

Mais les défauts de *Sa Maîtresse* sont compensés par d'incontestables qualités : M. Henry Bauer n'a pas tenté de séduire le public par de vains agréments. Il n'a pas craint de le choquer ; les brutalités ne lui ont pas fait peur. Il s'est dit qu'il y avait des paroles généreuses qu'il fallait toujours répéter, quelque banales qu'elles fussent devenues, et il les a répétées. M. Henry Bauer, auteur dramatique, a la même vigueur que M. Henry Bauer, critique.

Quelques-uns des rôles de *Sa Maîtresse* sont fort bien tenus dans cette pièce. Mmes Blanche Toutain, Cécile Caron et Juliette Darcourt, MM. Lérand et Marié de l'Isle font, entre autres, preuve de grand talent.

Il est difficile de rêver une plus pauvre pièce que l'*Armée des Vierge*s. Et, malgré la musique experte dont l'a orné M. Emile Pessard, malgré le jeu élégant et spirituel de Mlle Diéterle, malgré la verve constante de Mlle Madeleine Guitty, on ne peut éprouver, à ouïr le livret de MM. Ernest Depré et Louis Hérel, qu'un cruel ennui.

Le théâtre d'art international a inauguré ses représentations par celle du *Triomphe*, pièce italienne de M. Roberto Bracco ; le choix est heureux, et le *Triomphe* vaut la peine d'être connu. Le principal personnage en est, physiologiquement et moralement, étudié avec le plus grand soin, et le conflit qu'il provoque entre ses besoins et ses rêves, conflit dont il est la première victime, donne matière à un drame puissant. Ça et là, des épisodes pittoresques, justifiés d'ailleurs et sagement développés, varient avec bonheur le ton grave de la pièce.

Mme Barbieri, MM. Bour, Leubas et Bernard ont fort bien tenu les principaux rôles du *Triomphe*.

Je ne vois pas quelles raisons ont poussé le même théâtre à jouer le *Voyage de Sganarelle au pays de philosophie* : je ne sache rien de plus lourd que cette maladroite imitation de Molière.

A. FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

Le Wagnérisme. — Musique à programme et musique de casino.

L'état peu avancé de la saison musicale m'accorde le loisir de noter quelques réflexions corroborées d'observations estivales. L'intéressante enquête, dont le *Mercure* commence

précisément la publication, leur confère, par aventure, un certain caractère d'actualité. Car c'est d'une conception de l'art « allemande », — ou qui apparaît aujourd'hui spécialement telle grâce à la renommée de son plus fameux champion, — que je voudrais signaler les conséquences au point de vue purement musical. Au cours de ces chroniques, j'ai eu mainte fois l'occasion de citer quelques aphorismes célèbres de Wagner : « La musique est l'art de l'expression. — La musique est un *moyen*. » L'activité poétique ou littéraire était un champ prédestiné pour la semence wagnérienne. Il en naquit toute une littérature, et l'Évangile de Bayreuth obtint pendant quelque temps un succès à peu près universel. Chez nous, il semble qu'on se reprenne peu à peu. La bonne parole ne nous parvint du reste qu'au travers de traductions incomplètes ou par le canal encombré des commentateurs. Outre l'incommensurable armée de leurs exégètes, les Allemands, eux, possèdent le texte sacré, authentique et définitif en dix volumes et supplément. L'adresse, sans doute inconsciente, de Wagner fut, par surcroît, de surexciter à son profit l'amour-propre national. Son influence est demeurée si profonde chez ses compatriotes que d'aucuns la subissent à leur insu. Il n'y a plus guère, en Allemagne, d'antiwagnériens au sens primitif du mot. Mais on y rencontre, en apparence plus peut-être que partout ailleurs, des partisans décidés de cette « musique pure » si malmenée par le Maître dans ses écrits. Or, ces « classiques » impénitents ne se contentent pas, tout en admirant le génie de Wagner, de faire de justes réserves musicales au sujet de son œuvre lyrico-dramatique, ils condamnent aussi, comme impure *a priori* et entachée de regrettable « objectivisme », toute manifestation de ce qu'on a qualifié « musique à programme », — se révélant par là wagnériens sans le savoir.

