

timents. Vous avez peu à peu, qui se dresse devant vous, le Baudelaire des barricades, le Baudelaire délirant de « l'ivresse de 1848 », le républicain fanatique et militant du *Salut Public*.

Griserie qui dura peu, observe M. Vandérem et que les politiciens allaient se charger de vite dissiper.

Il écrira plus tard : « 1848 ne fut charmant que par l'excès du ridicule », et, ironisant les proscrits de décembre réfugiés à Bruxelles, il dira :

Quand on leur parle révolution pour de bon, on les épouvante ! Vieilles rosières ! Moi, quand je consens à être républicain, je fais le mal le sachant. Oui ! Vive la Révolution ! Toujours, quand même ! Je n'ai jamais été dupe ! Je dis : *Vive la Révolution !* comme je dirais : *Vive la destruction ! Vive l'Expiation ! Vive le châtiment ! Vive le mal !*

C'est un peu puéril, tout de même, et je préfère relire ces lignes de l'essai de préface aux *Fleurs du Mal* :

Le poète n'est d'aucun parti. Autrement il serait un simple mortel.

R. DE BURY.

MUSIQUE

OPÉRA-COMIQUE : *Tristan et Isolde* de Richard Wagner.

L'administration expirante de notre Opéra-Comique voulut évidemment nous faire regretter son départ. On pouvait, dans la même semaine, lire annoncés sur ses affiches *Così fan tutte* de Mozart, *Orphée* de Gluck, *les Indes galantes* de Rameau et **Tristan et Isolde**. M. Rouché en fit-il jamais autant pour la musique ? MM. Carré et Isola auront été peut-être assez surpris d'encaisser le supermaximum avec *Tristan*. Que ne s'en sont-ils avisés plus tôt, au lieu de gaver leurs auditoires de l'écœurante mélasse massénétique et pucciniste ! Ils ont manifestement consacré tous leurs soins à cet effort suprême et le résultat mérite les compliments les plus sincères. La direction nerveuse, souple, vivante de M. Inghelbrecht fut des plus remarquables et, en maint endroit, admirable, encore qu'on fût tenté de discuter la lenteur de certains mouvements au premier acte. Mais Wagner n'ayant jamais marqué d'indications métronomiques, nul ne peut se targuer sur ce point de posséder la vérité. L'orchestre de l'Opéra-Comique a secondé son chef avec un entier dévouement. Son seul défaut, et il n'en était pas responsable, était de manquer de violons. *Tristan*

en exige trente-deux ; l'insuffisance d'espace lui en retirait dix. Les cordes étant la base fondamentale de l'instrumentation du chef-d'œuvre, un déficit semblable ne fut point sans inconvénients quelquefois assez graves, spécialement dans les *forte* et dans les *divisi* du second acte. Il est regrettable que, pour la circonstance, on n'ait point remplacé deux ou trois contrebasses, qui sont ici en nombre exagéré, par au moins six violons. A part M. Albers, qui ne prit même pas la peine de jouer et devient vocalement le Delmas de la maison, l'interprétation fut brillante. M^{lle} Balguerie est une parfaite artiste qu'on a souvent l'occasion d'admirer, mais elle se surpassa cette fois en chantant superbement le rôle écrasant d'Isolde, sans la moindre défaillance, d'une voix aussi puissante et fraîche à la fin qu'aux premières mesures. Sa jeunesse et son galbe ne la servaient pas moins que son talent, et peu communes furent les Isoldes aussi séduisantes à regarder qu'à entendre. Dans l'ingrat emploi de Brangaine, M^{me} Sybille prodigua l'ardeur d'un magnifique organe avec une générosité çà et là peut-être un tantinet surérogatoire. M. Vieuille fut, selon sa coutume, excellent et, s'il ne sauva point tout à fait le pauvre roi Marke du ridicule, comme il y réussit jadis pour Barbe-Bleue, c'est que c'est absolument impossible. Notre Opéra-Comique eut bien du mal à trouver un Tristan. Tous les ténors français se refusèrent l'un après l'autre et il fallut s'adresser à l'étranger. M. Ralph, qui est Danois, n'a visiblement pas l'habitude de notre langue, encore qu'il la prononce fort correctement, et on sentait sa gêne autant que sa bonne volonté. On avait un peu l'impression qu'il traduisait en chantant. Il n'en chanta pas moins dans un style un peu dur peut-être, mais impeccable, avec une rare sûreté d'intonation et une sonorité la plus pure. Quoiqu'on déplorât l'importance de coupures qu'on pratique, au surplus, un peu partout, ces représentations de *Tristan et Isolde* ont fait, en somme, grand honneur à notre seconde scène lyrique.

