

MAURICE KUFFERATH

LA WALKYRIE

DE

RICHARD WAGNER

ESTHÉTIQUE. — HISTOIRE. — MUSIQUE.

Voilà bien le théâtre de l'avenir ; ni l'opéra,
ni le drame non lyrique ne verseront jamais
dans l'âme une émotion pareille.

CAM. SAINT-SAËNS (*Harmonie et Mélodie*).



PARIS

P. SCHOTT

Boulevard Montmartre, 19

BRUXELLES

SCHOTT FRÈRES

Montagne de la Cour, 82

LONDRES

SCHOTT ET C^{ie}

Regent Street, 159

MAYENCE

LES FILS DE B. SCHOTT

1887





ML

A

9073

300-



MAURICE KUFFERATH

LA WALKYRIE

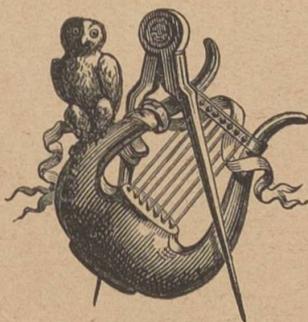
DE

RICHARD WAGNER

ESTHÉTIQUE. — HISTOIRE. — MUSIQUE.

Voilà bien le théâtre de l'avenir ; ni l'opéra,
ni le drame non lyrique ne verseront jamais
dans l'âme une émotion pareille.

CAM. SAINT-SAËNS (*Harmonie et Mélodie*).



PARIS

P. SCHOTT

Boulevard Montmartre, 19

BRUXELLES

SCHOTT FRÈRES

Montagne de la Cour, 82

LONDRES

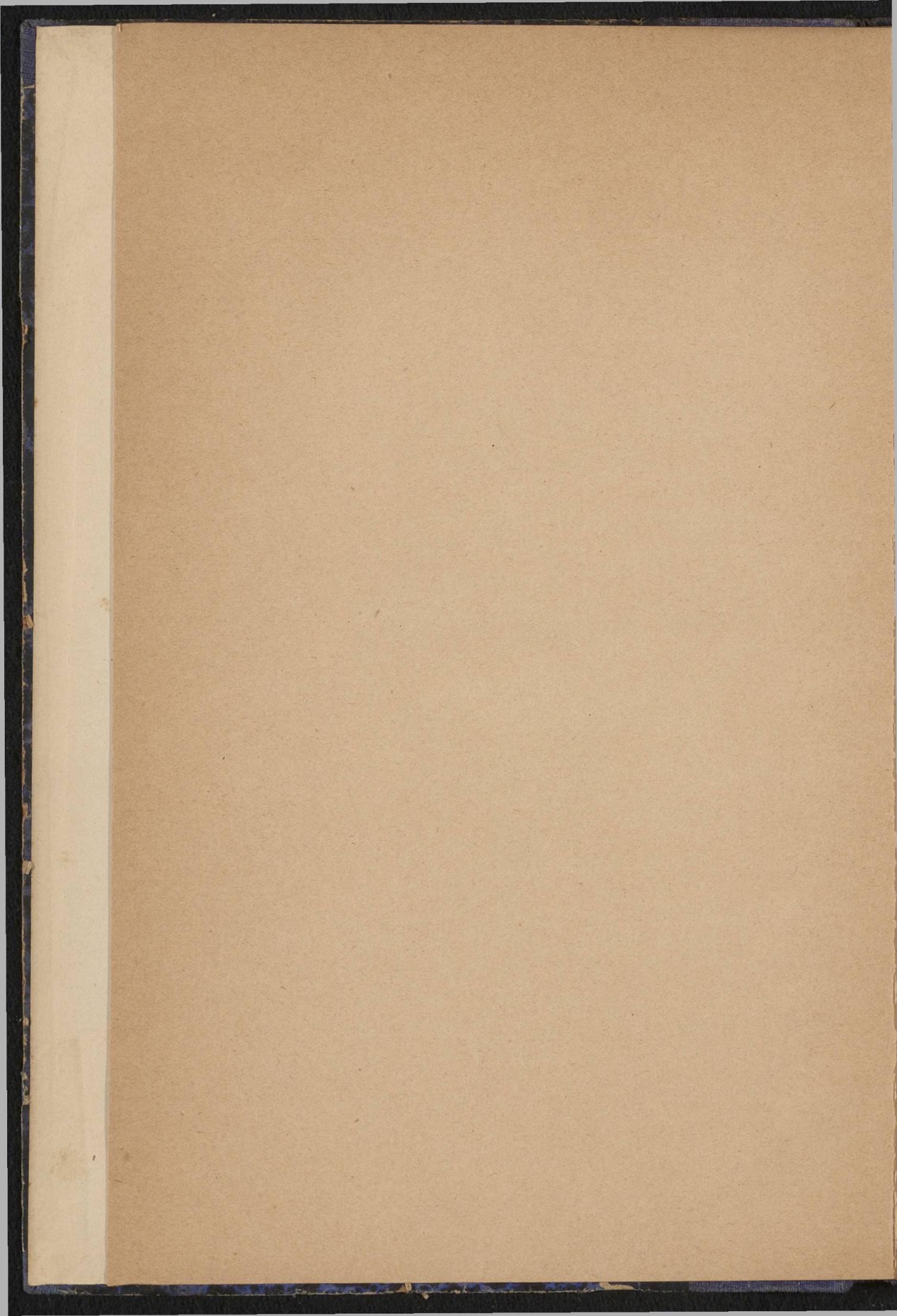
SCHOTT ET C^{ie}

Regent Street, 159

MAYENCE

LES FILS DE B. SCHOTT

1887



A MM. J. DUPONT & A. LAPISSIDA

Directeurs du Théâtre royal de la Monnaie

HOMMAGE SYMPATHIQUE

MAURICE KUFFERATH

I

Dans sa magistrale et merveilleuse étude sur William Shakspeare, Victor Hugo examine un grave et profond problème d'esthétique : celui du progrès dans l'Art.

L'Art, se demande-t-il, est-il susceptible de perfectionnement ?

A cette question le grand poète répond négativement.

“ Le progrès, dit-il, est le moteur de la science, l'idéal est le générateur de l'Art... La beauté de toute chose ici-bas, c'est de pouvoir se perfectionner ; tout est doué de cette propriété : croître, s'augmenter, se fortifier, gagner, avancer, valoir mieux aujourd'hui qu'hier ; c'est à la fois la gloire et la vie. La beauté de l'Art, c'est de n'être pas susceptible de perfectionnement. „

M. Camille Saint-Saëns, dans la préface de son livre : *Harmonie et Mélodie*, a repris cette thèse, et il s'en fait une arme contre Richard Wagner. L'Art n'étant pas susceptible de perfectionnement, l'œuvre du maître de Bayreuth ne peut constituer un progrès. Cette conclusion était indiquée.

Est-elle absolument logique et peut-elle se justifier ?

Je ne le pense pas, et voici pourquoi : c'est que Victor Hugo et M. Saint-Saëns se placent à des points de vue différents, le premier envisageant l'Art au point de vue philosophique et abstrait, le second, au contraire, se plaçant à un point de vue tout à fait concret, examinant l'œuvre d'un seul homme. De là devait nécessairement résulter un malentendu.

Ce malentendu, il est indispensable de le dissiper.

Dans le chapitre intitulé *L'Art et la Science*, où il expose sa thèse générale sur le progrès, Victor Hugo combat tout uniment un mot banal que l'on trouve sans cesse dans la bouche de certaines gens, "volontiers agents de change et souvent notaires, „ à savoir que la poésie s'en va, qu'elle n'est pas l'affaire de notre siècle matérialiste, dominé par l'esprit scientifique. Ce mot est absurde autant qu'il est banal ; et il est piquant que le puissant poète de la *Légende des siècles* ait cru devoir le relever.

A ce propos, il se plaît à analyser et à définir l'essence même de l'Art, avec une abondance admirable d'images et d'aperçus. Il a sur ce sujet quelques pages d'une étincelante poésie et d'une pénétration merveilleuse. Mais il y a aussi une sorte de paradoxe.

Le grand poète oppose l'une à l'autre *la Poésie* et *la Science*. Mais ces deux concepts, il ne les examine pas sous le même rapport : Le premier terme de sa comparaison est pris au sens abstrait ; le second, au sens concret.

Pour l'idée qu'il voulait défendre, à savoir que la poésie ne peut croître ni décroître dans l'humanité,

que l'Art est une force immanente, éternelle, ce procédé d'analyse était assurément le plus favorable. Au point de vue de la logique, il n'est pas rigoureusement correct.

L'Art, considéré comme une abstraction, qu'est-il en effet ?

C'est la manifestation du sentiment du Beau.

Ce sentiment étant inné chez l'homme, est irréductible en soi, il n'est pas variable quant à son essence, il ne peut changer de nature. Il peut se manifester extérieurement de différentes façons, il peut varier dans l'expression, il se révèle avec plus ou moins d'intensité et d'éclat, selon les facultés des individus et le degré de civilisation des peuples. Au fond, il reste identique à lui-même. C'est en ce sens que Victor Hugo a pu dire cette belle parole : " L'Art est la région des égaux. „

Il n'en est plus de même du moment que nous passons de l'abstrait au concret. Les chefs-d'œuvre s'égalent, car ils sont l'approximation suprême du Beau ; mais dans chaque espèce de manifestation artistique, dans *les arts*, l'égalité disparaît. Aucun art particulier ne s'est développé et n'a atteint son apogée d'un seul élan. Il n'est arrivé à son épanouissement complet que par une série d'efforts successifs, et nul ne peut affirmer qu'à tel moment un art ait franchi son étape définitive dans un chef-d'œuvre. L'esprit humain peut toujours concevoir une expression plus haute.

C'est dans ce sens qu'on peut parler du progrès de l'Art. L'expression est impropre si l'on veut, mais

elle est juste. Elle l'est tout autant qu'appliquée à la *Science*. L'analogie est complète.

Et en effet, considérée comme abstraction, la Science est-elle autre chose que la manifestation d'un sentiment analogue à celui du Beau, inné comme ce dernier chez l'homme, mais tendu vers un autre but : *la Vérité* ?

La manifestation extérieure de ces deux sentiments diffère ; leur origine est commune. L'esprit d'investigation et de coordination scientifique est une force immanente, éternelle, au même titre que la poésie. La Science, en somme, ne peut croître ni décroître, car elle est issue, comme l'Art, de l'idée indestructible de la perfectibilité humaine. La science est aussi la région des égaux : Platon égale Kant ; Leibnitz n'est pas au-dessus de Pythagore.

Il y a une nuance pourtant : c'est que les *résultats*, dans la Science, sont plus immédiatement appréciables que dans l'Art. Cela tient à la différence de leurs procédés et de leur tendance.

En réalité, si nous allons au fond des choses, le progrès absolu n'est nulle part, pas plus dans la Science que dans l'Art. Le *Vrai absolu* nous échappe comme le *Beau absolu*. Nous ne possédons que des fragments de la *Vérité*, de même que nous ne possédons que des fragments de la *Beauté*. Une barrière infranchissable arrête la Science humaine au même point où elle arrête l'Art humain. Le Secret, le secret définitif de la Science et de l'Art est, hélas ! une cruelle et décevante chimère, qui s'efface au moment où l'on croyait la tenir.

Quand on parle du progrès dans la Science, ce n'est donc que d'une façon relative : *la* Science ne progresse pas plus que *la* Poésie ; mais *les* sciences sont susceptibles de progrès, comme le sont *les* arts.

Victor Hugo n'avait pas à se préoccuper de ces distinctions pour l'idée qu'il voulait défendre. Il était préoccupé uniquement de la pensée de démontrer que la Poésie " ne s'en va pas „. Et cette démonstration est admirable, elle est émouvante comme un poème. Elle est pleine d'idées profondes, de grandioses aperçus sur l'Art et sa destinée. En appliquant cette thèse idéale et philosophique à un objet particulier, on en dénature nécessairement le sens et la portée. Aussi la démonstration de M. Saint-Saëns ne saurait être concluante.

Les arts, pris individuellement, ne restent pas stationnaires.

Victor Hugo a lui-même très nettement défini le progrès artistique : " Tout génie a son invention et sa découverte. „ Cela est vrai, qu'il s'agisse d'arts ou de sciences. Or, qu'est-ce qu'une invention, une découverte, sinon l'apport d'un élément nouveau.

Tout est là : Renouveler.

Je crois au progrès continu de l'Art, parce que je crois à son renouvellement indéfini.

L'Art se déplace, dit Victor Hugo, et M. Saint-Saëns répète le mot.

Il se déplace, en effet, mais ses créations successives ajoutent incessamment aux modes d'expression de l'immuable ; elles accroissent et augmentent indéfiniment le trésor de l'humanité, et je dis qu'ainsi

elles constituent ce que nous appelons *le Progrès*.

Toute vérité scientifique est une loi de la nature reconnue et analysée. Toute forme nouvelle, dans l'Art, est une loi du Beau révélée et appliquée. Mais toutes les formes et toutes les vérités ne sont pas définitives. Elles s'effacent les unes par les autres. C'est que l'absolu n'est nulle part ici-bas. Sans cesse, les hommes recommencent la lutte contre l'*Impénétrable* et l'*Inconnu*. Le doute est partout, et il est notre plus grande force. Il est le ressort qui met en mouvement toute l'activité humaine. Où commence le doute de l'esprit, commence la Science; où commence le doute du cœur, commence l'Art. L'humanité veut aboutir à l'absolu, elle s'arrête au relatif. Une découverte scientifique en amène une autre. Tout chef-d'œuvre a pour conséquence un chef-d'œuvre.

Au fond, le résultat est le même : le *Vrai* et le *Beau*, nous ne les embrasserons jamais d'une définitive étreinte.

Voilà pourquoi, si l'on peut dire de la Science qu'elle progresse, on peut le dire également de l'Art, car ni l'une ni l'autre ne progressent au sens absolu du mot, le progrès lui-même n'étant qu'un concept vague, incomplet, purement relatif.

Seulement il faut, dans l'Art, distinguer les deux éléments dont il se compose : il comprend une part d'immuable, irréductible, et qui ne peut se définir exactement : on l'appelle *Poésie*; et une part de relatif, qui est essentiellement variable et perfectible : on l'appelle l'*Expression*.

C'est ce second élément seul qui est en question

lorsqu'on parle du progrès dans l'Art, et l'on aura
beau invoquer Victor Hugo, on ne parviendra pas à
mettre ses spéculations esthétiques en contradiction
avec son œuvre et sa vie de poète.

II

Ceci nous ramène à son étude sur Shakspeare, livre éblouissant d'où l'on a quelque peine à se détacher, tant il est suggestif et révélateur.

Tout recommence avec le nouveau poète, dit-il.

“ Ni décadence, ni renaissance, ni plagiat, ni répétition, ni redite. Identité de cœur, différence d'esprit, voilà tout. Ces génies qu'on ne dépasse pas, on peut les égaler.

„ Comment ?

„ En étant autre. „

Oui, en étant autre ! Le mot est profond. Toute l'histoire de l'Art se résume en cette parole.

La diversité des esthétiques s'explique ainsi : *Être autre !*

C'est la marche dans l'Art, c'est le progrès en tout, c'est le renouvellement de l'humanité dans ses multiples manifestations ; c'est la sculpture s'ajoutant à l'architecture, la peinture se substituant à la froideur du marbre, le drame sortant du poème épique, c'est la musique s'éveillant dans les hymnes sacrés murmurés sur les marches du temple.

Chaque génération d'hommes éprouve le besoin de

modifier sa loi sociale et sa foi artistique. Elle se crée une expression conforme à son degré de civilisation, adaptée aux conditions historiques et physiologiques au milieu desquelles elle s'est développée.

De là, les incessantes luttes d'écoles rivales dans tous les domaines ; de là, dans l'Art, ces variations du goût qui déroutent les esthéticiens à vues étroites et les donneurs de règles ; de là, ces oscillations que l'on prend pour des révolutions et qui ne sont que des évolutions ; de là, ce recommencement perpétuel qui est la vie de l'Art comme il est la vie des sociétés.

Or, ici, je crains qu'encore une fois le mot de Victor Hugo n'ait été inconsciemment détourné de son sens profond pour les besoins d'une cause qui n'est pas celle qu'il envisageait.

Dans sa préface de *Harmonie et Mélodie*, M. Saint-Saëns cite ce mot, puis il ajoute immédiatement après, en manière de conclusion :

“ Les œuvres de Wagner, fussent-elles parfaites, il ne faudrait pas les *imiter*. „

Est-ce à une conclusion de ce genre que voulait aboutir Victor Hugo ?

Malgré tout le respect et l'admiration que je professe pour M. Saint-Saëns, je me permets d'en douter. Il me semble qu'ainsi comprise, la pensée du grand poète se trouve singulièrement rétrécie.

Imiter, c'est reproduire une forme en la modifiant partiellement. Je soutiens qu'on peut *rester autre* tout en imitant.

Racine a imité les tragiques grecs : *il est autre*.

Molière a imité les comiques italiens et latins : *il est autre*.

Victor Hugo lui-même a imité les Espagnols et Shakspeare : *il est autre*.

C'est que ce mot ne s'applique pas à la *forme*.

Dans la pensée de Victor Hugo, il évoque toute la série de sensations, d'idées, d'images, d'impressions, de croyances, de rêves, qui font qu'une génération diffère de la précédente. Il s'agit du fond même de l'être, d'un *état d'âme* différent.

Être autre, ce n'est pas seulement éviter l'imitation, c'est surtout sentir, voir, entendre, penser, concevoir différemment. Mais pour cela, il ne suffit pas de dire : Je n'imiterai pas ! Cette transformation de l'âme ne s'opère pas isolément et à volonté. Elle est le résultat d'un long et lent travail de décomposition et de reconstitution, d'une série d'épreuves superposées, de tout un vaste mouvement d'enfantement, d'un flux et d'un reflux de pensées d'où résulte une renaissance.

Ce n'est point là l'affaire d'un jour. Un siècle quelquefois n'y suffit pas.

Or, dans toutes les branches de l'activité humaine, il a été donné à quelques esprits suprêmes, extrêmement rares, de résumer en eux et d'exprimer les aspirations, non seulement de leurs contemporains, mais de toute une série de générations successives ; ils ont dit ce qui sera la vérité scientifique, ils ont déterminé ce qui sera la loi sociale, ils ont exprimé ce qui sera la foi artistique des hommes quelquefois pendant tout un siècle, et même plus (1). Ils sont un

(1) Cette pensée est exprimée par Wagner dans une note manuscrite qui se trouve au bas d'un portrait de lui, datant de l'année 1843, et que

centre lumineux qui rayonne, et autour duquel gravitent les esprits pendant un long espace. Ils répandent leur âme; il semble qu'ils aient semé des parcelles impondérables de leur intelligence dans celle de leurs contemporains; toute la pensée ambiante est imprégnée de leurs œuvres; dans l'air flotte comme une poudre d'or qui émane d'eux et que nous absorbons en respirant.

Un jour vient où la force éclairante de ce foyer de lumière s'affaiblit. Un obscurcissement se fait. C'est la nuit, ou quelque chose d'approchant, qui précède une aurore.

C'est cette aurore qu'il faut attendre ou provoquer.

Alors seulement nous serons autres, pas avant!

Ainsi, pour rentrer dans l'objet spécial de cet écrit, dans le domaine de la musique, le grand Sébastien Bach domine toute la production artistique pendant près d'un siècle. On ne reproduit pas seulement ses procédés, on pense et l'on sent comme lui. Ainsi Beethoven: il se retrouve au fond de l'œuvre de Mendelssohn, de Schumann, de Meyerbeer et de bien d'autres maîtres. Si grandes que soient leurs facultés personnelles, inconsciemment, ils parlent la même langue que lui. Ainsi encore dans la peinture: Rubens

reproduit M. Adolphe Jullien dans son magnifique ouvrage sur Wagner. (Librairie de l'Art, Paris, 1886.) " Le créateur de l'œuvre d'art de l'avenir, dit-il, n'est autre que l'artiste du présent qui pressent la vie de l'avenir et qui aspire à y participer. Celui qui nourrit cette aspiration en soi-même de toutes ses forces, celui-là est déjà actuellement en possession d'une vie meilleure. Seul, l'artiste a ce pouvoir. " Voir *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, de M. Jullien, page 43. M. Jullien donne seulement l'esprit de cette pensée, dans une note accompagnant la reproduction du portrait. J'ai cru devoir en donner ici une traduction littérale.

et Raphaël. A côté de ces beaux génies, il y a eu toute la série des maîtres admirables qui ont été imprégnés d'eux. Ils ne peignent pas comme eux, mais ils voient pour ainsi dire avec les yeux de Rubens et de Raphaël ; ils ne sont pas autres ; ils n'imitent même pas ; ils *continuent*.

Pour pouvoir imiter, il faut déjà " être autre. „ Voilà la vérité.

C'est pourquoi, au lieu de dire aux jeunes artistes, comme le fait M. Saint-Saëns. N'imitiez pas Wagner ! je leur crierais plutôt : Ne le fuyez pas ! allez à lui au contraire, comprenez-le, attachez-vous à pénétrer sa pensée, tâchez d'acquérir sa science, sachez tous ses procédés. Seulement, gardez-vous de vous laisser absorber par lui, préservez votre âme de son âme. Ainsi, tout en l'imitant, vous serez autres, et peut-être vous sera-t-il donné, connaissant ce qu'il a vu, de voir au delà et d'ajouter à l'Art une expression nouvelle !

Richard Wagner, en somme, est par excellence le génie créateur de ce temps. En dépit de toutes les querelles d'écoles, son œuvre est et restera l'une des plus importantes évolutions que l'art musical et dramatique ait subies depuis qu'ils sont connus.

L'art de Wagner ne ressemble en rien à ce qui a été avant lui, et il ne se rattache plus, dans son expression dernière, à aucune des manifestations artistiques contemporaines.

Entendons-nous bien : je ne dis pas qu'il soit sans lien avec le passé et qu'il ne participe en rien de la vie intellectuelle de son siècle.

Il est, au contraire, directement issu de l'une et de l'autre. Rameau, Glück, Spontini, Beethoven, Weber (1) et d'autres, ont formé une tradition qui lui a été directement transmise et dont il s'est nourri. Mais par rapport à lui et au point où nous en sommes aujourd'hui, ce sont là plutôt des tentatives; ces œuvres de génie sont les traditions dont il a tiré la conclusion logique, mais cette conclusion est elle-même un art nouveau, qui est comme la vérité scientifique définitive par rapport aux demi-vérités antérieurement proclamées.

Qu'est-ce, en effet, l'art de Wagner? Ce n'est pas le théâtre grec, ce n'est pas le théâtre français ou espagnol; ce n'est pas le théâtre de Shakspeare, ni le théâtre de l'Italie. C'est un théâtre nouveau une œuvre d'art extraordinaire et surprenante, vaguement pressentie depuis tantôt un siècle, longtemps cherchée, ardemment désirée, et jamais complètement réalisée jusqu'ici, un art inconnu auparavant : c'est tout uniment le théâtre de Wagner (2).

