

LA SYNTHÈSE DES ARTS

Les arts individuellement ont produit tant de chefs-d'œuvre qu'ils semblent épuisés, ou près de l'être. L'évolution sociale nous promet des inspirations nouvelles, mais en technique nous ne pouvons plus rien découvrir. Notre musique même, si récente, est à bout de ressources : aucune agrégation harmonique n'a été inventée depuis J.-S. Bach, aucune forme symphonique depuis Beethoven. Seul un bouleversement comme l'invasion des barbares dans l'empire romain pourrait revivifier chaque mode esthétique en détruisant les œuvres et les traditions ; mais le cataclysme social qu'on nous prédit n'aura sans doute pas de conséquences aussi radicales.

C'est dans les arts eux-mêmes tels qu'ils existent qu'il faut trouver leur rajeunissement. Il est permis de penser qu'on y parviendra en effectuant ou plutôt en achevant leur synthèse.

Le spectacle des luttes artistiques contemporaines me confirme dans cette opinion. La caractéristique des jeunes écoles me paraît un effort vers des formes complexes, qui expriment à la fois des sensations et des idées d'ordre esthétique

différent. L'effort est malheureusement peu réfléchi. La plupart de nos novateurs manquent d'idées générales ou des multiples connaissances techniques nécessaires, et c'est aux arts isolés, non aux arts associés qu'ils demandent une signification synthétique. Les musiciens s'exténuent à des effets littéraires, les poètes à des effets de couleur ou de musique. Le public ne comprend plus, les créateurs se découragent et l'anarchie envahit l'art.

Essayons de débrouiller la question.

Sous quelles formes la synthèse des arts est-elle impraticable?

Sous quelles formes est-elle possible et a-t-elle été déjà réalisée?

MUSIQUE

La musique, réduite à ses ressources, la musique pure est-elle capable d'une expression synthétique, peut-elle avoir, outre sa signification propre, une signification littéraire, plastique ou dramatique?

J'en doute fort, car elle se définit : la combinaison des sons produits par le chant des voix ou des instruments. C'est, par conséquent, un art abstrait, ne formulant que des idées et des sentiments très généraux, comme la vitesse, la lenteur, le calme, le trouble, la joie, la souffrance.

On va m'opposer des exemples tirés de l'œuvre de Beethoven. Ses sonates et ses symphonies n'expriment-elles pas des idées particulières? Ainsi le premier morceau de la symphonie en *ut* mineur ne développe-t-il pas l'idée de fatalité?

Nullement : car, si nous ignorions (oh ! les biographes !) que le rythme de cet *allegro* s'associa dans l'esprit de Beethoven au rêve de la Fatalité frappant à sa porte, l'*allegro* n'en aurait pas moins une signification complète, n'en serait pas moins un chef-d'œuvre à l'exécution duquel des instruments et des instrumentistes suffisent. L'idée de fatalité a pu inspirer à Beethoven ce rythme persistant, non cette exposition, ce développement, cette conclusion, qui ne relèvent que de la logique musicale. Il ne faut pas confondre l'art avec les sen-

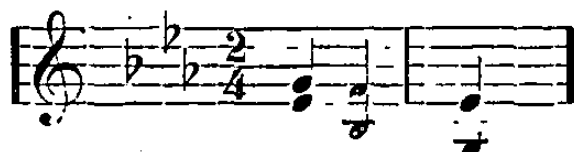
sations et les pensées qui le font naître. Les phénomènes du monde externe et du monde interne agissent sur le musicien comme sur les autres artistes, et l'anecdote à laquelle je viens de faire allusion n'a, entre beaucoup de semblables, qu'un intérêt documentaire. Les belles œuvres se passent de documents.

— Mais le « *lebe wohl*¹ » de la XXVI^e sonate, le « *muss es sein, es muss sein*² » du XVI^e quatuor ? Ces indications sont de la main même de Beethoven. L'entremêlement des « *lebe wohl* » à la fin des « adieux », les premiers accords de « l'absence », la longue pédale qui annonce « le retour », ne perdraient-ils pas de leur beauté si l'on en supprimait le commentaire ? Et s'expliquerait-on l'horrible contrepoint placé sous le thème « *es muss sein* » si Beethoven ne nous affirmait en bon allemand que « cela doit être » ?

Ces dernières objections sont plus fortes, mais l'on m'accordera que de semblables velléités littéraires sont très rares dans l'œuvre instrumentale du maître, qu'elles nécessitent l'adjonction de la parole au son, et qu'elles influent peu sur l'architecture des morceaux où elles se manifestent, architecture en son ensemble toute musicale. En somme, quelques pages exceptionnelles et, avouons-le, discutables du symphoniste roi ne suffisent pas à justifier une conception littéraire de la musique pure.

