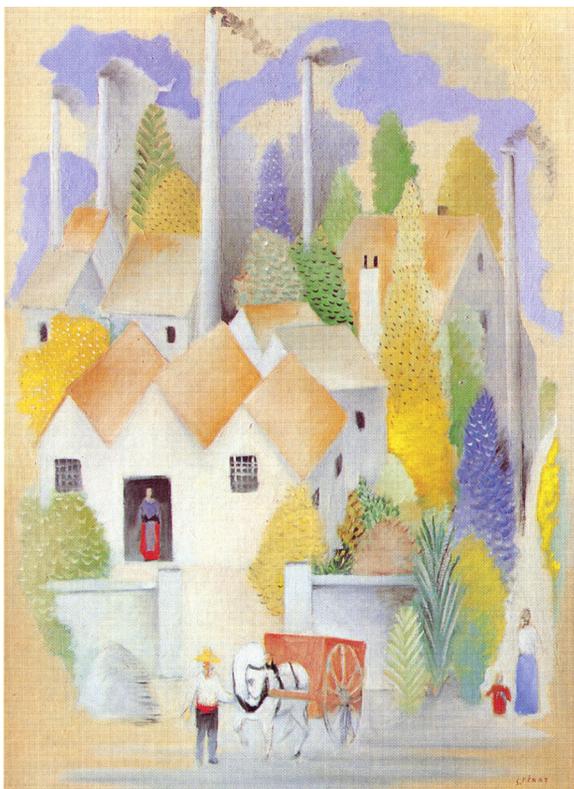


# L'ART ET LA RÉVOLUTION

RICHARD WAGNER



Éditions l'Escalier







L'ART ET LA RÉVOLUTION

Richard WAGNER

1849

Traduction de Jacques MESNIL





## Préface

L'œuvre de Wagner, dont nous présentons au public la première traduction française, peut se passer de tout commentaire : nous n'avons pas besoin, pour en saisir complètement la portée et le sens profond, de nous reporter par l'imagination à l'époque où elle fut écrite. Elle parle directement à notre âme : elle exprime nettement ce que nous sentons en nous-mêmes, elle éclaire des pensées qui tantôt encore demeuraient obscures à notre conscience, elle formule des choses que nous connaissons, que nous désirions mais ne savions point dire, sans doute pour les avoir éprouvées moins vivement, moins vitalement que l'auteur.

Un demi-siècle s'est écoulé depuis que ces pages ont été conçues, et les idées qu'elles contiennent ont gardé toute leur jeunesse et sont encore aussi révolutionnaires aujourd'hui qu'elles l'étaient alors : beaucoup d'entre elles nous sont familières ; nous les rencontrons couramment dans les écrits de tendance anarchiste. Mais chez Wagner elles nous apparaissent plus concrètes, plus vivantes, moins théoriques : elles viennent d'un véritable homme, elles sont le résultat de l'expérience qu'il a faite de la vie, elles se sont développées avec lui, elles sont l'émanation de tout son être ; elles ne sont ni un postulat de la raison, ni une prétendue conséquence nécessaire de vérités scientifiques. La lecture de *l'Art et la Révolution* a en ce sens quelque chose de décourageant : en comparaison des écrits de la plupart des prophètes de l'humanité à venir qui délayent en une prose parfois bien insipide une science de mauvais aloi, se font une philosophie des débris péniblement agencés de systèmes nés non viables, et résolvent en un tour de main les questions les plus complexes avec une assurance déroutante, l'ouvrage de Wagner nous paraît si solide, si profond, si vraiment savant, si beau par le fond et la forme que nous sommes obligés de reconnaître l'absence de tout progrès dans le sens d'une précision croissante des idées libertaires. Et nous ne pouvons calmer notre esprit rendu inquiet par une semblable constatation qu'en nous persuadant que si ces idées pendant ces cinquante dernières années se sont émoussées et parfois faussées, elles ont été du moins divulguées et ont pénétré profondément

dans le peuple. Le fait qu'elles ont conquis bien des esprits grâce surtout au courant de pure passion humaine dont elles dérivent permet d'espérer qu'elles seront saisies sous leur véritable aspect plus généralement qu'elles ne l'ont été à l'époque où Wagner les exprima.

La présente introduction sera donc avant tout historique : mais elle ne contiendra pas uniquement des faits et des dates. Je m'adresse à ceux qui dans l'histoire cherchent l'homme, s'efforcent de pénétrer amoureusement dans l'âme de ceux d'autrefois et savent s'y retrouver eux-mêmes.

En 1842, après trois ans de séjour à Paris, R. Wagner revenait en Allemagne. Ces trois années avaient été pour lui pleines de rudes épreuves : il avait souffert moralement et matériellement, mais il sortait de ces souffrances plus fort, plus mûr. Paris l'avait attiré par son éclat factice : il était allé là, espérant trouver un public compréhensif, obtenir des succès rapides, triompher enfin. La vogue des musiques française et italienne — toute d'effet extérieur, d'apparence brillante — l'avait un moment fasciné. Mais son égarement ne fut pas de longue durée et il connut bientôt la nullité de cet art et la frivolité du public qui l'applaudissait. Il se retrouva, et dès lors pendant près de dix années, graduellement, à force de luttes intérieures et de souffrances il se conquit et développa son génie dans sa véritable essence jusqu'à sa pleine maturité.

Le grand succès obtenu par *Rienzi*, représenté pour la première fois en octobre 1842 à Dresde, amena dans les conditions d'existence de Wagner un brusque changement : Wagner fut nommé chef d'orchestre du théâtre royal de Dresde. Il avait été dans la misère, il avait dû pour gagner son pain pratiquer les plus humbles métiers musicaux, et voici que soudain il était appelé à une situation brillante, le public allemand l'applaudissait, il se trouvait à même de faire représenter ses œuvres dans de bonnes conditions. Une fois encore il se laissa tromper par l'apparence des choses et se fit illusion sur la nature même de son succès ; et cependant son instinct profond lui disait déjà que le public allemand n'avait pas plus de réelle compréhension d'art que le public français ou tout autre public, car il hésita à accepter la place qu'on lui offrait, comme s'il pressentait ce que sa pure conscience d'artiste allait souffrir.

