

non plus que Jacques ni Etienne, manque jamais à la logique du caractère qui lui a été donné. Pourquoi M. Bernstein a-t-il recours, parfois, à des moyens qui rappellent ceux du mélodrame ? Je prise assez peu, je l'avoue, le rôle que joue, au second acte du *Bercail*, la photographie du petit Georges. Il me semble que M. Bernstein eût pu aisément avoir, pour permettre à Eveline de manifester ses sentiments, une invention plus nouvelle.

Par contre, il faut louer M. Bernstein de ne pas négliger le dessin de ses personnages épisodiques, et j'aime assez l'adresse qu'il a eue d'opposer à Eveline, qui, dans l'opinion mondaine, est une malhonnête femme, des femmes qui sont honnêtes selon le monde.

L'intéressante comédie de M. Henry Bernstein a, pour ses trois principaux rôles, d'excellents interprètes : M^{me} Simone Le Bargy, dont la grâce parfois un peu rude sied à merveille au personnage d'Eveline ; M. Grand, qui a toute l'élégante légèreté nécessaire pour bien rendre Jacques Foucher ; M. Tarride, dont le jeu sobre, fort, toujours juste, fait évidents à tous la jalousie funeste et l'émouvant regret dont souffre Etienne Landry.

A.-FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

OPÉRA : *Tristan et Isolde*. — OPÉRA-COMIQUE : *Le Vaisseau Fantôme*.

Ce fut dans l'été de 1857 que Wagner décida d'interrompre la composition de sa tétralogie pour commencer **Tristan**, qu'il termina en 1859. Acculé par son traité à l'échéance extrême de la prochaine Saint-Sylvestre, notre Opéra subventionné nous offre donc cet ouvrage quarante-cinq années juste après son achèvement ; il nous le donne après M. Cortot, après les représentations, modèles à bien des égards, de Charles Lamoureux, après que des actes entiers furent ressassés, que les fragments les plus célèbres ont traîné dans tous nos concerts ; — et il nous prépara à ce sensationnel événement par une reprise de *la Favorite*. Tout cela semble si naturel que l'idée d'en être surpris paraîtrait saugrenue à quiconque. On serait plutôt même enclin à s'étonner que cet établissement paradoxal ait fini par réaliser tant bien que mal un projet si téméraire. A la vérité, notre Opéra aurait bien des raisons à invoquer pour son excuse. Avant que son œuvre d'Allemand fût acceptée par sa propre patrie, Wagner dut attendre six ans et, pour l'imposer à Munich, en 1865, il fallut l'ordre d'un roi dont le monde, peut-être, autant que le trône, était indigne, et qu'on proclama fou. A Carlsruhe d'abord, puis à Vienne, *Tristan* avait été simplement certifié « inexécutable » à l'unanimité des compétences musico-théâtrales. Sans doute, même chez nous, le grand public et les orchestres ont fait quelques progrès depuis, mais notre

Opéra national n'a jamais laissé péremptoirement soupçonner qu'il en eût connaissance. Au milieu de notre art et spécialement de notre musique, il reste seul — avec son escalier, son Meyerbeer et son Donizetti, et redouta toujours la méningite. Une sage lenteur présida à la naturalisation circonspecte de l'œuvre wagnérien, sans que nous fus-sent dissimulés le formidable labeur inhérent à chaque effort et les difficultés surmontées, avec la plus candide admiration de soi-même qui se soit épanchée parmi les interviews. Arrivé à *Tristan*, notre Opéra y mit un supplément de réflexion et on ne saurait guère l'en blâmer sans injustice. De toutes les productions de Wagner, c'est la plus rarement jouée chez nos voisins comme ailleurs, et, où que ce soit, celle dont l'interprétation échappe le plus rarement à quelque critique. S'y essayant à son tour, et à peu près le dernier, notre Opéra avait le droit de profiter des expériences d'autrui. Je ne sais s'il y songea ; en tout cas, étant bien connues les habitudes de la maison, ce qu'il nous servit ne pouvait manquer d'être original. Mais si cela le fut, en effet, le plus impitoyable censeur eût dû s'incliner devant l'évidence d'une bonne volonté qui en devient touchante.

