

BAYREUTH 1933

RÉFLEXIONS SUR L'ART WAGNÉRIEN

Bayreuth 1933, — date fatidique dans les fastes de l'art wagnérien. D'abord parce que date commémorative. Cette année-là a été célébré avec éclat en Allemagne le cinquantenaire de la mort du Maître. Cinquante années se sont écoulées depuis cette mort, au cours desquelles l'art wagnérien n'a cessé d'attirer les foules vibrantes et subjuguées, et le charme opère comme à la première heure. Il y a dans ce triomphe posthume et continu quelque chose d'unique, je dirais presque de fabuleux. Chaque soir, le globe terrestre est comme enveloppé d'un réseau d'émissions wagnériennes et chaque soir l'apothéose se renouvelle dans les salles de théâtre et de concert du monde entier. Comparé à une pareille popularité, qu'est-ce que le culte de Goethe, religion toute littéraire, confinée à l'intérieur d'une confrérie d'érudits et d'intellectuels?

Sans doute une bonne part de ce succès est due à l'instrument même dont Wagner a su tirer de si prodigieux effets, — et qui est la musique, c'est-à-dire l'art le plus direct, le plus communicatif, le plus universel, — sorte de haut-parleur où se sonorisent toutes les vibrations de notre vie moderne et dont la voix est instantanément diffusée à travers le monde entier. Wagner, le premier, a eu le pressentiment de toutes les puissances miraculeuses que recélait la musique. Il a été le grand thaumaturge des temps modernes. Il a inventé un vocabulaire

magique, capable d'exprimer les silences les plus profonds de l'âme moderne, il a inventé une science des philtres et des sortilèges par où, d'emblée, il nous attire dans son monde enchanté, désormais aussi essentiel, aussi indispensable à notre vie que la réalité où nous vivons quotidiennement. Que nous le voulions ou non, nous subissons l'entraînement des Sirènes, nous sommes tous atteints par « l'intoxication wagnérienne ».

Mais cette prodigieuse clairvoyance des secrets de l'âme et cette miraculeuse puissance d'évocation ne représentent qu'un des aspects de l'art wagnérien. Ce qui, déjà pour les contemporains, a fait la grande nouveauté de cet art, c'est que Wagner faisait avant tout appel à la *foi* de ses adeptes, c'est qu'en même temps qu'un miracle artistique il présentait un miracle religieux autour duquel il entendait grouper une chapelle de fidèles et de croyants. « Il s'agit ici de Religion, de Fidélité et de Foi », disait-il un jour d'une voix sévère à un de ses disciples, Edouard Schuré, qui élevait quelques objections. Cette idée d'apostolat a été, dès le début, le tyran inexorable auquel il a sacrifié tout. Comme l'a si bien montré M. Pierre Lalo, dans son livre admirable intitulé *Richard Wagner ou le Nibelung*, quand on lit les lettres de Wagner, ses lettres d'amour ou ses lettres d'amitié, on est frappé du peu d'humaine tendresse qu'elles contiennent. De ceux qui l'approchent, hommes ou femmes, il ne veut qu'une chose : qu'ils aient foi en son génie, qu'ils se mettent au service de son œuvre. Sans ce fatalisme ou, si vous préférez, sans cette « mystique » wagnérienne, l'extraordinaire destinée de son œuvre ne serait pas concevable. On connaît le mot admirable de celui qui fut le premier grand croyant du nouveau culte, — l'ami infatigablement secourable et l'intrépide champion de la toute première heure : j'ai nommé Franz Liszt. A l'heure où Richard Wagner, le révolutionnaire de 48, réfugié en Suisse, était réduit à la misère et, ce qui est plus grave encore, réduit au silence et à l'impuissance, Franz Liszt l'a soutenu non seulement de sa bourse, mais surtout de sa foi inébranlable. Et, comme un jour le com-

positeur, devant qui toutes les portes s'étaient fermées, annonçait à son frère d'armes le projet de composer sur le motif de l'Anneau du Nibelung toute une tétralogie, c'est-à-dire une œuvre dont les dimensions seraient tellement colossales qu'aucun théâtre actuellement existant dans le monde entier n'en pourrait réaliser l'exécution ni la mise en scène : « Hardi ! lui répondit son vaillant compagnon. Mets-toi à l'œuvre ! Ne te laisse arrêter par rien ! Construis-nous quelque chose qui fasse songer aux instructions données jadis par le Chapitre de Séville à l'architecte chargé de bâtir la cathédrale. « Bâissez-nous un temple qui fasse dire aux générations futures : Ils étaient fous, ces messieurs du Chapitre, qui ont ordonné une pareille construction. » *Et pourtant la cathédrale est là !* »

La cathédrale est là ! — Et ce miracle, réponse du Créateur aux incrédules, aux sceptiques ou aux moqueurs, — il s'appelle encore aujourd'hui Bayreuth. Car Bayreuth, c'est le miracle wagnérien à l'état permanent. A cet art si différent, qui imposait au public des habitudes si neuves, et aux exécutants, chargés de le réaliser, des exigences si inouïes, à cet art qui rompait avec toutes les traditions, avec toutes les institutions existantes, théâtres, orchestres, écoles de chant — et qui a dû tirer du néant tous les organes nécessaires à sa réalisation — à cet art si exclusif, si tyrannique, il fallait un théâtre à lui. Bayreuth est le symbole d'une Réforme germanique de l'Art, pareille à la Réforme religieuse de ce Luther à qui, vers la fin de sa vie, Wagner aimait tant de se comparer ; — l'art wagnérien est la protestation de la conscience artistique allemande contre une tradition corrompue, la protestation de la Foi vivante contre les œuvres mortes, contre le répertoire routinier, contre le sacrement banal offert, ou plutôt vendu, chaque soir, à vil prix.

