

Le théâtre et les lettres

Autor(en): **Golay, Georges**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **12 (1913)**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-749563>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LE THÉÂTRE ET LES LETTRES

LA TRILOGIE DE M. MATHIAS MORHARDT

M. Mathias Morhardt, qui est d'éducation et d'origine genevoises, a fait représenter les 15, 16 et 17 avril, à Genève, une série de trois pièces : *A la Gloire d'aimer*, *La Princesse Hélène*, *La Mort du Roi*.

Cet événement dramatique était préparé depuis longtemps. On avait constitué un comité d'honneur qui réunissait une quantité de noms connus des Arts, des Lettres et de la Politique. Le groupe qui avait assumé de mener à bien cette entreprise difficile, s'appellait le „Comité genevois de décentralisation théâtrale“. Ce titre est malheureux. La décentralisation théâtrale n'est point une idée de ces derniers mois. Je ne vois pas très bien ce que l'on veut décentraliser. Une telle expression aurait peut-être un sens de Province — je parle de Province française. En ce qui concerne Genève, les choses sont un peu différentes. Il s'agit simplement d'aider à la réalisation scénique d'œuvres dramatiques inédites ou non, de valeur indiscutable, dues à des écrivains de naissance ou d'éducation romandes. On doit même, si j'ai bien compris, ne pas attacher plus d'importance qu'il ne sied à cette question de nationalité, puisque j'ai entendu parler du *Parsifal* de Wagner.

Bref, pour la première année, le comité de décentralisation a fait monter trois pièces de M. Morhardt, une par les soins de la Société des Amis de l'Instruction : *A la Gloire d'aimer*; et deux sur la scène du Grand Théâtre de Genève, par les soins d'un metteur en scène de grand talent, M. Chabance, et d'une troupe de professionnels recrutés pour la circonstance.

M. Morhardt est un travailleur modeste. Aucune des nombreuses pièces qu'il a écrites n'avaient encore été représentées. Pour la première fois ses créations vivaient aux feux de la rampe. Le retentissement qu'ont soulevé ces représentations a été très grand. Les drames de M. Morhardt sont des œuvres originales, d'une technique hardie et particulière; les plus déconcertantes ne sont point cependant des œuvres médiocres. *A la Gloire d'aimer*, représentée par des amateurs sur une scène exigüe a été très discutée; le lendemain *La Princesse Hélène* a étonné et ému, et le troisième soir *La Mort du Roi* fut un des plus beaux triomphes d'enthousiasme auxquels j'aie jamais assisté. Cette dernière pièce est vraiment une très belle œuvre, logiquement construite, noblement conçue, et écrite dans un style d'une véritable grandeur. Ces trois pièces ont été composées à des époques différentes, et cela explique ce qu'on a pu reprocher de gaucherie, à *la Gloire d'aimer* ou même encore à *la Princesse Hélène*.

M. Morhardt a pris dans l'histoire les sujets de ses pièces. *A la Gloire d'aimer* est une transposition du drame de Meyerling, *La Princesse Hélène* est inspirée par la retentissante aventure d'une princesse allemande que l'on reconnaîtra sans peine, *La Mort du Roi*, enfin, c'est, embellie, transfigurée, la folie du roi Louis II de Bavière. Ces trois pièces constituent donc la trilogie allemande, si l'on veut, tandis que *l'Esprit nouveau*, *La loi du Martyre* et *La circulation des idées*, qui sont encore inédites, constitueraient une trilogie française. Mais — et ceci apparente M. Mathias Morhardt aux plus grands dramaturges — s'il prend ses sujets dans l'histoire, il les dépouille de toutes leurs particularités du moment pour les

hausser au rang de sujets universels, universellement humains. Les critiques l'ont dit et répété avant et après les représentations: le théâtre de Morhardt est du théâtre d'idées, ce qui fait que leur auteur est plus un idéologue qu'un animateur, un magnifique orateur lyrique qui s'exprime par la bouche des personnages de ses pièces plutôt qu'un créateur de types vivant de notre vie, souffrant comme nous, et aux souffrances desquels nous participons directement.