[1] J'omets ici à dessein le nom de Meyerbeer, quoiqu'il soit incontestablement, avant Wagner, le représentant le plus complet de la tradition dramatique de Glück et de Spontini. Mais Meyerbeer n'a jamais été un créateur et un génie original. Avec une prodigieuse habileté il s'est servi des matériaux employés par ses devanciers. Il laisse un amalgame très brillant de pièces rapportées de tous côtés, d'emprunts faits à Weber, à Beethoven, à Mozart, à Glück, à Spontini. Dans toute son œuvre il n'y a pas une idée qui soit absolument à lui. On a bien souvent reproché, et amèrement, à Wagner ses vives attaques, non pas contre la personne, mais contre l'art de Meyerbeer. Le jugement de Wagner sera le jugement de l'histoire.

[2] J'entends d'ici quelque critique facétieux et d'humeur joviale me crier : " Parbleu! cela ne ressemble à aucun théâtre, parce que ce n'est pas du théâtre du tout. „ La plaisanterie est, en vérité, trop facile et j'avoue n'avoir rien à y répondre. Je renonce d'avance à jamais convaincre cet esthète. Il y a des écrivains qui se font une idée bien singu-

Permis à la critique, après avoir examiné consciencieusement les productions de ce puissant esprit, d'y découvrir des erreurs de détail ou des défaillances dont aucune œuvre humaine n'est exempte. Chacun y puisera ce qu'il en voudra ou pourra retenir pour son usage personnel. Ceux-là mêmes qui se donnent beaucoup de mal pour dénoncer l'erreur des théories wagnériennes, ne se font pas faute de s'en approprier quelques-unes et de les appliquer avec autant de courage que d'abnégation.

Les observations de détail importent peu en présence d'œuvres de cette portée.

Il y a quelque raison de croire qu'en dépit de toutes les attaques, elles ne disparaîtront pas sans avoir imprimé une marche décisive à toute la production artistique à venir. Nos arrière-neveux sauront, du reste, à quoi s'en tenir.

Pour le moment, le point important que je veux mettre en relief, le voici : C'est ce fait rare et admirable de l'éclosion en ce siècle d'un de ces génies dont les productions dominent toutes les autres, d'un

lière de l'art dramatique. Le théâtre lyrique pour eux commence au vaudeville, et ils ne le comprennent pas autrement que sous la forme de l'opéra-comique. Un homme et une femme ne peuvent pas se trouver en scène en même temps sans qu'il en résulte un duo d'amour. Si vingt personnes se réunissent, il faut leur faire chanter un chœur. Malheur à vous, si contraint par la logique d'une situation que vous voulez développer d'une certaine manière, vous évitez le duo et le chœur traditionnels ! Vous ne faites pas du théâtre, vous n'êtes pas un homme de théâtre. Adressé à Wagner, fils adoptif de comédien, élevé pour ainsi dire dans les coulisses, s'essayant dès l'âge de douze ans à échafauder des plans de tragédies, devenant chef d'orchestre à vingt ans et passant toute sa vie au théâtre, ce reproche est une des bourdes les plus extravagantes que jamais on ait osé coucher sur le papier.

génie profondément original, plein de caractère et de puissance, vivant de sa vie propre, et qui n'empruntant directement à personne, est absolument unique en son genre.

Si le mot de Victor Hugo, qu'on peut égaler les grands génies de l'humanité en étant autre, est applicable à un artiste de ce temps, c'est assurément à Richard Wagner.

III

Dans l'ordre artistique, le progrès ne se manifeste pas autrement que dans l'ordre scientifique. On ne peut imaginer une science créée de toutes pièces, pas plus qu'un art arrivé à son apogée sans une série de tâtonnements antérieurs.

Le chef-d'œuvre n'est pas une apparition isolée et spontanée : il a des antécédents ; il est une conclusion. C'est l'œuvre qui surpasse d'autres œuvres de même nature, ce qui implique progrès ; il est, dans une direction déterminée, l'approximation suprême du Beau, succédant à des approximations secondaires.

Avant qu'un art soit mûr pour le chef-d'œuvre, bien des erreurs ont dû s'accumuler, erreurs sacrées, selon la belle expression du poète, mères lentes, aveugles et saintes de la vérité.

L'artiste qui a le génie est un résumé. Il contient en lui toutes les tentatives incomplètes qui l'ont précédé. Son œuvre est la quintessence des œuvres antérieures, épurées, dégagées des erreurs qui faisaient obstacle à l'épanouissement définitif ; c'est la révélation venant après les prophéties.

On s'est amusé, sans grand effort d'esprit d'ailleurs,

aux dépens de ceux qui proclament que Richard Wagner est un de ces génies supérieurs, un de ces Messies de l'Art.

L'appeler Messie, quelle folie !

En vérité, c'est là une assez piteuse querelle de mots.

Ceux qui rient le plus volontiers des admirateurs passionnés du maître de Bayreuth, ne trouvent aucun ridicule à faire de Beethoven un Dieu et à ployer le genou, pieusement, devant Mozart. Ne rions pas de ces choses. De telles admirations, s'adressant à de tels hommes, sont profondément respectables et touchantes.

Messie ou non, peu importe la qualification ; ce que personne ne conteste plus à Wagner, c'est d'avoir lancé dans le monde une idée merveilleuse et féconde, c'est d'avoir vu nettement ce que d'autres n'avaient fait qu'entrevoir, c'est d'avoir fait la lumière pleine et entière sur un sujet où, jusqu'ici, régnait un demi-jour vague, une clarté douteuse et vacillante.

Il est assez inutile de remonter bien haut dans l'histoire de l'art musical. Ce que Richard Wagner a demandé en ce siècle au drame musical, il y a trois cents ans qu'on l'a formulé comme le principe et le but du théâtre lyrique.

Les premiers essais de musique dramatique ont leur origine dans le désir de séculariser, si l'on peut ainsi dire, la musique jusqu'alors entièrement religieuse, et de la rendre accessible à l'expression des passions humaines. On s'efforça, dès le début, de

rattacher le théâtre lyrique à la tragédie antique, conformément aux tendances générales de la Renaissance. La préoccupation des traditions helléniques et latines conduisit tout naturellement, et sans effort, les premiers grands maîtres toscans à chercher dans la peinture des caractères et dans le pathétique le fond même de l'expression musicale.

C'est ainsi que vers la fin du xvr^e siècle, on vit surgir tout à coup un art nouveau qui n'est pas du tout l'opéra tel que nous l'entendons aujourd'hui, mais qui est bel et bien le *drame lyrique*, le *drame musical* de Richard Wagner. L'*opéra* n'est qu'une transformation postérieure de cette première forme de l'art nouveau. Il n'apparaît que beaucoup plus tard, après que la musique profane, tout à fait dégagée des influences religieuses, eut trouvé sa voie et se fut développée parallèlement à l'art religieux.

Alors nous voyons la musique empiéter peu à peu sur le drame. L'action est sacrifiée à l'effet musical, l'expression caractéristique est subordonnée au désir de faire valoir la voix et d'écrire de beaux chants ; ce n'est plus le *drame lyrique*, c'est le concert au théâtre, c'est l'*opéra*.

Cette seconde forme, au point du vue historique et esthétique, est en réalité une erreur, une de ces erreurs sacrées dont parle Victor Hugo ; c'est une déviation, heureuse, si l'on veut, et féconde, mais une *déviation* de la forme primitive. Celle-ci, c'était la vraie forme, c'était la forme trouvée d'instinct ; c'était l'art naïf et rudimentaire, mais admirable par la justesse du sentiment qui l'avait créé.

Or, voyez la puissance d'une idée juste.

Depuis trois siècles tantôt, ces deux formes de l'art lyrique, le *drame musical* et l'*opéra*, sont aux prises. Elles ont eu chacune leurs partisans dont quelques-uns ont apporté à la défense de leur cause plus que du talent, du génie. Finalement, c'est toujours le *drame musical* qui est sorti victorieux de la lutte.

Dans la longue série des maîtres qui, du xvii^e au xix^e siècle, ont peu à peu développé le théâtre lyrique, quels sont ceux dont les noms demeurent et dont les créations encore émeuvent ? Ceux-là seuls qui se sont rapprochés du *drame musical* : Caccini qui, il y a 275 ans, disait déjà dans ses *Nuove Musiche* (1), que par amour de la vérité dramatique, il s'était efforcé de montrer dans ses œuvres " un noble dédain pour le chant „ et qu'il n'avait pas craint certaines dissonances ; Monteverde qui croyait avoir trouvé dans le trémolo des instruments à cordes, l'expression longtemps cherchée de la colère, de la haine et du mépris ; Lulli qui, ne tenant aucun compte de l'avis de l'Académie, corrigeait les poèmes de Quinault et y faisait les suppressions et les changements qu'il jugeait nécessaires pour sa musique ; Rameau à qui l'on reprochait son style bizarre, baroque et dépourvu de mélodie parce qu'il était dramatique ; Glück enfin, le grand Glück, dont l'œuvre souleva la querelle des Glückistes et des Piccinistes, Glück, le véritable fondateur du théâtre lyrique moderne. Que

(1) *Nuove Musiche*, nouvelle musique. Singulière coïncidence que signale M. Naumann : Caccini serait-il le premier " musicien de l'avenir ? „

reste-t-il de tous les Piccini contre lesquels eurent à lutter Rameau, Lulli, Monteverde, Caccini ? A peine un souvenir effacé.

La conclusion qui se dégage de ce fait est bien simple : c'est que le *drame musical* est des deux formes du théâtre lyrique la seule vraie, la seule qui réponde à la destinée de cet art, la seule qui tire directement son origine des conditions nécessaires du drame en musique et qui soit conforme à la nature et au caractère des sentiments dont il relève.

Il faut donc connaître Wagner, il faut l'étudier, analyser ses procédés, s'inspirer de son exemple, pour développer, s'il se peut, ce qu'on a appelé son système, parce que ce système est la vérité du théâtre lyrique.

Il est impossible d'imaginer une évolution nouvelle de l'art s'ébauchant en dehors de Wagner, et qui soit étrangère complètement aux idées qu'il a formulées. L'art ne retourne pas en arrière. Il s'arrête, il tombe ; il ne recule jamais.

Dégagé de toutes les exagérations qui lui ont été gratuitement prêtées par des critiques incompetents, ce terrible système wagnérien est la chose la plus naturelle, la plus simple, la plus rationnelle du monde.

Nous allons voir, aussi brièvement que possible, en quoi il consiste ; mais auparavant il importe d'écarter une objection qui se présente ici. L'art, dit-on, ne supporte pas de système : il doit être spontané, et Wagner ne l'est pas.

L'objection est spécieuse, le reproche immérité.

Certes, le génie ne se conçoit pas sans une certaine spontanéité; l'inspiration joue un rôle prépondérant dans toute œuvre d'art; mais c'est une erreur de croire qu'il y ait des œuvres d'art conçues en dehors de toute idée de système. La vérité est que tout artiste, peintre, poète, romancier, musicien, quel qu'il soit, a un système. Le système résulte nécessairement de l'ensemble des idées qu'il se fait sur la vérité dans son art. Sa conception est fatalement dirigée vers un ordre de choses nettement déterminé qui constitue sa manière de voir, de comprendre, de sentir; même dans l'expression de son sentiment, il apporte encore une part de système qui lui fait ce qu'on appelle sa manière, son style.

Il n'y a pas d'œuvre d'art absolument spontanée, où la réflexion soit totalement absente. L'artiste a plus ou moins conscience des procédés de son esprit; mais ces procédés existent. Dans la musique, on connaît ceux de Glück, de Rameau, de Lulli, de Palestrina, qui étaient des clairvoyants et qui se sont expliqués à eux-mêmes leurs œuvres et leurs aspirations. Beethoven, Haydn, Mozart, pour n'avoir pas énoncé de doctrines, n'en ont pas moins combiné leurs moyens d'expression et calculé leurs effets; ils savaient parfaitement ce qu'ils faisaient.

Que de fois n'a-t-on pas opposé à Wagner la *spontanéité* de Rossini. M. J. Weber, l'éminent critique du *Temps*, citait récemment, à ce propos, un curieux article de Fétis père dans la *Revue musicale* de 1827. Fétis note très exactement le système de Rossini. Voici ce qu'il disait: " Ces coupes arrêtées et toujours

semblables de ses airs, de ses duos, de ses morceaux d'ensemble; ces *crescendo* si souvent répétés; ces rythmes symétriques employés avec obstination dans le dernier mouvement d'une foule de morceaux; ces accompagnements en accords détachés par les instruments à vent; cette quantité prodigieuse d'espèces de canons à l'octave; enfin, ces modulations continues au mode mineur de la tierce supérieure, sont devenues évidemment des systèmes après avoir été des inspirations. D'ailleurs, plusieurs de ces moyens matériels n'appartenaient point à Rossini; le *crescendo* est une invention à laquelle Mosca avait donné la forme à la mode; l'accompagnement en accords plaqués, par les cors et les bassons, a été employé pour la première fois par Mozart dans l'*andante* de sa grande symphonie en *ut*; la modulation au mode mineur était une création de Majo, dont plusieurs musiciens s'étaient emparés avant que Rossini fût né, etc. „

D'après la manière dont parle Fétis, on pourrait dire que les compositeurs les plus systématiques sont ceux précisément qui prétendent ne l'être point ou qu'on nous représente comme tels.

Richard Wagner, dans ce sens, a donc eu un système, comme Berlioz en a eu un, comme Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Brahms en ont à leur tour. Il n'y a rien là qui soit extraordinaire ou nouveau.

Pour Wagner, on s'est, en outre, imaginé qu'il avait échafaudé toute une théorie dramatique, dont il aurait mis une obstination farouche à ne s'écarter jamais. On le représente composant ses drames lyri-

ques d'après des lois abstraites, d'après des règles arbitraires qu'il s'était imposées et dont il aurait voulu prouver la justesse en en montrant l'application. Tout le monde parle des théories wagnériennes, quoique bien peu de personnes se soient donné la peine de les étudier et de les examiner attentivement. On se figure son grand ouvrage théorique, *Opéra et Drame*, comme une sorte de code, comme un ensemble de doctrines absolues destinées à lui servir de règle dans la composition de ses propres œuvres.

C'est une erreur (1).

Dans aucun de ses écrits, Wagner n'a fait de doctrine pure. *Opéra et Drame*, ainsi que ses autres écrits, ne sont en réalité qu'un long commentaire de ses œuvres théâtrales, une sorte d'autobiographie morale qui explique ce qu'il a cherché, ce qu'il a voulu, comment, par une constante réflexion sur les œuvres qu'il voyait éclore autour de lui et dont aucune ne répondait complètement à son idéal artistique, il arriva à se dégager de plus en plus de la forme conventionnelle de l'opéra et à se créer une forme à lui, une forme toute personnelle.

(1) Voyez à ce propos la lettre à Frédéric Villot, en tête des *Quatre poèmes d'opéras, traduits en prose française* (Paris, Bourbillat et Co, 1861).

“ *Le Vaisseau fantôme, Tannhauser et Lohengrin* étaient avant la composition de mes écrits théoriques, complètement achevés, vers et musique, et avaient même, à l'exception de *Lohengrin*, été déjà représentés... Cette observation n'a d'autre but que de vous faire toucher du doigt la profonde erreur de ceux qui croiraient devoir m'attribuer la pensée préconçue d'appliquer les règles abstraites que je m'étais faites. Permettez-moi de vous dire qu'au contraire mes conclusions les plus hardies, relativement au drame musical dont *je concevais la possibilité*, se sont imposées à moi parce que dès cette époque, je portais dans ma tête le plan de mon grand drame des *Nibelungen*... Il avait dès lors revêtu dans ma pensée une forme telle que ma théorie n'était guère qu'une expression abstraite de ce qui s'était développé en moi comme production spontanée. „

Sans doute, en écrivant ce commentaire, il est amené à formuler des idées générales sur le théâtre, à affirmer ce qu'il croyait être la vérité pour le présent et l'avenir de l'opéra, et dans le nombre de ses affirmations il en est plus d'une qui résulte d'observations judicieuses et merveilleusement profondes sur toute la théorie de l'art. Mais jamais il n'a entendu faire un livre énonçant une doctrine abstraite, d'écrire une sorte de traité du drame lyrique moderne. *Opéra et Drame* est une suite d'études, d'admirables études d'esthétique, voilà tout. Pas un artiste ne les devrait ignorer. Elles sont parmi les pages les plus éloquentes et les plus inspirées qui jamais aient été écrites sur cette matière (1). Il est, en vérité, trop facile de proclamer que les théories wagnériennes sont fausses. Autre chose est de les prendre corps à corps et de démontrer l'erreur. Ce travail jusqu'ici n'a pas été fait.

En attendant qu'il le soit, voyons en quoi consiste la rénovation de Wagner et comment elle est née.

La forme musicale de l'opéra, même chez Glück, le dernier réformateur du genre avant Wagner, n'est pas déterminée exclusivement par le drame ;

(1) Je ne saurais trop recommander ici le résumé des théories wagnériennes qu'a publié M. Schuré sous ce titre : *Opéra et Drame*, et plus encore, l'excellent ouvrage de M. Georges Noufflard : *Richard Wagner d'après lui-même* (Paris, Fischbacher), dont le premier volume seul a paru. Ce dernier ouvrage est ce qui a été écrit de plus approfondi sur Wagner en français. Avec une remarquable clarté et une méthode très sûre, M. Noufflard emprunte à Richard Wagner lui-même l'exposé de ses idées essentielles, il traduit exactement de nombreux fragments de ses écrits théoriques, et les juxtaposant, il en explique l'esprit par les circonstances au milieu desquelles ces écrits ont vu le jour. On a ainsi l'analyse absolument exacte de la pensée de Wagner.

elle ne répond pas à son allure mouvementée, et elle ne le recouvre pas en entier. Les divisions en sont données, non par l'acte et par la scène, par la situation en un mot, mais par l'air et ses dérivés : duos, trios, chœurs, etc.

Wagner voit avant tout, dans le drame, l'action dramatique. C'est pourquoi il repousse la formule conventionnelle de ses prédécesseurs. Aux contours artificiels et arbitraires que la routine seule pouvait justifier et imposer, se sont substituées peu à peu chez lui les formes qui découlent du drame même, et qui sont celles qu'il a employées. Remarquez que Wagner ne rejette nullement l'élément musical au second plan, comme d'aucuns l'ont prétendu. Il ne le subordonne pas à l'action dramatique. Il veut, au contraire, que la musique soit elle-même une partie de l'action. Ce qu'il n'admet pas, c'est que l'élément musical, avec ses formes consacrées, domine l'action et l'entrave.

Aussi, quelle est la première et fondamentale condition qu'il énonce ? Il demande que le compositeur dramatique, que le poète-musicien choisisse un sujet musical. La musique ne peut pas, en effet, exprimer indifféremment tous les genres de sentiments. Il en est qui lui échappent. La musique est un langage pénétrant mais à qui il est interdit de rien préciser. Au moyen de la mélodie, de l'harmonie et du rythme, elle accentue merveilleusement l'expression d'un mot, d'un geste, d'une pensée ; elle ne peut s'y substituer complètement. Il faut donc, pour qu'un sujet soit musical, qu'il se meuve dans la catégorie des sentiments qui sont dans le domaine de l'expression musicale.

Partant de cette idée, parfaitement juste et féconde en ses applications, Wagner en est venu à rejeter complètement le *drame historique* et à ramener le théâtre lyrique à la *légende* pure, au *mythe*, parce que, dit-il, dans la légende et dans le mythe, nous voyons l'homme purement humain, dégagé de toute espèce de convention, parlant le simple langage des sentiments et des passions qui sont essentiellement du domaine de la musique.

Chose singulière, personne ne s'était avisé avant Wagner de formuler cette idée si simple et si claire. Il y a, sans doute, quelque exagération dans l'absolutisme avec lequel il repousse en théorie le drame historique. En pratique, il est lui-même revenu de cette exagération en composant les *Maîtres chanteurs*, et l'on peut, en effet, concevoir une foule de sujets empruntés à l'histoire où, sans remonter jusqu'à la légende, le sentiment humain, dans toute sa candeur et tout son naturel, soit le ressort de l'action. C'est affaire aux poètes dramatiques et aux musiciens de choisir avec tact.

Un détail caractéristique de sa carrière fera mieux saisir encore par quelle association d'idées Wagner eut la pleine révélation de la vérité. Lorsqu'il composa le *Vaisseau fantôme*, ce fut un véritable hasard qui lui fournit pour la première fois l'occasion de la soupçonner. Il raconte qu'ayant écrit d'abord la ballade de *Senta*, qui est une image condensée de tout le drame, il y jeta, sans en avoir conscience, les germes thématiques de toute la musique. Quand ensuite il se mit à composer l'opéra même, ces thèmes lui revinrent à

l'esprit, évoqués par les situations qui leur avaient donné naissance. Ils tendaient à se développer conjointement avec elle, et Wagner affirme que s'il eût à ce moment osé obéir à son impulsion secrète, il n'aurait pas composé d'autres motifs. Les préjugés régnants dont il était encore imbu, l'empêchèrent de céder à une semblable tentation (1). Ce n'est que peu à peu, et en pénétrant toujours plus avant dans l'analyse des conditions essentielles du drame lyrique, qu'il finit par se convaincre de la justesse de l'impression ressentie pendant la composition du *Vaisseau fantôme*, et qu'il comprit l'importance de la vérité qui venait de se révéler à lui, à savoir que le *tissu musical devait être l'émanation même du drame*.

Le sentiment très juste et très artistique de la concordance du sujet poétique et du sujet musical dans le drame lyrique, a ainsi conduit le maître de Bayreuth à renouveler la forme musicale.

J'insiste sur ces mots : *sujet poétique, sujet musical*.

Dans l'idée de Wagner, il ne s'agit plus seulement, en effet, de la concordance, de la connexion intime de la musique et des paroles, il y a plus, et nous nous trouvons encore une fois en présence d'une loi esthétique, sinon nouvelle, du moins précisée et définie par Wagner avec plus de netteté qu'elle ne l'avait été jusqu'à lui.

Glück en a donné le premier la formule ; mais il ne l'avait pas reconnue dans toute son étendue. Il voulait,

(1) Voir Georges Noufflard, *Richard Wagner, d'après lui-même*, vol. I pag. 272.

lui aussi, que la musique fût d'accord avec le texte ; mais il n'a pas, comme Wagner, considéré que le drame destiné à être mis en musique devait être un drame d'un caractère particulier, s'écartant, sous de nombreux rapports, de la forme et de l'esprit du drame purement littéraire, du drame déclamé. Aussi Glück n'a-t-il guère mis en musique que des drames qui existaient déjà littérairement avant de recevoir un revêtement musical, et conçus en dehors de toute préoccupation musicale. *Orphée* et *Armide* font exception dans son œuvre ; le sujet de ces opéras est, en effet, plus musical que dramatique. Partout ailleurs, si expressive que soit sa musique, si puissantes que soient les facultés dramatiques du compositeur, drame et musique restent deux éléments distincts qui ne se trouvent intimement unis que par le hasard des toutes-puissantes rencontres du génie.

