

REVUE POLITIQUE ET LITTÉRAIRE REVUE BLEUE



FONDATEUR : EUGÈNE YUNG

DIRECTEUR : PAUL FLAT

N° 23. — 1^{er} SEM.

48^e ANNÉE

4 JUIN 1910

WAGNER A DRESDE

(1842-1848)

(D'après sa COMMUNICATION A MES AMIS)

Le fragment de la *Communication à mes Amis*, de Wagner, dont nous publions pour la première fois la traduction française, correspond à la période de Dresde (1842-1848), de laquelle datent les premières lettres de Wagner à sa famille, que la *Revue Bleue* a publiées l'année dernière à pareille époque. Mais, tandis que, dans ses lettres à sa sœur et à son beau-frère, Wagner racontait au jour le jour les événements de sa vie artistique, ses succès et ses espoirs, dans sa nouvelle position de chef d'orchestre d'un grand théâtre royal; dans la *Communication à mes Amis*, sorte de confession-manifeste, qui sert de préface à la publication de trois poèmes d'opéra : « *Le Hollandais volant*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, Wagner passait en revue, au lendemain de la révolution de 1849, qui l'avait chassé de Dresde, ses travaux antérieurs. Après avoir dans ses écrits théoriques : *Art et Révolution*, *l'Œuvre d'art de l'avenir*, *Opéra et Drame*, après avoir réfléchi sur son art, il terminait, avant d'arrêter le plan de la *Tétralogie* (novembre 1851), cette *Communication* adressée, non pas au public, non pas à la foule des amateurs ordinaires, mais à « ses amis qui l'aiment », et comme homme, et comme artiste; car, dit-il dans les premières lignes de cette préface à *Trois Poèmes d'Opéra*, « cette distinction de l'artiste et de l'homme me semble tout aussi dénuée de sens, que celle de l'âme et du corps, et il serait sans doute facile de prouver que jamais aucun artiste ne fut aimé et ne vit le public comprendre ses œuvres, sans que — tout au moins d'une manière inconsciente et involontaire, — il ne fût aimé comme homme, et que son existence d'homme ne fût l'objet de la même compréhension que sa vie artistique. »

*
*
*

Aussitôt après le succès de *Rienzi*, la direction du Hoftheater de Dresde décida de représenter mon *Hollandais volant* (1). L'acceptation de cet opéra par l'intendance du Hoftheater de Berlin n'ayant été autre chose qu'un témoignage de politesse provoqué artificiellement et à bon marché, mais sans aucune conséquence, j'acceptai bien volontiers la proposition de la direction de Dresde, et j'étudiai sans retard l'opéra sans me préoccuper spécialement des moyens d'exécution: cet ouvrage me paraissait infiniment plus simple à représenter que le *Rienzi* qui l'avait précédé, la succession des scènes plus facile et plus compréhensible. J'imposai presque de force le principal rôle d'homme à un chanteur (2) qui avait assez d'expérience et de connaissance de soi pour ne pas se croire au-dessus de sa tâche.

L'échec de la représentation fut complet dans ses parties essentielles. Devant cette production, le public se sentit d'autant moins disposé à applaudir, qu'il fut médiocrement touché par le genre lui-même, car il attendait et réclamait quelque chose de tout à fait semblable au *Rienzi* et non pas une œuvre diamétralement opposée. Mes amis furent consternés de ce résultat; ce qui les préoccupa presque exclusivement, ce fut d'effacer cette impression sur eux et sur le public, sous l'effet d'une reprise vibrante du *Rienzi*.

J'étais moi-même assez peu contrarié pour me

(1) *Le Vaisseau-fantôme*.

(2) Wachter, qui créa le rôle du Hollandais.

taire et laisser le *Hollandais volant* sans défense. Dans cet état d'esprit général, dont j'ai déjà parlé, je préférais remporter un succès immédiat, et dans mon for intérieur, m'illusionner avec les espérances qui s'offraient à moi dans cette direction fructueuse jusqu'alors. Sous l'influence de ces impressions extérieures, je retombai dans une indécision, qu'augmentèrent d'une façon fort inquiétante mes relations avec la *Schröder-Devrient*.

