

SOUVENIRS SUR RICHARD WAGNER

(Suite ¹)

Dans sa jeunesse, Wagner avait dit une fois : « J'ai besoin d'être entouré de douceur pour me sentir du cœur au travail ; cette éternelle obligation de me mettre sur la défensive ne me donne que du dépit et du mépris, au lieu de m'encourager à l'amour de l'expansion et de la production ». Le vieillard, entre soixante et soixante-dix ans, après son action de Bayreuth, laissa gronder le sauvage tumulte du monde du papier, dû à l'esprit de l'époque, et créa pendant ce temps, pour son peuple, dans la paix de sa maison, la nouvelle, la dernière œuvre : le drame pieux de la « réconciliation ».

C'était pendant l'époque de la composition de cet ouvrage : l'artiste, déjà maladif, se sentit mal portant, et, pour se reposer, se retira seul dans le jardin de la cour, derrière sa maison de « Wahnfried ». Un jour, il fut surpris par la visite d'un prédicateur évangélique d'un village français, qui était venu à Bayreuth pour une assemblée religieuse. Quelque chose de la presse mondaine avait pénétré jusqu'à la paroisse du village : bref, ce théologien, très visiblement ému, fit au poète du Nibelung une très honorable exhortation sur l'impiété de ses « filles de l'onde ». Wagner montra paisiblement les sommets des vieux hêtres et dit : « Entendez-vous, là haut, les oiseaux qui gazouillent et qui chantent ? Pensez-vous aussi qu'ils soient impies ? Mes filles du Rhin ne sont pas autre chose ». Il retourna dans sa maison en passant devant sa tombe qui l'attendait en paix, et envoya le poème de « Parsifal » au

(1) V. *Mercur de France*, nos 52, 53, 54 et 55.

zélateur interdit. Je ne sais ce que ce brave homme aura pensé des « filles fleurs ».

Il faut espérer que le regard qu'il a pu plonger dans l'œil du poète, et la réponse qu'il en a reçue, lui aura permis d'y reconnaître l'enjouement et la grâce de la vraie nature. L'artiste n'a rien négligé pour donner à cette scène l'expression d'une vivante et bienfaisante conviction.

Nous pouvons sourire de ce zélé pasteur d'âmes, mais ne nous en moquons pas, ses intentions au moins étaient honnêtes et bonnes. Seulement, à l'égard d'un Wagner, il se trouvait plutôt sous l'influence de l'esprit d'un monde de journaux, à lui inconnu, que sous l'influence bénie de la religion. C'était un écho de l'œuvre de calomnie et de diffamation dirigée de tous côtés en 1878 contre le créateur de la scène de Bayreuth. C'est à ce point que ce poison avait rongé l'esprit du peuple ! Depuis l'apparition de « Parsifal », il faut certes remarquer un revirement, non seulement dans la sympathie toujours croissante, d'abord du public étranger, puis peu à peu du public allemand, mais encore dans la manière de critiquer Wagner. Des faits semblables à ceux de 1876 sont devenus impossibles. Nous espérons que c'est en effet « Parsifal » et non la mort de Wagner qui a donné lieu à cette amélioration. Il n'en reste pas moins grave et regrettable qu'une plaisanterie facile et frivole, que l'on fit en 1882 dans la presse ennemie embarrassée devant la sublimité de Parsifal (afin, il faut l'avouer, de ne pas paraître devant les lecteurs être convertie à une admiration sans saillie), ait tenté de s'attaquer à ces pauvres innocentes filles magiques. Il est regrettable que cette plaisanterie ait été relevée sérieusement par un parti non chrétien, ait donné lieu à une plainte prétendant à la corruption de la Religion, devant le tribunal d'un clergé influent et orthodoxe ; et que, d'autre part, il ait été permis de l'étaler dans les « journaux » pour la joie universelle de l'esprit du peuple chrétien de l'Allemagne. — C'est par de semblables symptômes que les anciennes hostilités se manifestaient encore, rarement mais avec avidité, après la mort de Wagner.