Une conception plastique de cet art serait plus rationnelle, mais l'impossibilité d'imiter d'une manière intelligible les bruits de la nature lui enlève presque toute valeur.

Le rythme léger des cordes dans une pièce pour clavecin,



1. Le - be wohl! — Adieu!



Muss es sein?

Es muss sein!

Muss es sein? Faut-il? Littéralement: Cela doit-il être?
Es muss sein! Il le faut! Cela doit-être!

de Rameau, l'arpège rauque du hautbois à la fin de la *Danse macabre*, de M. Saint-Saëns, n'auraient pas de signification pour l'auditeur si Rameau n'avait eu soin d'appeler sa petite fantaisie « la Poule » et de mettre *co, co, co, co, cocodai*, sous les notes imitatives, ou si M. Saint-Saëns ne nous avait annoncé le chant du coq dans la notice de son poème symphonique. Je ne sais guère que Beethoven qui soit parvenu, dans l'*andante* de la Symphonie pastorale, à reproduire d'une manière frappante, avec la clarinette, le chant du coucou; il y a joint, du reste, des appels de hautbois et des trilles de flûte beaucoup moins précis dans leur imitation de la caille et du rossignol. Si nous ajoutons que les timbales jouent assez bien le tonnerre, et la grosse caisse le canon, on reconnaîtra que les effets plastiques de la musique se réduisent à des pué-rités.

A plus forte raison, le compositeur ne peut-il décrire avec des instruments sonores des fragments du monde visible. Qu'il orne ses productions de titres non musicaux, c'est tout ce que nous lui passerons; encore ces titres, le plus souvent inutiles, seront-ils courts de manière à ne pas troubler l'auditeur.

Refusant à la musique pure l'expression littéraire ou plastique, je lui refuse par cela même l'expression dramatique, puisque le drame est littérature ou théâtre, combinaison de plastique et de littérature.

Nos compositeurs ne sont pas toujours convaincus de ce caractère abstrait de la musique pure, et certains n'hésitent pas aujourd'hui à écrire une symphonie avec l'intention d'y reproduire un tableau ou un poème. Les lois de la symphonie ne s'accommodent pas de ces tentatives. Faites pour donner à la musique une signification parfaite en soi, elles s'altèrent et se transforment au contact d'un élément étranger. Une symphonie ainsi composée n'est plus une symphonie, mais une fantaisie pittoresque ou dramatique séparée du spectacle ou de l'action qu'elle commente, c'est-à-dire une œuvre inintelligible, sauf pour l'auteur.

La synthèse des arts est impraticable sous une forme strictement musicale.

PLASTIQUE — LITTÉRATURE

J'ai vu à Londres des paysages de Turner, à Paris des nocturnes de M. Whistler, à Bruxelles des fantaisies d'un jeune artiste doué, M. Robert Picard, qui m'ont donné l'impression commune d'une peinture de chevalet réduite à des rapports de couleur. Comment expliquer ces œuvres mystérieuses si ce n'est par le besoin inconscient d'associer la peinture à des expressions abstraites d'ordre musical ou poétique, par le besoin d'une synthèse des arts ?

Mais, s'il est une forme en laquelle la synthèse ne puisse s'accomplir, c'est bien la peinture, art concret, art plastique, réduit à l'imitation de la nature visible ou d'éléments à elle empruntés.

L'expression littéraire, par contre, ne saurait se délimiter aussi brutalement. Inséparable du langage, lui-même inséparable de la pensée, elle revêt une forme concrète aussi bien qu'une forme abstraite et se rattache à la plastique par sa force descriptive, à la musique par la variété de ses rythmes et de ses résonances. Ce ne sont là pourtant que des analogies dont la supériorité intellectuelle et l'infériorité sensuelle du mot, comparé à la couleur et au son, nous donnent la mesure.

De l'analogie à l'identité il n'y a qu'un pas. Des poètes contemporains l'ont franchi. Confondant l'idée et la sensation, ils ont voulu réaliser la synthèse des arts en littérature et ont rêvé les uns de peindre, les autres d'orchestrer avec des mots.

Prenons le célèbre sonnet de Rimbaud :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes, etc...

« La langue est nette et reste claire quand l'idée se fonce ou que le sens s'obscurcit », écrit M. Verlaine de ce sonnet.

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement.

a affirmé, d'autre part, un poète à qui nous devons, comme à M. Verlaine, un *Art poétique*.

C'est plaisir que de donner raison au délicieux chanteur des *Fêtes galantes*. La forme du sonnet des voyelles est en effet aussi claire que sa conception est absurde.