J'ai déjà indiqué quelle impression extraordinaire et durable m'avait faite, dans ma jeunesse, l'apparition artistique de cette femme exceptionnelle sous tous les rapports. Maintenant, après huit années, je me trouvais entrer en relations personnelles avec elle, par suite et en vue de rapports artistiques profondément significatifs. Je trouvai cette nature géniale embrouillée avec elle-même et son essence dans mille contradictions qui m'émurent et me troublèrent d'autant plus qu'elles s'exprimaient en elle avec une violence plus passionnée.

L'anarchie et le vide de notre théâtre moderne avaient d'autant plus influencé cette artiste que, ni comme artiste ni comme femme, elle ne possédait ce calme froid de l'égoïsme qui tient une Jenny Lind, par exemple, absolument hors du cadre du théâtre moderne et la préserve de tout contact compromettant avec lui. La *Schröder-Devrient* n'était, pas plus dans l'art que dans la vie, un spécimen de ce genre de virtuose, qui ne peut se développer qu'en s'isolant et ne parvient à briller que dans sa spécialité : ici et là elle était absolument artiste dramatique, dans la complète acception du mot, obligée de se mêler à l'ensemble et se fondre en lui, et cet ensemble était dans la vie, *notre* vie sociale et dans l'art, *notre* art théâtral. Je n'ai jamais vu un être d'aussi grand cœur lutter contre de plus mesquins préjugés que ceux qui s'offraient à cette femme dans le contact inévitable avec son entourage. Ma sympathie profonde pour cette femme artiste eut sur moi une action peut-être moins stimulante que douloureuse, oui, douloureuse, car cette sympathie me surexcitait sans me satisfaire.

Elle étudia la Senta de mon *Hollandais volant*, et créa ce rôle avec une perfection si géniale, que son jeu seul sauva cet opéra d'une complète incompréhension de la part du public et provoqua même le plus vif enthousiasme. Alors s'éveilla en moi le désir de travailler immédiatement pour elle, et, dans ce but, je repris le projet abandonné de la *Sarrasine*, dont je traçai rapidement un scénario complet. Mais ce poème, quand je le lui présentai, ne lui dit pas grand'chose, pour certaines raisons que, dans la situation où elle se trouvait alors, elle ne voulut pas faire valoir.

Un des caractères principaux de mon héroïne était

exprimé dans cette phrase : « la *prophétesse* ne peut pas redevenir *femme* ». L'artiste, elle, — sans l'exprimer d'une façon précise, — ne voulait pas renier la femme : maintenant que sont passés les faits contre lesquels son instinct revendiquait ses droits, tandis que, par contre, la grande trivialité de ces faits m'écœurerait alors au point que, considérant cette artiste par delà ces événements, je dois avouer, à la louange de son instinct très sûr, que je pensai quelle était engagée dans des désirs indignes d'elle.

C'est sous de telles impressions que j'entrai en lutte avec moi-même, fait bien caractéristique de toute notre évolution moderne, et que ceux-là n'ont pas soutenu ou qu'ils ont considérée comme déjà résolue, qui ne possèdent absolument aucune aptitude à se développer, et partant se contentent, pour leur faculté de conception, d'opinions apprises — fussent-elles nouvelles. Je veux essayer de caractériser brièvement cette lutte, telle qu'elle s'exprima en moi et dans mes rapports [avec le monde].

L'heureux changement survenu dans ma situation matérielle, les espérances que j'avais enfin de l'améliorer encore par le commerce personnel, enivrant en un certain sens, avec un entourage nouveau pour moi et bienveillant, alimentèrent en moi un appétit de jouissance qui me poussait au plaisir et, pour profiter de ce plaisir, détournait de sa direction individuelle mon être intime qui s'était formé par les expériences douloureuses du passé et les luttes [soutenues] contre elles.

