



andré cœuroy
wagner
et l'esprit romantique

 idées *nrf*

Extrait de la publication

***Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'U. R. S. S.***

© 1965, Éditions Gallimard.

Le mot wagnérisme change de sens et varie de portée selon que l'on envisage Wagner comme sujet ou comme objet.

S'il est sujet, le wagnérisme est un système : une création dont la force vive exerce une influence.

S'il est objet, le wagnérisme est cette influence même et l'engouement qui la suit.

On donne ici quelques coups de sonde dans les deux directions.

D'où vient l'idée wagnérienne fondamentale qui fit époque. Pourquoi cette éclosion jumelle de musique et de poème ? Wagner existait-il avant Wagner ?

Wagner a fait en France de nombreux séjours. Comment a réagi sa pensée ? Comment s'est comporté son wagnérisme en face de l'esprit français ?

Inversement, quelles réactions l'esprit français a-t-il présentées sous sa forme littéraire dans ses contacts avec le wagnérisme total ?

Cette littérature imprégnée de wagnérisme n'a-t-elle pas porté préjudice à la compréhension de la « musique pure » ? L'antivangérisme de la

musique contemporaine ne trouve-t-il pas là son origine? Pourquoi le wagnérisme militant d'un Nerval ou d'un Baudelaire a-t-il fait place à l'antiwagnérisme d'un Valéry ou d'un Gide?

Questions qui, plus encore que les musiciens et les mélomanes, intéressent l' « honnête homme » au premier chef.

PREMIÈRE PARTIE

Wagner avant Wagner

Wagner s'est toujours défendu d'avoir inventé un système.

Il écrivait dans les dernières années de sa vie : « Ce que peut être ma tendance, je ne suis jamais parvenu à le découvrir. » C'était là beaucoup de prudence rusée ; car il avait conscience de ce qu'il devait aux premiers romantiques d'Allemagne, ses aînés, les poètes et les philosophes. Il conseillait aux jeunes d' « éviter toutes les écoles et surtout l'école wagnérienne. » Plus explicite encore il proclamait dans *Opéra et Drame* : « Celui qui, lisant ce livre, a cru que je voulais y exposer un système arbitraire qui doit servir de modèle n'a pas voulu me comprendre. »

Il avait raison si l'on s'en tient à ses réformes et à ses innovations techniques : il ne leur accorde jamais l'importance que beaucoup, parmi ses admirateurs — non musiciens pour la plupart — leur ont donnée. Mais il s'abuse si l'on songe à cette esthétique dont le propre est de conjuguer musique, poésie et geste sous l'appa-

rence de ce qu'on nomma l'Art intégral. Car il n'est alors qu'un chaînon dans une suite continue de la pensée germanique. Ce wagnérisme essentiel a dès longtemps précédé Wagner.

Il est bien révolu le temps où comprendre Wagner, c'était reconnaître au passage le motif du Graal ou de Fafner ou du Philtre d'amour : amusement émerveillé et sans portée. Mais peut-être n'a-t-on pas assez pris garde à tout ce que l'art wagnérien enclôt de symbole dans la mesure où il représente l'extrême floraison d'une pensée lourde de siècles.

Selon Wagner, l'art est « la fonction la plus haute » de la société. Il est l'idéal qui conduit les hommes à l'unité. Sa valeur est valeur d'éducation. Plus encore : de rédemption. C'est « notre unique salut dans cette vie terrestre ». La forme la plus haute de cet art sera le drame. La forme la plus haute de ce drame sera celle où s'unissent dès le principe parole, musique et geste.

Les wagnériens sans clairvoyance ont cru que Wagner préconisait on ne sait quel mélange des arts où chacun, poète, peintre, philosophe, musicien, pouvait nourrir sa préférence personnelle. Wagner ne s'est jamais fait le gargotier de ce pot-pourri. Son drame lyrique, il l'a conçu comme un organisme autonome dont les éléments concouraient, chacun par ses propres moyens, à une fin commune où la musique conservait sa royauté. Il l'a répété cent fois : « La musique ne doit pas pénétrer dans le drame comme un simple élément à

côté des autres. Il faut qu'elle retrouve son ancienne dignité. Il faut reconnaître en elle, non la collaboratrice ou la rivale, mais la mère du drame. »