Rimbaud, découvrant un jour dans les arcanes de sa fantaisie que les voyelles avaient des couleurs, a cru pouvoir nous l'affirmer en un sonnet. Il a seulement oublié que les épithètes noir, blanc, rouge, vert, bleu, ne nous donneraient pas la sensation directe, mais la sensation réflexe des couleurs, et que cette sensation, déjà faible en soi et paradoxale, s'émousserait dès le second vers par l'impossibilité d'accrocher les épithètes aux voyelles des mots. Il n'avait qu'un moyen de produire l'effet voulu : colorier de leur nuance propre toutes les lettres voyelles du sonnet. Or la poésie n'est pas faite pour être vue, mais pour être entendue, et l'écriture n'est que l'accessoire du langage.

Au reste, le bon sens n'était pas la qualité maîtresse de Rimbaud : dans le mot vert je trouve E qui est blanc, dans le mot blanc A qui est noir, et ainsi de suite. Au fond, le sonnet des voyelles, j'aurais dû commencer par là, est une « fumisterie » ; mais, quand la « fumisterie » prend une forme artistique, elle en impose et il n'est pas inutile de la mettre à nu pour en diminuer les ravages.

Mieux encore, M. Zola, ce grand lyrique dévoyé, nous a décrit dans *le Ventre de Paris* un concert d'odeurs :

« Le camembert, de son fumet de venaison, avait vaincu les odeurs plus sourdes du marolles et du limbourg ; il élargissait ses exhalaisons, étouffait les autres senteurs sous une abondance surprenante d'haleines gâtées. Cependant, au milieu de cette phrase vigoureuse, le parmesan jetait par moments un filet mince de flûte champêtre, tandis que les bries y mettaient des douceurs fades de tambourins humides. Il y eut une reprise suffocante du livarot. Et cette symphonie se tint un moment sur une note aiguë du géromé anisé, prolongée en point d'orgue. »

Le galimatias est parfait : car, si les mots peuvent à la rigueur nous rappeler les sons des instruments de musique, les instruments de musique sont par bonheur impuissants à nous rappeler les pestilences des fromages.

Passons à la *poésie instrumentale*. Voici un refrain de M. Ghil, le maître du genre :

Et vive vive vive — à l'été là iront... (bis)
 Là! iront les filles, de rire Y ri quand! leur
 Clôt les yeux Qui là Y guette y guetteront
 (Et vive vive vive — à l'été là iront)
 Clôt le baiser Y ri (et vive vive vive)
 Là! iront au gué les filles, iront au gué!...

L'intention du poète est, je présume, de produire un effet de sonorité aiguë par l'accumulation de mots où dominant les voyelles fermées *é* et *i*; mais l'effet n'est obtenu qu'au détriment de la signification intellectuelle, et il faut admettre pour le comprendre que les mots se passent de cette signification. Les origines, la raison d'être du langage démentent une pareille théorie.

En outre, la création d'une langue faisant double emploi avec la musique ne me paraît pas urgente, et je suis persuadé qu'un trio de flûtes eût beaucoup mieux rendu la pensée de M. Ghil que le refrain précité.

Tout cela est en vérité par trop commode, car c'est précisément l'accord du sens des mots avec les exigences musicales du rythme et de la rime qui rend la tâche du poète si ardue, si noble et artistique. Les formes de Lamartine, d'Hugo, de Baudelaire, de M. Verlaine sont au moins aussi harmonieuses que celles de M. Ghil, et elles ont le double avantage d'être intelligibles et de nécessiter des aptitudes et du talent. Que les *instrumentistes* nous prouvent leurs connaissances techniques en musique et en poésie; et nous serons convaincus de leur sincérité lorsqu'ils proclament l'insuffisance de la musique et de la poésie à exprimer leurs conceptions.

Les aberrations dont je viens de rappeler quelques types ne sont pas rares aujourd'hui, comme ne sont pas rares les vices contre nature, auxquels elles ont le tort de ressembler.

Sous l'influence dégénérée de Baudelaire :

.....et j'aime avec fureur
 Les choses où le son se mêle à la lumière...
 (Les Bijoux);

de M. Verlaine :

De la musique avant toute chose...

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la Nuance,

De la musique encore et toujours...

(*Art poétique*);

de Wagner, — dont l'art multiple, à la fois dramatique, décoratif et musical, ne nous a guère été présenté en France que désagrégé ou mutilé, — la préoccupation d'une synthèse esthétique en littérature s'est emparée des prosateurs et des poètes. Elle ne devait aboutir qu'à la confusion des idées et des formes, car le langage a des limites, et la poésie, seule, est aussi impuissante à nous donner les sensations de la peinture et de la musique que ces arts, seuls, à développer un thème poétique.

*
* *

J'ai montré que la synthèse des arts est impossible en des formes purement musicales, plastiques ou littéraires. Elle est, au contraire, logique en des formes complexes résultant d'une association de la musique, de la plastique et de la littérature.

