

REVUE POLITIQUE ET LITTÉRAIRE REVUE BLEUE

FONDATEUR : EUGÈNE YUNG

DIRECTEUR : PAUL FLAT

N° 24. — 1^{er} SEM.

48^e ANNÉE

11 JUIN 1910

WAGNER A DRESDE

(1842-1848)

(D'après sa COMMUNICATION A MES AMIS (1))

Aussitôt après avoir terminé ce travail, il me fut permis, pour me reposer, de faire un voyage dans une ville d'eaux de Bohême (2). Ici, comme chaque fois que je pouvais échapper à l'air enfumé des théâtres et à mon « service » dans leur atmosphère, je me sentis bientôt dans une disposition d'esprit légère et gaie; pour la première fois une gaieté particulière se fit remarquer en moi et prit même une signification artistique. Dans les derniers temps, j'avais envisagé presque de parti pris la composition d'un opéra comique; je pris cette décision, je m'en souviens, surtout d'après l'avis bien intentionné de bons amis, qui désiraient me voir composer un opéra de « genre léger », parce que cet opéra devait m'ouvrir l'accès des théâtres allemands et amener ainsi un succès dont l'opiniâtre absence avait commencé à menacer d'une tournure certes fâcheuse mes conditions matérielles [d'existence].

De même que, chez les Athéniens, un drame satyrique gai succédait à la tragédie, l'image m'apparut brusquement, au cours de ce voyage d'agrément, d'une pièce comique qui, pleine d'analogies avec ma *Guerre des Chanteurs à la Wartbourg*, pouvait s'y relier comme un drame satyrique. *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*, avec *Hans Sachs*

comme figure principale, furent ce [drame satyrique].

Je pris Hans Sachs comme la dernière incarnation de l'esprit populaire artistiquement créateur en art, et l'opposai avec cette signification au bourgeoisisme des maîtres chanteurs, et je donnai au pédantisme, à leur poétique basée sur la tablature, une expression très originale dans la figure du « marqueur ». Ce « marqueur » était, comme on sait, [ou comme ne le savent peut-être pas nos critiques], un guetteur désigné par la corporation des chanteurs pour épier les fautes des récitants contraires aux règles et notamment par les impétrants, et qui devait les « marquer » au moyen de traits; celui qui avait mérité un certain nombre de traits avait « déchanté ».

Le doyen d'âge de la corporation offrait alors la main de sa fille au maître qui dans un concours public avait remporté le prix. Le marqueur, qui a déjà recherché la jeune fille, trouve un rival en la personne d'un jeune fils de chevalier; celui-ci, enflammé par la lecture du livre des héros et des vieux Minnesänger, abandonne le château ruiné et délabré de ses aïeux pour venir apprendre à Nuremberg l'art des maîtres chanteurs. Il demande à être inscrit dans la corporation, poussé par un amour enflammé soudain pour la jeune fille, « que peut mériter un maître de la corporation »; soumis à l'épreuve, il chante un lied enthousiaste à la louange des femmes, qui éveille chez le marqueur une protestation incessante; si bien que le candidat, au milieu de son lied, a déjà « déchanté ».

Sachs, à qui plaît ce jeune homme, est bien disposé à son égard; il fait échouer ensuite un projet désespéré d'enlever la jeune fille; en même temps,

(1) Voir la *Revue Bleue* du 4 juin 1910.

(2) A Marienbad, en 1845.

il trouve ainsi l'occasion d'exaspérer terriblement le marqueur. Or, celui-ci, qui naguère a grossièrement invectivé Sachs, avec intention de l'humilier, pour une paire de souliers qu'il ne termine jamais, se place, la nuit, devant la fenêtre de la jeune fille pour répéter, en guise de sérénade, le lied avec lequel il espère la gagner; car il s'agit aussi pour lui de s'assurer de sa voix, décisive dans l'attribution du prix.