Si tel est *l'esprit* de Bayreuth, reconnaissons pourtant que son *histoire* a connu bien des vicissitudes. Voici d'abord l'ère prophétique et héroïque. Bayreuth n'est encore qu'une Terre promise. La tribu wagnérienne se ré-

duit à une petite troupe nomade qui couche sous la tente et porte d'étape en étape l'arche sainte. Dans toutes les capitales d'Europe, dans les salles de concert, à Paris, à Londres, à Saint-Petersbourg, on se bat pour Wagner. Cette élite militante se recrute parmi toutes les nations, elle parle les langues les plus différentes. La France est représentée par les Baudelaire, les Mallarmé, les Villiers de l'Isle-Adam, les Catulle Mendès, les Judith Gautier, les Edouard Schuré, les Padeloup, les Gabriel Monod. Ce sont là les ouvriers, les croyants de la première heure dont la foi combative a édifié le sanctuaire encore tout intérieur du culte nouveau.

Puis, en juillet 1876, après cinq années de pourparlers, de négociations et de propagande inlassable, le Temple, enfin construit, ouvre ses portes et alors sont inaugurés les premiers *Festspiele*. Déjà, la première équipe se sent un peu perdue, dépaysée, comme noyée dans cette foule nouvelle qui n'a pas reçu le baptême de feu des premières initiations, — foule composite, un peu inquiétante par son zèle tapageur et par son étalage de vanités mondaines : vedettes du théâtre, de la presse, de la critique, dont on se chuchotait les noms au passage, milliardaires américains, snobs cosmopolites, altesses très titrées à qui était réservée une rangée de loges spéciales. Même le vieil empereur Guillaume se crut obligé, entre deux grandes manœuvres, de venir déposer à Bayreuth la carte de visite du nouvel Empire. Il poussa la condescendance jusqu'à écouter, sans s'endormir, cette musique à laquelle il ne comprenait goutte et, de temps en temps, se penchait vers son aide de camp en chuchotant : « Quelle horreur ! quelle horreur ! »

Et en cette même année 1876, se produisit aussi la première défection, celle du disciple de la dernière heure, le plus choyé de tous : Frédéric Nietzsche. « Ma grande erreur, écrivait-il après une courte apparition, c'est d'être venu à Bayreuth avec un idéal ! » Entre le rêve et la réalité, l'écart était vraiment trop grand. Plus désespérante encore que la qualité passablement suspecte de ce nouvel auditoire wagnérien, apparaissait au disciple in-

transigeant l'attitude du Maître. L'ancien proscrit de 48 se laissait aduler et encenser. Il succombait à la victoire. Il sombrait dans son apothéose. Symptôme plus grave encore : déjà le sanctuaire était livré à la ruée des pan-germanistes qui, le jour, s'entassaient dans les brasseries de la petite ville et vociféraient la nouvelle victoire de l'art allemand. Entre cette propagande d'un nationalisme lapageur, entre cette popularité de mauvais aloi, et une certaine avant-garde de l'art, le divorce se dessinait. Peu à peu, la haute intellectualité européenne allait se détacher du maître de Bayreuth pour suivre l'appel du disciple renégat, du nouveau prophète qui venait de lancer dans le monde ses pamphlets foudroyants : *Le cas Wagner et Nietzsche contra Wagner*.

Cependant le sanctuaire subsistait, suprême asile. Mais voici que surgit pour lui une menace imprévue. De par la volonté du défunt, *Parsifal* devait rester éternellement le monopole exclusif de Bayreuth. Or, en 1913, trente ans après la mort du Maître, en vertu des dispositions de la loi allemande sur la propriété artistique, *Parsifal* tombait dans le domaine public. En déposséder le sanctuaire, n'était-ce pas livrer à toutes les profanations le trésor sacré du tabernacle, exposer à tous les outrages le miracle impollué du Saint-Grail? La question fut passionnément discutée dans la presse; elle fut même portée à la tribune du Reichstag. En fin de compte, force resta à la loi et les premières représentations libres eurent lieu — oh! ironie du sort! — à Monte-Carlo. Le Saint-Grail voisinait avec la roulette! Six mois plus tard éclatait la grande guerre. Cette même année où Parsifal annonçait sur toutes les scènes d'Europe son message de paix, d'amour et de rédemption, cette même année a vu le plus infernal déchaînement de haines et de violences! Bayreuth, pour de longues années, devait fermer ses portes. Les rouvrirait-il jamais?

Même la paix revenue — ou ce qu'on est convenu d'appeler « la paix » — le sanctuaire resta muet et désert. En ces temps de détresse économique, c'eût été folie que de risquer pareille aventure financière, car, pécuniaire-

ment parlant, les représentations de Bayreuth, même à la plus belle époque, ont toujours été une mauvaise affaire. Et puis l'horizon restait chargé de trop de souvenirs pénibles, de trop de menaces et de trop de haines encore mal éteintes. Ce ne fut guère qu'en 1927, pour commémorer le cinquantenaire de l'inauguration, qu'on vit enfin se dessiner ce qu'on a appelé « la Renaissance de Bayreuth (1) ». Elle a revêtu un double caractère : d'abord un caractère technique; et puis surtout un caractère politique et national.

La renaissance technique a été l'œuvre surtout du fils de Richard Wagner, de Siegfried Wagner. Quelle destinée tragique que celle de cet héritier! Quel fardeau redoutable que celui de ce nom glorieux auquel, pour comble de disgrâce, se trouvait accolé le prénom héroïque de Siegfried! « Mes parents, écrivait-il mélancoliquement, m'ont baptisé Siegfried. Je n'ai brisé aucune enclume, tué aucun dragon, franchi aucune mer de flammes, et cependant j'espère n'être pas indigne de porter ce nom. » Il pensa d'abord continuer la lignée en composant à son tour des opéras. Faut-il admettre, comme il se l'imaginait, que la comparaison accablante avec le vol de l'aigle ait d'emblée paralysé l'essor de l'aiglon? Lui-même souffrait cruellement de cette disgrâce, — jusqu'au jour où il comprit que, devant une supériorité si écrasante, la seule attitude possible était de se mettre résolument à son service. Il se fit donc, avec une complète abnégation, le régisseur et le metteur en scène de l'œuvre paternelle; il devint l'ouvrier infatigable du nouveau Bayreuth. A lui sont dues ces merveilles de mise en scène qui ont mis au service du drame wagnérien les suprêmes perfectionnements techniques de l'art théâtral. D'abord une science incomparable dans la gradation savante de l'éclairage. Au théâtre de Bayreuth se trouve annexée une usine électrique où s'alimentent les miracles d'une véritable féerie lumineuse. Avec son éclairage continuellement changeant, mouvant et animé, dis-

(1) Voir le livre de Henri Rebais : *La Renaissance de Bayreuth*. Paris, Librairie Fischbacher, 1933.

tribuant sans cesse à nouveau les couleurs, les ombres et les lumières, selon les jeux de scène ou de physionomie qui doivent être rehaussés, selon les sentiments ou les intentions qui doivent être manifestés, cette lumière vivante fait une sorte d'accompagnement irradiant, aussi varié, nuancé et chatoyant, désormais aussi indispensable que l'accompagnement musical venu de la fosse de l'orchestre.

