

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 28-29 (1962-1963)

Artikel: La musique et la mise en scène (1892-1897)
Autor: Appia, Adolphe
Kapitel: 3: Le Worttondrama sans Richard Wagner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986587>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Troisième Partie

LE WORTTONDRAMA SANS RICHARD WAGNER

1. EXISTENCE FUGITIVE DE L'ŒUVRE D'ART FONDÉE SUR LA MUSIQUE

La musique est une chose essentiellement *vivante*; elle ne peut pas se conserver en une littérature desséchée comme des plantes dans un herbier; elle n'est pas la forme abstraite de la pensée, mais l'expression vibrante de l'âme. Son immortalité positive, de même que celle des organismes vivants, consiste donc en un continuel engendrement, c'est en mourant dans sa forme temporelle qu'elle se perpétue. Les drames de Richard Wagner n'échapperont pas à cette loi: fondée sur la musique, leur existence est fugitive et leur transmission abstraite impossible. Comment assurer leur descendance sans laquelle les productions isolées de l'art ne sauraient plus nous satisfaire, comment nous montrer dignes d'avoir été leurs contemporains?

Un fait s'impose tout d'abord, fait irréfutable: l'existence actuelle de ces drames est la seule qu'ils auront jamais; leur sort peut s'améliorer, ou empirer, mais non se transformer. Ils ne vivront pas: *ils vivent*. En étudiant ces conditions d'existence nous en arriverons donc forcément à chercher leur cause dans l'œuvre même.

Une œuvre littéraire et abstraite en tant qu'elle émane du génie, peut trouver dans la suite des siècles bien des genres d'existence, car elle vit abstraitement; sa demeure est le cerveau de l'homme. Un intérêt historique peut s'attacher à l'époque de son apparition, mais la chose essentielle qu'elle communique est hors du temps et l'œuvre elle-même ne fournit que des documents tout à fait secondaires sur sa naissance.

Par contre, l'œuvre née du désir musical est enracinée dans un nombre restreint d'années. Il y a donc un rapport vital entre elle et ces années puisqu'elle ne vit *personnellement que là*. Or nous avons observé que les éléments dont se compose la forme dramatique révélée par Wagner, sont unis organiquement de telle façon que leur manifestation intégrale est soumise à une nécessité mathématique émanant de l'origine même de l'œuvre. Si cette manifestation est possible, si elle trouve dans le nombre d'années qui lui sont assignées un terrain favorable, ce sera la preuve qu'aucun défaut interne n'en vient empêcher le rayonnement: l'œuvre normalement développée pourra se perpétuer en ligne directe. Si au contraire le milieu se trouve réfractaire à sa manifestation *intégrale*, et cela pendant un laps de temps considérable, il en faudra nécessairement conclure à quelque imperfection dans l'œuvre même; car, je le répète, elle ne peut pas espérer d'immortalité personnelle et ne doit compter, pour être, que sur les seules ressources de son existence temporelle. Il devient alors indispensable de découvrir cette imperfection, d'en tirer les conséquences sur le rapport défectueux entre l'œuvre et son milieu, et de chercher à établir par cette connaissance les relations normales qui assureront *cette fois en ligne indirecte*, une postérité à l'œuvre d'art.

En établissant dans la première partie de cette étude les relations normales entre les facteurs constitutifs du Worttondrama, et cela indépendamment des drames de Richard Wagner — nous avons tacitement démontré que les drames de Wagner ne sont pas rigoureusement fondés sur de telles relations. Plus tard, l'attitude du maître devant la réalisation positive de son œuvre sur la scène, et certains passages essentiels tirés de ses écrits théoriques, nous ont confirmé dans l'assertion que nous avons obtenue par voie simplement technique: l'œuvre dramatique de Richard Wagner contient une lacune qui infirme sensiblement l'intégrité de sa manifestation; d'autre part les rapports de cette œuvre avec son milieu sont au plus haut point défectueux. Si nous voulons établir pour des œuvres prochaines un état de choses viable, il faut connaître les raisons d'une telle défectuosité et ce qu'elles ont de commun avec la structure de l'œuvre même. Ainsi nous verrons pourquoi les drames de Wagner ne peuvent pas se perpétuer en ligne directe, et nous pourrions noter les points essentiels de divergence qu'il faudra observer entre eux et les suivants.

Jusqu'ici, nous n'avons pas encore traité de cet avenir problématique, car en observant les drames du maître nous n'avions en vue que le défaut technique qui les altérerait, et la première partie de ce volume

étant de nature tout à fait spéculative ne prenait pas en considération les possibilités d'existence de l'œuvre elle-même. Ce sont celles-ci qui font l'objet du présent chapitre.

Intensité moderne de l'expression musicale

Wagner dit dans un de ses écrits que le développement extraordinaire de la musique moderne répond à un impérieux besoin de ses contemporains. Ce besoin, longtemps un besoin d'expression, devint en se rapprochant du drame par Beethoven un besoin de révélation: non seulement nous ne pouvions plus nous passer de l'intensité de l'expression musicale, mais encore de *l'objet* même de cette expression. Alors parut Wagner.

Le drame de Wagner nous confirme dans le sentiment de la toute puissance de l'expression musicale en nous révélant l'objet de cette expression; c'est la mission de ce drame et nous portons en notre âme la certitude qu'il l'a remplie victorieusement. Or, pour en arriver là, il fallait se saisir de la musique telle qu'elle se présentait, c'est-à-dire telle que nous en avions si ardemment besoin, et, pour lui donner un objet il fallait encore pousser son développement déjà prodigieux jusqu'à une puissance qui fût de force à renverser tous les obstacles.

Ce besoin démesuré que devait satisfaire la musique moderne, et l'intensité extraordinaire que celle-ci devait encore acquérir pour nous convaincre de son objet, résultent-ils d'une disposition immanente à ce moyen d'expression? Ne témoignent-ils pas plutôt d'un état de culture tout à fait corrompu? S'il a fallu tant d'efforts pour nous satisfaire, ne serait-ce pas que notre palais brûlé d'alcool ne peut plus éprouver d'autre saveur que celle des épices d'une violence presque destructive?

Il est certain que Richard Wagner a fait violence à nos âmes blasées; nous avons été forcés d'entendre sa voix, et de la comprendre; mais, à quel prix?...

Comme tout révélateur, dans n'importe quel domaine, il est venu apporter «non la paix mais l'épée»; car une révélation est en fait un jugement porté sur l'état de choses qui le rend nécessaire; et, en cela, Wagner est un juge implacable. Nous expions par l'œuvre artistique de ce génie le plat mensonge de nos expédients; le maître semble nous dire: «Voilà ce qu'il a fallu pour vous convaincre! Maintenant que l'ardeur dévorante vous est inoculée, qu'allez-vous faire?»

Et, en effet, qu'allons-nous faire? Tel est mon sentiment en intitulant cette dernière partie: Le Worttdrama *sans* Richard Wagner.

*Rapports de l'œuvre dramatique de Wagner
avec son milieu d'existence*

Il faudrait un volume pour exposer même très brièvement les origines du besoin d'expression auquel est venue répondre la musique moderne et les obstacles qui ont rendu nécessaire le formidable pouvoir d'un Richard Wagner. De telles considérations seraient l'antécédent naturel des pages qui vont suivre, mais ce volume n'est pas encore écrit, et je ne puis m'y référer. Pourtant les écrits de Wagner, de Nietzsche, de H. S. Chamberlain et d'autres, me semblent contenir implicitement la démonstration d'une vérité que je dois poser ici en principe, sans pouvoir en donner la preuve: c'est que l'intensité moderne, et plus particulièrement wagnérienne, de la musique n'est *pas* une nécessité immanente à ce moyen d'expression. Notre culture dévoyée l'a rendu indispensable, et Wagner s'en est servi comme d'une arme redoutable, mais avec lui le but d'une telle prodigalité est atteint; en faire encore usage pour guerroyer, c'est désormais frapper dans le vide, ou rabâcher comme les enfants des mots qui ont déjà été compris, et dont on semble ainsi ignorer la signification.

Si le drame de Wagner est l'accomplissement et l'achèvement d'un développement séculaire de la poésie et de la musique, la musique dont il est né et dont la puissance accrue a rendu ce drame possible, est elle-même l'achèvement d'un développement séculaire de l'expression. L'une des affirmations entraîne l'autre.

En effet, l'avenir de la musique — *de la musique telle que Wagner se l'est forgée pour arriver au but*, — est une illusion. Son développement est achevé; elle a connu son apogée.

Il n'en serait pas ainsi si elle ne représentait qu'une des étapes de la glorieuse ascension. Mais le génie de Wagner a pris sur lui la responsabilité de toutes les étapes qui séparaient Beethoven du sommet entrevu; il résume en lui une somme incroyable d'expériences, et la vie du maître s'est trouvée pouvoir y suffire parce qu'elle n'a pas quitté la ligne droite. Wagner doit ainsi être considéré non seulement comme celui qui a atteint le but, mais encore comme ayant eu à lui seul l'énergie de tout un siècle. Il est en ce sens une «Kulturgewalt» (Nietzsche) qui pour arriver à ses fins s'empare de toutes les ressources présentes, leur fait produire leur maximum d'activité et, déterminant ainsi violemment une évolution, pose des bases pour une nouvelle suite ascendante de développement et d'efforts. Une force de ce genre ne connaît pas les scrupules de ceux qui suivent le courant géné-

ral; son seul souci est de se munir d'un levier assez fort pour ce qu'il propose. Wagner a trouvé celui-ci dans la musique moderne et s'en est impitoyablement servi. Or, en faisant cela, il s'emparait avec précision de tout ce que son époque pouvait fournir de force pour une évolution quelconque, car la musique (et l'élément qu'elle représente) est le souverain défi jeté aux puissances matérialistes et utilitaires de notre siècle: la pousser jusqu'aux extrêmes limites de son pouvoir, c'était épuiser d'un coup les ressources actuelles. Tous ceux dont l'âme a été touchée par le maître reconnaissent en lui une énergie d'impulsion qu'aucune autre puissance terrestre n'aurait pu leur faire ressentir. Plus l'antagonisme ambiant semble écrasant, plus énergique encore devient l'impulsion intérieure. Wagner a bien ses armes; ou plutôt il est lui-même l'arme la mieux faite pour tenir tête à l'ennemi et le vaincre.

On conçoit alors la figure singulière que prend celui qui, sans nécessité, tente de ressaisir cette arme; il confond le but et les moyens, et semble considérer l'épée comme le résultat du combat.

Pourtant, son erreur est des plus excusable, car, après tout, l'arme de Wagner se trouve être une œuvre d'art qui, en cette qualité, fournit à la contemplation un inépuisable sujet de joie, et à l'activité une suggestion toujours renouvelée; le maître a entouré cette œuvre d'écrits éminemment propres à stimuler l'énergie, et le feu de son génie l'empêchant de se rendre nettement compte de la situation de son œuvre dramatique, il devait nécessairement croire à une survivance possible des moyens tels qu'il les avait employés, et confondre la dévorante intensité de son évocation avec l'œuvre d'art «dans laquelle il y aura toujours du nouveau à inventer» (Wagner).

En un sens, il ne se trompait pas: ces moyens resteront les mêmes, chacun comme tel; il nous a révélé leur emploi. Mais personne ne les disposera plus comme lui. Bien que la réapparition d'un semblable génie ne soit pas impossible en soi, l'objet que les circonstances, par leur résistance, lui ont fourni, ne s'offrira plus à personne.

Il y a donc un conflit positif entre la qualité d'œuvre d'art des drames de Wagner et le caractère définitif de leur révélation. Ce conflit, toute œuvre géniale l'implique plus ou moins. Chez Wagner, il atteint son maximum ensuite de la forme adoptée par le maître, et c'est la musique qui en porte tout le poids. C'est elle dont la formidable intensité, en correspondant à nos besoins actuels, devait forcer notre conviction; sans son intensité nous serions restés sourds; avec elle, l'œuvre d'art se trouve altérée.

Tels sont les rapports étroits entre l'œuvre dramatique de Richard Wagner et son milieu d'existence. On voit qu'au point de vue social le défaut gît en nous, mais qu'au point de vue exclusivement artistique, il ressort du drame lui-même. Et voilà pourquoi la manifestation harmonieuse de celui-ci n'est pas possible. Sa vie est militante, et si l'époque vient jamais où un terrain favorable s'offrira à cette forme d'art, les années d'existence assignées aux drames de Wagner seront déjà écoulées.

Une œuvre littéraire, qui au moment de son apparition revêt un caractère militant, peut ensuite s'en dépouiller lentement; s'il lui reste alors assez de substance pour survivre à l'actualité, son existence se transforme, s'épure et nous constatons parfois avec étonnement combien ce dernier état est supérieur à celui qui l'a précédé, bien qu'il y fût tacitement contenu, et comment il fût ignoré de ses contemporains d'alors. Cette existence prolongée qui reste *personnelle* pour les signes abstraits de la pensée, ne peut pas l'être pour l'œuvre d'art vivant, je l'ai déjà dit. En dépouillant son caractère temporel, le drame de Wagner cesse d'exister. Son existence épurée, transfigurée par l'absence de combat, c'est nous qui devons la rendre possible en cherchant à concilier toujours davantage l'œuvre d'art et son milieu. Nous nous rapprochons ainsi de l'harmonie qui doit présider à cette forme dramatique et les violences subies porteront des fruits salutaires dont il est encore impossible de mesurer l'influence.

Comment renoncer à l'intensité moderne de l'expression musicale

Mais, me dira-t-on, notre besoin d'intensité musicale n'est pas éteint avec Wagner; nous en sommes plus altérés que jamais. Comment donc y renoncer en faveur d'une œuvre d'art qui nous semble fondée sur son principe?

D'abord, si renoncement il y a, il n'est *pour nous* que bien relatif, car longtemps encore la musique de Wagner demeurera subjuguante, et pour ceux qui s'en trouvent déjà saturés, l'inévitable période des épiques leur fournit avec patience depuis pas mal de temps une ample pâture.

Mais l'objection est néanmoins plus grave qu'il ne paraît. En effet, sans l'intensité wagnérienne, le Worttondrama est-il communicable? Et, d'autre part, notre état de culture ne semblant pas tendre à di-

minuer l'ardeur de nos besoins d'expression, comment nous passer de cette intensité?

Ces deux questions n'en font qu'une, y répondre c'est poser les bases du «Worttondrama *sans* Richard Wagner» et je vais m'efforcer de le faire.

Le rôle réaliste que Wagner attribuait à l'œil, coïncidant chez lui avec une insuffisance du sentiment de la forme extérieure, ne s'est pas trouvé en opposition directe avec le principe de la mise en scène actuelle. Mais ce principe était néanmoins incompatible avec les moyens poétiques-musicaux que le maître avait en sa puissance. De ce désaccord sont résultées une intensité et une complexité dans l'expression musicale qui paralysent le jeu des facteurs représentatifs quels qu'ils soient *et rendent leur concordance harmonieuse impossible*. Or ces facteurs, qui sont aussi une source puissante d'expression, ne peuvent se manifester comme tels qu'en une exacte concordance avec la musique. Leur action ne saurait donc être complète dans la représentation d'un drame de Wagner; il manque donc à ce drame un moyen d'expression au sens rigoureux du mot. Mais à ceci vient s'ajouter une considération nouvelle: si la mise en scène perd son action sur le public à cause de la trop complexe intensité musicale, cette dernière court un risque semblable si la concordance du spectacle ne vient rendre son expression toujours présente. Il y a réciprocité, pour chacun dans son domaine et pour chacun avec ses exigences originales.

La synthèse que doit effectuer le spectateur, s'il veut goûter l'œuvre dans son intégrité, est rendue infiniment difficile pour lui dans les drames de Wagner, et parfois même impossible. Car l'état d'âme nécessaire pour recevoir en soi leur texte poétique-musical est inconciliable avec la mise à contribution réaliste qu'ils font à notre œil. Si l'écart est trop grand entre les deux sensations, leur antagonisme trop décidé, ce sera toujours l'œil qui cédera: inébranlable, impassible, il *constatera* seulement le spectacle pour laisser l'âme libre de se livrer entière aux émotions des facteurs absorbants et tyranniques de la partition. On ne peut nier que ce ne soit là le cas général, et il présente un fait si étrange lorsqu'il s'agit de spectateurs cultivés, et aux goûts artistiques raffinés. On l'a parfois qualifié de «hypnotisme wagnérien», ou, compliqué d'influences d'ordre différent: «hypnotisme bayreuthien», terme impropre sans doute, mais sans analogie avec l'état d'esprit qu'il veut désigner.

