

diversifiée, derrière ces deux formes politiques, la notion de l'au-delà ? Autant de problèmes non moins philosophiques qu'historiques qu'il faut d'abord résoudre si l'on veut entreprendre avec quelque maîtrise une étude politique sur les États-Unis. » M. Émile Boutmy plus que personne était qualifié pour se livrer à des recherches aussi compliquées et en exposer avec une éblouissante clarté les résultats. Je crois que dans ce genre d'études où la psychologie se mêle nécessairement à l'érudition, où il faut que la psychologie soit aussi pénétrante que l'érudition se fait perspicace et libre en ses allures, *l'Histoire du Développement de la Constitution et de la Société politique en Angleterre* est un véritable chef-d'œuvre. Ce n'est, certes, pas une opinion nouvelle que j'exprime ici avec quelque simplicité catégorique. C'est l'opinion qui s'est établie peu à peu, sans bruit, lentement, sûrement, depuis que l'ouvrage est venu alimenter les débats des savants et des politiques. C'est l'opinion générale, unanime, incontestée. La même méthode produit aujourd'hui les mêmes effets pour un sujet plus complexe et plus nouveau. Hélas ! on ne doutera pas de la force incomparable du peuple américain, après avoir lu le livre, aussi clair qu'il est scientifique, de M. Émile Boutmy. Et c'est pourquoi il était bon que l'énergie française parût en même temps que l'histoire de l'énergie américaine.

J. ERNEST-CHARLES.

LECTURES DE LA SEMAINE. — *Napoléon et la paix*, par M. Arthur Lévy; Plon, éditeur. — *Le jeu de l'amour et du suffrage universel*, par Henri Pagat; Juven, éditeur. — *Qui m'aime me suive*, par Henriette Bezançon; Plon, éditeur. — *Le docteur Phobos*, par Pierre Suau, mœurs parlementaires; Oudin, éditeur. — *Essai de décentralisation politique et administrative de la France*, par Henri Le Brun; Didier, éditeur. — *Institutions politiques de l'Europe contemporaine*, par Étienne Flandin, tome III, *Allemagne*; Le Soudier, éditeur. — *L'Etouffement*, par Pierre Jandon; éditions de *La Plume*. — *L'Angoisse*, par Maxime Gorki; éditions du *Mercure de France*.



POÉSIE

Automne.

Septembre finissant sur les vignes sans grappe
Met ses taches de rouille et ses marques de feu,
Et sur la terre tombe en une épaisse nappe
Le froid brouillard d'un ciel qui déjà n'est plus bleu.

Et les champs sont déserts, sauf quelque femme en cape
Qui chemine, au matin, vers l'église du lieu,
Ou quelque chariot, suivi d'un chien qui jappe,
Dont le poids trop lourd fait grincer le gros essieu.

Et l'on dirait qu'un voile intime de tristesse,
En longs plis caressants étreint notre faiblesse
Sous le charme assombri de ce qui va finir.

Mais l'homme seul ressent cette mélancolie
Car lui seul passe et meurt; et la Nature oublie
Et prépare en ses flancs le printemps à venir.

Amitié de Femme.

Un poète a chanté le charme exquis et tendre
Des amitiés de femme ainsi que leur douceur.
Il a parlé des mots qu'on ne veut pas entendre
Mais qu'on se dit tout bas comme de cœur à cœur.

Il a dit ces aveux que l'on laisse surprendre
Et que l'on ne ferait qu'avec quelque rougeur,
Et ces désirs secrets que l'on laisse comprendre
Et qu'on tenait cachés seulement par pudeur.

C'est que cette amitié, quoi qu'on en veuille dire,
Bien souvent d'un amour est le masque trompeur,
Et tôt ou tard, amis, le masque se déchire.

Et vous n'en savez rien. L'amitié d'une femme,
C'est le bouton exquis dont l'amour est la fleur,
Et nul ne s'aperçoit quand il éclot dans l'âme.

ALPHONSE ROUX.



THÉATRES

Le Théâtre en vers.