C'est ensuite un art nouveau du décor qui rompt résolument avec le poncif d'un faux naturalisme, lequel prétendait nous donner l'illusion du réel. Le nouveau décor wagnérien cherche avant tout l'effet saisissant que produisent certaines *perspectives symboliques*. Il me souvient d'avoir vu, non à Bayreuth, mais à Wiesbaden, la nouvelle mise en scène de *Tristan et Isolde*. Au second acte, au lieu du traditionnel sous-bois avec ses feuillages rigides et touffus qui écrasent la scène, masquent l'horizon, prennent tout l'air respirable, voici, au sommet d'une falaise, un coin du *Burg* du roi Marke, et, sur une sorte de terrasse, un léger bosquet d'arbres aux silhouettes simplifiées avec un ciel immense, un vaste ciel marin qui semble refléter dans sa profondeur la présence invisible de la mer dont on croit deviner la rumeur à l'horizon lointain. N'est-ce pas sur cette perspective symbolique que doit se détacher ce grand drame d'amour auquel la mer se trouve si intimement associée? Et s'imagine-t-on jusqu'à quels soins de détail, dans la combinaison de certains jeux de scène, un pareil art doit s'abaisser pour obtenir un effet dramatique inattendu? Un exemple, entre mille, rapporté par M. Henri Rebois et emprunté à cette sensationnelle reprise de *Tannhäuser* qui fut le grand événement de la saison de 1930. Lorsqu'au troisième acte Tannhäuser rentre de son pèlerinage à Rome, — qui ne lui a valu que la malédiction du pape, — déséparé, hagard, lamentable épave humaine, grâce à un minutieux réglage de la lumière, seule son ombre agrandie est d'abord projetée sur la scène.

Siegfried Wagner n'eut pas la joie d'assister au triomphe de ses efforts. Six jours avant l'ouverture de la sai-

son de 1930, pendant une répétition de ce même *Tannhäuser*, auquel il avait donné tous ses soins depuis deux ans, il dut quitter précipitamment le théâtre, en proie à une crise cardiaque. Il mourut peu de temps après. Sa veuve, Mme Winnifred Wagner, a recueilli l'héritage de Bayreuth, et les deux triomphales saisons de 1932, et surtout de 1933, montrent que cet héritage est géré avec autorité et habileté.

Disons d'abord que le miracle artistique de Bayreuth apparaît toujours dans son impeccable perfection. Et notez que cette perfection ne tient nullement à la présence de quelques grandes vedettes. On peut voir ailleurs des Parsifal, des Hans Sachs, des Beckmesser qui égalent ou même dépassent ceux que nous a présentés Bayreuth l'été dernier. Peut-être même pourrait-on reprocher aux représentations de Bayreuth de viser à une perfection trop immuable, trop strictement stylisée et qui ne s'obtient parfois qu'aux dépens de la vie, du naturel, de la spontanéité. Mais ce qui est ici incomparable, c'est l'ensemble, l'ambiance, l'atmosphère. Où entend-on ailleurs qu'à Bayreuth, dans *Parsifal*, des chœurs d'enfants *a capella* d'une si cristalline transparence, d'une si immaculée fraîcheur? Même dans les théâtres où le style liturgique est scrupuleusement respecté, une oreille tant soit peu subtile discerne parfois des violons introduits en contrebande pour servir de soutiens aux voix de la maîtrise. A Bayreuth, pareille fraude serait inconcevable. Et où trouver dans le monde entier quelque chose de comparable au fondu de cet orchestre souterrain d'où le son monte tamisé, amorti, telle une Voix unique aux timbres immatériels? Après une pareille audition, on garde l'oreille sensibilisée à l'excès. Tout autre orchestre vous choque, avec l'étalage de sa batterie et de ses instruments, avec ses masses chaotiques, imparfaitement brassées et fondues, dont le son heurté n'a pas été tamisé par le délicieux écran amortisseur de Bayreuth! Oh! l'inoubliable enveloppement de ces modulations de *Parsifal*, qui s'enroulent et se déroulent, et où se trouve réa-

lisée la plus délicate, la plus voluptueuse spiritualisation des timbres et des sons qui se puisse rêver! « Des nuées qui doucement se déchirent et se referment », en ces mots Wagner a défini lui-même l'impression que doit donner l'orchestration de *Parsifal*.

Mais ce sont là des impressions déjà connues. Même sous la baguette de Richard Strauss, cette perfection déjà atteinte n'a pu être dépassée. Et cela se conçoit. Le style liturgique de *Parsifal* ne se prête pas à l'innovation. Sa perfection est immuable, en dehors du temps et du changement. La grande nouveauté, l'événement sensationnel de Bayreuth 1933, ce ne fut pas *Parsifal*, ce furent les *Maitres Chanteurs*. Nous verrons tout à l'heure les raisons d'ordre politique qui ont donné à cette représentation un éclat inattendu. Parlons, pour commencer, art pur.

Si *Parsifal* est l'œuvre liturgique, — une extase religieuse et musicale à laquelle il faudrait en vérité les voûtes d'une église, et non l'illusion profane de la scène, — par contre, les *Maitres Chanteurs* sont une kermesse tout en couleurs vives et éclatantes, en joyeuses fanfares, en mouvements de foule tumultueux, avec, simplement, à l'arrière-plan, un drame voilé, — l'amour refoulé du poète Hans Sachs, l'amour du veuf déjà grisonnant, pour la fraîche enfant qui sera le prix du concours du chant, la jeune Eva, — drame caché qui ne se déroule que dans les profondeurs de l'orchestre. C'est en somme une orgie musicale qui accompagne une kermesse colorée. C'est dire qu'ici le régisseur passe au premier plan. Et il faut reconnaître qu'un régisseur de grande envergure s'est révélé l'été dernier dans la personne de M. Heinz Tietjen.