L'instinct qui incite tout être humain à se satisfaire dans la vie immédiate dirigeait ma conduite particulière comme artiste dans une voie qui devait bien vite m'inspirer une violente répugnance. Cet instinct aurait pu se satisfaire dans la vie, si, en même temps comme artiste, j'avais cherché à conquérir apparence brillante et plaisir, en subordonnant tout à fait ma véritable nature aux exigences du goût de l'art public ; j'aurais dû me livrer à la mode et spéculer sur ses caprices : parvenu à ce point, il apparut avec évidence à mon bon sens que je périerais de dégoût, si j'entrais en effet dans cette voie.

Sensualité et joie de vivre ne se présentaient donc à mon sentiment que sous l'apparence de ce que *notre monde moderne* entend par sensualité et joie de vivre ; et comme artiste, je voyais qu'on ne pouvait y atteindre qu'en suivant la voie que j'avais déjà apprise à connaître, c'est-à-dire en exploitant l'esprit misérable de notre art public. Quant à l'amour véritable, j'observais, dans le même temps, chez une femme que j'admirais, ce phénomène, qu'un désir semblable au mien ne pouvait rêver de se satisfaire que dans les plus triviales contingences, et cela, de telle sorte que la chimère ne pouvait jamais s'effacer devant la nécessité.

Enfin je me détournai avec dégoût et la force de mon dégoût, due à ma nature d'homme et d'artiste, développée jusqu'à l'indépendance s'exprima, humainement et artistiquement, en un désir nécessaire de satisfaction cherché cette fois dans un élément plus élevé et plus noble, qui devait m'apparaître pur, chaste, virginal, aimant un objet inaccessible et insaisissable, en opposition avec la sensualité uniquement immédiate et saisissable de ce présent moderne dont j'étais entouré de toutes parts, dans la vie et dans l'art.

Que pouvait en somme être ce désir d'amour, le plus noble que, selon ma nature, je fusse capable de ressentir, sinon l'aspiration à s'échapper du présent, pour s'anéantir dans un élément d'amour infini et supra-terrestre, et que la mort seule me semblait permettre d'atteindre ? Mais qu'y avait-il d'autre au fond de ce désir, que l'aspiration à l'amour, à l'amour véritable, germé sur le sol de la sensualité la plus absolue, à un amour qui ne pouvait se contenter du sol hideux de la concupiscence moderne ?

Combien naïfs me paraissent aujourd'hui les critiques rendus spirituels par la débauche moderne, qui veulent découvrir dans mon *Tannhäuser* une tendresse spécifiquement chrétienne, impuissante à nous ravir au ciel ! Ils ne découvrent que le poème de leur propre incapacité dans le poème de celui qu'ils ne peuvent comprendre.

Je viens d'indiquer assez exactement la disposition d'esprit dans laquelle la figure de *Tannhäuser* m'apparut de nouveau, m'exhortant et m'incitant à terminer son poème. Une surexcitation déchirante, exubérante ; tint mon sang et mes nerfs dans un trépidement fiévreux, tandis que j'esquissais et composais la musique du *Tannhäuser*. Ma véritable nature, à laquelle m'avaient rendu tout entier mon dégoût et mon aspiration du présent, me poussait vers un monde plus noble, encore plus noble, embrassait avec ardeur et passion les créations matérielles de mon imagination, qui se jetaient toutes deux dans un même torrent : le suprême désir d'amour. — Avec cette œuvre, j'écrivis ma condamnation à mort : je ne pouvais plus espérer la vie du monde moderne de l'art. Cela, je le sentais ; mais je ne le savais pas encore avec évidence : — j'avais encore cette connaissance à acquérir.

*
**

J'ai encore à faire connaître en premier lieu, comment, par des expériences matérielles plus complètes, je fus amené à trouver ma voie. — Mes espérances de succès rapide par la diffusion de mes opéras sur les scènes allemandes furent tout à fait déçues ; les directions les plus importantes me ren-

voyaient mes partitions — souvent même sans avoir ouvert le paquet.