Du trou du souffleur aux nuages dentelés des frises, du metteur en scène au plus humble figurant, en passant par le machiniste et le décorateur, cette bonne volonté de notre Opéra éclate, crève les yeux, désarme. Chacun sait combien la substitution du philtre d'amour au breuvage de mort peut comporter d'obscurité pour un auditeur inaverti. M. Gailhard n'eut pas de peine à s'en apercevoir aux répétitions, nous assurent les journalistes informés, mais il réussit vite à remédier à cette ambiguïté du poème, par le secours d'une « mimique intelligente » accompagnée de certaines précautions. Les deux flacons sont dissemblables : l'un, en cristal aussi noir qu'il convient, est celui choisi par Isolde ; l'autre apparaît de métal argenté. Et quand Brangaine, d'abord au désespoir puis inspirée soudain, s'avance triomphante en brandissant le second récipient, le montre à toute la salle, avec des gestes dont : « Vous voyez bien ! C'est celui-là ! Il n'y a pas d'erreur ! » traduirait peut-être un peu strictement l'éloquence expansive, le plus obtus des spectateurs ne pourrait dénier que cette « mimique intelligente » ne soit, à tout le moins, surabondamment intelligible. Chacun n'ignore pas non plus que, si M. Alvarez a une jolie voix, le tragédien, chez lui, n'est pas toujours à la hauteur du ténor. Il s'évertua, cette fois, de s'y hisser, élevant à une véritable abnégation le souci de se conformer sans murmure aux prescriptions du dramaturge, — à celles, du moins, bien clairement spécifiées. Certes, après son colloque avec Brangaine messagère, pendant la riposte insultante de Kurwenal et des matelots, on éprouva quelque courte inquiétude en regardant Tristan s'en aller tranquillement faire un petit tour dans les praticables du navire et

regarder la mer et les poissons par un sabord. Mais, plus loin, le livret nettement explicite lui enjoignant de « tendre son épée » à la vindicative Isolde, l'excellent artiste n'hésita pas à tenir, par le beau milieu du fourreau, le dit glaive à bras tendu durant dix-sept bouts-non-rimés de feu Ernst, et trente-trois mesures de mélos, jusqu'à ce qu'un compatissant : « Garde ton fer... » de son interlocutrice l'autorisât à reposer son arme, pour la raccrocher bientôt discrètement à son flanc. Accoutumé à de plus nobles emplois, M. Delmas se pénétra du loyalisme et de la native rudesse du fidèle Kurwenal au point de lui prêter la tête et les moustaches d'un vieux grognard de la Grande Armée, et, si les malheurs du roi Marke, trop vivement ressentis, ont induit quelquefois M. Gresse en des gémissements trop piteux, l'unique cause en fut l'excès d'un zèle assurément méritoire. Enfin, touchant maints détails décoratifs de la mise en scène, l'inéluctable bonne volonté ne s'attesta pas moins flagrante. Les tapisseries drapées sur le vaisseau se bigarraient d'un très suffisant byzantino-carolingien. Sans doute, dans la forêt du second acte, l'indispensable banc de pierre sculptée étalait, sous la nuit d'étoiles, des oves et des accoudoirs en consoles d'une imprescriptible renaissance, mais le burg d'Isolde se dressait à côté selon le roman le plus pur. Sans doute aussi, épauleté d'orfèvrerie et ceinturonné de vermeil, l'inopiné roi Marke revint de sa chasse nocturne en robe de velours aile-de-corbeau superbe, qu'il conserva pour naviguer de Cornouailles en Bretagne ; les verts et l'azur des manteaux, braies ou togas de M. Alvarez atteignirent parfois au mélange adultère, et M^{lle} Grandjean — qui, opiniâtrement soie et gaze, voyage en bleu céleste, aime en immaculé blanc et meurt dans la déliquescence opaline d'un laiteux lilas, — n'atténua que modérément peut-être l'anachronisme du corset. Mais que notre Opéra ait fait tout son possible, nul ne le méconnaît sans parti pris aveugle et, en somme, il y a, en Allemagne, un tas de petites villes de province, et même des centres importants, où *Tristan* ne fut jamais l'objet d'une sollicitude plus avisée.