Mais aussi de quels moyens il disposait! La scène de Bayreuth n'est pas précisément très large. La disposition de la salle en éventail étalé rétrécit, nécessairement, l'ouverture de la scène qui occupe la section centrale de cet éventail, où convergent tous les rayons. Mais cette scène a, par contre, une profondeur de 45 mètres! Pour la première fois, cette profondeur a été utilisée jusque

dans ses plans les plus reculés. Quel espace magnifique pour le déploiement des cortèges et de la fête populaire qui se déroule au 3^e acte, sur l'esplanade de Nuremberg! 750 choristes et figurants y ont pris cette année leurs ébats. Et quelle foule — recrutée parmi les habitants de la ville, dont chacun apportait là sa note personnelle, sa physionomie particulière, et surtout l'enthousiasme sacré d'une patriotique participation! Et voici maintenant la grande innovation de M. Heinz Tietjen. Il a voulu que le personnage principal de la pièce fût précisément cette foule, cette âme populaire, vibrante et explosive. Avant lui, tout ce dernier tableau gardait, malgré tout, quelque chose d'une parade d'Opéra. Les corps de métiers, bannières déployées, descendaient, bien alignés, vers la rampe pour débiter leur couplet, face au public — à peu près comme fait le chœur des soldats dans le *Faust* de Gounod. Puis, tout à coup, après ce défilé, la scène se trouvait comme nettoyée; des couples de valseurs, déguisés en villageois et villageoises, surgissaient on ne sait d'où et dessinaient en tourbillonnant des figures de danse savamment entrelacées, — tel l'ancien corps de ballet. Enfin, du haut de l'estrade où ont pris place les Maîtres Chanteurs, Hans Sachs, le prince des poètes, lançait pour terminer sa glorification de l'art allemand, comme un roi de tragédie faisant une palabre, face au public. Tout cela était artificiellement ordonné, découpé en une succession d'épisodes distincts et bien réglés, comme les numéros d'un programme. La foule n'était là que pour faire nombre et pour faire écho. Dans le nouvel arrangement de M. Tietjen, tout est changé. Les corporations défilent au beau milieu de l'agitation populaire qui continuellement les enveloppe de ses remous. Plus de corps de ballet faisant irruption sur la scène; mais, aux accents de la danse, la foule tout entière est entraînée dans une ronde populaire. Il faut avoir vu sur la scène de Bayreuth 1933 ce dernier tableau avec ses 750 figurants; il faut avoir vu cette foule immense, où chaque physionomie a son expression, où chaque geste est différent, foule étonnamment diverse et pourtant magnifiquement una-

nime, âme collective qui parle par des milliers de corps, tour à tour acclame, danse, brusquement se recueille en une méditation impressionnante, pour entonner ensuite en un unisson formidable le fameux choral : « *Wachet auf! Réveillez-vous!* », et enfin, à la suite d'un prodigieux crescendo, explose en un hosannah délirant à la gloire de l'Art et des Maîtres allemands, — sans qu'un seul instant ce tumulte réglé par la musique dégénère en désordre ou en chaos. C'est là qu'on saisit sur le vif le secret de cet art wagnérien des ensembles, par où il touche aux fibres les plus secrètes de l'âme allemande et que je définirais : une orgie disciplinée.

Mais il y a eu, dans cette soirée, plus qu'une révélation d'art. Bayreuth 1933, c'est la manifestation, très concertée, d'une Allemagne politique nouvelle. Cet esprit nouveau saisit le visiteur dès la sortie de la gare. Il voit sur la colline qui domine la ville se dresser, parmi les frondaisons, le *Festspielhaus*, le théâtre de Bayreuth, sur lequel flotte une hyperbolique bannière rouge. Bien avant la représentation (qui a lieu à 4 heures de l'après-midi), déjà la foule s'achemine en flots ininterrompus, foule très mêlée, habits de gala et costumes de touristes, parmi lesquels les chemises brunes ne peuvent se compter. Un peu avant l'ouverture des portes, un bref signal retentit : une double haie en un clin d'œil se forme devant l'une des entrées qui conduit directement à la loge officielle. C'est pour donner passage à quelque ministre ou général, représentant du III^e Reich. Le jour où j'ai vu les *Maîtres Chanteurs*, le premier rang de la loge officielle était occupé par le corpulent ministre de l'Air, ou plutôt du « plus lourd que l'air », M. Göring, flanqué du ministre de la Reichswehr, le général von Blomberg, type de l'officier prussien, raide, impassible, figé, le monocle vissé à l'œil. Le chancelier Hitler, qui est un ami personnel de la famille Wagner, était venu quelques semaines auparavant.

Entre la mystique wagnérienne et la mystique hitlérienne s'affirment ainsi, de plus en plus, des affinités profondes. Dans ses mémoires, intitulés *Mein Kampf*, le

chancelier Hitler raconte la grande révélation qu'il reçut, à l'âge de 12 ans, lorsqu'il assista pour la première fois, dans la petite ville autrichienne de Linz, à une représentation de *Lohengrin*. Rêvait-il alors déjà d'être un jour le Chevalier au Cygne attendu par la blonde Elsa, je veux dire par l'Allemagne livrée aux puissances du mal, — le Sauveur acclamé par les foules et chargé par le Saint-Grail de remettre en ordre les affaires de l'Empire allemand? Et ce ne sont point là de simples visites de courtoisie. Une autre fois, le 6 août 1933, c'est le ministre de la Propagande, le D^r Goebels, qui assiste à une représentation des *Maîtres Chanteurs* et profite du premier entr'acte pour lancer dans le monde, devant le micro, un sensationnel speech, où il proclame l'alliance étroite et indissoluble entre l'art wagnérien et la nouvelle Allemagne nationale-socialiste.