Dans son *Histoire de la musique au XIX^e siècle*, un des musicographes les plus sérieux de l'Allemagne contemporaine, M. Hugo Riemann définit, comme « l'essence » de la musique à programme, « l'exploitation préconçue de la possibilité d'éveiller chez l'auditeur, à l'aide des éléments de l'expression musicale, certaines associations d'idées déterminées ». Il est ainsi naturellement amené, en présence d'une composition de ce genre, à rechercher surtout, sinon exclusivement, dans le programme la cause, le sens et le contenu de la musique. Et on n'est plus qu'à moitié surpris, quoique tout de même un peu ébouriffé, en le voyant classer indistinctement,

sous la commune « bannière » de l'art objectif, des musiciens aussi divers, aussi dissemblables que Berlioz, Liszt, Saint-Saëns et... César Franck. Il y a quelques mois, j'ai essayé de montrer ici même combien le préjugé contre la musique à programme fut fatal à l'évolution de la forme symphonique en Allemagne, en s'opposant à l'action de Liszt sur ceux à qui elle eût été le plus précieuse, en détournant de ses innovations justement les esprits portés vers les formes de la « musique pure ». Nous venons de constater à quelle aberration du jugement ou, tout au moins, à quelle classification superficielle aboutit un historien de la valeur de M. H. Riemann, sous l'influence de ce même préjugé. Il y a là, dans les deux cas, un exemple frappant de ce qu'on pourrait assez bien dénommer « wagnérisme ».

En effet, sans que peut-être ils y aient jamais pris garde, le principe des détracteurs absolus de la musique « à programme », de ceux qui font de cette épithète le dénominateur commun et péjoratif de toutes compositions accompagnées d'un texte ou d'un titre tendancieux, est cette hypothèse expressément « wagnériste » : *que la cause finale de l'œuvre d'art soit de provoquer quelque effet chez autrui*. L'art serait une sorte de langage, un intermédiaire idéal entre les hommes ; il serait essentiellement un *moyen* ; il aurait un but autre que soi-même. Le moteur secret et indispensable du génie serait la foule du présent ou les multitudes de la postérité. Ce serait à elles que l'œuvre d'art s'adresse ; c'est pour elles qu'un Shakespeare ou un Beethoven auraient conçu, porté et enfanté leurs chefs-d'œuvre.

En se plaçant à un point de vue *purement musical*, la conséquence immédiate de l'adoption de ce principe est de reléguer à un rang inférieur tout ouvrage agrémenté d'un programme. Si la production de l'œuvre d'art a pour motif primordial et essentiel l'intention de l'artiste de susciter chez autrui l'impression du beau, on ne peut se soustraire à cette conclusion, qu'en exploitant l'intervention d'éléments étrangers, un musicien dénature plus ou moins, par ce mélange, la beauté propre à son art autonome, et adultère d'autant l'effet du beau spécifique que son œuvre *musicale* a pour but de faire naître chez l'auditeur. Et, puisque c'est à cet auditeur que s'adresse nécessairement l'œuvre d'art, on n'a pas le droit de dissocier les parties hétérogènes qui la constituent, de faire abstraction du programme verbal juxtaposé au discours sonore par la volonté de l'auteur, pour ne plus considérer de son œuvre que

la partie purement musicale. On s'explique ainsi comment M. H. Riemann en arriva, sans embarras, à faire de César Franck, ce pur musicien, un disciple de Berlioz et un sectateur de la « musique à programme ».

Mais la médaille a un singulier revers. Emprunté au magasin d'accessoires pseudo-moyenâgeux du romantisme, le wagnérisme est une rapière à deux tranchants, d'un manie-ment plutôt scabreux entre les mains des défenseurs de la « musique pure ». Que ceux-ci le veuillent ou non, le wagnérisme apparaît avant tout la justification de la critique dite « subjective ». Si l'art est essentiellement un moyen de communication entre les hommes, rien ne semble plus légitime, plus naturel, en face d'une œuvre de musique pure, que le désir de traduire par des mots les impressions que cette œuvre a pour but de susciter. On comprend alors comment ce point de départ initial entraîna le même Hugo Riemann, sinon à chausser les bottes de sept lieues de Wagner sur la piste de l'interprétation symbolique, du moins, cherchant un sens corrélatif humanitaire dans les œuvres de musique pure de Beethoven, à reconnaître en celui-ci : «... l'épique puissant, qui ne parle pas en tant qu'individu et de soi-même, mais bien comme le héraut de l'humanité, et exprime par des formes toujours nouvelles l'énigme de l'existence ; la grande voix proclamant la force souveraine de l'âme humaine qui, même terrassée par un implacable destin, ne cède pas et tombe fièrement avec la pleine conscience de sa valeur... » — sans que l'éminent écrivain aperçût qu'après avoir excommunié la musique à programme il gratifiait lui-même l'œuvre entier de Beethoven d'un programme posthume.