Mais il est mort comme créateur de « Parsifal ». Il trouva la conclusion de toute sa vie d'artiste dans les sphères d'une religiosité formée pour l'Art dans un Art mis au service de la Religion. Il en résulta pour les dernières années de sa vie, et pour sa personna-

lité et pour ses rapports avec les hommes qui l'aimaient et qui l'honoraient, la noble consécration d'une paix spirituelle dans laquelle on était à l'aise. C'était là un refuge certain contre les esprits du dehors qui se mouvaient au milieu des erreurs modernes et de la confusion, contre lesquelles nos contemporains ont à soutenir un si rude combat, jusqu'à ce qu'ils puissent se pénétrer d'une paix dont l'image vivante réjouissait là-bas, à Wahnfried, les amis du Grand Artiste et du Grand Sage allemand. Toutes ses paroles qui ont été relatées dans la première partie de ces souvenirs datent de cette époque paisible de Wahnfried. Pourtant la bêtise humaine y pénétra une fois, jusque dans les plaines sacrées de l'art. Le Sage ne put qu'en rire. Cela n'était pas si fâcheux que la méchanceté qui cherchait à corrompre et à éloigner de lui le cœur de son peuple. L'excellente bêtise lui envoyait à Wahnfried des lettres trop aimables, qui exceptionnellement ne contenaient pas de demandes d'autographes, mais de gentils petits avis ; par exemple, qu'il aurait pu « mieux » composer la « Chevauchée des Walkyries ». La meilleure composition de l'admirateur soussigné y était jointe ! Le compositeur de la plus mauvaise chevauchée des Walkyries racontait alors volontiers combien il était reconnaissant à son beau-frère Olivier, le ministre français de 1870, du bon conseil qu'il dut suivre si souvent dans la vie : « Ne répondez pas ! » En ne répondant pas, il se mettait à l'abri de toute responsabilité ! Il avait mieux à faire. L'esprit de bonté pleine de sollicitude, qui lui était propre, rendit heureux ses derniers amis, et les entraîna avec lui dans l'auguste sanctuaire des grands Héros de la civilisation, dans le Panthéon de tous les sages, qu'il s'était créé dans sa dernière demeure de Wahnfried. Il l'appelait sa propre « musique de chambre ». Il dit une fois : « Tout ce que nos grands poètes classiques ont écrit, c'est en quelque sorte de la musique de chambre. » Plus on parlait de lui, plus la solitude se faisait autour de lui dans sa riche « salle ». Mais il avait sa consolation, et savait se consoler avec les plus nobles et les meilleurs des travaux intellectuels.

Cela paraîtra peut-être singulier que la musique n'y joue pas le premier violon. De même que dans la construction de sa grande bibliothèque de Wahnfried on avait « oublié », disait-il en plaisantant, « une salle de musique », de même, dans ses dernières années,

il était souvent privé du pianiste secourable, et il avait rarement l'occasion d'entendre ou de diriger un orchestre. Les beaux rayons de son soleil central, qui fut toujours la musique, l'éclairaient presque tous les ans pendant la visite de Liszt. Si ce maître incomparable nous transportait dans une vie idéale en jouant du Beethoven ou de ses propres œuvres, Wagner, par son originalité, aidait à résoudre en gaieté l'émotion des auditeurs. Un jour, en proie à une impulsion de cœur, il se jeta spontanément à terre et se traîna vers son grand ami en s'écriant : « Franz, on ne doit s'approcher de toi qu'à quatre pattes ! » On a vanté chez Liszt, et à juste titre, sa bonté sympathique pour tous les petits et les plus petits qui produisaient en Musique : c'est pourquoi, jusqu'à sa mort, il n'a jamais été seul. Au contraire, on a reproché à Wagner son indifférence à l'égard des talents de son époque. Ceci n'est pas exact. Ceux qui ont vécu avec lui pendant la solitude de ses vieux jours doivent contredire ce fait.

