

L'acteur joue devant le public et l'unique objet de son jeu, ce sont les impressions du public. Le critérium du résultat obtenu, c'est « l'effet ». Le comédien ramène tout à « l'effet » : en quoi il a parfaitement raison, puisque les gens auxquels il s'adresse, les spectateurs rassemblés dans la salle, attendent de lui qu'il les fasse pleurer ou rire. De cette observation découlent aussitôt deux conséquences, l'une touchant la vocation même des comédiens et l'autre l'évolution de leur carrière. Par le fait que l'acteur travaille devant le public, il éprouve une espèce particulière d'ébranlement nerveux, qui s'appelle le trac. Il y a deux manières de réagir au trac : la dépression ou l'excitation. Ceux que le trac paralyse ne seront jamais des comédiens ; ceux que le trac exalte peuvent en être. D'autre part, le juge souverain de l'acteur est le public, mais rien de plus aisé à tromper ou tout au moins à influencer que ce juge... Il ne distingue pas très sûrement entre ce qui est sincère et ce qui ne l'est pas. Des procédés sont capables souvent de l'abuser, surtout lorsqu'il est prévenu par la publicité et la réputation d'un comédien ou d'une comédienne. Il en résulte que les acteurs, à mesure qu'ils réussissent, sont enclins à ne plus refaire que ce qui a déjà réussi. Ils tombent dans le « métier », qui n'est qu'une habitude empirique et qu'il ne faut pas confondre avec la technique, laquelle est un système méthodique et expérimental des nécessités propres à un art, en d'autres termes, ils sont exposés à s'éloigner d'autant plus de la vérité et du naturel qu'ils avancent en âge et en réputation. On sent très bien, en tout cas, pour peu qu'on assiste à un concours du Conservatoire, que l'on n'a jamais pu jusqu'ici parvenir à une étude raisonnée de l'art comique. C'est la base scientifique qui manque pour former la jeunesse et pour préserver la vieillesse du simple « cabotinage ».

L'acteur de cinéma, au contraire, échappe tout à la fois au public et au trac et il ne sert de rien de dire que lorsque les grands comédiens de cinéma éprouvent, en se voyant eux-mêmes sur l'écran et en sentant les foules s'émouvoir de leur jeu de puissantes émotions : c'est certain, mais la question n'est pas là. Ces impressions, venues du public, sont postérieures à leur travail. Ce n'est donc pas « l'effet » dramatique qui est leur vrai contrôle. Ils le trouvent dans l'enregistrement de leurs mouvements et de leurs gestes, tels qu'ils ont été saisis dans la lumière implacable et sur l'image cruellement authentique. L'idée, si banale, des visages qui sont ou non « photogéniques », est à la fois vraie et fausse : elle est fausse en ce sens que cette photogénie, qui est surtout le résultat du grimage, n'est pas le propre du visage ; elle est vraie en ce sens

qu'elle correspond à un instinct profond et spécifique, qui est le sens de l'écran, et que les uns possèdent, tandis que les autres ne l'ont pas. Or, il est incontestable que ce jugement immédiat et matériel offre un fond plus positif à l'art du comédien de cinéma que l'assentiment du public pour le comédien de théâtre.

Sans créer de préséance, j'inclinerais donc à conclure que le comédien des deux sortes poursuit un même but, l'expression de la vérité, et que le plus souvent il s'en écarte pour tomber dans l'artificiel. Il semble néanmoins que, pour se prémunir contre ce risque, le cinéma soit mieux armé, puisque, après une si longue expérience, il semble que l'art comique ne soit pas encore sorti du « métier », ce qui permet de craindre qu'il n'en puisse jamais sortir, tandis que l'on aperçoit très nettement la possibilité prochaine d'une véritable technique cinématographique.

Le certain, en tout cas, c'est que si, à l'heure actuelle, il est encore admissible que s'établisse (à la faveur de l'un ou de l'autre, peu importe,) une comparaison entre ces deux sortes de comédiens, le temps n'est pas loin où une telle querelle paraîtra aussi surprenante que si l'on entreprenait un parallèle entre la musique et la sculpture. Les progrès du cinéma ne sauraient consister qu'à s'écarter de plus en plus de la littérature, avec laquelle on l'a trop longtemps confondu, et quand il aura cessé d'être du simili-théâtre pour n'être plus que du cinéma, on s'apercevra que ses interprètes ne sont pas du tout des frères, mais tout au plus des cousins des acteurs comiques.