Le succès de *Rienzi* avait été considérable et se maintint ; le succès du *Vaisseau fantôme* représenté au commencement de 1843, fut moindre et dura peu. La signification de la différence dans l'accueil fait par le public à ces deux œuvres n'échappa point à Wagner : il savait trop bien laquelle des deux était vraiment sienne, laquelle avait surgi des profondeurs mêmes de sa nature intime. *Rienzi* était le fruit d'une époque où la puissance d'effet du théâtre moderne l'avait attiré, où, séduit par la richesse des moyens, il avait oublié le véritable but artistique. *Rienzi* était encore un opéra : le public y retrouvait les caractères principaux du genre auquel il était accoutumé. Wagner n'y manifestait son originalité que dans le cadre des formes admises : il ne rompait point avec les règles consacrées par l'usage, comme il le faisait dans le *Vaisseau fantôme* afin d'aboutir à une expression plus adéquate à sa conception artistique. Le public tolérait bien une certaine liberté d'allure, mais il était incapable de comprendre — et par suite ne pouvait admettre — la logique intérieure de ce révolutionnaire qui cherchait avant tout à être d'accord avec lui-même. Heureusement, Wagner avait une personnalité trop puissante, une trop sûre intuition de sa nature pour se laisser longtemps détourner de sa véritable voie : avec le *Vaisseau fantôme* il avait fait un premier pas dans cette voie ; il fit le second avec *Tannhäuser* et il savait qu'en le faisant il se séparait définitivement du public. Mais que lui importait désormais le vague jugement de la masse ? Son mépris du monde moderne allait grandissant. Quelques personnalités amies pouvaient seules le comprendre complètement — il en possédait des preuves — ; c'est à elles qu'il voulait désormais se manifester, il songeait à elles en composant : à mesure qu'il abandonnait la préoccupation de se rendre accessible à la masse et qu'il cherchait à se montrer entièrement tel qu'il était, ses moyens d'expression gagnaient en netteté, sa forme devenait plus précise.

La façon dont le public accueillit *Tannhäuser* ne fit que confirmer les présomptions de Wagner. De telles œuvres déroutaient les frivoles spectateurs du théâtre contemporain : leur succès momentané dérivait surtout de l'étonnement qu'elles produisaient, et de leur puissance, qui malgré tout s'imposait à l'inconscience commune. Mais elles ne demeuraient point au répertoire : le public devait éprouver en leur présence

une sorte de malaise, comme en face d'apparitions venues d'un monde qui lui était complètement étranger.

Une impression de solitude absolue envahit alors l'âme de Wagner: il s'était élevé spirituellement au-dessus de la vie ambiante, il avait pris conscience de choses dont ceux qui l'entouraient n'avaient aucune idée, il parlait un langage que la plupart des hommes étaient incapables de saisir. Il était semblable à un dieu, emprisonné dans son propre mystère, mais à un dieu qui sentirait un incompréhensible désir de se manifester aux hommes. Et il souffrait: il aimait, il voulait communiquer à tous son amour: et tous passaient sans entendre, sans comprendre les paroles qu'il proférait, sans voir tout ce qu'il portait de lumière, sans ressentir tout ce qu'il émanait de beauté. La figure de *Lohengrin* incarne ces souffrances: Lohengrin aussi vient d'un monde plus élevé: il vient parmi les hommes dans l'espoir d'être aimé pour lui-même comme un homme, non adoré à cause de sa divinité. Mais toute son allure révèle le dieu, il trahit à chaque instant sa nature supérieure: l'étonnement et l'envie le suivent partout où il va et l'empêchent de trouver dans l'amour d'une femme toute la spontanéité, toute la simple confiance qu'il désirait. Il quitte, en proclamant son essence divine, le rivage d'où la foule regarde l'étranger se perdre dans l'éloignement de sa solitude.

Alors que pour composer son *Lohengrin*, Wagner eût souhaité un isolement matériel en accord avec son isolement moral, il subissait journellement la contrainte d'une situation qui le liait au théâtre moderne et le ramenait sans cesse dans son atmosphère détestée. Il eût voulu vivre franchement, sortir d'une situation qui lui paraissait mensongère, être dans la réalité extérieure ce qu'il était dans l'intimité de son âme: mais les nécessités matérielles de l'existence le forçaient à faire des compromissions avec sa conscience. Il subissait avec peine la contrainte des circonstances: sa fière et forte nature souffrait de ne pouvoir s'épancher au-dehors, de devoir se dissimuler sans cesse. Il ne pouvait dire toutes ses révoltes, il ne pouvait exprimer toutes les vérités qu'il ressentait en lui: il lui semblait qu'en se taisant il se mentait encore à lui-même. Et souvent l'expression sincère, spontanée de son sentiment lui échappait, à l'étonnement de ses auditeurs, qui ne le comprenaient plus, à la joie de ses ennemis qui, dénaturant le sens de ses paroles, s'en faisaient des armes contre lui. Ainsi il vivait au milieu de continuels conflits,

conflits avec le monde, conflits plus douloureux encore avec lui-même ; parfois son âme chancelait, prise d'angoisse en face d'une situation irrémédiable, envahie toute par le désir de la mort.

Wagner continua pourtant à vivre, soutenu par le seul amour de son art, et s'efforça de reconnaître quelles possibilités lui offrait encore l'avenir. Il était à même d'étudier à fond le caractère du théâtre moderne : ce caractère, il l'a défini d'une manière frappante, notamment dans *l'Art et la Révolution*. Ayant constaté la décadence du théâtre, il en voulut rechercher les causes et les découvrit bientôt dans la vie sociale de notre époque. Révolutionnaire par tempérament, il ne s'était intéressé jusque-là aux événements politiques que dans la mesure où s'y manifestait la rébellion de la simple nature humaine contre l'esclavage des lois extérieures. La libération de cette pure nature humaine, dans toute sa spontanéité, dans toute sa force primordiale, qui était son but en art, devait être son idéal en politique. Aussi entra-t-il dans le courant d'idées suivi par les penseurs les plus avancés de ce temps, courant que nous pouvons qualifier, en nous servant de la terminologie actuelle, d'anarchiste.