Mêlons les trois arts. Différentes combinaisons se produisent : littérature et plastique ; plastique et musique ; littérature et musique ; littérature, plastique et musique.

Je laisse de côté les deux premières. L'union de la littérature et de la plastique crée le théâtre, et cette synthèse date de trop loin pour qu'il me reste rien à en dire. Celle de la plastique et de la musique, qu'on se représentera sous l'espèce d'une composition instrumentale exécutée devant un décor ou accompagnant une action mimée, offre peu de ressources isolée, et j'aurai l'occasion d'y revenir en traitant du drame lyrique.

Je parlerai en détail des deux dernières, mal connues, comme tout ce qui touche à la musique, et passionnantes, puisqu'elles ouvrent des voies nouvelles à l'art français.

LITTÉRATURE ET MUSIQUE

Ces langages se sont déjà mêlés en une forme consacrée : le *Lied*¹, courte pièce de vers chantée sur une trame harmonique ou symphonique,

En cet art qu'ont glorifié Beethoven, Schubert et Schumann, et, de nos jours, en France, MM. Duparc et Gabriel Fauré, la musique a un rôle secondaire. Elle s'efforce seulement de grossir les effets d'un poème conçu et exécuté en dehors de toute préoccupation musicale; elle ralentit et accentue la déclamation; elle fortifie l'expression des sentiments. Sous le joug de la poésie, elle n'obéit plus à ses lois personnelles; ses thèmes chantés subissent les exigences de la prosodie; ses thèmes d'accompagnement et ses tonalités, celles du sens des paroles. S'il en résulte parfois des manquements aux principes de la musique pure, nous n'en souffrons pas, puisqu'elle n'a plus ici de vie propre. Une admirable mélodie de M. Fauré, *Larmes*, nous offre l'exemple d'un *Lied* où la tonalité ne s'affirme qu'à la conclusion, lorsque la prolongation du sentiment exprimé commande le repos. Une semblable disposition tonale, dans une pièce de pure musique, causerait une impression d'incohérence.

Le poème, au contraire, conserve son indépendance: il n'a pas été fait pour la musique comme la musique pour lui; il reste ce qu'il était isolé, une œuvre strictement littéraire. Si belle que soit la musique écrite par Schubert sur *le Roi des Aulnes*, par M. Duparc sur *l'Invitation au voyage*, nous ne regrettons jamais son absence en relisant les deux poèmes; ils sont de trop grande valeur intrinsèque, ont en eux toute leur raison d'être. D'autre part, nous n'imaginons pas l'œuvre

1. Les mots « chant », « mélodie » me paraissent trop vagues; le mot « chanson », d'une acception trop restreinte.

des compositeurs séparée de celle des poètes, elle n'aurait plus de sens.

Le *Lied* est donc une combinaison incomplète : un des éléments a modifié l'autre et est resté lui-même invariable.

Mais supposons un artiste capable d'écrire et les paroles et le chant d'un *Lied*, ou des collaborateurs à même de se comprendre et de s'entr'aider, le poème, conçu avec la préoccupation de la musique, n'aura plus une existence aussi indépendante. Bien que dominant par sa signification précise, il se modifiera dans l'exécution pour faciliter la tâche musicale et, l'œuvre achevée, l'impression d'ensemble sera telle qu'isolé il perdra de sa valeur.

Wagner a obtenu cette unité dans ses *Cinq poèmes*, cinq chefs-d'œuvre, et c'est à la beauté de telles formes d'art que devrait réfléchir l'extrême gauche de la littérature et de la musique contemporaines. Des études doubles éclairciraient les idées des compositeurs sur la prosodie et l'accent, conduiraient les poètes à la création d'une langue lyrique qui nous manque cruellement.

Cette lacune n'est pas si malaisée à combler; le travail consisterait plutôt à simplifier qu'à amplifier. Le chant ralentit beaucoup la diction; il nous faut donc, en gros : des mots courts, des phrases brèves, libres d'incidentes et de relatives; des rythmes très variés, à moins d'un effet spécial de monotonie; selon le besoin, des assonances et des rimes, non nécessairement rigoureuses, mais sensibles, c'est-à-dire rapprochées, leur éloignement obligeant le musicien à précipiter la mesure ou à des artifices difficiles tels que l'appui à des temps et à des harmonies symétriques; enfin, une expression générale poétique et simple : la musique peut rendre toute leur fraîcheur aux mots, aux rimes, aux images dont la littérature a abusé et peut souffrir de termes trop raffinés ou en amoindrir l'effet.

Une semblable forme littéraire ne serait ni de la prose, ni de la poésie, mais un je ne sais quoi réunissant les avantages musicaux de la prose et de la poésie. La chanson populaire a trouvé sans le chercher ce langage. Hélas! on admire l'art populaire et on ne l'explique pas. Vouloir l'imiter, c'est vouloir que cette simplicité d'âme nous soit rendue, dont il est l'expression.