Sans aucun doute, il règne à Bayreuth un esprit nouveau. L'œuvre même en a été touchée. Des intentions ont été découvertes, qui étaient loin de la pensée de l'auteur. Qu'on se rappelle, par exemple, la fin du premier acte. Le jeune chevalier, Walther von Stolzing, pour conquérir la jolie Nurembergeoise dont la main a été promise au vainqueur du tournoi des chanteurs, sollicite son admission dans la corporation des *Maîtres Chanteurs* de la ville. Mais cette demande soulève parmi le vénérable aréopage un certain émoi. La scène bientôt se partage en deux camps: d'un côté les vieux maîtres, les vieilles barbes, et de l'autre côté les jeunes apprentis. Les « plus de quarante ans » restent attachés aux règles d'un code poétique suranné et ne peuvent encaisser l'improvisation fougueuse par où se présente le jeune conquérant. Ils ergotent, palabrent, parlementent. Mais, de l'autre côté de la scène, les jeunes sont massés autour de l'impérieux novateur en qui déjà ils ont reconnu le Führer et qui se dresse, debout sur son siège, le buste cambré, le profil hautain, contemplant d'un œil méprisant cette parlote de vieux radoteurs, lui qui se sent le dictateur de demain.

Entre ces deux mondes, le poète Hans Sachs essaie

bien de faire le pont. Il se tourne vers les hommes du passé, les adjure de ne pas s'obstiner dans ce qu'il appelle *die alten Gleise* (« les ornières du passé ») — et avec quelle insistance l'acteur a souligné cette expression! Seule l'inflexible consigne de Bayreuth a empêché à ce moment les applaudissements d'éclater. Et lorsque, tout à la fin du dernier acte, Hans Sachs, non plus du haut d'une tribune, mais cette fois descendu au milieu de cette foule dont il incarne l'âme populaire et le dynamisme contagieux, entonne son hymne à la gloire de l'art allemand, — hymne instantanément répercuté par cette vibrante unanimité, — alors ce furent des minutes inoubliables. A peine le rideau tombé, toute la salle était debout, frémissante, transportée, fanatisée, et pendant près de cinq minutes se prolongea une ovation délirante. Chose inouïe! Pour la première fois le rideau de Bayreuth s'est relevé sur cette apothéose! On aurait dit que toute l'Allemagne, l'éternelle Allemagne, avait pris corps dans cette vision éblouissante, de laquelle l'auditoire ne pouvait plus arracher ses regards. Oubliées, toutes les divisions politiques et les horreurs de la guerre civile, encore récente; oublié, le cauchemar du chômage toujours présent; chassé à jamais, le fantôme de cette lutte de classes, faultrice de guerre civile et de haine sociale, qu'un demi-siècle de marxisme avait implantée dans les cerveaux et les cœurs allemands. Une Allemagne nouvelle, corporative et unie, s'éveillait et prenait conscience d'elle-même devant le spectacle de cette unanimité populaire, unanimité dans la joie du travail et unanimité dans la foi religieuse, une Allemagne nouvelle qui rêve de ressusciter ces corporations enrubannées d'ouvriers, d'artisans et de poètes, tous entraînés par la même acclamation triomphale, portés par le même élan, à la fois national et religieux. Jamais œuvre d'art n'avait apporté, en des heures d'angoisse, une vision si prophétique, un message si reconfortant, le sentiment d'une si miraculeuse délivrance, d'une si inébranlable confiance en l'avenir. Voilà déjà le sens profond que Nietzsche découvrait dans cette prodigieuse et éclatante ouverture des *Maîtres*

Chanteurs dont il disait : « Cette musique est comme l'Allemagne: elle est d'hier et elle est d'après-demain. Elle n'a pas encore son aujourd'hui. »

Oui, il règne à Bayreuth un esprit nouveau. L'ancien Bayreuth, celui d'avant-guerre, se donnait encore des allures de sanctuaire. Il appelait à lui une élite cosmopolite d'esthètes, de décadents raffinés, de désaccordés, de désenchantés romantiques. C'était, selon la pittoresque et amusante expression de Thomas Mann, une sorte de « Lourdes musical ». On voyait, pendant les entr'actes, les spectateurs se promener avec des mines de miraculés extatiques. Le nouveau Bayreuth a rompu avec cet esthétisme cosmopolite et avec ce romantisme décadent. Il se fait le porte-parole d'une Allemagne nouvellement « réveillée ». Pendant les entr'actes, les groupes animés qui se croisent dans les allées qui entourent le *Festspielhaus* s'abordent en faisant le salut fasciste et avec la formule sacramentelle: *Heil Hitler*. Cette pensée nationaliste et raciste n'est-elle d'ailleurs pas formulée dans la fameuse péroraison où Hans Sachs, le représentant de l'Art allemand et le porte-parole de Wagner, sépare, par une barrière infranchissable, le pur germanisme, les pures valeurs germaniques — *was echt und deutsch* — de toute cette corruption, de cette frivolité et de ce néant que représente le monde des « Welches », c'est-à-dire des peuples latins, — « *welscher Dunst und Tand* » ? C'est l'éternelle opposition entre germanisme et humanisme, entre le monde germanique et le génie latin, — ou, si vous voulez encore: entre la Forêt germanique et la civilisation méditerranéenne, ces deux antipodes de l'Europe moderne. Et c'est sur cette opposition qu'il y aurait lieu de retenir encore un instant notre attention.

Richard Wagner a voulu être un artiste spécifiquement allemand, le grand Réformateur allemand de l'art moderne et le Restaurateur du mythe germanique. C'est là le sens « polémique » qu'on découvre au fond de son œuvre. Il s'est posé en adversaire irréductible de la « civilisation » française. A cette propagande européenne

qu'avait exercée naguère l'« esprit français », il a voulu opposer la propagande contraire de la « musique allemande ». C'est à Paris que, jeune débutant, il a fait, pendant ce malheureux séjour de 1839 à 1842, ce que son biographe français, M. de Pourtalès, a appelé « l'apprentissage de la haine », et cette haine a pris chez lui un caractère à la fois artistique, religieux et national, — elle a pris d'abord pour objet une certaine formule d'art qui célébrait alors à Paris ses plus grands triomphes et qui allait représenter à ses yeux le mal incarné, le Principe diabolique de toute corruption morale : l'opéra. Wagner a porté à l'opéra, français ou italien, la même haine sacrée que Luther avait jadis portée à la messe et à la Rome catholique.