Parmi les manifestations qui se sont produites ces derniers temps dans l'art dramatique : *Escholiers*, *Théâtre des Latins*, il en est une qui me paraît digne de fixer l'attention, non point tant par elle-même que par l'état d'esprit qu'elle implique, par l'esthétique dont elle relève et qu'elle inscrit implicitement en tête de son programme : c'est le *Théâtre des Poètes*. S'il ne s'agissait ici que de constater un effort individuel et d'analyser une pièce : *L'Or*, drame en cinq actes en vers de M. Maurice Magre, peut-être ne serait-ce pas la peine d'y insister ? Mais il y a là autre chose qu'une tentative isolée... un regroupement d'écrivains qui semblent vouloir communiquer une vie nouvelle au Théâtre en vers et par là rajeunir une forme d'art qui depuis longtemps déjà paraissait condamnée. Combien ces jeunes me semblent pieux et, pour tout dire, en dehors des besoins de leur temps ! j'ai cru qu'il pourrait être curieux de l'indiquer et de toucher ainsi à l'une des plus intéressantes questions se rattachant à l'avenir et aux transformations de notre art dramatique.

Dans ses *Réflexions sur l'art du Théâtre*, auxquelles plus d'une fois déjà j'ai eu l'occasion de renvoyer les lecteurs de la *Revue*, parce qu'elles marquent une entente singulière des conditions psychologiques

du théâtre moderne, M. Paul Bourget a examiné cette question de l'*emploi du vers*. Il est vrai qu'il s'en tient strictement à la comédie; mais les raisons y sont excellemment déduites de l'inutilité tout au moins de la forme poétique pour l'usage qu'on en veut ainsi faire. Comment expliquer — c'est ainsi qu'il pose la question — que certaines comédies bourgeoisées en vers de Molière, l'*École des Femmes* par exemple, conservent encore une vitalité, une saveur, une poésie singulières, après tant d'années, alors que les comédies les plus récentes, celles d'Augier par exemple, nous semblent étrangement prosaïques et vieilles? Il y voit tout d'abord et très justement une raison de style, et il dit : — « Les mots dont l'écrivain de nos jours se sert pour établir ses phrases n'ont plus cette valeur entière qu'ils avaient encore au temps de l'*École des Femmes*. » Voilà donc une première raison de *style*, qui, pour être juste, ne suffit pas à tout expliquer. Il y faut joindre une cause plus proprement psychologique, que M. Bourget devait sentir mieux qu'aucun autre : à savoir que les types *généraux* qui suffisaient à l'ancien théâtre, un *Don Juan*, un *Harpagon*, ne pouvaient plus être reproduits sur la scène avec nos exigences modernes... que ces exigences ont amené une *spécialisation* de plus en plus marquée des individus; que par conséquent un personnage de notre société ne peut plus figurer au théâtre sans que l'auteur lui donne un métier, et que forcément, presque nécessairement, doivent être entachés de prosaïsme les vers qui précisent le fonctionnement de ce métier.

Il serait difficile, je crois, de marquer mieux les raisons intimes de décadence pour la comédie en vers, qui semble bien un genre à jamais condamné, et je doute qu'on en puisse découvrir d'autres. Mais ce n'est là qu'une des faces, la moins saisissante, de cette question : L'*emploi du vers* au théâtre, dont M. Bourget a négligé la plus intéressante à mon sens. Car enfin l'auteur des *Études et Portraits* laisse complètement hors de ses prises la forme de théâtre qui échappe aux contingences modernes, le *Drame* s'appuyant sur l'*Histoire* et qui, par conséquent, n'est pas *situé* aussi rigoureusement que la *Comédie moderne*, enfin le *Drame légendaire et mythique* qui, par sa nature même, se trouve soustrait à ces contingences. Voici donc maintenant comment la question se pose à nos yeux d'observateurs modernes : — Peut-on attendre quelque chose de l'*emploi du vers* au théâtre dans les sujets qui jadis semblaient l'appeler?... Il nous semble bien que non, et si nous arrivons à en préciser les causes, peut-être aurons-nous marqué du même coup quelques indications d'avenir!

