutons même que si cet opéra a, pour certaines parties, trouvé grâce et même admiration auprès de quelques auditeurs patients et éclectiques, c'est précisément parce qu'ils ont rencontré au milieu du chaos et du bruit, – caractère indélébile de toutes les manières du maître, – quelques-unes des variations, – bien que médiocrement traitées, – d'*airs connus* de formes anciennes, des formules consacrées, auxquelles se rattache si volontiers l'oreille comme l'esprit de l'homme.

Des lieux communs, au théâtre, il ne faut pas tant en faire fi; bien accommodés et servis à point, ils sont toujours assurés de plaire; ils reposent l'attention trop tendue. L'originalité de bon aloi est-elle le plus souvent autre chose que le naturel lui-même. La Fontaine n'est peut-être resté inimitable que parce que le style de ses apologues et de ses contes est à la portée de tous, des grands comme des petits, et qu'il brille par l'absence de recherche, par la plus adorable simplicité.

Mais satisfaction n'a-t-elle pas déjà été donnée à nos résistances? *Rienzi* a été expurgé de plus de deux heures de musique, une moitié avant et l'autre après la première représentation. S'il en a dû être ainsi pour *Rienzi*, écrit en vue de la scène française, que sera-ce, un jour, des mutilations indispensables au meilleur ajustement à notre théâtre de *Lohengrin* et des *Maîtres chanteurs* [*Die Meistersinger von Nürnberg*], dans la composition desquels l'auteur n'a pas été contenu par les mêmes préoccupations?

Admettons que *Rienzi* n'a rien prouvé, que cette vieille thèse ne pouvait démontrer une vérité nouvelle; passons alors vivement et sans hésitation à ses œuvres plus récentes.

Que nos directions lyriques ne reculent pas devant ces nouveaux essais; il n'y a plus à craindre les cabales asphyxiantes; le martyr enfante les religions; n'autorisons pas un agonisant à crier au meurtre. Tout convie donc à pousser à bout l'expérience; la curiosité tient lieu d'admiration, les recettes de *Rienzi* ont atteint de très beaux chiffres; ayons le dernier mot de la question wagnérienne.

Chose piquante à noter dans la tragi-comédie à laquelle nous assistons, c'est de voir toute une pléiade de jeunes compositeurs distingués, intelligents, qui gravitent autour de l'étoile de Gounod, faire chorus au novateur allemand, acclamer systématiquement toutes ses œuvres. Sont-ils bien conséquents dans leur double admiration? Cela pourrait ainsi nous paraître, à nous, qui, comme rareté de la mélodie et écourté de la phrase, ne sommes pas éloignés de voir, quelques rapports entre le musicien français et le musicien allemand. Mais avec sa rude franchise, celui-ci a soin de désabuser les amis de M. Gounod, ralliés à son système; il ne veut pas de confusion.

Notons que ces jeunes sectaires sont pour la plupart des délicats, plus intéressés par une suspension harmonique que ravis par un rayon de mélodie, moins curieux de l'idée que de l'arrangement. Eh bien, Wagner n'est pas plus touché de ces déférences flatteuses, qu'il n'a été sensible en d'autres temps et dans des sphères différentes, à tout bon procédé, à tout sentiment généreux.

Voici, en effet, ce que pense Wagner de *Faust*, l'opéra favori du maître français, de cette œuvre vénérée par la petite église en question: *Faust* est «de la musique de lorette.» Et les séides de Gounod de tendre l'autre joue pour y

recevoir un nouveau stigmaté du grand maître. Voilà un amour platonique de la vérité, bien rare et bien digne d'admiration. La foi au prophète peut-elle résister longtemps au désaveu du dieu lui-même?

«*Faust*, musique de lorette!» Pendez-vous, Hervé et Offenbach, vous êtes détronés; glorifiez-vous, Gounod; Wagner vous a confondu, dans l'insulte, avec Meyerbeer, Mendelssohn et Halévy! votre proverbiale modestie n'avait jamais espéré à un si grand honneur.

L'homme, en Wagner, a fait l'artiste; il l'a fait à son image; l'un procède de l'autre. En pouvait-il être autrement? Voilà pourquoi, en étudiant l'homme, en le caractérisant, nous avons d'avance caractérisé le musicien, simplifié notre tâche de critique.

La musique dite de l'avenir, – qu'Apollon en préserve nos neveux! – n'est donc jusqu'ici qu'une curieuse, si l'on veut même, parfois une sublime monstruosité. De la musique sans mélodie, sans rythme, sans nuances; c'est là un phénomène, un cas anormal de l'art; improductif par nature, comme tous les monstres, elle est impuissante à se reproduire, à se multiplier.

Journal Title:	LA FRANCE POLITIQUE, SCIENTIFIQUE ET LITTÉRAIRE
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Sunday
Calendar Date:	18 MAY 1869
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	138
Year:	Huitième Année
Series:	None
Issue:	Dimanche 18 mai 1869
Livraison:	None
Pagination:	3
Title of Article:	MUSIQUE
Subtitle of Article:	Nouvelle étude sur Richard Wagner, à l'occasion de <i>Rienzi</i> .
Signature:	HIPP. PRÉVOST
Pseudonym:	
Author:	Hippolyte Prévost
Layout:	Internal text
Cross-reference:	None