Écoutons le chant d'un pâtre comme nous observons la structure d'un flocon de neige ou d'une toile d'araignée.

L'union de la musique et de la littérature a été essayée par des moyens différents du *Lied*. On a imaginé la déclamation d'un poème sur une trame symphonique. Jusqu'à présent, aucune tentative de ce genre n'a été menée à bien, et je doute qu'il en soit jamais autrement. L'unité déjà difficile du *Lied* n'est plus réalisable ici, car le lien du chant manque et la parole introduit dans la polyphonie des sonorités non musicales. Il en résulte une gêne entre les deux éléments; trop distincts, ils accaparent l'un ou l'autre l'attention de l'auditeur: l'impression d'ensemble exigible est nulle ou confuse. L'unique avantage d'une déclamation rapide est insuffisant pour qu'on lui sacrifie le plus puissant moyen d'expression, le chant, au détriment de l'effet général. Que penser d'un peintre qui exclurait une couleur de sa palette ou d'un violoniste qui ne jouerait que sur trois cordes?

La tentative tout aussi illogique du poème symphonique a, au contraire, abouti; et il me faut insister sur cette forme bâtarde, que d'illustres compositeurs: Berlioz (*Symphonie fantastique*), César Franck (*le Chasseur maudit*), M. Saint-Saëns (*Danse macabre*), M. d'Indy (*Wallenstein*) ont rendue populaire.

Le poème symphonique consiste en une composition orchestrale développant un texte littéraire, dramatique ou simplement descriptif.

Berlioz, le créateur du genre en France, fut au moins conséquent avec lui-même. Concevant le poème symphonique comme un drame musical, il l'écrivait d'après les règles du drame musical et subordonnait entièrement la symphonie à l'action. Mais il ne se rendait pas compte que le programme du poème n'est pas uni dans le temps à la symphonie et ne tient pas lieu de décors ou d'acteurs. En effet, nous avons beau lire et relire, même pendant l'exécution, le petit papier que nous a remis une ouvreuse obligeante, nous ne parvenons pas à bien saisir la coïncidence des phases de la narration littéraire et des phases du développement musical: les points principaux, à la rigueur, nous apparaissent; les transitions et les détails nous échappent. D'où une impression générale douteuse, obscure; on songe à la négligence du singe

de la fable. Il faudrait, pour rendre intelligibles les poèmes symphoniques, placer dans l'orchestre un avertisseur indiquant à chaque moment les intentions de la musique : c'est revenir au drame lyrique, où l'avertisseur est l'action même, précisée par la réalité scénique.

Moins dramaturges et plus musiciens que Berlioz, les compositeurs qui ont repris sa tentative se sont rendu compte de l'impuissance du programme à dominer la trame orchestrale : aussi ont-ils respecté dans leurs poèmes symphoniques les lois de construction et de tonalité de la musique pure. Ils ne sont sortis d'une impasse que pour s'engager dans une autre, ces lois ne se conciliant pas avec les exigences du thème littéraire. L'erreur de Berlioz est franche ; la leur est dissimulée. Dans la crainte qu'on ne leur reproche de mal savoir leur métier de musicien, ils prennent soin d'exposer et de conclure avec des idées et dans des tons semblables, même si la fin du poème diffère de son début, ce qui est le cas le plus fréquent. Dans la crainte qu'on ne leur reproche l'inutilité de leur programme, ils s'abandonnent à des complications de développement peu compréhensibles et à des puérilités imitatives d'un goût fâcheux.

Le poème symphonique n'échappe point à ce dilemme : ou il appartient à la musique dramatique, et son programme est insuffisant, ou il appartient à la musique pure, et son programme est inutile.

Je ne m'attarderai pas à la *légende dramatique*, poème dramatique chanté et accompagné de symphonies vocales et orchestrales. Telles la *Damnation de Faust* de Berlioz, la *Sainte Élisabeth* de Liszt. La confusion y est bien moindre que dans le poème symphonique, parce que la déclamation chantée du thème littéraire précise le commentaire musical, mais le milieu et l'action font tout de même défaut et l'imprimé dont dispose l'auditeur ne les remplace pas.

En somme, la synthèse de la musique et de la littérature se réduit au *Lied* ; mais, comme cette forme, pour être parfaite, nécessite chez nous la création d'une langue lyrique, on conçoit quel vaste champ de découvertes elle ouvre aux poètes et aux musiciens à la recherche de l'inexprimé.