Il faut bien se mettre dans l'idée que l'esprit de Wagner et tout son être étaient complètement remplis d'un idéal fixe, qui embrassait tout un monde. Que le but unique de sa vie a été de travailler sans relâche, selon une loi intérieure, pour cet idéal, et de tout subordonner aux efforts qu'il faisait pour le réaliser. Nous ne saurions lui en être assez reconnaissant. Car c'est à cette puissante impulsion idéale, que l'on qualifierait à tort de « partielle », que nous devons cet incomparable bienfait, cette grandiose Œuvre d'Amour, qui nous procure les joies idéales les plus riches. Bien des choses qui, pour un Liszt, sans parler de l'un de nous, pouvaient avoir quelque signification, car il vécut toujours au milieu de la musique et appartenait tout entier à cet élément, devaient rester insignifiantes et ne faire aucune impression à un esprit absorbé par l'idéal d'une culture artistique dans un sens particulier. Cependant Wagner souhaita toujours de trouver de vrais talents, non de simples imitateurs aux productions artificielles, mais des talents naïfs, « sachant quelque chose ». « Enfants, faites du neuf, et toujours du neuf », dit-il autrefois à Raff. Ceci fut toujours sa profession de foi. Rien ne pouvait le réjouir davantage que de rencontrer des talents originaux. Il rapporta de l'un de ses derniers voyages en Italie un Quintette de Sgambati, qui était encore jeune, et le fit jouer à Wahnfried pour lui et ses

amis par la Chapelle de Meiningen. Jusqu'à ses derniers jours, il attira de jeunes musiciens autour de lui et s'efforça de les former par sa fréquentation. Je citerai en particulier Anton Seidel et Engelbert Humperdinck. Lorsque des jeunes gens n'admettaient que lui, ne connaissaient que peu de chose des anciens maîtres de la Musique, et paraissaient devenir froids à l'égard de ses premières œuvres, aussitôt qu'ils entendaient un son des mondes éloignés du « Nibelung » ou de « Tristan », rien ne lui était plus pénible. Mais cela changeait bientôt sous sa direction, si le jeune homme se donnait vraiment avec amour et piété à son enseignement. Le verdict dont nous avons parlé plus haut s'élargissait : « Connaissez les anciens et faites du nouveau. » Il tenait aussi à donner aux jeunes talents l'assurance qu'en ce qu'il avait créé de neuf il avait fidèlement rendu le style de la vraie tradition. Cependant il aimait peu qu'on lût au piano ses propres œuvres, car elles semblaient servir plutôt de divertissement que d'enseignement. Dans ces occasions, il nommait son « Tristan » une « extravagance » qu'il avait fallu faire une fois, mais avec laquelle on ne devait pas « jouer ».

Ce n'était pas seulement par de semblables leçons et par son inappréciable direction, par l'initiation à la vie intellectuelle la plus élevée, par la vraie éducation, mais aussi par maints bienfaits restés inconnus, par lesquels il adoucissait les besoins de la vie, que Wagner s'occupait paternellement de certains jeunes gens et les élevait ainsi au-dessus d'eux-mêmes par ce qu'ils pouvaient apprendre de lui.

Ai-je besoin de rappeler que l'influence éducatrice de Wagner ne se bornait pas aux musiciens ? Je ne citerai ici que ce lumineux exemple : Henri von Stein (1887). Lorsque celui-ci vint à Bayreuth, il paraissait avoir été dès sa jeunesse un adepte sûr et accompli de Dühring ; et, sous l'influence de la grande personnalité de l'artiste philosophe, il devint bientôt, grâce à son intelligence peu commune, un des élèves les plus considérables de la philosophie wagnérienne, un des plus nobles représentants de la culture intellectuelle de Wagner, le philosophe et le poète de ce petit cercle de disciples, à Wahnfried. S'il trouva comme les autres, dans les « Feuilles de Bayreuth », un organe pour exprimer ses opinions et continuer l'instruction qu'il avait reçue du Grand Maître, il s'éleva au-dessus

