

LA GENÈSE DE TRISTAN ET ISEUT

.... « Il me semble que j'avais prévu cet avenir. »
(R. WAGNER à M^{me} Wesendonk.)

Les critiques qui ont étudié les sources de l'inspiration du *Tristan* de Wagner se sont toujours partagés en deux camps : le camp Lichtenberger et le camp Chamberlain. Ce dualisme a eu pour effet d'exalter et de nier tour à tour le rôle de M^{me} Wesendonk dans le grand drame. Selon M. Lichtenberger,

Ce drame tout intérieur et silencieux que nul, sauf un très petit nombre d'initiés, n'a pu soupçonner au moment où il se déroulait, a fait fleurir dans le cœur de Wagner quelques-uns des sentiments les plus intenses et les plus sublimes peut-être dont l'âme humaine soit capable. Il a réellement éprouvé, dans ces heures sombres, les affres de la passion et la purifiante douleur du renoncement, il a vécu la *détresse d'amour* et la mort du vouloir *vivre* égoïste qu'il a si magnifiquement fait chanter dans *Tristan*. Les lettres où s'exhalent les émotions puissantes qui secouaient jusque dans les fibres les plus intimes son cœur de Titan nous révèlent la source vivante et profonde d'où jaillit la musique si pénétrante de son grand drame d'amour et de mort. Nulle part peut-être Wagner n'est si humainement grand que dans les pages frémissantes où palpite et saigne la blessure secrète qui l'atteignait en plein cœur. Elles nous font comprendre où il a puisé cette religion si douloureusement sereine du renoncement et de la pitié, qui illumine de son rayonnement la glorieuse vieillesse du maître de Bayreuth et chante avec une si souveraine beauté dans les *Maîtres Chanteurs* et dans *Parsifal*(1).

(1) H. Lichtenberger ; *Wagner* (Paris, Alcan), p. 58, et Préface au *Journal et Lettres*, Berlin 1905.

M. Chamberlain, au contraire, néglige complètement l'amour illustre qui serait la *source profonde* du *Tristan* :

Trois êtres, et trois seulement, ont joué dans la vie de Wagner un rôle tellèment décisif que, sans eux, elle eût revêtu une forme différente : F. Listz, le roi Louis et M^{me} Cosima Wagner ; tous les autres n'ont eu qu'une importance secondaire, — secondaire, veux-je dire, au point de vue de la grandeur du but poursuivi par Wagner, et de la signification, pour l'art allemand, des résultats obtenus par lui, signification dont on ne peut encore qu'entrevoir les possibilités infinies (2)... — Et on parle encore d'un amour passionné, qu'on prétendrait être la source profonde du poème et de la musique de *Tristan*, ce qui laisse sans réponse la question de savoir pourquoi un homme qui aura, en tout cas, aimé passionnément plus d'une fois dans sa vie, n'a pourtant écrit qu'un seul et unique *Tristan* (3).

« Oui », a répondu A. George, dans son étude sur *Tristan et Isolde* (4), il faut parler encore d'un amour passionné. Sans doute n'est-il point la source du poème, mais comment douter que cet amour alimenta le torrent de la composition musicale ?

L'opinion courante, de nos jours, est en faveur de Mathilde Wesendonk : elle la considère comme l'*inspiratrice* essentielle de ce chef-d'œuvre, et s'autorise généralement de la célèbre *Correspondance* du musicien et de son admiratrice. Cette thèse a été récemment soutenue par M. L. Barthou, dans son livre sur *La vie amoureuse de Wagner*. (Collection « Leurs Amours ».)

Un érudit italien, A. Pescarzoli, a écrit à ce sujet :

Dans une *Correspondance* d'amour, les protagonistes doivent être tels qu'ils croient être. Une *Correspondance* d'amour est un roman (5).

C'est incontestable. Mais, quel rapport y a-t-il entre un

(2) H. S. Chamberlain : *R. Wagner* (Perrin, 1912), p. 87.

(3) *Id.*, p. 303.