* *

A la Gloire d'aimer comporte trois actes, dont le premier n'est qu'un hors d'œuvre. Il représente une auberge de banlieue, où les amis du prince Robert — Valène, le professeur de philosophie, Halèse, Pelade et le capitaine — se livrent à des facéties de rapins en attendant le prince héritier lui-même qui doit venir partager leurs plaisirs. Tout cela est un peu long et n'est guère utile à l'action de la pièce. Enfin le prince arrive. Il annonce que, pour aimer librement, il a renoncé à ses droits au trône de l'Empire. Il ne veut vivre que dans la gloire d'aimer. Nous voici donc maintenant au cœur du sujet. Un prince, dont l'héritage est un des plus formidables empires du monde, se libère et devient un homme ordinaire pour pouvoir librement aimer. Le second acte, qui semble un peu brusque, nous montre la famille de Romana, éplorée par la faute de Madeleine, leur fille, qui s'est donnée au prince Robert. Le scandale a éclaté, et pour comble, le prince rend le déshonneur des Romana public puisqu'il a renoncé au trône pour vivre avec sa maîtresse. Cette scène est la contre-partie de la dernière scène du premier acte. Mais voici Madeleine elle-même. Elle avoue ce qu'ils appellent sa faute. Elle réclame son „droit au bonheur“, et comme son frère Achille de Romana veut la saisir pour l'enfermer chez elle, elle le cravache et s'enfuit. Rideau. Ce second acte est dramatique, mais il ne semble pas très amené. Encore une fois, le théâtre est l'art des préparations. Le troisième acte est le meilleur. Il est même, par endroits, d'une singulière beauté. Il se scinde en trois dialogues, écrits en une belle langue, forte, éloquente et pure. Le premier fait parler Robert et son professeur Valène. Robert indique les mobiles de son action. Il aime; l'amour contient en lui sa volonté, son but, son destin. Il se suffit à lui-même. Il est au-dessus des hommes et des volontés humaines. En vain Valène tente-t-il de montrer au prince qu'en aimant, qu'en se donnant à cet amour tout entier, il ne s'est pas libéré, mais qu'au contraire il a perdu sa liberté . . . le prince s'obstine. Le second duo, c'est le grand duo d'amour de Madeleine et de Robert: Ils s'exaltent l'un l'autre jusqu'au moment où paraît l'Empereur. Troisième duo. Le Souverain reproche à son fils d'avoir trahi son rang, son nom, sa race. Il lui représente son épouse éplorée, sa mère en larmes, lui-même enfin, Empereur chargé d'années, privé d'un héritier direct. Le prince répond qu'il s'est libéré, que tous les serments qu'il avait prêtés dans l'ignorance n'existent plus pour lui, et qu'il ne saurait „rentrer dans la nuit“. „Le mensonge s'est dissipé comme un nuage; il n'y a plus de force humaine qui puisse ramener les ténèbres jusqu'à moi, je suis un homme nouveau“. Madeleine a tout entendu, et pour ne pas être la cause de malheurs monarchiques, elle se tue. Robert affolé se tue sur son cadavre.

Le drame finit sur cette double mort. C'est une transposition idéalisée grandie, épurée, du drame de Meyerling. Le dernier acte est impression-

nant. La pièce de M. Morhardt date d'une vingtaine d'années; elle paraît encore incomplète et fragmentaire. C'est le dessin d'une très belle œuvre qu'il refera peut-être plus tard.

La Princesse Hélène, la seconde pièce de la trilogie, lui est infiniment supérieure. Il y a entre ces deux œuvres la différence d'une œuvre de jeunesse à une œuvre de maturité. Le sujet de cette pièce est pris, lui aussi, dans l'histoire contemporaine. Les lecteurs de *Wissen und Leben* verront eux-mêmes de quoi il s'agit.

Le prince Hélie de Los-Lilienbourg est un amant de la liberté, de la liberté absolue, sans contrainte, sans entraves d'aucune espèce. Comme le prince Robert il a renoncé à tous ses droits. Son frère, le prince régnant de Los-Lilienbourg l'a exilé, puis rappelé. Au déclin de la vie, il a épousé la jeune comtesse Hélène de Harz. Il l'a épousée, parce que jadis il a aimé la mère, et qu'il veut rendre Hélène heureuse, en la rendant libre. Hélène est une créature d'amour faite pour aimer, pour être aimée. Sa vie ne peut être qu'une vie d'amour. Le prince Hélie l'a bien compris. En fait il n'a jamais été l'époux de sa femme. Il la laisse indépendante et libre — absolument. Le premier acte nous présente ce ménage princier. Malheureusement, la nuit même, Hélène a été arrêtée pour scandale, en compagnie de quelques-uns de ses admirateurs. Le prince régnant donne à Hélie le choix entre le divorce et l'exil. Hélie choisit l'exil. Mais Hélène désespérée de ne pouvoir se dominer, s'écrie — et c'est un des plus beaux mots de la pièce: „En me livrant à la liberté tout entière, vous m'avez livrée au pire esclavage.“ La nuit est tombée. Hélie réfléchit, et lorsque par hasard il rencontre M. de Hohenbourg, l'amant actuel d'Hélène, qui se rend chez elle, il l'arrête habilement . . .