de cette jeunesse studieuse ; et, comme professeur à l'Université, il sema le bon grain. Mais des élèves comme Stein ne peuvent appartenir qu'à un Maître qui brille au-dessus de tous les autres par la Force, la Sagesse, et l'Amour. De même qu'il avait pris soin de l'école intellectuelle, Wagner prit soin de l'école artistique. S'il ne parvint pas à fonder à Bayreuth, avec l'aide de Liszt, Wilhelmj et d'autres, une école pour l'étude de toute noble musique allemande, il réussit pourtant, malgré toutes les résistances, à assurer pour l'avenir, sur la base de la représentation de Parsifal (1882), la grande œuvre de la vivante école musicale et dramatique pour son propre style, dans l'organisation des festivals périodiques de Bayreuth. Là encore il ne pensa pas seulement à son art, mais aussi au public, à ces nombreux « fils de la Germanie » pour lesquels le sort fut avare. Sa dernière œuvre fut la « fondation d'une bourse » qui permit aux gens peu fortunés de fréquenter les festivals. La société qui portait son nom devait soutenir cette bourse et les « Feuilles de Bayreuth. » Les riches ne devaient apporter leurs offrandes que pour le soutien moral et intellectuel des plus pauvres qu'eux. De là devait sortir peu à peu l'idéal encore inaccessible de la « gratuité » de tous les spectacles artistiques de Bayreuth. Lorsqu'en 1876 les protecteurs manquèrent, et que le déficit allait croissant, Wagner déclara, à la grande frayeur de ses amis, qu'avant de laisser vendre un seul billet, avant de toucher un sou pour son œuvre d'Art, il ferait remplir le théâtre par la garnison de Bayreuth. Ceci répondait absolument à son idée fondamentale des rapports qui devaient exister entre l'art vrai et le public. Il ne considéra jamais les « protecteurs » comme des acheteurs de billets ; ils n'auraient eu qu'à soutenir l'affaire par des offrandes libres. Tout commerce qui promettait des « privilèges » contre de l'argent fut toujours pour lui un objet de haine. Il fut au désespoir, en 1882, de devoir prendre une autre décision, afin de pouvoir faire représenter « Parsifal ». C'est dans une telle disposition d'esprit que, vingt ans avant Bayreuth, il avait complètement abandonné la composition de « l'Anneau du Nibelung », et il écrivit : « J'ai conduit mon jeune Siegfried jusque dans la belle solitude des bois ; je l'ai laissé sous les tilleuls, et c'est avec des larmes amères que j'ai pris congé de lui : il est mieux

là qu'ailleurs. Si je dois un jour reprendre cette œuvre, il faudra qu'on me donne ou que j'arrive par moi-même à la possibilité d'en faire cadeau à l'univers, dans le sens le plus complet du mot. » Il déplorait que sa plus grande entreprise dût lui procurer « les moyens de l'existence ».

« Cher Liszt, laissons les marchands de côté! » Cette exclamation du temps de sa misère résonne à travers toute la vie de Wagner. Mais les « marchands » ne le laissèrent pas. Ils savaient bien pourquoi. Ainsi, les œuvres de l'Artiste, même celles déclarées autrefois « les plus impossibles », devenaient, sur les diverses scènes, de plus en plus « populaires »; la statistique de leurs représentations arrivait à des chiffres incroyables. Pendant ce temps, Bayreuth vivait péniblement de festival en festival, devait s'occuper de l'affluence du public et des recettes, compter et compter toujours, pour conserver l'héritage de son fondateur digne de lui, et avant tout pour le développer toujours davantage avec chaque représentation et chaque succès « nouveau ».