L'âme, ainsi laissée libre par le spectacle, conserve intact son besoin d'expression, et il ne faut alors pas moins de toutes les ressources d'un

Richard Wagner pour l'emplir et la satisfaire. Mais aussi, partout où le dramaturge devrait compter sur la mise en scène pour achever la vibration poétique-musicale, il se heurte à l'inertie de l'œil du spectateur, inertie qu'il a lui-même provoquée. Dans ces passages-là, la musique perd une part considérable de son influence puisqu'elle a besoin du concours actif de l'œil et que le spectateur n'est pas disposé pour cela. Il se produit un vide pénible, et ardemment l'on souhaite de nouvelles prodigalités musicales. Ce désir, éveillé et entretenu, devient une positive perversion esthétique, dont nous sommes tous plus ou moins atteints.¹

Au point de vue de la forme, les drames de Wagner, loin de diriger le dérèglement de nos appétits modernes, tendent au contraire à les exaspérer et à troubler l'équilibre déjà si chancelant de nos facultés réceptives. Ce point de vue paraît bien étroit à qui sait pénétrer dans l'action d'un de ces drames (j'entends *l'action* au sens wagnérien du mot), et pour lequel cette action est naturellement inséparable des moyens poétiques-musicaux qui la révèlent. Plongé dans ce monde merveilleux, que lui importent le spectacle et la partition en soi ! Il vit d'un bonheur sans prix, et, comme le dit Mr H. S. Chamberlain, il lui semble parfois que le maître doive se dresser lui-même devant lui. Un semblable état d'âme réduit momentanément à néant toutes considérations critiques ; il enrichit pour jamais celui qui en goûte le privilège. Sans vouloir m'arrêter à l'objection pourtant légitime qu'il est relativement bien peu d'individualités capables de s'élever à cette altitude de la contemplation et de s'y maintenir avec la constance indispensable, je remarquerai qu'ici la profondeur et la beauté de l'œuvre de Wagner ne sont pas mises en question : en discourir serait chose vaine, et les contester un symptôme de folie. La révélation dont Wagner avait la mission ne consiste pas dans les moyens qu'il a employés pour nous la communiquer, mais bien justement dans ce que je nomme « l'action » de ses drames. Cette action reste le principe fécondant de son œuvre, c'est elle qui se perpétuera et dont l'immortalité est assurée. La goûter pleinement, c'est s'assimiler non plus la lettre mais l'esprit du génie de Wagner ; devant elle les moyens employés prennent une place secondaire. La présente étude pose l'existence de cette action comme indiscutable et recherche seulement le mode d'évolution nécessaire à sa conservation. Pourtant, si chez Wagner elle est incon-

¹ Les dilettantes plus que les artistes, naturellement, et leur interprétation des partitions de Wagner sur le piano en témoigne tristement.

testablement unie aux procédés dont le maître disposait, il n'en est pas moins certain que ce procédé n'est pas transmissible et qu'il faut ou bien nier la survivance du Worttondrama dans des œuvres subséquentes, ou bien considérer le procédé wagnérien comme étant susceptible de modifications, sans détruire pour cela l'action qui en est l'objet et le but. Et comment douter de l'immortalité d'une semblable révélation! Or, la musique seule en a la clef; supposer une sorte de transmigration positive de l'idée wagnérienne dans des œuvres d'une autre nature est donc contraire à l'idée elle-même. Il ne reste ainsi aucune alternative possible: nous devons arriver progressivement à grouper les éléments constitutifs de l'action révélée de façon à les rendre capables de se manifester harmonieusement, et cela en une existence temporelle, la seule à laquelle la musique puisse prétendre.

Quoi qu'il en soit, nous attachons à l'intensité caractéristique de la musique de Wagner la condition sine qua non de *l'action* de ses drames — c'est-à-dire du Worttondrama, — et il nous est très difficile de concevoir cette action dans des conditions poétiques-musicales différentes.

Pourtant nous avons recueilli jusqu'ici suffisamment de données sur la structure du Worttondrama pour nous permettre de rechercher avec quelque indépendance l'influence que l'équilibre représentatif saura exercer sur l'action dont ce drame a le secret.

Privé d'un moyen d'expression non seulement auprès du spectateur, mais encore vis-à-vis de son drame, Wagner a dû renforcer l'intensité des facteurs qu'il possédait. Le rôle réaliste qu'il assignait à l'œil ne comportait de l'action intérieure que les symptômes autorisés à la vie matérielle réaliste. Constamment menacé de voir ces symptômes réduits à rien par excès de concentration dramatique intérieure, il dut parfois recourir à tout ce que la nature produit de phénomènes pour remédier à la relative pauvreté de l'action scénique et fournir aux développements de l'action intérieure une existence quelconque. Le maître était néanmoins toujours paralysé par le fait que le spectacle offert ainsi au public avait la *même* réalité pour l'acteur — c'est-à-dire qu'il était *essentiellement* réaliste, d'où il résultait que l'acteur, porteur du texte poétique et représentant de l'action intérieure, ne pouvait acquérir pour sa personne l'indépendance matérielle dont cette action témoignait. Le maître savait que pour convaincre le spectateur de ses intentions il fallait s'emparer de son âme tout entière et la subjuguer; ne pouvant toucher celle-ci au moyen de la mise en scène d'une façon qui pour l'œil fût en analogie avec la vibration poétique-musicale

ignorant même que ce fût possible, et doué musicalement d'une puissance irrésistible, il abandonna à cette puissance le soin d'absorber définitivement le spectateur. *L'action* n'est pas atteinte elle-même par cela, puisque c'est de la musique qu'elle doit naître, mais la manière dont elle nous est communiquée porte l'empreinte de la violence qui lui a été faite par le principe réaliste de la mise en scène. Enfermée dans le texte poétique-musical, elle devient matière à commentaires et interprétations divers; car si l'on sent clairement que l'auteur a dit toute sa pensée sans rien en retenir qu'une œuvre d'art puisse comporter, on éprouve néanmoins combien énigmatique est son langage *et la part exagérée que prend dans notre enthousiasme l'intensité du procédé musical.*

Pour le maître, tout cela n'existe pas. Wagner dit bien que devant son œuvre achevée l'artiste de génie se tient comme devant un mystère, mais il n'entend par là que le mystère de l'inconsciente beauté d'une production parfaitement consciente, et de l'ignorance où l'artiste se trouve de la portée de son œuvre dans l'âme des autres hommes. Si Wagner a jamais été effleuré d'un doute au sujet de la clarté de son procédé, ce ne peut être qu'en éprouvant obscurément la disproportion interne inhérente à son œuvre; or cela est fort peu probable.

L'action, en ne se communiquant qu'au moyen de la partition, ne s'adresse qu'aux individualités capables d'en comprendre le langage, *et ce langage devient d'autant plus complexe qu'il est imparfaitement secondé d'autre part.*

L'entraînement passionnel, précédé par le texte poétique et le réalisme du spectacle, peut être accessible à presque tout le monde; la possession complète de l'œuvre n'est le partage que d'une minorité. A cet inconvénient fondamental s'en ajoute un autre: une grande partie des individualités dont cette minorité se compose ont un haut degré de culture dans le sentiment de la forme extérieure et, par suite, un besoin tyrannique d'en satisfaire les exigences; ils ne seront donc pas toujours à même de subir la dislocation momentanée de leur système réceptif et, malgré de très grands efforts, ils ne pourront souvent pas goûter dans toute son intégrité la représentation d'un drame de Wagner. On est donc en droit de supposer que la partie essentielle de *l'action* dont Wagner nous a découvert la possibilité d'expression n'est pas inséparable de l'intensité musicale de ce maître, et qu'en la croyant telle nous confondons sans nous en rendre compte la forme accidentelle de sa manifestation avec sa réalité psychologique et esthétique.

Reste à savoir comment nous passer de l'intensité wagnérienne.

Ici il faut faire une distinction entre le besoin d'expression en soi et celui que satisfait la musique moderne, et dont Wagner a constitué son plus puissant levier.

J'ai dit qu'avec Beethoven, et en se rapprochant du drame, la musique vint préciser nos désirs; ce n'était plus l'expression seulement, mais son objet qui nous importait. En possession de cet objet, nos désirs doivent nécessairement avoir évolué et si l'expression reste notre seule sauvegarde contre l'envahissement du principe opposé, elle ne s'applique plus désormais qu'à un objet connu. Le puissant instinct est devenu avec Wagner et par lui un besoin conscient et réfléchi. La critique des drames de Wagner est, de ce point de vue (et à ce point de vue seulement), le complément indispensable de son œuvre, car par elle seule nous arrivons à détacher de la forme l'idée, à devenir possesseurs indépendants.

En cette qualité, le droit nous est acquis pour commander de notre plein gré la forme répondant à nos besoins, la forme qui s'adaptera le mieux à la période de son existence fugitive. L'expression devient l'objet d'une réflexion positive et, par suite, sa valeur n'étant plus que relative, est soumise à des soucis d'équilibre qui n'autorisent plus la violence.

Plus avide d'expression que jamais, notre ardeur s'est purifiée — je dirais même: hellénisée, — et c'est *l'harmonie de l'expression* qui devient toujours davantage notre but.

Partout où l'expression joue un rôle, cette tendance se fait sentir et donne à tous les produits artistiques modernes un caractère laborieux et investigateur. Le poète lyrique cherche dans le groupement et le choix des mots à éveiller les sensations positivement musicales dont son âme a besoin, et le poète dramatique (sans musique) subtilise action et spectacle pour en tirer l'impression générale indécise qui pour lui correspond aux mêmes sensations; le peintre épuise la plus folle virtuosité de pinceau aux seules fins de dépouiller le phénomène qu'il a choisi de ses contingences accidentelles, c'est-à-dire de lui donner une analogie avec la nature de l'expression musicale; au rebours du peintre, le sculpteur, hélas moins bien partagé dans nos climats, tente avec les ressources particulières de son art d'en tirer la complexité de plans et de perspectives caractéristiques à la polyphonie moderne. Tous ceux d'entre eux dont l'âme est réfractaire à l'objet de l'expression musicale, se rejettent violemment du côté opposé et produisent des œuvres d'un incomparable réalisme qui témoignent pres-

que avec autant d'éloquence de l'ascendant irrésistible que prend aujourd'hui cet objet. Il devient impossible de rester sur terrain neutre: *On veut* la musique, ou bien *on ne la veut pas*. Mais à laquelle de ces deux tendances qu'on appartienne, c'est *l'harmonie* qui constitue le but suprême. Les uns cherchent à l'établir par l'adjonction du sentiment musical et ce qu'il comporte de sacrifices; les autres par l'exclusion définitive de cet élément et une foi enfantine dans les manifestations positives de la vie.

Et les musiciens?

Sans s'en douter, pour la plupart, ils sont au fort de la bataille. Malgré la faveur légitime dont ils jouissent, leur existence personnelle ne tient qu'à un fil, car l'arme dont ils se servent est la plus redoutable de toutes et ils ne la connaissent qu'imparfaitement: un seul contact maladroit et cette arme se retourne contre eux. Il en est qui agissent avec d'innombrables précautions et par là perdent l'ardeur primesautière sans laquelle toute conception artistique est mort-née. Ce sont les mathématiciens modernes de la musique, ceux qui n'ont plus pour eux les raisons qu'avait un Jean Sébastien Bach pour écrire de prodigieux contrepoints. D'autres frappent fiévreusement de droite et de gauche puis tombent — ou tomberont — baignés de sang et d'honneur, mais sans résultat pour la cause. De plus habiles se réfugient en leur propre âme, y créent un palais magnifique et l'ornent souvent des exigences de la localité. Ils sont évidemment dans le vrai en ce sens que c'est par la culture personnelle de chaque individu que les idées germent et se propagent, et non par le don d'un trésor déjà commun. Pourtant ces derniers arrivent tous à faire de leur besoin d'expression un vice maladif et le satisfont alors par des procédés inconciliables avec la vie publique nécessaire à l'œuvre d'art. C'est qu'avec la musique on ne saurait jouer (*scherzen*) pas plus qu'avec les sucs dispensateurs de la vie. Et aujourd'hui moins que jamais l'on ne peut impunément renier la révélation pour retourner à l'instinct passif.

Il est encore des musiciens qui sentent très vivement quel est *l'objet* de la musique, mais, incapables de s'en faire une idée abstraite dont ils puissent disposer, et pour cela de la détacher de l'intensité wagnérienne, ils oscillent péniblement entre l'impossibilité d'atteindre à cette dernière par de simples moyens techniques et leur ardent besoin d'expression qui, dans ces conditions, ne peut que s'égarer. Des poètes se désespèrent de ne pas posséder la maîtrise musicale parce qu'avec les musiciens ils considèrent l'objet de leur désir comme inséparable des procédés wagnériens. Et si, par impossible, ces deux artistes s'unissent

pour une activité commune, les conditions les plus élémentaires leur font défaut pour réaliser leurs intentions sur une scène de théâtre; car, sans le savoir, c'est un besoin d'harmonie qui les a poussés l'un vers l'autre; dans l'intimité de leurs travaux rien ne s'opposait encore à sa pleine satisfaction; mais, à la lumière de notre vie artistique publique, cette harmonie s'est trouvée soudain une chimère insaisissable.

La situation n'est pas meilleure pour le poète-musicien proprement dit, — ou plutôt le musicien-poète (car c'est ainsi qu'il apparaît de nos jours); s'il est cultivé et sincère, son souci dominant sera de mettre d'accord l'ardeur trop fougueuse de ses besoins musicaux avec ses conceptions poétiques plus modérées. Or il sait que sa musique, pour être acceptée, doit reproduire d'une façon quelconque le procédé wagnérien; et lui-même sent que ce procédé est le seul qui le satisfasse. En science technique, il peut rivaliser avec le maître, mais il ne saurait se faire d'illusions sur la valeur de son travail; il voit trop bien que le principe directeur et justificateur de ce genre de prodigalité lui fait défaut. Il fouette alors son imagination pour l'obliger à lui fournir quelque motif plausible: de son désir musical exaspéré il évoque des tableaux qui l'exaltent encore davantage, et doit finalement s'avouer que, à un niveau plus élevé, il agit comme le fabricant d'opéra, il cherche un prétexte pour faire de la musique. La partition des *Maîtres Chanteurs* doit alors peser lourdement sur lui! de guerre lasse, il renonce au drame pour se livrer à la libre composition avec ou sans texte; et le vide que ces produits laissent en son âme trouve quelque soulagement auprès des peintres, dont les œuvres témoignent des mêmes préoccupations. Notre époque présente le spectacle nouveau de musiciens qui voudraient être peintres, et de peintres obsédés du désir de faire de la musique. Tous deux se désintéressent progressivement de la forme d'art dont ils possèdent le maniement technique, sans oser néanmoins renoncer à celui-ci. Il n'est même pas rare de rencontrer un artiste dont le conversation et les allures dénotent une culture très supérieure et raffinée, et qui se trouve visiblement mal à l'aise devant un tableau de haute facture ou à l'audition d'une pièce de musique moderne d'une grande beauté. La littérature devient toujours davantage un palliatif désirable: elle au moins ne brûle ni ne froisse; elle permet au désir musical de s'incarner en un magique spectacle sans l'exaspérer par de vaines réalisations et elle laisse à l'œil toute licence pour évoquer de prestigieuses «musiques».

Le théâtre, que devient-il entre les mains de si singuliers artistes?

Il continue d'abord avec la force de l'inertie à suivre les ornières

dès longtemps communes; mais, à côté de cette existence stagnante, il s'en est éveillé une autre, inquiète, chercheuse, infiniment complexe, et dans laquelle les deux points extrêmes s'expriment avec moins de clarté que dans les autres formes d'art.

Le réalisme, ou le principe qui exclut le désir musical, vient au théâtre se heurter à la réalisation scénique, à la mise en scène au sens complet du mot, et ne trouve pas en elle une alliée complaisante. Le principe opposé, *l'idéalisme*, qui vient de son côté demander à la mise en scène l'élément de suggestion positive dont l'œil a besoin pour compléter la vibration de l'âme, n'est pas mieux reçu que le réalisme. Car la mise en scène actuelle est un produit bâtard, impuissant à présenter autre chose qu'une convention dont les deux antagonistes sont aussi loin l'un que l'autre. S'ils sont tous deux jaloux de leur intégrité, ils s'arrangeront à avoir le moins de contact possible avec cette malencontreuse nécessité de la mise en scène: le réalisme choisira ses sujets en conséquence et, sous prétexte de profonde psychologie, placera ses personnages dans un milieu plus ou moins quelconque, ou bien il réduira le caractère du spectacle aux rares combinaisons où le principe scénique actuel peut comporter le trompe l'œil et mêler positivement les acteurs à la mise en scène. L'idéalisme, issu du désir musical, renoncera à faire participer la mise en scène à ses combinaisons, et la considérera comme un facteur d'ordre tout à fait inférieur; ou bien il s'efforcera de lui faire donner malgré tout un semblant d'expression en la soutenant par des procédés factices tels que la musique de mélodrame, le tableau vivant, la pantomime, etc. Toutes les tentatives de réalisme absolu ou d'idéalisme absolu pour la mise en scène ne peuvent qu'avorter tant qu'elles seront faites par des moyens dont la réunion repose sur une convention arbitraire. Une fois la nature de cette convention reconnue par l'analyse et vaincue, le réalisme verra si ses prétentions sont compatibles avec l'idée d'un spectacle. Il est permis d'en douter.

Quant à l'idéalisme, la liberté qu'une telle révolution lui conférera, en lui révélant l'étendue illimitée de sa puissance, l'obligera à une discipline sévère. Il aura à faire l'apprentissage de sa liberté. Mais une telle discipline doit pouvoir se fonder sur un principe quelconque. Quelle norme trouver pour les changeantes proportions des facteurs entre eux?

Principe régulateur pour la conception dramatique

Le *besoin d'harmonie* — besoin réfléchi — va devenir l'arbitre suprême dans cette question délicate; et comme ses exigences ne sont après tout qu'affaire de proportions, c'est donc de lui que nous pourrions déduire un principe directeur et régulateur, non plus de la mise en scène seulement, comme l'est la hiérarchie représentative, mais bien de la conception dramatique elle-même. Impossible avant les drames de Wagner, éveillé en nous par leur révélation, ce besoin nous a forcés de constater que les merveilleux chefs d'œuvre du maître ne sont pas de nature à le satisfaire. En cherchant la raison, nous l'avons trouvée dans l'intensité que l'expression musicale avait dû atteindre pour entraîner notre conviction; ce qui revient à dire que nous sommes la cause directe de leur défectuosité interne, et c'est sans doute pour quoi nous avons pu la signaler.