Ce n'est que grâce aux grands efforts d'une amitié personnelle que la représentation de *Rienzi* eut lieu à *Hambourg* (1) : un chanteur absolument incapable gâtait le rôle principal, et le directeur, en présence d'un résultat insignifiant et péniblement obtenu, se vit trompé dans les espérances qu'il avait conçues. Je reconnus alors, à mon étonnement, que ce *Rienzi* même était trop au-dessus du public. Si froidement que je puisse aujourd'hui considérer cet ouvrage ancien, je dois cependant reconnaître qu'un certain enthousiasme juvénile, héroïque, l'anime tout entier. Mais notre public s'est habitué, au contact des chefs-d'œuvre de l'art moderne de fabriquer des opéras, à se trouver un motif d'enthousiasme théâtral dans toute autre chose que dans l'idée capitale d'une œuvre dramatique. A Dresde, autre chose me vint en aide, ce fut l'impétuosité purement sensuelle du spectacle qui, secondée par d'heureuses circonstances à ce point de vue, et surtout par l'éclat des moyens et du naturel du chanteur principal, eut sur le public une enivrante action.

Par contre, je fis d'autres expériences avec le *Hollandais volant*. Déjà le vieux maître *Spohr* avait fait sans retard représenter cet opéra à Kassel (2). Cela s'était fait sans aucune démarche de ma part : cependant je craignais de rester étranger à *Spohr*, car je ne parvenais pas à comprendre comment ma tendance juvénile pouvait convenir à son goût. Quels furent mon étonnement et ma joyeuse surprise, quand ce vieux et respectable maître, qui se tenait, froid et rébarbatif, à l'écart du monde musical moderne, m'exprima dans une lettre son entière sympathie, l'expliquant simplement par la joie profonde [qu'il avait] de rencontrer un jeune artiste qui montrait que l'art était une chose sérieuse pour lui ! *Spohr*, ce vieillard, demeura le seul chef allemand qui m'accueillit avec une chaude sympathie, prit soin de mes œuvres selon ses forces et, en toutes les circonstances, me demeura fidèle et dans d'amicales dispositions.

A Berlin aussi, le *Hollandais volant* fut représenté (3) ; je n'eus aucune raison particulière d'être mécontent de cette représentation, mais ce que j'appris de l'impression faite sur le public eut alors beaucoup d'importance pour moi : la froideur la plus méfiante et la plus hostile des Berlinoises, qui s'était contenue pendant tout le premier acte, fit

(1) Cette représentation eut lieu le 21 mars 1844, sous la direction de Wagner.

(2) La première représentation du *Hollandais*, après Dresde eut lieu à Riga, où Wagner avait été chef d'orchestre de 1837 à 1839, le 3 juin 1843 ; la seconde, à Kassel, le 5 juin.

(3) Le 7 janvier 1844, sous la direction de Wagner.

place, au cours du second, à l'émotion la plus chaleureuse. Je ne pouvais considérer ce résultat que comme éminemment favorable : cependant, l'opéra disparut très vite du répertoire. Un instinct averti de la nature de l'art théâtral fit juger à la direction que cet opéra, bien qu'il plût, n'était pas fait pour [devenir] un opéra de répertoire. Je reconnais aujourd'hui combien juste était cette décision, étant donné surtout la nature de l'art théâtral.

Une pièce de répertoire qui doit être présentée au public pendant longtemps, toujours peut-être, alternativement avec d'autres pièces de même genre, ne doit pas avoir été engendrée par une disposition d'esprit d'une nature individuelle particulière et n'exiger, pour être comprise, aucune disposition d'esprit analogue. Il faut pour le répertoire des pièces qui soient, ou d'intentions tout à fait générales ou indifférentes, ou totalement dépourvues d'intention et qui, par conséquent, ne cherchent à éveiller dans le public aucune impression particulière, et soient susceptibles de lui procurer une récréation divertissante par le seul attrait extérieur de la représentation, par le plus ou moins d'intérêts qu'inspirent personnellement les virtuoses qui l'interprètent.