Ici, l'esprit de Wagner vivait en personne, par la fidélité et la piété de de ses amis. Tout s'y passait autrement que là où les œuvres sont populaires, parce qu'elles devinrent à la mode et rapportèrent de l'argent. Mais, en présence de cette popularité, où était le respect de la personne de l'Artiste! car c'est une question de conscience et de civilisation devant l'apparition d'un si grand homme, non de représenter les œuvres, mais la façon de se comporter à l'égard de sa personnalité. C'est pourquoi il est toujours bon de rappeler cette personnalité dans son intégrité et dans son authenticité. Mais, certes, c'est dans les festivals que survit le plus grand et le plus distinct des souvenirs relatifs à la manière et à l'œuvre de Wagner. A cette demande : qu'est-ce qui est Allemand? La réponse donne : Wagner, l'homme et l'artiste. — Et : qu'est-ce que l'art de Wagner, le plus significatif, l'art vrai du grand homme? Nous affirmons : Bayreuth.



Jetons enfin les yeux sur cette œuvre capitale de Wagner, et considérons d'un regard éclairé par nos souvenirs relatifs à sa personne le style particulier de son art, qui est l'expression idéale de la particularité

de tout son être artistique. Nous avons déjà vu quelles sont les qualités prédominantes pour lui dans toute œuvre musicale, à savoir : l'énergie immédiate, la clarté caractéristique de l'expression, comme dans les symphonies de Beethoven, ensuite la vérité animique profondément ressentie et la tendresse, comme dans la mélodie de Mozart et de Weber et dans les œuvres intimes de Bach et de Beethoven, enfin une forme artistique fine et parfaite, qui répond absolument à la substance de l'œuvre, par la claire précision d'un style uni. Ces trois qualités, il chercha à les mettre dans ses propres créations, aussi parachevées que possible. L'énergie de sa langue musicale et de l'âme de sa Mélodie a pénétré dans le cœur du public à travers tous les obstacles par la force de l'invincible vérité. Par contre, on a prêté une trop faible attention à la troisième des qualités susénoncées, à sa forme artistique d'une empreinte si vigoureuse. On s'est laissé persuader que Wagner s'était rendu coupable de ce qui lui était le plus désagréable, de ce qu'il reprochait le plus sérieusement aux musiciens modernes, à savoir : un mépris inconsidéré de la forme et un déchaînement antiartistique de la passion, par l'aveugle emploi d'effets sensuels, en vue de l'excitation nerveuse des passions.

Il suffit d'un regard sur le prodigieux travail artistique d'une partition de Wagner pour se convaincre qu'une ardeur sauvage ne fait pas exclusivement cause commune avec la musique. Cependant l'état du monde musical était tel qu'un si grossier malentendu ne pouvait que trop facilement échoir en partage à l'Art de Wagner. Dans les théâtres allemands d'Opéra régnait une complète confusion de styles. Il s'y était introduit tout le flot de la musique d'Opéra française et italienne. Dans les Opéras de parade de Meyerbeer, qui régnaient, la confusion antiartistique des styles s'était élevée à la hauteur d'un principe d'art. Dans un répertoire où grouillent tous ces styles et *non styles*, les œuvres de Wagner arrivèrent avec leur nouveau style, qui imposait aux artistes les tâches les plus élevées et les plus lourdes. Que pouvaient-ils faire, ces artistes, puisqu'il n'y avait nulle part une école pour les former ?

L'auteur de ces œuvres, au moment même où elles devenaient, contre toute attente, des morceaux de répertoire, ne pouvait dans un théâtre allemand donner d'une façon durable un enseignement pratique. Les ar-