C'est une merveilleuse aventure que celle de *Tristan*. Celui qui la vécut a vécu là des heures divines. Il savoura jusqu'à l'extase l'ivresse d'un demiurge penché sur son monde en genèse, ébloui de sa création inconsciente, qui se déroule et s'accomplit en dévoilant comme à la piste les splendeurs d'un univers insoupçonné. Insoupçonné du créateur lui-même, et combien ! Ses lettres à

Mathilde Wesendonck en témoignent : « Depuis hier, je me suis remis à *Tristan*. J'en suis toujours au deuxième acte. Mais... quelle musique cela devient !... Oh ! ce'a devient profond et beau... Jamais je n'ai rien fait de pareil. Je vis totalement dans cette musique. Je ne veux pas savoir quand elle sera terminée ; je vis éternellement en elle. » Et, plus tard : « Mon enfant, ce *Tristan* devient quelque chose de terrible !.. » Il s'est mêlé de l'amour à cette aventure, mais l'amour, au fond, n'y fut qu'un accessoire. La passion de Wagner pour Mathilde n'a pas été la cause de *Tristan*. La première idée lui en vint à la lecture de Schopenhauer, et cette métaphysique de pessimisme et de nirvana n'était rien, elle aussi, que prétexte illusoire. L'origine de *Tristan* fut une crise purement musicale et ne fut que cela. Jusqu'à *Lohengrin*, l'évolution du musicien Wagner avait été normale. L'organisme de l'opéra romantique s'y épanouissait radieusement en conquérant peu à peu l'unité symphonique, grâce à l'emploi du leitmotif. Les airs, ensembles ou cortèges s'y amalgamaient harmonieusement en un tout cohérent et solidaire. Et on peut supposer que cette évolution se fût développée logiquement, pour aboutir à *Tristan* par des œuvres intermédiaires, sans l'équipée de Wagner dans la révolution de 1849. Chassé de Dresde et exilé de sa patrie, isolé à Zurich, il se sentit soudain affranchi des conventions du théâtre dont l'accès désormais lui était interdit, et libre de créer à sa guise en toute indépendance. Or, avant que la révélation de Beethoven l'eût entraîné dans sa voie véritable, Wagner avait envisagé la carrière de dramaturge. Dans ses folles années d'étudiant, il avait même composé une tragédie shakespearienne comportant tant de meurtres que, pour atteindre au dénouement, il était obligé de ressusciter quelques-uns des occis. Ses livrets d'opéra non moins que ses drames lyriques ont suffisamment démontré depuis ses dons exceptionnels dans ce domaine. C'est à ce moment que, brusquement libéré malgré lui de toutes attaches avec l'ambiance théâtrale, la conception de « l'œuvre d'art de l'avenir » s'imposa à sa pensée. Il rêva d'une union intime du son, de la parole et du geste, mais où ses préjugés de dramaturge fixaient à la musique un office ancillaire. Le drame s'affirmait « le but » de cette œuvre d'art nouvelle, la musique n'y était qu'un « moyen » à son service. Il se lança alors fiévreusement dans une entreprise qu'on taxerait volontiers de

