

idéal quel qu'il soit... Mais nous voyons, d'autre part, des oppositions impatientes assimiler l'instant présent de la République à l'époque désordonnée de la Convention et du Directoire et espérer une régénération prodigieuse d'un coup d'État édulcoré qui n'en serait pas un, car *natura non facit saltus*, et rien ne se crée, mais tout se transforme, ou seulement se modifie et, enfin, il n'y a plus vraiment de coups d'État... Je n'aurais pas cru M. Vandal absorbé dans les préoccupations contemporaines; mais un critique bien placé pour connaître ses inspirations exactes, M. René Doumic termine par ces mots l'étude très forte qu'il consacre à l'*Avènement de Bonaparte*: « L'historien de Brumaire est trop persuadé de la dignité de son rôle pour s'être jamais permis de faciles allusions au présent. Mais, puisque l'humanité dans son fond reste toujours la même, puisque le feu des passions produit mêmes effets et que l'histoire est un perpétuel recommencement, c'est encore une partie de la tâche de l'historien que de savoir regarder autour de lui, prendre contact avec les hommes et les choses, recevoir les enseignements de la réalité actuelle et utiliser les lueurs du présent pour éclairer l'obscur passé. » Il y aura toujours des hommes d'esprit pour comparer tous les gouvernements à la basse époque convulsée et faible du Directoire, et pour souhaiter de doux Brumaire et de reconstituants Bonaparte. A ceux-là le Brumaire et le Napoléon édifiés par M. Albert Vandal apparaîtront comme la seule vérité historique. Ah oui! j'en suis sûr maintenant, pour apercevoir ainsi la vérité, M. Vandal a été éclairé par les tendances générales de tel milieu et de tel monde et dirigé par elles; et, décidément, la vérité historique est précaire... Mais heureusement l'*Avènement de Bonaparte* a la grande beauté durable d'une parfaite œuvre d'art.

Ainsi donc se métamorphose Napoléon au gré de ses admirateurs, car Albert Vandal, Arthur-Lévy admirent ce héros autant que l'admire Henry Houssaye. — Henry Houssaye écrivant — avec quelle rapidité dramatique! — l'épopée napoléonienne, n'a pas besoin de déformer pieusement ou d'interpréter son héros, car la réalité des faits suffit à établir pour jamais la supériorité inégalable du génie de Bonaparte en cette crise où s'anéantit son empire et s'exalta sa gloire; et chacun est persuadé que Napoléon demeurera toujours le premier des guerriers sublimes. Arthur-Lévy, déroulant les complications de la diplomatie, aperçoit Napoléon contraint par des haines à des guerres funestes, mais ne peut douter, du moins, que Napoléon n'ait eu la supériorité de réprouver et de vouloir empêcher ces guerres. Albert Vandal, pénétrant dans les petites agitations intérieures, n'hésite pas à croire que Bona-

parte les a dominées et glorifie en lui l'agent de la réconciliation nationale... Commence-t-on de dénaturer Napoléon, ou de le comprendre, ou de le deviner? Ceux qui l'admirent le mieux hésitent et se combattent; mais Napoléon, négligent de toutes ces petites contradictions, entraîne irrésistiblement tous les meilleurs historiens à sa suite : voilà peut-être la plus grande preuve, et la moins fragile, de son génie.

J. ERNEST-CHARLES.

*Louis XIII, d'après sa correspondance avec Richelieu*, par le comte de Beauchamp. — En ce temps où les mauvais journalistes sont rois, voici un livre qui nous démontre qu'un roi fut journaliste excellent. Louis XIII était un collaborateur assidu de la *Gazette de France*, où il a été remplacé justement par M. Charles Maurras. Mais M. de Beauchamp nous apprend autre chose qui est beaucoup plus important : c'est à savoir que Louis XIII n'était pas l'esprit médiocre qu'un vain peuple pense. Il eut la mauvaise fortune d'être servi par un très grand ministre, et il sembla par comparaison beaucoup plus petit qu'il n'était réellement. La postérité, très occupée, comme chacun sait, trouvera-t-elle le loisir de rendre justice à Louis XIII? En tous cas, M. de Beauchamp proclame les mérites de ce monarque méconnu et nous invite à les tenir pour incontestables. Il appert de ce bel ouvrage que Louis XIII s'occupait très précisément de l'administration complète du royaume et que Richelieu fut autant son auxiliaire que son guide, et qu'enfin Louis XIII fut, non moins que Richelieu lui-même, un énergique artisan de la grandeur de la France. M. de Beauchamp le prouve en publiant de nombreuses lettres inédites du roi au cardinal, et ces lettres sont aussi attrayantes que si elles ne traitaient pas des affaires compliquées de l'État. Que peuvent aujourd'hui de telles lettres pour combattre l'erreur où nous nous plaçons hier? On a publié tant de documents inédits depuis quelques années que, pour l'histoire politique, les documents inédits ont perdu de leur valeur démonstrative. Regrettons-le. Du moins, les lettres de Louis XIII sont illustrées, avec un art précieux, de multiples gravures. Et si Louis XIII ne reconquiert pas toute la gloire dont Richelieu le frustra, il a du moins cette chance que sa correspondance est éditée avec un luxe — royal.