Bientôt éclata la révolution de 1848 qui fit, de prime abord, concevoir aux peuples d'Allemagne de si grandes espérances ; la révolution était partout triomphante, elle avait surpris à l'improviste les princes imprévoyants, qui conscients de leur faiblesse, avaient aussitôt promis de réaliser toutes les réformes demandées, sans avoir, s'entend, l'intention d'en rien faire. Le peuple, comme de coutume, se laissa duper : il attendit, se fiant à la parole donnée, l'accomplissement des serments. Wagner partageait ses espérances et sa foi naïve : il se croyait à la veille de la grande révolution humaine, celle qui doit non point modifier quelques-unes des formes sociales, mais transformer complètement la nature des relations entre les hommes et leur conception même de la vie. Il allait jusqu'à s'imaginer que cette révolution pourrait s'accomplir pacifiquement, que l'idée nouvelle gagnerait de proche en proche, qu'elle vivrait et se développerait par la seule vertu des hommes de bonne volonté. Le discours qu'il prononça au *Vaterlandsverein* en juin 1848 est d'un enfant sublime : son âme s'y montre semblable à l'âme du peuple candide, enclin au merveilleux, naïvement optimiste, toujours anxieuse du miracle prochain qui d'un seul coup doit faire surgir le monde qu'elle rêve. Il y

pousse la confiance dans le bon vouloir de tous au point d'admettre que le roi de Saxe puisse renoncer spontanément à son autorité, se montrer le plus sincère des républicains, n'avoir plus d'autre ambition que d'être le *primus inter pares* le meilleur d'entre des hommes égaux.

Nous nous imaginons difficilement aujourd'hui que le mouvement révolutionnaire de 1848 ait pu faire naître de semblables espoirs : trente ans se sont écoulés depuis lors, les idées se sont répandues dans les masses, le socialisme a fait de nombreux adeptes ; et cependant nous ne nous croyons plus guère à la porte du monde nouveau ; nous ne faisons plus que l'entrevoir dans nos rêves, comme une possibilité lointaine que quelques-uns de nos descendants auront peut-être le bonheur de réaliser. Pour concevoir l'état d'âme des enthousiastes à cette époque il faut se représenter l'effervescence des esprits pendant les *années 40*. Rarement l'on vit se produire une aussi tumultueuse précipitation d'idées : l'esprit humain achevait de se délivrer, il faisait table rase du passé, il déclarait hautement son indépendance, il ne voulait plus être soumis à aucun maître, qu'il se nommât dieu, prince, loi ou principe. Que l'on songe à la gauche hégélienne, à Feuerbach, à Proudhon, à Bakounine, que l'on se rappelle que dès 1844 parut *Der Einzige und sein Eigentum* de Stirner, livre qui contient tout le côté critique ou destructif de l'anarchisme actuel, dont le contenu est aujourd'hui encore constitué non par des idées précises mais uniquement par des sentiments et des impulsions, — et l'on saisira cet état d'orgasme des esprits conscients qui s'étaient purifiés de toute trace des esclavages passés et qui, oublieux des obstacles, croyaient le monde mûr comme eux-mêmes pour une vie nouvelle.

En 1846 déjà Wagner s'était assimilé les idées des philosophes révolutionnaires et considérait la transformation radicale de la société comme prochaine et inévitable. Ce fut surtout son ami intime Röckel, fondateur en 1848 des *Volksblätter*, condamné en 1849 à la suite de l'insurrection de Dresde qui l'initia au mouvement social et amena sa participation directe aux événements politiques. Cette participation fut restreinte : ce fut celle d'un artiste enthousiaste non d'un révolutionnaire pratique ; spectateur plutôt qu'acteur, recueillant en lui les espérances les plus profondes du peuple, vibrant à toutes les émotions généreuses, Wagner suivait avec intérêt le travail des hommes mêlés aux

luttons sociales, qui devaient, par je ne sais quelle magie, faire se lever un jour la brume où dormaient encore les merveilles d'un avenir plutôt rêvé que pressenti.

Mais il n'éprouvait aucune sympathie à l'égard des milieux politiques : leur atmosphère lui semblait chargée de miasmes, étouffante. Il n'y descendit que pour prononcer le discours dont je faisais tantôt mention : ce discours d'une élévation de pensée et de langage insolite en de tels milieux, saisit de prime abord l'assemblée et la transporta d'enthousiasme ; mais aussitôt l'impression directe dissipée, l'imbécillité, la vanité et l'envie s'en emparèrent et y trouvèrent matière à insulter l'auteur et à intriguer basement contre lui. Un semblable succès dut éclairer Wagner et l'empêcher de manifester davantage ses opinions en public. C'était par amour de son art qu'il était sorti de sa solitude, croyant le moment venu de faire prévaloir de plus saines idées sur le rôle social du théâtre, et sa première *action politique* avait été la rédaction d'un projet de réorganisation du théâtre. Ce fut encore par amour de son art qu'il rentra dans cette solitude car là seulement il pouvait être entièrement vrai, il pouvait créer l'œuvre dans laquelle il mettrait toute son âme.

Simultanément, les figures de Frédéric Barberousse et de Siegfried se présentèrent à lui, mais conscient maintenant de sa véritable voie, il écarta la première comme trop contingente, trop nécessairement liée à des circonstances spéciales de temps et de lieu et élut pour héros de son œuvre Siegfried, qui représentait à ses yeux l'homme dans toute sa force, dans toute sa spontanéité primordiales, l'homme libre qu'aucune loi extérieure, aucune convention ne comprimait, ni ne dénaturait encore : en lui l'amour n'était point voulu, n'était point le résultat de la réflexion, il était le ressort de la vie, il était la vie même. La Révolution que Wagner rêvait, c'est celle qui doit permettre le développement d'une race d'hommes semblables à celui-là : Révolution impossible peut-être, et pourtant la seule qui vaille d'être rêvée.