La loi esthétique que Wagner proclame, c'est que la composition dramatique et la composition musicale doivent se couvrir mutuellement et surgir d'un même sentiment ; en d'autres termes, il proclame *l'unité nécessaire de la conception*.

Lui-même va nous expliquer comment il l'entendait.

Il a fait quelque part cet aveu important : qu'à mesure qu'il avançait dans ses études et ses réflexions sur les conditions essentielles du drame lyrique, il s'était de plus en plus éloigné " des sujets qui pouvaient fournir matière à un bon drame littéraire „. Puisque la forme littéraire leur suffit, il pensait très sagement que la musique était un ornement inutile. Et voici ce

qu'à ce propos il écrivait à son ami Gaillard : " Quand
„ j'ai choisi un sujet, je ne commence pas, comme on
„ le fait généralement, par écrire le drame, par faire
„ les vers, pour réfléchir ensuite au moyen de mettre
„ de bonne musique sur ces vers. Je travaille tout
„ autrement. Aucun sujet ne m'attire s'il ne se pré-
„ sente à moi *tout entier* ; il doit m'apparaître non
„ seulement dans sa contexture littéraire, mais aussi
„ dans sa contexture musicale. Avant d'écrire un
„ seul vers, je dois déjà être grisé par le *parfum mu-*
„ *sical (musikalischer Duft)* de ma création ; j'ai dans
„ la tête tous les tons, tous les motifs caractéristi-
„ ques, si bien que plus tard, quand les vers sont ter-
„ minés et les scènes arrangées, je puis dire que
„ l'opéra est terminé ; le détail de l'exécution musi-
„ cale n'est plus qu'un travail calme et réfléchi, qui a
„ été lui-même précédé par le véritable travail de la
„ conception. „

N'est-ce pas ainsi que nous nous représentons le travail de la pensée dans les autres arts ? Pouvons-nous, par exemple, concevoir chez Rubens le dessin et la couleur séparés l'un de l'autre ? Pouvons-nous imaginer le grand peintre dessinant d'abord ses vastes compositions et songeant ensuite au moyen de les mettre en couleur ? Ce serait enfantin. Dessin et couleur sont deux éléments si intimement unis chez ce grand maître, qu'il est impossible d'établir une distinction, de dire où commence l'une où finit l'autre. Matériellement, sans doute, au moment de l'exécution, le dessin a dû précéder l'application des couleurs ; mais dans le moment de la création, dessin et couleur

se sont présentés simultanément à son esprit, et c'est de cette *unité de la conception* que résulte la puissante vitalité du tableau.

Le procédé est identique chez Wagner, et il est évidemment rationnel de demander qu'il le soit chez tous les compositeurs lyriques. Matériellement, tous ses drames ont été écrits, ils ont été littérairement terminés avant que la composition musicale fût achevée; mais, il nous le dit lui-même, ils se sont présentés à son esprit, dès le premier moment de la composition, dans leur atmosphère musicale. Les personnages lui sont apparus, dès la première évocation, enveloppés du nimbe mélodique et harmonique qui sur la scène les éclaire et les transfigure. Ce ne sont plus, comme dans la plupart des drames lyriques antérieurs, des personnages qui chantent au lieu de parler; ils sont des *entités lyriques*, ils n'existent pas en dehors de leur forme musicale.

Cela est si vrai, qu'il est impossible de se représenter ses héros et ses héroïnes parlant à la scène. *Elsa, Yseult, Brunnhilde, Eva, Kundry*, autant de figures absolument musicales et qu'on ne conçoit pas autrement que musicales. *Lohengrin, Tristan, Siegfried, Wotan, Parsifal*, seraient presque ridicules s'ils parlaient. Leur personnage est conçu de telle façon qu'ils soient lyriques: ils doivent chanter, et s'ils ne chantaient pas, ils perdraient leur caractère.

C'est là un point important à marquer, et j'y appuie, parce que je constate à regret que bien des écrivains qui se sont occupés de Wagner, non en adversaires, mais en admirateurs sincères de son puissant génie,

persistent, dans l'examen de ses œuvres, à analyser séparément le drame proprement dit et la partie musicale.

Dans l'un des derniers et des plus attachants ouvrages relatifs à Wagner (1), je lis encore cette phrase à propos de *Parsifal*, à la suite d'une analyse du poème : " Peut-on trouver un sujet plus antiscénique...

(1) *L'Opéra et le Drame musical* d'après l'œuvre de Richard Wagner, par M^{me} Henriette Fuchs, Paris, Fischbacher, 1887.—Il y aurait bien d'autres erreurs de fait à relever dans ce volume. M^{me} Fuchs nous apprend ainsi que les tragiques grecs se sont bien gardés de donner une forme tangible à l'élément surnaturel qui joue un si grand rôle dans le théâtre antique. Ses souvenirs classiques l'auront évidemment trahie. Eschyle emploie non seulement les divinités, il va jusqu'à introduire en personne sur la scène la Force et la Nécessité, qui sont de purs symboles. Gluck n'hésite pas à faire de même : l'apparition de la *Haine* dans *Armide* est un des épisodes les plus pathétiques de ce chef-d'œuvre. On ne peut, du reste, tirer une conclusion décisive d'une comparaison étroite et matérielle entre le théâtre grec et le théâtre de Wagner. Celui-ci est une forme toute moderne, inconnue des anciens; Sophocle, Euripide, Eschyle n'ont jamais fait d'opéra ou de drame lyrique, et nous venons de voir que ce qui convient au genre lyrique ne convient nullement au genre littéraire. Depuis que le théâtre lyrique existe, le *merveilleux surnaturel* y a toujours été admis, et reprocher à Wagner de l'employer, c'est continuer aveuglément un procès de tendance. Qu'on me permette de rappeler à ce propos ce que Marmontel a dit de l'emploi du merveilleux dans la poésie : " Autant il serait ridicule d'employer le *merveilleux* de la mythologie ou de la magie dans une action étrangère aux lieux et aux temps où l'on croyait à l'une et à l'autre, autant il est raisonnable et permis de les employer dans les sujets auxquels l'opinion du temps et du pays les rend comme adhérents. „ (*Dictionnaire de grammaire et de littérature extrait de l'Encyclopédie*, article : *Merveilleux*.) C'est ce qu'ont fait les Grecs dans une partie de leur théâtre, et c'est ce qu'a fait Wagner. Les sujets qu'il a traités sont empruntés, pour la plupart, aux temps fabuleux, et il était tout légitime qu'il y conservât le *merveilleux*. M^{me} Fuchs ne paraît pas se douter que l'appareil surnaturel de la Tétralogie, par exemple, est tout entier emprunté aux traditions épiques de l'Allemagne, familières au public auquel Wagner s'adressait. L'ignorance du public français à cet égard, que je n'entends par incriminer, ne prouve rien contre Wagner, on en conviendra.

M^{me} Fuchs semble aussi manifester une invincible répulsion à l'égard des vers allitérés dont Wagner s'est servi dans la Tétralogie, et qui lui font " une langue étrange et rocailleuse „. Il se peut qu'elle paraisse

Heureusement, l'art divin par excellence, la musique, masque les bizarreries du sujet. „

Eh bien, c'est là une appréciation tout à fait erronée, parce qu'elle passe à côté des conditions essentielles de la composition, qu'elle ne tient compte ni des particularités du genre, ni des influences morales sous l'impression desquelles l'œuvre d'art a été conçue. Non! *Parsifal* n'est pas antiscénique, antidramatique, antithéâtral, et la musique n'a rien à masquer. Il est clair que l'action, si on la considère comme une action dramatique ordinaire, est absolument insuffisante. Le sujet de *Parsifal* ne pourrait servir de canevas ni pour le drame parlé, ni pour la comédie, pas même pour le vaudeville. Mais c'est là, précisément, ce qu'il prétend ne pas être. Le poème n'est pas conçu pour être considéré comme un Tout à part, comme une œuvre achevée et complète en dehors de la musique. Ce poème n'est qu'une partie

telle à une oreille française, mais l'allitération, d'où est sortie la rime française, n'a rien de rocailleux pour une oreille allemande. Les trouvères du moyen âge s'en servaient couramment, et ici, encore une fois, Wagner se trouve sur le terrain germanique. Il est au moins étrange de lui en faire une sorte de grief. Faudrait-il qu'il parlât français? Je ne comprends rien à ce genre de critique littéraire.

Je signalerai enfin quelques erreurs singulières dans un ouvrage qui parle *ex cathedra* des œuvres de Wagner. Page 259, je lis ceci: "Le public peut-il prendre au tragique les apparitions à mi-corps d'*Erda* et de *Hunding*? „ J'ai vainement cherché, je n'ai pu trouver dans la Tétralogie l'apparition à mi-corps de *Hunding*. C'est *Alberich* qui paraît à mi-corps dans la *Götterdämmerung*. Quelques pages plus loin (page 266), M^{me} Fuchs nous explique que *Siegfried* devient odieux lorsqu'il traîne sa femme *Brunnhilde* hors de l'enceinte du feu pour la livrer à *Hagen*, tandis qu'il épouse lui-même *Hilda*. Il n'y a pas de personnage s'appelant *Hilda* dans la Tétralogie. *Brunnhilde* est livrée, non à *Hagen*, mais à *Günther* et *Siegfried* épouse la sœur de celui-ci, *Gûdrûne*. Le livre est plein de lapsus de ce genre. Que l'ombre de Wagner les pardonne au gracieux écrivain que patronne M. Sully-Prudhomme de l'Académie française!

d'un Tout, il est simplement la donnée matérielle de l'œuvre d'art complète, le *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art d'ensemble, selon l'expression favorite de Wagner.

Le drame, dans *Parsifal*, comme dans *Tristan*, comme dans les *Nibelungen*, n'existe pas en dehors de la musique, parce qu'il a été conçu *avec elle et pour elle*. Il s'écarte volontairement des conditions généralement admises du drame parlé. Il ne veut être et n'est, en effet, qu'un drame *imparfait*, parce qu'il sera l'œuvre *complète* et formera un Tout artistique seulement avec le concours de la musique. Celle-ci n'est, elle aussi, qu'une partie d'un *Tout* indivisible et inséparable. Les musiciens qui examinent les partitions de Wagner au point de vue musical absolu, commettent la même erreur que les écrivains qui ne s'attachent qu'au poème. Les deux éléments de la composition vivent l'un par l'autre et ne forment qu'un même organisme. *Drame lyrique*, n'oublions pas l'appellation que Wagner a donnée à ses œuvres ; *drame lyrique*, cela veut dire : *action musicale, action exprimée par la musique*.

Qu'on renonce donc une bonne fois à porter dans l'appréciation des œuvres de Wagner, des procédés d'analyse parfaitement légitimes quand ils se rapportent à l'opéra d'autrefois, mais qui ne sont pas admissibles ici, parce qu'ils méconnaissent les conditions essentielles de l'œuvre d'art nouvelle, voulue et réalisée par le grand maître de Bayreuth.

Il faut le répéter, le répéter sans cesse, l'art, selon l'expression de Victor Hugo qu'adopte M. Saint-

Saëns, l'art s'est déplacé avec Wagner : il est urgent que la critique se déplace elle aussi. Le privilège du génie est de créer des formes nouvelles et de les créer librement en dehors de toutes les règles antérieures. Le premier devoir de la critique est de se mettre au fait de ces procédés inconnus et qu'elle ne soupçonnait même pas le plus souvent, car sa mission est d'expliquer, d'analyser, de disséquer, non de pressentir. Le passé et le présent lui appartiennent, l'avenir jamais. Mais le moins qu'on puisse exiger d'elle, c'est de s'appliquer à connaître à fond le sujet dont elle prétend apprécier la convenance. C'est malheureusement ce qu'elle n'a pas fait toujours, et moins que jamais, à propos de Wagner, de ses œuvres et de ses théories.

Quant aux artistes, il ne leur est plus permis de passer à côté des formes nouvelles. Des vérités esthétiques sont apparues sous un jour éclatant. Ce serait folie à eux de les ignorer. Et ces vérités, les voici :

Désormais, dans le drame lyrique, harmonie, mélodie et rythme, ces trois éléments constitutifs de toute musique doivent contribuer, chacun pour une part, à l'expression de l'idée poétique du drame, à la caractéristique des personnages et des situations. L'action même sera dans un rapport de connexion intime avec les facultés d'expression de l'art musical.

C'est là le pur bon sens, et il est singulier qu'il ait fallu des tâtonnements et des erreurs séculaires pour en arriver à proclamer une vérité aussi simple. Un auteur dramatique ne porte pas indifféremment à la

scène tous les sujets sérieux ou comiques qui lui passent par la tête. Il se préoccupe sérieusement, — j'entends l'artiste véritable, car je ne parle pas ici des fournisseurs attitrés de certains théâtres, qui renouvellent en vingt pièces différentes un même effet et une même situation rencontrés un jour, par hasard, — il se préoccupe non seulement de la *force dramatique* qui réside en l'idée première de son sujet, mais encore, une fois qu'il est fixé à cet égard et que sa conception est bien nettement établie, il s'attache à définir l'état psychologique de chacun de ses personnages ; pour chacun d'eux il a une allure et un langage particuliers ; il ne fera pas parler le vieillard sur le même ton que le jeune homme ; il ne mettra pas dans leur bouche des paroles et des mots quelconques ; il choisira les expressions appropriées au caractère, à l'âge, au tempérament de chacun de ses types, et ainsi il arrivera à l'illusion scénique.

C'est exactement ce que Wagner a réalisé au point de vue du drame lyrique. Ce n'est plus l'agrément des mélodies qui importe, c'est leur caractère.

Ce qui se chante doit être l'expression harmonique et mélodique, aussi exacte que possible, du sentiment et du caractère du personnage en scène.

Sortez de là, vous sortez de la logique de l'art.

Au nom de je ne sais quelles conventions scéniques, sentencieusement, de graves esthètes répètent encore " qu'il faut admettre les cadences, les airs, les duos, les ensembles de l'opéra „, qu'ils soient logiques ou non ; que la forme même du drame lyrique ou de l'opéra est illogique, qu'elle est *purement convention-*

nelle, puisque jamais les hommes ne se sont exprimés en chantant et n'ont chanté en parlant.

Voilà plus d'un siècle que cette énorme bêtise étale son absurdité en une foule d'écrits relatifs à l'art dramatique. (1)

Ce raisonnement n'a aucun sens.

(1) On la retrouve, par exemple, dans un ouvrage tout récent qui a fait quelque bruit et qui a été unanimement loué par la critique courante : *la Musique et le Drame, étude d'esthétique*, par Charles Beauquier. (Paris, Fischbacher, 1884, 2^{me} édition.)

Pour donner une idée de ce que vaut cette étude d'esthétique, il me suffira de dire que M. Beauquier y a réuni soigneusement tous les lieux communs qui depuis trente ans courent les feuillets littéraires où se trouve parodié, développé et commenté, le mot fameux de Théophile Gautier sur la musique, *le plus désagréable des bruits*, etc. Ce serait un travail trop pénible et trop long de les relever. Ce livre, écrit d'ailleurs d'une plume alerte et vive, offre cependant un réel intérêt. M. Beauquier, qui croit sérieusement combattre les théories wagnériennes dont il n'a certainement jamais lu un traitre mot, dresse en réalité le plus formidable réquisitoire qui jamais ait été composé contre la musique telle que la comprennent nos bons faiseurs d'opéras. C'est un Wagnérien sans le savoir. Il épluche avec beaucoup d'à propos quelques partitions célèbres et nous y montre la même mélodie servant à exprimer une variété infinie de sentiments : la terreur, la tristesse, la gaieté, l'orgueil, l'amour. Il n'épargne même pas le sacro-saint duo des *Huguenots*, où Valentine chante : *O mon seul bien, ma seule idole*, sur la même phrase musicale que Raoul s'écrie : *Ce sont mes frères qu'on immole*. Il conclut de là " que la musique ne peut exprimer des sentiments déterminés, et que sa signification est si peu précise, qu'elle peut s'appliquer à des situations diverses et même absolument opposées. " Il suffit, dit-il, dans le même air, que le chanteur accélère ou ralentisse le mouvement, qu'il enfle ou diminue le son, qu'il change simplement l'accentuation de certaines notes, le timbre de sa voix ou l'expression de sa physionomie, pour que l'air s'adapte à de nouvelles paroles sans que l'auditeur en soit choqué. En ceci, M. Beauquier se trompe étrangement. L'auditeur est si bien choqué, que tous les airs dont il parle sont allés rejoindre, dans la *Clef du Caveau*, la série des pont-neufs qui font la fortune des clarinettes aveugles et des chanteurs de carrefour. Il ne s'aperçoit pas que ces citations sont la condamnation absolue de l'école de la mélodie, laquelle ne se souciant que de l'agrément du chant, a dénaturé complètement la musique dont elle a méconnu, systématiquement, le pouvoir expressif. Ces airs s'adaptent à toutes sortes de paroles, non parce que la musique ne peut rien exprimer, mais parce qu'eux-mêmes n'ont aucune expression. Je défie bien qu'on mette des couplets quelconques sur une mélodie de Beethoven ou de Schumann.

Toute œuvre d'art repose sur une convention : la peinture, la sculpture, le roman, le poème lyrique, le drame parlé comme le drame chanté. Le langage lui-même n'est qu'une convention qui se modifie et se renouvelle sans cesse.

S'il est irrationnel de faire chanter les personnages d'une action dramatique, il l'est également de faire parler le français aux héros et aux dieux de la Grèce. Charles-Quint adressant la parole en français à des seigneurs espagnols, qui eux-mêmes s'expriment dans cette langue et en alexandrins savamment alignés, n'est pas plus logique que Charles VI, chantant avec l'accompagnement de l'orchestre, ou que Saint-Bris, dévoilant des secrets d'État sur une mélodie dans le mode majeur.

Une fois dans cette voie, ainsi que l'a dit Victor Hugo, la logique vous prend au collet, on ne peut plus s'arrêter. Il n'y a aucune raison pour qu'on n'exige pas que tous les personnages d'un drame parlent en scène la vraie langue de leur nationalité, que l'on substitue le soleil à la rampe, des arbres réels ou des maisons réelles aux menteuses toiles peintes et aux cartonnages badigeonnés. Le plus simple serait d'en revenir aux procédés en usage du temps de Shakespeare, qui représentait en scène une forêt par un écriteau et se contentait, lorsqu'il avait à faire parler un étranger, d'écrire en marge cette indication : *Il parle gallois.*

La vérité est qu'au théâtre tout est convention. C'est un point d'optique, où tout se concentre, se ramasse, se condense. Nous savons bien que tout ce

qui se passe en scène est simplement simulé. Tout ce qu'on y voit n'est que la vérité relative. L'illusion n'est complète que grâce à une certaine complaisance de l'imagination. On n'a pas mieux dit depuis un siècle sur ce sujet que ce que le vieux Marmontel a énoncé à propos de la Vraisemblance. " Celle-ci consiste dans une manière de feindre conforme à notre manière de concevoir; et tout ce que l'esprit humain peut concevoir, il peut le croire, pourvu qu'il y soit amené. „ (1)

(1) *Dictionnaire de grammaire et de littérature.* — On confond trop souvent aujourd'hui la vraisemblance et la vérité, qui sont cependant deux concepts essentiellement distincts. Le réalisme dans l'art, si près de la vérité qu'on le suppose, ne sera jamais qu'une vraisemblance. Gardons-nous de confondre la *vérité réelle* et la *vérité artistique*. Il ne suffit pas de reproduire sténographiquement le dialogue animé de deux personnes et de le transporter au théâtre pour donner la sensation d'une scène passionnée. Une action peut être représentée d'une façon matériellement exacte sans pour cela posséder ce qu'on appelle la vérité dramatique. L'auteur dramatique, indépendamment de la vraisemblance matérielle extérieure, doit veiller encore à présenter l'action et les personnages de telle sorte que les actes qu'ils accomplissent paraissent nécessaires. Il faut que le spectateur, pour être ému, ait le sentiment de *l'effort moral* sous l'empire duquel agit le personnage en scène. C'est là, du reste, la loi générale de l'art que définit Marmontel. L'art repose sur deux vraisemblances, la vraisemblance extérieure, la conformité de l'objet représenté avec l'objet réel, et la vraisemblance psychologique ou immanente qui ajoute à l'imitation proprement dite, à la copie de la réalité, l'élément caractéristique qui en définit la nature. La peinture et la sculpture, par exemple, n'ont pour moyen d'expression, que la matière inerte et cependant elles peuvent donner la sensation du mouvement. Mais pour cela, il ne suffit pas qu'elles reproduisent plus ou moins exactement la *forme extérieure* de l'objet représenté. Il faut encore qu'à cette forme extérieure l'artiste sache imprimer une sorte de vibration qui donne la sensation de la mobilité dans l'espace. Un exemple fera mieux saisir la différence qui existe entre ces deux vraisemblances. La photographie instantanée donne la reproduction exacte des attitudes d'un corps en mouvement. Elle est impuissante à donner la *sensation* du mouvement. C'est qu'elle n'est vraie que partiellement. Elle saisit, avec une exactitude mathématique, l'attitude dans un espace de temps extrêmement limité. Comparez cette photographie avec un dessin artistique représentant le même objet. Le dessin, quoique moins *exact* sera plus *juste*; il donnera l'impression du mouvement, et voici pour

Il n'y a donc aucune raison de proscrire du théâtre tel langage conventionnel que l'on voudra, pourvu qu'il constitue un moyen d'expression de la pensée et du sentiment. On y admet jusqu'au langage simplement figuré, le geste et le jeu de physionomie qui ont formé la pantomime. Pourquoi la musique, qui est un langage doué d'une force expressive surprenante, en serait-elle exclue ? Pourquoi, en ce qui la concerne, y aurait-il des conventions particulières qui ne s'appliqueraient pas aux autres langages ?

Il n'y a qu'une règle en cette matière : c'est la règle des rapports, qui domine toute la poésie.

La vérité dans l'art, a dit Marmontel, soit qu'elle ait pour objet l'existence ou l'action, ne peut rouler que sur des rapports de convenance et de proportion de la cause avec l'effet, des parties l'une avec l'autre, et de chacune avec le Tout. Si donc les éléments d'un composé, individuel ou collectif, sont faits pour être mis ensemble, et suivent dans leur union les lois et le plan de la nature, l'idée de ce composé a sa vérité

quoi. C'est que par une opération inconsciente de l'esprit et du regard, l'artiste ne reproduit pas seulement, comme la photographie, l'instantanéité de l'attitude, il embrasse toute la série des attitudes dont la succession constitue le mouvement, il les analyse et les décompose avec une prodigieuse rapidité. Dans le dessin, s'il est juste, on trouvera toujours indiquée l'attitude *antérieure* et l'attitude *future* de l'objet en mouvement, et c'est ce qui produit l'impression du mouvement. De même, dans l'art dramatique, il faut qu'en représentant l'action matérielle, l'auteur sache faire deviner ce qui précède et ce qui suit, qu'il analyse, qu'il résume et qu'il condense toute la série des mouvements d'âme qui aboutissent à une manifestation extérieure et réelle en scène, qu'il ait en un mot la vraisemblance psychologique, immanente à côté de la vraisemblance extérieure, matérielle. Avoir ce talent-là, c'est en vérité un don rare et précieux. Il y faut un instinct particulier, secondé par une grande science. " Au théâtre, a dit Dumas fils, tout est dans les préparations, dans l'art d'amener une situation il faut qu'il ne manque plus qu'un mot. „

dans la cohésion de ses parties et dans leur mutuel accord.

