

RICHARD WAGNER

ET NOTRE TEMPS

On a maintes fois varié à l'égard de l'auteur de *la Tétralogie*. Son œuvre nous apparaît maintenant comme sur un horizon embrasé par les feux du couchant. Il a tout ensemble gagné et perdu dans l'opinion. L'ordre d'idées et de sentiments qu'il éveille s'accorde moins avec la pensée moderne. Le drame wagnérien renferme, sous l'éclat de l'expression musicale et poétique, un fonds de métaphysique et de doctrine sociale. *La Tétralogie* n'a été conçue par le demiurge amer et irrité que dans un esprit de rancune, de révolte et de destruction. Dans une œuvre, l'artiste nous fait toujours plus ou moins sa confession publique, nous retrace l'histoire de sa vie et de sa pensée. Dans *la Tétralogie* se manifeste Wagner nihiliste; dans *les Maîtres chanteurs*, Wagner satiriste et bouillant chef d'école nationale; dans *Tristan*, Wagner amoureux; dans *Parsifal*, Wagner mystique. Les poèmes épiques et abstraits, les partitions fastueusement ordonnées concourent à l'émotion et à l'illusion, mais ne dissimulent pas ce qu'il y a à la fois d'osé et d'usé dans les plans primitifs du poète-musicien.

C'est précisément quand la musique court tous les chemins du ciel, quand elle occupe tous les loisirs de nos contemporains, que nous assistons au déclin et à l'épuisement de la formule de l'opéra. Le drame wagnérien n'a pas échappé à cette dépréciation. Il garde sa place culminante dans l'histoire du développement des formes musicales. Il ne répond plus, par certains côtés, aux conceptions de notre art. Reprendra-t-il toute sa force d'as-

cension dans les années qui viendront, lorsque notre état de société aura subi une nouvelle métamorphose? C'est possible. Un créateur prodigieux comme Wagner ne finira jamais de nous étonner.

Le déplacement des genres, qui s'effectue sous nos yeux, marque de façon sensible l'abaissement des idées. L'opéra, frappé pour le moment de la défaveur publique, est le plus noble produit du théâtre d'art, sinon de la civilisation. L'esprit humain s'est longtemps récréé et élevé au spectacle de la tragédie lyrique. Les générations successives, qui s'en sont nourries, ont reçu là des leçons de sagesse, de générosité, d'héroïsme.

Le drame musical n'a plus conservé ces dernières années que les suffrages d'une élite. Il a été négligé par la foule, qui n'est avide que de cinéma. Celui-ci, avec ses imperfections et ses grossièretés, est-il capable de dispenser le haut divertissement que nous offre celui-là? Car le drame symphonique de Wagner, conçu pour la grande masse d'auditeurs, est drame à thèse sociale et solennelle fête musicale pour le peuple.

Nous avons eu le tort de laisser le sort de la musique de théâtre entre les mains de marchands et de régisseurs. Ils n'ont pas su adapter la symphonie scénique aux goûts du jour. Par ignorance et ladrerie, ils en ont fait un objet de routine et d'ennui. Le gros public fuit le spectacle lyrique sérieux, par crainte de ne pas comprendre et d'être importuné. Puisque la musique est partout dans notre vie, il préfère les ouvrages faciles, vulgaires. Les chefs-d'œuvre de Wagner pouvaient se prêter à merveille aux inventions et aux lumières de la mise en scène moderne. On a continué de nous les présenter dans les décors ternes et fripés d'autrefois. L'accès de l'univers enchanté, où circulent les héros wagnériens, était défléuri, déparé pour les nouvelles générations de spectateurs. Les artistes eux-mêmes ont été rebutés à ces indignes traductions théâtrales. Henri Duparc, adorateur du maître saxon, m'a dit qu'il ne souffrait plus d'exécutions de *la Tétralogie* de cette espèce. Pour s'en émouvoir à son gré, il était obligé d'aller aux séances des sociétés

de concerts. Pourtant Wagner a affirmé que son œuvre n'avait de signification qu'au théâtre. Il n'avait pas prévu que cet œuvre serait joué dans des salles de province et misérablement travesti. Son songe fastueux diminue et s'écroule dans le cadre poudreux des scènes surannées.

§

Ces défauts de présentation extérieure n'ont pas à intervenir dans le sentiment qu'on a aujourd'hui du génie de Wagner. De plus sûrs arguments sont à invoquer pour justifier les changements qui se sont faits dans notre âme.

Une personnalité d'une telle ardeur est aussi intéressante à ressaisir dans le plan de la réalité que dans celui de l'art. Les problèmes qu'elle pose ici et là sont également attachants et difficiles à résoudre. Malgré les commentaires et les documents qui ont afflué, des découvertes restent à faire dans l'un et l'autre sens. Même après la mort, le destin de Richard Wagner n'est pas révolu. Il se colore avec les années de teintes plus ou moins ignorées et changeantes. Jamais on ne l'embrassera tout entier.

Les partitions wagnériennes s'écoulent maintenant pour nous d'un plein et rapide courant, dans une simplicité lumineuse et raisonnée. Aucune musique ne nous semble plus carrée, plus unie, à plus gros effets, à contrastes plus tranchés. Tantôt guerrière, tantôt langoureuse, elle est gonflée d'une sève épaisse et ardente. Ses procédés, qui déroutaient à l'origine, sont du domaine commun, passé. Son romantisme outré ne devrait plus mordre que sur les auditoires populaires et candides. C'est le contraire qui se produit. Un souffle si violent continue d'animer cette épopée lointaine que les plus raffinés se laissent étreindre et troubler.

Dans son enfance, Richard Wagner improvisait des drames pour le petit théâtre de pantins sur lequel il donnait des représentations en famille. En avançant en âge, il ne pouvait s'empêcher d'obéir à ses premières

inclinations. Dans la maison où il avait grandi, ses proches ne s'occupaient que des coulisses de la scène. Ses sœurs, Clara, Rosalie et Louise, son frère Albert, appartenaient à des troupes régulières et y jouaient les rôles principaux du répertoire. Pour le jeune Richard, le théâtre était une réalité plus enivrante et plus pressante que la vie.

Richard Wagner, éternel insurgé aux ambitions dévorantes et inassouvies, n'est pas encore passé dans l'atmosphère sereine des maîtres classiques. On dirait qu'il respire et s'agite toujours dans notre monde. Il ne cesse de nous verser son breuvage capiteux, de nous entourer des ondes vibrantes de sa musique. Les rudes passions qui tourmentent ses personnages se font encore sentir à notre cœur.