tistes étaient des habitués d'un art idéal, comme celui de Gluck par exemple ; ils ne savaient plus, comme du temps de la direction de Spontini, donner une interprétation d'un style réglé et plastiquement noble. Par le grand Opéra français, celui de Meyerbeër, ils étaient portés plutôt vers les effets excitants d'accents passionnés et les airs de bravoure. Dans les nouvelles œuvres de Wagner, ils s'attachèrent naturellement à ce qu'ils comprenaient tout d'abord, aux éléments chaleureux, pathétiques et diaboliques qui y sont contenus ; éléments qui devaient produire sur le public, toujours en quête d'excitations, une impression immédiatement fascinatrice, mais, aussi, embrouillée. La grande forme artistique fut dilapidée à la légère par des ignorants, qui peu à peu ne manquaient pas d'imiter ses nouveaux effets. La grande image du Drame musical, qui, pour être claire, demandait la plus grande correction de la part des interprètes, fut peinte à grands coups de pinceaux brusques et aux traits confus, *al fresco*. L'abus déréglé des moyens, le désordre passionnel du sens artistique qui se montraient, comme résultats immédiats, offraient aux adversaires, dont les dispositions étaient plus musicales que dramatiques, une trop riche matière à leur affirmation : que la musique de Wagner signifiait la mort de tout art vrai et pur.

Or, c'était exactement le contraire que pensait Wagner et qui formait l'essence artistique de son style. Lui, dont le regard avait vu dans les profondeurs de la tragédie humaine le jeu insatiable et anéantissant des passions diaboliques ; lui qui avait toujours vu dans la musique allemande moderne cette volonté agitée, dominer, comme le son et la voix, il reconnaissait, aussi profondément et aussi-clairement qu'aucun autre artiste, que ces terribles et tragiques réalités de l'existence ne pouvaient être réprimées et tranquillisées, sinon par la puissance noble et réfléchie du grand art, par le but final d'une transfiguration harmonique et abstraite. Par les émotions sonores des forces animiques, dans l'excitant royaume spirituel de la Musique, la grandiose image du drame visible devait se déployer sur la scène comme un ardent-ciel pacifiant sur les tempêtes et les nuages de l'ouragan. Ainsi, par les mouvements calmes des lignes grandes, simples et significatives d'une mélodie traitée distinctement, et par la plastique d'un jeu expressif, le sens artistique du spectateur serait totalement détaché

des passions sensuelles et subjugué par la sublime vision du Drame, qui passe avec le calme majestueux d'un style monumental, là bas, au-dessus de l'abîme mystique de la musique, et semble une lumineuse apparition, venant d'une autre sphère idéale. Pour ne distraire en aucune façon du calme sublime de cette image idéale, on cacha aux yeux du public l'inévitable agitation causée par l'organisme compliqué d'une exécution musicale ; de même, sur la scène, tout geste trop vif, trop violent ou sans beauté était proscrit. On devrait éviter également une mimique s'attachant aux détails, aux nuances modernes et d'un jeu nerveux, afin de ne pas porter préjudice à l'impression de noblesse et de paix que produisait le grand style.

Les finesses psychologiques du spectacle moderne à caractère appartiennent, comme leur origine, au théâtre de Shakespeare, c'est-à-dire au domaine limité du drame récité. Là seulement le public peut suivre exactement, avec un intérêt détaillé, chaque mouvement, chaque jeu de physionomie, que les acteurs emploient pour la géniale expression moderne de la peinture des sentiments de l'âme.

Mais on a transplanté les particularités du drame récité dans le domaine plus vaste de l'opéra, qui était réservé au seul effet de la musique, qui devait y développer un grand empire magique. Il en est résulté une grave confusion de styles. Au grand espace d'un théâtre de musique, à la manière d'un temple, ne convient que l'image idéale de la tragédie musicale, au style élevé, dont les effets ne portent sur la foule que dans le lointain.

Au contraire de cette confusion de styles, les efforts de nos grands poètes classiques tendaient à introduire, même dans le drame récité, cette élévation du style de l'art idéal. Il y avait là trois choses qui les troublaient, les effrayaient et les étonnaient : le Réalisme qui domine dans Shakespeare, l'incapacité des acteurs à atteindre l'idéal, et l'énigmatique influence idéaliste de la musique ; même dans la forme bâtarde de l'opéra, ce n'est que par la puissance créatrice de cette musique que l'on pouvait arriver à cette idéalité dans le style du Drame.