La pierre d'achoppement des remarquables artistes de notre Académie Nationale de Musique est une volubilité mimique et gesticulatrice, qui semble jongler, comme si ce fût un fétu, avec le pavé des meilleures intentions. M^{lle} Grandjean se révéla presque parfaite au début et, au demeurant, toujours plutôt supérieure à la moyenne des Isoldes passées ou récentes. Mais qui donc lui souffla, pour trépasser d'amour, de copier, du balancement de ses bras écartés, l'agonie d'une toupie hollandaise ? M. Alvarez possède un organe claironnant qui ignore la fatigue et supporte le rôle écrasant sans broncher d'une double croche, mais, encore qu'il ne remue guère sans quelque majesté infuse, il possède aussi des jambes impatientes, qui l'empê-

chent de rester en place, et des mains qu'on dirait toujours prêtes à envoyer des baisers ou à prendre une leçon de natation. M. Delmas grimpe sa corpulence sur un petit bastion pour voir « la nef » signalée, exulte en découvrant sa voile attendue, et tourne aussitôt prestement le dos à la mer, sans plus s'occuper de Tristan plein d'angoisse, pour lancer ses « Hei-ha ! » au public avec des moulinets allègres. D'une façon générale, au surplus, les gens agités qui se démènent sur les planches de notre Opéra affectent envers le dit public une obséquiosité indulgente, où paraît se trahir un sentiment peu convaincu de la perspicacité de leur auditoire. Obstins, ils s'adressent à lui, l'interpellent de regards entendus, en font le témoin de leurs dires et le confident de leurs apartés ; ils soulignent et insistent avec une bienveillance inépuisable. Il en résulte habituellement une irrésistible impression de Guignol pompeux qui ne fit pas défaut non plus à la représentation de *Tristan*, et où M^{lle} Rose Féart se sut naïvement distinguer.

Mais est-il bien certain qu'on en doive accuser, dans l'espèce, exclusivement ces très consciencieux interprètes ? Si on en avait ouï les discours, on pourrait estimer complice l'in vraisemblable traduction dont le seul M. Gresse eut le courage de nous laisser saisir quelques lambeaux de petit-nègre. Mais, outre que, même entendant les mots, nul Français n'y eût rien pu comprendre, peut-être le texte original allemand ne perd-il pas grand'chose à l'aventure. Il y a dans *Tristan* une admirable musique et une légende savoureuse délayée gauchement parmi tout le fatras d'une pharmacopée métaphysico-romantique. Du drame humain de passion, de mensonge et de sang qui se joue entre ces créatures, le poète ne nous livre que le décor badiageonné de pathos ; il n'y trouva qu'un prétexte à déclamations amphigouriques. Ses pantins ne ratent pas plus le beau geste que Ruy Blas ou Hernani ; le panache de d'Artagnan s'effiloche dans le brouillard de Schopenhauer. En vérité, Wagner aurait mieux fait de réserver le monopole de ses pensers au papier à musique. Si celle de *Tristan* est vraiment « la servante du drame », celui-ci ne saurait priser assez haut ses services, car, privé de leur digression, il serait bien incapable de se faire écouter sans rire. Mais Wagner se leurrerait soi-même par l'auto-suggestion du génie. Ce drame pantelant d'amour, il venait de le vivre à Zurich ; du moins il avait cru le vivre, car peut-être le génie ne vit-il réellement que son art. L'illusion de l'homme nous valut le chef-d'œuvre du musicien. Mais son rêve débordait le cadre du vieux fabliau. La « Nuit auguste », la « Mort souveraine », le « morne Jour », les puérités ou divagations du verbe, tout cela, au fond, n'est que vain remplissage. Qu'on en comprenne ou non les paroles est oiseux : il ne faut pas les entendre. Tandis que leur galimatias se déroule, l'œuvre sonore, — désir, extase,

ou plainte, — est tout entière un long chant d'amour où cherche à s'exprimer ce qu'aucun être humain n'exprima jamais par des phrases. La légende même et ses héros importent bien peu à Wagner ; c'est son amour qu'il crie, sous leurs incohérences, dans la clameur de sa « mélodie infinie ».