Gaston RAGEOT.

LA MUSIQUE

ÉDOUARD GRIEG, POÈTE DES FJORDS

La musique de Grieg, vers 1890, connut une vogue singulière parmi la jeunesse française. En 1894, alors que cet engouement avait gagné tout le public des concerts, alors que la *suite* de *Peer Gynt* et le *Concerto* étaient souvent acclamés, le compositeur scandinave dirigea lui-même, aux Concerts Colonne, un festival de ses œuvres. Tous les amoureux d'art étaient là ; et il y avait encore beaucoup d'autres auditeurs, car la vaste

salle du Châtelet était pleine. Elle eut, même, ce dimanche-là, une contenance extraordinaire et vraiment fabuleuse. Parlez de Grieg dans un salon : quelqu'un ne manquera pas de rappeler ce fameux festival, et chacun s'écriera :

— « J'y étais ».

Ce jour-là, tandis que Raoul Pugno, pesant, massif, posé devant le piano comme une énorme forme éléphantine, laissait distraitemment ses mains épaisses, puissantes, pétrir le clavier, et susciter, comme par une magie, un poétique sortilège de sons veloutés et caressants, — Edvard Grieg, observé par tous, guetté, adulé, apparaissait, — inoubliable.

Grieg, petit, les jambes grêles et ployées, mal à l'aise et s'effaçant, gêné d'être là, nerveux, sursautant comme un oiseau mécanique, battait la mesure avec de minuscules saccades. Penché sur son pupitre, il semblait plonger vers l'orchestre. Au-dessus de la courbe noire de son dos arrondi, s'ébouriffaient, sauvagement vives, de longs cheveux tout raides, dont la blonde rousseur commençait à blanchir... Soudain, dans les applaudissements et les clameurs, il faisait face au public, saluait, disparaissait... A peine avait-on pu remarquer son visage épanoui par le grand air du pays natal, — son visage d'une clarté enfantine, lumineux, tout rose, barré par une grosse moustache jaunâtre, qui retombait aux deux pointes, comme un croissant retourné... Mais ses yeux avaient jeté leur éclat bleu. Troublés, apeurés, ces yeux étranges, brillants, limpides, profonds comme l'eau des fjords, mais surmontés par de broussilleux sourcils, cachés à demi, et tout pleins encore des rêves longtemps caressés dans une solitude lointaine. Ils tremblaient, ces yeux au regard volontaire, obstiné, mais timide, — ils tremblaient comme ceux d'un oiseau qui tombe, de l'immense silence de l'espace, dans un tumulte qu'il veut fuir.

Grieg, quelques années après, en 1902, revint à Paris, et reprit le bâton chez Colonne. L'avouerai-je ? Je ne retournai pas voir un enchanteur que j'avais trop aimé. Je l'aimais moins alors. Et surtout il se produisait dans une mêlée de passions politiques où son charme risquait de s'évanouir : les uns préparaient leurs sifflets, les autres recrutaient des claqueurs. Le concert se changeait en réunion publique, en manifestation avec orchestre et vociférations obligées. On ne pouvait plus y chercher l'oasis spirituelle où flottent des mirages familiers.

Ces mirages se sont-ils dissipés à jamais ?

Peuvent-ils encore naître, et aussi séduisants qu'autrefois ?

Le charme de toute musique, hélas, est inconstant comme nous-mêmes. S'il est enclô, s'il sommeille dans les notes imprimées sur le papier, c'est par nous qu'il s'éveille et revit, c'est en nous qu'il prend la puissance d'évocation. Il est donc dans la dépendance de nos âmes : elles s'ouvrent à lui ou le repoussent, selon la fantaisie ou les multiples nécessités de nos heures diverses.

*
**

La musique de Grieg est imprégnée de l'âme scandinave. Aux spécialistes du folkore, il appartient de déterminer ce que l'ingénieux compositeur emprunta aux chants et aux danses populaires. Evidemment il leur doit beaucoup.

Mais ce n'est point par un placage, par une marqueterie de thèmes, que notre sensibilité naguère fut séduite. D'autres musiciens, auparavant, avaient utilisé les mélodies scandinaves. Par malheur, captifs de leur éducation allemande, ils les avaient germanisées. Bien plus, formés sous l'ascendant de l'école de Leipzig, ils les avaient *mendelssohnisées*.