C'est à cette loi générale et absolue que Wagner a voulu ramener le drame lyrique en exigeant, pour lui et les autres, que l'action fût en rapport avec le mode d'expression spécial dont se sert ce genre, et que le mode d'expression se conformât, à son tour, aux convenances de l'action.

Cette relation ne se trouve dans l'ancien *opéra* qu'en quelques rares œuvres de génie, et elle ne s'y trouvait pas parce que la musique était considérée, non pas comme une partie du composé auquel elle était adhérente, mais comme un élément qui se pouvait développer séparément, selon ses lois et ses convenances particulières.

C'est cette erreur tenace que Wagner a combattue toute sa vie, avec l'audace du génie et la persévérance jamais lassée d'une indomptable volonté.

N'eût-il accompli que cette bonne œuvre de chasser du temple le Mensonge qui y régnait, il mériterait encore le nom de Prophète et de Messie.

IV

Après avoir examiné dans les chapitres précédents les traits généraux de la réforme wagnérienne, qui est moins une réforme que le rétablissement des lois naturelles de l'art lyrique, j'arrive maintenant à l'examen de l'œuvre qui fait l'objet spécial de cet écrit, *la Walkyrie*, première journée de la Tétralogie *l'Anneau du Nibelung*.

Cette vaste composition, la plus vaste du siècle, se compose de quatre ouvrages distincts, dont un prologue, *l'Or du Rhin (Rheingold)*, où sont exposés les motifs généraux des trois drames suivants : *La Walkyrie (Die Walküre, en allemand)*, *Siegfried*, et *le Crépuscule des Dieux (Die Götterdämmerung)*. Le titre général de la Tétralogie, *l'Anneau du Nibelung*, s'explique par le rôle que joue dans la fabulation dramatique un anneau magique, forgé avec l'or du Rhin, et auquel est attaché l'empire du monde. Le sujet et les personnages sont empruntés par Wagner aux vieilles légendes germaniques et scandinaves, qui depuis longtemps, mais surtout depuis la Renaissance romantique, avaient occupé historiens, philologues et poètes en Allemagne. Quelques indications sur les

origines poétiques et littéraires de l'œuvre wagnérienne ne seront pas déplacées ici (1).

Ces légendes, qui forment les traditions épiques de l'Allemagne, remontent pour la plupart, comme les

(1) Il existe en français un assez grand nombre d'ouvrages où l'on pourra se renseigner sur ce sujet. Je citerai ici ceux qui m'ont servi pour cette notice :

DU PUGET. *Les Eddas*, traduction franç., Paris, 1838, in-8°, 2^e édit., 1865.

E. DE LAVELEYE. *La Saga des Nibelungen dans les Eddas et dans le Nord scandinave*, trad. franç. précédée d'une importante étude sur la formation des épopées. Paris et Bruxelles, 1866. — *Les Nibelungen*, trad. du poème épique allemand, Bruxelles et Paris, 1866.

X. MARMIER : *Chants populaires du Nord* ; cet ouvrage renferme la traduction de quelques pièces des Eddas.

SAINT-MARC GIRARDIN. *Souvenirs d'études et de voyages*. Cet ouvrage contient une étude sur les Eddas et la traduction de quelques pièces eddaïques.

J. J. AMPÈRE. *Littérature et Voyages*. Paris, 1853. *Sigurd*, tradition épique restituée, précédée d'une notice pour servir à l'histoire de la tradition.

CH. MAGNIN. *Histoire des Marionnettes en Europe*.

EUG. DE BEAUVOIS. *Histoire légendaire des Francs et des Burgondes*. Paris, 1867.

R. B. ANDERSON. *Mythologie scandinave*, trad. franç. de M. Jules Leclercq. Paris, Ernest Leroux, 1886.

PHILARÈTE CHASLES. *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*. Paris, Amyot, 1854.

NOËL MARTIN. *Poètes contemporains en Allemagne : De l'Épopée germanique*. Paris, Poulet-Malassis, 1861.

EDMOND GALABERT. *La troisième manière de Wagner*, dans la revue *la Jeune France*, août-septembre 1884.

A. GEFFROY. *La Saga de Nial*. *Revue des Deux-Mondes*, novembre 1875.

E. RENAN. *Souvenirs d'enfance et de jeunesse ; Étude sur la poésie des races celtiques*. *Revue des Deux-Mondes*, février 1854.

ALFRED ERNST. *Les Origines mythiques de la Tétralogie*. *Revue wagnérienne*, décembre 1886.

Pour les ouvrages allemands, la liste en serait trop longue. Bornons-nous à citer ceux qui sont le plus à la portée des lecteurs français, notamment les deux grands ouvrages de Ch. Simmrock : *Die ältere und die jüngere Edda, nebst den mythischen Erzählungen der Skalda*, Stuttgart, Cotta, 1851 ; *Das Nibelungenlied*, Berlin, 1827 ; VON DER HAGEN, *Völsunga Saga oder Sigurd der Fafnirstödter*, Breslau, 1815 ; LACHMANN, *Der Nibelungen Nôt und Klage*. Berlin et Leipzig, 1826.

Mentionnons enfin un travail excellent : *Richard-Wagner's Ring des Nibelungen, in seinem Verhältniss zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung*, par le Dr Ernest Koch. Leipzig, Kahnt, 1876.

chansons de gestes de la France, aux premiers siècles de l'ère chrétienne, au temps des migrations des races germaniques. Elles se croisent et se mêlent en tous sens, comme les hordes confuses de ces peuples venus du Nord, qui après avoir renversé le colosse romain, devaient former les nations modernes. L'érudition a très justement mis en lumière la part qui revient à ces peuples dans l'éclosion de notre civilisation. Malheureusement, de ce côté-ci du Rhin, l'éducation littéraire et artistique s'est portée presque exclusivement, pendant des siècles, vers l'antiquité gréco-romaine. Le rôle du génie antique demeure incontestable et incontesté dans le développement de la civilisation dans les Gaules. Mais on ne peut plus nier aujourd'hui l'influence d'un génie différent, " qu'on appellera comme on voudra, dit M. A. Geffroy, germanique, anglo-saxon, barbare, mais dont il ne faut pas contester l'existence, ni l'action, puisqu'il a enfanté des lois, des institutions, disons plus, des idées et des sentiments assez profonds et vivaces pour avoir laissé jusqu'en notre temps des traces persistantes „ (1).

En ce qui concerne particulièrement les Gaules, on a signalé l'influence exercée sur le développement de l'esprit français par l'établissement des Normands en Neustrie. Les chroniqueurs chrétiens ont considéré ceux-ci et nous les ont représentés comme des guerriers violents et pillards, des soldats barbares et grossiers. L'étude des littératures du Nord et les découvertes des archéologues nous ont depuis fourni la

(1) *La Saga de Nial*, par A. Geffroy, *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} avril 1875.

preuve que ces *Nordmanns* ont eu leurs arts, leur poésie, leur façon de comprendre la vie et de sentir la nature, et qu'ils en ont transmis quelque chose aux peuples conquis par eux. Sans doute leur influence n'a pas été aussi directe et aussi prépondérante que celle des arts et de la poésie antiques. La Renaissance italienne a déterminé un courant poétique inspiré uniquement des sources grecques et latines. Toute l'Europe centrale a été entraînée. Ce courant, si puissant qu'il ait été, n'a pu toutefois complètement effacer les traces des influences antérieures, essentiellement germaniques. Aussi est-il très regrettable que dans l'enseignement humanitaire, dans l'enseignement classique, on ait si complètement négligé jusqu'à nos jours l'étude des origines germaniques de notre civilisation. Depuis quelques années seulement, on semble avoir compris la nécessité de combler cette lacune. Mais il reste énormément à faire avant que les mythes scandinaves et germaniques, dont les traces se retrouvent partout dans nos mœurs et nos idées, aient repris à côté des mythes grecs la place qui leur revient.

En Allemagne, cela va sans dire, cette lacune n'existe pas, et si l'on y étudie à fond l'antiquité grecque et latine, on n'attache pas une moindre importance, dans l'éducation littéraire, aux traditions scandinaves et germaniques.

Ces traditions héroïques qui renferment l'âme et les passions, non seulement d'une époque, mais d'une race entière, sont, en effet, également précieuses pour l'historien, le législateur et le poète.

Longtemps négligées, même au delà du Rhin, sous l'influence du courant venu d'Italie, elles ont reconquis aujourd'hui le culte et l'attention qu'elles méritent. Depuis un siècle, mus par un beau sentiment national, des hommes tels que les Schlegel, les Grimm, les von der Hagen, les Lachmann, se sont mis à l'œuvre ; un immense travail de critique a été entrepris, d'où l'on a vu sortir, comme autant de statues mutilées, les fragments épars des vieilles épopées du Nord.

Ces épopées ont pour objet les grandes guerres qui suivirent l'invasion romaine, l'introduction du christianisme dans la Gaule et la Germanie, et les migrations des peuples septentrionaux. Elles racontent les gestes (*gesta*) et les aventures (*avienture*) des héros qui se distinguèrent dans ces époques troublées. Elles ont donc un fond historique réel. Elles manifestent l'exaltation de l'esprit national soulevé contre la domination étrangère. Ces traditions, transmises d'âge en âge par le récit oral selon toute vraisemblance, ont fini par former des légendes que les poètes recueillirent et rédigèrent. Longtemps flottantes parmi les tribus et les peuplades d'origine différente qui se les empruntaient les unes aux autres, elles ne seraient sans doute pas arrivées jusqu'à nous sans le génie de Charlemagne. Ce grand monarque fit, en effet, réunir, nous dit son historien Éginhard, " des poèmes barbares et très anciens dans lesquels étaient chantées les coutumes et les guerres des anciens rois „ (1). Longtemps on a cru qu'il s'agissait ici

(1) *Item barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum ritus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit... Eginhardi Vita Caroli.*

des chants bardiques du temps d'Arminius et d'Arioviste; mais il est infiniment plus probable que ces poèmes (*carmina*) étaient les chants consacrés aux héros des peuples vaincus par lui.

Le recueil formé par les ordres de Charlemagne n'est pas parvenu jusqu'à nous; mais les traditions ainsi conservées se sont perpétuées et transmises jusqu'au moment où elles furent reprises par les trouvères de l'Allemagne. Elles sont, les unes, d'origine ostrogothique, les autres, d'origine franque et burgonde. Les remaniements que toutes ont subies dans la suite, particulièrement à une époque où prévalut le goût chevaleresque qui suivit les croisades, n'ont pas permis d'en connaître les auteurs. Les rhapsodes qui les réunissaient, les coordonnaient, cherchaient à en faire un tout, ajoutaient aux poèmes primitifs des détails et des figures nouvelles, et c'est ainsi qu'elles ne sont arrivées jusqu'à nous que par une succession de métamorphoses, de changements, d'altérations souvent très importantes. Grâce, cependant, aux laborieux efforts d'une légion de philologues et d'archéologues, la clarté a fini par se faire, et l'Allemagne est depuis tantôt un demi-siècle en état de dresser le catalogue de ses richesses épiques. Non seulement elle possède deux épopées complètes, les *Nibelungen* et *Gûdrûne*, mais encore elle peut grouper autour de celles-ci bon nombre de fragments et de poèmes qui élargissent indéfiniment le cadre de ces deux vastes cycles.

Le poème capital de l'Allemagne est celui des *Nibelungen*. " C'est un monument du plus haut intérêt

pour l'histoire du développement de l'esprit humain, „ dit M. Emile de Laveleye. “ Il appartient non seulement à l'Allemagne, mais aussi à tous les pays qui ont été peuplés ou occupés par les tribus germaniques, car il renferme les traditions héroïques des Francs, des Burgondes et des Goths, et l'on y trouve le souvenir des anciens mythes que la race conquérante a apportés avec elle, en quittant les plateaux de l'Asie. „ C'est, du reste, la seule grande épopée nationale qu'aient produite les peuples de l'Europe depuis l'Antiquité. Elle éveille de lointaines images d'Attila mourant, des Lombards abattus par Charlemagne, des Saxons révoltés contre les Francs.

La *Chanson des Nibelungen*, *Nibelungenlied*, est ainsi appelée du nom d'une des plus puissantes tribus burgondes. Le sujet du poème est la lutte des Burgondes, et particulièrement de la famille des *Nibelungen*, contre Etzel ou Attila, et la destruction de cette famille par les Huns, victime des passions et des querelles de Siegfried et de Günther, deux de ses principaux chefs. Les deux personnages principaux sont Siegfried et Criemhilt, sa femme. Siegfried, le valeureux, est aussi appelé *Siegfried couvert de corne*, à cause de son invulnérabilité ; il était couvert de corne sur tout le corps, sauf entre les épaules (1). C'est

(1) Louis Tieck a raconté poétiquement cette légende dans une romance intitulée : *Siegfried der Drachentödter*, que l'on trouvera dans le recueil de ses poésies (Dresde, 1821. Tome I, p. 269). Sur le conseil des oiseaux, Siegfried se baigne dans le sang du dragon qu'il vient de tuer. Ils lui ont prédit que son corps se couvrirait de corne et qu'il serait invulnérable. Seulement, au moment où Siegfried sort de ce bain de sang, une feuille tombe du tilleul sous lequel il s'abritait et elle reste

en le frappant à cette place que Hagen le tue. On reconnaît ici l'influence du mythe grec d'Achille, vulnérable seulement au talon.

Le poème des *Nibelungen* se divise en deux parties, qui traitent, l'une, de la mort de Siegfried, l'autre, de la vengeance de sa femme Criemhiit. Les faits auxquels il se rapporte se passent à l'époque d'Attila, roi des Huns, vers le milieu du v^e siècle. La scène est tantôt sur les bords du Rhin, tantôt sur les frontières de l'Autriche et de la Hongrie. On ignore quel en est l'auteur. On l'a attribué tantôt à Conrad de Wurzburg, poète de la seconde moitié du xiii^e siècle, tantôt à Henri von Ofterdingen, maître-chanteur et bourgeois d'Eisenach en Thuringe (1212-1225), tantôt à Klingsor, poète et magicien hongrois, dont l'existence même n'est plus considérée que comme une fable ingénieuse. Toutes ces attributions sont aujourd'hui discréditées. Un seul fait paraît certain, c'est que ce poème est l'œuvre d'un auteur unique, d'un *Minnesänger* ou trouvère du xiii^e siècle, qui ayant eu connaissance des poèmes antérieurs, les coordonna et en fit une œuvre personnelle en y ajoutant des détails de son invention.

Quoi qu'il en soit, les légendes d'où sortit le poème du xiii^e siècle devaient être très populaires et très répandues. M. Charles Magnin (1) pense que, dès cette

fixée entre ses épaules nues. C'est à cette place qui n'a pas été touchée par le sang, qu'il est vulnérable. Il existe d'autres versions, mais celle-ci est la version rapportée dans le *Nibelungen-Nôt*. Voyez les *Nibelungen*, traduction d'Em. de Laveleye, chap. XV : *Comment Siegfried fut trahi*.

(1) *Histoire des Marionnettes en Europe*, Paris, Michel Lévy, 1862.

époque, les *Tokkenspieler*, c'est-à-dire les jongleurs qui donnaient le spectacle des marionnettes sur les places publiques et dans les manoirs féodaux, mettaient en action les récits empruntés à la grande épopée nationale. Il est certain que les principaux personnages de ces petits drames étaient les héros des récits de la vie chevaleresque et militaire. Parmi eux, Siegfried paraît avoir été pendant tout le moyen âge le type préféré du peuple. Hans Sachs, le poète cordonnier de Nuremberg (1494-1576), a laissé une tragédie sur la légende de *Siegfried couvert de corne* (*Der hürnen Seifried*). Le héros fait ensuite l'objet, lui et sa bonne épée, d'une foule de chansons et de légendes populaires, imprimées plus tard sur papier gris à Francfort, à Nuremberg, à Wolfenbützel, sous le titre collectif de *Volksbücher*, semblables aux contes romanesques publiés en France vers la même époque à Troyes, à Sens, à Rouen, et qui forment ce qu'on appelle la *Bibliothèque bleue*. Puis l'oubli semble se faire. Le xvii^e et le xviii^e siècles paraissent ignorer complètement ces legs glorieux de la vieille poésie allemande. C'est seulement au milieu du siècle dernier qu'un revirement commence à se produire et cela par l'effet d'un pur hasard. Vers 1750, un savant philologue, J.-J. Bodmer, découvrit deux manuscrits, le poème entier des *Nibelungen*, dans le château du comte d'Ems à Saint-Gall. Il les fit copier et en publia quelques années plus tard, en 1757, la deuxième partie, sous ce titre : *La Vengeance de Criemhilt*. Ce fut cette publication qui donna l'éveil. Le Suisse Johann Muller, professeur à l'Université de Berlin, reconnut immédiatement

la haute valeur poétique de ce vieux chant épique, et sans se soucier des quolibets que lui décochaient les philologues hellénisants, sans se laisser décourager par le dédain du Roi pour cette " poésie barbare ", il sut inspirer la foi et répandre l'admiration parmi ses disciples. Grâce à lui, on se mit à l'étude des origines germaniques. Des savants tels que von der Hagen, A. W. Schlegel, Zeune, Büsching, Hinsberg, K. Lachmann, Mone, Ch. Simmrock, etc., pénétrant plus avant dans l'étude des circonstances historiques se rapportant au poème, le publièrent accompagné d'éclaircissements, de commentaires, et le traduisirent en langue allemande moderne, soit en prose, soit en vers. L'ébranlement de la nationalité allemande pendant les guerres du premier Empire, tourna alors tous les esprits vers ces souvenirs de l'antiquité germanique. C'est ainsi qu'en 1813, les *Nibelungen* devinrent le saint livre, et les poètes du XIII^e siècle, la sainte étude. Dans ses ballades et romances, Uhland évoque l'épée de Siegfried, Louis Tieck chante la jeunesse du héros et ses combats avec le dragon, Simmrock et Grimm redisent ses aventures pour le peuple et l'enfance. Déjà même le théâtre tente de s'en emparer. Dès 1809, nous voyons paraître tout un cycle de tragédies dont les héros de l'*Edda* et des *Nibelungen* sont les personnages : *Sigurd, le vainqueur du dragon; le Héros du Nord; l'Anneau magique*. Ces poèmes dramatiques ont pour auteur l'un des plus ardents et féconds poètes de la période romantique, le baron de la Motte Fouqué. En 1819 paraît à Leipzig un poème dramatique en trois journées par Fr. Rud.

Hermann: 1° le *Trésor des Nibelungen*, 2° *Siegfried*, 3° la *Vengeance de Criemhilt*; Ernest Raupach, un autre romantique, écrit une tragédie en 5 actes, précédée d'un prologue, *Der Nibelungenhort* (le Trésor des Nibelungen), publiée seulement en 1834 à Hambourg (1).

Ces travaux et ces essais dénotent un puissant réveil du goût littéraire en faveur de ces épopées dont le grand Frédéric, quelques années auparavant, avait dit " qu'il ne voudrait pas les conserver dans sa bibliothèque, qu'elles ne valaient pas une charge de poudre „.

Le terrain semblait ainsi admirablement préparé pour la venue d'un grand poète qui eût évoqué et fait revivre ces figures héroïques. L'œuvre eût été digne d'un Goethe, d'un Schiller. Mais trop imbus des idées du XVIII^e siècle, portés de préférence vers l'antiquité classique, ces deux poètes de génie passèrent à côté de ces vieilles traditions (2). La pléiade romantique au contraire, qui réagit systématiquement contre les influences latines et grecques, embrassa passionnément la cause des philologues germanisants, qui complétaient chaque jour les recher-

(1) De toutes ces tentatives dramatiques, la pièce de Raupach subit seule l'épreuve de la représentation et avec succès. Ce dramaturge qui n'a pas laissé moins de 70 pièces de théâtre, suit d'assez près l'action telle que la raconte le *Nibelungen Nôt*. C'est un drame à la fois légendaire et historique. Il est plein de meurtres et de carnage. Il s'est maintenu assez longtemps au répertoire. On le donnait encore au Burgtheater à Vienne vers 1860.

(2) Le savant von der Hagen, ayant demandé à Goethe s'il ne voyait pas un sujet de tragédie dans ces légendes germaniques, le poète weimarien répondit que c'était là une question qui méritait examen. Goethe s'est du reste occupé beaucoup de la vieille littérature germanique.

ches de leurs prédécesseurs. Voici Henri Heine avec son *Romancero* où passent des échos lointains des vieilles épopées; Carl Immermann, Gustave Schwab, Maurice Arndt, Gottfried Kinkel, Ch. Simmrock, chantent comme lui les souvenirs de la race primitive. Emmanuel Geibel vient ensuite, et dans le plein de sa carrière et de sa gloire littéraire, il donne un poème (1846) sur les pérégrinations de Siegfried à la recherche de Brunnhilde (*Siegfrieds Brautfahrt*), et plus tard une tragédie en cinq actes : *Brunnhilde* (1857). Les arts plastiques et la peinture entrent à leur tour dans le mouvement. Schnorr de Carolsfeld et Kaulbach peignent leurs grandes fresques inspirées des vieilles légendes.

Il existe même, dès lors, une tentative musicale qu'il est assurément intéressant de mentionner, car elle est du créateur, de l'initiateur du théâtre lyrique allemand, de l'auteur de *Freischütz* et d'*Euryanthe*, Carl Marie von Weber. Weber a écrit la musique de scène pour le drame héroïque d'un poète de second ordre, Adolphe Mullner. Ce drame s'intitulait : *le Roi Yngurd*. La partition de Weber avait, paraît-il, une certaine importance. Il s'y trouve en tout cas, au cinquième acte, un air assez développé, intitulé : *Chant de Brunnhilde*. La partition de Weber n'a pas été imprimée, mais le manuscrit de l'air que je viens de citer, existe encore (1).

Ainsi le sujet des *Nibelungen* était véritablement dans l'air, lorsque Richard Wagner s'en empara.

(1) Il est, dit-on, la propriété de M. Jähns, à Berlin.

Seulement, Wagner ne fit pas comme ses prédécesseurs et contemporains ; il ne s'arrêta pas uniquement au poème du XIII^e siècle ; avec ce merveilleux don de divination qui l'avait déjà si sûrement guidé à travers les légendes relatives à *Lohengrin* et à *Tannhœuser*, il s'aventura plus haut et plus loin que le poème allemand des *Nibelungen* ; il remonta bien au delà, jusqu'aux origines mêmes, aux sources scandinaves, aux sagas des Eddas, où le *Minnesänger* inconnu du XIII^e siècle s'était sans doute inspiré.