Fougueux héros wagnériens, surgis du fond des âges ! Farouches et emphatiques, gémissants d'amour, sarcastiques et impérieux, sages et chimériques, plongés dans je ne sais quelle animalité divine, trop cruels et trop tendres, vils et toujours majestueux, batailleurs et grandiloquents, ivres de mélodie, écrasés par des symboles, ils remplissent notre mémoire de leurs images et de leurs rumeurs. Poursuivis par la fatalité, battus par tous les orages de la passion, ils nous racontent leurs joies et leurs malheurs avec des cris sauvages et des chants étirés à l'excès. On se croirait en présence de fantoches héroïques. Ils sont mus par des idées et des instincts, comme des grosses marionnettes par des ficelles. Sur le fond, on aperçoit l'ombre allongée du meneur de jeu, qui vient jusque sur nous.

Chacun de ces personnages n'est que l'incarnation des principes, des désirs et des sentiments de Richard Wagner. L'alchimiste germanique, trapu, nerveux, le regard brûlant de fièvre, a fait naître dans son laboratoire musical ces entités à figures dramatiques et mélodieuses. Il les a dépêchées jusqu'à nous, accompagnées du cyclone instrumental, qu'il a déchainé et qui ne s'est pas encore éteint.

Richard Wagner est mort depuis plus d'un demi-siècle.

Il a tant cherché à renouveler et à rehausser l'art de la scène lyrique, il a dénoncé les tares de notre civilisation avec tant de véhémence, il s'est donné sur toutes choses de si vastes perspectives, qu'on n'ose plus l'enfermer dans une époque nettement définie. Il est aussi lié et aussi étranger à son temps qu'au nôtre.

Ses partitions, où il faisait constamment effort pour se confesser et se dépasser, trouvent encore leur écho dans notre âme. Chacune de ses symphonies théâtrales est une action dramatique, un vertigineux tour de force, un combat, une sédition. Le dynamisme s'en transmet aux auditoires du présent et de l'avenir. Il semble que le compositeur-poète ait conservé la flamme de la vie et qu'il respire dans notre espace. La tombe n'a pas brisé son élan.

Durant les quinze années qui viennent de s'écouler, nous l'avons écouté comme un contemporain; nous l'avons jugé avec l'esprit de l'esthétique actuelle. Nous ne pouvions en agir différemment. Sa musique, partout entonnée, était peu à peu dépouillée par le temps. Elle faisait irruption à tout instant dans notre sphère, accompagnait nos événements, nos sentiments, les mirages de nos intelligences. Elle se modifiait selon les années et au gré de nos désirs et de nos aspirations. Malgré ses résonances amorties, elle nous exaltait, nous arrachait à nos souffrances communes, rendait moins amers nos asservissements et nos exils.

Le rayonnement des musiciens qui se sont signalés à notre admiration s'est singulièrement étendu au cours de ces dernières années. Maintenant on honore la mémoire des grands compositeurs comme s'il s'agissait de héros et de bienfaiteurs de l'humanité. La plus humble populace est admise à participer aux fêtes solennelles de l'art sonore et s'unit de cœur au culte de la musique à tous les degrés. Un maître illustre de la littérature symphonique n'appartient pas seulement à la nation dont il est issu; tous les autres peuples s'intéressent aussi à son œuvre, s'en augmentent et s'en enorgueillissent. Wagner, qui est étroitement noué au génie germanique, est,

pour ainsi dire, incorporé à l'art lyrique humain. Les cérémonies organisées pour la commémoration du cinquantenaire du fameux compositeur-poète ont été suivies avec frémissement par des auditeurs du monde entier.

Jamais on n'eût présumé que la musique susciterait des mouvements d'adoration de cette sorte. Elle s'est propagée en tous sens, moins à titre d'art que comme acte d'autorité, de passion et, peut-être, de foi. Les mélodies sans cesse projetées dans l'atmosphère par les ondes électro-magnétiques des appareils de T. S. F. se confondent avec les éléments subtils de l'espace et se perdent dans les étoiles. Nous nous mouvons sous un azur sonore. Nous respirons la musique avec l'air. L'infini clavier du firmament vibre sans arrêt. Les chants nous arrivent comme d'invisibles oiseaux cachés dans les nuages.

Nous savons aujourd'hui qu'il y a identité absolue entre les ondes sonores et les ondes lumineuses. Nous pouvons percevoir un spectacle naturel ou une œuvre d'art, soit à travers une représentation visuelle, soit à travers une représentation sonore. Physiquement, clarté et musique, c'est tout un. Si nos sens étaient dégrossis, nous devrions recevoir de toutes choses une impression à la fois sonore et colorée. Du point de vue sensoriel, la réalité ne saurait être, pour nous, lumière, si elle n'est, en même temps, bruit. Les créations de la musique sont donc extérieures, positives.

En partant de la découverte des courants électro-magnétiques, il est possible de dire que les symphonies dramatiques de Wagner sont des clartés mouvantes et que ses grands thèmes ont, en quelque sorte, une existence vibrante et matérielle. La production du musicien allemand flotte et circule autour de nous. Richard Wagner a laissé derrière lui mieux qu'une traînée de lumière : il a élevé un étrange édifice fait de rayons. Pour avoir choisi, comme moyen d'expression, la musique si riche de possibilités, pour avoir combattu les préjugés et secoué les bases de la société, il est demeuré, parmi nous, avec sa figure à demi barbare et médiévale, vivant, palpitant, oppressant.

§

Chez Richard Wagner, l'homme est aussi multiple et déconcertant que l'œuvre. Petit de taille, la chevelure flambante, le visage rasé et encadré de favoris, un profil d'aigle, le menton dur et menaçant, il est toujours agité, nerveux, passionné. Il a le goût de tous les luxes, de toutes les voluptés. Follement exigeant et prodigue, il flotte de l'extrême misère à l'extrême opulence. Conscient de sa puissance et de son génie, il veut que tous l'aident à l'accomplissement de ses nobles desseins. Jusqu'à la fin de sa vie, il quémande, réclame, quête et mendie. Mais avec quelle audace et quelle fierté ! Il ordonne plus qu'il ne sollicite. Quand il demande une grosse subvention, une assistance importante, il spécifie lui-même que c'est s'honorer que de les accorder à un artiste de son rang.

Hans de Bülow, dont il détruira le foyer, écrit : « Avec Wagner pour compagnon, tout le reste se rapetisse, devient misérable, puénil, nul, est anéanti. » Pour payer le voyage de Wagner à Leipzig, l'infortuné vend la bague dont le grand-duc de Bade lui avait fait présent. Wagner ne manifeste aucune surprise devant son jeune bienfaiteur, qu'il remercie ainsi : « Qui possède des bijoux, auxquels il ne tient pas, peut me les sacrifier en toute confiance, très gravement. » Bülow allait être obligé de « sacrifier » à son dévorant aîné bien d'autres bijoux, infiniment plus chers.