Pendant l'automne de 1848, Wagner composa le poème de *La mort de Siegfried*, première ébauche de la future *Tétralogie*. À cette époque il conçut également le plan d'un *Jésus de Nazareth*, œuvre par laquelle devait s'exprimer ce désir de la mort, naturel à l'homme comprimé par la société moderne, désir qui est une des premières manifestations de l'es-

prit de révolte. Mais il sentit ce qu'il y avait de transitoire dans ce sentiment et renonça à donner forme à son sujet, se trouvant d'ailleurs ramené par les circonstances à prêter attention aux événements politiques.

Au début de l'année 1849 la situation en Allemagne devint de plus en plus tendue : la réaction avait eu le temps d'organiser ses forces, elle se préparait à étouffer par la violence la révolution, et les véritables intentions des princes apparaissaient clairement. La promulgation de la Constitution de l'Empire élaborée par le parlement de Francfort (fin mars 1849) fit tomber les masques : les plus puissants des princes, notamment le roi de Prusse et le roi de Saxe, refusèrent de reconnaître cette constitution, qui cependant ne pouvait être considérée comme trop démocratique et qui était loin d'anéantir leur pouvoir. Mais ils ne voulaient rien céder de leur autorité arbitraire : ils avaient de leur côté la force brutale et ils se préparaient à en user. Le peuple vit enfin où l'avait conduit sa naïve confiance : il ne lui restait qu'un moyen de faire triompher son droit : le reconquérir les armes à la main. Aucune autre possibilité ne se présentait à lui, et celle-là même était bien faible, vue l'infériorité matérielle de sa situation.

À cette époque de tension des esprits, où le peuple pressentait l'approche d'événements qui devaient décider de son sort, Wagner lui aussi subissait cet état d'attente anxieuse qui s'était emparé de l'âme de tous. Il avait acquis la conviction que l'ancien état de choses se maintiendrait intégralement si la Révolution ne réussissait pas à bouleverser tout l'ordre social. Dans l'expectative d'une solution imminente, il avait abandonné tout travail de création et suivait avec attention les péripéties de la politique. Grâce à son ami Röckel il conçut de près la plupart de ceux qui devaient jouer un rôle dans l'insurrection de Mai et fut mis en relation avec Bakounine. De prime abord Bakounine dut faire sur Wagner une vive impression : tout son aspect extérieur, son allure, son visage énergique révélaient immédiatement cette puissante nature qui avait sur les hommes un si grand pouvoir de suggestion. Par plusieurs traits de son caractère il était apparenté à Wagner : tous deux avaient une imagination étonnamment active, une imagination capable de les ravir aux petites réalités de l'existence commune et de les transporter d'un seul coup dans un lointain et rayonnant avenir ; tous deux étaient

possédés de cet « esprit toujours insatisfait, toujours en quête de choses nouvelles » qui est le don de tout ce qu'il y a de grand, de génial dans l'humanité. Mais Bakounine, attiré par les décevants mirages de l'action extérieure s'était jeté dans le courant tumultueux de la vie politique, et incessamment ballotté, se heurtant à de continuel obstacles, entraîné de-ci de-là, il allait de l'avant sans pouvoir s'arrêter un instant, sans pouvoir se rendre compte jamais de sa véritable position, obéissant à son impulsion première, à l'instinctive impulsion qui le poussait plus loin, plus loin toujours. Wagner, plus heureux, vivait surtout intérieurement et ses souffrances n'étaient pas vaines car il pouvait se réaliser complètement, harmoniquement dans son œuvre, il pouvait déposer en elle la plus pure essence de son être, la force qu'il sentait en lui surabondante et qui demandait à s'épandre au-dehors, il pouvait la renfermer là, dans cette œuvre, avec la certitude qu'elle en surgirait pour se manifester dans toute sa puissance le jour où il y aurait un public capable de la comprendre.

Un goût commun rapprochait encore ces deux hommes : Bakounine était passionné de la musique. Malgré le danger qu'il y avait pour lui, suspect qui vivait à Dresde sous un nom d'emprunt, à se montrer en public, il assista, le dimanche des Rameaux (1er avril 1849) à l'exécution de la IXe symphonie de Beethoven dirigée par Wagner. L'enthousiasme qu'il démontrait pour cette œuvre enchantait Wagner ; dans une de leurs conversations intimes où ils parlaient de la révolution rêvée, Bakounine s'était écrié : « *Tout, tout s'effondrera, plus rien ne restera debout, — une seule chose ne disparaîtra pas, mais demeurera : la IXe symphonie.* » Une semblable parole devait établir entre ces deux âmes une communion profonde et les unir momentanément dans le désir d'un monde nouveau dont elles se sentaient alors si proches.

Mais les voies de ces deux hommes étaient si différentes qu'elles ne pouvaient courir longtemps dans des directions parallèles. Ils s'étaient rencontrés par hasard, ils s'étaient reconnus peut-être, et certes leur rencontre n'avait pas été sans leur causer une joie intérieure. On ne peut dire qu'ils eurent une influence quelconque l'un sur l'autre : leurs caractères étaient trop nettement délimités et leurs façons de considérer la vie trop diverses pour qu'une action réciproque fût, en un court laps de temps, possible. Nous savons d'ailleurs que dès 1848 les idées

fondamentales de Wagner sur les questions sociales étaient complètement formées : d'autre part dans ses œuvres théoriques écrites de 1819 à 1851, nous ne trouvons aucun passage où se puisse déceler l'influence de Bakounine.

L'insurrection de Dresde éclata le 4 mai : mais les révoltés étaient insuffisamment organisés, les forces dont ils disposaient étaient trop faibles pour leur permettre de résister victorieusement à l'armée saxonne, grossie des renforts envoyés par la Prusse. Aussi l'insurrection fut-elle étouffée en l'espace de cinq jours.

Dès le premier jour Wagner s'était rendu au centre même de l'action : il se tint quelque temps en observation sur la tour de la *Kreuzkirche*, tour haute d'une centaine de mètres d'où l'on domine la ville et les environs : selon les pièces du procès il surveillait de là les mouvements de l'ennemi et prenait des notes qu'il transmettait à la sentinelle postée au bas de la tour ! C'est à peu près le seul chef d'accusation que l'on ait pu relever contre lui !