Puisqu'une telle intensité rend impossible la concordance exacte des facteurs représentatifs avec le texte poétique-musical, c'est donc elle qu'il faut sacrifier dans la juste mesure où cette concordance l'exige. Dans la première partie de cette étude, j'ai déjà traité de la *notation représentative*, c'est-à-dire de la nécessité de joindre à la partition au moyen de signes conventionnels toute la régie du drame et en particulier le jeu de l'acteur. Il va de soi que si l'exacte concordance entre les facteurs constitutifs du drame est impossible sans cette notation, celle-ci commande à son tour un genre particulier de réduction dans l'expression musicale. Or, la musique étant l'âme du drame, en la réduisant il semble que l'on réduise l'ampleur et la profondeur de celui-ci. L'œuvre d'art ne se trouvera-t-elle par ainsi, si ce n'est frappée mortellement, du moins très sensiblement infirmée?

Par un tel souci, il me semble qu'on déplace le centre de gravité de l'activité artistique. Ce centre n'est pas dans l'œuvre d'art; *il est en nous*. S'il n'en était pas ainsi, l'œuvre de Richard Wagner aurait été impraticable, car pour elle, c'est nous qui avons dû fournir le contre-poids nécessaire et qu'elle était forcée de négliger. Ce contre-poids, il s'agit maintenant de le transporter dans le drame lui-même, et cela confirme le fait que son centre de gravité est en notre âme, puisque nous seuls pouvons être juges de son plus ou moins d'équilibre.

L'expression représentative n'offrira donc pas une simple compensation pour le sacrifice de l'intensité musicale, mais elle la remplacera positivement en donnant au texte poétique-musical une vibration *nouvelle*. Les rapports des facteurs constitutifs du drame entre eux

sont trop éminemment organiques pour comporter l'idée d'une compensation de l'activité de l'un par l'activité de l'autre; leur vie est *une* et doit circuler également dans tout l'organisme; en fortifiant un membre atrophie, et en équilibrant par là l'harmonie générale, on augmentera certainement la vigueur de tous les autres.

Il reste donc à constater l'influence que la mise en scène comme moyen d'expression exerce sur les autres facteurs et à régulariser ainsi leur jeu réciproque. La liberté conquise demeurera soumise aux conditions d'existence qu'impose un milieu donné à la vie fugitive de l'œuvre d'art vivant; et la question d'opportunité, qui pour l'allemand constitue «die Kunst des Auges», en se cosmopolitisant, étendra sa portée jusqu'aux rapports de l'œuvre d'art avec l'époque précise de son existence dans le temps.

Nous arrivons ici à la question de nationalité (ou si l'on préfère, de race),¹ que nous avons déjà touchée dans la partie précédente; avant de continuer il est préférable de l'élucider le plus complètement possible, car elle tient intimement à l'avenir du Worttondrama. Pour cela, les cultures *latine* et *germanique* offrent une opposition si éminemment caractéristique que je bornerai à elles mes deux observations. En outre, l'ascendant du français en matière de théâtre m'autorise à prendre plus particulièrement le *parisien* comme type réunissant les caractères essentiels de sa race. Le lecteur comprendra cependant que pour la clarté de ma démonstration je doive négliger tout ce qui pourrait atténuer ces caractères, et donner ainsi à mes arguments une dureté de lignes que le cosmopolitisme contemporain ne présente guère dans la réalité.

Latins et Germains

C'est Mr H. S. Chamberlain qui a inauguré l'appellation de «drame allemand» pour la forme dramatique créée par Richard Wagner. Si néanmoins l'on veut réduire l'emploi de ce mot aux seuls drames du maître, le «drame allemand» devient le «drame wagnérien», car avec lui la tendance séculaire est arrivée *au but*. En ce sens, le «drame wagnérien» constituera pour l'avenir *une époque* plus qu'une œuvre d'art; c'est de lui que, pour les cultures prochaines, seront sorties les diverses combinaisons dramatiques dans lesquelles l'idée wagnérienne

¹ Il va de soi que je n'attache pas au mot «nationalité» la moindre notion politique.

trouvera son immortalité; et c'est de lui que, pour les Allemands, va naître un nouveau stage de culture: le développement normal du sentiment de la forme extérieure — die Kunst des Auges — qui pour eux devait prendre une autre voie que pour la race latine.

Cette dernière, en effet, fonde sa culture sur l'art de la forme, c'est par la forme qu'elle arrive à découvrir le mobile intime de son activité, et c'est par la forme que le drame wagnérien a pu lui être communiqué. Cette forme étant, pour les Latins, extrêmement défectueuse dans son ensemble, les a forcés à chercher plus profondément la source de l'attrait néanmoins irrésistible qu'elle avait pour eux. Ils arrivèrent de cette façon détournée à saisir l'idée wagnérienne. La possession de cette idée constitue à elle seule une évolution très importante dans la culture latine, par le fait que l'idée dépouillée des procédés accidentels de sa manifestation agit comme un stimulant beaucoup plus puissant que lorsque ces procédés exercent leur influence obsédante, comme c'est le cas pour les Allemands.

Le lien étroit qui existe chez Wagner entre la parole et le son musical rend non seulement n'importe quelle traduction impossible, mais a créé dans toute la force du terme, une musique *allemande*. Wagner dit: «Die unerlässliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes ist die Sprache» et ailleurs: «Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelodie des Darstellers». Le maître en gagnant avec l'idée la maîtrise des moyens poétiques-musicaux, doit donc toujours davantage donner à sa musique des formes dont la langue allemande posait la condition. La musique a été considérée jusqu'ici comme un art accessible à chacun, et indépendant de la langue et de la nationalité. En la tirant de son isolement — et pour cela en la subordonnant à un but supérieur — l'œuvre d'art wagnérienne a circonscrit l'indépendance de la musique et lui a donné les limites de la langue qu'emploie le poète-musicien. Ce fait — troublant pour l'artiste — est encore généralement méconnu, et sera sans doute l'un des derniers que l'on arrivera à constater dans l'œuvre de Wagner. Non pas que l'on ignore les relations du texte poétique et du texte musical dans cette œuvre, mais la portée générale de l'expression musicale nous semble impliquer malgré tout une origine parfaitement indépendante. Nous entendons bien, dans une représentation de *Tristan*, par exemple, ce que Wagner appelle «die Versmelodie des Darstellers» déterminer les motifs de la trame musicale-dramatique, et pourtant, pris (befangen) dans l'atavisme de nos sensations musicales, nous ne pouvons détacher la portée générale

qu'ont ces motifs (en tant que sons musicaux) d'avec leur forme accidentelle déterminée par la langue dont s'est servi l'auteur. Il va néanmoins de soi que la symphonie tout entière, puisqu'elle repose sur ces motifs, repose de même sur la langue qui les a engendrés.

Il ne faudrait pas prendre ceci à la lettre; chacun sait qu'il y a dans une partition de Wagner bien des motifs et bien des développements que le mot n'a pas textuellement provoqués; cependant l'unité que l'on constate entre le rythme de la déclamation et la trame musicale — unité qui semble tenir du miracle — provient essentiellement de ce que la parole et la musique ayant chez Wagner une même source, et la musique étant de par sa nature indéterminée, c'est le caractère dynamique spécial à la langue allemande qui se répand dans la conception musicale.

En de telles conditions, les procédés wagnériens n'ont qu'une valeur tout à fait relative pour l'artiste étranger à la langue allemande; les superposer, comme on le fait actuellement, à n'importe quel dialecte, c'est témoigner combien le désir musical exaspéré peut émousser la sensation des plus élémentaires convenances.

Quoi qu'en pense et qu'en fasse l'artiste de race latine, il est évident que le procédé wagnérien ne saurait lui convenir pour réaliser l'idée que ce procédé lui a dévoilée. Mais il est non moins certain que cette idée va lentement s'assimiler aux soucis de forme qui caractérisent la culture latine. A sa façon et sans violence, elle érigera insensiblement un tribunal devant lequel la virtuosité devra comparaître. Son influence se fera d'abord sentir dans les œuvres d'art où la langue n'entre pas comme élément constitutif; de là elle pénétrera irrésistiblement la langue elle-même et l'on ne peut prévoir les transformations qu'elle y opérera.

Tel est le vrai cosmopolitisme, celui qu'aucun télégraphe ne propage, et que la presse ne saurait endiguer par l'uniformité de ses mensonges.

Mais, durant cette lente évolution de la langue chez les Latins et du sentiment de la forme chez les Germains, que va devenir la musique?

Sa situation est incontestablement des plus critiques, et comme elle se trouve en étroite dépendance du sort qui lui sera fait dans le pays du drame allemand, je ne considérerai pour le moment que la musique germanique.

L'artiste dont la langue est la même que celle de Richard Wagner, bénéficie de cet avantage. S'il est musicien, il peut, au moyen des procédés du maître, développer inconsciemment sa pensée, sans par là

lui faire violence; l'harmonie lui est, en ce sens, garantie, mais non pas l'originalité. Il parle «wagnérien», et arrive sans le savoir à penser «wagnérien», c'est-à-dire à donner à sa pensée une intensité *de forme* qu'elle n'a pas déterminée elle-même. Or cela est destructif au plus haut point, car il faut un degré de respect de soi-même et des autres presque excessif pour ne pas remplacer sa propre pensée par le simple développement technique de la pensée wagnérienne, et ce dernier compromis n'a rien de stimulant, ni surtout rien de productif. La valeur essentielle d'une pensée c'est d'en contenir d'autres en germe; l'enfermer comme le blé égyptien dans une pyramide, si grande soit-elle, c'est lui enlever momentanément toute sa portée. Le *musicien* allemand est condamné pour longtemps encore à ce rôle très séduisant pour lui et pour ses auditeurs, mais un peu ridicule.

Quant au poète-musicien, tant latin que germain, puisqu'il ne saurait trouver dans le procédé wagnérien en soi une source d'invention productive, c'est ailleurs qu'il doit la chercher.

Ce que le Latin a gagné par l'acquisition inappréciable de l'idée du drame allemand, il va le rendre à l'Allemand sous une autre forme. Il est incontestable qu'un échange doit avoir lieu entre les deux races; il s'agit seulement de ne pas en laisser l'influence s'égarer, et de devenir toujours plus conscients du fait de cet échange.

L'ascendant corrupteur du génie français a longtemps pesé sur la culture allemande; aujourd'hui encore, il s'y fait sentir comme l'obstacle sérieux aux manifestations réellement nationales de cette culture; les laborieux débuts de Bayreuth en témoignent.

Le terrain sur lequel ces deux cultures pourront échanger leurs trésors devra donc nécessairement être un terrain national, où l'idée dominante de la race s'exprime avec le plus de pureté, c'est-à-dire où l'incomplète juxtaposition des deux races n'aura pas exercé son influence délétère.

Avec Wagner, l'Allemagne a pris les devants. Il en devait être ainsi, car ce que la culture latine peut donner à l'Allemand doit être purifié par celui-ci avant de lui parvenir.

La création de Bayreuth a donné à la race germanique la possibilité d'exprimer l'idée dominante de sa culture avec une pureté que notre civilisation contemporaine ne semblait certes pas comporter. C'est à Bayreuth que l'Allemand a pu faire participer le Latin au trésor sans prix que constitue *l'idée* wagnérienne. C'est sur ce même terrain, éminemment national, qu'il pourra recevoir en échange ce que la culture latine doit lui communiquer; et Bayreuth lui servira en quel-

que sorte de filtre pour lui garantir la pureté de l'élément étranger et le lui rendre assimilable.

En traitant de Bayreuth dans un chapitre particulier, je ne ferai donc que développer les conditions *d'échange* entre les deux races, et c'est à ce seul point de vue que je désire aborder ce sujet.

2. BAYREUTH

«Für uns bedeutet Bayreuth die Morgenweihe am Tage des Kampfes» (Nietzsche, «Richard Wagner in Bayreuth», 2e éd., p. 137).

En écrivant ces lignes, Nietzsche embrassait la question tout entière. Placé très haut, il pouvait voir les plus lointains horizons et mesurer d'un coup d'œil la grandeur comparative des sommets. «Wir sehen», continue-t-il, «im Bilde jenes tragischen Kunstwerkes von Bayreuth gerade den Kampf des Einzelnen mit Allem, was ihnen als scheinbar unbezwingliche Nothwendigkeit entgegentritt, mit Macht, Gesetz, Herkommen, Vertrag und ganzen Ordnungen der Dinge.»

Du point de vue beaucoup plus restreint et essentiellement pratique où j'ai placé cette étude, Bayreuth n'est plus le symbole préliminaire d'un combat; et, bien que pour chacun de nous les problèmes multiples qu'il agite ne soient pas de nature à nous procurer la paix, il n'en est pas moins, en un sens, un lieu de concorde et de bienfaits réciproques.

En nous conviant à ses Festspiele, le génie allemand témoigne d'une pureté d'intentions et d'une ingénuité parfaites. Il se montre à découvert, sans possibilité de retraite, sans l'ombre d'une dissimulation. C'est à la fois l'orgueil poussé à son extrême limite, et le manque absolu de vanité, disposition qui caractérise toujours l'activité géniale.

Notre jugement, troublé journellement par les mille compromis de nos vies modernes, et par la constante dissimulation nécessaire pour les accorder entre eux, est habitué à supposer dans chaque hardiesse évidente quelque mobile secret. Il cherche à voir par derrière ce qui a bien pu pousser à tant d'imprudence. D'ordinaire, il ne se trompe pas: le mobile est là, caché, et la plupart du temps, d'ordre très inférieur. Satisfaits, nous revenons alors à la chose elle-même et sommes heureux de pouvoir la traiter avec la désinvolture qu'elle mérite et d'éviter ainsi une fois de plus, d'être dupes de n'importe quoi. Toutes nos admirations, si le temps n'en a pas consacré l'objet, sont mêlées d'arrière pensées défavorables et méprisantes.

Le temps n'a pas encore consacré définitivement Bayreuth; et, à l'effroi de plusieurs, l'opinion que l'on a à s'en faire reste chose absolument personnelle (à plus d'un titre). Nous arrivons donc devant ce singulier phénomène munis de toutes les armes du scepticisme moderne; prêts à accorder en nous, par une dangereuse habitude, l'enthousiasme et la joie esthétique avec le plus méprisant dénigrement. Longtemps nous tournons autour, fort étonnés de ne trouver ni gardiens, ni portes closes: tout y est grand ouvert, en plein soleil.

Peu à peu succède à l'irritation qu'une semblable impudence éveillait en nous, un calme tout particulier; notre esprit fureteur renonce à une investigation qui ne le mène à rien. Notre âme quotidiennement épuisée par les déceptions et la médiocrité dont on veut l'emplir, s'était prudemment repliée avant que d'arriver: voici qu'elle s'ouvre lentement, et que tout notre être entre progressivement dans le repos respectueux et contemplatif qu'un tel degré d'ingénuité commande chez le spectateur. Nous éprouvons, d'une façon indubitable, que le génie allemand loin de se faire du tort en agissant avec cette confiance enfantine, nous donne la preuve de sa haute origine, et remplit scrupuleusement sa mission. L'avenir le prouvera toujours davantage.

Cette manifestation *réellement* nationale — parce qu'elle laisse intactes (unberührt) les divergences essentielles de races et de cultures, — offre à chacun l'occasion unique, unique en sa vie de ressentir clairement à quelle race il appartient, et quels sont les caractères dominants de sa race. Ce sentiment, par sa nouveauté, reste longtemps intuitif. Mais l'expérience répétée ne l'altère pas; au contraire, l'étranger le sent se transformer devant lui avec toujours plus de majesté, jusqu'au jour où pleinement conscient du bienfait reçu et, ensuite de cela, plein de reconnaissance pour le génie initiateur — le génie allemand, — il se sent envers lui d'irrévocables obligations.

Cette opération tout intérieure, ce n'est pas seulement l'étranger qu'elle consacre: l'Allemand doit être le tout premier à ressentir son action salutaire. En témoignant pour l'Allemand de l'invincible vitalité de sa race et de l'originelle pureté de son sang, Bayreuth lui permet de constater en lui-même combien l'inoculation désordonnée de certains éléments étrangers a altéré cette pureté. C'est d'abord un vague malaise; il s'opère dans l'âme une sorte de triage douloureux et troublant. Puis enfin la conscience semble désigner du doigt tous les éléments corrupteurs à rejeter, et Bayreuth, insistant avec une constance éloquente, rend leur sacrifice inévitable. Mais il y a plus encore; l'opération est complexe, car, ces éléments étrangers, pourquoi sont-ils

restés inassimilables malgré tout, et pourquoi leur présence, fort légitime en soi, est-elle devenue corruptrice?

C'est que le don n'a pas été réciproque: or, dans tous les domaines, c'est une condition de stérilité et un symptôme de perversion et de maladie.

Bayreuth offre à l'Allemand l'occasion, tout à fait inespérée, de guérir. Il lui rend sa puissance. Désormais le génie allemand peut faire don de sa personne et recevoir en échange ce qu'un tel don était seul à mériter.