Wagner a le pouvoir mystérieux de fasciner, d'asservir ceux qui l'approchent. On doit lui appartenir corps et âme, ou l'on est son ennemi. Il est tantôt odieux, tantôt purement exquis pour ceux qui lui sont dévoués. Il décourage et éloigne par ses procédés ses plus sûrs amis, ses plus fervents admirateurs. Pour peu qu'il se donne la peine de les reconquérir, ils sont de nouveau à sa merci. Il s'empare de tout ce qu'ils possèdent : biens, amours, pensées. Il ne connaît ni contraintes, ni convenances, ni remords. Il n'est pas à la mesure de la morale commune.

En proie à toutes les contradictions, il est anarchiste et monarchiste, patriote et internationaliste, déiste et

athée, réaliste et mystique. Il absorbe toutes les idées, toutes les créations qui se montrent sur son passage. Il les fait siennes aussitôt.

Il est né sous des étoiles défavorables. Il est persuadé qu'il exerce une influence funeste sur son entourage. Il n'en continue pas moins audacieusement sa route. Il est capable de forcer la destinée. Il y parvient.

Il plonge tout à coup au plus profond de l'amertume et du désespoir. On le croit perdu dans l'abîme. Il remonte à la surface, quand on s'y attend le moins, plus en souffle et en force què jamais.

Il est à toute heure en action et en fièvre. Il voyage, il harcèle ses amis et ses parents de lettres et de récriminations, il se débat contre d'éternels créanciers, il surveille les traductions et les répétitions de ses ouvrages, il se remue de tous côtés pour entretenir et augmenter sa réputation, il noue des intrigues de droite et de gauche, il reçoit son monde et se fait héberger par l'un ou par l'autre, il est causeur abondant et discute sur toutes les questions du jour, il est avide de tout lire et de tout comprendre, il court les chemins et les monts pour établir sa demeure et, comme les oiseaux de proie, ne sait où fixer son aire. Il est à la gêne et en rébellion en ce bas monde. Se peut-il qu'avec le souci dévorant de son art, il se soit si bien dépensé et multiplié, en marge de l'effort surhumain qu'il devait accomplir au théâtre lyrique?

Au cours de cette existence errante, disparate, oppressive, surexcitée, il trouve le temps et le moyen d'édifier une œuvre considérable de poète, de théoricien, de dramaturge et de musicien. Longtemps pauvre, inconnu, incompris, il n'aspire qu'à élever et renouveler le théâtre lyrique. Il ne tente que les grandes choses. Animé d'orgueil, il est en quête, par-dessus tout, du neuf, du beau, de l'épique.

Cet homme maladif, ravageur et intraitable a été un héros de l'art. Haï des foules, inintelligible aux musiciens de son temps, endetté, besogneux, calamiteux, il a combattu, dans sa partie, avec une intrépidité qui n'appartient qu'à lui. Il a lutté, d'abord seul, contre des armées

d'indifférents et d'ennemis. Il n'a recruté ses troupes qu'au fur et à mesure et très péniblement. Quand il s'est senti dans la plénitude de ses dons, quand ses plans eurent été tracés, il n'a plus fait une concession au goût des autres, il n'a plus dévié de sa ligne. Il a souffert toutes les disgrâces, surmonté tous les obstacles, triomphé de toutes les infortunes pour achever son œuvre, exactement comme il le voulait. Il a fini par l'imposer à l'admiration générale. Prodigieuse victoire de l'esprit contre la multitude, contre la médiocrité, contre les préjugés et la routine, contre la sottise des parvenus et des pédants!

Comment définir un tel homme dans ses différences, ses particularités et ses violences de nature? Les témoignages positifs et désintéressés sur sa vie ne sortent et ne nous parviennent que peu à peu. Ceux qui nous ont été communiqués par ses proches, ses adeptes ou ses ennemis, sont trop marqués de partialité. On ne nous a donné à admirer ou à détester que des images visiblement retouchées. Ses parents et ses disciples n'avaient pas la liberté de nous le représenter tel qu'il était. Ils étaient gagnés à sa cause, conquis à ses ambitions et à sa gloire, aveuglés. « Sa clarté m'éblouissait comme le soleil. »

Nous remontons insensiblement aux sources réelles. J'y ai puisé depuis quinze ans maintes informations, qui nous étaient refusées auparavant. Elles éclairent de nouvelles lumières la figure de Wagner, dont je n'ai voulu parler qu'avec vérité et justice.

§

Wagner et son généreux ami Liszt avaient très bien distingué que leur musique était « la musique de l'avenir ». C'est peut-être cinquante ans après la mort du maître saxon que son œuvre a toute sa portée artistique et humaine. Lors de la commémoration de ce cinquanteenaire funèbre, les exaltantes symphonies du grand défunt ont retenti dans tout notre espace. Les théâtres

lyriques de quelque importance, les associations de concerts, les postes d'émission radiophonique du monde entier ont inscrit dans leurs programmes, à cette occasion, les ouvrages de Richard Wagner. On a pu mesurer, dans son étendue, l'influence que l'auteur de *la Tétralogie* continuait d'exercer sur l'art sonore, sur la pensée et parfois sur les mœurs. Platon n'affirmait-il pas que l'art musical est un pouvoir d'ordre, qui s'étend jusqu'à la morale publique et à l'état de civilisation?

Alors qu'il n'avait jamais varié lorsqu'il s'est agi de son œuvre, il a fréquemment changé d'opinions et de sentiments. Il a été plus majestueux musicien que ferme penseur. Son étroitesse de vues, son sectarisme dans les questions sociales, son animosité contre les races étrangères, ont de quoi surprendre les esprits les moins prévenus. Sur la fin, ses jugements sont devenus plus larges, plus sereins et plus dignes. Dans cette période suprême, il ne tenait pas seulement le premier rôle par son mâle génie lyrique, il voulait aussi mettre en circulation et en honneur les principes réclamés par la sagesse humaine et par la civilisation. Il n'est pas aisé d'oublier ses diatribes contre nous, ni, surtout, la basse bouffonnerie anti-française qu'il improvisa, après nos malheurs immérités, en 1871. Par la suite, il s'en est repenti d'une certaine manière. Au cours des dernières années de son existence accidentée, il adopta une attitude qu'on n'a pas assez signalée. Rappelons-nous qu'au mépris de ses intérêts, il s'en prit directement à Bismarck : il déclara publiquement que l'esprit de Bach, de Beethoven et de Goethe ne régissait plus l'Allemagne, depuis la venue du chancelier de fer au pouvoir. Trois ans avant sa mort, il soutenait ouvertement que l'annexion d'une province importe moins au triomphe définitif d'un peuple que la création d'une nouvelle œuvre d'art. Carlyle avait dit déjà que le trésor spirituel, laissé par Shakespeare, était d'une valeur infiniment plus sûre et plus haute pour la nation anglaise que tout l'empire colonial de la Grande-Bretagne. En révérant le fonds de souvenir de Wagner, tenons-nous aux ultimes réflexions du grand homme.