Il importe que nous nous arrêtions un moment sur ce sujet.

Les *Eddas*, ou ce qu'on appelle communément l'*Edda*, est un recueil de chants scandinaves, ayant trait, partie à la cosmogonie, partie aux héros du Nord. Quelques-uns de ces héros appartiennent à la Germanie, Hermanarick (Hermann), Attila, Sigurd, Gûdrûne, Criemhilt, Brunnhilde. L'*Edda* peut donc être considérée comme la première édition en quelque sorte du cycle épique germain, et cette première édition est nécessaire à connaître pour l'appréciation approfondie, littéraire et esthétique, de l'œuvre de Richard Wagner, car le même genre de naturalisme y règne, on y retrouve les propriétés merveilleuses, attachées à des êtres ou à des objets : la malédiction de l'or, l'épée magique de Sigurd (Siegfried), le casque enchanté, les *runes*, lois éternelles au pouvoir desquelles les dieux eux-mêmes sont condamnés à se soumettre ; la même influence aveugle de la fatalité domine dans l'œuvre moderne et dans les poèmes anciens ; enfin, Wagner est revenu au caractère païen

de la légende scandinave, tandis que la légende germanique du XIII^e siècle était recouverte de formes chrétiennes.

La sombre mélancolie des sentiments, l'impétuosité des caractères, la rapidité de la narration, l'élan des effusions lyriques, donnent à ces légendes une admirable grandeur.

Voici, par exemple, un extrait des chants relatifs à Gûdrûne.

La famille de Gûdrûne (Goudroune) est une famille poursuivie par le Destin. Il y a des meurtres de quelque côté qu'on se tourne. Hamder est le dernier rejeton de cette famille lamentable : il y a donc en lui un profond désespoir. C'est un *Hamlet* avant Shakespeare. Il est prêt à se vouer à la mort, mais son courage est sans espérance, sans force et sans enthousiasme. Il a hâte d'en finir avec le sort et de satisfaire à la fatalité qui poursuit sa race. Gûdrûne est le représentant de cette fatalité ; c'est elle qui a poussé toute sa famille au crime, et elle en a été la première victime. L'une des plus belles scènes est celle où Gûdrûne excite ses enfants à venger leur sœur Swanhilda, foulée aux pieds par les cavaliers d'Hermanarick. Le poète raconte :

“ Gûdrûne alla en hâte au trésor des armes, l'ouvrit, prit trois casques de rois et autant de cuirasses, qu'elle apporta à ses fils. Ils s'armèrent, montèrent sur leurs chevaux rapides et sortirent de la demeure de leur mère. Ils traversaient rapidement les montagnes et les marais ; ils allaient venger leur sœur.

„ Gûdrûne sourit à l'idée que Swanhilda serait

vengée, quand elle les vit partir ; puis bientôt elle se mit à pleurer. Elle allait lentement dans le palais, pensant à Sigurd, à ses frères, à sa famille presque détruite, et souvent elle se laissait tomber à terre ; puis elle commença ce chant de douleur :

„ J'ai vu la flamme dans trois foyers divers, je suis entrée dans le palais de trois époux ; mais c'est Sigurd que j'ai le plus aimé, Sigurd, qu'ont tué mes frères...

„ J'ai couru au bord de la mer pour m'y précipiter et tromper la haine des Nornes (les Parques scandinaves), et les flots ne m'ont pas engloutie ; ils m'ont portée au rivage afin que je souffrisse encore.

„ Je suis entrée dans le lit d'Attila, espérant que mes malheurs s'arrêteraient enfin. Je lui ai donné des héritiers de son royaume ; j'ai eu des fils, j'ai eu les joies d'une mère et d'une reine.

„ Mais Swanhilda, ma fille, c'était elle que je préférais. Elle était entourée de jeunes filles, et sa beauté rayonnait entre toutes comme le soleil à travers les nuages.

„ Je lui ai donné de l'or en bijoux et de précieux tissus... et sa belle, sa blonde chevelure a été foulée aux pieds des chevaux ! La chevelure de ma fille ! ah ! c'est là ma plus grande douleur, oui, ma plus grande douleur ; et aussi d'avoir vu massacrer Sigurd, Sigurd sans défense, à côté de moi ! Et toi aussi Gunnar, qui as été déchiré vivant : un roi si courageux !

„ O malheurs ! ô deuil ! ô souvenirs ! Sigurd, viens à moi, hâte le pas de ton coursier funèbre ; viens assister à ma mort, car de toute ma famille je n'ai plus que

ton ombre ; Gûdrûne n'a ni fille, ni bru qui puisse la parer pour la mort !

„ Souviens-toi, Sigurd, que nous nous sommes promis, le jour où nous entrâmes dans le même lit, toi, que tu reviendrais me voir, fût-ce du fond de l'abîme, et moi, fallût-il pour te voir, sortir de la vie !

„ Esclaves, préparez le bûcher : faites-le haut, faites-le pour une reine ; qu'il consume ce sein chargé de douleurs ! „

Que ceux qui ont lu le chant des Euménides dans l'*Iphigénie en Tauride* de Goëthe, se rappellent ce chant terrible. Ici, ce n'est pas une jeune fille innocente qui dit les crimes et les malheurs de sa famille, c'est celle-là même qui a tout fait et qui a tout souffert. Ce chant est donc plus terrible encore et plus énergique que le chant de Goëthe.

“ L'horreur y règne sans monotonie, dit Saint-Marc Girardin. Il y a des mots de tendresse maternelle qui viennent heureusement interrompre le récit de tous ces crimes désastreux. Voyez, après avoir parlé de son premier époux, de ses frères, de ses fils, voyez ce retour sur Swanhilda, sur cette jeune fille qu'elle aimait à parer, à embellir, à qui elle a donné de l'or en bijoux, et cette belle et blonde chevelure foulée aux pieds des chevaux !... Plus le trait est gracieux, plus la mort qu'il désigne semble horrible „

Et cette autre scène où Gûdrûne, arrivée au palais d'Attila et apprenant le meurtre de ses frères, apprête une vengeance impitoyable :

“ Elle prit les fils qu'elle avait eus d'Attila et les entraîna dans sa chambre. Ses fils s'affligeaient, mais

ne pleuraient pas. Ils se pressaient sur le sein de leur mère, lui demandant ce qu'elle voulait faire. — Ne m'interrogez pas, j'ai résolu de vous tuer.

„ — Tue, si tu veux, tes enfants, répondent les fils, nous ne pouvons pas t'en empêcher; mais tu attireras sur toi beaucoup de colère si tu frappes notre enfance; et mon frère surtout, disait chacun d'eux, mon frère qui est bientôt d'âge à combattre, épargne-le! „

Elle est impitoyable, frappe ses deux fils et rentre ensuite dans la salle des festins autour de laquelle sont assis Attila et les Huns.

“ La reine s'avança à grands pas, la belle reine au visage éblouissant. Elle présenta une coupe à Attila et les Huns admiraient qu'elle eût oublié le meurtre de ses frères. Ensuite elle offrit à Attila un mets qu'elle choisit entre ceux qui couvraient la table. Elle était pâle et le roi aussi.

„ — Où sont mes fils, demanda Attila? Pourquoi n'assistent-ils pas à ce festin?

„ — Attila, dit Gûdrûne, je suis fille de Criemhilt et ne veux pas te cacher ce que j'ai fait. Tu m'as insultée ce matin, avec le meurtre de ma famille. Nous voici au soir, apprends ce que j'ai fait.

„ Tu n'as plus de fils. Leur crâne est la coupe où tu viens de boire: leur sang était mêlé à la boisson, et leur cœur, je l'ai tiré de leur poitrine et je te l'ai servi, disant que c'étaient les cœurs des agneaux de ton troupeau. C'est toi qui l'a voulu, c'est toi qui a tué mes frères! Vois, tu n'as rien laissé de ce mets. Tu mangeais cette chair avec plaisir; tes dents la

mâchaient avidement. Voilà ce que sont devenus tes enfants. „ (1)

Cette scène sauvage et terrible, où le caractère des deux frères et leur amitié sont indiqués par ce trait si beau et si touchant : “ *Epargne mon frère surtout, mon frère qui va bientôt être en âge de combattre,* „ cette scène est-elle inférieure à celle où Médée, dans Euripide, égorge ses enfants ?

Est-il beaucoup de pages, je ne dis pas dans la littérature grecque seulement, mais dans Shakspeare même, où la douleur s'exprime en des accents plus pathétiques que dans le chant de Gûdrûne pleurant le meurtre de Sigurd :

“ Et il advint que Gûdrûne désirait mourir, tandis que, pleine de soucis, elle était assise, penchée sur Sigurd. Elle ne gémissait pas, elle ne frappait point ses mains l'une contre l'autre, elle ne pleurait pas comme font les femmes.

„ Des chefs s'approchèrent avec compassion pour adoucir son désespoir sombre. Gûdrûne était si affligée qu'elle ne pouvait pas pleurer. De douleur son cœur était près de se briser. „

Ses compagnes essayent vainement de la consoler, de l'arracher à cette douleur muette ; elles ne parviennent pas à la faire pleurer. L'une d'elles fait alors découvrir le corps du héros, et dit à Gûdrûne : “ Regarde ton bien-aimé et pose ta bouche sur ses lèvres, et embrasse-le comme tu faisais quand il

(1) Je cite ici la traduction de Saint-Marc Girardin (Souvenirs d'études et de voyages). Voyez aussi : *la Saga des Nibelungen dans les Eddas*, par Em. de Laveleye, où cette pièce est traduite littéralement.

vivait encore. „ Un instant seulement Gûdrûne lève les yeux : “ Elle vit la chevelure du chef raidie par le sang, les yeux brillants du héros sans regard, et son cœur, le siège du courage, transpercé. La reine tomba en arrière, ses cheveux se dénouèrent, ses joues rougirent.

“ Alors elle pleura, Gûdrûne, la fille de Giuki, et un flot de larmes ininterrompu coula de ses yeux... „

Voilà certes un admirable morceau ; il donnera une idée de la force expressive et de la beauté énergique de cette poésie scandinave. Sans doute, à côté de cette grandeur sauvage, les Sagas (1) sont pleines d'instincts violents ; la fourberie, la rapacité, la férocité des personnages sont extraordinaires. Mais ces traditions eddaïques sont d'une haute antiquité, il ne faut pas l'oublier ; elles nous retracent une civilisation peu développée. Et cependant, quels trésors incomparables de grande et forte poésie elles renferment ; quelle admirable glorification du courage, de la beauté physique, de la vigueur morale, et quel respect pour la femme !

L'obscurité où l'enseignement classique laisse ces monuments littéraires d'un si haut intérêt n'est-elle pas profondément regrettable ?

Je n'insiste pas. Il me suffit d'avoir montré quel genre d'intérêt s'attache à ces grandes épopées germaniques et scandinaves sur lesquelles l'œuvre de Richard Wagner a si puissamment rappelé l'attention générale.

(1) Le mot *Saga* veut dire *récit*. De là le mot allemand *Sage*, qui a pris peu à peu le sens de *légende*.

VI

Voyons maintenant les cycles de chants eddaïques dont s'est particulièrement inspiré le poète-musicien. Les beautés qu'ils renferment sont du même ordre que celles des poèmes relatifs à Gûdrûne, avec cependant moins de cruauté et de barbarie.

Les chants de l'Edda se divisent, je l'ai dit, en deux classes : les uns se rapportent à la cosmogonie, à la création du monde et aux actions des dieux, les autres racontent les exploits des héros germaniques. Chacun de ces cycles se compose de plusieurs poèmes séparés qui ne comprennent généralement qu'une légende. Richard Wagner a pris le cycle tout entier et l'a fondu, coordonné en un tout. Les éléments de sa composition sont empruntés à toute la série des sagas ; il mêle souvent les traditions les unes aux autres, mais en établissant entre elles une relation philosophique et historique qui fait défaut à l'original. De là résulte la belle et profonde impression d'unité que produit son œuvre sur tout esprit qui n'est pas prévenu. M. Charles Tardieu (1) a très heureusement

(1) *Lettres de Bayreuth sur l'Anneau du Nibelung*. (Bruxelles, Schott frères, 1883.)

caractérisé le procédé de Wagner : “ Sa conception poétique, dit-il, n'est pas un acte de foi à une mythologie éteinte, c'est une renaissance de cette mythologie transformée, renouvelée, rajeunie par une interprétation libre et personnelle qui garde comme un reflet de la poésie primitive, dont la modernité cependant pénètre malgré tout le tissu fabuleux. »

Dans le *Rheingold*, par exemple, où il expose la donnée générale de la Tétralogie, Wagner s'inspire directement de deux chants de la vieille Edda, relatifs au dieu Loke et à la déesse Freya. L'un raconte comment, sur l'avis de Loke (Logue chez Wagner), les dieux engagent un artisan pour la construction d'une demeure, qui sera si bien fortifiée, qu'ils seront parfaitement à l'abri des incursions des géants du froid. L'artisan, en échange de son travail, recevra Freya, pourvu qu'il achève l'œuvre dans le temps stipulé.

L'autre chant rapporte comment trois Ases (dieux), Odin, Loke et Honir, partirent un jour pour explorer le monde. Ils arrivent au bord d'un fleuve où ils aperçoivent une loutre. Loke ramasse une pierre et la jette à la loutre, qu'il tue. Or, il se trouve que cette loutre est une créature humaine. Les trois dieux emportent l'animal et se rendent à une ferme où ils demandent un logement pour la nuit. Le fermier, Hreidmar, habile en l'art des nécromanciens, aperçoit la loutre. Il est atterré, appelle ses fils Fafner et Regin, et leur dit que leur frère Odder (loutre) a été tué par ces étrangers. Père et fils attaquent alors les trois Ases. Ceux-ci offrent pour racheter leur vie une somme considérable. On écorche la loutre. Hreidmar prend la peau

et exige qu'elle soit remplie d'or et recouverte ensuite avec le même métal. Odin envoie alors Loke chez les lutins, où celui-ci rencontre le nain Andvari (esprit circonspect, prudent) qui vivait dans l'eau comme un poisson. Loke le fait prisonnier par surprise et s'empare du trésor qu'Andvari cache dans les rochers où il habite. Parmi les objets d'or qu'il veut emporter se trouve un anneau magique, auquel est attaché le pouvoir de renouveler constamment le métal dont il est fait. En vain, le nain Andvari supplie Loke de lui laisser cet anneau. Loke le lui arrache. Andvari se venge en attachant un sort fatal à la possession de l'anneau.

Telles sont les deux fables que Wagner combine et d'où il tire l'action du *Rheingold*. Dans les Eddas, elles n'ont aucun rapport entre elles et ne se rattachent l'une à l'autre que par les personnages de Loke et d'Odin. Wagner les enchaîne, au contraire, il établit entre elles une relation de cause à effet, nettement marquée dès le début de son poème. Ça et là il emprunte en passant quelques idées générales à la mythologie scandinave. Voici ce que devient la fable primitive :

Trois races se partagent l'univers; les *dieux* qui habitent les cieux, les *géants* qui peuplent la surface de la terre, les *nains* ou *Nibelungen*, qui vivent dans les entrailles de la terre et dans l'eau. Chacune d'elles aspire à la suprématie que peut seule donner l'or, et c'est de cette lutte que surgissent toutes les péripéties du drame. Selon les légendes germaniques et scandinaves, le talisman, symbole de la suprême puis-

sance, l'or, repose au fond du Rhin. Wagner le fait garder par les filles du Rhin, qui le défendent contre l'avidité du nain Alberich. Nul n'a pu s'en emparer jusqu'ici, car il faut, pour le posséder, rester insensible au charme de l'amour, et les Nixes, les filles du Rhin, sont irrésistibles. Alberich (l'Andvari des Eddas) tente cependant l'aventure. Il ne se laisse pas séduire par le chant des sirènes, et il réussit à leur arracher le trésor, après avoir maudit l'amour. Cette idée appartient en propre à Wagner; il n'en est question ni dans les Eddas, ni dans les *Nibelungen*. L'action s'engage ensuite comme dans la légende de la loutre. On voit Wotan aux prises avec les géants, qui viennent réclamer Freya pour prix de leurs travaux, car ils ont achevé le palais des dieux. Pour sauver Freya, Logue (Loke) propose aux géants de leur livrer le trésor des Nibelungen. Les géants acceptent. Les dieux partent alors pour le Nibelheim (séjour des Nibelungen), et par la ruse s'emparent du trésor ainsi que de l'anneau magique. Le roi des Nibelungen maudit l'anneau, et cette malédiction produit immédiatement son effet. Les géants réclament la rançon de Freya; ils exigent un monceau d'or assez élevé pour dissimuler entièrement le corps de la déesse. Wotan livre tout l'or qu'il a enlevé aux nains, même l'anneau magique. Aussitôt une lutte s'engage pour sa possession entre les deux géants : Fafner tue son frère Fasolt d'un coup de massue. Après quoi, les dieux prennent possession de leur palais.

On le voit, la fabulation dramatique s'inspire direc-

tement de la vieille légende, et cependant elle s'en écarte constamment. L'idée fondamentale seule est identique : d'un côté, la malédiction de l'amour, de l'autre, la malédiction de l'or. Cette idée morale repose sur la croyance répandue dans toute l'Europe au moment de la formation de la légende épique, et encore vivante de nos jours chez les peuples de race celtique, que les trésors portent malheur à ceux qui les possèdent et les font tomber sous la puissance des mauvais esprits. Cette croyance a sa source dans la réprobation de la cupidité, qui a inspiré tant d'éloquentes paroles dans les littératures ancienne et moderne, et qui a dû s'éveiller de bonne heure dans la conscience des peuples primitifs, à la vue des crimes et des luttes auxquels donnait lieu la soif de l'or dans un temps où les passions étaient sans frein, et où le respect de la vie humaine n'existait pas (1). Cette malédiction de l'or est la grande morale de l'épopée scandinave, et l'on peut dire que jamais morale n'a été mise en œuvre d'une façon plus terrible. Shakespeare lui-même n'a pas de tragédie comparable à l'histoire de Gûdrûne et à la vengeance de Criemhilt. Les calamités mortelles qui en découlent remplissent tous les chants relatifs à Sigurd, le vainqueur de Fafner, ceux relatifs à Brunnhilde, à la douleur de Gûdrûne et à la haine de Criemhilt. Wagner n'a pas rejeté complètement cette idée : la cupidité et la soif de l'or jouent un grand rôle dans sa tragique histoire des *Nibelungen*, mais elles n'apparaissent qu'au second

(1) Em. de Laveleyo : *Etude sur la formation des épopées nationales.*

plan. Il y substitue l'idée moderne et mieux appropriée aux nécessités du théâtre, de la malédiction de l'amour qui rapproche de nous ces événements fabuleux, et leur donne, en quelque sorte, une signification contemporaine.

C'est dans le même sentiment que Wagner a interprété tous les épisodes qu'il emprunte directement aux Eddas et qui remplissent les trois autres pièces formant la Tétralogie. L'un des plus intéressants est celui du combat entre Sigurd et le dragon.

La vieille Edda raconte comment Fafner s'est changé en dragon pour mieux garder le trésor enlevé aux nains. Regin, habile forgeron, qui a élevé Sigurd, fabrique pour lui une épée si effilée que lorsqu'elle se trouvait dans la rivière et qu'une touffe de laine flottait emportée par le courant, l'épée coupait la laine aussi facilement que l'eau. Avec cette épée, Sigurd fend d'un seul coup l'enclume de Regin. Celui-ci se promet de tirer parti de la force et du courage de Sigurd. Il l'excite contre Fafner. Un combat a lieu. Fafner est tué. Regin, qui s'était caché dans la bruyère pendant le combat, tremblant et inquiet, reparaît aussitôt que le monstre est abattu, et alors s'engage entre lui et Sigurd le dialogue suivant :

REGIN

Salut à toi, Sigurd !
Tu as remporté la victoire,
Tu as tué Fafner !
Parmi tous les hommes de la terre,
Je te proclame
Le plus intrépide.

SIGURD

Il est difficile de savoir,
Lorsque nous sommes tous réunis,
Nous, fils des dieux victorieux,
Lequel d'entre nous est le plus intrépide ;
Il est plus d'un homme brave, pourtant,
Qui ne plonge pas le glaive
Dans le sein d'un autre homme.

REGIN

Tu es heureux maintenant, Sigurd,
Heureux de ta victoire,
Maintenant que tu essuies ton épée dans l'herbe.
Tu as blessé mon frère,
Laisse-moi avoir une part du trésor.

SIGURD

C'est toi qui as fait en sorte
Que je sois venu à cheval
Jusqu'ici, par les monts glacés ;
La couleuvre tachetée aurait encore
La santé et la vie
Si tu ne m'avais excité à combattre.

Alors Regin court à Fafner, lui coupe le cœur avec son épée et boit le sang de la blessure. " Assieds-toi donc, dit-il à Sigurd. Je vais aller dormir, expose au feu le cœur de Fafner, je partagerai ton repos après avoir bu le sang. „ Sigurd répond : " Tu étais absent tandis que je teignais cette lame effilée dans le sang de Fafner. J'ai opposé ma force à la puissance du dragon, tandis que tu te cachais dans la bruyère!... „ Regin continue : " Longtemps encore le vieux dragon aurait vécu dans la bruyère si tu ne t'étais servi de l'épée que j'ai forgée pour toi. „ Sigurd réplique avec un calme et un dédain superbes :

Le courage vaut mieux
Que la force de l'épée,
Quand doivent lutter des hommes irrités,
Car l'homme brave
Toujours remportera
La victoire, même avec une lame émoussée.
Il vaut mieux pour l'homme brave
Que pour le lâche
De prendre part à la bataille.
En toutes circonstances
Cela vaut mieux pour l'homme content
Que pour l'homme chagrin.

Ce dialogue si curieux, où le caractère astucieux et bas de Regin et la sérénité du héros Sigurd sont déjà marqués de traits si fins, se retrouve presque tout entier dans le second acte du *Siegfried* de Wagner. Regin est devenu le nain Mime qui a élevé Siegfried. A part ce détail, l'action dramatique suit de très près le chant ancien.

Ainsi, pendant que Sigurd met à la broche le cœur de Fafner, il se brûle et porte le doigt à la bouche. Aussitôt il comprend le langage des oiseaux. La légende nous montre sept aigles chantant chacun une strophe, où ils avertissent Sigurd des projets homicides de Regin à son égard. Sigurd dit alors :

Si violent
Ne sera point le destin, que Regin
Puisse annoncer ma mort.
Car tout à l'heure il ira
Rejoindre son frère
Dans l'enfer,

Et en effet, il tranche la tête à Regin, mange le cœur de Fafner et s'étend dans la bruyère pour écouter les oiseaux. Ils lui disent ceci :

Sigurd ! rassemble
Les anneaux d'or !
Il n'est pas royal
D'être étouffé par la crainte.
Je connais une fille
Plus belle que toutes ;
Elle a beaucoup d'or
Que ne peux-tu l'obtenir !
A Gjuki mènent
De verdoyants sentiers,
La fortune y montre le chemin
Aux voyageurs ;
Là, un roi fameux
A élevé une fille :
Toi, Sigurd, tu dois la conquérir.