C'est son amour qu'il veut crier, et c'est son génie qu'il déploie. L'activité du génie est chose mystérieuse, qui crée inconsciemment ainsi une beauté indifférente à sa cause. Dans l'ivresse de l'inspiration créatrice, alors qu'il se sentait « enfin redevenu musicien », Wagner songeait-il bien souvent à Mathilde Wesendonck ? Evoquait-il parfois l'image adorée de l'absente ? Qui sait ? Peut-être. Mais sa musique paraît se soucier si peu du drame qu'elle commente que, loin de le suivre ou le servir, à chaque pas elle l'arrête. Dramatiquement parlant, les trente mesures d'orchestre à l'entrée de Tristan dans la tente d'Isolde constituent une indiscutable « ritournelle ». Un peu partout, l'arabesque du mélo coupe inopportunément le dialogue ou retarde les répliques. Motif à polyphonie merveilleuse, d'interminables palabres, épanchements ou soliloques interrompent l'action, isolent un personnage du milieu qui l'assiste, et on conçoit volontiers l'embarras éventuel des acteurs à quoi savoir faire de leur individu. Dans l'immense duo du second acte, la gêne est moins sensible, car ils ne sont que deux, et ils sont seuls. Mais essayez donc, à plusieurs, de contempler ensemble une femme expirer d'amour en chantant un morceau de six pages, pendant lesquelles il vous faudra manifester, sans mot dire ou membre bouger, à la fois une « émotion profonde » et un « air consterné ». Ça n'est pas très commode, au moins sans quelque ridicule, et on est porté à pardonner beaucoup à notre Opéra de l'avoir démontré mieux qu'un autre pour l'enseignement qui s'en dégage irrécusable. *Tristan* est l'œuvre maîtresse du musicien Wagner. C'est le défi de son génie au temps. Il eût pu disparaître après sans craindre l'oubli ou diminuer sa gloire. Mais ce type idéal du « drame wagnérien », de l'aveu même du réformateur, ce modèle de « l'œuvre d'art de l'avenir » apparaît quasiment impossible au théâtre. S'il y assomme les dévots de l'opéra conventionnel, son poème ahurit, lasse ou blesse les réceptivités plus exigeantes. Nous savons, depuis *Pelléas*, que la vraie vie n'est pas forcément incompatible avec la scène lyrique ; qu'un drame poignant y peut s'enrober de quelque symbole et s'atourner de romantisme, sans cesser d'être humain. Nous y vîmes une action simple emplir une soirée sans chevilles, des amants s'énoncer sans boursouffure, s'aimer sans philtre et sans charades, et mourir sans grandiloquence. Le pathos de *Tristan* vient trop tard ; si tard, qu'il semble aujourd'hui à sa place adéquate en notre Opéra toulousain. Souhaitons malgré tout qu'il y dure. Il y a pis dans les livrets du répertoire. Mais qu'on nous

rende aussi sa musique immortelle au concert, à la faveur de l'imcompréhensible traduction, sans l'obsession du geste faux, des simagrées fatalement baroques issues du simulacre alambiqué de drame. Que même on y supprime, avec les voix, toute parole ; qu'on en fasse une symphonie. Et ce sera le vrai *Tristan*.

§

« La figure du Hollandais volant est le poème mythique du peuple. Un trait primordial essentiel de l'humaine nature s'y exprime avec une puissance qui étreint le cœur... C'est l'appétence au repos hors des tourments de la vie. Nous rencontrons cet instinct chez les radieux Hellènes, dans les pérégrinations d'Ulysse aspirant au retour, cherchant patrie, maison, foyer et — femme... Le Christianisme, sans patrie terrestre, en fit la légende du Juif errant... sans espoir de terrestre rédemption, et ne désirant plus que la mort... Ce sentiment nous le retrouvons monstrueusement exaspéré dans le mythe du Hollandais... condamné, pour l'éternité, à errer sans répit à travers les mers. A la fin, comme Ahasvérus, c'est la mort aussi qu'il désire ; mais lui, quelqu'un peut le sauver, — une femme se sacrifiant par amour : ce désir de la mort le pousse à rechercher cette femme. Mais cette femme n'est plus la ménagère du foyer, la Pénélope antique, épouse d'Ulysse ; elle est la femme intégrale, la femme encore inactuelle, désirée, pressentie, la femme de l'infini féminin, — en un mot la *Femme de l'avenir*. » (*Gesam. Schrift.*, IV, 327-328.) On est toujours sûr de passer quelque joyeux quart d'heure en feuilletant les écrits de Wagner. On eut aussi d'agréables moments, à écouter la musique du **Vaisseau Fantôme**. Wagner la composa en sept semaines à Meudon, au printemps de 1841 ; il avait donc vingt-huit ans, et on n'est pas sans s'en apercevoir. Par endroits, en fermant les yeux, on a d'auriculaires visions d'Auber et de Boïeldieu ; on reçoit des bouffées de *Carmen*. On ne remarque plus guère, toutefois, ce trémolo des cordes dont l'abus offusqua Berlioz, et on y découvre autre chose. En dépit des berquinades romanceuses et des balivernes parsemées, il y a, dans cette œuvre de jeunesse, une abondance, une fraîcheur, une verve ingénue et saine où perce le génie. Assez souvent on y reconnaîtrait certes plutôt un reflet de Marschner qu'un bien authentique écho de Weber ; mais ailleurs, et non moins souvent, c'est déjà du Wagner. M. Carré a monté l'ouvrage avec un goût qu'on déplore être si peu contagieux parmi nos scènes subventionnées. Tout au plus pourrait-on regretter que l'exiguïté de la sienne l'ait contraint à remplacer l'apothéose finale par un énigmatique encore que prestigieux lever de soleil. Dans la poésie des décors et des crépuscules, les interprètes ont peut-être à l'excès poursuivi le sublime. M. Vieuille s'en tint, à peu près seul, à la simplicité congrue, riva-

