

vivions, à cet égard, depuis des siècles; proclamé au-dessus d'un mensonge de nos mœurs devenu une loi du code le principe même de la nature, c'est-à-dire l'égalité dans la maternité; et formellement établi pour l'enseignement des générations futures l'équivalente responsabilité des deux sexes dans l'accomplissement des mêmes actes.

Voilà le bien accompli, les réformes d'idées, d'opinions et de faits qu'exigeaient depuis longtemps les sentiments de justice et de vérité.

Qu'on accepte, au surplus, comme une fatalité économique de notre époque, la transformation sensible du caractère, des mœurs et des facultés de la femme, telle qu'elle se poursuit irrésistiblement sous nos yeux, c'est une raison de force majeure. Il faut s'y soumettre.

Mais, de la part des hommes, pousser en aveugles à de brusques et dangereux envahissements, exciter dans les cerveaux féminins des ambitions hâtives, augmenter, de parti pris, et pour un idéal de mutuelle réciprocité que contre-balanceraient funestement les dures leçons de la réalité, le nombre des déclassées: voilà de la mauvaise besogne. Contre les excès où tend à verser le féminisme à outrance, faisons la chaîne. Opposons une digue salutaire à ses débordements, si nous ne voulons pas courir les risques d'un violent reflux d'opinion. Avec l'ascendant moral que des habitudes séculaires de protection et d'amour ont laissé prendre à la femme dans la société, comment l'homme pourrait-il soutenir l'idée de ses mille dépendances volontaires au dedans, s'il n'avait au dehors la conviction de sa supériorité? Du jour où il n'en aurait plus conscience, il ne se sentirait plus dans l'égalité. L'équilibre serait à nouveau rompu. La réaction antiféministe aurait son heure, inévitablement.

Oui, craignons qu'après avoir entendu tant gémir la femme sur son apparent esclavage, on n'entende aussi s'élever la plainte de l'homme, et qu'il ne réclame à son tour avec force son propre affranchissement, — affranchissement de bien des servitudes qu'il avait acceptées jusqu'alors d'un cœur docile; affranchissement des tyrannies de la mode et des charges d'un luxe égoïste et ruineux; affranchissement des contraintes d'une galanterie factice; affranchissement enfin des tendances insatiablement dominatrices de « l'Ève nouvelle », qui, lorsqu'elle aurait tout obtenu, demanderait encore... le reste.

FRÉDÉRIC LOLIÉE.



BEETHOVEN

« précurseur » de Wagner.

— « Beethoven a le torse nu; la statue est d'or, d'ivoire, de marbre. Beethoven est assis, pensif, à la fois romantique et olympien. L'arrangement de l'ensemble peut faire penser à la Minerve chrysoléphantine de Phidias dans la *cella* de l'Acropole; un peu plus, on chercherait les yeux glauques, transparents comme un sourire des vagues pénétrées de lumière sur un fond de sable chatoyant... mais, ce qu'on voit, c'est la grossé tête flamande, entêtée, fermée et géniale, du vieux Louis van Beethoven. A ses pieds, un aigle de bronze fait une large tache sombre. Le tout vaut 260 000 marks, et la ville de Leipzig se propose de l'acheter, si ce n'est fait déjà... »

Voilà ce que me disait tout récemment un farouche admirateur de Beethoven. Il revenait de Vienne: cet été, à la « Sécession », c'est-à-dire aux « Indépendants » de Vienne, — il avait vu les neuf chambres où les décorations du peintre-statuaire Max Klinger, l'illustrateur de Brahms, représentaient les Neuf Symphonies. Après les neuf chambres, comme après les neuf cercles d'un nouveau paradis dantesque, on était admis à contempler l'image composite de Beethoven.

— Et les jeunes esthètes de Vienne, demandai-je à mon *beethovénien* farouche, — les esthètes, que disent-ils de tout cela?

— A Vienne, reprit-il, ils sont comme partout ailleurs: dès qu'on dit « Beethoven », ils répondent « Wagner ». Wagner les hypnotise tous: ils en sont encore à Wagner-Messie, Beethoven-Précurseur!... »

Et, sur ce mot, mon irascible *beethovénien* me quitta.

Et je pensai de nouveau à la formule tant de fois entendue: « Beethoven *précurseur* de Wagner. »

* * *

Si l'on supprimait un seul des grands devanciers de Wagner, on supprimerait du même coup quelque chose de Wagner.

