

— Oui, oui, Daniel est là, et il va ouvrir la danse avec Geneviève, M. Landry et M^{me} Landry.

— C'est convenu, fit le maire ; je n'ai jamais dansé qu'une fois, dans une grande soirée, à l'hôtel de ville de Trévoux, mais c'est égal, si je ne vais pas en mesure, vous me le direz. Où sont les musiciens ?

— Les musiciens ! Présent ! cria une voix forte.

Et maître Bouvard apparut, poussant devant lui un cornet à piston, un tambour et un violon.

JEAN SIGAUX.

(A suivre.)

LA LEÇON DE BAYREUTH⁽¹⁾

IV

5° Pourquoi ne pourrait-on appliquer, à un Drame, de la musique d'Opéra ?

Il y a ici, je pense, une légère confusion. Pour qu'on ait tenté d'appliquer à un *Drame* de la musique d'*Opéra*, il faudrait qu'un livret se fût rencontré, qui eût été conçu et écrit spécialement en vue de la musique dramatique, qui eût, en un mot, été « pensé musicalement ». Et c'est ce qui n'est pas arrivé, à ma connaissance. — Ce qu'on a dit, à propos de nombreux ouvrages contemporains, c'est qu'il était vain d'appliquer à un livret d'*Opéra* de la musique de *Drame*.

Ainsi posée, la question se comprend mieux. Il serait plus facile de la traiter après avoir parlé du *leit-motiv*. Mais cette dernière interrogation de M. Saint-Saëns nécessitera des développements assez longs. Tâchons, pour un instant, d'y suppléer. — Toutefois et pour éviter de nouvelles confusions, spécifions que, par le mot « musique » nous entendons, non pas telle « phrase musicale » qui serait également belle où qu'elle fût placée : mais la forme générale, c'est-à-dire le « style » de la musique employée. Soyons tout à fait précis et disons : « Il est vain d'appliquer le *style symphonique* à un livret d'*opéra* »... — étant admis, jusqu'à nouvel ordre, que le *style symphonique* est celui du *Drame*. (Et sur ce point particulier, nous reviendrons tout à l'heure.)

En ce qui concerne le *leit-motiv*, tout ce que je vous demande d'admettre dès maintenant, c'est que le *leit motiv* est la représentation musicale d'un personnage ou d'un sentiment, et que, par ses transformations infinies (comme se transforme un *thème* dans la symphonie), il suit pas à pas les modifications de ce personnage ou de ce sentiment, partici-

pant étroitement au *Drame*, lequel est avant tout psychologique.

* * *

L'impression causée par les *Drames* de Wagner fut, naturellement, différente selon les gens qu'elle toucha. Le public fut séduit, sans doute, par leur beauté musicale ; mais il fut aussi frappé par ce que ces *Drames* avaient de vraiment dramatique. Je ne me lasse pas de rappeler le mot du plus complètement intelligent de nos écrivains, qui, en matière musicale, est une sorte de « public idéal », infiniment compréhensif et dépourvu de parti pris ; à quelqu'un qui l'interrogeait sur l'impression que la *Walkyrie* lui avait laissée, il répondait, se défendant d'avoir une opinion musicale : « C'est le premier opéra qui ne m'ait pas semblé ridicule. » Entendez que c'était la première fois qu'il voyait, à l'Opéra, un ouvrage dramatique qui fût réellement un drame.

Telle fut, plus obscurément, l'opinion du public. C'est, pour une part, l'explication de la faveur grandissante qu'il accorde aux ouvrages de Wagner. Et c'est l'explication, aussi, du mot qu'on prêtait naguère à l'abonné « symbolique » de l'Opéra, maugréant contre Wagner : « Je le déteste ; je n'aime pas sa musique, et elle m'a dégoûté de celle que j'aimais ! »... Ce n'est pas la musique de Wagner qui vous empêche d'aimer l'autre, ô candide abonné ! C'est ses « drames » qui vous ont montré, de force, ce qu'il y a de trop conventionnel ailleurs...

L'opinion du public a son importance. Mais ce qui, — au point de vue de notre musique dramatique, — était capital, c'est la manière dont les drames de Wagner auraient « impressionné » les librettistes et les musiciens. Pour que la théorie nouvelle portât ses fruits, il fallait entre eux une collaboration étroite, et à tous deux une compréhension claire et nette... Vous savez ce qui est arrivé.