Grieg, plus artiste, plus poète, se libéra souvent d'une déformation étrangère : il sut être lui-même. Plus exactement, il sut *devenir* lui-même. Ses frères spirituels, ses profonds éducateurs, ce furent Schumann, Chopin, Schubert. En eux il trouvait les maîtres dont il avait besoin pour s'initier à son expression personnelle et intime. Leur art contenait, obscurément, l'art qu'il allait combiner et créer, qu'il allait animer de son âme.

Sa musique, vers 1890, trouva dans les jeunes gens de notre génération les auditeurs, les propagateurs les mieux appropriés. Artistes, hommes de lettres, poètes, déjà enrôlés dans le wagnérisme et fatigués de sa tyrannie, peu touchés par la suavité de César Franck, par les troublantes délices de Fauré, par l'outrancière couleur des Russes ou par la grâce divine de Mozart, nous cherchions un autre enchanteur que Wagner. Nous désirions un maître nouveau, presque notre contemporain, et plus subtil que le théâtral Wagner, plus secret, moins raisonneur, moins véhément, moins grand peut-être, mais plus intime. A cet âge où l'on mêle l'exaltation de l'art au désir de l'amour, nous voulions affiner nos jeunes rêves dans une musique encore inentendue, nous aspirions à les magnifier dans un culte nouveau.

Parmi nous, le succès de la musique de Grieg fut immédiat.

D'autres poètes des sons (et c'étaient les initiateurs mêmes de Grieg) nous avaient préparés à nous abandonner à lui. La mélancolie et la passion, l'amoureuse intimité de Schumann; la douceur triste et résignée, la grâce de Schubert; les sursauts, la fièvre, le *rubato* frissonnant de Chopin, — déjà, nous nous plaisions à les faire revivre en nous. La musique de Grieg, soudain, et avec l'imprévu des nostalgiques mélodies scandinaves, nous apporta un reflet de ces maîtres aimés, un *double*, dont la séduction était insoupçonnée. Nous ne pûmes résister à ce charme à la fois accoutumé et nouveau. Comme un charme ancien, il connaissait le chemin de nos cœurs; mais il nous apportait des troubles inédits : nos rêves, stimulés par lui, apparaillaient pour des régions encore vierges.

Ce fut un engouement sincère. On nous révélait alors les drames d'Ibsen. Dans les expositions de peintres étrangers ou même au Musée du Luxembourg, nous nous plaisions à méditer parfois devant ces paysages nordiques, où les étendues de neige se voilent d'un reflet bleu sous un ciel blond comme le miel. D'autre fois, dans un cercle de montagnes, sur la rive d'un fjord glauque et transparent, c'était l'allègre chanson des couleurs vives, vibrantes, vermillons des maisons peintes, laques violacées des bruyères, émeraude des mousses dont les houpes printanières moutonnent au pied des arbres...

Ce que nous rêvions ainsi devant ces images muettes, Grieg nous le suggérait, plus intimement, par sa musique. Ces paysages lointains, ces décors où les drames d'Ibsen (et même les romans russes) évoquaient alors pour nous des âmes d'autres races, Grieg, soudain, les rapprochait de nous, et leur donnait une voix que nous entendions mieux. Avec sa musique, nos âmes dialoguaient dans l'ineffable. Sollicités par elle, nous imaginions une nature scandinave, presque toute de fantaisie, mais plus belle encore pour nous, plus douce, inconsistante comme un mirage. *Morceaux lyriques*; andantes de sonates, *Humoresques*, lied de la frémissante Solweig... Nous étions séduits par ces mélodies nées si loin de nous; elles nous sollicitaient à d'irréels voyages vers des régions de mystère et de légende. Et, dans une lumière nébuleuse, c'était encore notre rêve, c'étaient nos aspirations mêmes que nous retrouvions. Habitués à nous abandonner à la caresse de Schumann ou de Schubert, nous re-

trouvions des délices presque pareilles, mais un décor nouveau dans l'enchantement de Grieg. Il avait aussi une délicatesse, une mièvrerie, une subtilité, et comme une pâleur flottante, auxquelles notre jeunesse ne pouvait résister. Alors nous aimions tant Botticelli et l'harmonieuse dissonance de ses lignes!... Comme le maître florentin, comme ce faux primitif si savant et si volontaire, le maître scandinave enveloppait nos incertains désirs dans une caresse experte, qui nous semblait naïve.