§

Pour déployer larges ses ailes, il lui fallait le drame symphonique, la poésie orchestrale, la musique scénique. Là, il est souverain. Ses conceptions du théâtre lyrique ne lui appartenaient pas en propre. Elles provenaient incontestablement de la dramaturgie antique. Quant à l'unité organique, qu'il voulait entre la musique, le drame et la décoration, d'autres s'en étaient avisés avant lui. Il est curieux de noter que, dès la fin du xvii^e siècle, La Bruyère s'exprimait ainsi, au sujet de l'opéra : « Le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement. » A la fin du xviii^e siècle, Herder avait exposé cette théorie avec une saisissante ampleur. L'imagination de Wagner avait dû en être particulièrement frappée. En s'astreignant à écrire ses propres livrets, il s'est conformé au modèle du musicien proposé par Hoffmann dans *Le Poète et le Compositeur*. Ajoutons que les sujets développés par Wagner dans ses drames ont tous été empruntés à des poèmes du passé.

Richard Wagner n'était pas non plus l'inventeur du système des motifs conducteurs. Comme Siegfried forge son épée avec les tronçons du glaive de Siegmund, Wagner a fait son arme en refondant l'acier de ses prédécesseurs. Il faut aller au fond de son art pour découvrir tout ce qu'il doit aux autres maîtres. Pendant plusieurs années, il s'est nourri de toutes les musiques.

Quand il compose lui-même, il ne se gêne pas pour prendre ce qui lui convient chez Gluck, Mozart, Spontini, Méhul, Cherubini, Boieldieu, Berlioz, Halévy, Auber et chez Liszt plus que chez d'autres. Sans la surveillance, l'encouragement, la générosité inépuisable de Liszt, Wagner se serait perdu et n'aurait pas accompli son œuvre. Mais il a tout amalgamé dans le moule dramatique qu'il avait trouvé et creusé. Reconnaissons notre dette envers Liszt. Si Wagner avait manqué à la littérature des sons, de quelles incomparables émotions la sensibilité humaine n'eût-elle pas été appauvrie !

Il a si rudement scellé sa musique qu'on s'y tromperait. Dans leur ensemble, ses drames lyriques ne sauraient être comparés à ceux des époques antérieures ou à ceux de son temps. Les opéras wagnériens ont été fixés dans un cadre bien déterminé, commandés par un plan rigoureux. On les reconnaît à des signes éminemment distinctifs.

Les règles, que Wagner s'est formées d'après les autres ou selon ses dispositions intérieures, ont été merveilleusement appropriées à son génie impérieux. Il les a appliquées sans défaillance. La théorie du développement thématique, renouée et cimentée dans *Le Vaisseau fantôme*, a présidé à toutes les productions qui se sont suivies. Elle avait été remise en œuvre avec tant d'autorité que les artistes, venus après Wagner, ont cru être obligés de s'y soumettre, et, cela, contre le gré du maître de Leipzig. « Sais-tu, a écrit Gabriele d'Annunzio, ce que c'est qu'un motif? Une petite source d'où peut naître un troupeau de fleuves, une petite semence d'où peut naître une couronne de forêts, une petite étincelle d'où peut naître une chaîne d'incendies sans fin : bref, un noyau de forces infinies. »

Avec Richard Wagner, robuste artisan de l'évolution de l'harmonie, la musique domine à tout moment sur le théâtre lyrique. Comme il l'a lui-même écrit, elle « n'est ni l'associée, ni la concurrente, mais la mère du drame ». L'orchestre n'est plus relégué au second plan pour souligner, avec une brusquerie grondante ou une sautillante légèreté, les grâces du chant. Il est le miroir agrandi des passions et des sentiments qui agitent les héros. Chaque personnage se confesse dans le langage de la mélodie continue, accompagnée du cortège des instruments de l'orchestre. « Fais jaillir ta mélodie, s'écrie Wagner, pour qu'elle coule à travers toute l'œuvre comme un torrent ininterrompu; en elle, tu diras ce que je tairai, parce que toi, seul, peux le dire; et moi, en me taisant, je dirai tout parce que c'est moi qui te conduirai par la main. » Une exaltation de tout l'être s'allie à une technique consciente d'elle-même, à la fois habile et hardie.

Il n'existe pas, dans la dramaturgie musicale, d'œuvres

de proportions aussi grandioses, de perspectives aussi écartées et qui aient exigé un labeur plus farouche et prolongé. L'orchestration seule, agencée avec une inépuisable ingéniosité, riche de mille nuances extraordinaires pour l'époque, a dû coûter des efforts sans nombre. Le signe de la nouvelle période musicale, que Wagner a ouverte, s'y marque avec plus de relief que partout ailleurs. Plus de cent instruments sont nécessaires au compositeur pour concentrer ses forces, pour faire venir au vif l'impression qu'il désire rendre, pour traduire les effusions et les émois de ses héros et de ses demi-dieux.

Richard Wagner a chassé de la scène les personnages maniérés de l'opéra italien et a fait cesser leurs cantilènes et leurs roulades. Il a dépeint en musique les sentiments humains avec une richesse d'expression et une largeur de style instrumental encore insoupçonnées en son temps. Il a introduit dans sa mélodie, dans sa symphonie, une poésie splendide et réglée. Il a donné un grand signal à tous les compositeurs de théâtre qui lui ont succédé et qui, pour la plupart, n'ont fait que consolider et diversifier son système. Grâce à lui, la musique a gagné en dignité, en prestige, en pathétique gravité. Elle est devenue la langue orageuse de l'extase et de la passion.

Nous nous enfonçons dans une région où tout est plus grand que nature, où les vagues des sonorités nous prennent comme celles d'un océan tantôt ensoleillé et berçant, tantôt mugissant et soulevé.