Le second acte se passe en exil — en Suisse, au pied de la Jungfrau. Le prince Hélie, toujours philosophe et toujours ami de la liberté intégrale, a invité les amis de sa femme à les rejoindre. Voici d'abord Hohenbourg qui reproche à Hélène de ne plus l'aimer et d'en aimer un autre: „Je me suis donnée à vous, lui dit-elle, je ne vous ai pas donné ma fidélité“. Elle aime en effet Fritz Molders: cela la désespère, mais elle n'y peut rien. Elle demande conseil à son vieil ami le professeur Blumenfeld, qui ne sait que lui dire. Elle conclut alors mélancoliquement: „Nous sommes les victimes de nous-mêmes.“ Puis Fritz Molders, arrivé, lui aussi, est jaloux, jaloux de Hohenbourg. „Mon Dieu! s'écrie Hélène, que ne suis-je sûre de vous aimer jusqu'à la mort!“ Mais son amour engendre la haine, et les deux amants, jadis amis, en viennent presque aux mains. Le troisième acte est la réplique du second. Hélène n'aime plus Molders, elle aime Frédéric, à qui elle s'est donnée. „Quelle misère que nous-mêmes“ s'écrie-t-elle devant sa propre vie. Mais les deux premiers amants? Molders s'en ira, oublier loin du monde l'amour d'Hélène. Hohenbourg, un violent, après une explication, la tue. Hélie qui survient lui tend le revolver, et l'amant meurtrier tombe sur le corps de celle qu'il a aimée jusqu'à la mort! C'est le drame de la fatalité de l'amour. J'imagine bien que ce n'est pas sans raison que M. Morhardt appelle son héroïne Hélène. Il a songé à l'Hélène antique, à celle dont l'amour était irrésistible et fatal, et qui, sans le vouloir jamais, engendra la haine, le meurtre et la guerre. La *Princesse Hélène* contient de magnifiques parties, mais il semble bien que ce soient les parties purement intellectuelles. La psychologie de la prin-

cesse Hélène reste partielle plutôt que complexe. Cela s'explique. M. Morhardt est un poète — même un grand poète — qui fait du théâtre d'idées, et qui prend des personnages plus ou moins réels pour en faire les incarnations de ces idées. D'un événement en somme banal — car que sont au fond ces deux aventures princières? — il prend l'idée pure et la magnifie, l'idéalise. Le personnage le mieux réussi, c'est le prince Hélie. Il ressemble à Rank de *Maison de poupée*. Raisonleur mélancolique et âpre il profère des sentences parfois admirables, admirablement exprimées en un style d'une richesse prestigieuse.

La *Mort du Roi*, la dernière pièce de la trilogie, est aussi la dernière en date dans la succession des pièces de M. Morhardt. C'est la plus belle, la plus parfaite. Il s'agit ici de peindre un roi fou — ou que son entourage tient pour fou. — Evidemment, il s'agit de Louis II de Bavière, et de sa mort dramatique. M. Morhardt, comme dans les pièces précédentes, a réduit l'action à son minimum. Comme Shakespeare s'est servi, pour exhaler son lyrisme, d'Hamlet, ou du roi Lear, M. Morhardt s'est servi de ce Roi que le conseiller professeur Billingdorff tient pour un fou dangereux . . . Voyons la pièce. Au premier acte le roi fait part à ses chambellans et à son architecte Weissenkranz de ses rêves grandioses. Il veut incarner l'idéal, sa vision en une œuvre humaine, un temple magnifique, au bord du lac, dans lequel s'élèverait la statue en or du Poète, œuvre du génial sculpteur Feuerstrom. Mais Billingdorff qui assiste à la scène, veillera. On ne peut dire cependant au peuple que le roi est fou, le peuple ne le croirait pas . . . Au second acte nous sommes chez Feuerstrom. C'est l'acte qui a le plus porté à la représentation. Le rideau est descendu au milieu d'acclamations formidables. Voici ce que c'est: Feuerstrom, le vieux sculpteur de génie, est au milieu de ses élèves. Il expose les idées chères à Rodin. L'Art est l'imitation de la nature et de la vie. La vie est parfaite, l'homme est „un temple vivant qui marche“. La nature est incomparable parce qu'elle est la nature . . . Les conseillers du Roi surviennent alors et informent Feuerstrom que le souverain a perdu la raison et qu'il sied de l'enfermer. Feuerstrom ne peut les croire: lui et le Roi sont de la même famille. Et lorsque le chancelier Donnertweg lui demande de se faire leur complice pour l'attirer dans un lieu désigné et l'interner, il refuse avec indignation. Ils se retirent. Le Roi lui-même, comme chaque jour, vient rendre visite à Feuerstrom. Le Roi et l'artiste s'exaltent l'un pour l'autre, et leur dialogue est d'une puissance, d'une ampleur, d'un lyrisme prodigieux. Cela n'a d'égal que les plus belles imaginations d'Ibsen ou de Villiers-de-l'Isle-Adam (*Axël*) et même l'on songe sans peine à Shakespeare „Dire!“ — s'écrie le Roi — „qu'il aurait suffi que chaque siècle dressât, à la lisière d'un champ, la silhouette du laboureur, pour écrire l'histoire indestructible de l'humanité.“