Si l'étranger s'est senti d'irrévocables obligations envers le génie d'une race qui lui révélait la sienne propre, l'Allemand de même, prend sur lui, en se donnant, toute la responsabilité de cet acte: il devient pleinement responsable du développement subséquent de son génie national. La pureté originelle sans laquelle il ne pouvait évidemment se donner lui-même, lui garantit qu'aucun élément étranger ne pourra plus le pénétrer sans s'assimiler à sa propre chair d'une façon qui l'enrichisse. La responsabilité est donc de double nature pour l'Allemand: d'une part, l'exemple de Bayreuth l'oblige à conserver avec un soin jaloux le trésor de sa race; de l'autre, à ne pas laisser ce trésor reposer improductif dans sa propre splendeur comme certain Or légendaire au fond d'une caverne.

Or l'échange restera toujours le seul moyen d'assurer et d'augmenter la richesse. Il constitue donc pour Bayreuth une nécessité d'autant plus impérieuse qu'il est le complément de l'orgueil ingénu caractéristique de cette manifestation du génie.

Pourtant, entendons-nous sur la nature et les conditions de cet échange, car il s'agit ici plus que jamais d'être circonspect, et si l'existence de Bayreuth offre aux héritiers artistiques du maître vis-à-vis des principes étrangers les garanties que nous venons de signaler, elle ne lui garantit pas la pureté des intentions étrangères. Comment peut-on s'en assurer? A quelle pierre de touche s'en convaincre?

Ce doit être évidemment l'un des soucis dominants de ceux entre les mains desquels les Festspiele reposent.

Or, il se trouve que là, comme ailleurs, la responsabilité retombe tout entière sur Bayreuth. En prenant les devants, le génie allemand s'est imposé toutes les obligations que comporte une position aussi avancée: noblesse oblige, oblige non seulement à maintenir son rang, mais encore et surtout à témoigner ostensiblement par l'élévation du caractère et les allures qui en résultent, de la légitimité incontestable de ses privilèges.

L'attitude du protégé (et en ce sens nous le sommes tous vis-à-vis de la création du maître), ne peut être jugée qu'au regard de celle du bienfaiteur. C'est donc Bayreuth lui-même qui doit fournir aux Allemands comme aux étrangers le moyen d'exprimer clairement par leur attitude les intentions qui les inspirent.

Ainsi, si à un certain point de vue Bayreuth est une pierre de touche pour l'étranger, ce dernier l'est tout aussi bien pour Bayreuth. La réciprocité est ici absolue.

Les possesseurs et réalisateurs de l'idée wagnérienne à Bayreuth bénéficient d'un énorme privilège, puisque l'existence de cette idée leur confère un pouvoir et un crédit auxquels ils ont prêté leur bon-vouloir mais qu'ils n'ont pas constitué eux-mêmes. En revanche ils assument par là une très lourde responsabilité, car c'est eux qui ont à faire valoir leur héritage en lui constituant à leur tour un terrain favorable à l'échange.

L'influence étrangère, pour être assimilable au génie allemand d'une façon productive, doit avoir pour origine la révélation de ce génie en l'âme d'une autre race. L'acte générateur est simultané de part et d'autre.

La manifestation du «drame allemand» répond admirablement à cette condition. L'essence intime de cette forme d'art, pour se révéler, demande de l'étranger le sacrifice complet des désirs particuliers de la race à laquelle il appartient; c'est l'âme humaine dépouillée le plus possible de tous ces caractères accidentels qui répondra le mieux à l'appel du génie allemand. Mais ce sacrifice ne saurait être de longue durée. Après la révélation le naturel reprend la haute-main. C'est alors qu'il se passe dans l'âme étrangère un conflit singulier. Subjuguée par l'élément qui vient de lui être révélé, et désormais incapable de s'en passer, elle ne peut, néanmoins, pas encore l'accorder avec l'état de sa vie normale. Cette disposition, au plus haut degré productive, oblige l'âme à une activité toute nouvelle et constitue le moment précis où l'échange devient possible entre les deux races, échange que dès lors elles doivent manifester *ostensiblement* par un don réciproque qui les enrichit toutes deux.

Les principes étrangers au «drame allemand» ont été réduits momentanément au silence; leur déférence respectueuse, en témoignant de la pureté de leurs intentions, les a en quelque sorte purifiés eux-mêmes. De cette épreuve ils ressortent plus nettement caractérisés, et par suite plus conscients de leur valeur. Au contact d'une manifestation réellement nationale ils ont reconquis à nouveau leur nationalité

propre, et, de même que le génie allemand ne pouvait se donner qu'en une forme parfaitement originale, ils acquièrent le droit et la puissance d'en faire autant pour lui.

Du vivant du maître, Bayreuth se trouvait en plein combat, et il ne pouvait être question d'autre chose que d'en protéger à n'importe quel prix l'existence. Les deux contes écrits que Wagner a consacrés aux Festspiele des années 1876 et 1882 (*Ring* et *Parsifal*), sont à un certain point de vue d'entre les plus émouvants qu'il ait rédigés. Si l'on considère ce que cela doit être de voir réaliser dans des conditions aussi précaires le merveilleux idéal que l'on a porté toute une vie en soi, et pourtant la part d'orgueil solennel qui doit vous remplir devant une telle création, fruit de si incroyables efforts, — on ne peut qu'être pris du plus grand respect en voyant la façon dont le génie parle de son œuvre. Rien peut-être ne caractérise mieux l'héroïsme de Richard Wagner et ne vous en rapproche davantage et plus tangiblement que ces simples comptes rendus. On y sent à la fois le complet détachement de l'artiste pour l'œuvre issue de son sang et désormais livrée «dem öden Tag», et le désir passionné d'entourer cette œuvre, et de s'entourer par elle du plus de sympathie possible, de s'unir ainsi les uns aux autres par «einen schönen Zauber».

C'est le magicien lui-même qui parle ainsi. Il n'est pas une pierre de l'édifice qu'il n'ait remuée, et, au moment où sa bouche n'est pleine que de cordialités pour le travail des autres, c'est encore lui qui doit soutenir à lui seul le poids écrasant de cet édifice. L'impulsion ne vient que de lui; l'énergie, lui seul l'a fournie; l'intensité de son génie a seule vaincu les résistances accumulées; la libre existence de son âme a seule conçu et exécuté l'œuvre merveilleuse au milieu des plus tristes obstacles de la vie quotidienne; entouré de nobles affections, il n'en est pas moins absolument seul; et lui *seul* peut mesurer la distance qui sépare le feu rayonnant de son âme de la flamme vacillant à tous les vents qu'on a toléré qu'il allumât sur la colline de Bayreuth. Avec une noblesse enfantine et inconsciente il en arrive même à s'enthousiasmer pour son œuvre à la façon d'un spectateur ordinaire.

Les innombrables déficiences d'exécution semblent ne pas être pour lui tant qu'il peut constater dans son personnel un désir quelconque de le comprendre. Les «utopies» communistes qu'on lui reproche à tort, il les a positivement réalisées par sa conduite à Bayreuth, et probablement jamais la patience infinie du génie ne s'est exprimée avec plus de clarté que dans les Festspiele de Bayreuth du vivant du maître.

Dans les deux écrits mentionnés Wagner est loin de confondre les conditions techniques d'exécution «mit der Weihe, die schöpferisch für den Gewinn eines sorglich gepflegten Bewusstseins vom Richtigen eintrat». Malgré la lacune que nous avons signalée dans la conception représentative du maître, nul mieux que lui ne devait sentir combien l'expérience nécessaire à une perfection même approximative des facteurs dirigeables était encore absente. «Der Zauber» und «Die Weihe» qui devaient remplacer cette perfection tant pour les exécutants que pour le public (Wagner ne faisait pas en ce cas une distinction bien tranchée entre eux), c'est lui, le maître et créateur, qui en entretenait la constance. Hors de ses mains propres ce n'est plus que l'œuvre elle-même qui en a le soin, et l'exécution ne ressort, nécessairement, plus alors que de l'expérience. Bayreuth constitue à lui seul un drame poignant, et il ne faut rien moins que le spectacle de la haute et immuable fidélité qui en assure d'année en année l'existence pour entretenir en nos âmes paresseuses le souvenir vivant du «Zauber» à jamais disparu.

L'œuvre de Richard Wagner à Bayreuth, par quoi j'entends aussi bien Bayreuth lui-même que les drames qui y sont représentés, est une création trop puissante pour ne pas conserver longtemps encore la vibration nécessaire à compenser les déficiences techniques inhérentes à une semblable entreprise. Pourtant l'idée se détache toujours davantage de sa manifestation; l'une fait du chemin, se développe dans les âmes et germe de toutes parts. Il est donc indispensable que l'autre cherche à la suivre, car il n'est plus possible de les unir et de les confondre toutes deux en un même enthousiasme. Il est fort naturel que pour certaines individualités l'idée seule ait une existence positive, et qu'ainsi sa manifestation conserve opiniâtrement le même et infailible prestige; leurs yeux sont dans leur âme, et c'est à ce spectacle intérieur qu'ils rapportent l'exécution matérielle sur la scène. Cette dernière ne fait alors pour eux que constater le spectacle intérieur et n'a d'existence que par lui.

De telles individualités sont le complément naturel du personnel artistique et technique; elles contribuent hautement à la diffusion et à la conservation de l'idée, mais ne sauraient en aucune façon continuer l'impulsion nécessaire à sa manifestation positive. Or leur énergie est cependant très puissante: pour les suivre il faut donc permettre à l'élément collatéral une même liberté d'initiative, sinon l'idée, cheminant toute seule, fera rentrer l'existence de Bayreuth dans le monde de l'abstraction et rendra la survivance des Festspiele, si ce n'est pas

superflue, tout au moins tellement inadéquate au développement constant de l'idée que ces Festspiele deviendront pour le public cultivé mais non prévenu un élément de trouble et de dissolvante analyse.

Si l'on veut conserver à Bayreuth une vie *organique*, c'est-à-dire la maintenir en contact avec ceux qui ont donné dans leur âme une telle vie à l'idée que Bayreuth représente, ce ne pourra se faire qu'en la dépouillant du caractère idéalement symbolique que ses premières manifestations avaient dû revêtir faute de moyens plus concrets. Jusqu'ici absolue, son existence doit devenir relative, sous peine de végéter, peut-être encore fort longtemps, en un rite *populaire* dont les initiés respecteront encore les attributs sans plus pouvoir y souscrire.

En détachant sa vie artistique de la libre expansion de l'idée, Bayreuth repousserait du même coup toute possibilité d'échange, et renierait par là définitivement une partie essentielle de sa haute mission. L'œuvre de Richard Wagner n'en serait pas directement atteinte: elle a trop profondément germé dans quelques âmes pour cela, et Bayreuth *hors du temps* demeure évidemment immortel; mais la confiance du maître en la survivance personnelle de Bayreuth se trouverait avoir été illusoire, et l'on ne peut prévoir les difficultés que l'échange, frustré du terrain qui lui était propice, rencontrerait dans la guerre à nouveau déclarée, ni pour combien de temps serait ajourné le résultat salutaire qu'on en devait attendre.

Si donc, en l'absence du maître, l'exécution de l'œuvre ne ressort plus que de l'expérience, cette expérience ne peut s'acquérir *que par l'échange*. Le génie allemand a donné sa part; il l'a donnée tout entière; ce serait méconnaître complètement la nature de ce don que de lui en demander davantage. Pour survivre à une si grande générosité, ce génie doit maintenant accepter les éléments étrangers dont il a rendu pour lui l'assimilation possible.

L'*Echange* et l'*Expérience* nécessaires sont désormais pour Bayreuth une seule et même chose; vouloir gagner l'une sans prendre souci de l'autre c'est porter atteinte à la dignité même de l'œuvre.

Lorsqu'on parle d'échange, on quitte implicitement le domaine de la spéculation théorique. L'obligation de constituer un terrain favorable à l'échange est un terme général que l'on peut ramener à des notions parfaitement concrètes. De même que Bayreuth, de par des circonstances exceptionnelles, se trouve indissolublement uni à quelques personnalités distinctes, de même les charges et responsabilités de son existence positive prennent inévitablement un caractère personnel, ou plutôt individuel. Ce sont ces quelques privilégiés qui ont à

rendre l'échange non seulement manifeste, mais encore *fructueux*; de leur attitude, de leurs actes, dépend l'intégrité du trésor remis entre leurs mains. Or, en ce sens, ce trésor appartient à tous ceux qui ont été à même de s'en emparer et d'en embellir à jamais leur vie; ceux-ci sont donc en droit, et c'est même leur devoir, de contrôler la façon dont est régi leur bien commun: leur voix doit être entendue, et, comme je l'ai dit, l'un des soucis dominants des héritiers artistiques du maître serait d'apprendre à distinguer ces voix entre toutes celles de la foule. Le moment semble favorable pour cela; il est aujourd'hui bien plus facile de s'assurer des intentions et de la fidélité de ceux qui élèvent la voix que ce n'était le cas auparavant, lorsque Bayreuth n'avait pas achevé sa démonstration. Plus tard il se pourrait que par respect et dévouement pour le maître l'on se détournât, pensif, du lieu qu'il avait créé pour l'activité commune de tous ses fidèles, et que l'on cherchât ailleurs une autre alternative. L'issue d'une si légitime défection serait peut-être mortelle pour le génie allemand. Privé des garanties que Bayreuth seul pouvait lui assurer vis-à-vis de la culture étrangère, et néanmoins forcé d'accepter les éléments que cette culture lui offre en échange de sa révélation, le génie allemand recommencerait une nouvelle période de luttes et de défaites. Car Bayreuth, en fermant ses portes à l'échange, enlèverait à l'étranger lui-même une sanction dont celui-ci ne pouvait se passer. Victime séculaire de la forme, le Latin cherchait le salut dans l'impulsion tout intérieure que lui révélait l'idée wagnérienne; en retombant, méconnu, dans la triste mêlée de nos institutions dégradées, il retournera du même coup dans sa vie originelle; aiguillonné par la révélation d'une idée nouvelle, mais pourtant incapable de supporter les sacrifices nécessaires à sa réalisation positive, il en transformera l'ardeur en une vibration perverse, et saura la douer de tant de séduction que l'Allemand, n'y pouvant résister, succombera une fois de plus sous l'ascendant d'une culture qu'il devait enrichir.

Peut-être l'idée wagnérienne doit-elle traverser un si douloureux stage, et son développement subséquent s'opérer ainsi d'une façon beaucoup plus complexe encore qu'il ne pouvait le paraître.

De la mort d'un génie révélateur tel que Richard Wagner s'élèvera toujours le cri d'angoisse: «Que vont-ils faire de moi?» L'insondable mystère de la Personnalité s'impose alors dans toute sa tragique grandeur; l'œuvre, livrée partout à des organisations qui ne l'ont pas conçue, perd soudain les proportions que le créateur seul savait maintenir; elle s'écroule, se désagrège, se délimite en mille combinaisons

nouvelles, et sa force vitale doit être bien puissante pour résister à tant de métamorphoses.

Richard Wagner le sentait; plein de sollicitude, il a cherché une patrie pour l'enfant de ses entrailles (Nietzsche). Ne la trouvant nulle part sur la terre, il se l'est fièrement édifiée lui-même. A Bayreuth «sein Wähnen fand Frieden», mais, ajoute si bien Mr H. S. Chamberlain, «erst im Grabe».

En effet le maître ne pouvait se faire d'illusions: la patrie de son enfant se trouvait en lui-même, Bayreuth n'en était que le symbole. En inaugurant le Festspielhaus, Wagner cherchait à témoigner par un signe accessible à tous de la vie qu'il emportait avec lui. C'est ainsi qu'il comprend le Mausolée! Tout ce que la personnalité peut transférer dans la matière avant de disparaître, il nous l'a donné. Bayreuth prolonge en une vie factice ce que la nature particulière de l'œuvre du maître contenait de transmissible. La lutte pour son existence est donc inséparable de la fidélité que l'on doit au génie.

Hors de l'idée, Bayreuth n'existe actuellement que par ses *Festspiele*. Si l'on résiste à l'échange qui doit leur communiquer une vie toujours renouvelée, ces Festspiele se pétrifieront lentement en un mouvement funéraire, en un véritable mausolée dramatique, contrairement à toutes les intentions du maître.

Alors, le Bayreuth de Richard Wagner, limité à la vie abstraite de l'idée, viendra prendre demeure exclusive dans le cerveau de quelques-uns.

Mais les choses n'en sont pas là. Bayreuth s'affermir chaque année davantage, sa position matérielle s'améliore, le public grandit et l'œuvre d'initiation secondée par des intelligences de premier ordre s'opère avec sécurité. Tout est prêt pour un échange productif. Même l'écart actuellement très sensible entre le développement de l'idée et les progrès beaucoup plus lents de sa manifestation artistique est éminemment propre à suggérer l'initiation.

Supposons donc que celle-ci reçoive l'accueil qu'elle mérite, et voyons de quelle nature sera l'échange, et son résultat sur les deux races principales qui en bénéficieront. Nous pourrions de là déterminer les conditions d'existence d'une œuvre d'art fondée sur la musique, mais régularisée par le besoin d'harmonie que les drames de Wagner ont éveillé. Et cela d'autant mieux que le sort de la musique moderne dépendant de celui qui lui sera fait dans le pays du drame allemand ressort directement de Bayreuth.

L'opportunité, qui pour l'Allemand constitue «die Kunst des Au-

ges» et résulte d'une expérience que la race germanique ne possède pas encore, le latin va la lui enseigner; en retour, ce dernier, cherchant à accorder son besoin d'harmonie avec la profonde origine du drame allemand gagnera une notion nouvelle de la forme, notion qui le sauvera des arbitraires désirs de sa race. Il comprendra que l'harmonie *intégrale* peut commander à la forme isolée, et, déjà virtuose dans celle-ci, il saura d'autant mieux découvrir les éléments qu'il doit en sacrifier pour obéir au principe supérieur. Son but ne pourra pas être le drame allemand, pas plus que pour l'Allemand l'harmonie ne saurait être autre chose qu'un résultat. Tous deux conserveront l'originalité primitive et essentielle de leur race, mais l'auront enrichie par un don strictement réciproque.