Si littéraire qu'il fût de nature, Wagner voulait être jugé en musicien. Les wagnériens de la littérature, si nombreux jusqu'à 1914, hantés qu'ils étaient par ses « idées », ses « mythes », ses « prophéties », ont communément oublié de le juger ainsi, à supposer qu'ils en eussent été capables. Ils ont admiré, ils ont peut-être compris Wagner poète, Wagner philosophe, Wagner métaphysicien, Wagner sociologue, Wagner politique. Ils ont entassé les exégèses, sans prendre garde qu'ils avaient devant eux un musicien. Un musicien qui voulait avant tout (bien qu'il l'oubliât souvent lui-même) que l'on écoutât ses notes. Ne disait-il pas un jour : « Le fait qu'une musique ne perd rien de son caractère quand on change les paroles qu'elle prétend traduire prouve assez que la prétendue relation intime de la musique et de la poésie est pure illusion. Quand on entend des paroles chantées, à supposer qu'on les perçoive (ce qui, dans les chœurs, est impossible), ce n'est pas à elles qu'on prête attention : c'est à la seule émotion musicale. »

UNE TRADITION GERMANIQUE

La question n'est pourtant ni simple, ni claire : parce que Wagner est le plus ostentatoire et le plus volumineux de ces esprits doubles, à la fois poètes et musiciens, dont l'Allemagne, incertaine en sa pensée bouillonnante, a toujours connu la floraison.

L'ancienne langue en porte déjà témoignage. Le mot *Leich*, qui correspond au français *lai*, signifiait à la fois musique, danse, chant et sacrifice. Vers le VI^e siècle, il désignait un refrain chanté pendant les manifestations religieuses. Les documents magiques, souvent gravés dans la pierre comme les runes scandinaves, indiquent à quel point le rôle de la musique était lié à celui de l'incantation. L'écrivain latin Sidoine Apollinaire fait allusion à des hymnes chantés aux noces, aux cérémonies funèbres, pour la bénédiction des armes, des moissons. Le Tournoi des chanteurs à la Wartburg est de 1207, date qui marque le développement parallèle du poème et de la mélodie. Les Maîtres chanteurs attestent leur existence en 1318 à Augsbourg.

On les suit au xv^e siècle à Mayence, Strasbourg, Francfort, Worms, Nuremberg, Ratisbonne, Munich et jusqu'à Prague. Ceux d'Ulm avaient encore, en 1839, gardé toutes leurs traditions.

De par leurs statuts, les Maîtres chanteurs devaient être non seulement des poètes, mais des musiciens. Pour devenir Maître, il fallait avoir inventé une mélodie. Hans Sachs passe pour en avoir créé treize. Ces airs, très divers de formes et de nombre, étaient soumis à des règles complexes et rangés selon une nomenclature où se marquait ce constant mélange du poétique et du musical, cette incertitude chronique entre l'expression par les sons et l'expression par les mots. Il y avait les *forts* et les *faibles*, le ton *court*, le ton *long*, le ton *surlong*, la mélodie du *papier à écrire* et de *l'encre noire* ; le ton *rouge*, le *bleu*, le *vert* ; la mélodie *églantine*, *fétu de paille* et *fenouil* ; le ton *doux*, le *tendre*, la *fleur de rose*, le *bref amour* et l'*oublié* ; le *romarin*, l'*arc-en-ciel* et le *rossignol* ; l'*étain*, la *cannelle*, la *pomme d'amour fraîche* et la *blanche fleur de tilleul* ; la *grenouille*, le *veau* et le *chardonneret* ; l'*alouette*, l'*escargot*, le *fil brillant* et le *pélican fidèle*.

La véritable expression de l'âme populaire germanique se trouve dès le xv^e siècle dans la chanson. A mesure que la poésie lyrique perd son primesaut et, aux mains des Maîtres chanteurs, devient l'application minutieuse de recettes techniques, la simple chanson populaire recueille la poésie vivante et la nourrit de musique. Des sociétés chorales naissent à tous

les étages de la société et dans toutes les corporations. On publie des recueils, paroles et musique : *Recueil de Clara Hoetzlerin* (1471), *Recueil de Rostock* (1478). La chanson va s'élargir jusqu'à la ballade, genre poético-musical tout germanique.