(4) A. George : *Tristan et Isolde* (Paris, Melotté), p. 44.

(5) Préface de *l'Epistolario d'amore* (Milan, Bottega di Poesia, 1925).

tel roman et la réalité, autrement dit, entre la *Correspondance* Wagner-Wesendonk et le *Tristan* ?

Bien que ce problème ait tenté de nombreux critiques, nous avons essayé de le reprendre pour notre propre compte.

Après étude, nous sommes à notre tour amené à penser qu'il est permis de contester l'influence de Mathilde Wesendonk sur le *Tristan*.

§

Que l'on se remémore quelques dates. En 1852, Wagner fait la connaissance des Wesendonk. Fin de l'année 54, il a la première idée du *Tristan*. Septembre 1857 : Wagner achève le poème ; il habite *l'Asile* (6). 17 août 1858 : Wagner quitte *l'Asile*. C'est à Venise qu'il composa la grande Scène du II^e acte (septembre-décembre 1858). L'œuvre fut terminée en 1855.

Comme on le voit, l'amitié qui s'établit entre Wagner et M^{me} Wesendonk précéda, cela est hors de doute, toute conception du *Tristan*. Mais n'oublions pas que la première idée de l'œuvre se rattache directement à la philosophie de Schopenhauer, que le musicien venait de découvrir avec enthousiasme.

Les documents sont très connus. La « disposition mystique » qui s'était emparée de son esprit à la lecture du grand pessimiste détermina Wagner à rechercher « cette expression toute extatique » : ce fut la première inspiration du *Tristan*, la première vision du rêve « le plus beau », la première intuition de cette « conception musicale simple et forte » qui éclipsait déjà l'autre grand « rêve », Siegfried (7).

Il importe aussi de se rappeler que l'idée fondamentale

(6) On sait qu'il appelait ainsi la maisonnette où il s'était installé près des Wesendonk.

(7) Correspondance de Wagner avec Liszt (Fischbacher, 1900), la lettre qui prend place entre celle du 25 septembre 1854 et celle du 1^{er} janvier 1855. Lettres à Rökel. *Ma Vie*, II^e vol., pages 102-3. *Communications à mes amis*.

du poème, tel qu'il nous est parvenu, revient à Schopenhauer et à celui-ci seulement. On a souvent signalé des affinités entre l'*Hymne à la Nuit* de *Tristan* et les *Hymnes* de Novalis, mais, à notre avis, il s'agit plutôt d'affinités directes entre Novalis et Schopenhauer : pour Wagner, épris de ce dernier, il était facile de saisir une correspondance qui existait entre Schopenhauer et Novalis. Schopenhauer, lui aussi, est poète.

Le véritable protagoniste du poème wagnérien est la Nuit ; la sainte, l'auguste, la sublime Nuit où s'éteignent à jamais pensées, mémoires, chimères, où les choses et les individus transitoires se résolvent et dépassent *la douce syllabe « et »*.

Le nom de notre amour est Tristan *et* Isoldé. La douce syllabe *et*, et le pacte signé par elle si Tristan meurt, ne doivent-ils pas mourir ? (8)

Ce symbole lyrique est réalisé sous forme de drame au moyen d'invocations tantôt ardentes et fiévreuses, tantôt sombres et voilées, qu'exhalent Tristan et Iseut. Tristan, Iseut, ne sont que des *instruments vocaux*, le centre du poème se plaçant réellement hors de leur individualité littéraire.

Schopenhauer avait enseigné à Wagner la négation finale de la volonté de vivre. La *Nuit* était l'image poétique (déjà poésie musicale) de l'effort vers cette négation.

Mais *la volonté de vivre*, élément indispensable de cette négation, ne pouvait-elle suggérer une deuxième image, une sorte de *contre-sujet*, pour développer la première ?

C'est ainsi qu'à la *Nuit* s'oppose le *Jour*, avec sa lumière maudite, qui fait vivre et qui rend la vie intolérable. Une telle opposition est en même temps une déduction nécessaire.