Le 8, Wagner quitta Dresde : sa maison n'était plus à l'abri des projectiles. Il se rendit à Tharandt et de là à Freiberg. En chemin il rencontra une bande de volontaires qu'il engagea virement à se porter au secours de Dresde. À Freiberg il soupa en compagnie de Bakounine et de Heubner qui voulaient transporter là le centre de la révolution. Il gagna ensuite Chemnitz où résidait son beau-frère commandant de la garde communale : il raconta à celui-ci tout ce qui s'était passé et lui communiqua son intention de retourner sans retard à Dresde. Il ne voyait dans sa conduite rien que de très innocent et ne se doutait guère que l'on pût y trouver prétexte à le poursuivre. Heureusement son beau-frère comprit aussitôt la situation, lui montra le péril qu'il courait et le décida à fuir. Peu de temps après on publiait à Dresde le mandat d'arrêt lancé contre lui. Wagner resta caché quelque temps dans les environs de Weimar. Le 29 mai il arrivait enfin à Zurich.

Quand il eut surmonté la première impression pénible produite en lui par l'anéantissement de son espoir en la révolution, il éprouva un véritable sentiment de délivrance : il était libre enfin, il ne devait plus se mentir à lui-même, il ne dépendait plus d'une institution qui sous de faux dehors artistiques dissimulait son véritable caractère d'entreprise

commerciale. Cette joie de la liberté enfin conquise, cette joie de pouvoir être sincère et vrai sans retenue faisait oublier à Wagner les difficultés matérielles de sa nouvelle existence et tempérait la tristesse qu'il devait toujours éprouver dans le fond de l'âme en présence de l'impossibilité où il se trouvait de faire connaître à ses amis toute sa pensée artistique sous la forme vivante et directement active de l'œuvre d'art. Pensant qu'il ne lui serait jamais donné de voir représenter l'œuvre qui mûrissait alors dans son esprit, conscient désormais de tous les éléments de son art, il voulut au moins exprimer par le verbe les idées nouvelles qui pas à pas s'étaient développées et précisées en lui et faire connaître théoriquement sa conception du drame musical arrivée enfin à sa forme définitive.

Le premier de ces écrits théoriques est *l'Art et la Révolution* composé à Zurich en juillet 1849. Cette étude fut d'abord destinée à être publiée en traduction française dans un journal de Paris *le National*. Mais les idées que Wagner y exprimait s'élevaient vraiment trop haut au-dessus du niveau de la politique courante: l'on ne saisit pas ce qu'il voulait dire et on lui renvoya son manuscrit. C'est ainsi que *l'Art et la Révolution* fut publié seulement en langue allemande: éditée sous forme de brochure par Otto Wigand de Leipzig, cette étude fut comprise dans l'édition des œuvres de Wagner — réunies par ses soins mêmes — de 1871. Elle se trouve en tête du 3<sup>e</sup> volume des œuvres complètes.

À *l'Art et la Révolution* firent suite de 1849 à 1851 deux ouvrages beaucoup plus considérables: *l'Œuvre d'Art de l'Avenir* et *Opéra et Drame*, et enfin le très important mémoire adressé par Wagner à ses Amis où il résume toute son évolution intérieure; mais son besoin de création si longtemps comprimé se manifesta alors avec une telle force qu'il dut abandonner toute expression théorique de ses idées et enfanter l'œuvre qu'il sentait déjà se mouvoir et palpiter en lui.

Si je me suis exprimé clairement, le lecteur attentif aura compris que les idées et les théories de Wagner se distinguent par cela même qu'elles font corps avec lui, qu'elles sont l'expression de sa vie: elles suivirent toujours l'évolution de son être, elles étaient le résultat de son expérience personnelle, elles se modifiaient en même temps que lui. Jamais elles ne s'immobilisèrent, jamais elles n'eurent un caractère dog-

matique, jamais elles ne s'imposèrent à leur auteur comme les manifestations de vérités immuables auxquelles il eût dû se soumettre. Il savait qu'il portait en lui ses vérités, il savait que « *la variabilité est l'essence du réel* », qu'« *il n'y a de vrai que ce qui varie* ».

Mais à travers les vicissitudes d'une existence tourmentée, un sûr instinct le conduisit à développer pleinement sa véritable nature et il conserva le sens délicat de son équilibre intime. La musique fut, comme il le dit lui-même, son ange gardien : le mot conserve toujours un caractère intellectuel et représente surtout des idées ; mais la musique est le langage de ce qu'il y a de plus profond, de plus élémentaire dans l'âme humaine ; elle n'est pas seulement l'expression des sentiments, elle jaillit de sources plus souterraines encore : elle vient de cet obscur domaine des impulsions et des instincts, de ce domaine de l'inconscient où gît accumulé tout l'héritage ancestral, toutes les tendances originelles, toutes les forces innommées, tout l'inconnu où aucune science n'a encore pénétré. Et c'est là le fond même de notre nature humaine, la base de notre activité vitale : la raison ne peut nous en fournir aucune notion, l'Art seul nous en donne la connaissance intuitive.

L'Art est en somme, l'expression de tout le contenu positif de notre vie : il est aujourd'hui la manifestation la plus haute de l'Amour qui ne peut encore se réaliser directement par l'union complète, matérielle et spirituelle, de l'homme et de la femme, union qui permettrait aux deux êtres unis de développer toutes leurs possibilités, de s'accomplir entièrement l'un par l'autre. C'est cet avènement de l'Amour que souhaitent consciemment ou inconsciemment tous ceux qui espèrent en un avenir meilleur.

Il me reste un mot à dire pour justifier la façon dont j'ai compris mon rôle de traducteur : j'ai suivi le texte d'aussi près que possible. Certaines phrases sembleront sans doute trop longues au lecteur français, quelques comparaisons lui paraîtront d'un romantisme exagéré : je n'ai corrigé ni les unes ni les autres, craignant de modifier l'allure générale de l'œuvre. Il ne faut point oublier que la véritable langue de Wagner était la musique !