« Il faut, disait Heine, avoir vécu en Allemagne pour comprendre, par la popularité du chant, celle de la poésie et l'intime alliance de l'une avec l'autre. »

Cette alliance est un aspect singulier de la pensée germanique qui, par une pente naturelle, mêle tous les domaines. L'esprit français veut y voir clair. Il analyse, il sépare, il distingue des genres. Jamais les genres ne furent plus séparés qu'au temps où cet esprit fut le plus clair et le plus logique : chez les classiques. Mais quand on dit que la langue allemande est synthétique, on dénonce une forme de l'esprit germain dont l'expression se retrouve dans toutes ses manifestations intellectuelles.

L'art intégral, ou synthèse de tous les arts, est dès le berceau la théorie de tout artiste d'Allemagne. Wagner n'a jamais été un précurseur. Il n'est que l'héritier d'une tradition d'esprit où la musique est culte national.

Non pas que les Allemands la goûtent mieux que les Latins. Mais leur instinct les pousse vers son mystère et sa métaphysique comme notre instinct nous pousse vers la pensée bien articulée et les querelles de grammairiens. Ce culte a toujours fait chez eux figure de tradition séculaire. L'exemple venait de haut. Les em-

pereurs patronnaient des orchestres. Mieux encore : ils faisaient œuvre de compositeurs. Ferdinand III (1637), qui acclimata l'opéra italien à Vienne, composait des airs. Léopold I^{er} (1658) a laissé 79 ouvrages religieux et 155 mélodies. Joseph I^{er} (1678) en composa lui aussi et les œuvres musicales de ces trois Empereurs ont eu, par les soins de Guido Adler, les honneurs d'une édition monumentale. Frédéric II ne se contentait pas de jouer de la flûte : il écrivait une ouverture et des airs pour *Le Roi pasteur*, des airs encore pour *Acis et Galathée* et pour le *Triomphe de la Fidélité*. L'archiduc Rodolphe, l'ami de Beethoven, fit une variation sur le thème de valse proposé par Diabelli. La princesse Amélie de Prusse et presque tous les membres de la famille de Saxe composèrent des airs, des marches et des ouvertures. Les lecteurs des *Mémoires* de Berlioz se rappelleront que le prince de Hohenzollern-Hechingen chanta ses propres lieder au compositeur qu'il avait invité. Guillaume II, qui n'avait pas ce talent, ne put se tenir de parodier la tradition en donnant comme sien l'*Hymne à Egire* et en faisant rassembler par Rochus von Liliencron des recueils de chansons populaires qui furent distribués en 1916 aux soldats des tranchées. Cette tradition du chef qui s'exprime par la musique, on l'a vue se perpétuer chez les nazis : Goebbels laissait entendre au peuple béat que Hitler avait mis lui-même la main à la composition du *Horst Wessel Lied*, accompagnement obligé de

l'hymne national. Si le même Hitler assistait, sans manquer, à chaque festival de Bayreuth, c'est qu'il sentait d'instinct quelle puissance avait pour son peuple, outre la valeur raciale et pangermaine dont se marquait finalement le wagnérisme, l'affirmation publique et mondiale de l'art intégral.

Quelle place donner à la musique dans la vie active d'Allemagne? Tous les pédagogues s'en sont préoccupés. Alors qu'un Montaigne relègue la musique au rang des jeux, que Fénelon la proscriit, que Rollin supprime le chant, Luther la hausse au rang des mathématiques et il est suivi par Sturm, Ratich, Comenius, Basedow, Wolke et Pestalozzi. Le rôle de Luther est immense dans cette préparation d'un terrain où pousseront à la fois musique et poésie, où fleurira l'idée wagnérienne. Luther ouvrit à deux battants le porche du temple au chant populaire qui piétinait à la porte. Le premier, il donna une personnalité au chant paroissial que, dans sa jeunesse d'écolier pauvre, il avait psalmodié devant les chapelles de Magdebourg et d'Eisenach en mêlant psaumes latins et cantiques allemands pour une maigre aumône. Toute sa vie ne fut qu'une perpétuelle action de grâces à Frau Musika. On méditait ses paroles : « Parmi les plus nobles, les plus majestueux cadeaux de la Divinité, il y a la musique, grâce à qui l'on chasse plus d'une tentation et d'une mauvaise pensée. » Il déployait tact et psychologie dans le choix qu'il faisait des mélodies populaires en vue de répandre les pieuses

paroles qu'il composait avec amour pour son *Petit Livre de chants* de 1524. Il encourageait ses disciples, ces innombrables poètes — compositeurs de chants d'église, d'Eberus à Decius en passant par Philippe Nicolai et Spangenberg.