Alors, par un jeu de la mode, Grieg, artiste délicat, épris de nuances, et dont les menues et précieuses élégances se dissimulent sous une apparence de naïveté ou de facilité populaire, — Grieg, qui avait patiemment élaboré le meilleur de son œuvre pour des auditeurs de bonne compagnie, devint tout à coup un auteur à succès, un musicien populaire. Tous les pianos, où peinaient de médiocres exécutants, dirent et redirent les *Pièces lyriques*, qui ne demandent aucune virtuosité; toutes les jeunes filles, qui croyaient chanter parce qu'elles avaient un filet de voix, soupirèrent les *lieder* transcrits dans tous les tons; et tous les orchestres, vulgarisant la *Suite de Peer Gynt* dans les concerts et même dans les casinos, firent bondir et onduler la petite danseuse mauresque Anitra, après avoir atténué jusqu'au silence, dans la *mort d'Ase*, les plus agonisants *diminuendo* de *pianissimo* et de *perdendosi*. Quant aux Sonates, trop élégantes, trop agréables pour ne pas conduire la musique de chambre vers la musique de salon, elles triomphèrent, inévitablement, dans tous les salons.

C'était trop.

Un ingénieux compositeur, un intimiste adroit et raffiné, un *lakiste* des fjords, n'apportait pas une substance musicale assez riche, une inspiration assez ample, assez générale ni assez profondément humaine, pour fournir longtemps à cette admiration déréglée... En moins de vingt ans, il perdit ses admirateurs : sa musique ne souleva plus que le dénigrement. Même quand il mourut, en 1907, il n'obtint guère que des éloges cursifs et condescendants. Dans les propos entre musiciens, on l'exécutait d'un ton cavalier :

— « Grieg?... Mais ce n'est rien du tout, déclarait-on journallement. Quatre mesures de mélodie populaire, deux ou trois artifices d'harmonie, et voilà tout!... »

Jugement excessif, jugement injuste, — comme tant d'autres.

Si l'on prenait le temps de réfléchir un peu, au lieu de céder uniquement aux caprices et aux coups de nerfs; si l'on tâchait de ne pas être ingrat pour un musicien qu'on a aimé, peut-être aurait-on quelques chances de le situer à la place qui lui convient.

*
**

Grieg, à la vérité, n'est pas un très grand musicien, un créateur puissant; mais il est un artiste fort agréable. Le souffle lui manque, mais non la délicatesse ni l'élégance. Avec une intelligence fort clairvoyante, avec une exacte estimation de ses forces, — avec un style méticuleux, avisé, souple, surveillé, soucieux des bons exemples et recherchant gentiment des audaces si menues qu'elles ne pouvaient pas surprendre bien longtemps, — il se proposa de parfaire une œuvre légère et fine, un peu grêle, mais poétique et pittoresque, rêveuse et distinguée. Une telle œuvre, restreinte mais charmante, sans profondeur mais non sans joliesse, il sut la réussir.

Tous les artistes, même avec des visées plus grandes ou plus ambitieuses, n'ont pas le bonheur de remplir leur dessein. Avant Grieg, le musicien Niels Gade avait tenté d'utiliser le fonds des mélodies populaires du nord. Disciple et ami de Mendelssohn et de Schumann, attaché longtemps au Gewandhaus de Leipzig, Niels Gade ne sut pas rompre l'empreinte de l'école allemande. Au contraire, Edvard Grieg, avant ses trente ans (vers 1860), secouait déjà le joug du Conservatoire de Leipzig, où il n'avait été qu'un élève passager.