Wagner a traîné jusque devant la rampe des créatures arrachées à des espaces perdus, à des climats mystérieux. Il a fait revivre dans notre atmosphère des géants et des nains âpres et sauvages, des princes tout ensemble barbares, raffinés et véhéments. Le langage intense, étiré, amplifié de la musique, était en quelque sorte à la taille de ces titans, naturel à ces êtres surnaturels. L'étonnant est que ces colosses, qui sont au-dessus et comme au delà de la réalité, nous fassent sentir des émotions profondément humaines et nous transmettent leurs nobles et mystiques ivresses. On songe aux mots prononcés par

Jean-Paul, bien avant Wagner : « O musique, es-tu le crépuscule de cette vie ou l'aurore de l'autre? »

§

Mettons de côté ses écrits théoriques, sa prose plus ou moins judicieuse et louable. Ne nous laissons enchanter que par ses poèmes, si riches de suggestions, et surtout par ses symphonies théâtrales, distribuées avec un art tendu à éclater, somptueux, vibrant, irrésistible. Comme tous les autres musiciens qui, délaissant leurs habituels travaux lyriques, se croient aptes à remplir les tâches du philosophe ou du critique, Richard Wagner n'a pu plaider que sa cause individuelle ou, encore, la cause de sa haute famille spirituelle. Il nous a éclairés sur ses tendances, nous a donné de pertinentes explications sur son œuvre et nous a légué un récit de sa vie arrangé pour la postérité. Ne cherchons pas dans ses essais des vérités sociales, intellectuelles ou critiques.

Un compositeur d'envergure ne saurait être un critique musical auquel on doive prêter confiance entière. Il est trop absorbé dans son action, dans son rêve, dans ses luttes pénibles à soutenir, pour juger librement des ouvrages de ses rivaux. Comment ferait-il abstraction des œuvres de ses maîtres et de ses œuvres propres? Comment se placerait-il au-dessus de ses préférences personnelles et des querelles d'école? Il ne se prononcera de toute évidence qu'en conformité de ce qu'il croit et élabore dans son coin.

Adrien Hébrard, directeur du *Temps*, qui favorisa ma vocation et fraya la route que j'ai suivie, me confia un jour : « Je ne prendrai jamais un musicien pour la critique musicale, ni un peintre pour la critique picturale, ni un statuaire pour la critique de la sculpture. Ce sont les musiciens qui ont été les pires adversaires de Beethoven, de Wagner et de Claude Debussy, les peintres qui ont le plus combattu Manet, Degas, Renoir, Monet, les sculpteurs qui ont fait la plus haïssable opposition à Rodin. Ecrivez de la critique musicale d'artiste et non de musicien. »

Cherubini disait : « La musique de Beethoven me fait éternuer. » Schubert était traité avec mépris par les « techniciens » de son temps. Après *Tannhaeuser*, Mendelssohn écrivait de Wagner : « Un spirituel gaillard... mais, en vérité, il ne sait ni penser, ni composer quatre belles mesures de suite, ni même quatre bonnes mesures. C'est en harmonie et dans le choral que tout lui manque... » Rossini faisait semblant de lire la partition de *Tristan* à l'envers et s'asseyait sur le clavier de son piano, en s'écriant : « Voilà la musique de *Tristan* ! » En Allemagne, à l'exception de Liszt ou de musiciens restés dans l'ombre comme Klinckowatz, Ritter, Cornélius, les compositeurs du milieu du dernier siècle étaient hostiles à Wagner. Après la première représentation de *Tannhaeuser* à Paris, Wagner a été apprécié à sa valeur, non par les musiciens, mais par Baudelaire, Sainte-Beuve, Théophile Gautier, Champfleury, Barbey d'Aurevilly, Théodore de Banville, Edouard Schuré, Catulle Mendès, Villiers de l'Isle-Adam, Léon Leroy, Auguste de Gaspérini, Gustave Doré. Paul Dukas a expliqué ainsi la prédilection des écrivains et des poètes pour Wagner : « Sans avoir beaucoup approfondi ses théories, ils s'y rallièrent, fascinés par cette nouveauté de sensations, d'expressions et d'images, que leur révélait pour la première fois la musique, tandis que les musiciens s'évertuaient encore, ou presque, à l'analyse technique. » Alfred de Vigny n'avait-il pas été l'un des rares hommes de son temps à pressentir le génie de Berlioz ?

Berlioz, qui fut le plus marquant des compositeurs-critiques, n'accorda pas à l'œuvre de Wagner l'importance qu'elle mérite. Nous acceptons Berlioz dans son originalité de grand musicien. Nous le suivons plus difficilement comme arbitre. C'est que dans ses études critiques, l'auteur de la *Symphonie fantastique* était avant tout préoccupé de se pousser individuellement. Il déguisait à peine les profits qu'il attendait de ses articles. Même lorsqu'il n'était pas question d'éclipser un rival, d'exiger un avantage, de se créer une clientèle, de servir une

ambition positive, la vision personnelle à Berlioz intervenait sous une forme ou sous une autre.

Quand on relit les notes que Berlioz a inscrites en marge des partitions wagnériennes, comment ne pas condamner la critique musicale par des musiciens?

Brizeux, Barbier, Jules Janin, Amiel, Zola, Mallarmé, Huysmans, Edouard Rod, Fourcaud, ont parlé des œuvres musicales avec autrement de sincérité et de pénétration.

Claude Debussy, qui était artiste jusqu'au bout des ongles, ne pouvait plus saisir les marques distinctives du génie de Wagner, dont il dénonçait « l'héroïque cabotinisme » et « l'hystérie grandiloquente ». Vincent d'Indy, adepte de la religion wagnérienne, mêlait à ses aperçus critiques des éléments dogmatiques ou des motifs privés. Gabriel Fauré et André Messager, dont l'érudition était des plus sérieuses, commentaient avec une fine indulgence les partitions de leurs confrères.

De nos jours, convenons que seuls quelques écrivains en renom ont porté la critique musicale à un degré élevé. Louis Barthou, MM. Arnold Bennett, Edouard Herriot, Romain Rolland, André Suarès, Bernard Shaw ont publié d'admirables études sur la littérature sonore. La critique musicale est devenue l'une des provinces les plus étendues et les plus peuplées de l'art. On y compte maints littérateurs ou savants de premier rang, parfaits censeurs de la chose musicale. Il serait trop long de les citer ici.

Dans ces conditions, on s'explique mal que tant de compositeurs abandonnent leurs occupations courantes pour la critique. Leurs visées sont fatalement circonscrites, quand elles ne sont pas calculées. Qu'ils nous livrent leurs pensées sur leurs productions individuelles, qu'ils professent les doctrines auxquelles ils sont attachés, rien de mieux. On en tirera des remarques utiles pour la connaissance des partitions dont ils sont les auteurs. Mais qu'ils ne se posent pas en arbitres impartiaux, absolus, de la musique qui se conçoit ailleurs. Nous sommes menacés de voir la critique musicale tourner à un pur échange de compliments entre collègues. Déjà les

musiciens qui s'y prodiguent ont tendance à l'envisager comme un sûr moyen de se mettre à l'abri des blâmes et de faire afficher leurs ouvrages par les chefs d'orchestre et les directeurs intimidés.