Tous, en effet, ont agi sur lui. En 1838, à Riga, lorsqu'il était chef d'orchestre, Wagner tourmentait ses musiciens pour obtenir d'excellentes exécutions de Mozart, de Méhul et de Cherubini; il prenait même dans les journaux la défense de la *Norma*: « Du chant, s'écriait-il, du chant et encore du chant, *Allemands que vous êtes* (1)! » Plus tard, pendant les années qui précèdent 1848, Kapellmeister à Dresde, il se faisait des ennemis par son zèle à monter les opé-

(1) Cité par H. St. Chamberlain.

ras de Mozart : il voulait un jeu souple, mouvementé, vivant, au lieu de découper l'œuvre à la manière prétendue classique ; il donnait une nouvelle version de l'*Iphigénie en Aulide* de Glück, en respectant l'accentuation du chant original ; et, quant à la musique de Weber, elle est si apparentée avec celle de Wagner, surtout de Wagner jeune, que l'on peut présager que rien de Weber n'échappait à la divination de Wagner...

Aussi l'on peut dire avec certitude que les maîtres les plus divers, les compositeurs d'opéras et surtout les « symphonistes », — sauf Haydn peut-être, — servirent à développer le génie de Wagner et sa merveilleuse compréhension de la musique dramatique.

Mais les fanatiques de la religion wagnérienne n'en démentent pas : « Beethoven, proclament-ils, fut l'ange annonciateur, ou plutôt le précurseur, du Dieu unique Wagner. »

* *

A vrai dire, et si l'on présente les choses sous un certain jour, ils n'ont pas tort. En effet, pour bien comprendre un homme, il faut l'aimer ; si on l'aime, on partage ses illusions. Or Wagner n'était pas loin de penser que Beethoven était son précurseur. Il fit même un livre pour le démontrer.

C'était en 1870.

La France était vaincue ; Paris allait être bombardé : on allait donc réduire en cendres cette ville où Wagner, ardent et plein de vie, avait souffert trois ans de misère et de détresse avec sa jeune femme, cette ville où les abonnés de l'Opéra avaient sifflé *Tannhäuser* ; les armes allemandes détruisaient cette sentine du faux goût ; le génie allemand allait enfin rayonner sur le monde ; Beethoven était plus grand que le conquérant casqué, et encore Beethoven avait-il seulement préparé le *drame*, réalisé enfin par Wagner !...

Ainsi pensait Wagner ; et tout ce débordement lyrique fut amené par une coïncidence de dates : Beethoven est né en 1770.

Si ce livre, *Beethoven*, n'était que le cri joyeux, emphatique, étourdissant, d'un homme irritable et orgueilleux qui a souffert et clame son ivresse de voir son ennemi abattu, ce livre intéresserait les seuls biographes de Wagner : ce serait un document sur l'état de sa sensibilité en 1870, et rien de plus. Mais ce livre est, à propos de Beethoven, un des manifestes les plus curieux de la pensée de Wagner. La date excuse le ton de *miles gloriosus* ; et puisque à cette date Wagner a écrit tout son œuvre sauf *Parisien*, elle engage à essayer de pénétrer dans cette forêt d'abstractions, tout embroussaillée du pire jargon philosophique et où nul sentier n'indique une

direction quelconque : vraiment, rien ne ressemble aussi peu à un parterre dessiné à la française...

Essayons toutefois d'y pénétrer.

* *

Wagner écrit :

Dans une nuit d'insomnie à Venise, je me mis au balcon de ma fenêtre au-dessus du Grand-Canal. Comme un rêve profond, la ville fantastique des lagunes s'étendait dans l'ombre devant moi. Du silence le plus absolu s'éleva l'appel plaintif et rauque d'un gondolier qui venait de s'éveiller sur sa barque ; il appela plusieurs fois jusqu'à ce que, de bien loin, le même lent appel répondit le long du canal nocturne ; je reconnus la vieille phrase mélodique douloureuse, sur laquelle Tasse avait écrit les vers connus, phrase vieille de siècles et certainement antérieure aux canaux de Venise et à sa population. Après des pauses solennelles, ce dialogue aux sonorités lointaines s'anima enfin et parut se fondre dans un unisson ; puis, auprès comme au loin, le sommeil ayant repris son empire, les sons s'éteignirent. Que pouvais-je me dire d'elle, à la lumière du soleil, la Venise fourmillante et bigarrée, que ce rêve nocturne et sonore n'eût porté avec infiniment plus d'intensité aux régions profondes de ma conscience (1) ?