Bien que Bayreuth soit leur magique point de rencontre, je termine ici le chapitre qui lui est particulièrement consacré. Toute mon étude s'appuie sur la révélation artistique que nous devons au Festspielhaus de Richard Wagner, et si je me sentais l'obligation d'en traiter plus directement encore, c'est que Bayreuth est le seul élément de cette démonstration dont le développement subséquent soit entre les mains et livré au bon vouloir de personnalités parfaitement distinctes.

3. GERMAINS ET LATINS

J'ai dit que c'est *par la forme* que l'idée du drame allemand a pu parvenir au Latin, et j'ajoutais que pour lui cette forme étant défectueuse elle l'engageait à rechercher plus profondément la cause de son irrésistible pouvoir.

Si l'on peut, par la démonstration théorique, rapprocher l'Allemand d'un but artistique quelconque, parce que c'est en cultivant chez lui l'honneur intérieur que l'on parvient à le faire rayonner et que c'est là le seul moyen qu'ait l'Allemand de produire une œuvre originale, il est évident que pour le Latin la même démonstration demeure obstinément limitée au système logique de sa pensée et ne lui fait pas faire un pas dans la direction de l'œuvre d'art.

L'Allemand contrôle la forme au moyen d'un raisonnement préalable; le Latin n'a besoin de ce raisonnement que si la forme n'est pas de nature à le pleinement satisfaire; et, même alors, n'en fera-t-il usage qu'après avoir épuisé tout ce que la forme pouvait fournir à son observation d'artiste.

Donc, en présence du drame wagnérien, le Latin s'est mis en observation. A cette position désavantageuse vis-à-vis d'une semblable œuvre d'art venait s'ajouter la défiguration que les scènes d'opéra faisaient subir aux drames de Wagner, les orgies malsaines des salles de concert, les versions monstrueuses d'un Wilder et compagnie, tout le cortège pitoyable de nos médiocrités. Or il s'est trouvé que la musique de Wagner triomphait malgré tout, qu'elle était incontestablement subjugante et réveillait dans l'âme des sensations d'une inquiétante nouveauté. Peu à peu, il devint clair que le texte sur lequel cette musique était composée ne pouvait pas être un livret d'opéra; puis enfin que ce texte donnerait peut-être la clé de son singulier pouvoir. Le Latin se mit à la langue allemande; il en est plusieurs qui ne l'ont apprise et étudiée que dans le but de comprendre les poèmes de Wagner. Les spécimens pur sang de leur race observèrent avec soin la forme et la facture de ces poèmes. L'union indissoluble du mot et du son musical leur fut lentement révélée. En possession de l'œuvre dans son ensemble, ils assistèrent à sa représentation dans le Festspielhaus de Bayreuth. De cette expérience décisive ils retirèrent la conviction que les drames de Richard Wagner sont de merveilleux produits d'art, que son «théâtre» est une création du génie, — mais que néanmoins la représentation ne les avait pas satisfaits. Leur sens étroitement logique avait été constamment froissé, leurs oreilles fatiguées, et leur yeux... ah, leurs yeux mis à une très rude épreuve.

Ils reprirent alors la partition, s'y replongèrent avec un empressement singulier, et durent enfin s'avouer que leur joie était ainsi supérieure à celle que leur causait la réalisation sur la scène.

Jusqu'ici ce n'est toujours que la forme qui les a captivés. La musique, de par sa nature divine, a fait vibrer en eux les cordes les plus profondes, pourtant l'intensité qui la caractérise dans l'œuvre de Wagner leur a semblé être encore une question de procédé. Or, malgré tous leurs efforts, ce prétendu procédé a échappé à l'analyse; *on peut se saturer de sa beauté sans pénétrer d'une ligne dans le sanctuaire.*

Le Latin se rend fort bien compte de cela; il en est troublé et compare l'effet que lui produisent les œuvres issues de sa race avec l'impression que lui cause le drame wagnérien. Cette comparaison est le premier stage de l'initiation. Par elle le Latin s'aperçoit que la forme wagnérienne n'est, à proprement parler, *pas une forme*, et que ni l'analyse, ni la critique ne peuvent lui être appliquées. Elle a donc

une origine cachée; en la possédant on ne possède pas encore l'œuvre d'art? Faire de la très belle musique sur un très beau poème dramatique n'était donc pas le but de l'auteur? C'est pourtant à cela que s'arrêteraient les vœux d'un artiste latin. L'Allemand peut donc concevoir encore *autre chose*?

Oui. L'Allemand porte en son âme un trésor incomparable. Quand il le fait rayonner, il en résulte de la très belle musique, et un très beau poème, tous deux étroitement unis. Voilà tout le secret.

Le Latin commence à le comprendre. La sublime partition s'infiltré alors irrésistiblement en son âme et vient y féconder des germes ignorés. Une vie nouvelle se met à palpiter. Sa vibration cause à l'artiste séculièrement artificiel une émotion encore inédite. La partition... Bayreuth... Richard Wagner... tout cela, déjà fort respecté par lui, s'éclaire d'un jour nouveau et grandit dans cette lumière, ainsi qu'un sanctuaire dont l'architecture ne saurait plus être l'objet de l'observation enthousiaste ou de la critique, mais seulement de la contemplation.

Le génie allemand lui est ainsi révélé.

Mais après ce moment d'inoubliable extase suit l'implacable réflexion. Le trésor qu'enferme le sanctuaire, le Latin ne le possède pas; c'est du dehors qu'il doit pénétrer jusqu'à lui; et malgré tout, l'artiste constate avec douleur que la forme de l'édifice est inséparable du trésor dont elle révèle l'existence, que sa beauté résulte du seul rayonnement intérieur.

«Es ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von Innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut.» (Wagner)

Puisqu'il en est ainsi, l'incomplète satisfaction, le malaise, la déception que la représentation d'un drame de Wagner à Bayreuth avaient causés à l'artiste étranger s'expliquent tout naturellement; de même que la joie très supérieure que cet artiste trouvait à la simple lecture de la partition. Les moyens poétiques-musicaux sont en effet les seuls dont l'Allemand possède la maîtrise; par eux seuls il peut manifester le profond désir de son âme, faire rayonner le trésor de sa race. En bornant son observation à la seule partition, et soutenu en cela par le souvenir des sonorités orchestrales, le Latin avait devant lui le plus pur produit du génie allemand, celui dont la beauté résulte directement du mobile secret de l'auteur, celui dont la forme n'est donc pas en tant que telle, l'objet du poète. Par contre le transport de cette partition sur la scène obligeait l'Allemand à une activité non pas

précisément contraire à sa nature, mais pour laquelle l'expérience lui faisait encore absolument défaut. Or cette expérience, le Latin la possède de longue date, et s'il s'est trouvé déçu par la représentation bayreuthienne, il en a de plus été troublé dans la confiance en son propre jugement. Car autant le spectacle qu'on lui offrait ne pouvait satisfaire ses exigences au point de vue de la forme, autant ces dernières ne lui semblaient pas non plus être conformes à la partition bien connue.

Ce dilemme, je l'ai signalé comme l'instant éminemment productif où l'échange intérieur s'effectue entre les deux races, et où devaient aboutir les longs et sincères efforts de l'artiste étranger.

En constatant que leurs déficiences réciproques ont une source diamétralement opposée, les représentants des deux races en présence se disposent déjà à échanger leurs trésors respectifs. Pour l'un comme pour l'autre le travail d'assimilation sera long et complexe, *et doit évidemment témoigner du fait de l'échange par des manifestations ostensibles.*

Vis-à-vis du Latin la tâche de l'Allemand est beaucoup plus simple. Le drame wagnérien est issu de son propre sang; de longues investigations ne lui sont donc pas nécessaires pour en saisir l'objet. A la représentation de ce drame il ne reste plus à l'Allemand qu'à témoigner de la droiture de son caractère: si la virtuosité technique de la forme lui fait défaut, il n'en goûte pas moins, à sa façon, le puissant ascendant. En cherchant une forme représentative correspondant à la maîtrise de son texte poétique-musical, il est forcé de sentir que ses facultés ne sont pas égales; de même qu'à la vue des productions de la culture opposée il sent en lui une corde que ces productions ne font pas vibrer. Fort de la beauté divine du drame allemand, il peut alors sans danger s'adresser à l'artiste latin: leurs deux âmes se trouvent attirées par le génie de Richard Wagner sur un terrain de dévouement commun; ce qu'elles vont se communiquer sera la juste part dont chacune d'elles a besoin pour rentrer ensuite, enrichie, dans sa sphère originelle. Le Latin a sacrifié volontairement ses désirs pour arriver à saisir l'objet du drame allemand; il est donc à même de faire servir sa virtuosité à l'établissement d'un rapport opportun entre la partition et la scène. Et c'est de cela seulement que l'Allemand a besoin. En mettant ainsi sa virtuosité au service d'un élément étranger et supérieur, l'artiste latin prend du génie allemand ce que sa race peut en comporter: le trésor entrevu n'est pas le sien, mais à son contact purifiant, le souci de la forme pour elle-même s'est transformé: désor-

mais c'est *l'expression intégrale* de l'être, la vibration de toutes les cordes, qui seule pourra satisfaire le désir nouvellement éveillé.¹ Or, par quel procédé remplacer le rayonnement organique du drame allemand?

Nous le savons, c'est l'harmonie dans l'expression, révélée au Latin par les déficiences inhérentes au génie allemand, qui lui servira maintenant d'arbitre suprême. Sa grande expérience de la forme lui fait déjà pressentir les sacrifices nécessaires à l'institution de cette harmonie: de là à considérer ces sacrifices comme le principe régulateur de l'œuvre d'art qu'il souhaite, il n'y a qu'un pas pour lui.

Le lecteur s'aperçoit qu'en entrant dans des considérations de races, il se trouve au cœur même de la question. L'avenir du Worttondrama, si problématique lorsqu'on se borne à l'analyse théorique des facteurs constitutifs de ce drame, se rapproche de nous, et devient ainsi une réalité captivante. Notre foi défaillait devant la toute-splendeur de l'œuvre de Richard Wagner. En s'attachant obstinément à la conviction qu'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, ne trouve son centre de gravité qu'en nous-mêmes, nous sentirons se fortifier l'espoir de pouvoir perpétuer celle dont le maître nous a révélé *l'existence*.

Je dis «l'existence», car plus qu'aucune autre, cette œuvre est *en nous*. Sa vie fugitive est dépendante de la nôtre: en cherchant à les accorder, nous établirons entre elles un rapport dont l'influence bien-faisante ira se répandre sur toutes les manifestations isolées de notre culture.

Le désir d'harmonie

D'ordinaire, en voulant illustrer par un exemple la démonstration d'une vérité théorique, on diminue considérablement la portée de celle-ci; l'exemple s'entoure de contingences nuisibles à la clarté du sujet, et ce que l'on a gagné en relief, on le perd en harmonie.

Les résultats techniques qu'il était nécessaire de déduire des principes généraux de la mise en scène, semblaient, à côté de la théorie, de pauvres expédients livrés à mille soucis secondaires. Avec l'œuvre de Richard Wagner, notre sujet s'est limité de lui-même, et c'est en partie au moyen de considérations biographiques toutes personnelles que nous avons pu l'élucider. Enfin, quittant l'activité positive du génie, pour en venir à nous-mêmes, la question de race s'est imposée comme

¹ Herder: «Denn, eben im Gesamtgebrauch aller Sinne und Organe zündet und leuchtet allein die Fackel des Lebens».

absolument déterminante. Et ce n'est évidemment pas maintenant, alors qu'il s'agit des conditions posées par notre culture actuelle à la forme du Worttondrama, que nous pourrions la secouer.

Bien au contraire. Nous en sommes arrivés au point où la théorie n'a plus qu'une valeur relative. De même qu'un artiste connaissant les règles de son métier ne s'en soucie aucunement pendant qu'il crée une œuvre nouvelle, certain qu'il est que la vérité essentielle incarnée dans son travail ne peut être le résultat d'une obéissance servile, mais bien d'une sorte d'identité entre son désir et les lois naturelles qui régissent la matière, — de même nous pouvons, en connaissance de cause, confondre désormais notre désir d'harmonie avec la doctrine du Worttondrama et ne plus demander de directions qu'à ce seul désir, car l'identité est pour nous établie.

Les vœux particuliers à deux cultures aussi opposées que celles que j'ai prises ici comme types, feront naître incontestablement des productions fort différentes. Puisque c'est néanmoins sur la musique que se fonde l'œuvre d'art qui doit les satisfaire toutes deux, commençons nos recherches par la race dont la musique est l'âme, par la race germanique.

L'avenir des procédés wagnériens pour l'Allemand

Les aspirations séculaires de cette race ont trouvé en Richard Wagner leur représentant suprême et leur libérateur. Stimulé au plus haut point par la puissance musicale du maître, l'Allemand est actuellement dans l'alternative, ou de fournir un génie capable de donner à la musique un essor *nouveau*, ou de développer les procédés wagnériens.

Vu l'origine de la musique de Wagner on ne peut lui donner un nouvel essor par la seule maîtrise musicale; ce n'est qu'un créateur dans toute la force et l'étendue du terme qui sera capable de le faire. Or sa création reste encore hors de notre portée; nous ne pouvons pas plus la concevoir qu'on ne pouvait au commencement du siècle supposer l'existence positive de la partition de *Tristan et Isolde*. Il reste donc la seconde proposition, mais le développement des procédés wagnériens offrent-ils à l'Allemand une source d'invention suffisante?

Il est inutile de s'arrêter aux productions dont le but n'est que de reproduire artificiellement la vibration passionnelle caractéristique des œuvres du maître. Chacun comprendra le côté pathologique de

cette tendance en même temps que sa légitimité. Elle n'a d'intérêt qu'en tant qu'elle peut servir de soupape de sûreté pour les uns et d'initiation technique pour les autres, — initiation très superficielle sans doute, mais nécessaire pour l'intelligence des œuvres dont le procédé extérieur est le même alors que leur origine et leur but sont d'une nature tout à fait différente. Le musicien, en ce sens, se trouve dans une situation sans issue; il peut s'étourdir longtemps encore en une lente agonie par les polyphonies les plus captivantes, mais il *doit* mourir, car sa virtuosité, en tant que telle, n'est pas l'expression des désirs de sa race.

Le musicien réellement allemand ne peut avoir en vue que *l'objet* de son art. Il cherchera donc à développer en son âme une productivité dont la musique *ne sera que l'expression*. Wagner lui fournit alors un instrument bien précieux; en s'en emparant le musicien obéit à une nécessité: c'est en effet le seul médium qui soit à sa disposition actuellement; apprendre à en jouer, c'est pour l'Allemand vaincre la résistance de la matière et faire librement chanter son âme. La valeur d'une telle improvisation dépend donc de la richesse intérieure de l'improvisateur. C'est de cette richesse qu'il s'agit en première ligne, *et c'est en elle seulement que le musicien peut opérer le développement des procédés wagnériens*.

Dans les classes inférieures, on appelle communément l'étude du piano: «la musique»; être «musicien» c'est savoir jouer de cet instrument. La faute est grossière, mais nous nous en rendons coupables d'une façon tout aussi ridicule: le musicien actuel est pour nous celui qui, en possédant la technique matérielle de son art, sait en faire usage pour amuser nos oreilles. Or, jouer de l'orchestre et de la voix humaine, n'est, depuis Wagner, pas plus «la musique» que de jouer du piano; c'est simplement *posséder* les outils nécessaires à la musique, et cela n'implique aucunement que l'on ait des raisons suffisantes pour s'en servir. Le musicien doit bien posséder ces outils mais il n'est pas musicien — et ne mérite ce titre glorieux entre tous les autres — que si c'est l'impérieux désir de son âme qui l'a poussé à en faire l'acquisition; et l'objet de ce désir *n'est pas la musique* telle que nous l'entendons à l'ordinaire, mais la musique peut seule l'exprimer; c'est pourquoi le «musicien» a besoin des outils que nous connaissons.

Etudier la musique, deviendra toujours davantage une opération *intérieure*. La distinction, aujourd'hui si nette entre celui qui possède le métier et celui qui ne le possède pas, s'atténuera progressivement, et les organisations trop faibles pour acquérir la maîtrise technique

trouveront dans d'autres genres d'activité le moyen d'exercer une influence suggestive sur les «musiciens» proprement dits, sur ceux qui étudient la *musique* et sont à même de se procurer les outils pour cela.

Une telle étude dure toute la vie. Elle n'est pas un progrès technique, mais seulement le développement continu et l'entretien d'une faculté de l'âme. En séparant ainsi l'objet de l'expression musicale et la facture technique de cette expression, l'Allemand souscrit tacitement à l'une des thèses les plus géniales de Richard Wagner. Le maître assure que: «dans l'œuvre d'art de l'avenir il y aura toujours du nouveau à inventer». Or ceci ne peut sembler un paradoxe qu'à ceux qui donnent au *métier* la première place.

Dans ces conditions le musicien — celui qui étudie la «musique» — est un poète, et les moyens dont il se sert en appelant d'autres à leur aide pour achever de réaliser l'intention poétique-musicale de l'auteur, le musicien-poète devient alors dramaturge et il ne lui reste plus qu'à savoir établir un rapport harmonieux entre les facteurs qu'il commande directement et ceux dont l'apparition n'est que le résultat des premiers: entre sa partition et sa mise en scène.