Le principe de la prédestination altruiste de l'œuvre d'art, conception que le mot « wagnérisme » me paraît merveilleusement exprimer, accule ainsi à une apparente contradiction. Il conduit à prendre à la lettre tout commentaire tendancieux et à méconnaître par là *a priori* le contenu purement musical de toute composition à programme, tandis que, d'autre part, il incite à découvrir dans les ouvrages de musique pure, un contenu extra-musical. Depuis un demi-siècle, la musicographie critique et historique allemande porte les stigmates toujours plus marqués d'un état d'esprit de cette espèce. La « profondeur » bien connue de nos voisins (*deutsche Tiefe*) s'est en-gluee au piège wagnériste.

C'est peut-être simplement l'heureuse insuffisance d'une semblable « profondeur » de l'intellect qui, sur le même su-

jet, induisit Saint-Saëns à cette remarque ingénue : « La musique, en elle-même, est-elle bonne ou mauvaise ? Tout est là. Qu'ensuite elle soit ou non à *programme*, elle n'en sera ni meilleure ni pire. » (*Harmonie et mélodie*, p. 160). Cette petite phrase contient beaucoup plus de choses qu'elle n'en a l'air. L'évidence de sa conclusion s'impose tout de go. Mais, en n'accordant plus au programme qu'une importance facultative, accessoire, en faisant fi de l'intention préméditée du compositeur qui adjoignit ce programme à sa musique, en séparant l'œuvre d'art en deux parties dont l'une est tenue pour négligeable, puisque c'est exclusivement de la qualité de l'autre que doit dépendre la beauté, la valeur, l'intérêt de l'ensemble et l'impression y ressentie, on annule, sciemment ou sans y songer, tout rapport effectif et nécessaire entre l'artiste et l'auditeur. On considère alors l'œuvre d'art objectivement, comme un phénomène extérieur au même titre que tout autre phénomène.

Et telle apparaît bien, en effet, l'exacte nature de l'œuvre d'art. Objectivation de la personnalité de l'artiste, objectivation égoïste, indifférente, quelquefois brutale et, le plus souvent, inconsciente, la véritable œuvre d'art a pour caractère propre et distinctif la *sincérité*, — ce mot étant pris dans le sens le plus absolu, c'est-à-dire impliquant, de la part de l'artiste, non seulement le dédain le plus antisocial, mais l'oubli parfait de toutes contingences, l'absence de toute préoccupation et de tout but hors le libre épanouissement de ses facultés instinctives. Le véritable artiste crée parce qu'il y est poussé par une force virtuelle et incoercible, parce que sa fonction est de créer; et il crée comme il doit créer. C'est la plante humaine qui produit son fruit. Que des effets de cette force il résulte sur nous une commotion, que nous puissions savourer ce fruit, cela ne change rien aux conditions du phénomène. A moins d'admettre que le parfum de la fleur ait *pour but* de nous délecter, que la gloire du soleil ait *pour but* de nous octroyer le jour et la vie, il est malaisé de concevoir une prédestination en quelque sorte sociale, utilitaire de l'œuvre d'art. On ne peut contester pourtant que de très grands artistes ne se soient figuré, ne se figurent créer leurs chefs-d'œuvre *pour* leurs semblables. C'est une noble illusion, mais c'est une illusion dont témoigne leur œuvre même, émanation nécessaire et égoïste de leur personnalité. Et si, cette œuvre accomplie, ils l'estiment d'un bel et utile exemple, s'ils pensent qu'elle puisse être une source d'émotions

élevées et salutaires, ce sentiment n'a plus rien de commun avec l'acte de la création artistique. Il devient un jugement individuel dont l'exactitude, subordonnée à des lois de rapports réciproques, varie selon les éventualités et est, par conséquent, toute relative. L'habituelle médiocrité des compositions « de circonstance » atteste suffisamment l'inaptitude des meilleurs artistes mêmes à créer dans un but déterminé, sans risque de défaillance passagère. Mais nul plus que l'homme de génie n'est incapable de mesurer la portée de son acte créateur, de l'adapter à un rôle certain, de le destiner par avance à quelque objet. La plus colossale erreur d'évaluation du genre nous est certes fournie par Wagner lequel, dans le dessein intéressé d'écrire un opéra devant être joué au Brésil par une troupe italienne, se mit à l'ouvrage et accoucha de... *Tristan*. Lui-même raconte comment, le jour où il révéla à quelques amis son œuvre à peine achevée, lorsqu'il leur fit part de son intention première, sa voix se perdit au milieu d'un éclat de rire homérique.

