

sent réduit à demeurer toujours impersonnel, nul et muet. Il dit avec Nietzsche : puisque la vie ne te réussit pas, sache que la mort te réussira. Il prépare un poison, et cet être misérable s'exalte, il croit s'élever au-dessus des génies, des rois, des montagnes, s'élever au-dessus de tout ce qui existe de haut sur la terre, parce qu'en lui triomphe surhumainement le moi humain pur et libre. Il boit le poison dans une fièvre heureuse.

L'angoisse de la vérité, la torture du mystère sous toutes les formes déconcertantes qu'il peut revêtir dans la vie journalière et dans la méditation plus contemplative : voilà l'objet de l'attention d'Andreiev. Il semble considérer que les problèmes sociaux sont dominés par les problèmes de l'inquiète pensée humaine. Ivan Strannik se demande : « Le malaise philosophique, le désir de la lumière et l'impossibilité de sortir des ombres qu'entasse sur soi-même un songe impérieux, la fatigue du provisoire, l'aspiration confuse et lasse à quelque chose de neuf, de frais et de pur, enfin toutes les vellétés diverses incohérentes, impuissantes et douloureuses qu'Andreiev analyse avec tant de délicatesse, n'est-ce point le plus juste et le plus émouvant diagnostic de l'âme russe, riche et misérable ? » Elle aussi, Ivan Strannik analyse l'âme russe et peut-être faut-il dire l'âme contemporaine dans ses inquiétudes, ses incertitudes sur le but de la vie et sur le devoir, dans ses aspirations au bonheur, ses doutes sur le bonheur lui-même, ses volontés et ses impuissances de vivre !

Irons-nous plus loin et voudrions-nous retrouver dans les livres de cette femme d'un intellectualisme si cultivé, les traces des influences scandinaves ? On le retrouverait probablement. Ivan Strannik se souvient d'Ibsen. Elle nous prend à témoin des essais d'affranchissement intellectuel ou moral. Elle revendique elle aussi les droits de la conscience individuelle contre les lois ou les traditions oppressives. Mais elle ne glorifie point l'individu en lutte avec la société. Elle hésite, elle doute. Le mieux existe. Où est le mieux ? Et que peut l'individu pour chercher le mieux, l'individu abandonné à lui-même, seul contre tous ! Il est écrasé par les forces ou les habitudes sociales. Ses tentatives incertaines le conduisent, vaincu au suicide, désespéré à la triste solitude, ou découragé à la résignation, au renoncement. Et qui sait si de tels efforts sont bienfaisants et produisent autre chose qu'un trouble funeste ! L'âme humaine est comme ce canard sauvage que la famille Ekdal nourrissait dans un grenier. Elle est éprise de lumière et de liberté. Mais elle se trompe elle-même sur l'intensité de son désir. Peu à peu elle s'habitue aux ténèbres, à la claustration ; elle ne saurait point

apprécier le don de celui qui lui apporterait la lumière et la délivrance.

Riche de cette vaste culture, Ivan Strannik écrit en notre langue les romans d'une vie intérieure qui n'est point tout à fait la vie intérieure des âmes françaises... Peu à peu elle se laisse pénétrer par la douceur et la modération de France. *L'Ombre de la maison* n'a déjà plus cette tristesse lourde qui rendent si poignants *l'Appel de l'Eau* et la *Statue Ensevelie*. La bonté plus aimable circule en cette maison, et les âmes des habitants ont une sérénité apaisée... Avec la subtilité émouvante de sa psychologie, le sentiment exquis des nuances morales les plus délicates, elle a la fermeté et la clarté de la composition, l'élégance, la limpidité, la réserve (un peu roide) du style, le goût qui sont nos qualités nationales. Puisse-t-elle enfin éclairer ses livres sévères d'un sourire attendri et optimiste, les réchauffer aux rayons du bon soleil !

J. ERNEST-CHARLES.



THÉÂTRES

Opéra : *Tristan et Isolde*, drame lyrique en trois actes, de RICHARD WAGNER.