L'ombre de Luther plane encore sur Opitz, ce réformateur de la poésie qui, avec Schütz, créa en 1627 le premier opéra allemand. Lorsqu'il était étudiant à Heidelberg, Opitz composait des chansons que le peuple répétait dans les rues. Plus tard il allait écrire un *Art de faire des vers et des chansons en haut-allemand*, et ses amis, le poète Simon Dach, si musical, les compositeurs Henri Albert et Robertin, l'avaient surnommé « le miracle », le « maître en tout ce que chante la voix ou joue la viole ». Les poètes de l'époque dite baroque, Paul Fleming ou Jean-Christien Günther, instaurent une poésie musicale qui préfigure les romantiques. Le trait le plus intéressant de l'École silésienne, au milieu du xvii^e siècle, est le besoin constant de s'appuyer sur la musique et de l'associer effectivement à l'œuvre d'art. Opitz compose ainsi le premier livret d'opéra allemand, *Daphné*. Gryphius célèbre le triomphe de la paix dans l'opéra *Majuma* (1653). A Hambourg, Heinrich Postel rédige en série les livrets lyriques.

Le xviii^e siècle marque un arrêt dans cette marche vers la fusion des arts. Il voit triompher le culte du bon sens. En Allemagne, l'*Aufklärung*. En France, l'*Encyclopédie*. En politique, le

Despotisme éclairé. Siècle des « Lumières ». La musique ne vient pas du bon sens. Elle ne s'adresse pas au bon sens, sinon quand elle est chanson populaire. C'était l'idée de Voltaire, de Locke, de Wolff. Herder se plongeait dans l'étude des vieilles chansons et y gagnait le jeune Goëthe. Tous voulaient des règles, et des règles naturelles. Les Allemands, Lessing en tête, abandonnaient leur caractère intuitif pour un esprit européen comme ce Gluck qui voulait créer une musique européenne. A mesure que s'effaçait le caractère allemand, la musique perdait pied. C'était Kant en philosophie, en art Humboldt et les humanistes, en poésie Schiller et Goëthe, qui, malgré leur Sturm und Drang de jeunesse et leur premier idéal shakespearien, étaient gagnés à un idéal grec, plus plastique que musical et hostile au romantisme.

Pourtant la littérature allemande est d'essence romantique. Elle a son origine dans l'*Edda*, dans les sagas nordiques, dans un monde de rêves, d'intuitions, d'associations d'idées où les sons, les parfums, les couleurs, les mots se répondent. Et voilà que ces esprits, nés pour l'expression intime, toujours partagés entre le poétique et le sonore, rebelles en religion aux pompes extérieures du catholicisme, hostiles en art à l'ordonnance et à la proportion latines, ces esprits, pour qui la forme n'est jamais qu'un accessoire, singeaient, pour un mirage européen, la plastique *welsch*. Quel paradoxe que ce xviii^e siècle allemand qui



littérature



philosophie



sciences



sciences humaines

andré cœuroy : wagner et l'esprit romantique

Le Wagnérisme fut non seulement l'expression de l'esprit romantique, mais une philosophie agissante et une machine de guerre. Une guerre engagée bien avant Wagner, car Wagner est l'héritier direct des Maîtres Chanteurs du Moyen Age, des écrivains romantiques et des philosophes, Schopenhauer en tête. Une guerre poursuivie après Wagner par le national-socialisme.

Wagner n'aimait ni Paris, ni les Français. Pourtant il a provoqué en France de l'admiration et de l'enthousiasme de Gérard de Nerval à Marcel Proust, en passant par Baudelaire, Théophile Gautier, Villiers de L'Isle-Adam, Zola, Huysmans et Mallarmé. Plus tard il devait susciter l'hostilité de Barrès, Claudel, Valéry et Gide, et finalement celle des compositeurs contemporains. André Cœuroy retrace l'histoire d'une époque capitale dans l'évolution de la pensée et de l'art modernes.