Sur les « librettistes », l'impression fut simple. Sans dédaigner outre mesure ces fort honnêtes gens, on peut admettre que leurs travaux antérieurs ne les avaient pas particulièrement préparés à comprendre ce qu'il y avait de vraiment nouveau dans les drames de Wagner. Ils n'y virent qu'une chose : c'est que le public les goûtait. Et, froidement, ils firent du « drame lyrique » ; c'est-à-dire qu'ils simplifièrent un peu les intrigues compliquées de jadis, et qu'ils affublèrent leurs personnages de noms remarquables par le nombre de leurs K et de leurs désinences étrangères. Quant à changer vraiment la nature de leurs poèmes, ils n'y songèrent pas, et pour cause.

L'impression des musiciens fut plus complexe et plus intelligente. Il faut bien oser dire qu'elle ne le fut pas assez. Comme il était naturel, ils furent cap-

(1) Voir la *Revue* du 28 septembre 1901.

tivés surtout par la musique enchanteresse qui illustrait ces drames. Ils ne virent pas le réformateur qu'était Wagner, tant le musicien les avait conquis. Et, quand on chercha ensuite à le leur faire voir, ils pensèrent que « c'était de la littérature »... Wagner était un musicien, seulement un musicien, ce qui, déjà, était bien joli!... Mais, étant un musicien, on pouvait adopter les procédés dont il avait tiré de si puissants effets, le *leit-motiv* surtout, qui était le plus visible de tous. Et, minutieusement, les musiciens se mirent à cataloguer des « motifs »; le ténor avait le sien, et le soprano, et la basse, et le contralto; les objets mêmes eurent leur thème : et, dès qu'une table, un sabre, une cloche apparaissaient, tout aussitôt quelques notes les signalaient dans l'orchestre.

Cependant, les librettistes continuaient leurs travaux avec sérénité. Ils « écrivaient », si j'ose m'exprimer ainsi, des livrets d'*Opéras*, tout pareils, avec moins de complications, mais moins d'ingéniosité, à ceux de Scribe : des pièces où l'analyse psychologique se réduisait à rien, où l'action était menée par les seuls « faits ». Que pouvaient les musiciens, eux qui n'avaient vu en Wagner que la seule musique ? Se servir, — et cela le plus légitimement du monde, — des ressources nouvelles que les procédés de Wagner mettaient à leur disposition. Ils n'y manquèrent pas. Malheureusement, ces procédés ainsi appliqués n'avaient plus aucune raison d'être. En premier lieu, les personnages n'étaient pas apparus d'abord aux compositeurs sous la forme musicale; c'est-à-dire, n'avaient pas été « pensés musicalement ». De là vient le peu de « personnalité » des thèmes choisis. — Cette « personnalité » des thèmes est admirable chez Wagner. Rien de plus vivant, rien de plus significatif et de plus représentatif que les motifs de Siegfried, de Parsifal et de tant d'autres ! C'est que ces motifs sont, en quelque sorte, le résumé musical d'un caractère longuement analysé. Vous vous rappelez les curieuses études de M. Binet sur nos auteurs dramatiques, qu'il divisait en « visuels » et en « auditifs ». Wagner (on a pu s'en convaincre par les esquisses trouvées après sa mort) était un auditif d'un genre particulier; un auditif musical. Pour lui, Siegfried était réellement cette phrase débordante de jeunesse et de joie qui sonne le réveil de Brunhilde. Mais, pour peindre ainsi un caractère, encore faut-il que ce caractère existe, qu'il soit nettement déterminé, qu'il ait une personnalité propre. Songez à tel héros d'opéra ou de « drame lyrique » contemporain. Ce n'est qu'un ténor; on pourra lui appliquer un thème, mais que pourra signifier ce thème, puisque le personnage ne signifie rien ?

De cela, les musiciens ne se souciaient guère,

puisque le « travail du *leit-motiv* » était pour eux exclusivement musical. Et comment transformer un thème conformément à l'action intérieure, si cette action n'existe pas ? Comment le modifier selon le personnage, si le personnage est doué tout juste d'assez de vie pour être le jouet d'événements arbitraires ? Le thème se transformait, bon gré mal gré, parce que nos musiciens savent leur métier, mais d'une manière tout étrangère au drame. Des *leit-motiv* soigneusement modifiés indiquaient des modifications morales qui n'existaient pas ! Prenez les quatre cinquièmes des ouvrages donnés depuis vingt ans sur nos scènes musicales, partout vous retrouverez cette contradiction entre le poème et la manière dont il est traité musicalement. On dirait, en vérité, deux actions parallèles : l'une, banale, sur la scène; l'autre, extrêmement intéressante, dans l'orchestre, mais n'ayant entre elles aucun rapport...