Si l'on en juge aux applaudissements qui accueillirent le baisser du rideau à chaque acte de *Tristan*, le culte de Richard Wagner n'est pas encore disparu de chez nous. Un jour viendra — plusieurs fois nous l'avons dit ici — où l'œuvre souveraine du Maître de Bayreuth exercera une prise moins directe sur les esprits, où cette étoile rayonnante subira comme une éclipse passagère... Qu'importe d'ailleurs si, après une période plus ou moins longue de défaveur, elle reconquiert pour l'avenir son rang et son éclat ! Il ne paraît point pourtant que ce jour soit venu ; nous n'en discernons nul indice annonciateur, sinon dans les prophéties des intéressés : les vœux imprudents et trop fréquemment répétés de M. Camille Saint-Saëns ne sont point encore exaucés des dieux, et ce « soleil déclinant à l'horizon », — n'est-ce pas, ainsi que M. Claude Debussy qualifiait à maintes reprises la gloire de Wagner ? — possède encore des rayons assez éclatants pour ne nous permettre de discerner qu'à peine les premiers feux de « l'astre qui monte » — il va sans dire qu'aux yeux de M. Claude Debussy le seul astre qui puisse monter est celui de l'auteur de *Pelléas* !

Et pourtant, il faut bien le dire, puisque nulle critique n'a de valeur que par la sincérité de celui qui la fait, combien cette représentation de *Tristan* nous

paraît distante de ce qu'aurait pu, de ce qu'aurait dû nous offrir le théâtre qu'on est convenu d'appeler la première scène lyrique de Paris ! Il est extraordinaire, il est stupéfiant qu'après quinze années d'initiation wagnérienne à jet continu, l'Académie nationale de musique nous donne une exécution du chef d'œuvre de Wagner qui soit aussi différente par l'*esprit* de ce que lui-même voulait et affirmait comme idéal dramatique. Que dis-je... quinze ans ! Quinze ans, c'est trop peu dire ! Voilà vingt années que les concerts, Lamoureux en tête, ont initié le public au style wagnérien par des exécutions fragmentaires... Voilà vingt années que le Théâtre de Bayreuth convie une élite d'artistes et d'amateurs à des représentations modèles de *Tristan*, de *Parsifal* et de la *Tétralogie*, vingt années que ce théâtre s'applique à nettement souligner la différence voulue et réalisée par Wagner entre le style du drame musical et celui de l'opéra ; et après ces vingt années d'efforts et de réalisations qui, si elles ne furent pas impeccables, atteignirent du moins, de 1884 à 1894, à une singulière perfection, l'Académie nationale de musique monte *Tristan* exactement comme elle eût pu faire d'un opéra quelconque de Meyerbeer ou de M. Camille Saint-Saëns.

Mes objections sont de trois ordres qui, tous trois évidemment, pourraient représenter autant de griefs contre la direction de l'Opéra, puisqu'en dernière analyse elle est responsable de tout, puisqu'elle choisit les interprètes et leur distribue les rôles, mais dont la première s'adressera à la direction, les deux autres concernant plutôt l'interprétation. On sait assez que ce qui fait le fond même du système wagnérien, ce que Wagner s'est proposé comme l'idéal auquel de tous ses efforts il devait tendre comme créateur, non moins que ses acteurs comme interprètes, c'est une sorte de *Fusion des arts*, c'est-à-dire une réalisation scénique où la plus intense suggestion poétique serait produite chez le spectateur par la combinaison expressive des moyens employés : poésie, musique, déclamation, plastique des acteurs, décoration et éclairage. Cette idée, c'est l'idée-mère du wagnérisme, c'est la clef de voûte du système, et lorsque, à cette occasion, j'inscrivis le nom du maître de Bayreuth, ce n'est point que j'entende en faire honneur au seul Wagner — tous ceux qui eurent un idéal dramatique élevé : un Glück, un Goëthe, Beaumarchais lui-même, et il l'a prouvé par ses écrits, sentirent l'importance de cette combinaison des moyens employés. — Seulement Wagner, plus et mieux que tous les autres, condensés ces idées, leur imprima une forme décisive, et sut affirmer par la théorie et la pratique ce que d'autres avaient simplement pressenti : c'est donc à juste titre que son nom demeure attaché au noble idéal dramatique que

Bayreuth nous proposa dans ses exécutions modèles de *Parsifal* et de *Tristan*.