Tout cela révèle Schopenhauer d'une manière évidente. Sa contribution à la genèse de *Tristan* doit donc être

(8) *Tristan*, Acte II.

considérée comme prépondérante, en ce qui concerne le poème. Il est présent non seulement dans la première idée de l'œuvre, mais surtout dans la formation poétique des deux symboles fondamentaux (9).

En ce qui concerne Mathilde Wesendonk, la question est pour nous la suivante :

De l'amour de Wagner, *en tant qu'amour*, nous ne savons que ce qui nous en a été transmis par la *Correspondance*. Il ne nous est possible de connaître un sentiment vécu qu'autant qu'il nous a été communiqué par le langage ou par l'art. Les documents que nous pouvons consulter sont la *Correspondance (Journal et Lettres)* et le *Tristan*.

Or, cette Correspondance, il nous faut l'interpréter comme un texte *dont le caractère lyrique reflète le Tristan et s'inspire de ce dernier*, et non comme le texte duquel Tristan tire son origine.

Une brève analyse amène à cette conclusion.

Dans son *Journal* du 12 octobre 1858, Wagner parle d'un « rassasiement divin » où s'étaient éteints le trouble et l'angoisse.

La passion est morte, parce qu'elle est complètement apaisée... Ravivé, j'envisage de nouveau ce monde, qui m'apparaît ainsi sous un tout autre aspect. Car je n'ai plus rien à chercher en lui, je n'ai plus à trouver le havre de sûreté où je me pouvais dérober à lui. Il m'est devenu un spectacle tout à fait objectif, comme la nature, où je vois arriver et s'en aller le jour, où je vois naître et mourir des germes de vie, sans que mon être intérieur paraisse devoir dépendre de ces arrivées et de ces départs, de ces naissances et de ces morts. Envers lui, je joue presque exclusivement le rôle de l'artiste qui observe et qui crée, de

(9) On ne doit pas tenir grand compte de cette lettre à Liszt où Wagner déclarait que, sa bourse étant à sec, il n'avait d'autre ressource que d'écrire la musique du 1er acte de *Tristan* pour la livrer aux éditeurs. D'autres circonstances, telles que les études sur Schopenhauer et sur la légende de Tristan, avaient déjà préparé et formé la conception de l'œuvre, ainsi que nous venons de le montrer. Nous nous occuperons plus loin de la musique d'une façon précise.

l'homme sensible qui sympathise, sans toutefois, moi-même, vouloir, chercher, poursuivre quoi que ce soit (10).

Voilà une position *classique* de la sensibilité, en entendant par classique l'état d'âme qui nous place au delà de toute passion et des contrastes des sentiments et où le monde semble véritablement « vaincu » (11).

Or, Wagner avait, déjà (12), réalisé en sa poésie un moment éminemment classique : l'hymne à la Nuit. Ce lyrisme serein et grave a pu se transformer, quelque temps après, en sentiment. C'est là la répercussion psychologique, dans la vie de l'artiste, d'une conquête préalablement accomplie dans le domaine de la poésie. C'est sur la poésie qu'il aura, selon toute probabilité, modelé son amour.

Avant cette *Katarsis*, dans le Duo du 2^e acte, c'est comme un torrent enflammé. Il s'atténue dans la clarté de la délivrance et s'apaise enfin dans l'infini cosmique.

Ainsi l'artiste se libère de la passion orageuse dans le calme de la solitude. L'*Asile* est alors pour lui « inviolable, indestructible, éternel » : le cœur de son aimée est fondu dans son propre cœur.

En ce sentiment *d'intériorité* parfaite, la souffrance s'adoucit, devient « compassion » et « contemplation », s'efface (13). Des roses qui s'épanouissent — comme à Zurich, — et le souvenir de la musique composée jadis — pour les jardins voluptueux d'Isolde — l'ensorcellent d'une magie subtile (14).

Idéaliser la vie, la hausser jusqu'à l'art ; transposer

(10) Traduction autorisée de l'allemand par Georges Knopf.