Presque tout le livre *Beethoven* n'est que le commentaire de ce tableau ; et, en effet, ce tableau est le symbole parfait de la pensée et de la musique de Wagner. En notant cette description, ce n'est pas sur Venise que Wagner nous renseigne : c'est sur lui-même. Voilà bien un « tableau » qui n'est pas tout à fait « la nature vue à travers un tempérament », mais plutôt « un tempérament révélé par la nature qu'il décrit ».

Qu'on veuille bien relire, et avec soin, les quelques lignes de Wagner ; et qu'on laisse les souvenirs de ses œuvres et de ses écrits se réveiller en soi à cette lecture. C'est dans « une nuit d'insomnie »... où la ville apparaît « comme un rêve »... En effet, pour Wagner, le but des arts, ce n'est pas de représenter les choses, mais les « idées » des choses.

Le peintre, par exemple, lorsqu'il met sous nos yeux un système d'apparences, ne se propose pas seulement d'agir sur notre sensibilité afin de nous faire penser aux choses qu'il a plus ou moins bien reproduites : grâce à ce spectacle qu'il refait selon une nécessité intérieure et, en grande partie, inconsciente, il se propose plutôt d'agir sur notre faculté émotive et sentimentale. De même, le poète se sert des mots et de leurs concepts moins pour nous

(1) Nous empruntons nos diverses citations de « *Beethoven par Wagner* » à la récente traduction de M. Henri Lasvignes (éditions de la *Revue Blanche*).

Dans la *Revue Wagnérienne*, de longs fragments avaient été déjà traduits par M. Teodor de Wyzewa (1885). Aujourd'hui, cette *Revue Wagnérienne* est presque introuvable en librairie.

transmettre tel ou tel concept abstrait, que pour nous mettre dans un certain état émotif. Car alors, ces artistes ne nous montrent plus seulement le monde sensible et connaissable, ils nous ouvrent une fenêtre mystérieuse sur l'*En-soi* des choses et ils nous animent d'un nouveau sens : l'intuition.

Combien la musique est plus puissante que tous les autres arts : les arts plastiques nous montrent encore les choses mêmes, la poésie se sert encore des concepts, contenus dans les mots, pour faire naître l'émotion; mais la musique est presque toute émotive. Par elle, oubliant l'apparence des choses et nos concepts, nous pouvons percevoir en nous notre véritable essence et, par suite, l'essence des choses qui est *une* avec la nôtre...

Qu'on relise l'impression de Venise : une nuit, tandis que la ville s'étend dans l'ombre comme un « rêve », un gondolier jette au loin un cri plaintif et rauque. Mais, dans ce cri, Wagner ému et voyant reconnaît la voix de la mélancolie et de la douleur, la voix que le Tasse déjà avait reconnue et à laquelle il avait accordé ses vers, la voix antérieure à Venise et à ses canaux, la voix éternelle de la lagune où pèsent les brumes lourdes de fièvres, — la voix que Wagner « retrouve aux régions profondes de sa conscience ».

* *

Dès lors, si tel est Wagner, si telle est l'idée qu'il se fait de la musique, on comprend ce que pour lui fut Beethoven.

Avant Beethoven, pense Wagner, les musiciens n'avaient guère découvert l'essence de leur art. Ils disposaient les sons pour atteindre à la beauté formelle plutôt qu'à l'expression :

La musique, écrit-il, s'en tenait au jeu chatoyant des belles formes et se bornait, par suite, à nous maintenir engagés dans les relations extérieures des choses, en ne nous présentant que la surface extérieure de la musique, tournée vers le monde sensible...

Cela veut dire qu'elle manquait d'*au-delà*.

Mais Beethoven libéra cette musique « étroitement enfermée dans des formes banales et des conventions »...