J. E.-C.



## THÉÂTRES

OPÉRA : *Bacchus*, ballet en 3 tableaux de M. Alphonse Duvernoy. — *Les Barbares*, tragédie lyrique de MM. Victorien Sardou et Saint-Saëns (reprise).

Ce sont de mauvaises conditions pour apprécier une œuvre que de sympathiser médiocrement avec le genre dont elle relève. C'est ainsi que je pourrais voir un vaudeville imprégné de génie — les amateurs du genre affirment qu'il en existe — sans être

le moins du monde touché par la grâce particulière à cette œuvre. C'est là, sans doute, une question de tempérament contre laquelle il n'y a pas à s'insurger. C'est plus encore, si l'on y veut réfléchir : c'est la marque d'une tournure d'esprit, d'une façon personnelle d'envisager la vie et l'art. J'avoue ne pas comprendre la raison d'un ballet qui n'est point encadré par une action dramatique ; ou plutôt si... j'en imagine trop nettement le mobile, et comme il me paraît diamétralement opposé à ce qui peut intéresser un artiste, je n'appuie point et je passe à un autre sujet.

\* \* \*

Les *Barbares* accompagnent sur l'affiche l'œuvre de M. Alphonse Duvernoy. Les circonstances ne s'étant point prêtées à ce que j'en parle lors de la première représentation, je saisis cette occasion pour toucher à quelques-unes des idées générales par où cette pièce intéresse l'art dramatique.

S'il était besoin d'un exemple de plus pour juger et condamner la forme de l'opéra, la pièce reprise par l'Académie nationale de musique y suffirait pleinement, car les *Barbares* constituent un opéra dans toute la rigueur du terme. Que les auteurs du poème l'aient baptisé tragédie lyrique en sous-titre, il importe assez peu... Que l'auteur de la musique ait complètement renoncé aux formes de jadis, c'est-à-dire aux airs détachés et aux ensembles, pour user du développement thématique continu, il importe moins encore. Ce sont là questions de *forme* et c'est par le *fond*, pour des raisons tout *intérieures*, que les *Barbares* demeurent un opéra caractérisé : il est intéressant de les déduire.

Rappelons, d'abord, le poème : vous en connaissez le sujet. Conduits par leur chef Marcomir, le héros de la pièce, les hordes barbares sont arrivées sous les remparts de la ville d'Orange que défendent les légions romaines des consuls Scaurus et Euryale. Vainqueur de ces légions, Marcomir pénètre dans la cité, et se trouvant face à face avec la vestale Floria, tombe subitement amoureux d'elle. Dompté par cet enchantement des yeux, Marcomir éloigne ses farouches cohortes qui ne rêvent que pillage et butin, et demeure seul avec celle qu'il aime. Qu'elle se donne à lui, c'est son unique vœu. Il use d'abord de rigueur et de menaces, puis soudain la force invincible de l'amour l'incline à la douceur. Il ne veut l'obtenir que d'elle-même, et la vestale Floria va lui sacrifier sa virginité.

Le développement de l'action s'arrêterait là : Barbares et Romains confondraient leurs étreintes, si, dans la lutte qui a précédé l'envahissement de la ville, le consul Euryale n'avait été tué par Marcomir. Livie, sa veuve, a juré de venger son époux ;

possédée par cette unique pensée, elle s'apprête à quitter la ville pour suivre les Barbares et accompagner Marcomir et Floria, la vestale qui a cédé à l'amour. Mais, au moment de partir, un mouvement instinctif de Floria pour s'interposer entre le barbare et la veuve d'Euryale, fait pressentir à celle-ci que Marcomir pourrait bien être le meurtrier qu'elle cherche. Elle use d'un stratagème pour s'en assurer : elle accuse tout haut le vainqueur inconnu d'avoir frappé le consul par trahison, dans le dos.