Et voilà ce qu'on entend, quand on dit qu'il est impossible d'appliquer à un *Opéra* de la musique de *Drame*...

Rien n'est « impossible ». Meilhac eût pu écrire la *Petite Marquise* en vers raciniens; on s'est bien délecté pendant un demi-siècle à ce qu'on appelait, — d'un titre qui ressemblait à une ironie, — la « comédie bourgeoise en vers ». On s'est aperçu un beau jour que la poésie n'était pas le moyen d'expression approprié aux mœurs bourgeoises. On est en train de s'apercevoir que la « poésie musicale » n'est pas appropriée davantage aux misérables mélodrames qu'on donne sous le nom d'opéras.

V

6^e Quelle est la nature essentielle du « leit-motiv » ?

A défaut de la « nature essentielle » du *leit-motiv*, — car c'est beaucoup demander, — je tâcherai, par de nombreux exemples, de montrer les applications presque infinies dont il est susceptible. Mais, avant de chercher ce qu'il est, il ne sera sans doute pas inutile de chercher d'où il vient, c'est-à-dire, de nous rendre compte de ce qui a décidé Wagner à l'employer. — On a vu que le *Drame* a été en quelque sorte imposé à Wagner par l'« évolution » logique du genre dramatique musical. Pareillement, le style de ce *drame* lui a été imposé par les principes mêmes d'où ce drame était sorti.

* *

D'une manière générale, on peut dire que chaque forme nouvelle d'art dramatique crée un style à son usage. Pour analyser l'âme féminine, il fallait un langage souple, clair, insinuant : et Racine le créa. Les romantiques prétendaient mêler le grotesque au

tragique, l'héroïque au trivial : il leur fallait un style plus sonore et plus imagé que celui de Racine : et Hugo le créa. De même, pour prendre des exemples moins généraux, les longues tirades démonstratives d'un Dumas fils étaient nécessaires à la « pièce à thèse » ; les formules courtes et nettes d'un Henry Becque s'imposaient pour la comédie faite de nombreuses et brèves notations ; les phrases inachevées, coupées d'arrêts et de points suspensifs convenaient aux fantaisies extra-réelles d'un Meilhac... Et, sans qu'il soit utile d'insister davantage, on comprend qu'il serait aussi vain d'employer le style de Racine pour écrire un drame romantique, que d'user du style d'Hugo pour composer une tragédie racinienne.

L'art dramatique musical avait son style, lui aussi, et ses formules. Comme on attendait le « Songe » dans les tragédies, on attendait dans l'opéra « l'Ensemble avec chœurs » ; pendant un demi-siècle l'un et l'autre furent obligatoires : et l'on n'exagérerait pas beaucoup en avançant qu'un seul et même moule servait pour ces manifestations artistiques. Je ne cite que pour mémoire les romances, caballettes, strettes, brindisi, chœurs, marches ou défilés, dont nos grands-pères n'auraient pu se passer, — et qui convenaient parfaitement à des ouvrages qui n'étaient que des prétextes à musique.

Le *Drame* était une forme nouvelle d'art dramatique musical. Il devait donc créer un style musical à son usage ; et ce style était déterminé d'avance par le but nouveau auquel il tendait. Dans le *Drame*, la musique devait, en des cas particuliers, suppléer à la parole. Il fallait donc qu'elle fût infiniment expressive, qu'elle fût expressive avant tout, qu'elle recherchât l'expression plus encore que la pure beauté ; pour mieux dire, ici la beauté n'était plus seulement la pureté de la forme, elle était la beauté dramatique, c'est-à-dire l'expression... (Le « *Qu'il mourût !* » d'*Horace* est d'une médiocre beauté plastique ; il n'en est pas moins sublime : mais sublime par le sentiment qu'il traduit, c'est-à-dire par l'expression). Et c'est ainsi, soit dit en passant, que certaines « hardiesses » de Wagner, admirables par ce qu'elles expriment, deviennent puériles et ridicules quand elles ne sont plus exigées pour la situation.