Ne faire que jouer, sous ces formes conventionnelles, avec la richesse énorme de la musique, de manière à éviter, comme un danger, son action propre, c'est-à-dire la manifestation intérieure de toute chose, voilà qui fut longtemps, au jugement de l'esthéticien, le vrai et seul satisfaisant résultat du développement de l'harmonie. Mais avoir pénétré par ces formes dans la musique, au plus profond de sa substance, avoir pu de là renvoyer à l'extérieur la lumière intérieure du Voyant et nous montrer de nouveau ces formes uniquement d'après leur sens

intérieur, voilà quelle fut l'œuvre de notre grand Beethoven, qui, par suite, doit être pour nous le génie même de la musique.

Ces lignes peuvent paraître obscures : à la vérité, on n'a rien écrit sur Beethoven d'aussi profond et d'aussi lucide, d'aussi précis et d'aussi illuminé que ces lignes de Wagner. — Le malheur, c'est qu'elles s'appliquent à tous les maîtres aussi bien qu'à Beethoven.

En effet, on peut dire de tous les maîtres qu'ils ont pris une « forme », et qu'ils s'en sont servis pour dire quelque chose; par conséquent, ils ont dû modifier la « forme » de leurs devanciers pour l'adapter à ce qu'ils avaient eux-mêmes à exprimer : pour parler comme Wagner, ils « montrent de nouveau ces formes d'après leur sens intérieur ». — Mais Wagner ajoute le mot *uniquement* : « Beethoven montre de nouveau ces formes *uniquement* d'après leur sens intérieur. »

Reste à savoir si le mot est juste. Évidemment il ne peut s'appliquer qu'aux dernières œuvres. Encore faut-il le nuancer : par exemple, dans le quatuor en *ut dièse mineur* (op. 131), composé en 1824-1826, et que Wagner analyse dans son *Beethoven*, la forme, sans aucun doute, est conditionnée par le fond : peut-on dire qu'elle le soit *uniquement*? Est-ce même possible? Wagner ne serait pas de cet avis, lui qui écrit, à quelques pages de là : « Rien, pas même des formes, ne pouvait entraver l'épanouissement fier et libre du génie intérieur de Beethoven. » Car cela ne tend pas à dire que l'épanouissement du génie intérieur supprime « les formes », mais simplement qu'il les modifie, qu'il se les adapte : ce qui est d'accord avec la doctrine même qui ressort des *Maitres Chanteurs* et notamment de la scène où Sachs écrit l'improvisation de Walther.

D'autre part, peut-on dire que les « formes ont empêché l'épanouissement fier et libre » de génies tels que Mozart ou Schumann? Est-ce qu'ils n'ont pas, eux aussi, dans certaines œuvres, « montré ces formes *uniquement* d'après leur sens intérieur? » D'ailleurs, dans tous les genres de musique, le signe de la perfection atteinte n'est-il pas la forme adéquate au « sens intérieur », et confondue avec lui?

Dès lors, puisque le mot *uniquement* est impropre, pourquoi Wagner l'emploie-t-il à propos de Beethoven, et de Beethoven seul?

* *

Tout jugement est à double effet : on croit juger autrui; en réalité, on donne un document sur soi-même. Le jugement de Wagner sur Beethoven peut nous aider à comprendre l'« Évangile humain » qu'est la *Neuvième Symphonie*, c'est-à-dire que ce juge-

ment trouble notre propre compréhension en y mêlant celle de Wagner : il nous éclaire comme une lampe au crépuscule ; il fait jouer les tons d'une manière plus savoureuse, mais il fait un faux jour. N'importe, le jugement de Wagner nous montre surtout ce que Wagner voyait en Beethoven : il nous renseigne sur Wagner. A vrai dire, Wagner se juge lui-même à propos de Beethoven.

Il écrit : « Beethoven a montré les formes musicales *uniquement* d'après leur sens intérieur. » Car c'est là ce qu'a voulu faire Wagner ; et son génie, c'est d'y avoir réussi.

La musique, qui ne représente pas les idées contenues dans les apparences du monde, mais, au contraire, est elle-même une idée du monde, embrassant tout, *enferme* en soi le drame, alors que le drame lui-même *exprime* à son tour la seule idée du monde adéquate à la musique...