Il serait trop long d'exposer toute cette critique de l'opéra que Wagner a longuement développée dans le fameux traité intitulé *Oper und Drama*, où il a développé son art poétique. Ce qu'il importe de retracer, c'est qu'en attaquant cette formule d'art, le Maître allemand entend attaquer du même coup toute une « société », plus exactement toute une « civilisation » dont l'opéra représente à ses yeux le produit le plus authentique, l'image fidèle, l'expression adéquate. Pour la première fois est nettement posée ici cette grande antithèse, indéfiniment ressassée par tous les pangermanistes, entre une « civilisation » où s'exprime au fond une certaine « décadence » et par où se caractérise le génie latin, plus particulièrement l'esprit français, et d'autre part la « culture », principe essentiellement germanique de « régénération ». « Où que nous regardions dans le monde « civilisé », écrivait Wagner, nous constatons la *dévi*ation de l'homme. » Cette décadence procède de causes multiples. Elle tient à des causes morales, politiques et sociales. On sait que Siegfried était, dans la conception première, une sorte de Messie communiste ou anarchiste. A lui de briser le sortilège malfaisant de l'Or du Rhin, c'est-à-dire de la Propriété, du Capital. A lui aussi, jeune révolutionnaire de 48, de partir en guerre contre les « contrats périmés », de délivrer Brünhilde, c'est-à-

dire de réveiller et d'émanciper la Femme endormie, et de célébrer avec elle, en pleine forêt, les noces symboliques de l'amour libre. On sait aussi que, sous l'influence de Schopenhauer d'abord, plus tard sous l'influence de Gobineau qui fut un hôte familier de la villa Wahnfried, cette conception première, toute sociale et politique, de la « Révolution » s'est changée en une doctrine de plus en plus mystique et raciste de la « Régénération ». Wagner cherche de plus en plus les causes de cette décadence dans une corruption du sang, et il réserve au seul génie germanique la mission de régénérer une humanité corrompue et dégénérée. C'est à quoi sert le mythe. Voyez Siegfried. Il représente — et l'expression est de Wagner lui-même — « l'homme nu », c'est-à-dire le geste primitif, la nudité héroïque de la race, sans aucun des mensonges, des déguisements, des costumes sous lesquels la civilisation travaille à le cacher ou à le déformer. Il est l'incarnation du blond Germain ou de l'Aryen blond magnifié par Gobineau — en même temps que se révèle à son oreille de primitif la musique secrète de la Forêt que nos sens de civilisés ne savent plus percevoir. Ainsi, de la fusion nécessaire et intime du mythe et de la musique naît le « drame musical », formule wagnérienne vraiment synthétique et régénératrice de l'œuvre d'art intégrale.

Est-il besoin de montrer tout ce qu'il y a de théorique, de systématique et d'artificiel dans cette outreucidante construction de l'esprit? Quel artifice déjà dans ce parti pris de réduire la civilisation latine à cette unique formule d'art qu'est l'opéra! Heureusement, il y a chez Wagner deux personnages : l'homme à système et l'artiste inspiré. Rien n'éclaire mieux chez lui cette dualité que l'attitude qu'il adoptera de plus en plus vis-à-vis de cette civilisation méditerranéenne qu'il avait si sévèrement jugée. Son cerveau de fanatique a beau la condamner : elle trouve dans sa sensibilité une foule de complicités secrètes. Elle exerce sur lui une sorte d'envoûtement, contre lequel il se défendra de moins en moins. Elle devient pour lui la forme enchanteresse d'une

« décadence » à laquelle il se sent, par bien des fibres secrètes, intimement rattaché. Et l'intermédiaire entre cette « civilisation » et Wagner, ce sera surtout et toujours l'Italie.

On pourrait marquer dans cette initiation trois stations successives.

La première, ce fut un court voyage que Wagner fit en touriste, en l'an 1852, à travers le Tessin, et qui le conduisit jusqu'au lac Majeur et aux îles Borromées. Cette première vision de la terre italienne fut certes un éblouissement, mais qui se changea presque aussitôt en malaise, en hostilité sourde.

La visite aux Iles Borromées, écrit-il dans ses *Mémoires*, m'enchantait au point que mon ravissement m'inquiéta. Je me demandais comment tout cela était possible et ce que je devais en faire. La sensation de me trouver *dans un lieu auquel je n'appartenais pas* m'en chassa au bout d'un seul jour.

Voici donc la première réaction de cet Allemand luthérien : la Beauté méditerranéenne lui apparaît une tentation mauvaise, un fruit défendu, le *Venusberg*, c'est-à-dire un lieu qu'il lui faut fuir au plus vite. *Vade retro, Satanas!* Manifestement, ce n'est pas là le climat de son âme. Ce n'est surtout pas le climat de son art, nordique et protestant. Qu'importe la beauté de ce décor qui lui parle de joie, d'harmonie, de lumière? Ce qui manquera toujours à Wagner, ce sont précisément ces vertus méditerranéennes qui s'appellent la mesure, la sobriété, le goût, la légèreté, la grâce, la danse, le rythme, c'est cette finesse ailée et enjouée qui met dans la musique de Mozart un « midi de la musique », — c'est cette « perfection méditerranéenne » dont notre grand Maître méditerranéen, Paul Valéry, a donné la formule exquise dans son *Essai sur l'Âme et la Danse*. Voilà qui restera toujours aux antipodes de l'art wagnérien. On connaît le mot du peintre Lenbach, disant un jour à Richard Wagner : « Votre musique, eh oui! elle nous transporte au ciel, mais elle nous y conduit en camion. »

Mais voici une seconde étape. En 1860, Richard Wagner est obligé de fuir son asile de Zurich à la suite de ce malheureux roman d'amour qui faillit porter le trouble dans la villa de ses protecteurs, les Wesendonck. C'est pendant le séjour qu'il fit alors à Venise qu'il composa, dans quelles fièvres et dans quelles extases! une grande partie de son *Tristan et Isolde*. Cette fois, Venise l'enchanteresse. Les lettres qu'il adresse à son Isolde lointaine sont un hymne continu à la gloire de cette ville enchanteresse qui lui a offert le refuge de ses « cent solitudes profondes ». Mais la Venise qu'il magnifie, ce n'est pas la Venise du grand jour, aux somptueux décors, ni la Venise populaire et bariolée du Carnaval. Celle qu'il aime, c'est la Venise secrète de la nuit, avec le chant des gondoliers qu'il épie dans son insomnie; c'est le charme surtout, fait de fièvre et de langueur, qui monte la nuit de la lagune et qui évoque à sa pensée l'image d'un monde agonisant, d'un passé en décomposition, d'une vie qui s'éteint dans le nirvâna, bref, pour employer l'expression de Maurice Barrès, ce qu'il aime, c'est « *la mort de Venise* ».