Sachs, dont l'échoppe de cordonnier se trouve en face de la maison à la sérénade, commence dès que commence le marqueur, à chanter comme lui, tout haut, car, déclare-t-il au prétendant furieux, cela lui est indispensable, quand il doit rester si tard éveillé, au travail: la besogne presse, personne certes ne le sait mieux que le marqueur, qui lui fait de si vifs reproches à propos de ses souliers. Enfin, il promet à l'infortuné de s'arrêter, s'il l'autorise seulement à marquer à sa façon, — en cordonnier, — les fautes qui, d'après son sentiment, se rencontreraient dans le lied du marqueur, c'est-à-dire [de marquer] chaque faute par un coup de marteau frappé sur le soulier [qu'il tient] sur la forme.

Le marqueur chante: Sachs frappe sur la forme à coups redoublés. Rageur, le marqueur bondit; Sachs lui demande avec calme, s'il a fini son lied. « Loin de là! » crie l'autre. Sachs, riant aux éclats, lui tend ses souliers hors de son échoppe et déclare que les « coups du marqueur » viennent juste de les terminer. Avec la fin de son chant, que dans son désespoir il hurle tout d'une haleine, le marqueur échoue piteusement, tandis qu'une forme féminine, à sa fenêtre, hoche la tête en éclatant de rire.

Désespéré, il demande le lendemain un nouveau lied à Sachs pour le concours dont la jeune fille est le prix; il lui donne un poème du jeune chevalier, et prétend ne pas savoir comment il lui est venu: il lui conseille seulement de faire bien attention à la « manière » dont il doit être chanté. L'infatué marqueur se croit absolument en sûreté et devant le public des maîtres et du peuple, il chante le lied d'une manière tellement impropre et à contre-sens, qu'il échoue encore une fois, et définitivement.

Là-dessus, furieux, il lance contre Sachs l'accusation de l'avoir trompé en lui imposant un poème grotesque; celui-ci déclare que le poème est bon de tout point; il faut seulement le chanter de la manière convenable. Il est entendu que celui qui aura la bonne manière sera le vainqueur. Le jeune chevalier accomplit cette condition, et conquiert la fiancée; mais il repousse avec mépris l'admission dans la gilde, qui lui est offerte. Alors Sachs prend avec humour la défense de la corporation des maîtres et termine par ces vers:

Si le Saint-Empire Romain s'évanouissait en fumée,
Il nous resterait encore le saint Art allemand. —

Tel était mon plan rapidement inventé et esquissé. A peine l'eus-je fixé par écrit, que je ne pris pas de repos avant d'avoir développé le plan détaillé du *Lohengrin*. Cela se fit pendant le même court séjour aux eaux, malgré les défenses du médecin de m'occuper maintenant de ces choses. Il fallait une circonstance particulière pour que, précisément alors, je fusse ramené, de cette petite excursion dans le domaine du comique, à la disposition sérieuse et nostalgique qui me fit entreprendre le *Lohengrin* avec tant de passion.

Aujourd'hui, je vois nettement pour quelle raison cet état d'esprit serein, qui avait cherché à se satisfaire dans la conception des *Maîtres-Chanteurs*, ne pouvait être chez moi d'aucune stabilité réelle.

La seule forme du comique, qui puisse avoir vraiment une signification, être compréhensible pour notre public et, pour cette raison, efficace en quelque sorte, est l'ironie. Elle s'attaque dans sa forme au côté anti-naturel des relations publiques, et devient ainsi efficace, parce que la forme étant perceptible immédiatement aux sens, est pour tous ce qu'il y a de plus lumineux et de plus intelligible: tandis que le contenu de cette forme est précisément l'incompris dans lequel inconsciemment nous sommes impliqués, et hors duquel nous sommes toujours poussés de nouveau à nous extérioriser dans cette forme raillée par nous-mêmes. Ainsi l'ironie est la forme même de la gaieté, dans laquelle, suivant son contenu réel et sa nature, elle ne peut jamais parvenir à une explosion ouverte, à la manifestation claire, particulière à elle, comme une véritable force de vie.

Le cœur de la manifestation de notre collectivité et de notre public antinaturels, que l'ironie ne doit pas toucher, n'est pas attaquant pour la force de la gaieté dans sa manifestation la plus pure et la plus particulière, mais elle l'est seulement pour la force qui s'extériorise comme une résistance contre un élément vital qui paralyse par son oppression la manifestation pure de la gaieté.