(11) « Le monde est vaincu : par notre amour, par nos souffrances, il s'est vaincu lui-même. » *Journal* du 12 octobre 1858.

(12) Le poème fut terminé en 1857.

(13) « Par contre je me sens, au plus profond de mon être, tellement fortifié et calmé, protégé contre les atteintes du monde entier par l'asile inviolable, indestructible et éternel que j'ai trouvé dans ton cœur, que de là je puis contempler le monde avec un sourire bienveillant et plein de compassion, ce monde auquel il m'est désormais possible d'appartenir sans dégoût, précisément parce que je ne lui appartiens plus en sujet souffrant, mais seulement en sujet compatissant. » *Journal*, 12 oct. 58.

(14) 1^{er} janvier 1855.

ensuite l'art dans la vie, et le faire passer dans la réalité, n'est-ce pas là une opération commune aux artistes ?

« Pour que je puisse m'épanouir, — écrit Wagner, — il faudrait que mon art fût toujours près de moi, avec ses influences et ses réactions jusqu'à l'ivresse, jusqu'à l'oubli complet de moi-même (15).

Edifiantes à ce sujet sont certaines lettres de Wagner qui pourraient être aussi bien interprétées comme des échos de Tristan mourant. Le destin refuse au héros de revoir l'aimée. Soit vers l'avenir, soit vers le passé, les regards tombent sur des images funèbres. « Profondément grave » et dans « une amertume et une tristesse effroyables », il part, vers « la solitude », — là où « j'ai pu t'aimer de toutes les forces de mon âme ». Il s'est senti « profondément misérable. Pourquoi vivre encore ? Pourquoi donc vivre ? Est-ce lâcheté ?... Ou bien courage ?... Pourquoi cet immense bonheur, pour être infiniment malheureux ? » O le doux rêve de pouvoir un jour mourir « couché ainsi lorsque tu viendrais à moi pour la dernière fois, entourant de tes bras ma tête en présence de tout le monde et recevant mon âme en un suprême baiser ! » « Et maintenant cette possibilité de mourir » est-elle « refusée » ? « Où, où donc mourir, à présent ? » (16)..

Qui parle ainsi ? Wagner ? ou Tristan ?

Mais, après avoir revu Mathilde, il se souvient d'Iseut s'envolant vers le Gouffre mystique ; et c'est bien Iseut au 3^e acte qui parle par sa bouche : « La vie, la réalité assument de plus en plus la forme du rêve ; les sens sont émoussés ; l'œil grand ouvert ne voit plus : l'oreille, qui la voudrait entendre, ne perçoit plus la voix du présent. Où nous sommes, nous ne nous voyons pas ; seulement où nous ne sommes point, notre regard se fixe » (17).

(15) *Journal*, 26 avril 1859.

(16) *Journal*, 21-23-24 août 1858.

(17) Lettre du 4 avril 1858.

- La lettre du 1^{er} janvier, écrite à Venise, au moment culminant de la passion, est décisive à cet égard. Elle émane directement du 2^e acte. Même les défenseurs les plus convaincus de Mathilde Wesendonk n'ont pu contester ce rapprochement :

COMMENCEMENT DE LA SCÈNE II,
2^e ACTE

— Est-ce toi ?...
— Toi retrouvée ?...
— Sous mon étreinte ?...
— Puis-je le croire ?...
— Quelle joie !...
— Toi sur mon sein !...
— Toi que je presse !...
— Est-ce moi-même ?...
— Vois-je tes yeux ?...
— Vois-tu ta lèvre ?...
— Est-ce ta main ?...
— Est-ce ton cœur !...
— Est-ce moi ? Et toi ?...
— Toi dans mes bras !...
— Est-ce toi ? N'est-ce qu'un rêve ?
— N'est-ce que rêve ?
— Délices de l'âme, ô douce,
noble, fière, belle, céleste ivresse !
(etc.)