A Bayreuth l'artiste latin est venu lui apprendre ostensiblement (nous supposons ici l'échange comme définitivement conclu et manifesté), que l'origine et la nature de l'*action* du drame allemand n'autorise pas la contribution réaliste de l'œil — le rôle réaliste du spectacle. D'où il résulte que si la conception d'un tel drame reste *constamment* fidèle à son origine et qu'en outre elle se soumet à la réduction commandée par la notation représentative, son transport sur la scène s'effectuera d'après un principe hiérarchique qui exclut toute alternative fâcheuse et ne saurait se heurter à aucune impossibilité technique. C'est sur la foi de ce principe que le dramaturge allemand peut développer son œil et acquérir le sentiment d'opportunité qui lui fait encore défaut.

Bientôt il s'apercevra qu'en donnant aux éléments d'expression caractéristiques de sa rare une grande liberté, il doit faire néanmoins pour cela des sacrifices très considérables. Le prestige du réalisme scénique, quelque illusoire soit-il, s'exerce particulièrement sur les natures chez lesquelles le sentiment de la forme est encore peu développé: l'Allemand y est donc plus sensible qu'un autre et en s'en privant il n'a pas même le soulagement d'en avoir compris la nullité artistique.

Ensuite, — et ce second sacrifice est encore beaucoup plus délicat, — il se voit forcé de renoncer à tout ce qui dans l'expression poéti-

que-musicale lui semblait se rapporter directement au réalisme du spectacle, car ce n'est que graduellement qu'il pourra remplacer le rapport défectueux dont il était inconscient, et faire pénétrer dans sa conception dramatique elle-même l'harmonie nouvelle.

Il doit aussi réduire le caractère de sa vision en faveur des éléments dont il a la maîtrise, sinon il retombe dans l'erreur représentative de Richard Wagner sans avoir la puissance du maître pour en balancer les effets.

La mise en scène devient pour lui le levier qui va faire évoluer sa conception et lui découvrir une source d'invention productive là où il semblait que cette source fût tarie. En se déplaçant, le développement du procédé wagnérien, contrairement à ce que j'ai dit précédemment, autorise l'artiste à se ressaisir des armes du maître pour se frayer un nouveau chemin.

L'art parisien

L'artiste latin jouit auprès de ses compatriotes du même genre de popularité que le *musicien* allemand auprès des siens. Seulement le résultat est différent. Il sait qu'on le suivra dans tous les détours essentiels de sa production, que ses innovations seront goûtées avec enthousiasme, d'abord comme innovation, ensuite — si leur valeur dépasse celle de la mode, — comme créations originales. Entre lui et son public existe une entente tacite: la superficialité au sens le plus large du mot. D'où résulte un mutuel besoin de changement lequel n'aboutit en fin de compte qu'à un génial et très brillant statu quo. Analyser à ce point de vue ses sensations semblerait parfaitement oiseux au parisien; il en *vit* comme consommateur, l'artiste en *vit* comme producteur, et l'insatiable appétit des uns est stimulé par la virtuosité des autres, lesquels, eux-mêmes, se saignent à blanc pour satisfaire leurs clients. Entre le désir éveillé et le désir satisfait la vie parisienne se consume journellement: grandiose caricature des vices de la race latine.

Le spectacle en est déjà fort captivant; monter soi-même sur les planches l'est encore bien davantage, et pour y arriver tous les procédés semblent bons à la seule condition qu'ils soient employés avec une incontestable virtuosité. Ainsi qu'en un drame antique, le chœur prend part à l'action, il la commente, en stimule le mouvement, l'interrompt. Portés par lui, les acteurs proprement dits donnent toute leur mesure; ils la dépassent même parfois pour maintenir à leur tour

le chœur dans un état de constant délire. La pièce leur plaît à tous; pourtant ils n'y croient pas, ils la jouent parce que leur vie c'est de jouer ou de voir jouer, et voilà tout.

Ceci est évidemment un extrême; cependant, pour l'observateur attentif et impartial, le génie de la race s'exprime là avec beaucoup de candeur, et sous l'éblouissante mascarade on peut découvrir tous les traits essentiels, réunis par la grande ville, alors qu'ailleurs ils seraient plus épars.

Il est un de ces traits que je désire relever ici parce qu'il prend une importance déterminante dans le sujet qui nous occupe. Le voici.

Dans la race latine, il y a une réciprocité plus complète entre le public et l'artiste que dans la race germanique; leur activité n'est pas loin d'être commune. En ce sens, la situation de l'œuvre d'art y est sensiblement meilleure qu'en Allemagne. Ses diverses manifestations y sont mises pour cela *par le public* sous des chefs très distincts. De même qu'à Paris, pour chaque genre de production dramatique il existe un théâtre spécial où l'on entre dans la disposition d'esprit correspondant à la pièce qui y sera jouée, de même les nuances particulières de chaque branche de l'art trouvent chez le Latin un terrain cultivé spécialement pour elles, un public spécialement éduqué et disposé pour les goûter. Elles sont donc mises chacune «dans son jour».

Ainsi, le sens de la forme détermine avant toute autre chose un classement.

On ne saurait nier que ce soit là une vertu esthétique des plus distinguées, et si, comme toute autre vertu, elle a son envers, elle n'en reste pas moins un signe de haute culture et probablement la seule garantie solide que puisse offrir le Latin.

Or le sens artistique ainsi généralisé par un atavisme d'ancienne origine ne peut pas sauvegarder sa dignité dans notre société actuelle; il se banalise et devient spontanément un lieu commun. L'art se voit alors forcé de réduire son champ et de créer un système d'aristocratie qui le protège contre une popularisation incompatible avec sa haute nature. Il repose alors tout entier sur le raffinement luxueux de quelques-unes de ses manifestations. C'est ce raffinement que l'on entend en disant qu'une chose est ou n'est pas «artistique». La mode peut bien changer la signification pratique de ce terme, mais l'intention reste la même.

Dans une telle culture, *l'art vivant* ne saurait jamais être ailleurs qu'au point extrême de la tendance aristocratique, car s'il voulait démocratiser sa portée, il cesserait d'être «artistique», c'est-à-dire d'être

de l'art pour le Latin; et comme sa vie est fugitive, elle reste sous la domination despotique de la mode. D'où résulte naturellement que cet art est presque impossible et que les amateurs le remplacent par des formes dont la vie plus longue permet un progressif dépouillement de l'actualité en faveur des éléments essentiels. Tels sont les beaux arts (*Bildende Künste*) et la haute littérature.

Ce système conviendrait difficilement à la musique dont l'origine et le principe d'évolution sont en l'âme humaine, laquelle est hors du pouvoir de la mode; aussi la musique française n'est pas autre chose qu'une exploitation de la forme musicale en soi, ou une imitation plus ou moins habile des procédés allemands.

*Conflit entre l'art latin et l'art german
Sa solution par Bayreuth*

Pourtant une symphonie de Beethoven, par exemple, ou une cantate de Jean Sébastien Bach, sont fort goûtées à Paris, et leur exécution plus soignée là que dans leur pays d'origine. Le Parisien, au sortir d'une exposition d'aquarelles où s'étale sous un jour tamisé la suprême virtuosité du goût le plus raffiné, peut sans broncher — au moins en apparence, — entrer dans une salle de concert pour y écouter la grande voix du génie allemand, puis retourner l'instant d'après aux caresses savantes des artistes dont il a réglé le travail sur sa propre sensualité. Il est donc aussi accessible à la beauté d'une forme qui n'est qu'un rayonnement, et le recueillement qu'il y apporte témoigne du respect qu'elle lui inspire.

C'est que le côté religieux de son être est touché par la musique allemande. Qu'on observe la physionomie du plus septique d'entre eux pendant une telle audition, et l'on retrouvera quelque chose de l'expression primitive un peu béate du paysan assistant à la messe. L'essence divine que le Latin plaçait dans la jouissance toujours renouvelée de la forme, se révèle tout à coup à lui beaucoup plus profonde et enveloppée d'un si souverain prestige qu'il ne peut plus que constater la présence de l'inconnu et l'adorer de loin.

Les impulsions religieuses s'effacent rapidement au sortir de l'église pour celui qui appartient à la terre; le Parisien éprouve le même soulagement mêlé de remords en rentrant dans sa vie nomade. Il voudrait bien concilier les deux joies, mais ne sait trop comment s'y prendre.

Or, sans s'en douter, il est allé l'apprendre à Bayreuth;¹ l'acte religieux du génie allemand, en s'incarnant dans une cérémonie intelligible, s'est rapproché du Latin, est devenu pour lui une quantité relativement mesurable; l'antagonisme troublant de l'exposition d'aquarelles et de la symphonie de Beethoven ayant ainsi pris corps, l'artiste de la forme peut maintenant le *comprendre*. Il sent que la délicate vision des couleurs et des formes doit se soumettre à un autre principe que celui du bon plaisir, et l'inconnu insaisissable se limiter en une expression plus tangible pour s'unir à cette vision. Comme l'extase de l'ascète n'a pu se communiquer autrefois au peuple artiste que par de magnifiques fresques, entre des colonnades, ainsi aujourd'hui le divin inconnu de la musique allemande ne pourra s'exprimer pour le Latin qu'en un symbole dont l'harmonie corresponde au luxe de sa vie. Il est impossible au Latin de renier son origine: c'est la forme, la forme seulement qui sait le satisfaire. Pour concilier les deux joies, il doit donc s'en créer une *nouvelle*, intermédiaire, et par cela même, éminemment conciliatrice.

En réunissant les deux points extrêmes de l'art dans une mesure harmonieuse, il consomme l'acte suprême de sa race. Que lui importent alors les compromis indispensables dans notre triste société moderne! La forme intégrale et conciliatrice a pris place en son âme; il en sait l'existence et la peut déduire de toutes les autres manifestations de l'art.

Le désir musical chez le Latin

Le point extrême de la tendance aristocratique, dans l'art latin, est déjà fortement influencé par le *désir* musical; on y voit même certaines tentatives vers un art intégral. Inutile de dire qu'elles ont un caractère «artistique» des plus prononcés, et un public scrutateur délicat des intentions et prêt à toutes les indulgences.

Les théâtres que l'on nomme «lyriques» ne pouvant fournir à n'importe quelle démonstration, ce sont les entreprises particulières qui en prennent l'initiative. Il se mêle malheureusement à plusieurs d'entre elles un élément de spéculation paralysant, et ce n'est guère qu'en restant tout à fait privées qu'elles pourraient échapper au nivellement de la mode. Le sens du classement est inséparable de celui du conservatisme, quoi qu'en puissent penser les Parisiens: il est trop agréable de

¹ Je rappelle que je suppose ici l'échange comme ostensiblement conclu avec toutes ses conséquences.

pouvoir compter sur un public pour que l'artiste trouve des motifs suffisants d'en négliger la condition; et l'inertie, plus caractéristique encore des victimes de la mode que de toute autre, — s'accommode fort bien des formes déjà préparées, où la production peut être coulée sans efforts, au gré de la demande. Celles des manifestations privées qui ne sont pas un simple transport de la vie publique dans un salon, auront donc toutes, comme raison d'être, l'insuffisance avouée des moules généralement adoptés et comme mobile le besoin d'y parer. Pourtant l'accord préétabli entre l'œuvre et le public semble à bon droit au Parisien une condition inséparable de la jouissance esthétique.¹ Il s'y cramponne même comme au seul point fixe et solide dans la mer de ses désirs. A toutes les tentatives, dans tous ses tâtonnements se mêle cette nécessité comme facteur déterminant. C'est donc toujours une forme qu'il cherche; en rentrant en lui-même, il ne trouve que le désir de cette forme, mais jamais un mobile souverain pour la créer, d'où résulte que sa fidélité aux formes déjà existantes lui semble parfois une vertu morale.

L'initiative privée devient alors un coup d'audace — une positive hérésie — et reste le plus souvent, par manque de courage, de constance ou, hélas, aussi de talent, sans influence au dehors.

C'est qu'il faut à la culture déjà fort avancée du Latin un degré supérieur encore pour comprendre que la *réunion* de certains moyens techniques constitue par elle-même une forme; que ce n'est plus alors cette dernière qui commande, mais bien, simplement, le rapport des moyens *entre eux*.

En morcelant sa production le Parisien s'est habitué à compléter tacitement et à part lui sa vibration intérieure; vis-à-vis de toute œuvre d'art, il se croit obligé à une adjonction personnelle, et cette activité le rend conscient de son haut état de culture, lui procure une jouissance très savoureuse dont il ne sait plus se passer et que les artistes exploitent: le procédé «artistique» devient une simple suggestion, souvent même très près de l'intelligible ou même du complet néant.

Pour amener le Parisien à renoncer à cette activité séduisante il faudrait lui en procurer *une nouvelle* et c'est ce qu'aucun n'a tenté jusqu'ici.

La passivité exigée du public par l'auteur du drame allemand est

¹ Le Parisien est d'ordinaire beaucoup moins frappé que l'Allemand par la communauté d'intérêt qui fait le charme du public à Bayreuth. Il y est habitué chez lui bien qu'à un degré inférieur.

parfaitement justifiée; c'est à l'âme de ses auditeurs que le poète-musicien s'adresse en un langage connu de cette âme seule et qui répond à ses plus intimes désirs. L'Allemand, pour atteindre à ce degré de contemplation et s'y maintenir, doit agir sur lui-même *avant* le spectacle: il doit préparer son âme à entrer dans un complet repos.

L'artiste de la forme n'a pas une âme à laquelle on puisse s'adresser aussi indubitablement. Il faut captiver la sienne par l'harmonie, et cette harmonie devenant à la fois le but et le résultat de l'œuvre d'art, demande bien du spectateur l'équilibre des facultés réceptives, mais non pas leur complet repos: il faut la ressentir et la constater toujours à nouveau. Ce rôle rapproche le public de l'auteur par une tout autre voie que celle adoptée par le drame allemand. Le *musicien* allemand parle le propre langage de son auditeur; l'*artiste* latin désire le faire participer techniquement à son œuvre; le succès de l'un sera de nature simplement humaine, tandis que celui de l'autre restera dans le domaine plus exclusivement artistique.

Il semble donc possible de conquérir l'attention du public latin autrement que par une pure suggestion et de remplacer l'élément personnel que cette suggestion met en activité chez lui par la jouissance, peut-être supérieure, que procure le contrôle d'une harmonie établie sans le concours effectif du spectateur, c'est-à-dire sans que celui-ci soit obligé de la parachever lui-même au cours de ses observations. Cette disposition sera incontestablement *nouvelle* et le genre de faculté qu'elle suppose chez le spectateur constituerait à lui seul l'accord indispensable entre la salle et le spectacle. Or c'est justement cela qui garantit au Parisien l'existence d'une «forme».

La mode

Reste l'influence destructive de la mode, toujours particulièrement sensible au point supérieur de la hiérarchie artistique créée par le public latin.

Ce sont surtout les éléments isolés de l'œuvre d'art qui en sont atteints. En soi, la facture est une chose bornée. Si donc c'est sur elle que le besoin de changement doit s'exprimer, la virtuosité emploiera toutes ses ressources pour alterner et combiner le nombre au fond très restreint de ses notions techniques, et ce jeu c'est la mode. Dans tous les domaines, la mode est une opération chimique, un dosage continu entre des quantités parfaitement connues: «Das Erfinden der Mode», dit Wagner, «ist etwas Mechanisches» et ailleurs: «Ihre Thätigkeit ist

willkürliche Veränderung, unnöthiger Wechsel, verwirrtes Streben nach Gegensatz zu ihrem Wesen, eben dem der absoluten Einförmigkeit». Ailleurs encore: «Die Mode ordnet und befiehlt da, wo alles in Wahrheit sich unterzuordnen und zu gehorchen hat.»¹ La mode ne peut néanmoins «ordner und befehlen» que là où le désir qu'elle cherche à satisfaire domine tous les autres désirs. Si on peut lui opposer une forme dans laquelle le dosage dépend d'un besoin plus intense encore que celui du changement, et dont les facteurs constitutifs résistent à son influence par une indissoluble union les uns avec les autres, sa puissance n'aura plus cours.

La forme que le drame allemand a suggérée au Latin répond à ces conditions. Elle entretient l'ardeur du besoin d'harmonie par les possibilités absolument innombrables qu'elle lui ouvre, et prend ainsi sur elle de vaincre la mode en se fondant elle-même sur le changement.

Le «spectacle musical»

C'est le principe hiérarchique qui différencie essentiellement la forme du drame allemand de celle qui lui doit correspondre pour l'artiste latin, et que je nommerai le *spectacle musical*. Le drame allemand obéit dès son origine au principe hiérarchique qui fait de l'acteur l'unique intermédiaire entre la partition et le tableau scénique inanimé. Le spectacle musical y met par contre moins de rigueur. D'où résulte que la mise en scène du drame allemand a une portée universelle tandis que celle du spectacle musical est positivement aristocratique et ne peut s'adresser qu'au petit nombre de ceux qui la peuvent goûter; d'accord en ceci avec la tendance particulière à l'art et au public latin.

Le terme de spectacle musical est pourtant des plus vagues; car en donnant à la partition une origine moins profonde que celle du drame allemand, on abandonne par cela même la seule mesure qui puisse être immanente au texte poétique-musical et l'on tombe nécessairement dans l'arbitraire. Alors, plus que jamais, le genre et le degré de culture de l'auteur et du public aura de l'importance; seul il pourra déterminer non seulement la forme de l'œuvre d'art mais encore son origine.