Mais, à ce nouveau style musical, il ne suffisait pas d'être infiniment et continuellement expressif. Dans le *Drame*, nous l'avons vu, certaines parties, les principales, ne pouvaient être conçues et exprimées qu'en musique. Il fallait donc, — et cela était forcé, puisque le *Drame* était « pensé musicalement », — il fallait donc que les personnages et les sentiments eussent une représentation, une figuration musicale. De plus, — c'est là la nouveauté du procédé, — il fallait que cette phrase musicale « représentative » fût capable, tout en gardant sa personna-

lité propre, de subir toutes les transformations exigées par la marche du *Drame*.

Or, un modèle de ce style existait déjà dans la Symphonie, où Beethoven l'avait porté à la perfection. Là aussi, un thème est exposé, sur lequel la Symphonie tout entière est construite, un thème dont les facultés de développement et de transformation sont infinies. C'est ce style, ou ce procédé, que Wagner transporta dans le *Drame*, avec une restriction capitale : c'est que les transformations du thème choisi, — tout en suivant bien entendu les règles du développement musical, — seraient commandées, seulement et exclusivement, par l'action dramatique. En d'autres termes, en face d'un thème musical, le « symphoniste » cherchait à le développer de manière à fournir la matière musicale la plus belle ; au contraire, le « dramaturge », pour qui ce thème représentait un élément dramatique, lui donnait les seules « inflexions » imposées par le personnage ou le sentiment dont ce thème était la représentation. Ce thème, ce motif, Wagner l'appela *leit-motiv* : un mot d'une jolie relative, j'en conviens, et auquel le Delmar de Flaubert eût préféré « morbidezza, analogue, et homogénéité » ; mais Wagner n'écrivait ni en italien ni en français ; Allemand, il a forgé un mot allemand nouveau pour exprimer une chose nouvelle ; ce mot est clair : que peut-on lui demander de plus ?...

L'idée d'accompagner certains personnages par des thèmes appropriés était très naturelle. Aussi s'est-elle manifestée d'assez bonne heure dans la musique dramatique. Mozart, Weber, même Meyerbeer se sont servis de motifs caractéristiques. Mais la théorie n'avait été qu'« entrevue et ébauchée » ; les thèmes, — immuables, — représentaient, soit l'impression générale causée par le personnage, soit le trait principal de son caractère. Dès qu'il manifestait ce caractère, dès qu'il intervenait dans le drame, le thème, — immuable, — apparaissait à l'orchestre. L'emploi d'un pareil procédé, sous peine de monotonie, devait donc être assez restreint : d'autant plus que, toujours pareil à lui-même, il n'ajoutait que peu de chose à l'intérêt dramatique ou même musical. Ce qui appartient en propre à Wagner, c'est d'avoir transformé ces thèmes conformément à l'action dramatique, c'est, comme le dit excellemment M. Saint-Saëns, d'avoir, grâce à eux, « fait comprendre, sous ce que disent les personnages, leurs plus secrètes pensées... » Et cette définition si précise me fait craindre que M. Saint-Saëns ne se soit quelque peu moqué de nous, en nous adressant des questions auxquelles, mieux que personne, il eût été capable de répondre...

Si juste que soit la définition que je viens de reproduire, elle n'est peut-être pas tout à fait complète.

J'entends que le *leit-motiv* ne se borne pas à traduire « sous ce que disent les personnages, leurs plus secrètes pensées » ; parfois il révèle au spectateur des choses que les personnages eux-mêmes ignorent ou commencent seulement de soupçonner ; comme dans l'exemple cité plus haut, où le spectateur comprend, avant Sieglinde et Siegmund, les liens qui les unissent à Wotan... Aussi bien, pour être à peu près complet, le mieux est-il d'envisager successivement les divers emplois du *leit-motiv*.

JACQUES DU TILLET.

(A suivre.)

UN ROMAN OUBLIÉ

Obermann.