Ainsi, le Midi ne sera jamais pour Wagner ce qu'il était pour Goethe : la terre de la beauté classique, une école de sagesse, d'équilibre, d'ordre, de lucidité, en somme une école de vie et de santé supérieure, — mais une forme enchanteresse de la décadence. A cette civilisation méditerranéenne que récemment Paul Valéry nous montrait disciplinée par la parole publique, par la dialectique, par le *forum*, régie par la logique, par les normes et les lois de la Cité, attachée avant tout à construire la personnalité humaine et à énoncer le Droit, à cet Ordre lumineux, policé, fait à la mesure de l'homme, l'art wagnérien oppose ses monstres, ses géants, ses nains, ses dieux pessimistes, ses Pécheurs maudits, ses femmes extasiées ou hystériques, ses philtres et ses enchantements. Il n'est pas une Sagesse classique, mais une Ivresse romantique; non une Connaissance lucide, mais une Science démonique des sortilèges qui insufflent à l'âme l'abandon total à toutes les puissances occultes.

Il est aussi une école de nirvâna, une pharmacopée de tous les élixirs de la décadence, une « intoxication » disait Nietzsche. « La Nuit plus belle que le Jour », — « la Mort plus désirable que la Vie », — voilà le langage que Wagner a écouté à Venise. Ou plutôt: Venise n'a fourni que le décor complice, un stimulant artistique, à cette fièvre romantique et à ce goût germanique de la mort.

Il y a enfin une troisième station, et qui s'appelle *Par-sifal*. Pour comprendre le sens profond de cette œuvre terminale, il faudrait commencer par se rappeler la grande lassitude qui s'est emparée de Wagner après les représentations triomphales de Bayreuth en 1876. Ne l'oublions pas, il y a deux hommes chez Wagner. Il y a le fanatique, le recruteur d'hommes, l'organisateur infatigable, — et il y a l'artiste ouvert à toutes les suggestions de sa sensibilité. Il y a l'Allemand aux instincts robustes, énergiques, combattifs, dominateurs, sorte de barbare victorieux, — et puis il y a le musicien raffiné, décadent, un des artistes les plus déchirés et les plus douloureusement vibrants, à certains égards, les plus féminins, expert dans l'art de toutes les séductions, épris d'étoffes soyeuses et de parfums, martyrisé par ses nerfs, avec des contrastes inouïs de morbidité et d'éclatante santé, de paroxysme et de léthargie, de triomphe et de découragement, atteint surtout au suprême degré de cette névrose si caractéristique du musicien, où il faut voir la rançon de tant d'ivresses provoquées, de tant d'extases prolongées, névrose qui se traduit chez lui par un besoin, de jour en jour accru, de silence, de repos, de nirvâna, bref d'*euthanasie*.

Pour celui-là, combien décevantes avaient été les tapageuses ovations de Bayreuth 1876 ! Un instant, il eut l'idée de liquider cette entreprise qui, même financièrement, se soldait par un déficit angoissant, et d'aller planter sa tente quelque part, loin de cette Allemagne ingrate. Il songea à l'Amérique; il songea même à Marseille ou à Toulon. Finalement, comme toujours, ce fut l'Italie qui l'emporta. Un secret aimant l'y attirait, comme à son pôle contraire. « Vivre en Allemagne, mou-

rir en Italie! » avait dit Cosima. Elle ne pensait pas prédire si juste!

Parsifal, le suprême miracle, en grande partie a vu le jour en Italie. Il en a gardé la luminosité et l'atmosphère plus douce. C'est à la villa Angri, près de Naples — la blanche villa sur le Pausilippe, avec ses colonnades enfouies dans les pins et les cyprès; c'est ensuite à Palermo, au milieu des parfums de roses dont les émanations étaient si capiteuses et si pénétrantes, que Wagner disait que désormais les roses de Bayreuth lui paraîtraient bien fades et inodores, — c'est là que bien des scènes de *Parsifal* ont pris figure. Pour la première fois apparaît ici un climat plus chaud, un ciel plus méridional. Le style gothique est abandonné, même dans l'architecture décorative. La coupole du dôme de Sienne a suggéré le plan de la coupole du temple du Saint-Gral. C'est au dôme de Palerme qu'est emprunté ce mélange de style mauresque et chrétien choisi comme motif décoratif pour la colonnade du temple du Saint-Gral. Symptôme plus grave encore : la musique de Wagner commence à s'italianiser et à se catholiciser. Le musicien vise à présent à la pureté de la ligne mélodique et à une simplicité, à une naïveté tout archaïques. Surtout la musique d'église des vieux maîtres italiens l'enchantent. « Voilà enfin de la vraie musique, auprès de laquelle le reste n'est que jeu d'enfants », dit-il après avoir entendu le *Miserere* de Léo, chanté par la maîtrise du Conservatoire de Naples. Par delà Beethoven trop pathétique, par delà le choral luthérien, il veut remonter jusqu'à Palestrina, jusqu'à la mélodie liturgique et aux modulations du plain-chant.