Il va de soi que le *musicien-poète* et le public allemand n'auraient

¹ Je réfère le lecteur à ces pages du maître où le sujet de la mode est définitivement traité: «Kunstwerk der Zukunft», Ges. Schriften III, p. 45—49.

aucune des qualités requises pour cela. Le sens de la forme qui leur fait défaut doit leur être imposé d'une façon spéciale, par un principe n'émanant pas directement de leur libre arbitre. Leur désir n'a pas la forme pour but.

Il en est tout autrement pour l'artiste latin; son désir s'identifie avec l'existence latente de la forme, et la virtuosité qu'il développe, dans quelle production d'art que ce soit, devient l'expression de son désir. La forme est ainsi livrée directement au bon plaisir du créateur, et le seul principe directeur auquel celui-ci doive obéir est constitué par les lois purement techniques qui régissent les facteurs de son œuvre.

Dans le spectacle musical, chacun des éléments a bien une technique spéciale, mais l'origine de ses exigences se trouve dans la nécessité des rapports avec d'autres facteurs, en sorte que le caractère arbitraire de cette production se trouve réduit à des proportions minimales et dépend absolument du degré de virtuosité de l'artiste.

Une telle œuvre d'art ne pourra donc jamais s'implanter qu'en une culture dont le caractère spécifique soit la virtuosité. Or la culture latine remplit merveilleusement cette condition. De plus, en fournissant l'artiste, elle procure implicitement à celui-ci son public; pour elle, l'un ne va jamais sans l'autre.

Ainsi le spectacle musical se trouve être la forme d'art intégral s'adaptant le plus exactement au genre de vie artistique de cette race: il repose sur l'harmonie, il est de nature aristocratique, et il demande une incontestable virtuosité.

Le drame allemand et le «spectacle musical»

Tâchons maintenant de préciser autant qu'il est possible son existence positive et de l'opposer à celle du drame allemand. Ce parallèle, en nous ramenant à la théorie de la mise en scène comme moyen d'expression et à ses résultats techniques tels qu'ils ont été exposés dans la première partie, va nous permettre de distinguer la part de vérité pratique que ce genre de spéculation artistique peut comporter dans la vie réelle.

La seule notion tout à fait fondamentale que nous ayons déduite des relations normales entre la partition et le spectacle est celle du transfert en quelque sorte automatique opéré par la musique, transfert qui permet au texte poétique-musical de rayonner dans l'espace de la scène

sans avoir besoin pour cela de l'initiative personnelle du metteur en scène, ni même d'une conception particulière du dramaturge. Par l'étude des drames de Richard Wagner et de leurs déficiences représentatives est venu s'ajouter à cette notion son complément indispensable: le poète-musicien *doit être conscient* du transfert opéré par la musique, il doit en connaître le procédé automatique et son résultat, sinon, privé d'un élément de suggestion des plus précieux, il le remplacera par un genre de vision incompatible avec les autres moyens d'expression dont il se sert et infirmera par là sa conception tout entière.

En thèse générale, l'exemple de Wagner n'est pas concluant, car son génie supérieur à toutes déficiences techniques, trempé par des circonstances exceptionnellement défavorables, a pu vaincre certains obstacles sans pour cela les détruire après son passage. Il semblerait oiseux de supposer que son œuvre eût été la plus parfaite si le maître avait connu la hiérarchie représentative et pourtant la violence que chez lui le poète doit faire parfois au musicien (violence particulièrement sensible dans le *Ring*) vient en première ligne de ce que le poète voulait à tout prix conserver à son drame une existence scénique positive, la seule connue du maître: la vie réaliste.

Mais le degré de suggestion qu'offre au poète-musicien l'indépendance de la vie réaliste dépend du dramaturge lui-même. Cette suggestion est loin d'être absolue. Socrate affirme que le loisir est le plus grand des biens. Cela n'est vrai que par l'usage que l'on en sait faire, «denn», dit Schopenhauer, «die freie Musse eines Jeden ist so viel werth, wie er selbst ist». Une personnalité distinguée n'a évidemment pas de plus grande joie que celle de se posséder elle-même, et le loisir seul lui en donne la possibilité. Par contre, une tête ou un cœur vides cherchent tous les moyens d'échapper à l'ennui de leur propre société: le loisir n'est alors qu'un fardeau ou un prétexte à mille dérèglements fâcheux. Le loisir a suggéré à Richard Wagner la partition du *Ring*; à un autre il pourra suggérer l'asservissement de son semblable. La liberté représentative ne sera donc productive qu'en tant que le dramaturge saura la mettre à profit. Il doit en être digne. Et c'est pour cette raison que l'on peut trouver infiniment regrettable que Richard Wagner ne l'ait pas possédée sciemment.

Quand il s'agit d'une production déterminée, la liberté requiert alors certaines qualités spéciales. Quelles devront être celles du dramaturge allemand et de l'auteur du spectacle musical? Et tout d'abord, leurs deux libertés sont-elles de même nature?

L'œuvre d'art intégral a deux existences distinctes, l'une est idéale, l'autre est positive, entourée de contingences et de limitations. La première partie de mon étude est ainsi une construction technique sur l'idée du Worttondrama; elle n'est donc pas plus applicable sans réserve au dramaturge allemand qu'à l'artiste latin. Vis-à-vis de l'idée, le phénomène est toujours en quelque sorte anormal, et les conditions de son existence le seront également. C'est ce que l'on entend par «relatif». ¹

L'idée de ce que j'appelle ici *l'art intégral*, c'est-à-dire l'art qui s'adresse à l'homme tout entier, sera la même pour l'Allemand que pour le Latin; mais ces deux hommes étant très différents, pour captiver toutes les facultés de l'un il faudra nécessairement s'y prendre d'une autre façon que pour captiver toutes celles de l'autre.

De la liberté laissée au dramaturge par la hiérarchie représentative résulte une forme. Cette forme est infaillible, dans l'idée du Worttondrama. Dans la réalisation positive de l'idée, son degré d'infaillibilité dépend du genre de culture de l'auteur. Sans plus amples développements, chacun comprendra que pour le drame allemand le souci de cette forme doit reposer sur un principe qui soit le plus indépendant possible du dramaturge, tandis que pour le spectacle musical, c'est en l'artiste latin lui-même que ce principe réside.

L'idée, placée entre ces deux extrêmes ne trouverait sa réalisation normale qu'en réunissant simultanément dans une seule tête le génie des deux races.

On pourrait évidemment dire que leurs deux libertés sont identiques puisqu'elles concernent l'une comme l'autre le désir le plus intime de chacun des artistes. Mais, à notre point de vue pratique, elles diffèrent essentiellement l'une de l'autre par le genre de privilèges qu'elles accordent au dramaturge. L'Allemand est libre d'exprimer son âme dans la mesure où son rayonnement le comporte. Le Latin est libre de créer et d'entretenir l'harmonie dans la mesure où les procédés qu'il emploie pour cela le comportent. Le premier se trouve ainsi limité par l'élément qui ne lui est pas congénital: la mise en scène; le second, de même, par l'expression musicale.

Il est facile de déduire de cette situation le genre de suggestion qu'opérera la liberté offerte et les qualités requises pour le mettre à

1 L'existence de Bayreuth en soi est le symbole d'une Idée, mais celle de ses Festspiele s'en détache pour rentrer dans la vie relative du phénomène. C'est la simultanéité des deux manifestations qui en fait l'étrange grandeur en même temps que la complexité troublante.

profit. En effet chez l'un comme chez l'autre, la liberté se trouve subordonnée à un principe *ennoblissant*; la forme est sauvée du vulgaire bon plaisir de l'artiste et de la mode; l'expression poétique-musicale est délivrée des éléments réalistes hétérogènes qui en rabaissaient la portée. Ainsi suggestionné, l'artiste met en activité la plus pure essence de son être, car son désir se trouve épuré par les conditions mêmes attachées à sa satisfaction. La culture du meilleur de soi est donc la première qualité requise du dramaturge. Au lieu de faire des monstres pervers tels que bien des peintres, aquafortistes, poètes ou musiciens actuels le sont devenus par l'exercice exclusif d'une main «artistique», l'œuvre d'art intégral appelle et développe l'équilibre des facultés et fonde cet équilibre sur la beauté de l'âme.

Recherche d'un milieu pour l'œuvre d'art intégral

Mais, hélas, dans nos grandes villes, où trouver un asile pour en manifester ostensiblement l'existence? Bayreuth n'est pas à refaire; ceux qui voudraient le tenter prouveraient par là leur incapacité à le comprendre.

Non. Ce n'est pas par l'idée que nous pourrions entraîner la conviction. *L'œuvre d'art intégral doit actuellement se frayer un passage par des moyens techniques, car la forme technique peut seule créer au milieu de nos institutions artistiques corrompues le refuge que l'idée a tenté d'ériger positivement à Bayreuth.*

Autrefois, dans la Grèce ancienne, la beauté du corps *exprimait* celle de l'âme; l'amour et les vertus semblaient inséparables, et l'œuvre d'art s'élevait de la vie quotidienne comme une simple floraison. Le Grec, en circulant sous ses portiques ornés de statues, sentait l'intime harmonie qui l'unissait à eux; aux chants de ses poètes, il reconnaissait le rythme de son existence, et sur les degrés de l'amphithéâtre il accomplissait l'acte suprême de sa *vie sociale*. Déjà resplendissant, il ne cherchait plus qu'à voir partout le reflet de sa propre image: l'œuvre d'art constituait pour lui le *milieu* où rayonnait sa vie.

Une lente transformation a changé l'ordre des choses: l'âme et le corps se sont créés chacun pour soi une existence particulière; leur rayonnement intégral n'est donc plus possible, et la vie, morcelée, s'écoule dans l'obscurité.

La fiction, qui pour le Grec n'était que la synthèse de sa propre existence, est devenue le seul moyen de reconquérir l'harmonie per-

due: en ce sens elle constitue pour nous l'acte suprême de la *Personnalité*.

Les rôles sont ainsi renversés. Au lieu de nous donner un *milieu*, l'œuvre d'art doit chercher à s'en créer un *en nous-même*.

L'accumulation des livres dans nos bibliothèques, des tableaux dans nos musées, dans nos expositions ou leur assemblage disparate contre les tentures de nos appartements, l'encombrement de nos programmes de concert, la routine de nos théâtres ne le témoignent-ils pas tous? Et si, favorisés par le sort, quelques rares hommes réussissent à créer autour d'eux une atmosphère viable pour l'œuvre d'art, à quel prix le doivent-ils? Les oreilles fermées à tout autre cri que celui de leur désir esthétique, ils vivent en reclus, hors de l'humanité, et leur création n'est que l'incarnation d'un odieux dilettantisme.

Le drame, quand il est joué, est la notion la moins maniable de toutes les formes d'art. On ne peut pas voir le drame en passant comme on le fait d'un tableau, d'une statue, d'un édifice, ou bien le feuilleter ainsi qu'un poème. Son existence dépend de plusieurs volontés individuelles dont l'accord seul peut amener la représentation; et celle-ci ne sera jamais définitive: achevée, il faut la recommencer, et ainsi de suite.

Ce que le peintre ou le littérateur confectionnent dans le silence de leur chambre travail, puis soumettent de là directement à la contemplation du public, le dramaturge doit encore le transposer, le mettre en scène, avant de l'offrir sous une forme des plus fugitives à son spectateur. Dans notre culture, déjà réfractaire à l'œuvre d'art, il n'est pas de situation plus défavorable que la sienne, ni d'artiste qui doive plus ardemment désirer un asile positif pour sa production.

Or, entre les malheureux dramaturges, le poète-musicien est encore le plus à plaindre, car l'emploi de la musique le livre à tous les malentendus. D'un côté, l'opéra, qu'à bon droit il renie, de l'autre la pièce parlée qui ne lui peut servir.

Pourtant, s'il renonce à la mise en scène, et consent à se laisser jouer en concert, ces malentendus s'effacent soudain!...

Voilà un fait bien caractéristique et qui est resté jusqu'ici sans conséquences.

Pourquoi, en effet, le public d'un concert de premier ordre est-il toujours dans une disposition très supérieure à celui d'un opéra («drame lyrique» ou autre fabrication)? Pourquoi telle ouverture est-elle écoutée avec recueillement dans une salle, alors que dans l'autre elle s'exécute devant des gens préoccupés de tout, excepté de la musi-

que? Ne serait-ce pas que dans le brillant Opernhaus les *moyens techniques* employés ont créé un milieu impropre à n'importe quelle contemplation, tandis que la salle affectée au concert laisse la responsabilité de cette dernière à l'âme de chaque auditeur?

Or, une salle ne peut faire cela que par la nature *technique* des facteurs qu'elle emploie, car par elle-même elle n'est rien, à ce point de vue.¹

Il y a donc une façon de dérober l'âme à elle-même, de la priver de sa responsabilité en faussant son jugement, de lui faire voir la même image, un jour blanche, l'autre noire? La mode et les frivolités de la vie mondaine s'en mêlant, on peut la mener ainsi, à son gré, comme en laisse?

L'exemple de la salle de concert et de l'Opernhaus me semble concluant et permet d'affirmer que l'emploi *technique*, à lui seul, exerce une influence déterminante sur l'état d'âme du public, indépendamment de la nature de l'œuvre exécutée.

Si donc aujourd'hui, c'est en notre âme que l'œuvre trouve le seul asile qui lui puisse convenir, l'artiste n'aura pas de souci plus essentiel que celui de disposer cette âme favorablement à la communication qu'il veut lui faire. L'emploi technique gagne ainsi une importance non plus seulement artistique mais positivement sociale.

De l'intransigeance théorique vis-à-vis de notre état de culture, ne doit plus résulter l'intransigeance pratique. Le compromis bayreuthien était héroïque, et son existence prolongée est encore nécessaire; mais sa nature paradoxale ressemble à celle de certains arguments dont la vérité n'est que très relative; ces arguments sont des armes dangereuses que l'on doit déposer avec soin quand les obstacles qui ont déterminé leur usage sont levés. L'homme peut bien être secouru momentanément par une atmosphère artificiellement purifiée; il en constate l'effet vivifiant et tire des conclusions sur les miasmes auxquels il est accoutumé; mais c'est en lui-même qu'il doit ensuite chercher une force de réaction: l'atmosphère artificielle ne la lui donne qu'en effigie, c'est pourquoi l'action peut en devenir malsaine; car la fiction est un engin trop puissant pour oser, de nos jours, l'appliquer pendant longtemps aux réalités mêmes de la vie.

Après avoir constaté à Bayreuth l'influence du milieu sur l'œuvre d'art et son public, il nous reste à faire l'expérience de celle exercée

¹ On sait qu'une salle de spectacle semble toujours considérablement ennoblir si c'est un concert que l'on y donne.

par les procédés techniques eux-mêmes et à eux seuls. Nous la trouverons beaucoup plus complexe et d'un caractère infiniment plus élevé que nous n'aurions pu le supposer.

Richard Wagner n'avait comme arme effective vis-à-vis de nos théâtres que la partition de son drame. Celle-ci venait se heurter contre l'inertie routinière du personnel scénique; il aurait fallu la comprendre pour sortir de cette inertie, et malheureusement personne ne la comprenait. Ce n'est pas à l'intérêt artistique de ce personnel qu'il faut maintenant s'adresser: une semblable naïveté n'appartient qu'au génie et nous rendrait, nous, parfaitement ridicules. La réforme représentative dont je traite ici comporte bien l'activité d'êtres vivants, mais elle peut débiter par celle des choses inanimées. Au lieu de continuer à nous adresser en une langue à des gens qui ne la comprennent pas et répondent toujours dans une autre, nous devons nous efforcer de traduire *à part nous* nos intentions dans le dialecte de ceux dont nous avons besoin. Un bon diplomate s'arrangera toujours de façon que ses plus obéissantes créatures aient l'impression d'agir de leur propre mouvement pour accomplir leurs propres désirs. La réalisation d'une œuvre aussi complexe que le Worttondrama veut la même diplomatie.

En commençant par les choses inanimées, nous acquérons le droit de tenir secret le mobile qui nous fait agir, et de même qu'en donnant à un ouvrier le plan technique qu'il doit exécuter on ne s'adresse en définitive qu'à son intérêt personnel, nous pouvons exploiter jusqu'à la mode même pour arriver à nos fins, pourvu — et ceci est essentiel — que ce ne soit que d'un plan technique que nous semblons munis.

Le milieu créé par Bayreuth n'est pas un adjuvant infaillible; car les personnalités qui en auraient le plus besoin sont d'ordinaire celles dont l'âme est la moins soumise au temps, c'est-à-dire qu'elles peuvent entrer dans une disposition à heure fixe: Bayreuth tout entier s'écroule alors devant leur faiblesse. Un tel milieu entretient une disposition déjà existante, la stimule, il peut même l'éveiller, mais non pas en régler la durée ni le cours.

L'influence par des moyens purement techniques, en restant relativement à la disposition du public, aura donc l'avantage de permettre à chacun le choix du moment qu'il considère comme favorable, ou, du moins, ne risquera pas de détruire par suggestion contradictoire une bonne disposition.