L'un à l'autre, sans terme...
Couple à jamais unis !

LETTRE

« Es-tu à moi ?...
Enfin ! Sur mon cœur !...
Est-ce bien toi que je sens ?... Tes
yeux ?... ta bouche ?... tes mains ?
ton cœur ?... Est-ce moi ? Est-ce
toi ? Délices de l'âme ! O douce,
sublime, ardente, magnifique vo-
lupté ! Ivresse de la joie ! Extase
du bonheur ! Moi et toi ! Toujours
unis !... Toujours, toujours unis !

C'est bien sur le caractère lyrique de certaines lettres qu'il faut porter son attention si l'on veut se rapprocher du cœur de Wagner ; telle celle qui commence ainsi : « Ce jour-là, en cette heure-là, je suis né à une vie nouvelle », ou l'autre, célèbre : « Non, ne les regrette pas souvent, ces caresses dont tu as paré ma pauvre vie », etc.

Ce lyrisme est-il purement du sentiment ?

C'est beaucoup plus : du sentiment devenu Poésie.

Et cette poésie épistolaire, n'est-ce pas celle même de *Tristan*, dans son essence ?

Je pense que Wagner ne l'ignorait point. « Mes conceptions poétiques — écrivait-il (dans sa lettre du 15 janvier 1855) — devancent toujours les expériences conscientes qui s'ensuivent, à tel point que je ne puis pour ainsi dire attribuer la nature de mon développement moral, ainsi que la direction qu'il a suivie, qu'à ces mêmes conceptions. » Il cite à ce propos *le Vaisseau Fantôme, Tannhäuser, Lohengrin, les Nibelungen*, et surtout *Tristan* dont l'idée plus qu'aucune autre a pénétré son âme (18).

En d'autres termes : Wagner accorde sa vie sur son art. Les *expériences* dont il nous parle ne sont évidemment que les états psychologiques qui accompagnent et suivent la création de l'artiste.

A ce point de vue, la *Correspondance* nous semble vraiment, dans ses fragments lyriques, une sorte de parlipomènes de *Tristan*.

§

Mais on peut aller plus loin encore.

On sait que M^m^e Wesendonk écrivit pour Wagner de brefs poèmes. La musique composée par lui sur le 2^e de ces poèmes, *Rêves*, est la préformation de l'*Hymne à la Nuit*, et on retrouve dans le dernier, *Souffrance*, le Prélude du 3^e acte. Ne s'agit-il pas ici d'une collaboration véritable et directe de Mathilde Wesendonk ?

Toutefois, Wagner ne puisa pas l'impression de ces lieder autre part qu'en lui-même. C'est en effet sa propre poésie qu'il retrouvait dans le texte que Mathilde lui avait offert : les poèmes de cette dernière, et non seulement ceux qu'elle destinait à la musique de Wagner, respirent en effet l'atmosphère de *Tristan* et n'auraient pu être conçus sans lui. Je crois que les strophes suivantes l'attestent suffisamment :

Dans la langueur de nos désirs, nos rameaux s'ouvrent comme

(18) « Jamais idée n'est parvenue à une conscience plus déterminée. »
Lettre du 15 janvier 59.

des bras ; mais l'illusion nous tient captives, vous n'enlacez que l'ombre et l'effroi. Ah ! pauvres plantes, je le sais, nous partageons le même sort. *Malgré la lumière éclatante, notre patrie n'est pas ici. Le soleil quitte sans regret la splendeur d'un jour désolé ; celui qui souffre vraiment s'enveloppe d'ombre et de silence. (Dans la Serre.)*

Lorsque la souffrance, aux ailes endeuillées, — descend effroyablement sur l'âme, — Ton esprit, de l'éternelle vicissitude, — Est détourné vers l'illimité. — Lorsque de l'œil tombe le bandeau des illusions, — Et que l'Eden disparaît en de l'écume, — Que de la Tombe se lèvent des ombres pâles, — Et que le jour d'à présent devient un rêve, — On ne cherche plus l'être que dans le non-être ; — Toute existence devient une apparence vaine ; — Du réel il n'y a que le cœur battant — Et ses souffrances à jamais affirmatives !