lisant par surcroît de qualité et de justesse avec le chant de M. Beyle. M^{lle} Friché, de qui la maladie sans doute avait altéré les moyens, s'escrima tragiquement un inexorable quart de ton au-dessus ou au-dessous des notes et parut en contaminer M. Renaud, lequel a rapporté d'autre part une emphase volontiers pontifiante du geste, avec une voix fatiguée qu'un rôle trop bas pour lui l'astreint à endormir de plus belle en la forçant. Enfin, si on comprit ici fréquemment la parole, grâce à l'assiduité des excellents artistes, il ne faudrait pourtant pas imputer à Wagner toutes les mirlitonneries que la muse nuittérienne leur enjoignit d'élocuter. En tels passages où le traducteur a frisé la farce, le poème du *Vaisseau Fantôme* est quelquefois charmant de naturisme naïf. La paraphrase plus haut citée, Ulysse et Pénélope, le Juif errant et la Femme de l'avenir, datent de 1851. A vingt-huit ans, Wagner se contentait d'être un artiste : le « penseur » n'était pas encore né.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Exposition des céramiques d'Ernest Carrière. — Gustave Geffroy ; *Les Musées d'Europe*, (Nilson, éditeur). — Daniel Baud-Bovy et Fred. Boissonnas ; *Peintres genevois. Première série*, édition du « Journal de Genève ». — Memento.

Exposition des céramiques d'Ernest Carrière dans les galeries de Barbazanges, 49, boulevard Haussmann. — C'est, je crois la première fois que M. Ernest Carrière fait une démonstration aussi importante, numériquement, et aussi intéressante. Plus de cent pièces de céramique grand feu sont là, résultat d'une longue période d'efforts. L'artiste se montre surtout préoccupé des qualités de la matière, et c'est la solidité qu'il lui demande d'abord. Il l'obtient presque toujours. Ses grès sont robustes, pleins, retentissants. On sent qu'à l'épreuve du feu ils se prêtèrent honnêtement, franchement. L'opération fut simple, sans calculs subtils et du moins sans trucages. — La coloration du grès sollicite ensuite M. Ernest Carrière, et je n'ose dire de ses tentatives dans ce sens qu'elles soient toujours heureuses. Ce n'est pas que les tons chauds de certains de ses vases, ses roses, ses violets, ses mauves, et les tons doucement pâles de certains autres manquent d'un exquis agrément. Mais plusieurs céramistes avaient déjà obtenu de la collaboration du feu les mêmes bouquets, d'analogues harmonies. Quelques-uns nous avaient même initiés au plaisir de plus rares chimies, et si jecède à la tentation d'indiquer un précédent je dirai que personne de moi connu de nous a rendu les gris purs, ni les gris perlés, grivelés, tachetés, tiquetés, ocellés, ni les gris bleuâtres admirés jadis à telles expositions d'œuvres de M. Chaplet, non plus que les féeriques ardeurs solides, pourpre en feu, découvertes