Sigurd suit ce conseil. Il part, chevauche longtemps et arrive à un burg placé sur le sommet d'une montagne, où dort, revêtue de son armure, la Walkyrie Brunnhilde. Odin l'avait condamnée à devenir femme et à dormir jusqu'au moment où un homme n'ayant jamais connu la crainte viendrait la réveiller. Cet homme fut Sigurd. Elle lui enseigne les runes, c'est-à-dire les lois éternelles qui régissent le monde, et ils échangent le serment des fiançailles. Après quelque temps, Sigurd la quitte, et toujours chevauchant, arrive à la cour de la reine Criemhilt. Là, il oublie la Walkyrie et épouse Gûdrûne, fille de Criemhilt, succombant aux artifices de celle-ci qui lui fait boire un philtre.

C'est exactement de la même façon que les choses se passent dans la Tétralogie. La destinée de Sigurd et de Brunnhilde, et ensuite celle de Gûdrûne, de Gunther, de Hagen, s'achève lamentablement, poursuivis qu'ils sont tous impitoyablement par la malédiction

qui frappe leur race à cause de la possession de l'or maudit.

Si nous examinons maintenant quels sont les éléments qui, dans cette vaste composition, appartiennent en propre à Wagner, nous trouvons des modifications importantes à la donnée primitive. Il va de soi que Wagner néglige une foule de détails qui feraient longueur dans l'action dramatique. En général, il emprunte à la légende le sentiment, le caractère fondamental, le type de ses personnages, mais sans s'astreindre à une imitation servile. Ainsi, Brunnhilde est dans les légendes scandinaves, comme dans le poème allemand des *Nibelungen*, une figure héroïque, presque surhumaine. Elle participe du caractère général des héroïnes de ces chants primitifs. Elle est douée d'une force démesurée : nul homme ne peut la vaincre. Elle a de son bras invincible frappé les plus vaillants guerriers. Elle est admirablement belle, lorsqu'à son réveil, apercevant Sigurd, son sauveur, elle lui communique les trésors de sa sagesse. L'invocation qu'elle prononce est un des plus beaux chants que je connaisse : " Salut, jour, salut à vous, fils du jour, salut à vous aussi, nuit et filles de la nuit ! Tournez vers nous un regard favorable et accordez la prospérité à ceux qui souffrent ! „ Et Wagner n'a eu qu'à suivre ce chant pour trouver l'une des plus hautes inspirations musicales de toute son œuvre. Mais dans la suite du récit des Eddas, Brunnhilde devient cruelle autant que Criemhilt. Elle prépare le meurtre de Siegfried avec une joie féroce, qui est tout à fait dans le senti-

ment des temps primitifs où s'est formée la légende et qui ne manque pas de grandeur ; mais sa jalousie est si intense qu'elle en devient presque odieuse, surtout dans le poème germanique des *Nibelungen*. Dans la Tétralogie, tout en ayant une part au meurtre de Siegfried, qu'elle accepte et réclame même dans un moment de fureur jalouse très pathétique, elle se repent presque immédiatement, elle ne sait que faire, que croire, tant elle est torturée par la trahison de Siegfried. Elle est infiniment plus féminine, en un mot, que dans les Eddas, où elle conserve jusqu'au bout quelque chose de l'humeur farouche et guerrière de la Walkyrie.

Un autre trait qui est bien à Wagner, c'est l'idée de la Walkyrie s'élevant de *la divinité à l'humanité*, dans la souffrance et la douleur. Cette idée est en germe dans les chants de l'Edda, mais à peine indiquée, et elle ne se soutient pas dans la suite des récits relatifs à la vierge guerrière.

La figure de Siegfried est, elle aussi, très adoucie. Dans les *Nibelungen* et dans les Eddas, Siegfried est le type de la beauté, de la force et du courage, mais sans aucune atténuation. Il a, comme les autres héros de l'épopée, la soif de l'or. Dans les âges de barbarie, la possession d'un trésor, c'est-à-dire d'un grand amas d'or et d'argent, d'objets précieux et de belles armes, est un grand moyen d'influence et une condition presque nécessaire du pouvoir royal. Sigurd, qui aspire à la royauté, partage toutes les ambitions et toutes les passions violentes des contemporains. Chez Wagner il est parfaitement indifférent aux séductions

de l'or. Confiant dans sa valeur, ne connaissant pas la peur, il poursuit imperturbablement son chemin, calme et souriant, brisant tous les obstacles qu'il rencontre, étranger aux machinations ténébreuses dont il sera l'instrument inconscient. C'est dans toute sa candeur, avec sa sincérité, sa force exubérante, grandi aux proportions de l'épopée, le type de l'adolescent allemand, der *Deutsche Jüngling*, tour à tour rêveur et prompt à l'action, que les poètes de l'école romantique ont fait si sentimental et si mièvre. Si le prototype se trouve dans les Eddas et dans les *Nibelungen*, la figure de Siegfried, telle que la conçoit Richard Wagner, n'en est pas moins une création à part, nouvelle dans la littérature contemporaine, et qui appartient en propre à son puissant génie.

La Tétralogie tout entière est ainsi un travail très subtil et très personnel d'appropriation et de coordination, qui suppose une vaste érudition, un sens poétique très fin.

Je ne parle pas de la faculté toute particulière chez Wagner, de donner vie, relief et caractère aux grandes figures historiques ou légendaires qu'il lui plaît d'évoquer. Il a une habileté merveilleuse pour ramener, en les condensant fortement, sur deux ou trois personnages principaux les traits de caractère ou de mœurs qui se trouvent épars, à l'état de simples indications, dans les poèmes ou les traditions dont il s'inspire. Le fait est qu'avant lui aucun des nombreux prosateurs ou poètes allemands qui se sont attachés à faire revivre les types de la vieille épopée, n'y a réussi avec le même bonheur. Les uns ont démesuré-

ment affadi les grandes figures héroïques, pensant les rendre plus conformes au sentiment contemporain ; les autres se sont complus dans l'exagération des atrocités et des horreurs qui remplissent les antiques traditions.

Il n'est pas jusqu'à l'emploi du *merveilleux*, qui joue un si grand rôle dans les *Nibelungen* et les Eddas, où la clairvoyance de son génie ne se manifeste. On lui a cruellement reproché les fantasmagories qu'il a introduites dans son œuvre dramatique, les métamorphoses d'Alberich, le combat avec le dragon, les philtres d'oubli, les apparitions de Walkyries, les évocations d'esprits souterrains. C'est une féerie, s'est-on écrié !

La belle affaire. Une féerie ! Et pourquoi pas ?

On croit avoir accablé Wagner et sa Tétralogie en lui jetant à la tête ce mot : féerie ! Qu'est-ce que cela veut dire ? Tout opéra ne participe-t-il pas de la féerie, depuis Lulli jusqu'à nos jours, en passant par Glück, Spontini, Mozart, Weber et Meyerbeer ?

Pourquoi les diableries du *Freischütz*, de *Robert le Diable*, de *Faust*, seraient-elles admissibles, et le merveilleux des *Nibelungen* ne le serait-il pas ? Il faut convenir que la critique, qui se prétend sérieuse et savante, a parfois d'étranges absences et une singulière logique.

Du moment qu'il évoquait les antiques traditions germaniques et scandinaves, Wagner ne pouvait pas ne pas conserver le caractère légendaire et fabuleux des récits dont il s'inspirait. Au nom de quel principe, au nom de quelle loi d'esthétique proclame-t-on l'indignité

de la légende ? Il y a longtemps que Victor Hugo a dit là-dessus le mot juste et définitif. De son temps comme du nôtre, c'est une sottise de quereller un auteur sur le choix de son sujet. Il n'en est aucun qui soit exclu de la poésie. Ceux qui répondent à Wagner : féerie ! reprennent au fond, contre ce grand artiste et sous une autre forme, la très pitoyable campagne des classiques contre les romantiques. Ils n'ont même pas le mérite de la nouveauté.

L'Anneau du Nibelung, a dit fort sensément M. Saint-Saëns (1), — et je suis heureux de me trouver ici complètement d'accord avec lui, — est un drame conçu, sinon dans la forme, du moins dans le sentiment du drame antique : c'est une épopée en action avec les avantages et les inconvénients inhérents à l'épopée. C'est à ce point de vue, à ce point de vue seul, qu'il faut se placer pour juger ce poème, sans oublier que la musique, pour laquelle il a été conçu, lui apporte le contingent de couleur et de vie dont ne peut aujourd'hui se passer un sujet légendaire. Mais voilà ce que ne font pas les calamiteux aristarques, qui réduisant tout le théâtre à la conception extrêmement étroite et mesquine qu'ils en ont, n'admettent pas que le merveilleux ait ses entrées sur la scène moderne. Leur scepticisme les empêche de croire aux apparitions de dieux. La banalité de leur esprit s'accommode d'autant mieux des platitudes du vaudeville et des fadaises de l'opéra-comique.

Passons !

Dans les Eddas le merveilleux est si intimement

(1) *Harmonie et Mélodie*.

mêlé à la trame du récit, qu'il est difficile d'y établir la distinction du naturel et du surnaturel. C'est un merveilleux tout plein de terreurs mystérieuses et d'émotions religieuses comme en connaissent également les poètes grecs et ceux des premiers temps du christianisme.

Wagner s'en est directement inspiré, et il n'est pas besoin d'appeler le pessimisme de Schopenhauer à la rescousse pour expliquer le sentiment intense de la fatalité qui remplit tout le drame et lui imprime un caractère si saisissant de mélancolie poignante et d'austère grandeur (1).

Ce caractère résulte de l'union intime des deux éléments : le naturel et le surnaturel, et c'est là le grand art, comme l'a dit Marmontel. Il faut mêler le Merveilleux avec la nature comme s'ils ne faisaient qu'un seul ordre de choses et comme s'ils n'avaient qu'un mouvement commun. Les fables primitives qui

(1) Voir à ce propos un très intéressant article de M. H. S. Chamberlain dans la *Revue wagnérienne* du 8 février 1887. M. Chamberlain démontre fort à propos qu'il ne faut pas chercher des spéculations et des doctrines philosophiques dans les *Nibelungen*. Il y a certainement une idée philosophique, mais purement générale, humaine, et c'est se tromper gravement que de vouloir considérer ce poème comme l'énoncé d'un système quelconque, et particulièrement du système de Schopenhauer. Wagner n'a connu les œuvres de ce philosophe que dans l'hiver de 1853-54, époque à laquelle le poète Herwegh lui en apporta un exemplaire à Zurich. Or, à cette époque, le poème du *Ring* était déjà terminé depuis deux ans et même déjà imprimé. La vérité, c'est que les idées philosophiques de Wagner se sont développées librement et parallèlement au système de Schopenhauer, avec lequel elles ont en effet beaucoup de points communs. Ces idées se reflètent dans ses œuvres, voilà tout, mais c'est méconnaître absolument les principes fondamentaux de l'art, les procédés de la création artistique tels que Wagner les a énoncés avec une clarté merveilleuse dans de nombreux écrits, que de le représenter composant le *Ring*, *Tristan* ou *Parsifal* avec le propos délibéré de mettre sur la scène les théories de Schopenhauer. " Wagner est vraiment trop poète, a dit Liszt, pour songer à faire de ses drames des démonstrations philosophiques. „

sont si saisissantes et dont le relief est si accusé, évitent avec soin les abstractions ; elles se complaisent au contraire dans le merveilleux, afin de rendre ainsi d'une manière plus frappante, en les incarnant dans certains personnages plus grands que nature, les grandes lois physiques et morales auxquelles l'humanité tout entière doit se soumettre. C'eût été une impardonnable erreur de la part de Wagner, de se priver de ces fictions poétiques qui parlent directement à l'imagination. C'est à celle-ci, après tout, et non à la raison, que s'adresse l'art. Du moment que le merveilleux n'entrave pas l'action et qu'il contribue au contraire à en accentuer le développement logique, il est à sa place, quel que soit le genre dans lequel on en fait usage.

L'édifice de la Tétralogie est fondé sur ce qu'il y a de plus naturel et de plus simple : les amours de Siegfried et de Brunnhilde, et la trahison de Siegfried. Celle-ci est amenée par un concours de circonstances d'où découlent toute une série de calamités mortelles, et qui se rattachent elles-mêmes à l'histoire des dieux dont les passions et les violences sont l'origine des maux qui accablent l'humanité.

L'idée morale qui est au fond de l'œuvre apparaît à la fin du *Crépuscule des Dieux*. Lorsque s'écroule le palais céleste, et que Brunnhilde du haut du bûcher, dans un suprême adieu au monde, invite les filles du Rhin à venir reprendre l'anneau du Nibelung et à engloutir à tout jamais l'or maudit, ce sacrifice consume l'expiation des crimes qui ont troublé l'harmonie de l'univers.

Cette idée d'expiation se trouve déjà dans les derniers chants de l'Edda qui racontent la fin des dieux. Les Ases meurent les uns après les autres de mort violente, dans des circonstances remplies d'horreur. Le soleil s'obscurcit, la terre est engloutie par la mer, les étoiles brillantes tombent du ciel, des tourbillons de feu enveloppent l'arbre universel, le frêne sacré qui nourrissait les hommes et dont la vaste ramure s'étendait sur l'univers; la flamme recouvre tout le ciel. Mais de ces ruines surgit une création nouvelle plus belle encore que la création précédente. On voit sortir de l'eau, pour la seconde fois, la terre qui reverdit de nouveau; les flots s'abaissent, l'aigle prend son essor et du haut des monts fond sur sa proie, tout mal disparaît; et les dieux régénérés s'assemblent et se rappellent les anciennes runes du puissant Odin.

Cette grandiose conclusion des Eddas est omise dans le poème wagnérien. La Tétralogie se termine au moment où l'incendie de la Walhalla annonce la fin du règne des dieux. Seulement, à l'idée de la régénération du monde, Wagner en substitue une autre: celle de la purification de l'amour. Le sacrifice de Brunnhilde a effacé la malédiction attachée à l'anneau; les dernières mesures orchestrales nous révèlent toute la pensée du poète-musicien: une mélodie nouvelle, la mélodie de *l'Amour délivré*, se dégage peu à peu, elle s'élève, portée par des arpèges de harpes, elle plane en sa sérénité tranquille, puis doucement elle va s'éteignant dans des harmonies éthérées et légères comme les vapeurs de l'aube naissante: c'est que le règne de l'humanité commence,

VII

Pour le lecteur qui aura bien voulu me suivre jusqu'ici, et qui ainsi se sera mis, dans une certaine mesure, au fait des origines poétiques et littéraires de la Tétralogie wagnérienne, bien des obscurités et bien des doutes seront dissipés.

Telle scène de la Tétralogie des *Nibelungen* qui lui aurait paru naïve ou puérile, se révélera à lui avec un tout autre caractère, quand il se rappellera les traditions auxquelles elle se rattache. Si ces traditions qui nous tiennent de si près par tant de côtés, — elles ont laissé dans toute l'Europe centrale des traces qui ne sont point effacées, — si ces traditions étaient mieux connues, si elles occupaient dans notre éducation, d'où elles ont été injustement bannies, la même place que les traditions beaucoup plus éloignées de l'antiquité grecque et latine, l'œuvre de Wagner ne dérouterait personne.

Ce grand drame lyrique, n'est pas seulement pour éblouir les âmes simples : il est plus que toute autre œuvre moderne, capable non seulement d'intéresser, mais de captiver puissamment les esprits cultivés. Il touche à tout : aux plus hauts problèmes de la phi-

losophie, aux plus délicates révélations du sentiment. Cet ouvrage colossal, où la double splendeur de la poésie et de la musique se trouve si étroitement unie, fait songer le penseur et le saisit par l'abondance et la profondeur des idées. Pour peu que vous le vouliez, le poète vous entraînera dans les abîmes du rêve le plus captivant et le plus délicieux.

Richard Wagner n'a jamais eu à redouter que les intelligences à demi développées, qui n'ont que des notions vagues d'une foule de choses et qui se confinent volontiers dans le cercle des idées qui leur sont familières. Sans doute c'est là un art nouveau, un théâtre qui sort complètement des habitudes de la scène contemporaine, qui s'écarte par le fond et par la forme, du drame lyrique tel que nous l'ont fait Meyerbeer, Donizetti, Halévy, Gounod, Massenet, Verdi, tous les maîtres contemporains de l'opéra pseudo-historique ou légendaire. Le tout est de ne pas y chercher ce que le maître de Bayreuth n'a pas voulu y mettre : ni amourettes qui tournent mal, ni surprises qui étonnent, ni intrigues qu'il est difficile de débrouiller. L'action est d'une clarté absolue et d'une limpidité extrême une fois qu'on en connaît le point de départ. L'intérêt est tout entier et exclusivement dans le développement logique des caractères et dans la beauté achevée de la forme artistique, poétique et musicale. Il suffit, pour être subjugué et gagné par l'œuvre, de n'apporter à l'audition ni préventions ridicules, ni répugnances que rien ne légitime plus.

La *Walkyrie*, première journée de la Tétralogie, le premier acte, en quelque sorte, de cette grande pièce

en trois drames, est l'œuvre la plus accessible à première vue, tout au moins dans sa partie purement humaine. Les personnages surnaturels qui y paraissent agissent comme de simples mortels. Il suffit de savoir quel caractère leur attribue la mythologie scandinave.

Wotan, l'Odin de la mythologie du Nord, est le père des dieux, c'est le Jupiter germanique. L'imagination des Germains se le représentait sous le plus bel aspect, lui prêtait un casque d'or, une armure éblouissante, une lance invincible. Il avait le pouvoir d'accorder aux Germains la victoire, qui était à leurs yeux le plus précieux des biens ; c'est pourquoi ils appelaient aussi Wotan le Père de la Victoire. C'est lui qui avait fixé les lois auxquelles obéit le monde, les *Runes* ; mais comme toutes les divinités du Nord, il n'avait en partage ni la toute-puissance, ni la parfaite sagesse, ni l'immortalité. Les Germains se représentaient leurs dieux sous la figure de héros, soumis comme les hommes aux erreurs, aux passions, à une destinée supérieure, et même à la mort. De son palais, la *Walhalla*, il voyait le monde entier.

Sa femme, Frigg ou Fricka, partageait seule cette demeure avec lui. Elle voyageait avec un attelage tantôt de chats, tantôt de béliers ; ces animaux lui étaient consacrés, comme le hibou à Minerve, la déesse de la sagesse chez les Grecs. Fricka est à la fois Minerve et Junon. Elle conseille Wotan et cherche à mettre un frein à ses passions violentes. Elle n'a qu'un rôle épisodique dans la *Walkyrie*. Elle y paraît au second acte pour rappeler à son époux les

runes, les lois sacrées qu'il est sur le point d'enfreindre en accordant sa protection aux amours incestueuses de Siegmund et de Sieglinde.

Ces deux personnages, quoique nés de Wotan et d'une mortelle, sont des êtres purement humains, de même que le farouche Hunding, guerrier brutal et sauvage des temps primitifs.

Les *Walkyries*, ou vierges de la bataille, appartiennent à la catégorie des demi-dieux. Elles étaient habillées de plumes, obéissaient aux ordres de Wotan dont elles étaient filles, et choisissaient sur le champ de bataille, pour les transporter dans la Walhalla, où ils prenaient place à la table des dieux et buvaient l'hydromel, les héros tombés en combattant. Brunnhilde (Brynhild chez les Scandinaves) était la première d'entre les *Walkyries*. Elle était la fille préférée de Wotan, tant à cause de sa beauté que de sa force et de son courage. Son rôle dans la première partie de la Tétralogie, à laquelle elle donne son titre, est très développé. Elle conduit tout le second et tout le troisième acte.

Touchée par le malheur de Siegmund et de Sieglinde, elle prend sous sa protection ce couple amoureux, au mépris de la défense formelle de Wotan, rappelé à l'observation de ses devoirs par la déesse Fricka. C'est à raison de cette désobéissance que Wotan la condamne à perdre sa divinité et à dormir entourée d'un cercle de feu sur un rocher solitaire, jusqu'au jour où viendra la réveiller un héros qui ne connaît pas la peur.

L'idée première de ce drame est empruntée aux

premiers chapitres de la *Völsunga Saga*, qui raconte les origines et les malheurs de la race des *Völsungen*.

Le roi Völsung est un descendant d'Odin qui a eu dix enfants de son mariage avec une Walkyrie. Parmi ces dix enfants, Siegmund et Signy sont les premiers-nés et les plus beaux; ils sont jumeaux. Signy, sur le conseil de son père, épouse le roi Siggeir qu'elle n'aime pas. Le jour de ses noces, pendant le festin, un homme, robuste et fort, portant un large chapeau et vêtu d'un manteau bleu, entre dans la salle, enfonce une épée dans le tronc du frêne autour duquel s'élève l'habitation et prononce ces paroles mystérieuses: " Celui qui pourra arracher de l'arbre cette épée, la gardera comme un don de moi. „ Puis il disparaît. Les guerriers assemblés tentent l'un après l'autre de tirer l'épée du tronc; ils n'y parviennent pas. Seul, Siegmund accomplit l'exploit. Le roi Siggeir lui offre de racheter le glaive au prix de trois fois son pesant d'or. Siegmund répond fièrement: " Cette épée, si elle t'avait été destinée, tu l'aurais tirée toi-même du frêne. Je la garde. „ Siggeir jure de se venger d'un tel affront et, dès le lendemain, il invite le roi Völsung et ses fils à un festin au milieu duquel les guerriers de Siggeir attaquent les *Völsungen*. Ceux-ci se défendent vaillamment; mais la lutte est inégale et Völsung est fait prisonnier avec ses fils. Dès ce moment, Signy n'a plus qu'une pensée: venger son père et ses frères. C'est elle qui excite Siegmund contre son mari Siggeir. Elle envoie à Siegmund ses propres fils, que Siegmund tue. Puis elle prend la figure d'une autre femme et va retrouver Siegmund dans

les bois. Siegmund aime cette pauvre étrangère dans laquelle il ne reconnaît pas sa sœur, et de cette union naît un enfant doué d'une force extraordinaire, Sinfjötli, qui dès l'âge de dix ans accomplit des actions surprenantes. Siegmund et son fils ont ensuite une foule d'aventures dans les bois ; ils prennent même la forme et la voix des loups et se livrent à toutes sortes de déprédations. Ils se rendent finalement au palais du roi Siggeir. Ils combattent, mais ils sont encore une fois faits prisonniers. On les enferme dans une montagne où Signy leur apporte du lard et du foin. Dans le morceau de lard, Sinfjötli retrouve l'épée de son père Siegmund. Grâce à cette épée ils tranchent les rochers derrière lesquels tous deux étaient enfermés, puis ils vont mettre le feu au palais de Siggeir. Celui-ci périt dans les flammes, et Signy, maintenant que sa vengeance est consommée, se jette à son tour dans le brasier. La Saga raconte d'autres aventures de Siegmund et de son fils, notamment le mariage de Siegmund avec Hiördis, la mère de Siegfried, mais ces récits n'ont aucun rapport direct avec la Tétralogie.