(Extrait des lettres de Mathilde Wesendonk à R. Wagner.)

Il n'y a donc pas eu une^e collaboration véritable. C'est le *Tristan* qui inspira Mathilde Wesendonk, en dépit de l'opinion courante.

Wagner, d'ailleurs, en composant ces *lieder*, n'avait rien ajouté à la musique de *Tristan*.

Le thème du lied *Dans la terre* (mi-fa-sol-la) n'est en effet que la *transfiguration diatonique* du leit-motif fondamental sol # la-la # si.

Dans les *Rêves*, ce même leit-motif se voile en l'harmonisation (19) ou pour se montrer clairement ensuite, en sa double physionomie, ascendante et descendante, dans la partie vocale.

Le maître se rendait bien compte qu'en composant sa partition il ne faisait qu'en développer les éléments originaux : il cultivait des « fleurs » qui avaient jailli dans sa musicalité la plus sincère (20). Ce sont les germes préexistants qui alimentent sa force créatrice, et il a parfois l'impression d'avoir déjà accompli ce qu'il doit encore achever (21).

(19) Par ex. aux mesures 3-4-5.

(20) Lettres du 10 avril, 26 avril et 15 mai 1859.

(21) Id. id.

Il y a là un aveu explicite de l'unité des *leit-motifs*. Les critiques sont en général d'accord quant à cette unité, les analogies des différents thèmes conducteurs étant le plus souvent très évidentes. Dans le cas même où il semble moins aisé de les saisir, elles ne sont pas moins réelles. Qu'est-ce que la musique, sinon le développement d'un *noyau* primitif ?

C'est toujours ce germe qui est le premier élément de l'œuvre. Une fois qu'il a été créé, ce thème obéit à deux tendances : il tend à durer et à se transformer. (En effet, si la première tendance, celle qui vise à la conservation, devait seule l'emporter, le thème initial ne pourrait que se reproduire indéfiniment, il serait à jamais privé de mouvement et de vie. Si, au contraire, le motif primitif n'obéissait qu'à la tendance de transformation, quelle direction suivrait-il ? Quelles forces détermineraient le choix de cette direction ?) L'unité musicale doit donc persister à travers ses transformations et malgré elles. Par conséquent, c'est une erreur de considérer une œuvre musicale comme fondée sur deux ou plusieurs thèmes. On doit interpréter une symphonie à quatre mouvements suivant l'idée d'un cyclisme inévitable, ses thèmes n'étant que des polarisations du thème générateur ; et il en va de même pour les drames de Wagner.

Etant donné que les éléments musicaux de *Tristan*, les *leit-motifs* (les *fleurs*, ainsi que dit Wagner), dérivent tous d'un thème unique, on en arrive à se demander quelle en peut être la signification.

Il serait naïf de poser une telle question. Il ne faut pas oublier qu'un thème musical ne réside pas dans les notes en tant que notes, mais qu'il est une Sensibilité renfermée potentiellement dans une Unité. Le thème du *Tristan* est la synthèse de ces inépuisables développements chromatiques qui constituent la partition tout entière. Ce chromatisme, forme musicale d'un monde complexe, où un critique

éminent a vu « la crise de l'harmonie romantique » (22), est l'*œuvre* proprement dite en même temps que son thème. Mais Wagner lui-même s'est prononcé sur l'unité génératrice de *Tristan*, dans sa lettre du 3 mars 1860.

... « Le Nirvana, bien vite, me redevient *Tristan*. Vous connaissez la théorie bouddhiste de la Genèse. Un souffle trouble la clarté du ciel : sol — la — si. » Cela s'enfle, cela se condense et finalement le monde entier m'apparaît comme une masse impénétrable.