Ma nature réagit un instant contre la tentative imparfaite de me décharger [au dehors], grâce à l'ironie, de la force contenue dans mon instinct de gaieté, et il me faut considérer maintenant cet essai comme la dernière manifestation du désir de jouissance qui voulait se réconcilier avec la trivialité ambiante, désir auquel je m'étais déjà dérobé par un effort douloureux, dans le *Tannhäuser*.

Si je m'explique aujourd'hui, par mon état d'âme à cette époque, pourquoi je me consacrai soudain, après cette tentative, à ce sujet de *Lohengrin* avec un acharnement aussi absorbant, l'originalité de ce

sujet me fait comprendre également pourquoi *celui-ci* devait précisément m'attirer et m'attacher d'une façon irrésistible. Ce n'était pas du tout que je me souvinsse que ce sujet s'était présenté à moi, pour la première fois, en même temps que celui du *Tannhäuser*; encore moins était-ce par économie domestique et pour ne pas perdre des matériaux tout rassemblés; j'étais plutôt prodigue sous ce rapport, cela ressort de l'historique de mon activité d'artiste.

Au contraire, je dois avouer ici, qu'en découvrant un rapport entre le *Tannhäuser* et le *Lohengrin*, cette constatation me frappa en effet, mais ne m'empêcha nullement d'abandonner l'exécution de ce sujet. Non seulement parce que j'étais plein [de mon sujet] du *Tannhäuser*, mais aussi parce que la forme, sous laquelle le *Lohengrin* se présentait à moi, faisait une impression presque désagréable à mon sentiment; et je n'en eus pas encore, alors, une vue bien nette.

*
* *

Le poème médiéval me présentait le *Lohengrin* sous un double aspect mystique qui me remplissait de défiance et de cette sorte de répugnance que nous ressentons à la vue de ces images sculptées et peinturlurées le long des grandes routes et dans les églises des pays catholiques. Mais dès que l'impression première de cette lecture se fut effacée en moi, la figure de *Lohengrin* s'éleva de nouveau devant mon âme, et avec une force d'attraction croissante; et cette force s'accrut ainsi de l'extérieur par ce fait que j'apprenais à connaître le mythe de *Lohengrin* dans ses traits simplifiés, et en même temps dans sa signification la plus profonde, comme poème populaire à proprement parler, ainsi qu'il résulte des recherches minutieuses de la moderne science des légendes.

Lorsque je l'eus compris comme une noble épopée du désir ardent de l'homme, qui ne prend pas sa source seulement dans l'aspiration chrétienne ou surnaturelle, mais surtout dans la nature humaine la plus vraie, cette figure me devint de plus en plus familière et l'envie de m'en rendre maître au profit de la manifestation de mon propre désir intérieur, devint de plus en plus forte, de sorte qu'à l'époque où j'achevais mon *Tannhäuser*, ce désir devint immédiatement la nécessité la plus impérieuse qui écarta de moi définitivement toute velléité de me dérober à sa puissance.

Aussi bien, *Lohengrin* n'est pas un poème issu de la seule conception chrétienne, mais un poème qui remonte aux origines de l'humanité, de même que c'est tout d'abord une erreur fondamentale de notre raisonnement superficiel, de considérer la concep-

tion chrétienne comme originellement créatrice de ces symboles. Aucun des mythes chrétiens les plus typiques et les plus saisissants n'appartient en propre et de toute antiquité à l'esprit chrétien ainsi que nous l'entendons d'ordinaire: il les a tous reçus des conceptions purement humaines de l'époque antérieure et les a seulement modelés selon son type particulier. Les débarrasser de l'essence pleine de contradiction de cette influence, afin que nous puissions reconnaître en eux le poème purement humain, éternel, telle était la tâche de l'exégète moderne, [tâche] qu'il devait rester au poète à compléter.