Je serai reconnaissant à quiconque me fournira les moyens de corriger ou d'améliorer cette traduction. Mon but unique est de rendre exacte-

ment la pensée de Wagner, afin de la bien faire apprécier, et d'inspirer au lecteur le désir d'étudier à fond toute l'œuvre d'un des plus grands génies de ce siècle.

Jacques Mesnil,  
14 mai 1898, Les Mauberts (Gironde).



## L'Art et la Révolution

Presque universellement aujourd'hui les artistes se plaignent des dommages que la Révolution leur porte. Ce n'est ni ce grand combat de rue, ni l'ébranlement brusque et violent de l'édifice social, ni le changement rapide de gouvernement qu'ils accusent : l'impression que d'aussi formidables événements, considérés en eux-mêmes, laissent à leur suite, est, toutes proportions gardées généralement passagère et ne cause qu'un trouble peu durable : mais c'est le caractère particulièrement persistant des derniers ébranlements qui affecte d'une façon si mortelle les modernes manifestations d'art. Les bases sur lesquelles reposaient jusqu'ici le gain, le commerce, la richesse sont maintenant menacées, et malgré le rétablissement du calme extérieur, malgré le retour complet de la physionomie de la vie sociale, un cuisant souci, une torturante angoisse ronge profondément le cœur de cette vie : la pusillanimité de l'esprit d'entreprise paralyse le crédit ; qui veut conserver sûrement renonce à un gain incertain, l'industrie languit, et l'Art n'a plus de quoi vivre.

Il serait cruel de refuser une pitié humaine aux milliers d'êtres en proie à cette détresse. Il y a peu de temps encore, habituellement, l'artiste en vogue recevait de la classe aisée et insoucieuse de notre société fortunée un salaire d'or en prix de ses productions qui plaisaient, et pouvait prétendre également à la vie aisée et insoucieuse : aussi est-il dur pour lui de se voir aujourd'hui repoussé par des mains anxieusement fermées, et livré à la misère de la lutte pour le pain quotidien : il partage par-là le sort du travailleur manuel, qui jadis pouvait occuper ses mains adroites à créer pour le riche mille commodités agréables, et doit maintenant les laisser oisives et les appuyer sur son ventre affamé. Il a donc le droit de se plaindre, car à celui qui souffre la nature a donné les larmes. Mais a-t-il le droit de se confondre avec l'Art même, de considérer dans ses plaintes sa propre détresse comme la détresse de l'Art, et d'accuser la Révolution parce qu'elle diminue la facilité qu'il avait de pourvoir à sa subsistance ? — voilà la question qu'il faudrait poser. Avant de la résoudre l'on devrait au moins interroger les artistes, qui par leurs paroles

et par leurs actions firent connaître qu'ils aimaient et pratiquaient l'Art purement pour l'Art même, artistes qui (ceci peut se démontrer) souffraient également à l'époque où les autres se réjouissaient.

La question concerne donc l'Art et son essence même. Ce n'est point une définition abstraite de l'Art que nous cherchons ici : il ne s'agit naturellement que d'approfondir la signification de l'Art comme résultat de la vie commune, de reconnaître l'Art en tant que produit social. Une rapide vue d'ensemble des principales époques de l'histoire de l'Art en Europe nous rendra à ce sujet de précieux services et nous aidera à éclaircir la question importante que nous nous posons.

En y réfléchissant, nous ne pouvons faire un pas dans l'étude de notre art sans nous apercevoir de sa cohésion avec l'art des Grecs. En réalité notre art moderne n'est qu'un chaînon de l'évolution artistique de l'Europe entière, et cette évolution a son point de départ chez les Grecs.

Lorsqu'il eut triomphé de la grossière religion naturelle de la patrie asiatique et qu'il eut placé au sommet de sa conscience religieuse le bel et fort homme libre, l'esprit grec — tel qu'il se manifesta à son apogée dans l'État et dans l'Art — trouva son expression la plus adéquate en Apollon, qui fut réellement le dieu souverain, le dieu national des races helléniques.

Apollon, le meurtrier de Python le dragon du chaos, Apollon qui avait anéanti de ses coups mortels les fils de la vaniteuse Niobé, révélait par la bouche de sa prêtresse de Delphes la loi primitive de l'esprit et de l'essence grecs et mettait ainsi sous les yeux de l'homme entraîné dans une action passionnée, le miroir calme et clair de son intime et inaltérable nature grecque : Apollon était l'exécuteur de la volonté de Zeus sur la terre grecque, il était le peuple grec même.

Ce n'est point sous la forme de l'efféminé musagète — forme unique sous laquelle nous l'a transmis l'art plus tardif et plus luxuriant de la sculpture — que nous devons nous figurer Apollon à l'époque de pleine floraison de l'esprit grec, mais empreint d'une joie grave, beau mais fort, tel que le connut le grand tragique Eschyle. Ainsi apprenait à le connaître le jeune Spartiate, quand par la danse et par la lutte il développait la grâce et la force de son corps svelte ; quand, enfant, emporté à cheval par l'aimé, il était entraîné au loin dans des aventures auda-

cieuses ; quand, adolescent, il prenait rang parmi ses compagnons, auprès desquels il ne faisait pas valoir d'autres titres que ceux de sa beauté et de son charme, qui constituaient seuls sa puissance et sa richesse. Ainsi le voyait l'Athénien quand toutes les impulsions de son beau corps, de son esprit incessamment actif, le poussaient à faire renaître son essence intime par l'expression idéale de l'Art ; quand sa voix pleine et sonore s'élevait dans le chœur pour chanter les créations du dieu et marquer aux danseurs le rythme plein d'élan de la danse, qui, par son mouvement gracieux et hardi, représentait ces actions mêmes ; quand sur des colonnes harmonieusement ordonnées il voûtait le noble toit, qu'il rangeait les uns au-dessus des autres les vastes hémicycles de l'amphithéâtre et projetait les dispositions ingénieuses de la scène. Tel encore le dieu splendide apparaissait au poète tragique, inspiré par Dionysos, qui montrait à tous les éléments des arts, arts surgis non par ordre, mais d'eux-mêmes, par nécessité naturelle intérieure, le mot hardi qui enchaîne, le but poétique sublime où tous devaient se réunir comme en un foyer unique, pour produire la plus haute œuvre d'art concevable, le Drame.