— « Tu mens ! s'écrie-t-il, c'était au cœur ! »

— « Au cœur donc ! » riposte Livie, le frappant à son tour.

Et la mort de Marcomir, conclut l'auteur de l'argument, venge à la fois le trépas d'Euryale et l'outrage de Cypris à Vesta.

Voilà, semble-t-il, un sujet bien sommaire, et d'une humanité toute simpliste... Et c'est, en effet, le premier caractère de l'opéra de se satisfaire aisément quant à la psychologie des personnages, de s'en tenir à des formules, à des clichés rudimentaires. C'est le premier, ce n'est pas le seul. J'en sais un autre plus important, qui consiste à déformer la réalité historique ou légendaire, suivant qu'il s'agit d'un épisode emprunté à l'Histoire ou au Mythe, de fausser les caractères en les atténuant, d'émasculer les personnages, bref de créer le *héros d'opéra*, ce type rebattu, usé, dont, avec raison, le public ne veut plus, de développer sur la scène et d'unifier, à travers les différents rôles, les mêmes attitudes et les mêmes gestes, les mêmes grimaces apprises et les mêmes contorsions, à ce point qu'un interprète généralement bon dans les œuvres qui soutiennent sa plastique, — tel M. Vaguet dans le Walther des *Maitres-Chanteurs* — oublie soudain le nouveau style où il avait triomphé pour retomber dans les pires errements d'autrefois... Voilà une contre-épreuve curieuse, significative, et qui ne tient nullement au caractère musical de l'œuvre, mais bien plutôt à son insuffisance poétique, à l'indigence de sa conception. Aussi bien ce Marcomir et ses compagnons barbares sont-ils vraiment trop distants de la réalité transmise par l'Histoire et des épaisses *brutes blondes* que les auteurs latins ont décrites pour notre édification.

Vous voyez à quel point ce moule de l'opéra est une pitoyable forme, puisqu'il parvient à annihiler chez un dramaturge la qualité de vision précise dont par ailleurs il a fait preuve. Lorsque M. Victorien Sardou esquissait pour la scène la figure énigmatique et cruelle de l'impératrice Théodora, assurément il ne mettait pas sur pied une œuvre de haute littérature, ni qui fût destinée à durer. Pourtant, à défaut de grande poésie et de cette beauté formelle qui seule communique la durée aux œuvres d'art, il savait se tenir dans les limites de la vrai-

semblance historique, et sa création dramatique pouvait être considérée, du point de vue extérieur, comme une image assez fidèle de la sombre héroïne du Bas-Empire. En dirons-nous autant de l'élégant Marcomir? Il y a, chez ce moderne Barbare, des galanteries un peu gênantes dont les moins initiés ne peuvent que sourire...

Tel est le thème sur lequel M. Camille Saint-Saëns eut à développer son ingéniosité musicale... et vous savez qu'à défaut de flamme, ce don d'ingéniosité lui fut généreusement départi par les Muses. Mais voilà, direz-vous, une matière assez ingrate et médiocrement excitante pour le compositeur dramatique. J'y souscris, et ne m'en préoccupe pas davantage, car il appartient au musicien de choisir son poème, de ne se donner à lui que lorsqu'il l'a une fois aimé, — telle l'amante à l'époux, — puisque, dans cette collaboration des deux arts, il représente le principe féminin. Pour expliquer la froideur de cette musique, qualifiée par certains *sobriété*, — délicieux euphémisme, — on a chargé le poème. Et, sans doute, il n'est que juste de reconnaître, de proclamer son insuffisance. Pour nous, c'est une raison excellente, mais non pas une excuse, puisque le musicien doit avoir cet instinct de se représenter tout d'abord, avant d'écrire une note de sa partition, la *musicalité* probable de l'œuvre qu'on lui soumet. Reconnaître qu'il n'y en avait aucune dans le poème des *Barbares*, tel devait être le premier soin du compositeur.

Et comment en pouvait-il être autrement? La musicalité d'un sujet dramatique se subordonne exactement à la puissance, à l'intensité de vie intérieure, aux éléments passionnels pour tout dire, que traduisent ses personnages : ainsi doit-on formuler la loi de psychologie que le glorieux réformateur du Drame musical illustra par ses chefs-d'œuvre. Comment les deux arts qui se développent dans le temps, — poésie et musique, — et qui tirent de là tous leurs moyens expressifs, pourraient-ils agir autrement que par une *progression*? Or, qui dit progression dit nuances, par conséquent le contraire de ce que nous trouvons dans les *Barbares*, où l'action se manifeste uniquement par le dehors, par les événements extérieurs, jamais par le développement des sentiments et des passions. Depuis le début jusqu'à la fin, depuis l'exposition de la Tragédie jusqu'à sa conclusion, les personnages sont figés dans une même attitude, et si nous en avions la place il serait curieux, reprenant l'idée que nous énoncions tout à l'heure, de montrer, par l'exemple des acteurs, la réaction nécessaire et fatale de l'œuvre elle-même sur la plastique des interprètes. On vérifierait, une fois de plus, cette loi de réciprocité ou de *correspondance*, qui fait que toujours le dedans réagira sur le dehors, et qu'une production dramatique comme