Pour juger de la production sonore ou picturale, une certaine préparation est de rigueur. Les notions de la syntaxe musicale ne sont pas inaccessibles. Il est facile de les acquérir, quand on n'est pas familiarisé avec elles dès l'enfance. Le goût est dispensé beaucoup plus rarement. Pour en être muni, selon Vauvenargues, « il faut avoir une âme ». Il est nécessaire d'apprendre la technique musicale. Après quoi, on doit s'efforcer à l'oublier pour écouter les musiques, dont les formes changent avec les âges.

Une définition de Berlioz me revient en mémoire : « La musique est à la fois un sentiment et une science. » Observez que Berlioz place le sentiment en premier. Les critiques-compositeurs prêtent surtout attention à la science. On rirait des critiques littéraires qui discuteraient de l'ordre d'un livre, des mètres d'un poème, et négligeraient la fraîcheur des impressions, l'élévation ou la nouveauté des idées, le passionné des situations. Pour s'émouvoir de la beauté des fleurs et en respirer le parfum, on n'est pas forcé d'être botaniste diplômé.

La musique ne consiste pas à amasser des procédés convenus, à aligner des formules soustraites à droite et à gauche. Ou alors Kreutzer, Reicha, Czerny seraient les premiers des musiciens. Il y faut tout d'abord un sentiment inspirateur. C'est la qualité de ce sentiment qui importe. Pour l'évaluer à son taux ou seulement en avoir la perception, il ne suffit pas d'être fort sur la technique. Les pédants de cabinet sont insensibles aux beautés nouvelles. Shakespeare a dit « qu'il y a des musiciens qui ont la haine de la musique ».

Dans un ordre plus relevé de créations lyriques, on est trop tenté d'utiliser d'une manière neuve des recettes classiques, ou d'une manière classique des recettes neuves. Là est tout le secret de quelques personnalités musicales dites audacieuses. Ne nous arrêtons pas à ce qu'on peut

appeler les rapports mathématiques d'une partition. Ne confondons pas technique et poésie, forme et sentiment. Notons, pour notre satisfaction intime, les effets particuliers de rythme et de timbre, la solidité de la construction, la qualité des développements, s'il y a lieu. N'apportons pas d'explication théorique à la musique inconnue qui naît ou va naître et qui influe encore mystérieusement sur l'âme humaine.

La critique exercée par celui-là même qui en est l'objet touche à la duperie et à l'absurdité. Chaque compositeur, quelle que soit sa formation, n'aspire plus maintenant qu'à faire de la critique musicale, pour parer les coups des concurrents et sauvegarder ce qu'il croit être ses intérêts. Sans même qu'il s'en doute, il est injuste envers ses devanciers, ses successeurs, ses adversaires et ses émules.

Toute notre production sonore souffre d'un pareil état de choses. Finalement, les critiques-compositeurs n'y trouvent pas eux-mêmes leur compte. Pour faire sa trouée et être entouré d'une réputation un peu durable, rien ne vaut que de publier de belle et bonne musique. À côté de musiciens doués de goût, et qui ont le sens du beau sous toutes les formes, nous voyons des professionnels de l'orchestre, fermés aux diverses expressions de l'art, et qui écrivent en un charabia invraisemblable une critique musicale tendancieuse, dogmatique et sans portée. Il est vain de ne discerner dans une partition que la lettre et l'agencement extérieur.

La création artistique et la critique vont, pour ainsi dire de pair, tout en étant nettement séparées par leurs vertus respectives. Elles se surveillent, se remorquent, se stimulent et se commandent. Mais elles ne peuvent être réunies dans la même tête, si vive qu'elle soit. À une période de grande création artistique correspond une période de grande critique. L'art faiblit quand la critique dégénère. Pour examiner une œuvre d'art musical à la lumière des maîtres, pour en supputer le prix et en pressentir l'action future, il faut une ardeur d'intelligence, une faculté d'enthousiasme, un sens étendu de rapports qui n'appartiennent qu'à quelques très rares exégètes.

Qui d'entre nous peut se flatter d'être parmi ceux-là? Combien d'artistes sont capables, comme Baudelaire, de sentir d'instinct qu'une partition est de la famille des chefs-d'œuvre et qu'une autre partition n'en sera jamais?

Il est évident qu'un critique-compositeur ne peut se contraindre au point de renier ses convictions et ses théories. Or, les principes sont loin d'être fixés dans la musique. Il y a trois quarts de siècle, Théophile Gautier déclarait, à propos de Wagner, que l'art sonore avait des possibilités infinies et que la musique en était à peine à son début. Nous n'avons pas fait beaucoup de chemin depuis. Des novateurs, comme Debussy, Schœnberg, Stravinsky, n'ont eu à soutenir de luttes difficiles que contre leurs confrères érigés en juges. Il est dangereux de se borner à une technique musicale définie, de s'y abandonner avec promptitude. L'art d'assembler les sons est toujours en mouvement, en croissance, en progression. Défions-nous des habitudes dont notre ouïe paresseuse est esclave. Schopenhauer dont la philosophie est à la racine de la pensée wagnérienne, a écrit : « Le musicien nous révèle le sens intime du monde. Il se fait l'interprète de la sagesse la plus haute, tout en s'exprimant dans un langage que la raison ne comprend pas. »

J'ai bien été obligé d'aborder ce côté de la question pour expliquer les résistances soulevées par Wagner, au fur et à mesure qu'il édifiait son monument. Dans les nombreux écrits théoriques qu'il a publiés, il n'a lui-même pu plaider que son propre procès. Plus un musicien est original et grand, moins il est souple à juger et comprendre les musiciens qui ne sont pas de son bord.

§

Nous assistons depuis quelques années à un nouvel ordre des choses dans le domaine de l'art. La musique a pris une extension considérable, un élan, qui entraîne, en quelque sorte, tout le genre humain. Grâce à la radio-phonie, au phonographe et au cinéma sonore, elle s'est insinuée partout. Elle l'emporte sur toutes les autres

formes de l'intelligence et de la sensibilité. L'art instrumental et vocal est devenu un excitant universel du sentiment et de la pensée, la nourriture quotidienne des esprits. Il s'est glissé dans toutes les variétés de la vie actuelle. L'ouïe est à présent notre sens essentiel. C'est par elle que nous sommes désormais guidés dans notre connaissance de la nature, dans l'exploration des mystères qui nous entourent.