Epris de sa liberté, éclairé par l'insuccès de Gade, encouragé par Liszt qu'il rencontre à Rome et auquel il soumet son élégant *concerto* (que domine encore l'influence de Schumann), Grieg comprend que sa propre originalité, son charme et sa poésie, lui seront donnés par son pays même. Il modèle ses *lieds* sur les chants norvégiens ou scandinaves; il anime sa musique d'orchestre ou de piano, et même ses sonates, aux rythmes des danses populaires. Bien plus, lié avec Ibsen et Bjørnstjern-Björnson, marié avec une cantatrice qui s'était vouée à la diffusion du folklore, Grieg, fidèle à la Norvège qu'il habite presque constamment, se retire dans une villa voisine de Bergen, et d'où la vue s'étend sur un paysage bien caractéristique : un lac, un fjord, entouré de forêts de bouleaux et de chênes, et dominé par d'abruptes montagnes. Là, dans cette solitude lumineuse, longuement, patiem-

ment, il s'impreigne de l'âme de son pays, il l'interroge, il l'écoute, il l'entend mystérieusement chanter en lui-même.

A l'extrémité de son parc, dans un petit chalet de bois, il passe de longues heures, seul avec le paysage, et improvisant au piano, travaillant, corrigeant, ciselant ses essais de musique comme des bijoux finement orfèvrés. Il aime cette solitude ardente; il la défend contre ses amis mêmes. Sur une pancarte près de la porte, il fait afficher :

— « Edvard Grieg désire qu'on ne vienne pas le voir avant quatre heures de l'après-midi. »

Il médite; il rêve; il cherche ce qui est vraiment lui, sous tant d'apparences que les souvenirs lui apportent. Epris de perfection et de clarté, il reprend contact avec les initiateurs qu'il s'est choisis : outre les œuvres du folklore nordique, c'est surtout Schumann, Schubert et Chopin; mais il sait ne pas devenir leur esclave ni leur épigone. Par une lente, une volontaire, une consciencieuse et scrupuleuse élaboration, il s'efforce d'amener à la vie de l'art, en des pages délicates et accomplies, la beauté lumineuse et précise, la passion rêveuse et la nostalgique poésie qu'il respire sur la terre où il est né et où sa vie s'écoule. De fait, il accomplit le labeur précieux et avisé d'un musicien d'anthologie. Utilisant le vaste apport du romantisme il l'adapte à ses fins particulières : il est un *alexandrin* du nord. Son œuvre, sous une apparence gracieuse et frêle, révèle un artiste volontaire et maître de son art, et aussi un poète qui sut écouter le chant de son cœur et de ses rêves.

C'est pourquoi elle mérite de durer.

*
**

Certes, les auditeurs n'ont plus désormais les mêmes sensations, le même engouement, que les jeunes esthètes et le public d'avant 1900. Parmi les anciens fervents, même ceux qui croient avoir le moins changé, éprouvent combien toute musique, bien qu'elle reste identique à elle-même, devient autre, incessamment : ceux qui la perçoivent changent chaque jour.

Depuis le début du vingtième siècle, les amateurs d'art ont entendu de fausses notes diverses et même beaucoup de fausses notes : je parle des fausses notes faites exprès. A chaque saison, peut-on dire, certains groupements de notes passent d'une catégorie dans la suivante : agaçants d'abord, puis savoureux, ensuite inexpressifs, et enfin rebutants. Aujourd'hui, l'écriture de Grieg, puisqu'on ramène souvent la mu-

sique à une question d'écriture, doit sembler « pauvre » aux croquesols et aux snobs en mal de doubles dièses, de polytonalité et autres gentillesse.

Peut-être aussi le charme de Grieg, pour avoir opéré trop vite et trop souvent, s'est-il fatigué. Il en advint ainsi de Chopin lorsque des mains nombreuses, inlassables mais inhabiles, se mirent à le tapoter sur tous les pianos. Tous les pianistes devaient beaucoup l'aimer, car ils le châtiaient, ce passionné, à tour de bras; Chopin, nerveux et frémissant, n'en pouvait mais... Grieg le remplaça sur la claie du martyr, c'est-à-dire sur le piano des jeunes filles et de leurs professeurs : aussitôt, dans un silence propice et mérité, le génie de Chopin reconquit tout son pouvoir.

Moins profonde, moins personnelle et novatrice, l'œuvre de Grieg reprendra peut-être, après de nouvelles sautes des engouements musicaux, quelque chose de son charme d'autrefois. Certes, l'ensemble de circonstances qui lui assura un peu avant 1900 l'étonnant succès d'une révélation, n'a guère de chances de se reproduire d'une façon aussi prodigieuse. Malgré tout, les meilleures pages de Grieg peuvent garder longtemps encore une séduction prenante, à laquelle plus d'un cœur, surtout pendant les troubles de l'adolescence, résistera peu.