Le premier devoir de la direction de l'Opéra, en montant *Tristan*, eût été de s'en inspirer, car il est inadmissible que M. Gailhard ne se soit pas rendu une fois au moins à Bayreuth, pour y étudier la mise en scène de l'œuvre. Mais en vérité, j'aime mieux croire, pour M. Gailhard, qu'il n'a jamais poussé jusqu'à la ville des Margraves ; oui, j'aime mieux croire cela, que de penser qu'après s'y être rendu, il en a si peu profité. Si pourtant M. Gailhard, par impossible, avait fait cet effort, il y eût constaté que tout le second acte se jouait dans une pénombre intense, pénombre qui s'accroît durant toute la scène d'amour, depuis l'arrivée de Tristan jusqu'à celle du roi Marke. Cette obscurité est indispensable, non pas seulement parce qu'elle s'accorde avec la *lettre* du drame, mais bien plutôt parce qu'elle s'harmonise avec son *esprit* même, parce qu'elle est, si je puis dire, l'atmosphère indispensable à sa vie, parce que la moitié de la suggestion poétique qu'il fait naître en nous, parce que toute l'émotion qu'il y suscite, est due au mystère de la nuit dans lequel il se développe. Voilà ce que M. Gailhard n'a ni vu ni senti, ce qu'il était pourtant essentiel de comprendre ou tout au moins d'imiter, si on ne l'exécutait par persuasion. Blanche écharpe d'Isolde qui, d'un mouvement rythmique, appelez le bien-aimé, vous n'avez plus de sens si vous n'apparaissez comme un point lumineux dans la forêt obscure que traverse Tristan ! Et vous, groupe enlacé, aux mains unies, aux lèvres jointes, groupe immortel de Tristan et Isolde, qu'êtes-vous donc pour nous spectateurs, sinon deux figures harmonieuses se détachant dans la nuit ! La nuit, c'est ici plus qu'un symbole, c'est la Divinité protectrice qui, de ses doux effluves, enveloppe et rassure les amants, c'est la puissance qu'ils invoquent et en qui ils ont foi... Aussi bien la direction de l'Opéra les a-t-elle baignés de lumière, ou du moins enveloppés d'un demi-jour qui anéantit le sens intime du drame et constitue le contre-sens le plus frappant ! Ah ! sans doute la direction de l'Opéra a-t-elle plus souci de la mise en valeur de belles épaules qui garnissent l'amphithéâtre et le devant des loges que de la compréhension du drame wagnérien ! Et mon objection, il y a dix années, se serait heurtée à des difficultés inextricables. Mais depuis dix ans, le public a bien changé, et il accepte maintenant, en matière d'éclairage, ce qu'il eût jadis impitoyablement repoussé. Donc M. Gailhard me paraît étrangement retarder sur son temps en n'étant pas plus audacieux. La Comédie Française elle-même, la solennelle et traditionnelle Maison, ne craint plus de faire la nuit presque complète dans la salle et sur la scène — rappelez-vous telle scène d'*Hamlet* — et certes elle a plus

profité de l'enseignement de Bayreuth que l'Académie nationale de musique. Je ne parle pas de M. Albert Carré, qui à l'Opéra-Comique pousse jusqu'au dernier degré de l'ingéniosité, jusqu'aux plus subtils raffinements, l'art des éclairages et leur rapport avec le développement psychologique des personnages. Si M. Gailhard veut se convaincre, sans longs déplacements, de ce que peut donner, même sur une scène minuscule, la variété des éclairages, qu'il prenne la peine de pousser jusqu'au boulevard de Strasbourg... et il verra les effets à la Delacroix que M. Antoine obtient à maintes reprises dans le *roi Lear*, particulièrement dans la scène du supplice de Gloucester. Il est au moins regrettable de constater que notre première scène lyrique est assez en retard sur les autres pour craindre de mécontenter un public qui ne demande qu'à se laisser faire et qui est d'ailleurs stylé par les autres théâtres!

J'en ai fini avec le principal grief de mise en scène, et j'arrive à l'interprétation. On sait que la netteté de la diction, l'art de détacher la syllabe en l'accentuant dans la mesure où le permet l'émission de la voix, et en la subordonnant au chant, c'est encore une des pierres angulaires du système wagnérien, aussi indispensable en matière de déclamation que l'éclairage en matière de mise en scène. Si Wagner a voulu l'orchestre couvert et l'a réalisé à Bayreuth, ce n'est pas seulement, comme on l'a dit trop souvent, pour augmenter l'illusion scénique, c'est encore et surtout pour atténuer les ondes sonores, et permettre que, dans les passages de force, la diction des acteurs ne fût pas couverte par l'éclat des masses orchestrales. C'est ainsi que certains acteurs wagnériens — M. Delmas est du nombre — sont arrivés à merveilleusement détacher la syllabe, à se faire comprendre presque comme s'ils parlaient! Hélas! on n'en saurait dire autant de M^{lle} Grandjean et de M. Alvarez, dont la diction est si empâtée, si confuse, si obscure, qu'on ne discerne rien de ce qu'ils déclament, et qu'il faudrait, de toute nécessité, pour suivre le développement dramatique, consulter le poème, si l'on ne connaissait l'œuvre. Je ne dissimule pas ma surprise de voir M. Alvarez tomber dans un pareil défaut, lui qui dans les *Maîtres-Chanteurs*, avait été un excellent Walther. La difficulté extrême du rôle de *Tristan* lui a-t-elle enlevé la liberté de ses moyens habituels? Toujours est-il qu'il m'a semblé entendre un autre artiste.