La représentation des œuvres anciennes, dites classiques, qu'il serait vraisemblablement impossible de comprendre sans le stimulant de dispositions individuelles, n'est jamais l'œuvre de la conviction des directeurs de théâtre; elle n'est, au contraire, de même que l'accueil [qui leur est fait], que l'effet d'une concession artificielle et faite à regret aux exigences de notre critique esthétique. Mais la sensation que mon *Hollandais volant* était capable de produire, en cas de réussite, était tellement inaccoutumée et profondément émouvante, qu'il était impossible à ceux-là même qui en avaient été touchés entièrement, de se laisser plonger de nouveau dans la même impression plusieurs fois de suite et à de courts intervalles. C'est par des impressions de ce genre qu'un public, que tout homme peut être surpris : la secousse violente de cette surprise, et qui retentit longuement, constitue — en même temps qu'elle est le but de l'œuvre — ce qu'il y a de bienfaisant et d'ennoblissant dans l'effet d'une représentation dramatique. La même surprise ne se produit jamais une seconde fois, ou [ne se produit] qu'à de rares intervalles, et après que la vie courante a réussi peu à peu à effacer l'effet de la première impression : et c'est justement un trait maladif de notre débauche artistique moderne, que nous soyons incités violemment à nous la procurer en connaissance de cause.

Strictement parlant, il ne faut jamais s'attendre, de la part d'hommes qui prennent pour point de

départ de leur évolution la vie matérielle, à ce que la représentation de cette même œuvre dramatique produise deux fois la même impression; car, au désir renouvelé ne pourrait correspondre qu'une nouvelle œuvre d'art, issue à son tour d'une nouvelle phase de l'évolution de l'artiste.

J'aborde ici ce que j'ai dit dans l'introduction contre le monumental dans notre production artistique, et je confirme ainsi par l'examen et le commentaire raisonnable des phénomènes actuels, le besoin d'une œuvre d'art de l'avenir, sans cesse nouvelle, toujours jeune, appartenant au présent immédiat et rien qu'à lui : [œuvre] qui ne peut être comprise comme un phénomène monumental, mais comme une œuvre reflétant la vie même dans ses moments les plus divers, et se manifestant dans une variété infiniment changeante (1).

*
* *

Je ne me rendais pas encore bien compte alors de tout cela, mais cette constatation s'imposait cependant à ma sensibilité, surtout quand je constatai que mon *Hollandais volant* avait fait une impression forte et peu commune sur quelques-uns. A Berlin, où d'ailleurs j'étais totalement inconnu, je reçus de deux personnes — un homme et une femme qui m'étaient tout à fait étrangers et que l'impression reçue du *Hollandais volant* avait soudain attirés vers moi — le premier témoignage de satisfaction et d'encouragement précis pour la direction particulière dans laquelle je m'étais engagé.

Dès lors, je perdis de plus en plus de vue le « public » proprement dit : la pensée de quelques personnes déterminées prit pour moi la place de la foule, dont on ne peut jamais se faire une conception claire, et qui avait jusqu'alors — bien que je fusse sous ce rapport tout à fait sans idée — flotté devant mes yeux comme étant le sujet auquel je me communiquais en poète.

L'intelligence de mon intention devenait de plus en plus pour moi le but capital, et pour m'assurer cette intelligence, je ne m'adressai plus alors instinctivement à la foule qui m'était étrangère, mais à des personnalités, à des individus qui m'étaient parfaitement présents, étant donné leur disposition d'esprit et leur opinion. Cette situation plus précise à l'égard de ceux auxquels je voulais me communiquer a exercé dès lors une influence très puissante sur ma faculté de création artistique. Si l'instinct de communiquer intelligemment son intention est l'instinct véritablement créateur chez l'artiste, son

(1) Wagner fait allusion ici aux principes qu'il a émis dans les premières pages de sa *Communication*.

activité sera nécessairement conditionnée par la nature particulière de celui dont il veut savoir son intention comprise. S'il a devant lui une foule vague, qu'il ne peut jamais voir nettement, dont il ne peut jamais connaître les goûts avec certitude, et par conséquent une foule qu'il lui est impossible de jamais comprendre de *soi-même*, ainsi que nous le trouvons dans le public de théâtre contemporain, alors l'artiste sera nécessairement déterminé à représenter son intention par une création vague, flottante, se perdant souvent sans volonté dans les généralités, il sera même, — littéralement, — déterminé quant au sujet, qui ne peut dépendre de lui que comme une création vague et flottante.