Cette donnée, Wagner la rattache à l'ensemble de son poème en faisant de Siegmund et de Signy (Sieglinde) les enfants de Wotan et les parents de Siegfried. Dans les Eddas Siegfried est fils de Siegmund et de sa seconde femme Hiördis.

Wagner s'écarte volontairement de la version primitive, afin de rendre plus sensible le lien qui unit les différentes actions de la Tétralogie les unes aux autres. Et voici comment :

Wotan n'ignore pas que la malédiction de l'anneau enlevé par lui au nain Alberich par la violence et l'astuce, provoquera dans le monde de grandes calamités et menace même les dieux qui sont les premiers coupables. Lorsqu'à la fin du *Rheingold* nous voyons les dieux entrer dans la Walhalla, du fond de la vallée montent vers eux les plaintes et les malédictions des filles du Rhin, qui redemandent l'or qu'on leur a enlevé. Entre le *Rheingold* et la *Wal-kyrie*, Wotan va donc consulter la déesse Erda (1) pour lui arracher ses secrets ; il apprend ainsi que son crime entraînera la perte des dieux, à moins que l'anneau maudit ne revienne aux filles du Rhin ; mais pour reprendre l'anneau au géant Fafner qui le détient et s'est métamorphosé en dragon afin de le mieux garder, il faut un héros, un homme d'un courage et d'une force extraordinaires, issu de la race des dieux. Or, Wotan a deux enfants qu'il a eu jadis d'une mortelle, Siegmund et Sieglinde, frère et sœur ; il décide que le héros qui doit sauver les dieux naîtra de l'amour coupable de ces deux enfants. Il sera ainsi doublement de la race des Völsungen, comme dans le récit de l'Edda que nous venons de résumer. L'Edda nous dit simplement que le roi Völsung est un descendant de Wotan. Wagner suppose que Völse ou Velse est Wotan lui-même. Ainsi tout s'explique ; ce qui se passe dans la *Wal-*

(1) Urda, l'originelle, la Norne qui sait tout, d'où tout est sorti. L'Edda cite trois nornes, *Urda*, *Verdanda* et *Skuld*, dont les noms signifient le Présent, le Passé et l'Avenir. Wagner a transformé le nom de la première en Erda, il fait ainsi d'elle la déesse de la terre, la terre, principe de tout ce qui existe.

kyrie, les amours de Siegmund et la désobéissance de Brunnhilde se rattachent directement à la malédiction de l'anneau, qui poursuit ses effets sur les dieux et les descendants des dieux, de génération en génération.

La fiction du sommeil magique de Brunnhilde est également empruntée à l'Edda (1). Mais elle est très sobre quant à la cause du sommeil. Elle raconte que Brunnhilde a été punie pour avoir frappé dans la bataille le guerrier auquel Wotan avait prédit la victoire, et avoir sauvé au contraire un guerrier que le destin avait marqué et que personne ne devait plus protéger. Cette idée, Wagner la rapporte directement à Siegmund. Brunnhilde est prête à obéir à son père lorsque celui-ci lui ordonne de frapper Siegmund; mais elle se sent émue à la vue du couple amoureux chassé de partout et poursuivi par Hunding, et elle sent bien que le désir secret de Wotan est de sauver son propre fils. C'est ainsi qu'elle prend sa défense en dépit de l'ordre formel de son père. Wotan, il est vrai, intervient ensuite dans le combat et brise le glaive de Siegmund au moment où il allait frapper Hunding; Siegmund meurt; mais Brunnhilde, en sauvant Sieglinde, sauve en même temps l'enfant qui naîtra d'elle et qui sera Siegfried, le héros destiné à sauver les dieux. Dans la *Völsunga Saga* il est seulement ques-

(1) Elle est mentionnée fréquemment dans les chants de la vieille Edda relatifs à Sigurd, dans le second chant de Brynhild, dans la *Saga des Nibelungen* (recueil en prose), enfin dans les Sagas des îles Feroë. Voir E. de Laveleye : *La Saga des Nibelungen dans les Eddas*, où l'on trouvera la traduction de toutes ces pièces.

tion d'une façon très vague d'un enfant à naître de la race des Völsungen, que protège une Walkyrie et qui sera, plus tard, l'époux de celle-ci. Encore une fois, Wagner a pris cette idée, il l'applique à Brunnhilde. C'est là un trait heureux, car dès lors l'intérêt est éveillé sur l'union future de Siegfried et de la vierge guerrière.

Une partie des récits de la légende se retrouve dans le dialogue qu'échangent les personnages au premier acte. Ainsi, le long récit de Siegmund est simplement une adaptation, un résumé de ce que raconte l'Edda.

Le dieu Velse, accompagné de son fils Siegmund, va à la recherche d'aventures; ils accomplissent des actes extraordinaires, et de tous côtés ils sont poursuivis par les ennemis que suscitent leurs violences. La mère de Siegmund est assassinée pendant leur absence; Signy, la sœur de Siegmund, est enlevée et leur maison est réduite en cendres. Velse est obligé de se réfugier dans les bois avec son fils, et là il se cache sous la figure d'un loup qui lutte constamment avec les chasseurs qui le poursuivent. Signy est devenue la femme d'un guerrier, Hunding, qu'elle ne peut aimer. Tristement elle était assise à côté de Hunding au festin de noces, lorsque paraît l'étranger mystérieux qui enfonce l'épée dans le tronc du frêne.

Quant à Siegmund, il erre dans les bois, ayant perdu les traces de Velse. Il est chassé de partout jusqu'au jour où il prend la défense d'une jeune fille qu'un guerrier farouche voulait épouser malgré elle

et qu'il sauve en tuant ses persécuteurs. C'est après cet exploit qu'il vient se réfugier dans la demeure de Hunding et y retrouve Sieglinde. On aura sans peine reconnu dans ces faits, le récit de la Saga que j'ai analysé plus haut.

Ces prémisses connues, l'action n'offre plus l'ombre de difficultés, et même les fatales longueurs tant critiquées du récit de Siegmund, lorsqu'il raconte qui il est et d'où il vient, n'ont plus rien qui nous choque. Les détails circonstanciés qu'il donne sur sa vie d'aventures en compagnie de Velse, ne sont nullement étrangers à l'action. Ils expliquent et motivent l'attirance singulière que le héros exerce sur la tremblante Sieglinde. Lorsque dans *l'Edipe à Colone* le roi aveugle raconte à sa fille Antigone les étranges fatalités qui le poursuivent, ce récit n'est si émouvant que parce que la légende mise en scène par Sophocle est présente à tous les esprits. De même, dans la *Walkyrie*, toutes les circonstances rappelées par Siegmund intéresseront d'autant plus que l'auditeur connaîtra mieux les légendes auxquelles elles se rapportent. C'est un phénomène constaté au théâtre : le spectateur subit la sensation de longueur lorsqu'il ne comprend plus. Où il sent une obscurité, il éprouve une lassitude. L'important est donc de l'éclairer et de lui expliquer ce qu'il ne peut être en mesure de saisir du premier coup. Comment voulez-vous qu'il s'intéresse à l'histoire de Velse et de Loup le Vaillant, s'il ignore complètement quel rapport ces noms évoqués ont avec le drame. La curiosité inquiète de Sieglinde, sa

croissante sympathie pour l'étranger, la haine féroce de Hunding, deviennent au contraire profondément émouvantes du moment que l'on se représente bien nettement les circonstances qui ont déjà établi dans les rapports de ces personnages entre eux des sentiments et des passions réciproques.

Ainsi encore dans le second acte, la longue scène entre Wotan et Brunnhilde est aux yeux de tous ceux qui connaissent l'œuvre de près, l'une des plus belles et des plus saisissantes de toute la *Walkyrie*. Elle ne produit pas toujours à la scène la même impression, parce qu'il est peu de personnes qui entrent complètement dans le sentiment du poème. Cette scène, où le dieu maîtrisé par la fatalité est contraint d'ordonner à la Walkyrie de préparer à la mort son fils Siegmund, et cela pour racheter ses propres crimes et sauver la race des dieux, cette scène est éminemment tragique et émouvante. Le long récit de Wotan n'est nullement inutile à l'action. Si le dieu n'expliquait pas à Brunnhilde pourquoi il ordonne cette mort que la fatalité lui impose, Brunnhilde ne lui désobéirait pas. C'est, en effet, ce récit qui révèle à celle-ci la secrète pensée du dieu et son désir inavoué de sauver le fils qu'il avait engendré, dans l'espoir qu'il serait le salut de la race divine. Il se rattache donc directement à l'action, il y est nécessaire.

Ce sont là les deux principales critiques adressées à Wagner, lors des représentations de Bayreuth, en 1876. Sur quoi, on a pris le parti, dans beaucoup de théâtres, de faire des amputations assez importantes à la partition. Je crois que c'est là une

faute et que l'œuvre n'eût pas souffert d'être représentée intégralement. Le public, en se familiarisant avec elle, se serait certainement rendu compte de l'importance des deux récits dont je viens de parler, et connaissant mieux le sujet, y aurait éprouvé les mêmes jouissances qu'aux endroits où l'action scénique est plus mouvementée et s'explique d'elle-même.

Pour le reste, l'action est, en effet, si claire, si naturelle, si limpide, si passionnée, qu'un commentaire serait tout à fait inutile et affaiblirait plutôt l'impression.

Mon but, d'ailleurs, n'est pas d'analyser le poème. Ce travail a été fait dans la perfection par d'éminents écrivains. Ces analyses sont devenues presque inutiles depuis que nous possédons la belle et savante version française de M. Victor Wilder (1). Pour qui connaît la difficulté d'un pareil labeur, où il s'agit à la fois de rendre la pensée de l'auteur et d'adapter des vers français à un texte musical directement inspiré par les rythmes et les asso-

(1) Le livret séparé de la *Walkyrie*, version française de M. Wilder, a paru chez Schott, Paris et Bruxelles, in-8°.

Pour les analyses auxquelles je fais allusion, voici le titre exact de quelques ouvrages où l'on en trouvera d'excellentes :

CATULLE MENDÈS : *Richard Wagner*, Paris, Charpentier, 1886.

C. SAINT-SAËNS : *Harmonie et Mélodie*, Paris, Calmann-Lévy, 1885 ; (*L'Anneau du Nibelung*, reproduction des articles adressés à un journal de Paris, après les représentations de Bayreuth, en 1876.)

JUDITH GAUTHIER : *Richard Wagner et son œuvre poétique*, Paris, Charavay, 1883.

ALBERT SOUBIES et CHARLES MALHERBE : *L'œuvre dramatique de Richard Wagner*, Paris, Fischbacher, 1886.

CHARLES TARDIEU : *Lettres de Bayreuth* (adressées à l'*Indépendance belge* en 1876), Schott frères, Bruxelles, 1884.

ADOLPHE JULLIEN : *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*. Paris Rouam, 1886.

nances de la langue allemande, et cela sans cesser d'être littéraire, les remarquables versions des drames wagnériens que nous a données M. Wilder sont de vrais chefs d'œuvre, en dépit des quelques défaillances qu'on y a pu relever. Le mieux que je puisse faire, c'est d'y renvoyer le lecteur.

VIII

La *Walkyrie* est la deuxième partition écrite dans ce qu'on appelle la seconde manière de Wagner.

Lohengrin marque la fin de la première période. La vérité entrevue lors de la composition du *Vaisseau fantôme* n'est pas encore arrivée à son plein épanouissement. La mélodie a encore un certain air de famille qui rappelle l'ancienne "mélodie d'opéra". L'œuvre est conçue dans le moule ancien; ce moule craque cependant de toutes parts sous l'effort de l'idée nouvelle qu'il est impuissant à contenir. Chœurs, duos, trios, ensembles, finales, tout le vieil échafaudage est encore debout : mais déjà de toutes parts les thèmes caractéristiques surgissent, et des harmonies typiques qui enveloppent les personnages et leur créent une atmosphère musicale. Elsa et Lohengrin restent d'inoubliables figures, dont le nom seul évoque, au premier appel, tout un monde d'harmonies immatérielles et de rêves poétiques.

Avec *Rheingold* tout est définitivement et radicalement changé. La seconde période a commencé.

Ici plus rien ne nous rattache aux formes consacrées. Plus de mélodie : des thèmes. Plus d'accords plaqués : des voix qui marchent indépendamment les unes des autres et qui s'unissent en de merveilleuses et saisissantes harmonies. Toute l'œuvre émane de quelques accords caractéristiques et de quelques figures mélodiques savamment combinées.

La musique nouvelle, la voilà. Essentiellement expressive, non mélodique de parti pris, elle prend la forme du drame, se modèle sur lui; elle se soude avec l'action. Nous sommes dans la " seconde manière „, qui est en réalité l'unique et la vraie, — celle de la plénitude du génie et de l'absolue maîtrise sur tout ce qui constitue le métier dans l'art.

Entre *Lohengrin* et *Rheingold* il y a sept années : *grande ævi spatium*. Mais quelle prodigieuse et féconde activité en cet espace de temps. Jamais artiste n'a autant produit dans des conditions plus défavorables à la production intellectuelle.

Lohengrin est achevé en 1847. Wagner est chef d'orchestre à Dresde. On parle vaguement de monter son nouvel ouvrage, mais il n'a pas le temps d'attendre.

Les études pour *Tannhæuser* et *Lohengrin* l'ont mis au fait de tout le passé légendaire et poétique de l'Allemagne. C'est une mine inépuisable. Il ne faut pas que cette source tarisse. *Lohengrin* à peine terminé, voici la grande figure de Frédéric Barbe-rousse qui se dresse devant lui, et il éprouve le besoin de se l'expliquer à lui-même et aux autres. Il livre aussitôt une étude singulièrement neuve et

suggestive sur la légende dans ses rapports avec l'histoire universelle. (1) Mais Frédéric Barberousse ne le retient pas longtemps. Voici le premier essai d'adaptation des *Nibelungen*: une ébauche de la Tétralogie, un résumé dramatique et saisissant du *Mythe des Nibelungen* (2). Cette ébauche aboutit à la composition d'un poème en trois actes, la *Mort de Siegfried*, destiné à un drame lyrique et qui est devenu plus tard la *Götterdämmerung*. Ces grands projets sont coupés par des écrits sur l'organisation d'un théâtre national allemand et sur *l'Art et la Révolution* (3), ce dernier avec cette exergue: " Là où l'art s'est tu, la parole est à la science politique et à la philosophie; maintenant que la science politique et la philosophie touchent à leur fin, c'est à l'artiste à recommencer. „

En effet, la science politique tout au moins était à sa fin. Quelques semaines après, la révolution ensanglantait les rues de Dresde. Ce fut pour lui, l'artiste indépendant, le rêveur audacieux, le poète subtil, comme un réveil; l'homme du peuple qui hait toutes les dominations, les dominations politiques comme les dominations littéraires, n'hésita pas à se mêler aux mouvements populaires. Ordre est donné de l'arrêter. Il est obligé de fuir, c'est l'exil en Suisse, c'est la misère. Il n'est plus chef d'orchestre à Dresde, et son avenir d'auteur dramatique semble brisé. Quel théâtre s'ouvrira désormais devant lui?

(1) Les *Wibelungen*, ou *l'Histoire universelle à travers la légende*, publiée chez O. Wiegand, Leipzig, en 1850, mais écrite au début de 1848.

(2) *Der Nibelungen-Mythus*, publié dans les œuvres complètes.

(3) Publié à Leipzig au début de 1849.

Il ne doute pas cependant.

Coup sur coup paraissent : l'*Œuvre d'art de l'avenir*, 200 pages de spéculations sur l'art en général et l'opéra en particulier ; *l'Art et le Climat*, étude curieuse qui développe toute la théorie de Taine, avant Taine ; puis le *Judaïsme dans la musique*, première édition ; enfin, *Opéra et Drame*, trois gros volumes, la théorie nouvelle tout entière.

Est-ce tout ?

Non pas !

Nous voici en 1851 ; nouvelles brochures sur l'art dramatique, sur la musique d'église, sur la fondation Goethe ; commentaires-programmes, études approfondies sur Beethoven.

Que deviennent au milieu de tout cela les projets relatifs au mythe des *Nibelungen* ?

C'est bien simple : l'œuvre a mûri, elle est faite, la voilà : l'année 1852 n'était pas révolue que le poème de la Tétralogie était complètement terminé.

N'est-ce pas un phénomène vraiment extraordinaire que cette vaste composition s'achevant ainsi au milieu de travaux de tout genre et de circonstances matérielles nullement encourageantes ?

Donc, dès 1852, le poème était terminé. Il fut même imprimé à ce moment, mais à quelques exemplaires seulement, comme manuscrit (1). Quant à la composition musicale, elle va devenir maintenant

(1) Comme manuscrit, *als Manuscript*, disent les Allemands. C'est l'usage, en Allemagne, pour les pièces de théâtre dont l'auteur veut se réserver la propriété, de faire autographier ou imprimer son œuvre avec cette mention sur le titre. Les exemplaires ne peuvent être mis en vente, et tout possesseur d'un de ces exemplaires peut être à tout moment requis de le restituer.

la préoccupation exclusive du maître. Au commencement de 1852 on cite déjà comme terminé un *Chant des Walkyries*, qui est, dit-on, la première version de la *Chevauchée*. Le *Rheingold* tout entier prend à peine une année. Commencée au début de 1853, la partition est achevée le 24 mai 1854. La *Walkyrie* suit de près. L'esquisse est complètement terminée le 30 décembre 1854, date notée sur le manuscrit; l'orchestration est finie dans les premiers mois de 1855.

Remarquez bien ces dates : En 1848, la première esquisse du sujet; en 1852, quatre ans après seulement, le poème est terminé, et tout de suite deux partitions énormes sont complètement écrites. La gestation est longue; le travail d'exécution d'une rapidité surprenante.

Cela concorde absolument avec l'aveu contenu dans la lettre à Charles Gaillard (1). " Une fois les vers écrits, les scènes arrangées, la composition musicale n'est plus qu'un travail calme et réfléchi, qui a été lui-même précédé par le véritable travail de la création. „

Il semble qu'après la *Walkyrie* il y ait eu une lassitude et un découragement. Wagner abandonne en effet la composition des *Nibelungen*. Il travaille encore à *Siegfried*, en 1855 et 1856, mais le besoin d'argent l'oblige à donner des concerts; il va à Londres, il va à Vienne. N'ayant aucun espoir de pouvoir faire représenter jamais son grand drame en quatre journées, il se donne tout entier à *Tristan*;

(1) Voir chapitre III.

il va à Paris, où on lui promet l'exécution du *Tannhäuser*. Après l'échec de celui-ci, il revient en Allemagne, et reprend, pour la développer cette fois, l'esquisse des *Maîtres Chanteurs* qu'il avait commencée en 1845, immédiatement après *Tannhäuser*. Et ce n'est qu'après ces excursions en tous sens qu'il revient en 1863 à ses *Nibelungen*, dont il publie enfin l'édition définitive du poème (1). La partie musicale ne devait être entièrement terminée qu'en 1874. On sait dans quelles conditions l'œuvre entière fut donnée, deux ans plus tard, au théâtre spécialement construit sur les indications de Wagner pour l'exécution de la Tétralogie. Grâce à la protection du malheureux roi, Louis II de Bavière, les plus audacieux projets du poète-musicien s'étaient enfin réalisés.

La *Walkyrie* avait eu auparavant une exécution séparée à Munich, en 1870. L'année précédente, sur l'ordre formel du roi de Bavière, le *Rheingold* y avait également été donné et avait produit une profonde impression. La *Walkyrie* eut un retentissement moindre, mais cela s'explique : la première représentation eut lieu le 26 juin. Quelques semaines après éclatait la guerre franco-allemande.

Depuis, elle a fait le tour de toutes les scènes d'Allemagne ; d'abord séparément, ensuite à son rang dans la Tétralogie. Après Munich et Bayreuth, Vienne, Leipzig, Dresde, Hambourg, Hanovre, Cassel, Weimar, ont donné la Tétralogie complète et la reprennent annuellement. Berlin, Francfort, Cologne, ont

(1) Chez J. J. Weber, à Leipzig. La 2^e édition (1869) et les éditions subséquentes, chez Schott, à Mayence.

mis successivement à leur répertoire les drames séparés et ces villes auront bientôt, elles aussi, le *Ring* tout entier.

On s'est demandé si l'acclimatation de cette œuvre colossale sur la scène française était possible. Très intéressante à coup sûr sera la tentative que va faire, dans ce sens le théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles. Assurément l'œuvre est profondément imprégnée de l'esprit du peuple à qui elle s'adresse, et il est possible que, transportée devant d'autres spectateurs, elle perde une grande partie de son intérêt. Mais est-elle à ce point germanique qu'elle ne puisse captiver la race latine ?

Je ne le pense pas. La grande, la fondamentale difficulté contre laquelle elle a à lutter, c'est tout simplement l'ignorance du public en ce qui concerne les mythes du Nord. Dès lors qu'on sera au fait de cette théogonie qui effraie actuellement et à laquelle on n'entend rien parce qu'on ne la connaît pas, les dieux et les héros germaniques intéresseront autant, sinon plus, que les dieux et les héros de la Grèce.

Je m'estimerai heureux si cet écrit pouvait, dans une certaine mesure, avoir dissipé des préventions que rien ne justifie à l'égard de ces belles traditions poétiques. Pour appartenir en propre au Nord, elles n'en sont pas moins le patrimoine de toute l'Europe centrale.

IX

Pour terminer, il me reste à dire quelques mots de la partition, non pour en exalter les beautés musicales. A cet égard, tout a été dit et je puis me borner à renvoyer le lecteur au livre de M. Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, aux *Lettres de Bayreuth* de M. Charles Tardieu, aux ouvrages de MM. Albert Soubies et Malherbe, de Catulle Mendès, de M^{me} Judith Gautier, de M. Ad. Jullien, à une foule d'autres travaux excellents qui ont paru, soit dans la presse quotidienne, soit sous forme de brochure.

Je me bornerai à donner ici les principaux thèmes qui sont entrés dans la trame musicale et qui reparaissent constamment à l'orchestre ou dans le chant, évoqués par les situations et les sentiments qu'expriment les personnages.

Le but pour Richard Wagner n'est pas la poésie et n'est pas la musique proprement dite. Le seul but, c'est le drame lui-même. Il ne faut donc pas se demander : " Entendrai-je de belles mélodies, „ ou " Entendrai-je de beaux vers? „ Il faut se dire : " On va représenter devant moi un drame, serai-je ému? „

Cette émotion sera d'autant plus vive qu'on entrera

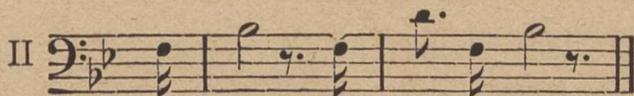
plus intimement dans la pensée du poète-musicien, et rien n'aidera mieux à y arriver que la connaissance des thèmes et des harmonies qui expriment les sentiments et définissent les caractères des personnages.