Je sais qu'il faut avoir quelque indulgence pour les acteurs qui ont assumé la lourde charge de créer des rôles comme ceux de *Tristan* et d'*Isolde*. Wagner a demandé là à ses interprètes tout ce qu'ils peuvent donner, et même, à certains endroits, plus qu'ils ne peuvent raisonnablement donner. Savoir

de tels rôles, les posséder suffisamment pour les traduire correctement, ce n'est rien encore, ou plutôt c'est le point où commence la mission du véritable artiste. Il y faut ajouter un don de soi-même, un dévouement, une flamme intime que seuls l'amour de l'art et la conviction la plus profonde peuvent communiquer. Je déclare, pour ma part, n'avoir jamais vu en Allemagne un *Tristan* qui m'ait donné satisfaction : il n'est donc pas surprenant que M. Alvarez ait été inférieur à ce rôle terrible et écrasant. Quant à M^{lle} Grandjean, elle avait à lutter contre le souvenir d'une artiste admirable qui, pendant dix années, fut à Bayreuth l'*Isolde* idéale, — j'ai nommé Mme Rosa Sucher, à propos de laquelle je retrouve dans mes notes sur les représentations de 1891 cette appréciation : tout contribue à faire de cette actrice une *Isolde* incomparable : la pureté de la diction, la chaleur de la voix, la haute intelligence et la profondeur du regard, la beauté et la largeur du geste, enfin et surtout une plastique merveilleuse que je n'ai rencontrée chez aucune autre artiste! — Tâche écrasante que d'avoir à succéder à pareille interprète dans le souvenir de ceux qui l'ont connue, et ils sont nombreux encore. Il faut bien dire que M^{lle} Grandjean a été par trop manifestement inférieure à cette tâche : il n'y a nulle ardeur, nulle flamme dans son interprétation : il n'est pas une minute où elle oublie qu'elle joue un rôle pour se donner elle-même et pour s'abandonner; c'est une leçon bien apprise, qu'elle récite en y mettant toute son application, mais où nulle part il ne paraît qu'elle soit une artiste. Elle manque surtout de sentiment dramatique à un degré surprenant, et continuellement donne cette impression de n'être jamais assez sûre d'elle-même pour pouvoir se livrer! Elle est arrivée jusqu'au point où commence la véritable besogne de l'artiste, comme l'écolier qui a bien passé ses examens est arrivé au point où doit commencer sa véritable culture. Le rôle d'*Isolde* est peut-être le plus difficile qui soit pour une artiste dans tout l'art lyrique, mais que diable! on ne sollicite pas un rôle, on ne le quête pas, comme a fait M^{lle} Grandjean, quand on n'est pas plus sûr de ses moyens. Pour dire toute la vérité, un peu plus de modestie n'eût point mal fait! Et pour être tout à fait juste, je ne craindrai pas d'ajouter : lorsqu'on est M^{me} Wagner, on n'attribue pas un rôle de cette importance, on ne le maintient pas à une artiste aussi manifestement insuffisante, alors que tout indique qu'elle ne sera pas de taille à le porter. Mais ici nous retrouvons toutes les préventions et tous les partis-pris qui sont familiers à Wahnfried.

Dieu me préserve d'exalter outre mesure l'enseignement de Bayreuth! Je ne suis pas de ceux qui s'agenouillent aveuglément devant les réformes

wagnériennes, et qui, l'oreille constamment tendue aux acoustiques par où la veuve autoritaire de l'illustre musicien entend régenter le monde musical, ne prennent conseil que de Bayreuth ! Un assez grand nombre d'années s'est écoulé d'ailleurs pour qu'au fanatisme un peu irraisonné des débuts — ce fanatisme qui accompagne presque nécessairement toute initiation à une grande œuvre — ait pu succéder l'esprit critique qui ramène toutes choses au point : nous commençons donc à être bien placés pour juger sainement. Il n'en reste pas moins que, de l'effort colossal d'un génie qui s'égale aux plus grands, des exemples que nous proposa son théâtre-modèle durant sa période héroïque, c'est-à-dire jusqu'en 1894 environ, une leçon se dégage... quelques vérités d'ordre supérieur en matière d'interprétation dramatique s'imposent à nous, qui ne sont plus seulement l'apanage d'un artiste et d'un théâtre, mais par leur éclatante évidence deviennent le patrimoine commun de tous les dramaturges. N'en pas tenir compte, ou bien s'insurger contre elles, c'est tenter une réaction inutile. C'est ne plus marcher avec son temps, et quand on monte une œuvre, l'œuvre-type de celui qui les a mises en lumière, ces vérités, c'est non plus traduire, mais trahir cette œuvre... Voilà ce qu'il m'a paru intéressant de dire. Voilà pourquoi cette représentation de *Tristan*, au lieu de marquer un progrès pour l'Académie nationale de musique, constitue plutôt un pas en arrière, semble un retour vers les traditions désuètes de l'Opéra, retour s'appliquant, par une ironie singulière des choses, à l'œuvre qui, dans la pensée de son auteur, devait le plus contribuer à combattre cette forme hybride et surannée.