Le troisième acte est plus court. Un parc délaissé. Deux jardiniers ramassent des feuilles mortes, car c'est octobre. Le Roi survient, tête nue, échevelé. Comme Hamlet aux fossoyeurs, il leur tient de magnifiques discours, sur l'impossibilité de réaliser son Rêve. Mais Billingdorff et les conseillers sont à sa poursuite. Comprenant que tous ses rêves sont des folies pour le commun des hommes, il monte sur le rocher où devait s'élever le temple du Poète. Billingdorff va l'y rejoindre, et le Roi, l'entraînant avec lui, se précipite dans le lac! Avec lui meurt le Génie que tue sa propre impuissance!

Je n'ai pas accoutumé, pour juger une pièce, de tenir compte du succès que lui fait le public. Le public se trompe souvent. Si *A la Gloire d'aimer* — œuvre indécise — avait laissé une impression mitigée; si *La Princesse Hélène* — œuvre encore fragmentaire — avait forcé l'admiration, *La Mort du Roi* a connu le triomphe. Ce triomphe est mérité. C'est une œuvre magnifique, énorme, grandiose, éclairée par la flamme du génie. Je le dis parce que c'est ma conviction absolue, profonde. Cette œuvre sera jouée ailleurs, elle sera traduite et prendra place à côté des plus belles œuvres de théâtre que l'on connaisse. Elle est émouvante; plusieurs scènes procurent — sans image — le frisson de la Beauté. Mathias Morhardt est un solitaire. Ses œuvres sont le fruit de trente ans de travail obstiné, loin de la Foire sur la place, loin des officines qui font et défont les réputations. Il a voulu que sa ville natale fût la première à le connaître et à l'admirer. Le succès de *La Mort du Roi*, de cette œuvre si haute, est la légitime récompense d'une foi, d'une probité émouvantes. Et maintenant, s'il faut conclure, il sied de se réjouir grandement du succès qu'a emporté M. Morhardt. Ce n'est point un succès de snobisme, c'est encore moins un succès de bluff. La Suisse romande a un dramaturge et un grand écrivain de plus — ou plutôt elle vient de le consacrer. Et puisque, en dehors des efforts du Théâtre de la Comédie, il est question de créer une *Saison de Genève*, chaque printemps, souhaitons qu'elle contribue, en nous révélant des œuvres de la valeur des pièces de M. Morhardt, à donner au théâtre d'idées et au véritable théâtre d'art la place qui lui revient.

GENÈVE

GEORGES GOLAY



BERLINER FRÜHJAHRSSAISON

Im April, wenn die Theater ihre Erfolgstücke in die Provinz oder ins Ausland tragen, wird es in Berlin stiller. Das Repertoire besteht aus alten Ladenhütern, die Besetzung aus zweiten, dritten oder gar siebenten Kräften. Die Größen gastieren, der Fremde lernt die hauptstädtischen Bühnen nicht kennen. Nur an leichtere Schwänke wendet man noch einen Rest von Mühe. So gab es in den Kammerspielen, die immer mehr ein Konversations-theater geworden sind, ein Lustspiel von Sacha Guitry: *Die Einnahme von Berg-op-Zoom*. Es ist amüsant, weil Guitry geschickt mit szenischen Pointen arbeitet. Der Titel deutet darauf hin. Ein Polizeipräfekt prophezeit der Frau, die er liebt, dass er am Datum der Einnahme von Berg-op-Zoom ihren Widerstand besiegt haben wird. Einige Minuten später liegt sie in seinen Armen und reißt die trennenden Kalenderblätter verschämt ab. Dieser Requisitenwitz weist über die sonstigen Kulissenscherze des französischen Schwankes hinaus. Und man könnte bei geringen Ansprüchen fast annehmen, dass Guitry eine Entwicklung der französischen Boulevardleichtigkeiten bedeutete, wenn er im ersten und zweiten Akt nicht den alten Schwindel mitmachte. Trottelkomik, Gegenstandsulk, Wirrwarr, sich öffnende Logentüren, Milieuwitze schaffen ein Durcheinander und lenken ebenso auf eine andere Gattung wie auf einen andern Inhalt. Erst im dritten Akt erfährt man, auf welches Niveau und auf welche Handlung man sich einstellen soll. Dieser Zwiespalt macht das als Partitur für Darsteller und Regisseur oft