Ce passage a été généralement négligé par les critiques. Cependant, il ne s'agit ni d'une étrangeté, ni d'une signification ésotérique cachée sous le thème, mais tout simplement de son expression *musicale*. Un *souffle* qui trouble le silence et crée un monde par ses vibrations harmonieuses, un *devenir cohérent* où chaque instant est attente et souvenir, apaisement et tendance, tels sont à la fois la musique et le drame (*drào*) musical.

La signification du thème en tant que synthèse, c'est, croyons-nous, ce à quoi la prose mystique de Wagner a voulu faire allusion.

Schopenhauer, Novalis, les versions allemandes de l'ancienne légende de Tristan et Iseut, nous permettent de reconstruire la genèse du poème de Wagner. Mais, par rapport à la musique, le poème n'était qu'une *impression*, si l'on admet trois moments dans la création artistique : les impressions, la synthèse esthétique des impressions, et la traduction physique de la synthèse pour la communiquer aux sens.

On ne peut pas voir, dans les éléments précités, la genèse de la composition musicale. Mais, si l'interprétation que nous venons de donner du fragment de la lettre citée est exacte, nous pouvons en déduire la véritable évolution de la partition. Cette dernière a son origine dans l'esprit

(22) Ernst Kurth : *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners « Tristan »*.

même de la musique; dans cette force divine qui, d'un souffle vivifiant, génère le monde.

Il ne pouvait en être autrement. L'art ne naît d'autre chose que de lui-même. Le sentiment, en tant que pur sentiment, ne peut engendrer l'œuvre d'art. Il lui faut se dépasser, s'élever jusqu'au lyrisme, à la sensibilité esthétique. Qu'appelle-t-on sentiment ou état d'âme ? Une tendance vers le lyrisme ? Ou bien vers la volonté ? En dehors de ces deux termes, il n'en existe pas d'autre avec lequel on puisse identifier le sentiment. « Avoir du cœur », c'est *souhaiter* la justice, c'est *aspirer* à l'ordre moral. Si, au fond de notre conscience, apparaissent des formes qui ne s'organisent pas et dont l'expression échappe à la parole, c'est là un sentiment d'ordre lyrique, une tendance plus ou moins profonde vers l'art. L'amour même est contemplation lyrique et aspiration morale.

Mais, est-ce par de simples tendances que l'on arrive à l'œuvre d'art concrète ? Quand on déclare que le sentiment est le contenu de l'art, on ne se réfère pas à un sentiment déterminé : on fait allusion à l'ensemble des sentiments en puissance dans le lyrisme. Le contenu de l'art est l'infini en tant qu'activité lyrique. Mais cet infini n'existerait pas sans la forme dans laquelle il se réalise et avec laquelle il s'identifie. Les sentiments se concrétisent complètement dans l'infini du contenu qui devient ainsi réalité esthétique. Ils sont, dans cette réalité, appelés à une vie nouvelle et meilleure. C'est de la pénétration de l'infini et de l'individuel que jaillit notre spiritualité.

Par conséquent, l'infini du contenu lyrique, rencontrant sa forme, n'est pas la condition de l'art, mais l'art même. C'est dans ce sens que nous avons pu dire que l'art trouve son origine dans le monde de l'art et non dans celui du sentiment.

Comment prétendre alors que l'inspiration de *Tristan* est l'amour, quand elle relève d'un *afflatus* universel ?

Ce drame lyrique est beaucoup plus grand que l'amour de Wagner pour Mathilde Wesendonk.

Cette constatation n'enlève rien au rôle méritoire de Mathilde. Elle a su faire le don de son individualité, afin d'être *créée* (comme le dit Gentile) *une seconde fois* par le génie de l'artiste (23). De l'être qu'elle avait été pour lui avant de le comprendre, elle devint sa création lorsqu'il la rendit graduellement conforme à son propre idéal et qu'enfin il l'identifia à celui-ci.

C'est de cette identification que relèvent ses paroles: *Ich bin Isolde*.

EDG. CARDUCCI-AGUSTINI.

(23) G. Gentile : *L'Esprit, Acte pur*.