En classant parmi ces illusions de l'artiste jusqu'au programme annexé à son œuvre musicale, la proposition de Saint-Saëns reconnaît en outre le caractère subalterne, superficiel du *sujet* de l'œuvre d'art. Le sujet ramené à sa condition de *moyen* tout éventuel, on pénètre sans effort au-delà de cette vaine apparence, on atteint au contenu artistique de l'œuvre d'art, dans l'espèce, au seul contenu artistique de l'œuvre musicale : la musique. Si M. H. Riemann avait poussé jusque-là, il eût probablement remarqué quelque différence entre Berlioz et César Franck, et peut-être bien qu'il eût reculé devant l'énormité de parler, comme tant d'autres, d'une « Ecole Berlioz-Liszt ». Peut-être aussi les néo-classiques allemands auraient-ils tiré quelque avantage de l'examen musical des *Poèmes Symphoniques* et de la *Faust-ou Dante-Symphonie*. Mais il leur eût fallu d'abord échapper au « wagnérisme », considérer l'œuvre d'art comme un phénomène objectif, indépendant des effets multiples qu'il peut produire sur les sensibilités diverses, étranger au but même à quoi son créateur eut l'illusion de le destiner.

Au point de vue purement musical, il semble que l'illusion wagnériste puisse constituer un danger pour l'artiste, en détournant son génie de sa fonction native, en faussant le ressort de sa productivité. On peut supposer que, sans le mirage de la signification poétique qu'il y attache, M. Richard Strauss eût reconnu de lui-même l'insignifiance d'un grand

nombre de ses inspirations ; que la volonté qu'il a d'exprimer de l'extraordinaire, de provoquer de hautes émotions, l'aveugle, comme autrefois Berlioz, et l'abuse sur la qualité des moyens employés dans ce but. Mais est-ce bien sûr ? L'un ou l'autre eût-il été capable d'un art différent ? L'imperfection musicale de leurs ouvrages est-elle bien le fait du programme, de leurs préoccupations objectives ? Il est permis d'en douter, en comparant leurs compositions amorphes à d'autre musique « à programme », en constatant la musicalité et la forme admirables de telles œuvres de Liszt, de Franck ou de Debussy, par exemple. Le wagnérisme apparaît ainsi moins un danger qu'un indice. Illusion chez l'homme de génie, il est, pour l'artiste, moins puissant, une ressource inconsciemment exploitée. Et, si le génie même a ses degrés, en descendant ceux du talent, nous voyons le wagnérisme devenir une issue, un procédé, puis un artifice. Il reste toujours un moyen. Au dernier échelon, l'étiage industriel, ce n'est plus qu'une manœuvre.

L'opéra nous offre l'expression la plus naïve du wagnérisme musical, et c'est là que nous en rencontrons aussi les manifestations les plus niaises ou serviles. Au théâtre, lieu de plaisir, il est souvent difficile de découvrir l'aiguille du talent ou du génie dans la botte de foin sonore quotidiennement proposée à l'appétit du grand public. Tout y est agencé pour la séduction du spectateur. L'habileté des interprètes et de la mise en scène, la richesse, parfois la réelle beauté des décors, servent à souhait le musicien wagnériste. C'est là qu'il fait le plus longtemps illusion. Le milieu est adéquat à son art. Celui-ci n'est qu'un des moyens, quelquefois le plus inférieur, associés aux fins du résultat poursuivi, le succès. Mais, que vienne à manquer quelqu'un de ces moyens subsidiaires, le spectateur est obligé bon ou mal gré de faire abstraction, comme Saint-Saëns, de quelque partie de l'ouvrage coopérant à l'effet ; il est privé d'un ou de plusieurs des éléments de cette séduction favorable au succès ; le charme est compromis ou rompu. L'œuvre se trouve restreinte à son contenu artistique absolu, à ce qui, en elle, existe indépendamment de tout but autre que soi-même, indépendamment de son effet projeté, indépendamment même de son sujet ; et la dose y intégrante de wagnérisme se trahit soudain comme au contact d'un réactif. Depuis quelques années, j'ai assisté à Royan, pendant les mois d'été, à des représentations lyriques variées et d'une tenue, en somme, fort convenable. Mais si un