PAUL FLAT.



SIGURD LE TÊMÉRAIRE

Trilogie de Bjoernstjerne Bjoernson (1)

Dix ans sont écoulés, lorsque débute la première scène de la tragédie finale, *Le retour de Sigurd*. Les événements se sont précipités. Une fois l'héritier légitime de Magnus-aux-pieds-nus, une fois le Hiérosolymitain mort, son fils Magnus IV tenta bien de lui succéder ; mais l'adolescent, clerc plutôt que paladin, n'était pas de taille à conserver l'héritage de la couronne. L'un de ses oncles de la main gauche, forban de la pire espèce, parvint donc sans peine à le supplanter. Ayant fait prisonnier le malheureux jeune homme, il l'enferma au fond d'un cloître, après avoir

eu la cruelle précaution de lui crever les yeux. Comme Sigurd, cet Harald IV est un bâtard de Magnus aux-pieds-nus. Plus que jamais le Téméraire se croit à la veille de toucher au but.

Quand le rideau se relève, nous sommes à Bergen, au château royal, dans la salle du trône. En buvant l'hydromel doré dans des hanaps incrustés de pierres, les grands vassaux, faisant cercle autour du trône d'Harald IV, discutent familièrement de l'arrivée d'un inconnu, qui se donne pour Sigurd le Téméraire, et ne prétend à rien moins qu'à la moitié du royaume de Norvège. D'aucuns racontent que cet aventurier consacra huit années de sa vie à la guerre sainte et qu'il s'y comporta en vaillant capitaine ; d'autres ajoutent que, deux hivers et plus, il ne songea qu'à amasser de l'argent en faisant un commerce de messageries entre les côtes d'Angleterre et celles de Norvège. Voici neuf jours, en tout cas, qu'il réclame une audience, mais le Roi hésite indécis, ne pouvant se lasser de prendre conseil du tiers et du quart de ses guerriers. Les uns, partisans des solutions définitives, proposent de soumettre l'étranger à l'épreuve du fer ardent tandis que les bons courtisans se bornent à vanter la jeunesse intellectuelle et physique d'un souverain qui, dans l'exercice de ses hautes fonctions, n'a besoin de prendre avis de personne — tandis enfin que les diplomates, devinant déjà la secrète pensée de leur maître, insinuent avec plus d'adresse, qu'autrefois, aux îles d'Orkney, ce Sigurd aurait, en dépit de la foi jurée, préparé le massacre des otages de guerre... Bref, la scène se prolonge interminable ; l'Homère scandinave sommeille jusqu'à s'endormir. Un auteur latin eût fortement émondé ces scènes.

Enfin Sigurd est introduit. En ces dix années, il a vieilli terriblement. Comme dit Thjostulf : « A le voir, on comprend qu'il a dû souffrir les pires détresses. » Avec un fier courage, il raconte sa vie constamment travaillée par l'angoisse, constamment chargée de soucis, « car l'homme, affirme-t-il, ne peut pas anéantir les pensées qui le tourmentent comme se brûle à la flamme, un écheveau de fil ! » — Il dit sa vaillance, sa gloire répandue dans les terres d'Orient, ses droits imprescriptibles à la moitié du royaume de Norvège. Touché par tant de misères et par une volonté aussi rare, Harald IV inclinerait assez à faire droit à ces étranges revendications lorsque les grands vassaux, craignant une sentence qui compromettrait leurs respectives ambitions, exigent, au préalable, une discussion à huis clos.

Force est donc à Sigurd de se retirer et la conversation de naguère reprend, interrompue à l'instant propice, par le départ du roi que vient réclamer, pour l'empêcher sans doute de commettre une bonne action, une dame inconnue dont on ne dit point le nom et que nous ne reverrons jamais. Dès qu'ils sont

(1) Voir la *Revue Bleue* des 3 et 10 décembre 1904.