Là les actions des dieux et des hommes, leurs souffrances, leurs joies — telles qu'elles étaient révélées sombres ou claires dans l'essence supérieure d'Apollon sous forme de rythme éternel, d'éternelle harmonie de tout mouvement — prenaient une réalité sensible ; car toutes les choses qui s'agitaient et vivaient en elles, comme elles s'agitaient et vivaient dans l'âme du spectateur, trouvaient leur expression la plus accomplie là où l'œil et l'oreille, l'esprit et le cœur, saisissaient et percevaient tout en pleine vie, directement, voyaient en réalité, corporellement et spirituellement, tout ce que l'imagination eût été sans cela réduite à construire. Ces jours de tragédie étaient des fêtes divines, car le dieu s'exprimait alors clairement et distinctement : le poète était son grand prêtre, il s'incorporait réellement avec son œuvre, conduisait les danses, élevait la voix dans le chœur et en paroles sonores proclamait les sentences du savoir divin.

Voilà l'œuvre d'art grecque, voilà Apollon incarné dans un art réel, vivant — voilà le peuple grec dans sa vérité, dans sa beauté la plus haute.

Ce peuple, montrant en chacune de ses portions, en chacune de ses unités une individualité et une originalité surabondantes, incessamment actif, ne voyant dans le but d'une entreprise que le point de départ d'une entreprise nouvelle, éprouvant des froissements intérieurs continuels, faisant et défaisant chaque jour des alliances, chaque jour s'engageant dans d'autres luttes, réussissant aujourd'hui, échouant demain, menacé aujourd'hui par un péril extrême, accablant demain son ennemi jusqu'à l'anéantir, se développant à l'intérieur et à l'extérieur le plus constamment, le plus librement possible, — ce peuple refluit de l'assemblée, du tribunal, de la campagne, des vaisseaux, des camps, des contrées les plus lointaines, et venait remplir un amphithéâtre de trente mille places pour voir représenter la plus profonde de toutes les tragédies, le Prométhée, pour se ressaisir devant l'œuvre d'art la plus puissante, pour comprendre sa propre activité, pour s'identifier le plus complètement possible avec son essence, son âme collective, son dieu, et redevenir ainsi dans le calme le plus noble et le plus profond, ce qu'il avait été peu d'instant auparavant dans l'agitation la plus infatigable et l'individualisation la plus outrée.

Le Grec, toujours jaloux de son indépendance personnelle la plus grande, poursuivant partout le *tyran* qui, fût-il lui-même sage et noble, pouvait chercher à le dominer et à comprimer son libre et hardi vouloir ; méprisant cette confiante mollesse qui à l'ombre flatteuse d'une sollicitude étrangère se couche pour se reposer paresseusement, égoïstement ; sans cesse sur ses gardes, repoussant infatigablement les influences étrangères, n'accordant à aucune tradition, si ancienne et si respectable fût-elle, un pouvoir sur la liberté de sa vie, de ses actions, de sa pensée actuelles, — le Grec se taisait à l'appel du chœur, il se soumettait volontiers à la convention pleine de sens de l'ordonnance scénique, il obéissait de bon gré à la grande Nécessité, dont l'auteur tragique lui proclamait les sentences sur la scène par la bouche de ses dieux et de ses héros. Car dans la tragédie il se retrouvait lui-même, il retrouvait la partie la plus noble de son être, unie aux parties les plus nobles de l'âme collective de la nation entière ; de lui-même, des profondeurs de sa nature dont il prenait conscience, il interprétait par l'œuvre d'art tragique l'oracle de la Pythie, — il était dieu et prêtre à la fois, splendide homme divin, lui dans la communauté, la communauté

en lui, semblable à l'une de ces mille fibres, qui dans une seule plante vivante surgissent du sol, s'élèvent dans les airs d'un mouvement élan-cé, pour porter une seule fleur superbe qui jette à l'éternité son enivrant parfum. Cette fleur était l'œuvre d'art, ce parfum l'esprit grec, qui aujourd'hui encore nous grise et nous transporte au point de nous faire reconnaître que nous aimerions mieux être pendant une demi-journée grec en face de l'œuvre d'art tragique, que dans l'éternité dieu et non grec.

La décadence de la tragédie se produit en même temps que la dissolution de l'État athénien. Tandis que l'âme collective se dispersait en mille directions égoïstes, se résolvait aussi en les différents éléments d'art qui la constituaient la grande œuvre d'art commune de la tragédie ; sur les ruines de la tragédie pleura avec un rire fou le poète comique Aristophane, et toute création d'art cessa finalement pour faire place aux graves méditations de la philosophie, qui réfléchit aux causes de l'instabilité de la beauté et de la force humaines.

C'est à la philosophie, non à l'Art, qu'appartiennent les deux mille ans qui se sont écoulés depuis la mort de la tragédie grecque jusqu'à nos jours. De temps à autre il est vrai l'Art jeta des éclairs à travers la nuit de la pensée inassouvie, de la folie du doute qui possédait l'humanité ; mais ce n'étaient là que des cris de douleur et de joie de l'individu qui échappait au chaos général et, comme un étranger venant de lointaines contrées, égaré par bonheur, arrivait à la murmurante source solitaire de Castalie, et y trempait ses lèvres assoiffées sans pouvoir offrir au monde la boisson rafraîchissante ; ou bien l'Art servait l'une de ces idées, l'une de ces imaginations qui, tantôt plus mollement, tantôt plus durement, opprimaient l'humanité souffrante et enchaînaient la liberté de l'individu comme celle de la communauté ; jamais il n'était l'expression libre d'une communauté libre : car le véritable art est la liberté la plus haute et il ne peut proclamer que la liberté la plus haute, il ne peut laisser naître aucune autorité, aucun pouvoir, en un mot aucune force anti-artistique.