La condition défavorable pour le travail artistique, qui résulte d'une telle situation, apparut alors avec évidence à mon sentiment dans mes opéras précédents. Je sentis, en face des productions de l'art dramatique moderne, le contenu plus important, certes, de mes créations, mais en même temps aussi le vague et souvent l'obscurité de la construction de ce contenu, que cette individualité nette et nécessaire ne pouvait même pas encore caractériser.

Maintenant que je m'adressais inconsciemment, dans mon instinct de communication, à la réceptivité de certaines personnes ayant confiance en moi, sentant comme moi, j'acquerrais ainsi la faculté d'un pouvoir créateur, sûr, précis. Je renonçai de plus en plus au procédé habituel de créer de l'énorme; de façon plus nette, je séparai le sujet des contingences qui auparavant le noyaient souvent tout entier; je le dessinaï d'autant plus nettement et conquis ainsi la faculté de donner aux contingences mêmes, dans les limites élargies de l'opéra, la réalisation plastique.

Ce fut sous de telles influences et selon ce procédé que je composai mon *Tannhäuser*, et le terminai, après des interruptions de diverse nature.

Avec ce travail, j'avais parcouru un nouveau stade d'évolution dans la direction où j'étais entré avec *le Hollandais volant*. Je m'y étais mis de toute mon âme, et d'une façon si absorbante que, je m'en souviens, plus j'approchais de la fin de mon travail, plus j'étais dominé par l'idée qu'une mort subite m'arrêterait pendant cet achèvement; si bien qu'en écrivant la dernière note, j'éprouvai une joie aussi intense que si j'avais échappé à un danger mortel.

R. WAGNER.

(A suivre.)

L'ÉVOLUTION BUDGÉTAIRE EN RUSSIE

Avant la guerre de Crimée, jusqu'à l'ère des réformes de l'Empereur Alexandre II, les finances russes ont été considérées comme un secret d'État. La Russie a été dotée d'un budget régulièrement élaboré, voté par une assemblée consultative, sans qu'il en résultât de perturbation, ni que le pas en avant eût été fait sous une autre impulsion que celle de la volonté éclairée du Souverain. La seconde étape, celle de la coopération de représentants élus de la nation à l'œuvre législative et au contrôle de l'administration, constitue l'achèvement de l'évolution. Elle s'est faite sous nos yeux, au milieu de conditions plus difficiles, au milieu des angoisses nées d'une guerre malheureuse et de perturbations intérieures. Le pouvoir central combattu, vilipendé, attaqué sans relâche, a surmonté lentement les difficultés; il a amené le pays à l'exercice du droit nouveau; il a préparé une consolidation des assises économiques de l'Empire par la réorganisation agraire qui permet à des millions de paysans d'accéder à la propriété individuelle.

L'ossature financière a paru solide, puisqu'elle a résisté à la pression d'une guerre désastreuse qui a duré, dix-huit mois, à la désorganisation passagère, à l'anarchie qui, par instant, a paru menacer de tout bouleverser.

La participation des représentants élus de la nation à la discussion et au vote du budget russe constitue certainement une réforme politique de la plus grande importance. Mais ce serait commettre une erreur et une injustice que de faire dater de la convocation de la Douma et de l'adjonction des membres élus aux membres nommés du Conseil de l'Empire, que de faire dater de là l'établissement d'un système budgétaire régulier, d'une comptabilité publique et d'un contrôle efficace. Les bienfaits d'une organisation financière moderne ont été connus en Russie depuis de longues années et, dans la pratique, les désavantages de l'absence du système représentatif en matière de budget n'ont pas paru bien considérables. « S'il est un problème difficile, c'est d'avoir des finances régulières et un budget contrôlé dans un pays où il n'y a pas de Parlement pour voter les fonds, pour en vérifier l'emploi; la Russie a résolu ce problème aussi bien que peut le faire un gouvernement absolu (Anatole Leroy Beaulieu, *Revue des Deux Mondes*, janvier 1897).

Après la guerre de Crimée, qui secoua l'inertie dans laquelle on avait vécu, la Russie entra dans