De même que le trait fondamental du mythe du *Hollandais volant* nous montre dans l'Ulysse hellénique une de ses incarnations antérieures, et encore saisissables; de même Ulysse, en s'arrachant des bras de Calypso, en fuyant ses enchantements, en soupirant après la femme confiante de la patrie terrestre, exprimait pour le génie hellène les traits principaux d'un désir que nous retrouvons, infiniment exalté et enrichi dans son contenu, dans *Tannhäuser*: de même aussi, nous rencontrons déjà, dans le mythe grec, le trait fondamental du mythe de *Lohengrin*, et qui, certainement, n'en est nullement la forme la plus ancienne.

Qui ne connaît « Zeus et Sémélé »? Le dieu aime une femme humaine, et, pour cet amour, il s'approche d'elle sous une forme humaine; mais l'aimée apprend qu'elle ne connaît pas la nature de l'aimé, et elle exige, poussée par le vrai zèle de l'amour, que l'époux se manifeste à elle dans la plénitude matérielle de son être. Il sait qu'il doit lui échapper, que son aspect véritable doit l'anéantir; lui-même souffre à la certitude d'être obligé de la perdre, s'il répond au désir de son amante: il prononce son personnel arrêt de mort, lorsque l'éclat, mortel aux humains, de son apparition divine anéantit l'amante.

Quelle imposture de prêtres eût jamais inventé ce mythe? Quelle folie de vouloir conclure, de l'exploitation du désir humain le plus noble, par une théocratie, par une caste intéressée, à l'invention et à la signification de symboles qui naquirent d'une illusion [d'une illusion] qui fait de l'homme d'abord un homme!

Ce n'est pas un dieu, qui inventa la rencontre de Zeus et de Sémélé, mais l'homme, dans son aspiration la plus humaine. Qui avait enseigné à l'homme qu'un dieu s'était enflammé pour une mortelle dans un désir d'amour? il n'y avait que l'homme qui pût imprimer uniquement l'essence de sa nature purement humaine à l'objet de sa propre aspiration, si haut que s'élève son aspiration au-dessus du sol terrestre qui lui était familier. Des sphères sublimes où il peut se guider par la force de son aspiration,

il ne peut finalement exiger en retour que l'élément purement humain, et désirer la jouissance de sa propre nature comme la chose la plus désirable de toutes.

Quel est donc maintenant le caractère le plus essentiel de cette nature humaine, vers laquelle se retourne l'aspiration vers les régions les plus lointaines, pour sa satisfaction ? C'est le *bésoin d'aimer*, et l'essence de cet amour, dans sa manifestation la plus vraie, est l'aspiration à la réalité la plus absolument matérielle, [aspiration] à la possession d'un objet à saisir par tous les sens, à embrasser fortement et intimement de toute la force de l'être réel.

Le dieu ne doit-il pas disparaître et s'évanouir dans cette étreinte infinie, sensuelle et positive ? L'homme qui aspirait à la divinité ne s'est-il pas renié, anéanti ? L'amour n'est-il pas ainsi devenu évident dans son essence la plus vraie et la plus sublime ?

Admirez, ô vous, critiques perspicaces, la toute puissance de la force poétique humaine, telle qu'elle se manifeste dans le *mythe populaire* ! Des choses que vous ne pourriez jamais comprendre, avec votre intelligence, sont représentées en lui avec une certitude qui n'est possible que par lui seul et qui est perceptible au sentiment et matériellement complète.

La région éthérée d'où le dieu aspire, [à descendre] vers les hommes, s'était agrandie avec les aspirations chrétiennes jusqu'aux hauteurs les plus inimaginables. Pour l'Hellène, c'était encore l'empire de l'éclair et du tonnerre, du haut duquel s'élançait Zeus aux cheveux bouclés, pour devenir sciement homme : pour le chrétien, le ciel bleu se perdit en un océan infini de sentiment, d'aspirations voluptueuses, dans lequel se noyèrent toutes les figures de dieux, jusqu'à ce qu'enfin, sa propre image, l'homme au désir ardent, s'avancât vers lui, [surgie] de l'océan de son imagination et put s'offrir à lui.