mégalomane si son formidable génie, non peut-être sans un effort de volonté, ne l'avait réalisée jusqu'au bout. *L'Anneau du Niebelung* fut un écart, un trou dans l'évolution du musicien. Principe d'unité musicale autant que truchement du drame dans *Lohengrin*, le leitmotif prenait dans *L'Anneau* un caractère dramatique prédominant. Il personnifiait musicalement les multiples héros ou éléments de l'action. Il matérialisait stérilement le son dans la représentation d'individus, de choses ou de faits dont il accompagnait imperturbablement et, à la longue, assez fastidieusement chaque apparition sur la scène ou chaque évocation dans le discours. En dépit de l'abondance de ces thèmes et de leur diversité symbolique, nul doute que Wagner n'ait bientôt ressenti lui-même cette fastidiosité infuse, la fatigue de leur retour commandé et prévu dans une action touffue, essentiellement constituée d'événements et d'incidents qui, en bridant ses combinaisons spécifiques, n'accordaient à l'art musical qu'un rôle figuratif, pittoresque ou décoratif. C'est cet aspect tout extérieurement descriptif qui, tout à coup et si profondément, distingue *l'Or du Rhin* de *Lohengrin*. Durant près de cinq ans, de 1852 à l'été de 1857, il s'adonne à cette œuvre colossale, « la plus grandiose qui ait jamais été », avec un enthousiasme qui paraît d'abord grandissant, puis, insensiblement, s'amortit jusqu'à la lassitude. Il achève péniblement le second acte de *Siegfried*, puis il s'arrête. Il n'en peut plus. « Le cœur serré, les yeux pleins de larmes », il se détourne et abandonne la tâche gigantesque, peut-être avec plus de soulagement secret que de déchirement réel.

C'était la revanche du musicien sur le dramaturge. Wagner, à son insu, était tourmenté par l'afflux d'une sève nouvelle qui sourdait impatiente et envahissait son génie. Une harmonie inconnue le hantait, incompatible avec l'inspiration mélodique de *L'Anneau*. Entre le second acte de *Siegfried* et *Tristan*, il y a un abîme. Ceci n'est pas la suite de cela ; c'est autre chose. Dans *Tristan*, pour la première fois dans la musique, apparaît presque à chaque page, et dès la quatrième mesure, l'accord de « onzième naturelle », sous la forme *Do* (4) — *mi* (5) — ***Si*** $\flat$ (7) — *FA* $\sharp$ (11). Certes il arrivait à son heure, annoncé par la « quinte augmentée » ***Si*** $\flat$ (7) — *Ré* (9) — *FA* $\sharp$ (11) de Schubert et de Liszt, et effectué même incidemment par Schumann, sans fondamentale, à la cent vingt-cinquième mesure de l'allégo

du chœur final de *Faust*. Mais, comme celui de « neuvième » pour le *Freischütz*, cet accord de « onzième naturelle », à peine pressenti jusque-là, est la moelle harmonique de *Tristan*. Il confère à son mélос, comme aux principaux thèmes des *Maîtres-Chanteurs* plus tard, la saveur spéciale qui les caractérise et enrichit la polyphonie d'une puissance expressive et de raffinements imprévus. Les motifs du « Désir », du « Breuvage d'Amour », du « Coffret magique », de « la Délivrance par la Mort », de « la Détresse de Tristan », le thème en *Sol* $\flat$ du duo d'amour et ses développements ondulants et languides (« *Stuerb'ich nun ihr...* »), tout le déchaînement frénétique depuis les mots « *Fur dièse Hitze...* », au troisième acte, ont cet accord et ses renversements pour matière. Mais il faudrait plus de cent pages de citations et d'analyse pour montrer à quel point, à bien peu près partout, cet harmonique 11 apporte sa couleur et ses conséquences. « Enfin redevenu musicien », comme Wagner le proclamait lui-même, on éprouve qu'il s'en donne à cœur joie, sans se douter de ses trouvailles. On découvre dans *Tristan* des « treizièmes naturelles », — entre autres, au premier temps de la trente-neuvième mesure du Prélude du troisième acte, et, plus loin, sous « *mit hell erschloss'nen Augen...* » ; — aussi des « dix-septièmes » et des « dix-neuvièmes ». On peut dire que, dans ce chef-d'œuvre, Wagner a épuisé toutes les ressources de l'accord de « septième de sensible », *mi* (5) — *Sol* (6) — **Si** $\flat$ (7) — *Ré* (9), qui remplit à soi seul de longs passages. Mais parfois, — (par exemple, une mesure avant « *Fur Weh'und Wunden...* », au premier acte), — il exprime ainsi, *Do* (8) — *FA* $\sharp$ (11) — **Si** $\flat$ (14) — *Mi* $\flat$ (19), un accord synonyme basé sur le fondamentale avec résolution à la sous-dominante. Car, sans doute, tous ses accords se résolvent, alors qu'on en use aujourd'hui librement. C'est une loi constante de l'évolution harmonique : l'accord nouveau se présente d'abord sous figure d'*intervalle*, comme appoggiature ou « dissonance » résolue, avant de prendre rang d'accord autonome. Il en fut tout de même pour les « septième » et « neuvième naturelles ». Et le chromatisme de *Tristan* semblerait quasiment dicté par la résolution de ces intervalles novateurs. Il y concourt et les engendre à la fois. La polyphonie en devient fréquemment une sorte de dentelle irisée, chatoyante, alternant avec, en contraste, l'éclat des mouvements ou le robuste élan des