Mon lecteur a sans doute dans son souvenir certaines soirées de

théâtre où tout semblait fait pour le détourner de n'importe quelle joie esthétique et où néanmoins il en a goûté de très pures précisément parce qu'on n'exigeait pas de lui dès l'abord un état d'âme particulier. Harcelés par l'étouffante bigarrure de la vie moderne, nous vivons toujours davantage en nous-mêmes et sommes reconnaissants à l'artiste qui sait en tenir compte. Si l'on nous fournit un milieu — ainsi qu'à Bayreuth — on nous oblige déjà à une transposition de notre âme souvent difficile et qui nous affaiblit de tout vis-à-vis de l'œuvre d'art. Il faut donc trouver un moyen de réunir l'œuvre et son milieu en une seule suggestion. Or, il est évident que ce ne peut être qu'en agissant sur la forme même du drame.¹

Nos grandes villes offrent en ce sens toutes les ressources nécessaires à l'art intégral; elles font plus: elles obligent l'homme délicat à la plus grande réserve tout en cultivant violemment sa sensibilité esthétique, et rendent ainsi son organisme plus accessible que tout autre à l'influence des moyens techniques, et plus apte aussi à établir entre eux et lui un harmonieux accord. En outre la substance du «Grossstädter», bien que particulièrement résistante, présente beaucoup de surface, et si assaillie journellement par les mille clichés de la médiocrité, elle s'est habituée à les laisser glisser sur elle sans en prendre note, elle n'en est que plus avide de pouvoir conserver de puissantes empreintes.

Ce sont ces empreintes qui constituent actuellement le *milieu* pour l'œuvre d'art.

A son arrivée dans une grande capitale, le provincial novice est d'abord étourdi par le brillant appareil qui l'entoure; comment pourra-t-il jamais goûter à toutes ces multiples joies? Son être s'éparpille, veut tout embrasser, et se trouve fort surpris de ne rien retenir. Il observe alors le visage et les allures de ceux qui sont dès longtemps plongés dans cette atmosphère surchauffée et remarque sur leurs traits un calme et dans leur attitude une précision sans analogie avec le spectacle dont ils font néanmoins partie. Le nouveau venu en arrive à comprendre que ce spectacle consiste en un puissant réseau de chemins parfaitement distincts, foulés chacun par quelques êtres humains qui y poursuivent la satisfaction de leurs désirs personnels. Le charme d'une telle polyphonie réside justement dans l'opiniâtreté avec laquelle chacune des voix s'attache à sa partie. La grande ville est éga-

¹ On comprendra qu'ici je prends Bayreuth en quelque sorte par son petit côté, lequel malheureusement est en nous!

lement près du néant et de la plénitude par le fait que, renfermant toutes les tendances humaines, elle peut aussi bien les neutraliser que les pousser individuellement à leur extrême limite.¹ La vie intérieure est alors un défi jeté au néant et une garantie de succès pour toutes les manifestations humaines, puisqu'à elle seule elle leur constitue ce que l'on nomme un milieu. Et voilà ce qui explique à notre jeune provincial l'intérêt si attachant de certaines des têtes qu'il rencontre: chacune d'elles renferme non seulement une individualité distincte mais encore le milieu nécessaire à la vie de plusieurs autres individualités; leurs traits ont *une empreinte*.

A Paris, la capitale de la race latine, cette empreinte prend un haut degré de plasticité et révèle plus indubitablement qu'ailleurs son origine (car le principe de classement vient, après tout, confirmer que l'œuvre d'art ne trouve de milieu qu'en nous-mêmes). En pays allemand, son caractère extérieur s'atténue et c'est plus profond qu'il faut chercher une marque distinctive. Aussi le public allemand est-il toujours plus mêlé et correspond ainsi à des manifestations beaucoup moins précises: son art est essentiellement démocratique.

Le milieu constitué par l'individualité n'a alors pas la plasticité latine et du reste n'en saurait trop que faire. Le principe du classement n'est chez l'Allemand qu'une imitation tout extérieure de la vie parisienne et ne peut s'y maintenir que par des moyens étrangers à l'œuvre d'art. En sorte que, plus général sera le caractère d'une manifestation d'art, plus sincèrement nationale elle sera. Wagner le savait fort bien en érigeant son Festspielhaus.

Pourtant c'est la grande ville qui maintenant devra fournir un milieu au drame allemand; seulement, au rebours du Latin qui détermine son influence par un emploi technique très spécial, l'Allemand aura pour tâche d'en généraliser la portée: la musique sera donc son point de départ. D'elle résultera l'emploi des facteurs représentatifs qui, à leur tour, agiront sur l'expression musicale. L'intégrité particulière de cette forme influencera nécessairement l'âme du spectateur et, ne correspondant à aucune des divisions artificiellement adoptées, révélera à cette âme la possibilité d'une jouissance esthétique qui lui soit adéquate. L'âme allemande créera ainsi, au sein même des plus déplorables imitations, un milieu pour l'art intégral.

¹ Le genre de spleen qu'on éprouve seulement dans les grandes villes doit résulter de ce que l'âme s'arrête momentanément à la première de ces possibilités.

«L'artiste musicien»

En Allemagne, le musicien — premier et essentiel facteur du drame allemand — n'est pas difficile à trouver et par conséquent la réforme représentative ne concernera pas directement le métier de compositeur et pourra se concentrer sur d'autres éléments. Il n'en est pas précisément de même en pays latin. A Paris il est des compositeurs de musique possédant fort bien leur métier et qui n'en seraient pas moins inaptes à saisir l'idée du spectacle musical; car pour la plupart la musique reste malgré tout un jeu superficiel de la forme et la nature de leurs productions n'est pas plus changée par de savants commentaires que l'âge et le crû d'un vin ne peuvent l'être par la seule mention sur l'étiquette d'une bouteille. Le Latin musicien (au sens ordinaire du mot), est une anomalie artistique. La nuance de mépris très caractéristique que le littérateur parisien ressent pour le musicien de sa race est assez justifiée; car en se vouant *exclusivement* à la musique, le Latin témoigne d'une culture personnelle assez médiocre: il ne participe pas au développement de ses contemporains, il se trouve ainsi, plus ou moins consciemment, dans l'obligation d'exploiter l'ignorance du bourgeois ou la futilité mondaine, en sorte que ses prétentions sont toujours un peu ridicules.¹

Le Latin cultivé et qui veut néanmoins se servir de la musique a pourtant deux échappatoires. Ou bien il cherchera *dans la forme de la musique même* le développement des vertus de sa race, ou bien ce seront ces vertus qui, par leurs manifestations dans *d'autres branches de l'art*, influenceront souverainement son désir musical. Dans le premier cas, il détourne la musique de ses fonctions, lui enlève la forme révélée par l'idée wagnérienne et l'objectif fictif qu'il lui crée alors ne s'adresse plus qu'à l'intelligence de collègues complaisants. Le compositeur perd donc la popularité pour faire des mathématiques musicales dont rien ne peut égaler l'ennui.

Dans le second cas il est *artiste* et comprend instinctivement que la musique est un art d'expression. Ne trouvant pas comme l'Allemand l'objet de cette expression exclusivement et indubitablement dans son

¹ C'est pourquoi, en pays allemand, certains théâtres donnent à ces productions une si large entrée, car évidemment, rien n'est assez faux pour de semblables scènes. Non contentes de s'affubler toute l'année des plumes d'autrui, elles semblent encore rechercher avec prédilection la plus grossière falsification étrangère pour se l'adapter. Peut-être, après tout, est-ce un besoin d'harmonie qui les pousse?

âme, il cherche à le déduire de toutes les autres manifestations de l'art. Or celles-ci ne peuvent captiver son attention que si elles ont un caractère «artistique» très prononcé, c'est-à-dire si elles occupent le degré supérieur dans la hiérarchie de l'art latin. Puisqu'il *vent* la musique, il sentira fortement quelle place elle laisse vacante; mais la haute virtuosité déployée dans les œuvres qui le charment ne lui semblera pas remédier suffisamment à l'absence de l'expression musicale; en sorte qu'il apportera dans cette dernière le même extrême raffinement auquel son âme est habituée ailleurs. D'où il résulte qu'en voulant combler un vide il crée une œuvre d'art indépendante: son genre de virtuosité donne à la musique la même nature accomplie que la virtuosité du peintre ou de littérateur donnait aux œuvres de ces artistes. Et cela est fort naturel, car si le besoin d'harmonie ne s'exerce pas sur tous les facteurs à la fois (ainsi qu'il ne peut le faire que dans le spectacle musical), l'artiste latin le remplace par un besoin *d'équivalence* entre la vibration que produisent pour lui les œuvres d'art sans musique et celles dont sa production personnelle doit être douée par la musique.

De même que le «mathématicien», un tel artiste perd toute popularité. Par contre, son œuvre est «artistique» au plus haut point, en sorte qu'un public propre à la goûter lui est tout de même assuré. Malheureusement la musique ne supporte pas longtemps ce genre d'excès et, comme je l'ai dit, elle devient un vice peu avouable, ce qui restreint le nombre déjà minime de ceux qui la peuvent goûter sous cette forme. Pour la tirer de ce mauvais pas, on lui adjoint alors le poète. Sur des poèmes ciselés avec le plus patient amour, l'artiste s'efforce de composer une musique adéquate. Mais le poème est un chef-d'œuvre en soi; comment donc le relever encore avec une combinaison de sons étrangères à sa facture? Sans s'en douter, le *poète* moderne est venu au-devant de *l'artiste* musicien; plein du désir musical il a confectionné des œuvres étrangères où tout ce que les mots peuvent contenir de suggestion par leur sonorité, leur juxtaposition, et surtout par les divers *plans* de leur signification, a été prodigué. Ces subtiles intentions, en demandant du lecteur une sorte de transposition intime, lui fournissent l'activité personnelle si goûtée du Latin. *C'est cette activité dont l'artiste vient alors s'emparer pour l'exprimer en musique.* Sa musique nous présente de façon très flatteuse la part que le poète isolé nous avait réservée; elle va parfois si loin qu'elle joue presque le rôle du lecteur vis-à-vis du poème: l'auditeur est positivement entraîné *dans* l'œuvre d'art.

Je ne puis analyser ici le rapport qui s'établit alors entre le mot et le son musical. Ce rapport est à la fois trop complexe et trop peu stable. Pourtant il faut avouer que ces artistes sont relativement peu influencés par le procédé wagnérien; leur grand respect pour le poème qu'ils composent les pousse à mettre toute leur incroyable virtuosité à son service, et leur musique devient ainsi «française» au sens philologique du mot. Il en résulte un genre de beauté qui inspire la plus grande confiance pour des œuvres ultérieures.

Sur des organisations aussi distinguées, l'idée du spectacle musical pourra évidemment se développer à coup sûr; et il n'est pas sans intérêt de chercher quelle transformation elle opérera dans leur production.

Le «mathématicien» musical reste pour nous hors de cause; il veut être allemand sans posséder le trésor indispensable pour cela, et français sans mettre en œuvre les hautes qualités de sa race. Ses produits sont bâtards et les meilleurs ne valent que comme curiosités de collectionneur. Ils n'ont donc rien à voir avec l'art *vivant*.

Bien au contraire, celui que j'appellerai *l'artiste-musicien* (par opposition avec le *poète-musicien* allemand), malgré ses prétentions modestes et l'impossibilité esthétique où il se trouve d'orner ses œuvres des commentaires dont les autres sont si prodigues, représente à lui seul le point le plus avancé de la culture latine. Au lieu de suivre le courant général, de se prêter aux évolutions dès longtemps préparées, il a su, le plus souvent inconsciemment car il est artiste avant tout, distinguer dans l'œuvre de Richard Wagner le principe fécondant; il s'est assimilé ce que le génie latin pouvait en comporter et puis, sans broncher, sous l'empire d'une irrésistible impulsion, il s'est mis à l'œuvre. Or ceci témoigne chez lui d'un jugement artistique si sûr, d'un goût si épuré, qu'il n'y a peut-être pas en pays latin de manifestation d'art qui puisse se comparer à la sienne. Les autres artistes développent de leur mieux des éléments déjà existants; il enrichit sa race d'un élément nouveau.

L'objet de la musique en pays latin

Son activité démontre éloquemment que l'existence et la beauté de la musique «française» ne sauraient être autre chose que le résultat du profond respect de l'artiste musicien pour *l'artiste inspiré du désir musical*. En conséquence, le désir musical, même sans la possession du

métier de musicien, est la condition indispensable à l'apparition de n'importe quelle musique «française». *Cette musique ne peut pas exister de son propre chef et doit être comme la floraison d'un désir qui s'étend sur toutes les autres branches de l'art.*¹

Nous avons vu précédemment que le désir musical, en cherchant à s'exprimer hors de la musique, donne à l'œuvre d'art un caractère de suggestion qui demande une sorte de reconstitution intérieure. Le jeu de cette activité réciproque prouve que l'auteur et son public sentent la présence d'un Inconnu, et, tous deux sont trop artistes pour oser remplacer celui-ci par de simples expédients techniques, ils lui laissent une place indéterminée. *Ce jeu constitue l'objet de la musique pour le Latin.*

L'artiste musicien, en composant sa musique, manifeste l'Inconnu, et remplit la place *qu'on lui avait réservée pour cela*. Le rôle des facteurs poétiques et représentatifs dans le spectacle musical se précise ainsi de lui-même, car la place que le peintre, le sculpteur, le poète moderne, laissent instinctivement dans leurs œuvres pour permettre au public de goûter le charme d'une musique inexprimée, donne à des produits d'art une forme éminemment propre à leur réunion intégrale. La réduction nécessaire pour une action simultanée de tous ces facteurs est déjà aux trois quarts accomplie — *et cela . . . avec le plein assentiment du public . . .*

Voilà bien véritablement le triomphe de la culture de la forme! De même qu'en astronomie on fixe dans l'infini du ciel la place d'une étoile encore invisible, de même, en un haut degré de perfection du sentiment de la forme, l'Inconnu peut être pressenti et sa place approximativement délimitée.

La loi qui régit l'activité des artistes latins est aussi infaillible que celle qui préside aux calculs de l'astronomie; tous ils prophétisent sans le savoir la venue d'un astre qu'ils ne connaissent pas.

Vienne alors l'artiste musicien, l'artiste qui possède les rayons et sait les diriger, et soudain leurs yeux *verront*.

Le spectacle musical deviendra le foyer où convergeront toutes les virtuosités: celles-ci pourront déduire des conditions attachées à leur réunion et du genre d'intensité qui s'en dégagera, une nouvelle forme pour leur production isolée. Car l'Inconnu désormais révélé, transformera la suggestion en une expression positive, de sorte que la place

¹ Je rappelle ici au lecteur, la signification particulière que j'ai donnée au «désir musical» en traitant des artistes parisiens.

indéterminée qu'on lui réservera ailleurs, devenant soudain *mesurable*, changera considérablement les rapports de l'auteur avec *son* public. L'artiste s'exagérait non pas la portée, mais bien l'étendue de l'élément mystérieux et inconnu; à force de subtiliser la facture de son œuvre en vue d'une plus parfaite suggestion il semblait devoir sombrer dans le néant, et la curiosité de son public, toujours plus excitée, l'encourageait dans cette voie.

En ce moment critique, la musique, *telle qu'il la peut goûter*, vient rendre l'artiste à lui-même: les ressources négligées par excès de culture, elle lui en montre le nouveau prestige, et devant son «désir musical» enfin satisfait, il se découvre une nouvelle source d'énergie et de vigueur.

Norme idéale pour l'artiste musicien et pour le poète-musicien

Pour l'artiste musicien, comme pour le poète musicien, les principes théoriques déduits de l'idée du Worttondrama et leurs résultats techniques tels qu'ils sont exposés dans ma première partie, vont servir de norme idéale. Placée entre les deux productions de ces artistes, l'idée les relie et tend à les attirer l'une vers l'autre. En elle seule pourrait se satisfaire complètement leur besoin d'harmonie, en sorte qu'elle seule peut les garantir contre les écarts pernicieux. L'espace qui les sépare de cet idéal commun suffit largement aux qualités variables de la personnalité: plus *riche* sera le développement intérieur de l'Allemand, plus il pourra fournir de motifs à l'extériorisation de son drame; plus *profond* deviendra le désir de l'artiste latin, mieux il saura conférer à l'acteur seul le droit de commander au tableau scénique.

De la connaissance théorique de l'idée résultera nécessairement une marche progressive vers l'intransigeance pratique.

L'artiste musicien, admirablement secondé par ses collègues dans les branches isolées de l'art, s'appliquera principalement au perfectionnement *technique* des facteurs représentatifs; la valeur respective de ces facteurs et les conditions générales de leur réunion n'offrent pour lui aucune difficulté, car le puissant instinct de la forme le guide.¹

¹ Tout ce que l'on peut tirer d'expression de la mise en scène actuelle, le Parisien l'a fait, et ce sont des considérations d'un ordre étranger qui maintiennent chez lui la convention scénique.

Par contre, ce seront justement ces valeurs respectives entre les facteurs qui feront l'étude particulière du poète-musicien; il pourra donc appliquer presque sans restriction les principes théoriques de la «mise en scène comme moyen d'expression», c'est-à-dire le transport de la musique par voie hiérarchique; tandis que pour le Latin ces principes resteront dans quelque dépendance de l'emploi technique qu'il saura trouver pour se satisfaire.

Néanmoins, pour l'un comme pour l'autre, le seul traité valable sur l'œuvre d'art intégral restera toujours la démonstration théorique et spéculative sur l'idée du Worttdrama; toute autre n'aurait qu'une valeur temporaire.

Or on a vu que cette démonstration n'est pas matière à discussion; jusque dans son détail elle se fonde sur des lois et des faits indépendants du goût personnel de l'artiste: sa valeur théorique est ainsi absolue pour celui *qui veut la musique*.