Seules restent vraiment vivantes les musiques qui savent stimuler nos aspirations mystérieuses. Selon les modes changeantes, selon les clartés ou les éclipses qui se font dans les esprits et dans les âmes, les idéales régions, évoquées par la musique et qui plaisent aux inconscients besoins des hommes, ne sont pas toujours les mêmes. Nos rêveries, capricieusement, changent de villégiatures. Certaines œuvres, que les foules visitaient jadis, deviennent comme des ruines dans un paysage abandonné. Mais parfois la génération suivante y revient cueillir de nouveaux rêves.

Adolphe BOSCHOT.

BULLETINS DE L'ÉTRANGER

La Question d'Orient

Au lendemain de la signature de cette extraordinaire paix de Lausanne, qui restera, espérons-le, seule de son espèce dans les instruments diplomatiques par

lesquels La France aura consacré sa victoire de 1918 (1) le proche Orient va procéder à sa réorganisation.

En Turquie, le gouvernement Kémaliste ne voit pas autre chose que l'exploitation de son triomphe. Les élections générales lui ont donné une majorité d'autant plus écrasante que toute opposition a été muselée. Les électeurs, sous menace de vingt-cinq livres turques d'amende, ont été conduits aux sections. On ne leur a, dans la plupart des cas, pas fait l'honneur de leur faire connaître le nom des candidats. Sur le bulletin signé de leur nom le président de la section a inscrit le nom de l'élu et tout a été dit.

Mustapha Kemal et ses amis ne se laisseront arracher le pouvoir et tous les avantages qu'il présente que par la force. Une révolution intérieure contre l'autocratie ancyrine est-elle possible? C'est un problème analogue à celui que le bolchevisme a posé aux observateurs européens. Depuis longtemps la chute des dictateurs de Moscou a été annoncée pour la fin de l'année ou du mois et les saisons ont succédé aux saisons sans que Lénine et Trotsky aient quitté le Kremlin. Les bolchevistes ont gardé le pouvoir en établissant le monopole des vivres pour leurs adhérents et en faisant de l'armée rouge l'ossature de leur dictature.

Moustapha Kemal et Ismet sont-ils en mesure d'imiter cet exemple? Le caractère ottoman a certes une passivité qui peut se prêter à l'application d'une dictature prolongée, mais il n'y a pas dans le peuple turc un mysticisme comparable à celui du peuple russe. L'armée rouge, en dehors de ceux qui y sont maintenus par la faim, est animée d'une sorte de ferveur d'apostat; une fausse idéologie, mais une idéologie tout de même, maintient cet instrument de domination. On n'en peut dire autant de l'armée kémaliste. Recrutée autant par l'appât du pillage que par la xénophobie et le fanatisme musulman contre les chrétiens, elle était en décomposition dès le lendemain de la reprise de Smyrne. Pendant la conférence de Lausanne, Ismet pacha s'est incliné devant le *non possumus* de M. Vénizelos sur la simple menace de l'armée hellénique reconstituée en Thrace à laquelle il savait qu'il ne pouvait rien opposer de sérieux en cas de reprise des hostilités. Avant même la signature de la paix de Lausanne l'armée turque se licenciait d'elle-même. Mustapha Kemal peut conserver une garde prétorienne mais il ne peut espérer constituer et garder une armée rouge, instrument de domination intérieure. Le pillage des propriétés chrétiennes étant terminé, il n'y a plus rien à attendre de ce côté pour stimuler les recrues. Mustapha Kemal, instruit par l'exemple bolchevik, tient pourtant à s'assurer de cette force militaire nécessaire à la conservation du pouvoir. Son adresse présidentielle à l'Assemblée d'Angora est à ce point de vue significative. Après avoir noté que le traité de Lausanne avait dissipé le rêve d'une plus grande Arménie, balayé le gouvernement du Pont et ses partisans, détruit toute espérance d'établissement de sphères d'influences dans la Turquie méridionale et déclaré que la Turquie devait veiller à ne point laisser échapper ces fruits de ses mains et qu'il fallait développer le pays dans son entière capacité économique, il a immédiatement ajouté : « A mon point de vue, la chose la plus importante pour la Tur-