progressions de « tierces » majeure et mineure. L'harmonie du passé tout entière se résume exploitée dans *Tristan*, et l'harmonie la plus actuelle y gît déjà, non pas rien qu'en puissance, mais en fait.

Et la nature des leitmotifs est ici toute différente de celle inaugurée dans *l'Anneau*. Il n'en est aucun, dans *Tristan*, que les commentateurs aient pu nominativement baptiser d'après les personnages, tels que ceux de Freia, de Loge, de Hün-liog, du dragon Fafner, de Gutrune. Aucun, non plus, ne se rapporte aux événements extérieurs d'une action qui, d'ailleurs, en comporte à peine. En réalité, ce n'est que dans *l'Anneau*, où le ligottait un système, que Wagner assigna au leitmotif un rôle dramatique ou, mieux, dramaturgique prépondérant. Et peut-être le fit-il sans en avoir tout à fait conscience, car le terme « leitmotif » ne provient pas de lui. C'est un de ses enthousiastes adeptes, Hans de Wolzogen, qui l'inventa, et Wagner le railla même agréablement « d'avoir pris lesdits leitmotifs en sérieuse considération plutôt pour leur effet dramatique qu'au point de vue de la composition musicale, la musique en tant que telle demeurant assez peu familière à son jeune ami ». Wagner, au surplus, n'approuvait qu'à moitié la manie que cultivaient ses exégètes de dresser des listes de « motifs conducteurs » en les étiquetant de dénominations plus ou moins arbitraires. Tout en admettant, à la rigueur, qu'on pût ainsi « faciliter aux amateurs l'étude de ses ouvrages arrangés pour le piano », il déclarait nettement que « ce genre d'élucidation ne pouvait satisfaire un musicien ». Il est évident que le rappel de certains thèmes ou motifs peut collaborer très logiquement à l'effet purement dramatique, et il est surprenant que le procédé n'ait pas été plus souvent usité avant Wagner. Le plus ancien exemple formel que j'en connaisse se rencontre dans *Idoménée*, où le récitatif qui prépare l'aria no 12 est traversé par deux incises délicieuses empruntées au morceau précédent. Mozart y fut tout naturellement amené par la situation dramatique. En l'employant spontanément dès *le Vaisseau-Fantôme* et de plus en plus depuis, Wagner n'a pas été sans devoir remarquer, surtout avec *Lohengrin*, quel précieux élément d'unité purement musicale et de développement thématique on en pouvait tirer. Longtemps après *Tristan*, dans une étude intitulée *Application de la Musique au Drame*, il s'en est expliqué clairement :

Pour devenir œuvre d'art, la forme nouvelle de la musique dramatique doit présenter l'unité du mouvement symphonique, et elle ne peut y parvenir qu'en se développant dans une cohésion la plus intime avec le drame tout entier, et non pas seulement avec quelques petites parties de l'action qu'on fait valoir arbitrairement. Cette unité se manifeste alors dans un tissu de thèmes fondamentaux parcourant tout l'ouvrage et qui s'opposent, se complètent, se transforment, se séparent et se réunissent comme dans le mouvement de symphonie, sauf que l'ordre et les péripéties de ce développement sont régis par l'action dramatique.