Un trait de la plus haute antiquité, reproduit sous différentes formes, traverse les légendes des peuples qui habitèrent le bord de la mer ou les estuaires des fleuves : sur le miroir azuré des flots, s'approchait d'eux un inconnu ; par sa grâce la plus noble et sa vertu la plus pure, il entraînait tout à sa suite ; il gagnait tous les cœurs par un charme irrésistible ; il était le vœu accompli de l'humanité chargée de désirs, le bonheur qu'elle se forgeait sur le miroir des mers, dans ce pays qu'elle ne pouvait connaître. L'inconnu disparaissait de nouveau, et repartait sur les flots de la mer, sitôt qu'on cherchait [à connaître] sa nature.

Un jour, racontait une légende, venu de la mer, aborda au pays de l'Escaut, dans une nacelle trainée par un cygne, un héros adorable : là, il aurait déli-

vré l'innocence persécutée, et se serait uni à une jeune fille ; mais, comme celle-ci lui demandait qui il était et d'où il venait, il aurait dû s'éloigner d'elle à nouveau, et tout abandonner. — Pourquoi ce fait, lorsqu'il me fut révélé, dans ses traits généraux, exerça-t-il sur moi une attraction si irrésistible, que maintenant, après avoir achevé *Tannhäuser*, je ne pouvais plus m'occuper d'autre chose ; c'est ce qui devait s'expliquer avec évidence à mon sentiment, grâce aux expériences de la vie que je fis aussitôt après.

L'esquisse terminée du poème de *Lohengrin*, je rentrai à Dresde, pour faire représenter le *Tannhäuser*. Avec de grandes espérances de la part de la direction, qui fit des sacrifices qui ne furent pas médiocres pour réaliser ces espérances, cette représentation fut préparée. Le public m'avait nettement manifesté, par l'accueil enthousiaste fait au *Rienzi*, et par celui plus froid fait au *Hollandais volant*, ce que je devais lui offrir pour le satisfaire. Son attente fut complètement trompée ; il sortit de la première représentation de *Tannhäuser*, dérouté et mécontent.

Le sentiment de l'isolement le plus complet où je me trouvais dès lors m'accabla. Les quelques amis qui sympathisaient de cœur avec moi se sentirent eux-mêmes si affectés par ma situation pénible, que l'expression de leur propre mécontentement instinctif fut le seul signe vivant d'amitié [manifesté] autour de moi. Une semaine se passa avant qu'une seconde représentation du *Tannhäuser* pût avoir lieu ; elle me semblait nécessaire pour en répandre l'intelligence et en corriger les erreurs. Cette semaine eut pour moi l'importance d'une vie tout entière.

Ce n'était pas la vanité blessée, mais la chute d'une illusion foncièrement anéantie, qui me rendit sourd intérieurement. Il m'apparut nettement qu'avec le *Tannhäuser*, j'avais parlé seulement au cœur de quelques amis confiants avant tout en moi, mais non au public, à qui cependant, je m'adressais nécessairement par la représentation de cet ouvrage : là était le conflit qu'il me fallait considérer comme absolument insoluble.

Il m'apparut qu'il n'y avait qu'une possibilité de me rendre intéressant au public, à savoir, si l'intelligence de mon œuvre lui était accessible ; mais là, je sentis pour la première fois avec la plus grande certitude, que le caractère des représentations d'opéra qui était de règle chez nous, s'opposait absolument à ce que, moi, j'exigeais d'une représentation.

Dans notre opéra, le chanteur prend la première place, grâce à l'effet tout matériel de son organe vocal, mais l'acteur reste au second plan, ou même est laissé tout à fait de côté ; cet état de choses

correspond naturellement au public, qui demande avant tout la satisfaction d'une jouissance de l'appareil auditif exclusivement pour soi, et fait bon marché par conséquent de la jouissance que procure une représentation dramatique. Or, mes exigences tendaient directement à l'opposé [de ce desideratum] : je demandais en premier lieu l'acteur, puis seulement le chanteur comme aide de l'acteur; en outre, par conséquent, un public qui posât les mêmes conditions que moi. C'est seulement au cas où cette condition serait remplie, que je devais examiner s'il pouvait être question de l'impression faite par le sujet sur le public; mais cette impression ne pouvait être que confuse, si l'accomplissement de cette condition n'était réalisé nulle part. Il devait me considérer, en fait, comme un fou qui discourt en l'air et s'imagine être compris : car je parlais en public de choses qui devaient demeurer d'autant plus incompréhensibles, que le langage même, dans lequel je les faisais, n'avait pas été compris une seule fois.