La *Walkyrie* n'a pas d'ouverture, mais une simple introduction se rattachant directement à l'action et qui comprend cent et dix mesures. Cette introduction a pour but de mettre le spectateur, dès le début, dans le sentiment du poème. C'est un morceau sauvage et violent qui décrit la fuite haletante du personnage qui nous apparaîtra le premier sur la scène, Siegmund, le fils de Velse, poursuivi par Hunding et cherchant un refuge contre l'orage et la foudre qui cassent les arbres de la forêt.

Le morceau est tout entier bâti sur un point d'orgue (*ré* mineur) avec cette figure rythmique à la basse (I) :



Pendant que l'orage gronde, les cuivres sonnent l'appel du dieu du tonnerre :



La foudre éclate et de puissants accords rythmés, sur le motif du dieu du tonnerre, évoquent l'image de colosses abattus et de ruines croulantes. Puis l'orage s'apaise La toile se lève, et la scène reste vide un moment, à peine éclairée. Nous sommes dans l'intérieur

(1) Les chiffres romains entre parenthèses désignent les motifs. Les indications relatives à la pagination renvoient à l'édition française de la *Walkyrie*, arrangement pour piano et chant de Kleinmichel.

de la rustique habitation de Hunding. Au dehors on entend les dernières rafales de l'ouragan. Tout à coup un homme entre, vêtu de peaux de bêtes, sauvage, éperdu, haletant ; il se retient aux murs, il marche en tâtonnant, il se traîne jusqu'au foyer qui brûle et jette de vagues lueurs. C'est Siegmund, le Völsung fugitif. Dès son entrée, un thème dans l'orchestre nous dit son abattement.



Ce motif suit tous ses mouvements, il grandit, comme si le héros retrouvait un moment d'énergie, puis il s'éteint, au moment où Siegmund épuisé s'affaisse évanoui au pied du foyer pendant qu'un dernier rappel du motif de l'orage (I) fait passer un frisson dans l'orchestre.

Alors une porte de l'appartement s'ouvre et une femme aux blancs vêtements paraît. C'est Sieglinde. Elle s'étonne de cet étranger étendu près du foyer. L'orchestre redit la phrase de l'abattement de Siegmund (III), l'étonnement fait place à la compassion dans l'âme de la jeune femme. L'orchestre exprime ce sentiment par cette délicate figure



qui se développe et se marie avec le motif de Siegmund (page 9). Quand les personnages se taisent, l'orchestre parle, et avec quelle éloquente précision ! L'un après l'autre apparaissent ici des thèmes expres-

sifs qui se rattachent chacun à un ordre d'idées déterminé. Voici le motif de Sieglinde qui s'unit étroitement à une phrase propre à Siegmund (page 1, 3^{me} système).



La répétition du motif de la compassion (IV) nous dit le sentiment de plus en plus vif qui rapproche Sieglinde de Siegmund. Quand celui-ci interroge la jeune femme et apprend d'elle qu'il est dans la demeure de Hunding, l'orchestre rappelle un motif du *Rheingold*, le motif de la Fin des Dieux, dont voici la forme première :



Ici (page 10, 1^{re} mesure du *lento*) il apparaît brisé, et sa mélancolie nous dit la fatalité qui poursuit ces deux enfants de la race des dieux.

Longtemps l'orchestre répète les mêmes thèmes significatifs, pendant que Sieglinde offre à l'étranger la boisson rafraîchissante. Réconforté, Siegmund veut fuir. Mais Sieglinde le retient et alors paraît un nouveau motif apparenté au motif de la compassion (IV) et qui exprime la reconnaissance inquiète de Siegmund (page 15, 1^{er} système).



Il se développe, grandit, et sans cesse les deux

thèmes (IV et VII), combinés entre eux, nous révèlent, mieux que ne saurait le faire la parole, la naissante passion des deux jeunes gens.

Tout à coup l'enchantement cesse. Une sonnerie lointaine annonce un nouveau personnage (page 16). Sieglinde écoute. Elle entend le sabot du cheval de Hunding, et bientôt, en effet, paraît le farouche guerrier, celui dont elle est la femme et en quelque sorte l'esclave. Quand il se dresse, armé de la lance et du bouclier, sur le seuil du hall, l'orchestre caractérise merveilleusement sa nature brutale et sauvage :



Ce motif énergique et rude domine toute la scène de Hunding, que traversent çà et là, selon le sentiment des personnages, les divers motifs précédents : celui de Siegmund (V), celui du Völsung (III), celui de la compassion de Sieglinde (IV), jusqu'au moment où, invité à se faire connaître, Siegmund commence son récit : alors reparaît tragique et profondément triste la phrase de la *reconnaissance* de Siegmund (*Poco meno mosso*, page 21.)

Ce récit a la forme stricte du récitatif. Mais l'intérêt en est constamment soutenu par l'accompagnement orchestral qui le commente et l'explique. Quand Siegmund rappelle la mort de sa mère, sa sœur enlevée et leur demeure réduite en cendres, le motif de Hunding qui reparaît dans l'orchestre nous

dit que l'auteur de tout cela, c'est celui-là même qui écoute le récit. Siegmund parle ensuite de ses luttes avec ses ennemis ; une fanfare analogue au motif de Hunding accompagne constamment la voix de Siegmund (pages 24, 25, 26).

Quand il évoque le souvenir de son père disparu, Velse, le motif de la Walhalla nous apprend aussitôt que ce Velse est un dieu, un habitant de la Walhalla, Wotan lui-même. Voici ce motif, tel qu'il apparaît dans le *Rheingold* :



Dans la *Walkyrie* il reparaitra souvent sous des formes diverses. (Il vient pour la première fois à la page 26, au *lento*.)

Nous ne rencontrons plus guère de motif nouveau jusqu'à la fin du récit de Siegmund :

Tu sais à présent, ô femme !
Pourquoi la paix n'habite pas mon âme.

Une admirable phrase surgit alors de l'orchestre (page 32).

X



C'est une phrase indépendante, mais qui est composée de figures rythmiques et mélodiques empruntées au motif de l'épée (XI), à celui de la Walhalla (IX) et, au motif du Völsung (VII). Les deux dernières mesures

rappellent le motif de la renonciation à l'amour qui dans le *Rheingold* accompagne la malédiction de l'anneau du Nibelung (Voyez plus loin le thème XXIV.)

Cette phrase est un des exemples les plus caractéristiques de la formation mélodique chez Wagner.

Les mêmes particularités se retrouvent dans l'admirable page symphonique qui accompagne la sortie de Hunding et de Sieglinde (page 35). Les thèmes précédents, le motif de la compassion (IV), celui du Völsung désarmé (V) et la dernière partie du motif X, s'enchaînent les uns aux autres et forment une succession de phrases étonnamment claires, qui, sans qu'un mot soit prononcé, révèlent le sentiment intime des personnages avec une précision et un charme poétique saisissants. Jamais le pouvoir expressif de la musique n'a été poussé plus loin. On écoute et l'on comprend. Cela est parlant.

A la fin de cette scène muette, Sieglinde indique du regard à Siegmund le tronc du frêne où se trouve enfouie l'épée de Wotan. A ce moment éclate dans l'orchestre, pour la première fois, le motif de l'épée qui va jouer un rôle important dans toute la suite de l'acte (page 35, dernière ligne).



Resté seul, Siegmund songe à la promesse de son père; et de même que l'image de ce glaive promis par Wotan au jour du danger suprême hante son esprit, de même sans cesse le motif de l'épée reparaît dans la trame orchestrale, tantôt évoqué doucement comme une espérance lointaine, tantôt

s'affirmant avec éclat selon les impressions du héros. Cette idée s'unit également avec l'image de la douce femme qui s'est montrée si compatissante à l'étranger malheureux; c'est ce que nous dit la persistance du motif de Sieglinde (V), jusqu'au moment où après avoir invoqué le nom de Velse, son père, Siegmund aperçoit enfin la poignée du glaive magique. Alors éclate, grandiose et vibrant, le thème de l'épée; l'espoir renaît au cœur du héros et la passion s'allume en lui pour cette femme, si belle, qui le sauve et qu'il devrait sauver à son tour. Et cependant il est bien faible, il est sans force! Mais Sieglinde elle-même reparaît et ranime son courage. Cette épée, c'est bien le glaive promis par Wotan. Sieglinde raconte comment le dieu l'enfonça dans le tronc du frêne, et de nouveau apparaît, (page 44), le motif de la Walhalla (IX), combiné ensuite à son tour avec le motif de l'épée (XI). Les fleurs mélodiques le plus rares jaillissent de l'orchestre. C'est merveille de voir comment tous ces motifs, successivement rappelés et sans cesse répétés, acquièrent par leur association entre eux une expression nouvelle et toujours plus frappante.

Jusqu'à la fin du duo et de l'acte, il n'y a plus guère de motif nouveau, et cependant l'intérêt musical ne languit pas un instant. Signalons simplement la phrase suivante :

XII



qui paraît (page 47) à l'orchestre au moment où Sieglinde s'écrie :

S'il vient quelque jour, ce généreux ami,
Pour délivrer une femme opprimée.

Cette phrase (page 47, *allegro molto*), en même temps qu'elle exprime l'ardent désir de Sieglinde, nous rappelle par ses fiers accords, fortement scandés, la puissance de la race des Völsungen à laquelle appartient Siegmund. Elle reparaitra souvent dans la suite du duo.

Ce duo, il est inutile d'en analyser les beautés. Lorsque la porte de la demeure cède sous l'effort des brises printanières et que les deux amants se jettent dans les bras l'un de l'autre, l'orchestre se transforme et prend de nouveaux accents. Les harmonies les plus délicates, comme une mer infinie, bercent sur leurs flots magiques les voix enlacées des amants. Sans cesse passent et repassent, élargis et développés, le motif de Sieglinde (pages 53 et suivantes), des fragments du motif héroïque de Siegmund (XII), en même temps que la mélodie proprement dite du chant d'amour.

Signalons enfin deux thèmes nouveaux sur ces mots de Siegmund (pag. 61)



Ce motif exprime comme un *pressentiment*, et il s'allie ensuite à une phrase d'un charme particulièrement caressant (pag. 63),

XIV



lorsqu'enfin Sieglinde, évoquant de lointains souvenirs d'enfance, reconnaît dans les traits de Siegmund ceux d'un Völsung, d'un fils de Velse, celui-là

même à qui le glaive sauveur, enfoncé dans le frêne, est destiné.

Toute la fin du duo est bâtie sur ces divers motifs. Le rideau tombe enfin sur le thème de l'amour de Sieglinde (V), traité en diminution et qui aboutit à un accord de septième douloureux et strident, d'un beau sentiment tragique.

Le second acte s'ouvre par une introduction véhémente où s'affirme, dès le début, d'abord fragmentairement, un thème du *Rheingold* :



C'est le thème de la malédiction d'Alberich. Ce thème est très important, car il domine dans tout le second acte ; il reparaît chaque fois qu'il est question de la destinée tragique de Siegmund et de Sieglinde, voués au malheur par la fatale malédiction et la faute des dieux. Ainsi, il persiste dans toute la scène III (page 142), où il revient tantôt dans le chant, tantôt à la basse, s'alliant au motif principal du duo d'amour et aux motifs de Siegmund et de Sieglinde (V), du Walhalla (IX), et à d'autres thèmes nouveaux que je vais indiquer.

Je crois pouvoir me borner à les donner simplement. Maintenant que le lecteur connaît, par l'analyse du premier acte, le système de combinaison et d'association d'idées de l'auteur, il se retrouvera aisément dans le reste de la partition.

L'action du deuxième acte s'ouvre par le cri de guerre des Walkyries, que lance à plein gosier la belle Brunnhilde :



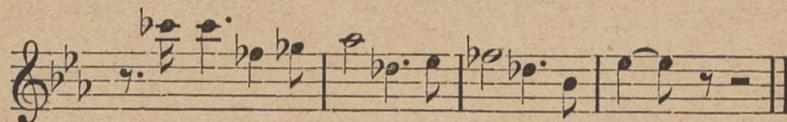
Ce cri a pour base un motif sautillant en mouvement contraire, qui exprime avec un relief surprenant l'ardeur farouche des vierges guerrières :



C'est sur ces deux thèmes qu'est construite la fameuse Chevauchée des Walkyries par laquelle s'ouvre le troisième acte. Dans le second, ils n'apparaissent qu'incidemment avec le personnage de Brunnhilde.

Le second thème nouveau que nous rencontrons est un motif propre à la déesse Fricka et qui, dès le début de la scène entre celle-ci et Wotan s'affirme scandé et soutenu par une série d'accords puissants (pages 89, 93, 95, 97, 98, 102, 104 et 110).

XVIII



Il exprime la colère et l'indignation de la déesse gardienne des lois morales.

Dans la même scène paraissent deux motifs déjà utilisés dans le *Rheingold*, indépendamment des motifs propres à la *Walkyrie*, celui de Hunding

(page 90), celui de Sieglinde (même page), celui de Siegmund (page 91), enfin, celui du duo d'amour (page 92, *moderato*). Ces deux motifs du *Rheingold* sont les suivants :

1° Le motif qui rappelle le traité que les dieux avaient conclu avec les géants pour la construction du palais de la Walhalla : il se rapporte ainsi à l'idée d'*ambition* et de *volonté* :

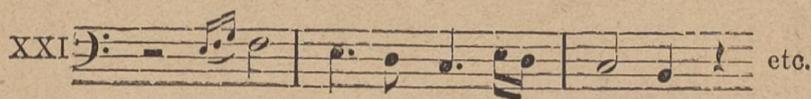
XIX



2° Le motif qui se rattache à l'idée de l'anneau fatal, de l'anneau arraché au Nibelung Alberich, et qui, par la malédiction de celui-ci, devient la cause de toutes les catastrophes qui viennent fondre sur les dieux et les hommes (voir pages 99 et suivantes).



Ces deux motifs en amènent un troisième, propre à la *Walkyrie*, et qui caractérise l'abattement et l'impuissance de Wotan contre la Fatalité qu'il a lui-même conjurée contre lui et les siens.

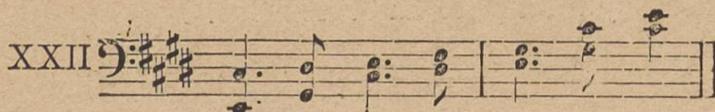


Il apparaît pour la première fois (page 102, 2^{me} système, dernière mesure) au moment où Fricka, afin de prévenir de nouveaux crimes, reproche à Wotan, d'avoir donné à Siegmund l'épée magique. Il se répète chaque fois que la situation évoque l'idée de cette impuissance du Dieu. On remarquera l'analogie de

ce thème avec celui qui, au début du premier acte, nous dit la détresse de Siegmund (III).

L'arrivée de Brunnhilde (page 107) nous ramène dans un autre ordre d'idées et de nouveau, le thème des Walkyries surgit strident et sauvage. La pensée de Brunnhilde, dès qu'elle est seule avec son père, se reporte sur Siegmund et Sieglinde; le musicien évoque naturellement les phrases qui se rapportent à ceux-ci (pages 113, au *moderato*, 114 et suivantes).

Une scène importante a lieu ensuite entre Wotan et Brunnhilde. Le dieu explique à sa fille la nécessité tragique où il se trouve de devoir condamner son fils, le héros qu'il avait choisi pour sauver la race des dieux. Wagner fait ici d'importants emprunts aux thèmes du *Rheingold*, à mesure que son récit touche les faits qui y sont rapportés. C'est ainsi qu'à côté du thème de l'impuissance du Dieu (XXI), nous voyons reparaître le motif de la malédiction de l'anneau (XX), celui du Walhall (IX), celui de la Chevauchée (XVII); ensuite vient le thème des *Nornes*, lorsque Wotan va révéler à sa fille ce que lui a prédit Erda (page 120 : *Un poco piu lento*).

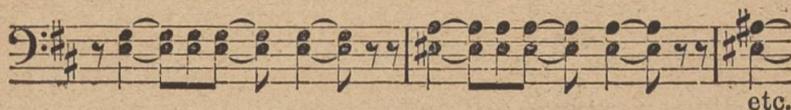


Il se transforme tout à coup en une figure d'accompagnement (*piu animato*, page 123), en se combinant avec le motif de l'impuissance (XXI), lorsque le Dieu parle de la détresse où il est. Par une succession de délicates décompositions, Wagner ramène ensuite (page 127), le motif de Siegmund (III) et

(page 129), le motif élargi et merveilleusement harmonisé de la fin des dieux (VI), le motif de l'épée (XI) pour retomber enfin (page 131) sur les accords poignants du thème des *Nornes* (XXII), d'une si intense mélancolie.

Voici les autres motifs du *Rheingold* : 1° le motif qui se rattache à l'idée de *l'action destructive* des Nibelungen, qui travaillent incessamment à la perte des dieux afin de reconquérir l'or :

XXIII



Il paraît aussitôt, quand Wotan explique le sens de la prédiction d'Erda (page 132).

Quand l'ennemi ténébreux de l'amour
Engendrera son fils dans la colère,
L'on verra s'écrouler le céleste séjour.

2° le motif qui évoque l'idée de la *renonciation à l'amour*, renonciation qui a permis à Alberich de s'emparer de l'or.



L'idée est celle-ci : Wotan ne peut se sauver parce qu'il a cédé à ses véhémentes passions, et, admirablement, Wagner ramène le motif de la Walhalla, assombri, tragique, lugubre (page 133).

Peu à peu la scène entre Brunnhilde et Wotan s'est animée. Brunnhilde refuse de préparer Siegmund à la mort et cependant il le faut, Wotan l'ordonne,

(thème XIX), tant est grande la détresse des dieux. Voici le thème qui se rapporte à cette idée :

XXV



Il s'unit fréquemment avec le motif de l'impuissance de Wotan (XXI), pendant toute la dernière partie de la scène entre Wotan et Brunnhilde.

La troisième scène (page 142), l'arrivée de Sieglinde, haletante, affolée, éperdue, est introduite par une admirable page symphonique sur le thème de l'introduction, le thème de la *malédiction* (XV), et ce thème persiste dans l'accompagnement jusqu'au moment où Sieglinde, se calmant, regarde tristement Siegmund. L'orchestre rappelle alors le motif de l'amour de Sieglinde (V) et il semble ainsi que tout le bon heur envolé repasse devant nos yeux.

Incidemment reparaissent aussi (page 151) les motifs de l'héroïsme des Völsungen et de l'épée, ainsi qu'un thème rapide analogue à celui de l'orage et de la poursuite (I), et tout à la fin de la scène (page 156), les motifs de Siegmund et de l'amour de Sieglinde (V) combinés qui servent de transition à la scène IV.

Celle-ci débute par une étrange succession d'accords (page 156).



Interrogation poignante ou sombre pressentiment, ces quelques notes ont un accent singulier qui

s'accorde avec la terreur mystérieuse qu'inspire le Destin.

Voici un autre motif qui se rattache au même ordre d'idées :



Il surgit au moment où Brunnhilde paraît à Siegmund pour lui annoncer le sort qui l'attend (page 157) et se combine d'une façon continue avec l'idée de la Walhalla, puisque c'est là que la *Walkyrie* doit porter le héros après sa mort.

Très intéressante à noter, en passant, la modification rythmique que subit (page 166, *un poco allegro*) le motif de la malédiction (XV), au moment où Siegmund se penche tendrement vers Sieglinde et laisse éclater sa douleur ; et la belle combinaison du motif de l'amour de Sieglinde (V) avec le motif de la renonciation à l'amour (XXIV) au moment où Brunnhilde annonce au héros que Sieglinde donnera le jour à l'enfant qui sauvera les dieux (page 171, *ad fin.*)

La fin de l'acte ne nous apporte aucun thème nouveau et l'association de ceux qui nous sont maintenant connus s'explique d'elle-même par les situations.

Le troisième acte débute par un nouvel orage qui diffère du premier ; ce n'est pas, en effet, un orage terrestre. Nous sommes sur les hauteurs où se tiennent les Walkyries. Aussi le motif de leur ardeur guerrière (XVII) domine-t-il, dès les premières mesures,

tout le morceau dans lequel nous retrouvons leur cri de guerre (XVI) associé à une figure nouvelle :



qui est proprement le motif de la Chevauchée. Ensuite paraissent des gammes chromatiques descendantes en sixtes dont la sonorité stridente a un caractère surprenant de sauvagerie. Cette page maîtresse dans l'œuvre de Wagner est tout entière bâtie sur ces simples motifs. Mais quelle variété dans leur combinaison et leur développement !

La Chevauchée est interrompue par l'arrivée de Brunnhilde et de Sieglinde. Des thèmes connus reparaissent, celui de l'épée notamment.

Il faut noter cette phrase nouvelle :

XXIX



dont la fière allure annonce le héros qui naîtra de Sieglinde, Siegfried, le fils des *Völsungen* (page 230 et 231). Elle reparaît encore à la fin de l'acte au moment où Wotan, ayant condamné Brunnhilde au sommeil, destine Siegfried à devenir le héros qui la délivrera.

Un autre motif nouveau est celui qui accompagne la muette prière de Brunnhilde, agenouillée aux pieds de Wotan et implorant son pardon :

XXX



Les deux premières mesures apparaissent d'abord (pages 269 et suivantes), combinées avec le motif de l'impuissance de Wotan (XXI) lequel revient aussi isolé, incidemment. L'idée s'élargit ensuite à mesure que la prière de la vierge se fait plus ardente; le thème finit par se détacher complètement à vide (page 273) comme une supplication suprême, dans la forme que nous donnons ci-dessus.

Les autres thèmes qui reparaissent le plus souvent, évoqués par la situation, sont ceux de la mort de Siegmund (V), de Siegmund dans la détresse (III), de la volonté de Wotan (XIX), de l'amour de Sieglinde (V), et enfin les beaux accords du Destin (XXVI).

Toute la dernière partie de l'acte est dominée par le thème du sommeil magique que voici dans sa forme la plus simple.



Ce thème se modifie constamment, tantôt élargi, tantôt diminué, mais toujours reconnaissable, pendant ce grandiose finale de l'incantation du feu qui termine la partition. Il y est associé principalement avec la phrase suppliante de Brunnhilde (XXX), avec le thème du Destin (XXVI), et tout à la fin avec le motif chromatique du feu, dont le réalisme dépasse tout ce

que la musique descriptive a jamais donné dans ce sens.

Lorsqu'au milieu de ce flamboiement sonore surgit une dernière fois la phrase si fière de Siegfried (XXIX) et la phrase si expressive et si douloureuse de l'adieu de Wotan,

XXXII



Dans un dernier baiser, que ma lèvre y dé-po-se, J'en é-



- teins la splendeur sous ta pau - pière clo - se

il est impossible de ne pas éprouver un saisissement profond.

Le drame atteint ici à la beauté sereine et grandiose d'Eschyle; et il ne nous reste qu'à nous incliner, dans un sentiment d'humble admiration, devant le génie tout-puissant et vainqueur.

Oui, c'est bien là le drame lyrique, le drame moderne !