Ce fut sans doute l'instinct réveillé du pur musicien qui induisit ici Wagner à l'élaboration d'une action presque dénuée d'intrigue, dépourvue d'incidents et de complications. Les leitmotifs, dépouillés de signification étroitement représentative, ne sont plus dans *Tristan* que des idées purement musicales, des « thèmes » à quoi les dimensions du drame permettent une envergure de développement et une luxuriance de combinaisons spécifiques inaccessibles aux mouvements limités de la symphonie. A cet égard, *Tristan* est un chef-d'œuvre unique dans la musique tout entière. L'unité alliée à la diversité féconde est le monopole des plus grands, du seul génie qui, selon le mot de Mozart, « embrasse son œuvre à la fois dans l'ensemble et dans tous ses détails », et la domine. Josquin dans son *Miserere*, Bach dans ses fugues et le *Prélude* en *Mib* de la *Klavierübung*, Mozart dans tous les allégros du dernier tiers de sa vie brève et dans son ouverture de la *Flûte enchantée*, en ont laissé des spécimens impérissables. Nul, dans tout l'art sonore, n'offrit jamais la vastitude, la débordante profusion, la verve inépuisable de *Tristan*. Dans ce flot quasi-torrentiel de combinaisons purement musicales où, comme expliquait Wagner lui-même, « les thèmes et motifs émergent, s'épanouissent, se fondent, se dissocient pour se confondre de nouveau, grandir, s'effacer, s'enlacer » tour à tour, gît la suprême intellectualité spécifique. L'œuvre d'art en devient un univers constitué d'éléments identiques. Plus encore qu'après la symphonie, depuis *Tristan* le développement thématique est une condition essentielle du chef-d'œuvre. Le morcellement, l'haleine courte, trahissent à des degrés divers, la modicité, la faiblesse ou la débilité intellectuelles. Par contre, l'absence d'une spontanéité absolue dans cette floraison de la pensée, le moindre indice de recherche voulue, de fabrication artificielle,

décèlent une ambition présomptueuse, encore qu'honorable, qui ne saurait masquer longtemps l'impuissance éventuelle, et même la décèle, la souligne plutôt. Cet alliage inouï d'une harmonie et d'une polyphonie novatrices, créant et enrobant le complexe réseau de combinaisons purement musicales, une telle fusion et un si prodigieux équilibre de la sensibilité spécifique et de l'intelligence spéculative, c'est en cela et en rien autre chose que consiste l'intégrale beauté de *Tristan et Isolde*. L'amour ni la métaphysique n'ont rien à voir ici. Ce sont à peine des prétextes. A ceux qui les brandissent pour exalter ou dénigrer, en même temps qu'à Wagner en personne qui se grisa de leur simulacre, il faut répondre avec Vinci :

Mais toi, qui vis de songes, tu te plais davantage aux raisons sophistiques et barbares, et à parler de choses grandes et incertaines, que des matières de moindre envergure, mais de certitude naturelle.

Encore doit-on corriger là l'expression « de moindre envergure », car la « matière » est capitale en l'espèce. C'est, et *exclusivement*, par des causes *spécifiques* que s'accomplit, où et quand que ce soit, l'évolution d'un art. Le toit des temples grecs précède la voûte romaine, à quoi succède l'ogive des cathédrales. Théogonies ou cultes n'y ont aucune part. Ils passent, agonisent et disparaissent. Leurs symboles ou adorations importent peu à l'œuvre d'art. Tandis qu'ils meurent, la beauté des chefs-d'œuvre subsiste et durera toujours. Car, quoi qu'en puissent dire les songe-creux ou gobe-mots, seul reste et éternellement restera l'art pour l'art.

MÉMENTO. — J'ai une petite histoire à raconter à propos de l'Opéra, mais je la réserve pour la rentrée. Ce sera très amusant.

JEAN MARNOLD.

MUSÉES ET COLLECTIONS

Le legs de M^{me} Zola au Musée du Louvre. — Don d'un tableau de Renoir aux Musées nationaux. — L'exposition du Musée Galliéra et l'exposition Chéret au Musée des Gobelins. — Mémento bibliographique.

La mort de M^{me} Zola vient de faire entrer au **Musée du Louvre** (où elles seront sans doute exposées quand paraîtront ces lignes) les œuvres de Manet qu'elle lui avait léguées de son vivant. Ce sont le portrait à l'huile de son mari, sa propre effigie au pastel et l'esquisse à l'aquarelle des *Anges au tombeau*