LITTÉRATURE, PLASTIQUE ET MUSIQUE

Dans cette combinaison, dont le théâtre lyrique est le produit, nous retrouvons les éléments du *Lied*, mais inséparables, cette fois, grâce à l'impossibilité de mettre en musique une œuvre de théâtre littéraire sans en éterniser la durée. On sait quelles mutilations ont dû subir le *Faust* de Goethe, le *Cid* de Corneille, le *Don Juan* de Molière et tant d'autres chefs-d'œuvre pour être transportés sur nos scènes lyriques.

Ici donc, la valeur poétique du compositeur et, s'il ne peut se suffire, de son collaborateur, devient aussi indispensable que leur valeur musicale. Que de progrès n'avons-nous pas à tenter en ce sens ! Quelle littérature que celle de nos librettistes et de nos musiciens ! Dans quelle ignorance de la musique se complaisent la plupart de nos poètes !

Joignons à la déclamation chantée l'élément théâtral : et l'œuvre lyrique, drame ou comédie, surgira dans sa complexité. Les transformations de la musique au contact de la littérature et de la littérature au contact de la musique s'accroissent encore à la scène, dont les ressources plastiques entraînent l'infinie variété des développements poétiques et symphoniques. L'inspiration et la technique de l'écrivain, du compositeur, du décorateur, du metteur en scène, ne sont plus qu'au service de l'action ; et tous les effets irréalisables en musique, en peinture, en littérature deviennent rationnels par la réunion de ces formes dans le temps et l'espace et par l'appui qu'elles se prêtent mutuellement.

La musique, en particulier, n'est plus contenue dans les limites que la logique lui impose quand elle est isolée. Accolée à l'expression poétique des idées et des passions, elle la développe et la fortifie. Associée à la mimique, elle la précise et lui donne même une suprême intensité dans les scènes muettes ou lorsque les paroles sont en contradiction avec les sentiments. Qui ne se rappelle la pantomime d'Orphée cherchant dans les ténèbres l'ombre d'Eurydice, l'entrée de Beckmesser au troisième acte des *Maîtres chanteurs* ou l'air sublime

d'Oreste dans *Iphigénie* : « Le calme rentre dans mon cœur » ?

La symphonie devient au besoin purement descriptive, comme au début du *Rheingold* ou dans la chasse royale des *Troyens*. Ce n'est pas en vain qu'elle nous dira les profondeurs d'un fleuve, les mystères d'une forêt, car nous avons le fleuve et la forêt devant les yeux. Ces tableaux en musique ne s'expliquent pas, sont l'ennui même au concert. Au théâtre ils produisent un effet prodigieux, je m'en suis convaincu aux représentations des *Troyens* à Carlsruhe, et à celles de la *Trilogie* à Dresde.

L'importance prépondérante de l'action scénique nécessite donc chez l'auteur ou les collaborateurs d'un drame lyrique des connaissances théâtrales aussi développées que les connaissances musicales et littéraires. Que d'efforts il nous faudra faire encore de ce côté ! Combien d'entraves grossières à l'action dans nos opéras, et quelle mise en scène pitoyable !

*
* *

On voit en résumé que le théâtre lyrique est aujourd'hui la forme la plus complète de l'art synthétique et la seule qui permette la fusion du mot, du son, de la couleur.

Terminons par un raccourci de son histoire. La succession des grands musiciens dramatiques nous montrera le progrès constant, à travers les évolutions esthétiques, de cette idée de synthèse des arts qui n'est pas la moins curieuse du monde moderne.

Dans les tragédies de Lulli et de Rameau, l'union des paroles et du chant est déjà fixée par une déclamation rationnelle ; mais la partie décorative et chorégraphique est trop indépendante de l'action ; le sentiment dramatique, peu sensible chez Lulli, déjà développé chez Rameau est gêné dans son expression par l'insuffisance de la technique.

Les théories géniales de Rameau précipitent les réformes ; les lois harmoniques se précisent, les combinaisons rythmiques se multiplient, l'étude des instruments se perfectionne, cependant que l'Encyclopédie a agrandi le champ d'action de la

littérature. L'art lyrique, amélioré dans tous ses éléments, atteint à une forte unité avec les dernières tragédies de Glück.

La lecture d'*Orphée*, d'*Armide*, d'*Alceste*, d'*Iphigénie en Tauride* nous donne la même impression d'harmonie. Le chant, l'orchestre, les chœurs, la décoration se fondent admirablement ; le ballet, indispensable à l'apparat des représentations théâtrales sous l'ancienne monarchie, ne gêne plus l'action, empreinte d'un sentiment dramatique intense. Un examen de détail nous convainc de la double compétence du compositeur, de la double compétence du poète. La technique musicale en soi reste assez pauvre ; Glück fut, en effet, un contrapuntiste bien inférieur à ceux de son temps, mais son génie théâtral emporte tout. Avec le moindre timbre, avec la moindre dissonance, il obtient des effets que Wagner lui-même n'a point dépassés. Quelle meilleure preuve de l'incompatibilité de la musique pure et de la musique dramatique¹ ?