D'abord tirerons-nous une conséquence de ce fait évident que la plupart des pièces en vers parues sur

la scène depuis une vingtaine d'années ont lamentablement échoué? Sans attribuer au succès d'une œuvre plus d'importance qu'il ne convient, on peut cependant, quand se répètent des échecs successifs atteignant une même catégorie de productions, y voir des indications précieuses. Si les drames en vers représentés sur nos différentes scènes, à la *Comédie-Française*, à l'*Odéon* et ailleurs, drames signés *Bornier*, *Coppée*, *Richepin*, *Haraucourt*, n'ont pas réussi, les uns formant la chaîne avec la tradition classique, les autres continuant la tradition romantique et découlant de *Victor Hugo*, ce n'est pas seulement parce qu'ils étaient insuffisants, médiocres de conception et plats d'exécution, dépourvus de véritable originalité et se rattachant à un poncif quelconque, c'est encore qu'ils appartenaient à une esthétique condamnée, qu'ils avaient été imaginés dans une forme vieillie, artificielle, quasi-morte, à laquelle du moins le talent de leurs auteurs n'avait pas su restituer la vie. Je sais ce que l'on m'objectera — et je vais au-devant de l'objection : — l'éclatant succès d'un effort comme celui de M. *Edmond Rostand*! Désormais M. Rostand apparaît l'*unique soutien*, le seul défenseur du théâtre en vers. Mais qui ne voit que c'est là une réussite tout individuelle, d'ailleurs trop proche encore de nous, dans laquelle la critique n'a pas pu faire encore la part du faux et du frelaté... une réussite s'expliquant plus encore par des *considérations à côté* : choix des sujets entre autres, que par la valeur intrinsèque des œuvres... une réussite enfin dans laquelle l'enthousiasme du public s'est manifesté bien plus pour le côté extérieur du drame que pour certains morceaux d'invention plus rare... plus encore peut-être pour la personnalité des comédiens qui interprétaient l'œuvre que pour cette œuvre elle-même! Nous attendons — tout le monde attend M. Rostand à sa prochaine pièce en vers. Ce sera, nul n'en doute, une épreuve intéressante, après laquelle on pourra librement parler.

... Donc je voudrais chercher des arguments plus probants à l'encontre du drame en vers, par conséquent en faveur de la prose; et je voudrais montrer, tout simplement par l'examen des faits et l'exemple d'écrivains illustres, que la prose poétique est aujourd'hui un instrument assez riche, assez expressif, de vibration assez pleine, pour répondre, dans la forme dramatique, aux plus rigoureuses de nos exigences modernes. On sait ce qu'elle est devenue au xix^e siècle, — authentique et indiscutable témoignage de notre génie, — sous l'influence du plus grand des artistes, *Chateaubriand*, et quelle beauté de forme elle a revêtue après lui chez ses héritiers directs : un *Flaubert*, un *Loti*. Instrument d'analyse et de description, dira-t-on, et qui fit la gloire du roman... Pourquoi ne trouverait-il pas son emploi dans le cadre du drame!

L'étonnante réalisation d'une œuvre comme l'*Axel* de Villiers de l'Isle-Adam, dont on peut discuter les qualités scéniques, mais non la beauté formelle, prouve assez que l'instrument légué par Chateaubriand se plie à toutes les exigences et s'accorde à toutes les disciplines. Mais laissons ces exemples qui sont trop proches de nous, et remontons plus haut. Examinons de près cette prose incomparable du théâtre d'Alfred de Musset, telle que nous la trouvons dans *Lorenzaccio*, ce chef-d'œuvre composé dans la pure tradition de Shakespeare, dans *André del Sarte* qui, lui, ne relève d'aucun ancêtre, mais seulement du plus pur génie de celui qui l'imagina. Existe-t-il au théâtre quelque chose de plus intime, de plus douloureux, de plus passionné, et qui traduise les troubles de l'âme avec une puissance d'émotion plus poignante? Quels vers, je vous le demande, pourraient rivaliser avec cette prose, pour évoquer sous nos yeux l'ondoiement et la vie de cette Florence du xvi^e siècle, comme sut l'évoquer Musset dans certaines scènes de *Lorenzaccio*, ou bien la douleur intime et la sensibilité morbide d'une âme d'artiste atteinte dans son amour, dont le grave, le doux André demeure pour nous l'incarnation poétique.