celle-ci, de psychologie par trop insuffisante, ne sera jamais traduite, toutes choses égales d'ailleurs, comme telle autre, de solide et puissante armature.

Par quels détours le compositeur s'est-il tiré d'affaire? Comment est-il arrivé à rendre l'œuvre simplement possible? car c'est lui qui en porte tout le fardeau sur ses épaules. Grâce à l'ingéniosité, je le répète, grâce à une singulière habileté technique, qui s'impose par la souplesse d'un développement thématique continu, par la variété d'une instrumentation multiforme. Cela peut suffire à faire une production intéressante au regard du spécialiste. Est-ce assez pour constituer une œuvre? Évidemment non, car le génie même de la musique, l'émotion qui emporte l'enthousiasme, la flamme qui le fait vivre en nous, en sont absents à un degré stupéfiant. C'est là, si ose dire, un art purement intellectuel, et qu'est-ce qu'une musique qui ne trouve pas d'écho dans notre sensibilité? Pas un instant, même dans la longue scène d'amour entre Marcomir et Floria, quand le héros barbare, dompté par les charmes de la vierge romaine, las de parler en vainqueur, désarme devant elle et lui déclare qu'il ne veut l'obtenir que d'elle, on ne s'aperçoit que M. Saint-Saëns ait été touché par la situation, et pas un instant les accents de sa musique ne répondent aux premières caresses des amants. Que, par un artifice quelconque, on lui enlève, à cette musique, le commentaire parlé, on s'apercevra que nulle nécessité intérieure et profonde ne la rend expressive d'une scène d'amour, et je l'imagine aussi bien transportée dans une autre partie du drame.

Le moment, certes, était mal choisi par M. Saint-Saëns de publier son fameux article de combat : l'*Illusion wagnérienne*, quand il composait les *Barbares*. Car, en rapprochant les dates, il paraît bien que ces deux productions, l'une théorique, l'autre esthétique, sont issues conjointement de son cerveau. Lorsqu'on porte un nom comme le sien, et qu'on a derrière soi le passé que vous savez, c'est-à-dire des œuvres qui vous ont mérité un rang honorable dans l'école française, on se doit à soi-même de justifier la théorie par l'exemple, surtout de ne pas s'en prendre aux gloires les plus authentiques. On est toujours excusable de n'avoir point de génie, mais non de s'en vouloir venger sur ceux qu'un don du ciel en gratifia surabondamment. Il faut bien le reconnaître, et M. Saint-Saëns devra s'y résigner : les *Barbares* ne seront point encore le coup de grâce du wagnérisme. Souhaitons au maître illustre de Bayreuth qu'il ne rencontre jamais adversaire plus redoutable.

En écrivant l'article sur l'*Illusion wagnérienne*, M. Saint-Saëns se faisait l'écho des mille ambitions déçues par le succès prodigieux et toujours ascen-

dant du réformateur, — entreprise courageuse, mais nécessairement décevante! Dans cette question *Wagner*, si irritante pour tous les musiciens, et néanmoins d'une actualité toujours palpitante, il y a deux faces à envisager. D'une part, il est regrettable de voir une partie de nos compositeurs à ce point absorbés, hypnotisés par les théories wagnériennes et la despotique attirance du génie, qu'ils ne pensent plus que par elles. Mais est-ce là une raison pour donner la main à ces *snobs à rebours* qui, sous prétexte que le culte du maître s'est par trop étendu, brûlent aujourd'hui ce qu'ils adoraient ou faisaient semblant d'adorer hier encore, et lorsqu'on prononce son nom, vous répondent aussitôt par Bach ou par Mozart? Ces deux extrêmes sont aussi éloignés que possible d'une saine entente des réalités, et surtout de ce que nous pouvons imaginer de l'avenir. Une heure viendra — cela est évident — où les chefs-d'œuvre du maître de Bayreuth cesseront d'avoir une prise aussi directe, aussi immédiate sur la sensibilité des artistes, où sa renommée subira une période d'éclipse, qui se produira nécessairement le jour où un nouvel astre de première grandeur aura fait son apparition à l'horizon. Telle est la loi nécessaire et que subissent les plus grands noms, pour reparaître ensuite et reconquérir à jamais la place qui leur est due. Vivrons-nous assez vieux pour assister au déclin de cette prodigieuse fortune? Je l'ignore... Mais ce qui me paraît douteux, c'est que jamais le culte des *Barbares* puisse se substituer à celui de *Tristan* ou du *Ring*?