... De même que le drame ne décrit pas les caractères humains, mais les laisse se représenter immédiatement eux-mêmes, ainsi une musique, dans ses motifs, nous donne le caractère de toutes les manifestations du monde suivant leur *En-soi* le plus profond. Les mouvements, formations, transformations de ces motifs ne sont pas simplement apparentés, par analogie, au drame, mais le drame qui représente les idées peut uniquement, par ces motifs musicaux, qui se meuvent, se forment, se transforment, être compris avec une clarté absolue. Ainsi, nous ne nous trompons pas quand nous voulions reconnaître dans la musique la disposition *a priori* de l'homme pour la forme du drame. De même que nous construisons le monde des apparences par l'application des lois de l'espace et du temps qui, dans notre cerveau, se forment *a priori*, de même cette représentation consciente des idées du monde dans le drame serait formée par les lois intérieures de la musique. Elles s'imposent au dramaturge aussi inconsciemment que les lois de causalité dans l'aperception du monde des apparences.

Cette citation est un peu longue et d'une lecture peut-être difficile ; mais je prie le lecteur de vouloir bien la méditer, car elle est d'une importance extrême : tout le problème wagnérien, tout Wagner est là. La musique, pour lui, est beaucoup plus que la musique. Si l'on ne s'arrête pas à sa forme seule, mais si l'on pénètre jusqu'à son essence, la musique est une révélation immédiate de l'*en-soi* des choses ; les lois musicales nous révèlent les lois mystérieuses du « substrat » du monde.

Ainsi, d'après Wagner, l'adagio qui ouvre le quatuor en *ut dièse mineur* n'est pas seulement une expression de mélancolie : cette merveilleuse introduction fuguée, *adagio ma non troppo*, est « une consultation que Beethoven tient avec Dieu sur la foi au Bien éternel »...

— C'est très étonnant, me direz-vous ; et ce quatuor ne m'avait pas l'air aussi théologique...

— Ne souriez pas, vous dirai-je ; car, ici, le sourire

est impur, il est sacrilège peut-être. Faisons-nous recueillis et méditons comme dans un temple. Écoutez les maîtres, les prêtres, qui seuls ici ont le droit de parler. Il se passe un mystère, et nous ne sommes pas sûrs d'être initiés.

Les dernières grandes paroles de Beethoven, les derniers quatuors ont fait dire à la musique presque tout ce qu'elle pouvait dire de l'au-delà. Cette voix profonde n'aurait jamais dû s'élever que dans le silence des Temples ou dans la solitude crépusculaire des âmes mélancoliques. Mais un homme de théâtre est venu ; et, comme il avait du génie, il a pu s'inspirer des grandes paroles pour les redire sur les tréteaux : le théâtre fut transformé en temple ; on comprit que la musique était peut-être une religion...

Il faut méditer et se taire. Si l'on parle, il faut renoncer aux formules, toujours étroites et tranchantes, c'est-à-dire fausses en partie. Personne ne peut juger ces hommes sacrés qui sont grands comme des dieux. Tout jugement est ridicule : Beethoven, en faisant que la musique soit plus que la musique, a peut-être tué à jamais la musique pure. Mais, après Mozart, celle-ci n'était-elle pas morte à jamais, pour avoir été portée à la suprême perfection par Mozart?... Questions insolubles, mais que suppriment les Schumann ou les Wagner : ils cueillent, dans les ruines de la musique, des fleurs pâles et des fruits enivrants qu'ils transfigurent avec leur génie. Et ces fleurs sont si douces, et ces fruits ont des parfums si voluptueux, qu'on oublie, auprès de cette magique moisson, tout le reste de la musique...

Il est certain que le Beethoven des dernières années a préparé la langue dont Wagner allait avoir besoin, ou plutôt a révélé à Wagner quelle langue lui-même devait créer pour donner une forme parfaite à son drame musical. Mais il est presque aussi vain de dire « Beethoven fut le précurseur de Wagner » que de dire : « Wagner fut l'apôtre et le vulgarisateur de Beethoven ».

ADOLPHE BOSCHOT.



LA VIE LITTÉRAIRE

La maison du péché, par Marcelle Tinayre.

La Maison du péché, par Marcelle Tinayre ; Calmann-Lévy, éditeur. — *Advenial*, roman contemporain, par Louis de Chauvigny ; Juven, éditeur.

Lorsque Marcelle Tinayre publiera son prochain roman, — c'est-à-dire quand Marie-Anne de Bovet en aura publié trois ou quatre et Jane de la Vaudère cinq ou six, — nous pourrions étudier les développements assez réguliers de son beau talent dis-