La voie tracée, l'attention des compositeurs se porta sur l'extension du thème dramatique et le perfectionnement des détails techniques. L'évolution artistique, fortifiée par une rude secousse sociale, aida à leurs recherches. Les œuvres de Bach, enfin exhumées, révèlent un monde harmonique, et la symphonie, fixée par Haydn et Mozart, est développée à ses limites par Beethoven. Le romantisme renaît avec Goethe, Schiller, Byron, Chateaubriand. Sous ces multiples influences, les éléments du théâtre lyrique s'augmentent et se modifient. Le cadre classique est rompu ; le ballet cesse d'être une nécessité, le drame remplace la tragédie, les idées littéraires et musicales s'imprègnent d'art populaire, de nouvelles formes, de nouvelles sonorités viennent enrichir la trame orchestrale, et Weber écrit ses fantaisies romantiques, tandis que l'art français, jetant un dernier éclat avec Méhul, s'effondre sous la poussée de l'art italien.

1. Pourquoi nous faut-il renoncer à entendre à Paris les chefs-d'œuvre de Lulli, Rameau et Glück ? A quoi sert le théâtre du Conservatoire ? A quoi sert le Conservatoire lui-même qui entretient, sans jamais l'employer, une armée de compositeurs, d'instrumentistes et de chanteurs ? La pratique n'est-elle rien dans l'éducation de l'artiste et n'avons-nous pas honte qu'au sortir de leurs classes nos compositeurs soient incapables de diriger l'orchestre, nos instrumentistes de compter des mesures, nos chanteurs de remuer en scène ?

Les chefs-d'œuvre de Weber valent surtout par leur caractère ethnique. L'Allemand en lui prime l'artiste, alors que chez ses prédécesseurs l'artiste prime le national. L'unité de ses drames n'est pas comparable à celle des tragédies de Glück. La fougue romantique leur donne plus de variété, mais découd l'action; la forme littéraire, médiocre, redevient trop indépendante de la forme musicale; les progrès de l'orchestration sont entièrement utilisés, ceux de la symphonie à demi. Au point de vue de l'art synthétique, l'œuvre de Weber m'apparaît œuvre de transition; les éléments du théâtre de Glück ont été transformés, mais au détriment de leur cohésion. Weber, au reste, avait été trop mêlé au mouvement artistique de son temps pour en comprendre et en employer toutes les ressources nouvelles.

Berlioz et Wagner, suffisamment éloignés de cette phase de l'évolution, ont eu seuls la multiplicité de dons nécessaires pour compléter l'œuvre weberienne, à une époque où la collaboration du littérateur et du compositeur n'était pas possible. Car la littérature de ce siècle, oublieuse de Diderot et de Rousseau, a quelque peu négligé la musique. Nos livrets d'opéra sont fangeux.

La faute de Berlioz fut de s'ignorer. Prosateur merveilleux et poète médiocre, il écrivit en vers le texte de ses drames. Médiocre musicien et merveilleux dramaturge, il composa beaucoup pour le concert, peu pour le théâtre. Dans une nature ainsi douée, les contraires ne pouvaient s'équilibrer que par une culture intensive des aptitudes moindres. Il n'en fut rien. Ses facultés dramatiques se développèrent, non ses facultés musicales et poétiques. Aussi, ses plus belles œuvres restent-elles inégales¹.

Ce n'est qu'avec Wagner que le drame en musique de Glück, renouvelé dans ses détails à en devenir méconnaissable, reconquiert sa grande unité.

En Wagner se résument les tendances artistiques contemporaines. Il satisfait à notre désir d'émotion complexe plus que nul autre génie, et, le premier, nous permet d'entrevoir l'art futur.

1. *Les Troyens* n'en sont pas moins le chef-d'œuvre de l'art lyrique français au XIX^e siècle.

Doué — mieux que Berlioz — de facultés poétiques et musicales, il eut de bonne heure la pleine conscience de son génie dramatique, ne cultiva ses différentes aptitudes qu'avec la volonté de les unir, et tourna toute son attention vers le théâtre. Les milieux lui furent favorables. Il passa sa jeunesse dans les orchestres, écoutant et comparant les maîtres : il éclaircit ainsi ses idées sur la musique pure et la musique dramatique, dont il vit nettement l'antagonisme, et se perfectionna dans l'une et l'autre par une étude approfondie de génies aussi différents que Bach et Beethoven, Glück et Weber ; d'autre part, assistant de loin à notre incendie romantique, il put le juger sans passion et éviter les écarts fantaisistes de Berlioz. Mûri par l'exécution de quatre grandes œuvres, pourvu de l'expérience scénique nécessaire, il réalisa tout d'un coup les réformes projetées. L'apparition de *Tristan*, après *Lohengrin*, nous donne la mesure de la sûreté avec laquelle il évolua. Dès lors, il marche seul dans la voie nouvelle. Conspué par ses contemporains, il leur annonce avec assurance qu'il sera le maître du monde musical à la fin du siècle. Nous n'en doutons plus, je crois.