A notre époque essentiellement musicale, l'œuvre et le souvenir de Richard Wagner devraient renaître, exercer un invincible empire sur les foules. Peut-être est-ce à cause du vieux mage de Bayreuth que l'Allemagne a conservé son prestige de grande nation, après son désastre de la guerre. En pleine bataille de Verdun, alors que le front allié pouvait être crevé chaque jour, le renom de Wagner continuait de rayonner jusque chez les peuples dressés contre les armées impérialistes. Pendant le mois de juin de 1916, on jouait à Londres *Tristan et Isolde*. Le public anglais acclamait le chef-d'œuvre wagnérien, comme si de rien n'était. A quelques jours de l'armistice, le général Mangin présidait en personne à un cycle de représentations wagnériennes à Wiesbaden. Aussitôt après la guerre, nos sociétés de concert inscrivaient à leurs programmes de nombreux extraits d'œuvres de Wagner. Le 5 janvier 1921, l'Opéra de Paris remontait *La Valkyrie*, qui n'avait pas été exécutée depuis les premiers mois de 1914. Les autres partitions du maître saxon ont été reprises dans la suite. Elles furent plus souvent affichées que les œuvres françaises. Aucun théâtre ne donne annuellement plus de représentations wagnériennes que l'Opéra. Notre Académie nationale de musique est depuis quinze ans une sorte de temple consacré à Wagner.

En 1921, les uns et les autres jugèrent avec plus de dégagement l'œuvre du magicien de Bayreuth. Les compositeurs ne songèrent plus à déguiser leur sentiment sur Wagner. Claude Debussy, Rimsky-Korsakoff avaient déjà brûlé ce qu'ils avaient adoré. Avant de mourir, Camille

Saint-Saëns fit une opposition systématique et sans dignité au grand artiste allemand. Il avait fait naître, pendant la guerre, une controverse qui mit aux prises wagnéristes et antiwagnéristes et dépassa, en violence, la querelle des gluckistes et des piccinistes. M. Darius Milhaud s'écria : « A bas Wagner ! » D'autres s'élevèrent assez inconsidérément contre la mémoire de l'auteur de la *Tétralogie*. La fofteresse a tenu bon contre les plus furieux assauts.

J'étais moi-même revenu de mon premier enivrement. J'étais obligé d'écouter en critique les chants d'amour ou de révolte des géants de Wagner. Je cédaï plus rarement à leurs harmonieux délires. Des fibres avaient joué. Les aspirations et les rêves de ma jeunesse s'étaient évanouis pour faire place à la réflexion.

A l'occasion de chaque spectacle wagnérien, de chaque étude qui avait trait au maître german, je complétais des observations, des commentaires, des essais. Le trésor musical de Bayreuth avait été maintes et maintes fois expertisé au point de vue technique. Il ne me restait qu'à tenter de découvrir les ressorts encore secrets du drame wagnérien, recueillir les opinions qu'en avaient les générations montantes, mettre au jour des documents biographiques inédits, aborder l'homme et l'œuvre par d'autres aspects, enfin initier graduellement les nouveaux auditeurs aux beautés et aux mystères du glorieux poète-musicien.

§

J'ai habité si longtemps sous le climat brûlant de Wagner, j'ai tant sondé les profondeurs de sa vie et de son œuvre, que je crois parfois sentir autour de moi la présence tyrannique et magnétisante du vieux maître de Leipzig. Une nuit d'hiver, après une représentation de *Tristan et Isolde*, j'ai été étreint par une hallucination. Un homme nerveux et âgé marchait devant moi. Tantôt il s'éloignait et s'évanouissait dans la brume, tantôt il s'arrêtait pour se parler à lui-même d'une voix rageuse. Dans un carré de lumière, sa physionomie altière et pâle me frappa d'étonnement. L'étrange personnage avait

plus d'un trait de ressemblance avec Wagner tel que je me le représente. Ce n'est pas la première fois que je remarque, aux auditions d'œuvres wagnériennes, des musiciens vieillissants qui, par le visage et la stature, rappellent le grand artiste d'outre-Rhin. Je connais un compositeur de l'Europe centrale qu'on prendrait pour le sosie de Wagner. Il s'astreint à imiter par l'extérieur son haut modèle et n'est pas peu fier de produire ainsi sensation dans les milieux d'art.

J'étais encore tout sonore des gémissements et des chants d'amour de *Tristan et Isolde*, que je venais d'entendre. Mon esprit était obsédé, tourmenté par le rythme lancinant et les puissantes harmonies de cette musique. J'étais enveloppé par la mélodie tristanesque d'une sensualité toujours satisfaite et toujours inassouvie et qui fait songer à je ne sais quelle agonie interminablement violente et tendre. Aux orages de la symphonie correspondaient, dans ma mémoire, certains épisodes de la passion éperdue du grand fauve malade pour Mathilde Wesendonck. Passion d'où jaillit le houleux chef-d'œuvre.

Soudain, trouant le brouillard, l'homme s'avance vers moi. Il me semble que dans ce promeneur, d'une frénésie bizarre, s'est réincarné, par je ne sais quels sortilèges, Wagner. Voici les phrases que je crois entendre prononcées d'un ton sarcastique :

— Je me sentais né pour toutes les victoires, pour toutes les grandeurs. Dans mes rêves s'agitaient, chantaient et criaient des héros naïvement cruels, farouches et généreux. Quand je les confrontais avec les êtres réels, qui tenaient les premières places dans notre société, je tremblais de colère et de honte. Est-ce donc à cette condition misérable que les hommes ont été réduits par les puissants, les privilégiés et les intrigants? C'est cela que nous appelons la civilisation? Mieux valait faire retour aux innocences primitives, reprendre l'organisation de la société par le début, rajeunir l'âme humaine, asservie et dépravée par les siècles.

« Il me fallait coûte que coûte révéler, imposer ma vérité. J'étais comme en proie à un mal sacré. Je voulais

être l'artiste-prêtre, le musicien-prophète, le poète-roi.

« J'ai étouffé en moi tous les scrupules. Rien ne devait s'opposer à mes désirs ni à mes ambitions. J'étais convaincu que ce qui m'entourait était fait pour servir mes desseins, pour aider à l'accomplissement de ma tâche. Les autres, quels qu'ils fussent, avaient une dette envers le génie qui grondait en moi. Je n'ai pas hésité à user de tous les moyens pour exprimer mon évangile et faire triompher ma foi. J'ai menti. J'ai rusé. J'ai trahi. J'étais impatient d'éprouver toutes les passions, les plus troubles et les plus nobles, pour affiner mes sens et les rendre capables de vibrer aux impressions les plus rares. Je n'ai recueilli de sensations et d'idées que pour préparer et nourrir mon œuvre.