Les Romains, dont l'art national avait précocement cédé à l'influence des arts grecs complètement développés, se firent servir par des architectes, des sculpteurs, des peintres grecs, leurs beaux esprits s'exercèrent à la rhétorique et à la versification grecques ; mais ils n'ouvrirent pas le

grand théâtre populaire aux dieux et aux héros du mythe, aux libres danseurs et chanteurs du chœur sacré; des bêtes féroces, des lions, des panthères et des éléphants devaient se déchirer dans l'amphithéâtre pour flatter les yeux romains; des gladiateurs, esclaves dressés aux exercices de force et d'adresse, devaient réjouir de leurs rôles les oreilles romaines.

Ces brutaux vainqueurs du monde ne se plaisaient qu'aux plus positives réalités, leur imagination ne pouvait s'assouvir que de la manière la plus matérielle. Les philosophes, qui fuyaient craintivement la vie publique, ils les laissaient se livrer en paix à l'abstraction; publiquement même ils aimaient à s'abandonner à la plus concrète soif de meurtre, à voir paraître devant eux la souffrance humaine dans son absolue réalité physique.

Ces lutteurs et ces gladiateurs étaient les fils de toutes les nations d'Europe, et les rois, les nobles et le peuple de ces nations étaient tous également esclaves de l'empereur romain, qui leur prouvait ainsi pratiquement que tous les hommes étaient égaux: mais cet empereur à son tour voyait ses obéissants prétoriens lui montrer fort souvent d'une manière nette et tangible que lui-même n'était rien qu'un esclave.

Cet esclavage qui se manifestait réciproquement et en tous sens si clairement, si indéniablement, réclamait, comme toute chose générale au monde, une expression spécifique. L'abaissement et l'infamie communes, la conscience de la perte complète de toute dignité humaine, le dégoût — finalement inévitable — des plaisirs matériels, les seuls qui leur fussent restés, le profond dédain d'une activité propre qui avait perdu depuis longtemps avec la liberté toute âme et toute impulsion artistique, cette lamentable existence sans vie réelle, active, ne pouvait trouver qu'une expression, expression qui — générale sans doute comme cet état même — devait être précisément l'antipode de l'Art. L'Art est la joie d'être soi-même, de vivre, d'appartenir à une communauté; l'état général à la fin de la domination romaine était au contraire le mépris de soi-même, le dégoût de l'existence, l'horreur de la vie commune. La faculté de traduire cet état appartenait donc non à l'Art, mais bien au christianisme.

Le christianisme justifie une existence sans honneur, inutile, lamentable de l'homme sur terre, par le merveilleux amour de Dieu, qui n'a nullement créé l'homme — ainsi que le croyaient erronément les beaux Grecs — pour vivre sur la terre avec une joyeuse conscience de soi, mais l'a enfermé ici-bas dans un répugnant cachot pour lui préparer, en récompense de s'être imbibé là du mépris de lui-même, après la mort une éternité de la plus commode et de la plus inactive des splendeurs. L'homme pouvait donc, et même devait rester dans le plus profond état d'abaissement inhumain, il ne devait exercer aucune activité vitale, car cette vie maudite était l'empire du diable, c'est-à-dire des sens, et par toute activité dans cette vie il aurait travaillé au profit du diable: c'est pourquoi le malheureux qui s'emparait de la vie avec une force joyeuse devait souffrir après la mort l'éternelle torture de l'enfer. L'on n'exigeait de l'homme que la Foi, c'est-à-dire l'aveu de son dénuement et le renoncement à tout effort personnel pour s'arracher à ce dénuement, dont seule la Grâce imméritée de Dieu devait le délivrer.

L'historien ne sait point avec certitude si telle a été également la pensée de ce pauvre fils de charpentier galiléen, qui à la vue de la misère de ses semblables s'écriait qu'il était venu sur la terre pour apporter non la paix mais le glaive, tonnait avec une indignation pleine d'amour contre ces pharisiens hypocrites qui flattaient lâchement la puissance romaine, et d'autant plus cruellement comprimaient et enchaînaient le peuple, prêchait enfin l'universel amour de l'homme, amour dont il n'aurait point certes pu croire capables ceux qui devaient se mépriser eux-mêmes. Le penseur distingue plus nettement l'énorme zèle avec lequel Paul, le pharisien merveilleusement converti, suivait d'une manière évidemment heureuse pour convertir les païens le précepte: « *Soyez prudents comme les serpents* » etc. ; il peut également éprouver le terrain historique, caractérisé par le plus profond et le plus général abaissement du genre humain civilisé, d'où la plante du dogme chrétien finalement achevé surgit fécondée. Mais ce que l'artiste probe reconnaît du premier coup d'œil, c'est que le christianisme n'était pas de l'art et ne pouvait en aucune manière donner naissance au véritable art vivant.

Le Grec libre qui se plaçait au sommet de la nature pouvait, de la joie de l'homme intérieur, créer l'Art: le chrétien, qui rejetait également la nature et lui-même, ne pouvait sacrifier à son dieu que sur l'autel du re-

## TABLE DES MATIÈRES

Préface.....	5
L'art et la révolution .....	19

- Imprimé sur les presses des Éditions l'Escalier -  
Couverture : Vergé blanc naturel 220 g.  
Pages intérieures : Bouffant Olin Bulk 80 g.  
Police : Goudy Old Style dans ses trois fontes principales.  
Impression numérique laser pour les pages intérieures  
et jet d'encre pour la couverture.  
Reliure deux points métal.

Dépôt légal : novembre 2024





Richard Wagner  
(1813 - 1883)

Est-ce qu'un art réel et sincère pouvait donc exister, là où il ne s'élevait pas de la vie comme l'expression d'une communauté libre, consciente d'elle-même, mais était au service de puissances opposées au libre développement de la communauté, et par conséquent devait être transplanté arbitrairement de contrées étrangères ? Certes non. Et cependant nous allons voir que l'Art, au lieu de se délivrer de maîtres quasi convenables comme l'étaient l'Église spirituelle et les princes instruits, se vendit corps et âme à une maîtresse bien pire : l'Industrie.