Continuant la tradition allemande, Wagner a conservé au drame lyrique son caractère légendaire, et en a accentué l'importance symbolique et philosophique. Il n'en a pas moins montré, dans les *Maîtres chanteurs*, qu'il respectait les formes classiques, et que la règle des unités l'embarrassait peu. Mais c'est par la perfection des détails qu'il est plus complet, sinon plus grand que Glück. Chaque élément, dans ses drames, a autant de valeur que l'ensemble.

Il créa de toutes pièces une nouvelle technique. Pour resserrer encore l'union des paroles et du chant, il modifia la langue allemande dans sa grammaire, dans sa syntaxe, dans sa prosodie. Pour donner plus d'expression à la trame orchestrale, il y introduisit la fugue de Bach et la symphonie de Beethoven, mais en ayant soin de les bouleverser autant qu'il était nécessaire pour les accorder avec les exigences du drame ; c'est pourquoi il se sert de thèmes courts ou, du moins, aisés à fragmenter, qu'il peut ainsi, dans sa volonté de fer, agrandir, comprimer, superposer, transfigurer à l'image des sentiments auxquels il les attache. Il déplaça les bornes de l'har-

monie, mais sans jamais sacrifier au plaisir d'écrire un bel accord la nécessité d'affirmer une tonalité. Il varia à l'extrême les combinaisons de timbres, fit construire, employa de nouveaux instruments, mais inventa ce dispositif d'orchestre qui permet d'entendre toujours distinctement le chanteur. Il ne recula pas devant la représentation des spectacles les plus grandioses de la nature, mais chercha, trouva un machiniste de génie. Il construisit enfin le théâtre de Bayreuth et y réalisa son rêve sublime.

*
* *

Bien que trop près de Wagner, nous pouvons imaginer une alliance encore plus intime des éléments du théâtre lyrique et, grâce à l'affinement progressif de notre intellect et de notre sensibilité, une fusion plus complète de l'idée, de la parole, du geste, du timbre, du décor, un emploi plus varié et plus approprié de la lumière dans ses couleurs et ses nuances infinies, une cohésion telle, enfin, qu'une notation nouvelle s'impose, dont les signes auraient un sens multiple, réuniraient les avantages de nos systèmes d'écriture et de ceux employés dans les civilisations orientales.

On a beaucoup plaisanté dernièrement des jeunes gens qui, au cours d'une représentation théâtrale, avaient répandu dans la salle des essences parfumées, de qualité d'ailleurs médiocre. Qui oserait affirmer cependant qu'il n'y aura pas un art du parfum et que la grossièreté de notre sens olfactif, entre autres infériorités, ne nous fera pas considérer dans quelques siècles comme des barbares ?

Certes, de nouveaux éléments viendront resserrer, compléter la synthèse des arts ; mais, avant de nous lancer dans l'avenir, il faudrait connaître le présent, et les idées fausses que notre génération s'est faites de Wagner prouvent que, ce présent, nous le connaissons mal.

A l'heure actuelle, l'influence de l'art wagnérien ne s'est encore exercée qu'à contresens sur les arts particuliers qui ont contribué à sa formation. De jeunes littérateurs, sachant un peu d'allemand, tâtent des assonances et des *Leitmotive*

avant de se demander si la langue française a quelque rapport avec la langue germanique et si les récits de Tristan ou de Parsifal ont une signification bien nette, isolés de la musique et du décor. D'autre part, de jeunes compositeurs, hypnotisés par la technique du maître, songent à l'imiter dans des œuvres de musique pure, telles qu'ouvertures ou symphonies : d'où l'emploi de thèmes trop courts, l'excès du contrepoint et des développements, l'absence de logique et de proportions dans les tonalités et l'orchestration. Un système poétique et un système symphonique nés de la tyrannie du drame sont absurdes dans le livre ou au concert ; ils sont inséparables de la forme théâtrale et, si on les isole, ne donnent au lecteur ou à l'auditeur qu'une impression d'obscurité, d'essoufflement, d'impuissance.

Le patriotisme pleurnicheur qui fut cause de ces déviations a heureusement fini par s'user. Nous avons entendu *Lohengrin* et la *Walküre* et l'on nous annonce à l'Opéra la série des drames du maître. Devant la réalité de l'œuvre, les idées se rectifieront d'elles-mêmes, et j'en augure bien pour l'avenir de la synthèse des arts.

ALBÉRIC MAGNARD.