casino réunit rarement une troupe homogène, il possède encore moins souvent un magasin de décors assorti. Ceux du casino de Royan étaient en nombre limité ; quelques-uns manquaient de fraîcheur autant que de pittoresque. D'une pièce à l'autre, on les reconnaissait sans peine, cadre impassible et gênant d'un répertoire intelligemment renouvelé. Dans ce milieu dépareillé, la musique était réduite à ses propres forces. Oh ! entendus ainsi, la sensiblerie bête de *Mignon*, la fadeur ou la fausse emphase d'un *Werther*, le clinquant vide de *Paillasses ! Carmen* m'avait inspiré toujours une insurmontable antipathie. J'en vis là clairement les raisons, dans cette perpétuelle succession de morceaux « à effet », relevés d'une instrumentation roublarde et du figelage diplômé d'une écriture de Prix de Rome. Vous rappelez-vous qu'au 3^e acte, à la fin d'une romance de Micaëla, en *mi* bémol, on se heurte au thème de *Manon* ? C'est très caractéristique. Par contre, *le Barbier* brûlait les planches au feu d'une jeunesse éternelle et, — dois-je avouer que ce fut à mon corps défendant ? — sur cette petite scène dépourvue d'un décor de cathédrale, où Marguerite devait prier debout au milieu d'une place de Séville, je discernai pour la première fois la beauté musicale du tableau de l'église de *Faust*. En maint endroit de l'ouvrage, je trouvai des preuves éloquents de la qualité *artistique* supérieure — encore que relative — de l'œuvre de Gounod.

D'autres considérations nous permettent de « situer » un artiste dans l'évolution de son art, de déterminer les caractères spéciaux de sa personnalité, d'en apprécier les éléments transmués en son œuvre. C'est quasiment *a priori* que le degré de wagnérisme perçu dans cette œuvre nous apprend si, intégrale ou intermittente, cette personnalité existe. La tare wagnériste est un exposant qui classe l'œuvre d'art à son rang véritable. Cette œuvre décroît à mesure et dans la même proportion que l'exposant s'élève et que la tare devient plus visible. C'est la disgrâce de l'artiste incomplet, c'est le châtement de l'artiste vénal ou chercheur de succès. Une fonction altruiste, sociale, de l'œuvre d'art est, en effet, si profondément antiartistique, que nous en ressentons une instinctive répugnance. Dès que nous remarquons que l'artiste *s'adresse* à nous, qu'il *veut* nous plaire, nous étonner, voire nous intéresser, son œuvre s'en avilit pour nous aussitôt et à notre insu. Et si notre sensibilité s'est laissé surprendre d'abord par la caresse des accents, si notre esprit est tombé dans le tra-

qu'onard d'un travail de mandarin, nous ne tardons pas à distinguer la vanité de ce « métier » captieux ou de ces complaisances, nous voyons s'écailler ce fard. Il est des chefs-d'œuvre qui ne connurent pas, qui ne connaîtront jamais ce qu'on nomme le succès. Cependant ils « restent ». Mais s'il y a peu d'exemples qu'une œuvre confectionnée spécialement pour le public survive à la génération à qui elle s'adressa, il arrive fréquemment que sa fortune est plus éphémère encore. On a prétendu, peut-être par une généralisation téméraire, que le temps ne respecte pas ce qu'on a fait sans lui. Il semble que la foule même méprise ce qui fut fait pour elle. D'ailleurs, sans cet instinct de la foule ou, si l'on veut, d'une élite assez nombreuse et fort mêlée, l'immortalité des chefs-d'œuvre ne devient-elle pas presque une énigme ? Les connaisseurs sont rares ; les commentateurs, infidèles ; les analystes, ennuyeux ; leurs travaux, peu répandus. L'œuvre d'art est plus souvent sentie que comprise. Et peut-être est-ce bien vraiment de cet instinct seul que résulte à la longue et s'impose ce qu'on appelle « le jugement de la postérité ».

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Dans les Ateliers.— En attendant que les artistes viennent à nous, et puisqu'ils tardent un peu,—il y a déjà des premières, il n'y a pas encore d'expositions —je commencerai ces études sur l'art moderne par quelques feuillets dénoués, notes qui pressentent l'actualité, qui la devancent : en attendant que les artistes viennent à nous, je vais les chercher dans leurs ateliers. Il n'est certes pas de plus sûr moyen d'investigation d'art et quel dommage qu'on ne puisse se promettre de l'employer avec suite, systématiquement ! L'atmosphère personnelle du lieu où l'homme travaille, le commentaire réciproque de ses œuvres propres, l'indication significative des rares toiles ou plâtres de maîtres ou d'amis acceptés par lui dans l'intimité quotidienne de sa pensée, tout ici nous le *dit*, et jusqu'à des détails matériels qu'on oserait à peine préciser, mais qui ont leur valeur, tout ici nous révèle le sens d'un ensemble d'efforts : après avoir écouté ici nous entendrons mieux, demain, quand le peintre et le sculpteur, en public, affronteront le coudoisement souvent offensif des expositions collectives ou la solitude, dangereuse aussi pour d'autres motifs, des expositions particulières.