L'intérêt peu à peu grandissant d'une partie du public pour mon œuvre m'avait l'air de cette bienveillance de personnes amies qui compatissent au sort d'un cher insensé; cette sympathie nous détermine à suivre les discours insensés du malade, à leur imaginer un sens, enfin à lui répondre dans ce même sens imaginaire, pour lui rendre supportable son triste sort; des indifférents même s'en chargent volontiers, pour lesquels c'est une piquante distraction de comprendre les élucubrations d'un fou, et de se donner, d'après les phrases compréhensibles ou non de sa conversation, l'angoissante incertitude de savoir, si le fou est devenu raisonnable, ou s'ils sont eux-mêmes devenus fous.

C'est ainsi que je compris dès lors ma position vis-à-vis du « public » proprement dit. Grâce au bon vouloir de la direction à mon égard, et avant tout au zèle favorable et au talent heureux des acteurs, mon opéra réussit à faire peu à peu son chemin. Mais ce résultat ne parvenait plus à m'illusionner : je savais maintenant où j'en étais à l'égard du public, et si j'avais pu encore en douter, des expériences ultérieures m'auraient renseigné là-dessus pour ma complète édification.

Les conséquences de mon aveuglement d'autrefois sur ma véritable situation à l'égard du public se firent alors terriblement sentir; l'impossibilité de procurer au *Tannhäuser* un succès populaire ou tout au moins sa propagation sur les scènes allemandes, m'apparut clairement; en même temps, je dus me rendre compte de l'état désastreux, par surcroît, de ma situation matérielle. Presque exclusivement pour me sauver de cette ruine, je fis encore des démarches

afin de faire connaître cet opéra, et j'avais surtout Berlin en vue.

L'intendant des théâtres royaux de Berlin refusa, avec cette objection que mon opéra était considéré comme trop « épique » pour être représenté à Berlin. Par contre, l'intendant général de la musique de la cour royale de Prusse parut être d'une opinion différente. Je fis demander par son entremise l'autorisation du roi de lui dédier le *Tannhäuser*, afin de l'intéresser à la représentation de mon ouvrage; comme réponse, il me donna ce conseil attendu que le roi n'acceptait que des œuvres qui lui étaient déjà connues, mais que, d'autre part, une représentation au théâtre royal ferait surgir des difficultés, il me faudrait auparavant amener Sa Majesté à connaître l'œuvre en question, en faisant l'arrangement de quelques [fragments de cette œuvre] pour musique militaire; ce [morceau] serait alors entendu par le roi, au défilé de la garde.

Je ne pouvais être plus profondément humilié, ni reconnaître avec plus de netteté ma situation. Dès lors cessa d'exister pour moi tout notre public d'art moderne : mais quelle situation misérable était la mienne! et quelle devait être la disposition d'esprit qui me poussait maintenant, en présence de ces événements, et de ces impressions, à entreprendre avec une brusque rapidité l'achèvement du *Lohengrin*? Je vais essayer de l'expliquer, pour moi et mes amis, afin de montrer quelle signification devait avoir pour moi le poème de *Lohengrin*, et dans quelle [signification] je pouvais le comprendre en tant qu'artiste.

RICHARD WAGNER.

LA PROTECTION DES CHEFS-D'ŒUVRE

Il existe une Société pour la Protection des Paysages, et nous savons le but avoué qu'elle poursuit : empêcher, par une opportune intervention, que tel site illustre, consacré par l'admiration des artistes, ne devienne la proie des Vandales et des industriels, plus redoutables que les anciens Vandales, puisque ceux-ci ne faisaient que passer tandis que ceux-là demeurent. Au nom d'un vieux dicton de Bretagne : — « Il y a deux choses que Dieu même ne peut pas faire : un vieil arbre et un gentilhomme... » au nom de ce proverbe si expressif et qui va profond en nous, M. Loti, tout récemment encore, jetait le cri d'alarme en faveur d'une antique forêt de Saintonge, car « il s'agit, disait-il, de secourir les