Il existe un dernier argument contre le théâtre en vers, plus puissant que tous, plus moderne surtout, essentiellement moderne, et c'est celui de la *Musique* elle-même, envisagée dans sa vertu dynamique, comme complément et rehaus d'expression venant s'ajouter à la parole déclamée. Écrire cette simple proposition, c'est d'abord rappeler l'importance majeure qu'a prise, dans la culture de l'élite pensante et durant ces vingt dernières années, un art qui jadis n'y tenait aucune place. C'est ensuite évoquer du même coup le nom et l'œuvre du plus puissant des artistes modernes, qui sut imposer au Drame la forme de son génie, et marquer de sa despotique influence le temps présent et l'avenir. Quelle que puisse être en effet la destinée de Richard Wagner touchant la place que lui doit réserver l'admiration des artistes futurs, et quand bien même ses réformes dans le drame lyrique n'auraient eu d'autre conséquence que l'effort grandiose par où s'affirma son génie, une vérité lumineuse et féconde jaillit de ses théories d'art vivisées par son œuvre: c'est que la *Musique* est le complément naturel, nécessaire en certains cas, de la *Parole*, et que là où finit le domaine du verbe, comme il le disait lui-même, commence le domaine de la *Musique*.

La voilà donc la véritable raison, la raison profonde et unique, il faut le dire, pourquoi le drame en vers ne saurait plus agir sur nous, modernes, avec la même intensité qu'autrefois. La musique de jadis, c'était la rime et le rythme des vers!... Pauvre musique, hélas! et triste moyen d'expression, comparé

à celui des sonorités puissantes ou tendres qui viennent s'ajouter à la parole, l'exalter et l'amplifier! Tout cela était dans l'air, on le sentait vaguement, même avant que le génie de Richard Wagner eût réagi chez nous de sa toute-puissante influence. Qu'est-ce en effet qu'une œuvre comme l'*Arlésienne*, sinon un essai de *mélodrame*, au vrai sens du mot? L'action propre du maître de Bayreuth fut d'illuminer par son génie une vérité d'art qu'on pressentait sans pouvoir l'affirmer. Son influence sur l'avenir sera vraisemblablement d'avoir préparé la voie au *mélodrame*, c'est-à-dire à la prose poétique soutenue et commentée par la musique de scène. Telle est, nous n'en doutons pas, la forme d'art qui, dans l'avenir, se substituera de plus en plus à l'ancien drame en vers, parce qu'elle répond à nos exigences et à l'évolution de notre goût. On en pourrait trouver l'indication jusque dans certaines erreurs et dans les fausses applications qu'en donnent tels entrepreneurs de spectacles. Déjà plusieurs tentatives heureuses ont été faites, quand ce ne serait que celle de M. Gabriel Fauré, commentant d'une musique délicieuse les plus belles scènes du *Marchand de Venise*. On nous en prépare une autre destinée à produire le plus puissant effet: le *Manfred* de Byron avec la musique de scène de Schumann. La voie est indiquée: pour s'y engager avec succès, une seule chose suffit: la collaboration de deux natures d'artistes, se pénétrant, se mêlant, se confondant dans la compréhension du même sujet... Le drame en vers, soyez-en sûrs, ne saurait rien opposer à l'efficace vertu d'une pareille collaboration.

PAUL FLAT.



JEANNE MICHELIN⁽¹⁾

CHRONIQUE DU XVIII^e SIÈCLE

VI

L'AMOUR D'UNE POULETTE

M^{me} Michelin attendit longtemps le mot de Richelieu qui devait la rappeler. Puis elle comprit que c'était en vain, et sa douleur ne connut plus de bornes.

Une autre douleur qui était son œuvre vivait à côté de la sienne: le pauvre Michelin s'affligeait de la voir déperir et s'éloigner de lui. Elle l'avait si souvent repoussé lorsqu'il s'inquiétait d'elle qu'il n'osait plus lui dire son grand souci. Il errait, l'âme en

(1) Voir la *Revue* des 8, 15, 22 février, 1^{er} et 8 mars 1902.