Si Goethe et Schiller, avec une parfaite présence d'esprit, ont fait suivre les tempêtes et les impétuosité des « Brigands » et de « Goetz » du pur idéalisme d'une « Iphigénie » et d'une « Fiancée de Messine »,

ils déroutent un peu le public allemand. On pourrait dire que dans le Drame de Wagner les deux sont réunis ; d'une part, le Réalisme du Drame idéalement transfiguré par la coopération fondamentale de la Musique ; d'autre part, les violences de la Musique moderne épanouies par la sublime tranquillité du Drame idéal, représenté dans un style bien réglé.

L'intention et l'espérance de Wagner, en fondant Bayreuth, était de perfectionner toujours davantage des représentations qui devaient répondre à son propre style et d'en fixer la tradition. Dans le dernier de ses grands articles des « Feuilles de Bayreuth » (1882, XII), où il traite des souvenirs des premières représentations de Parsifal, il s'exprima encore une fois clairement à ce sujet. L'esprit allemand, en soi plein de sentiment, mais peu artistique, avait ici l'occasion de se familiariser avec une forme symbolique d'un style d'art, par l'alliance de ses plus pures manifestations ; la Musique, le Mythe et la conception idéale de la vie. Ici les mille directions, les mille intérêts de cet esprit allemand peuvent se rassembler dans le paisible et beau royaume de son caractère original. Sortant de ce royaume, la lumineuse image dramatique de la vie pouvait élever l'esprit allemand jusqu'au sentiment religieux dans les sphères de l'humaine universalité. Là on pouvait apprendre ce que Wagner voulait en tant que créateur d'un style, et par cet événement artistique on pouvait voir en quoi consistait la réforme civilisatrice de cet homme. Bayreuth enracine son œuvre dans l'essence de la Musique, de même qu'il y assied sa force particulière de réformateur et sa signification. Lui-même a nommé la Musique « son bon ange », qui l'a préservé comme artiste, qui en vérité l'a fait artiste depuis l'époque où son âme indignée, comme il le dit, « se révoltait contre l'état existant de l'art avec une certitude toujours plus grande ». Il ajoutait ce qui suit : « Si cette révolte n'a pas eu lieu en dehors du domaine de l'art, si je ne me suis point placé au point de vue du critique littéraire, ou du mathématicien fondateur d'associations artistiques, socialistes et politiques d'aujourd'hui, si mon humeur révolutionnaire réveilla en moi le désir, la faculté de créations artistiques, je le dois uniquement à la musique. »

C'est ainsi qu'à l'époque des révolutions, en harmonie avec l'esprit allemand, Wagner commença une œuvre réformatrice comme artiste musicien ; c'est en

cette qualité seulement qu'il a pu aujourd'hui la parachever. Si le réformateur politique ne peut se servir que de moyens politiques, combien sont différents les moyens que le développement, la puissance incomparable de la musique allemande fournit à Wagner artiste ! Après cette horrible guerre politique de trente ans, au moment d'une *dégermanisation* générale, la musique fut la seule voix capable de réveiller l'âme allemande qui n'était pas encore morte. A travers tous les malheurs et tous les changements historiques qui eurent lieu depuis un demi-siècle, elle avait continué à se développer dans le champ libre de l'art, et dans le véritable génie allemand, depuis Bach jusqu'à Beethoven ! De là un monde idéal et allemand était né, sur la surface duquel pouvait s'élever le sublime édifice d'une grande œuvre d'art, si toutefois l'architecte surgissait, quand bien même le monde réel s'y opposerait. C'était aussi une réalité ; là se trouvait une Allemagne dont les plus nobles forces étaient restées chez elles par les soins des maîtres allemands. Dans le libre domaine de l'art, les forces ennoblies de cette âme allemande, forces auxquelles le monde politique et social et le matérialisme moderne interdisaient de prêter leur concours, pouvaient exercer leur influence immédiate sur les milliers d'âmes des enfants de ce monde politique, et encore laisser pressentir l'influence bénie de quelque chose d'autre que ce qui les entourait journallement et n'arrivait pas à les satisfaire. Un homme comme Wagner devait suivre ces grands agitateurs et instruments du développement de l'esprit artistique de la nation ; car il rassemblait toutes ses forces avec une puissante énergie, et par de grandes actions caractéristiques qui attiraient sur lui l'attention de tout le peuple. Il donnait au grand art même le caractère perdu d'un monde idéal civilisé, d'une signification parfaitement nationale.