« Vous vous demandez pourquoi, avec mon caractère de réformateur et de factieux, je ne me suis pas jeté dans l'action, pourquoi je ne me suis pas rué sur le pouvoir pour m'en emparer. Je m'y suis attaqué une fois, quand j'ai cru le moment favorable. J'ai failli briser dans le combat mes facultés créatrices et ma vie. J'ai vite compris que le fardeau des erreurs était trop lourd à soulever. Il s'agissait de contourner des obstacles et non de les forcer. Il s'agissait de séduire la foule et non de la contraindre. Il s'agissait de se concilier et de transformer les esprits et les cœurs, au lieu de renverser la société. Il s'agissait de conquérir les hommes à mon idéal par l'amour et non par la violence.

« Schlegel a justement dit que « la musique est l'art de l'amour ». La musique et la poésie dramatiques, vers lesquelles j'étais poussé dès mon enfance, m'offraient des ressources infinies pour satisfaire mes exigences secrètes. Moyennant transposition, il m'était possible d'exposer aux regards de tous, d'implanter dans les âmes ce qu'il y avait en moi de beau, de vrai et de neuf. Je m'y suis consacré de tout mon être.

« Dans les ondes de mes symphonies théâtrales roulent toutes mes pensées séditieuses, mes indignations et mes rancœurs. Mes intentions y sont expressément marquées pour ceux qui se donnent la peine de m'entendre. Dans

les vers abrégés de mes poèmes, soutenus par une musique qui va jusqu'aux nerfs, j'ai dit leur fait à tous les mauvais maîtres. De nouvelles clartés en jailliront pour l'avenir, tel que je le conçois et l'attends.

« Ouvertement, je n'ai fait que changer la face de l'art lyrique. De mon temps, les compositeurs de théâtre étaient condamnés à un goût déplorable. Ils flattaient la bassesse sentimentale des auditeurs avec des procédés puérils et grossiers. Ils écrivaient leurs opéras en deux ou trois semaines. Je les ai obligés à prendre au sérieux leur art, à méditer longuement sur leurs partitions, à mettre ordre à leurs inspirations. J'ai décidé que la musique de théâtre serait d'une noblesse égale à celle de la musique de concert. Je me suis attaché à établir la fusion totale des éléments divers du spectacle lyrique, dont le seul objet devrait être désormais d'exalter nos meilleurs sentiments.

« Je n'ai cherché qu'à mettre les auditeurs en communion intime avec ce qui est beau, avec ce qui est grand. Les marches héroïques, les prières ferventes, les crescendos majestueux ou mordants ont été introduits dans mes partitions pour arracher le public aux viles préoccupations, pour l'entraîner vers les sommets. Je me suis acharné à l'émouvoir, à le reconforter, à le hisser de force sur les plans supérieurs. Ma musique de théâtre était de la musique d'apôtre, de rédempteur, de fondateur de religion.

« Par une ironie du sort, moi, qui me plaçais au-dessus de tous les hommes, j'ai passé mon enfance et ma jeunesse dans une famille d'acteurs pauvres. Si vivre est une illusion, jouer la comédie de la vie est l'illusion d'une illusion... Vous saisissez mon désarroi dans ce milieu, alors que, déjà, je n'étais affamé que de sincérité et de vérité. On ne m'y a pas même permis d'apprendre les principes de la musique, pour laquelle ma vocation était énergiquement prononcée. Plus tard, j'ai fait moi-même mon éducation musicale. J'ai été contraint de lutter contre les miens et contre tous pour conquérir ce qui me manquait.

« J'ai commencé à transcrire mes songes amers ou magnifiques dans la misère et la désespérance. J'y ai trouvé l'ardeur pour entreprendre mes constructions musicales, pour couler un métal lyrique nouveau, pour creuser ma galerie souterraine. J'ai fini par commander et dominer tous mes semblables. Les rois et les princes accourus à Bayreuth pour l'inauguration de mon théâtre, sentaient bien que l'unique souverain était, ce jour-là, un artiste malheureux, tenace et inspiré. Après tout, dans la cruelle histoire universelle, les pages de confiance dans le salut de la race humaine, les pages de régénération morale et d'aspiration au pur et au divin, les pages de charité, de sagesse et de dignité n'ont été laissées que par les artistes. Je ne me suis pas leurré sur la portée intellectuelle de mon œuvre. Mes doctrines ont été prises à faux. Elles le seront encore dans les temps prochains. Mes chants d'amour et de passion subsisteront par dessus tout ce que j'ai créé. Ils refondront un jour la substance humaine, qui est de cire pour les novateurs opiniâtres. Car on ignore tout de l'empire de la musique sur les hommes et jusqu'à son action physique sur les corps animés.

« A me pencher trop souvent sur la détresse de mes contemporains et sur la mienne propre, j'ai fini par désespérer du progrès de l'humanité. J'ai proclamé que, pour nous racheter et nous purifier, il n'est que de faire un bond en arrière, avec nos acquisitions modernes. Maintenant le doute me ronge. Est-ce par croyance intime ou par raillerie amère que j'ai choisi, pour sauveurs de la société et pour héros, des adolescents ingénus et stupides, comme Siegfried et Parsifal?

« Tout en me vouant au merveilleux de la musique, j'ai convoité éperdument tous les biens terrestres, précisément parce qu'au début, la fortune ne m'avait rien concédé. J'ai par astuce soutiré les richesses qui m'étaient refusées. J'en reconnaissais, en moi-même, la vanité, mais il m'était dur de m'en passer. Si je ne m'étais pas délivré de mon indigence, je n'aurais pu m'enivrer des plaisirs ni des joies qui m'étaient nécessaires. J'étais ma-

lingre, hargneux, insociable. Cela ne m'a pas empêché de ravir les cœurs féminins que je désirais posséder.

« Je n'ai conçu l'esprit de la musique que dans l'amour. Ha! comme j'ai été aimé et comme j'ai aimé! J'ai imprimé un élargissement, une sublimité au sentiment d'amour, dont demeure à jamais la trace dans les situations extrêmes de *Tristan et Isolde*. Là, les sonorités que j'ai entassées montent comme des jets de flamme. Ou plutôt, ce sont des oiseaux affolés dans la cage de l'orchestre, qui s'élancent, tournoient, qui s'exaspèrent de se heurter toujours aux barreaux et retombent pour recommencer encore leurs vols fous et bornés... »

L'homme a disparu dans la brume glaciale. Ses mots continuent de retentir à mon oreille. Je m'interroge pour me rappeler comment le fantôme s'est formé dans mon imagination. J'essaye de recomposer la figure de l'enchanteur cupide et prodigue. Elle se dérobe. Sera-t-elle donc sans cesse noyée d'ombre, celle-là qui, pour nous, compte plus que toutes les autres dans l'histoire de la musique et du sentiment?

HENRY MALHERBE.