PAUL FLAT.



## LA SITUATION EN ALSACE <sup>(1)</sup>

Un document, non moins précieux sur l'état d'âme de l'Alsace, nous est fourni par un autre Alsacien, M. Heinrich Schneegans, professeur de philologie romane à la *Hoch Schule* de Erlangen dans une comédie qu'il a publiée en 1898 : *Der Pfingschmondäa vum hilt ze Daä* (Le lundi de la Pentecôte d'aujourd'hui).

M. Heinrich Schneegans, qui est le fils d'Auguste Schneegans, est une personnalité déjà fort indicative des transformations politiques de l'Alsace actuelle.

Le titre de cette pièce doit être expliqué. *Aujourd'hui* marque un terme de comparaison avec une autre comédie publiée en 1816 : *Le Lundi de la Pentecôte*, dont l'auteur, Arnold, était un ancien professeur de droit qui mourut conseiller de préfecture à Strasbourg. L'œuvre datée de 1816 est un document

important dont un résumé est nécessaire pour éclairer le tableau de son successeur.

Un jeune Brémois, Reinold Kufer, vient s'inscrire à la célèbre faculté de médecine de Strasbourg. Il devient bientôt l'ami d'un jeune Strasbourgeois, le sympathique prédicant protestant, Wolfgang Mehlbruh qui le présente à ses amis Starkhans. Le chef de la famille Starkhans est constructeur de bateaux et membré du Grand Conseil de la ville. Cette amitié noue l'intrigue : l'étudiant allemand aime la jeune Alsacienne, Lissel Starkhans, et celle-ci répond à ses tendres avances. Mais cet échange de promesses n'est pas celui que désirent les parents ; ils pensent au pasteur Wolfgang. Ils ont même fixé la date du mariage à la prochaine Pentecôte. Vain désir, d'un côté comme de l'autre : car l'auteur nous apprend l'amour mutuel de Wolfgang et de Claire, la fille d'une veuve sans fortune, et Reinold demande par lettre, à son père, la double autorisation d'épouser Lissel et de se fixer à Strasbourg. Cependant, le roman serait vraiment trop simple si Christinel, pupille de Mehlbruh, ne cherchait à attirer à elle le riche amoureux de Lissel, si le gros marchand colmarien, Glaesser, ne s'agitait pas autour de Claire, si enfin, le licencié Mehlbruh, un vieux galant aux prétentions de bel esprit français, ne cherchait pas à obtenir les bonnes grâces de la douce Lissel.

Lorsque les parents firent part de leur dessein à Lissel et à Wolfgang, ils ne rencontrèrent pas auprès des jeunes gens l'accueil reconnaissant qu'ils espéraient. Fort fâcheusement, cela met la brouille entre les deux honorables familles Mehlbruh et Starkhans. Le licencié prétend profiter de l'imbroglio, et, tout triomphant, vient annoncer à Lissel que son ami Reynold est sous le coup d'un mandat d'arrestation pour faux. Intrigue vaine, car Lissel résiste, et à point, Wolfgang vient annoncer que le coupable est Steinold de Barmen, et non Reinold de Brême.

Tout s'arrange peu à peu à la façon d'une idylle : Lissel et Reinold se marient, Wolfgang et Claire se marient, Christinel et Glaesser se marient, et le vieux licencié promet de doter la jeune épouse du marchand colmarien.

L'histoire ne pouvait finir plus tendrement.

Après avoir été âprement critiquée, elle eut les honneurs des louanges de Goethe. Il en dit et en écrivit du bien. Voici ce qu'on peut lire dans ses *Annales*, à l'année 1817 : « *Le Lundi de la Pentecôte*, de M. Arnold, de Strasbourg, fut une apparition pleine de charme. Cette comédie m'occupait beaucoup, et j'exprimai sincèrement, et en détail, le plaisir qu'elle m'avait fait. » Goethe retrouvait le charme familial, le « *gemütlich* » de Strasbourg, et dans Lissel et dans Claire, il revoyait peut-être Oli-

(1) Voir la *Revue* du 29 novembre.