Je ne saurais comparer l'impression que laisse l'audition de *Parsifal* qu'à celle qu'on éprouve dans certains cloîtres du Midi qu'a envahis une floraison de roses blanches, qui suspendent leurs festons aux arceaux des colonnades et répandent jusque sur les tombes du petit cimetière leurs pétales et leurs parfums. La blancheur virginale des fleurs et des murs, la pureté intense du ciel, cette proximité familière des images de la vie et de la mort, tout cela forme une symphonie, amortie par le

silence monastique et par la sévérité des lignes architecturales. Est-ce l'œuvre d'un chrétien? J'en doute fort, car il y a, malgré tout, trop de raffinements dans cette simplicité, trop d'appâts et de calcul dans cette naïveté. *Parsifal* est le plus théâtral des miracles religieux. Qu'eût pensé un Pascal, voire même un Boileau, d'une pareille exhibition des mystères de la Foi chrétienne? Ce qui donne à *Parsifal* sa note et aussi son parfum de décadence, c'est plutôt une sorte de bouddhisme occidental, le bouddhisme d'un artiste ultra-raffiné qui, après avoir goûté les ivresses et tous les désenchantements, aspire au grand Repos et, en composant cette œuvre d'une perfection suprême, s'est construit à lui-même un magnifique tombeau qui sera le sanctuaire où se perpétuera son culte. *Parsifal* est le *Requiem* somptueux de Richard Wagner. L'année même qui suivit son achèvement, le 13 février 1883, le Maître passait imperceptiblement de vie à trépas dans le palais Vendramin, dans cette Venise où il avait évoqué naguère les chants de mort de Tristan et Isolde. « Vivre en Allemagne; mourir en Italie »; sa destinée était accomplie.

§

Ai-je réussi à rendre la complexité, je dirais même l'ambiguïté de cette œuvre qui présente une double face et qui est un événement à la fois *allemand* et *européen*. Goethe, lui aussi, était un événement à la fois allemand et européen, mais c'était un événement en quelque sorte orienté en sens inverse. Le Maître de Weimar résumait en lui le XVIII^e siècle classique, humaniste et cosmopolite. Toute son aspiration a tendu à briser les étroitesse du moule allemand; tout son effort réfléchi était orienté vers « ce qui n'est pas allemand », vers ce qui dépasse l'Allemagne; toute son œuvre a tendu à *européaniser l'Allemagne*, et c'est cette aspiration vers l'universalité humaine qui chez lui a primé tout le reste. — Tout au contraire, Wagner résume le XIX^e siècle romantique et nationaliste. Il a voulu *germaniser l'Europe*. Il a voulu être avant tout Allemand, le Réformateur allemand du

théâtre et de la musique, le metteur en scène d'une Renaissance du mythe et du monde germaniques, et l'actif propagandiste d'une sorte de pangermanisme musical dont les victoires, à travers le monde, coïncidant avec les victoires des armées allemandes, seront bientôt considérées comme la manifestation triomphale de la même mission, de la même mystique germaniques. L'Allemagne d'aujourd'hui n'a donc pas tout à fait tort de le considérer comme le précurseur de cet esprit nouveau qui l'anime. On a lu dans les journaux la fête solennelle donnée, cette année même, le 6 mars 1934, pour la pose de la première pierre du colossal monument national élevé au grand compositeur par la ville de Leipzig, qui est sa ville natale.

Du point de vue allemand, écrivait au lendemain de cette journée la *Gazette de Leipzig*, on ne rend pas justice à Richard Wagner, si on ne le traite qu'en musicien. *La musique n'a été que l'instrument dont il s'est servi pour conquérir le monde.* Pour nous, il est autre chose encore qu'un musicien. Il réalise avant tout le type nouveau du chef, du conquérant, du « Führer ».

Voilà le point de vue allemand actuel. Et sans doute Wagner a été le glorificateur de la Race et de la Foi germaniques. On ne saurait méconnaître cet aspect délibérément « polémique » de son œuvre. Mais, comme dit l'autre, « il y a fagot et fagot ». Autre chose est d'appeler l'élite à communier à Bayreuth, autre chose de l'enfermer dans des camps de concentration. Pour Wagner, le germanisme est un principe purement *spirituel* de régénération et non une formule de gouvernement *politique*. Et puis, on ne saurait trop le répéter, il faut distinguer chez lui, entre l'apôtre, le prophète, le théoricien fanatique d'une certaine formule du germanisme, — et le musicien, lequel est vraiment devenu un artiste européen. Est-il bien sûr qu'il ait fait de sa musique un simple instrument au service du germanisme? Ne pourrait-on pas avancer avec tout autant de raisons qu'inversement il a fait du germanisme un moyen de propagande,

un programme d'agitation en faveur de sa musique ? Ainsi que l'a si finement montré Thomas Mann dans un article courageux, qui a été traduit en français et qui est intitulé *Grandeur et souffrances de Richard Wagner* (article qui a fait scandale en Allemagne et a soulevé contre l'auteur toute une campagne de diffamations et provoqué une véritable mise à l'index), le nationalisme de Wagner est pour une bonne part un masque qu'il s'est donné, c'est un germanisme décoratif, à grandes fresques, qui fait que l'étranger se récrie : « Ah ! ça, c'est bien allemand, par exemple ! » Libre donc aux Allemands d'aujourd'hui de ne voir en Wagner que le conquérant, le fanatique, et de faire de sa musique un instrument au service de leur propagande raciste. Ces bruyantes manifestations wagnériennes n'auront qu'un temps ; mais la musique de Wagner, elle, demeurera toujours. Sachons la dégager de ces alliances compromettantes.

Une Française, wagnérienne de la toute première heure, la comtesse Gasparin, écrivait en 1853 :

Un jour, je ne sais lequel, Wagner régnera souverainement sur l'Allemagne et sur la France. Nous ne verrons pas cette aurore, ni vous, ni moi, qu'importe, si de loin nous l'avons saluée !

Avouerai-je que je goûte médiocrement ces prophéties emphatiques, et que le langage d'un certain fanatisme wagnérien ne m'est pas plus sympathique sous une plume française que dans une bouche allemande ? Il ne s'agit pas du tout de faire « régner souverainement » Wagner, ni en France ni en Allemagne. Combien je préfère cette phrase modeste qu'écrivait le vieux Maître italien Verdi — lequel a su rendre hommage à son rival allemand, quoique inversement le Maître allemand n'ait jamais voulu voir en Verdi qu'un musicien du passé :

Le jour viendra peut-être où il ne sera plus question de mélodie ou d'harmonie, de musique italienne ou de musique allemande, de musique du passé ou de musique de l'avenir — mais où on ne parlera plus que de la musique, tout simplement.

JEAN-ÉDOUARD SPENLÉ.