I

Dans la magistrale étude qu'il a consacrée à Sénancour, M. Jules Levallois désigne l'auteur d'*Obermann* sous ce titre : *Un précurseur*. Certes, précurseur, il le fut, car sa mélancolie eut une influence considérable sur toute la littérature pendant plus d'un demi-siècle. La pâle figure du héros de Sénancour a été reflétée en d'innombrables compositions de tous genres, avant et après 1830, et il serait aisé d'établir une parenté étroite entre ces trois noms : Obermann, René, Werther. A son début, la période romantique se trouva ainsi marquée d'une teinte de rêverie douloureuse, d'un désenchantement qui n'alla pas toujours sans volupté. Toutefois les héros de Chateaubriand, de Goethe, de lord Byron sont plus grands que nature ; leurs tragiques infortunes, leurs éclatantes douleurs, la satisfaction orgueilleuse de leur dédain en ont fait des personnages fictifs : ce sont de superbes modèles créés par de merveilleux artistes, ce ne sont pas des hommes.

Obermann, lui, est un homme, et c'est pourquoi il est resté intéressant et vivant. La plus haute valeur de ce livre consiste dans sa donnée psychologique et dans sa grande sincérité. C'est sous ce point de vue qu'il doit être examiné et interrogé. On constatera qu'il est difficile de porter plus loin l'esprit d'analyse, mais à creuser ses propres sentiments pour en extraire une souffrance, le cœur se fatigue et apparaît comme un champ labouré jusqu'au sable et devenu stérile.

II

Avant de parler de l'œuvre, quelques mots sur l'homme. On sait... ou plutôt on n'en savait que peu

de chose, mais grâce aux patientes et subtiles recherches de M. Jules Levallois, le dévoué secrétaire de Sainte-Beuve qui devint l'ami de M^{lle} de Senancour, l'existence de l'auteur d'*Obermann* est aujourd'hui connue dans ses détails. Nous nous contenterons d'en tracer une esquisse rapide.

Étienne Pivert de Sénancour était le fils d'un contrôleur des rentes qui perdit sa fortune par suite de la dépréciation des assignats... Destiné par son père à l'état ecclésiastique, le jeune Sénancour, pour se soustraire à l'autorité paternelle, gagna la Suisse, aidé en secret par sa mère. Il promena sa mélancolie à travers les montagnes, puis se fixa chez une famille du canton de Fribourg où il ébaucha un roman sentimental avec la jeune fille de la maison, M^{lle} de Daguet, alliée à la famille des marquis de Jouffroy. Cette jeune fille ayant ensuite refusé le fiancé qu'elle avait alors ou celui-ci s'étant retiré, Sénancour crut l'avoir compromise et l'épousa pour réparer le tort qu'il avait pu lui faire. Elle mourut peu de temps après, laissant sans doute peu de regret à son mari, car Sénancour plaida souvent et avec insistance la cause du divorce. Il ne cessa, pendant la Révolution, d'aller et venir entre la Suisse et la France, pour veiller à la conservation d'une fortune que les événements réduisirent à très peu de chose. Arrêté tantôt comme soupçonné d'être prêtre réfractaire, tantôt comme accusé d'émigration, plusieurs fois en danger de mort, il échappa toujours, grâce à son sang-froid et à une sincérité qui n'était passans quelque adresse. Un jour — raconte M. Levallois — à la frontière, on lui demanda s'il avait sur lui des valeurs monnayées. « Fouillez-moi », dit-il, sans vouloir répondre ni oui ni non. On le laissa passer : il était porteur d'une assez grosse somme qui aurait causé sa perte. Une autre fois, les gendarmes l'avaient enfermé provisoirement dans la salle d'une petite mairie de village. Ils y trouvèrent leur prisonnier en train d'étudier attentivement une carte de France fixée au mur. « Le pauvre homme est trop bête pour être coupable », se dirent-ils. Et ils lui rendirent la liberté.

Même vie errante après la Terreur. Enfin il rentra en France sous le Directoire, vécut à Paris dans un appartement donnant sur la place Beauvau et traduisit ses impressions de solitaire désabusé de toute illusion dans un premier ouvrage intitulé : *Réveries sur la nature primitive de l'homme*, puis dans un autre ouvrage : *Obermann*, qu'il acheva d'écrire en 1804 dans une localité près de Fribourg, Agis.

L'année suivante, il publiait : *De l'amour selon les lois primordiales et selon les convenances des sociétés modernes*, qui établit sa réputation. Dans ce livre, Sénancour soutient opiniâtrément le divorce comme seul correctif qu'il y ait au mariage et il réduit à si