Ce monde spécial et libre de l'art prêtait encore aujourd'hui à une réforme dans l'esprit du peuple allemand. Pendant ce long combat pour assurer la possibilité de cette réforme, l'œuvre d'art n'a fait aucune concession, bien que le maître qui la créait dût s'imposer maintes privations. Son œuvre vit telle qu'il l'a faite, et, ce qui est plus, elle a trouvé un port, aussi longtemps que nous pourrons le conserver et l'y

continuer, selon son désir et dans son sens ; nous avons nommé Bayreuth.

Le « Chant héroïque de Bayreuth », le lecteur ne peut l'entendre qu'à Bayreuth. Puisse-t-il, par nos souvenirs relatifs à l'homme qui était si complètement artiste, se sentir poussé par un désir toujours plus vif d'aller le chercher là-bas, chez lui, où il parle aux âmes des hommes une langue compréhensible pour tous, même avant sa mort. Nous avons essayé plus haut de faire participer nos lecteurs aux accents, muets pour toujours, mais qui résonnent incessamment en nous, de la « musique de chambre » de Wahnfried. Il faut l'avouer, c'était aussi « un chant héroïque ». Un chant qui va des Upanishad de l'Inde jusqu'au dernier sage de notre temps : « Carlyle », le célèbre « glorificateur des héros », qui, peu avant sa mort (1881), avait reçu de Wagner « Art et Religion », suscite à Wahnfried une conversation au cours de laquelle Wagner nous dit : « Les Napoléonides n'ont pas d'héroïsme, il leur manque la Foi. Leurs personnalités se retirent derrière l'activité de leur fantaisie, de leur talent militaire et diplomatique. Ce défaut aurait été ressenti par les Grecs comme un « manque de beauté », et ils n'auraient pu concevoir un héros qui en fût affligé. Frédéric le Grand fut un héros parfait dont la personnalité constituait la grandeur. Nous voyons chez lui le contraire de cette diplomatie sans cœur de la seule Intelligence, qui, en dehors de son terrain, ne sait que jouer la comédie et se montre misérablement petite. Personne n'attend de ces gens-là qu'ils se sacrifient. » C'est ainsi que Wagner comprenait le véritable Héroïsme.

Tous ceux qui l'admirent comme le créateur de grandes œuvres d'Art doivent apprendre par sa personnalité, qui vit encore si près de nous, ce qu'est l'Héroïsme dans les souffrances et dans le travail : l'Héroïsme allemand. La vraie figure de notre Héros nous apparaît à tous, avant comme après, avec le plus de clarté et de grandeur, par la réelle intelligence de ses œuvres et de ses paroles.

Cette figure est immortelle. Rappelons-nous bien ceci, et chaque trait de sa vie personnelle jettera une nouvelle lumière sur l'image sublime que nous admirons et que nous aimons. Si par ce grand exemple de notre époque nous nous représentons ce que sont nos

Héros, nous nous unissons d'autant plus à l'ardent désir vital de l'esprit de notre Peuple. Puisse le Héros auquel nous venons de consacrer ces souvenirs n'être pas le dernier de la noble Pléiade, dont il était le plus digne.

HANS DE WOLZOGEN.

Traduit de l'allemand par DAVID ROGER.

Fin.

