véritable nietzschéen! Il vit, à sa façon, la vie la plus intense. Il réalise par son effort cette grandeur, cette beauté dont l'imagination de Nietzsche décore la vie future. Mais il ne sacrifie personne et son « aristocratisme » est fort généreux pour tous, puisqu'il apporte à chacun les moyens de développer sa vie selon la loi absolue, définitive... Plus simplement, il comprend et remplit dans toute son ampleur son rôle de traducteur... Par son exemple (si rare!) de dévouement à une idée il nous permet de dédaigner, avec plus de confiance, en nous-mêmes, les vaines agitations de poètes inféconds et industrieux, de critiques vides et bavards et serviles, de commerçants syndiqués de la littérature, de charlatans de toutes sortes furieusement avides de grandes réclames et de petits honneurs, et il nous permet, en mettant à notre portée un philosophe aussi imprégné que Nietzsche de l'esprit français, de mesurer mieux la force intellectuelle française et son rayonnement et de travailler plus efficacement, en dehors de tous ces littérateurs bassement utilitaires, à maintenir l'originalité de l'esprit français, c'est-à-dire sa prépondérance sur l'esprit européen.

J. ERNEST-CHARLES.

La Beauté de la Femme, par le docteur C. H. Stratz, traduit de l'allemand par R. Waltz. — On aurait tort de croire que la beauté de la femme est un sujet complètement négligeable. Il est même aussi important dans la vie que dans les romans. Il semble que dans la littérature il s'agisse moins de décrire la beauté que de la faire aimer. Homère, à ce point de vue, donna une excellente leçon à tous les poètes et à tous les romanciers qui vinrent après lui. Quelques-uns ont tiré parti de la leçon. C'est Lessing qui le constate: « Homère ne dit rien d'Hélène sinon qu'elle avait les bras blancs et de beaux cheveux. Au lieu de dépeindre sa beauté, il décrit l'impression qu'elle produit sur les vieillards toujours assemblés. » Et cette impression ne laisse pas que d'être très forte. Le docteur Stratz est moins soucieux de poésie que d'esthétique technique si l'on peut ainsi parler. Et il décrit la beauté féminine avec un luxe de détails, amoureux sans doute, mais surtout précis. A analyser cette beauté de près, on ne perd pas le goût de l'aimer. Au contraire. Et cela prouve bien que l'ouvrage du docteur Stratz n'est pas inutile. Au reste, en tâchant à définir toutes les conditions de la beauté féminine, il s'appuie avec persévérance sur les méthodes scientifiques, et voilà-t-il pas un miracle de la science bien fait pour concilier toutes les femmes à la science et au docteur Stratz? il montre qu'on peut très bien, avec une application assidue, augmenter et épurer la beauté du corps.... Les moyens qu'il indique sont-ils aussi efficaces qu'il l'affirme? En tous cas, il n'est point de femme qui refuse de cultiver sa beauté... Mais les photographies — très nature — de cet ouvrage ne me donnent pas de la beauté une image vraiment idéale. Pourquoi donc le docteur Stratz, au lieu de photographier quelques modèles viennois, n'a-t-il pas reproduit les belles œuvres des grands artistes? Est-ce parce qu'ils ne se font point de la beauté une conception conforme à la réalité? est-ce au contraire, parce que peintres et sculpteurs attribuent à la femme nue beauté trop parfaite?

J. E.-C.

THÉATRES

NOUVEAU-THÉATRE : *Manfred*, poème dramatique de lord Byron, musique de Robert Schumann.

Dans une lettre datée de Venise, 15 février 1817, lord Byron, adressant l'esquisse de *Manfred* à son éditeur Murrey, accompagnait son envoi de ce curieux commentaire : — « Vous pouvez voir par cette esquisse que je n'ai pas grande opinion de cette pièce. Mais j'en ai rendu la représentation impossible... et c'est ce qui me console. » Il ajoutait à sa pensée et la parachevait, en écrivant, le 25 mars de la même année : — « Quant à mon drame de sorcier, je vous répète que je ne saurais dire s'il est bon ou mauvais. S'il est mauvais, que sous aucun prétexte il ne risque la publicité; s'il est bon, il est à votre service. Je l'estime trois cents guinées, et moins si vous le désirez. Peut-être vaudrait-il mieux l'ajouter à votre volume d'hiver, et ne pas le publier séparément. Le prix vous prouve que je n'y attache pas grande importance. Jetez-le donc au feu, si bon vous semble; sinon, *appelez-le un poème, car ce n'est pas un drame*, et je ne prétends pas qu'on lui donne ce maudit nom. »

Ce sont là de mémorables paroles, mémorables, je le répète, non point tant en ce qu'elles jugent une œuvre que pour ce qu'elles affirment une esthétique; pour ce qu'elles marquent la divination d'un homme de génie touchant les conditions mêmes du théâtre; pour ce que, enfin, elles nous incitent à y revenir et nous en fournissent le prétexte. Qu'on ait songé à monter *Manfred*, il n'y a là rien de surprenant, surtout de la part de M. Lugné-Poë à qui toutes les audaces sont familières... Mais qu'au moment des études préparatoires, après avoir tenté le premier contact avec la scène, on ait persévéré, voilà ce qui me passe, car la partie était perdue d'avance. Le moins que nous puissions faire, c'est d'en tirer un enseignement, de dégager la philosophie d'une telle *leçon de choses;* et, ce faisant, de souhaiter qu'aucun entrepreneur de spectacles ne renouvelle pareille tentative.

J'ai dit que la lettre de Byron à son éditeur Murrey était plus et mieux qu'un jugement sur *Manfred*, — l'affirmation d'une esthétique, et par suite la vue

d'un homme de génie sur les conditions mêmes dont dépend la réalisation d'une œuvre de théâtre. Ces conditions, Byron les connaissait, non pas seulement d'intuition, parce qu'il était Byron, mais parce qu'il portait en lui *Sardanapale*, *Marino Faliero*, *les Deux Foscari*, œuvres dramatiques celles-là, quoi qu'il ait pu dire lui-même, et qui peuvent supporter l'épreuve de la scène. Il est bien évident que les genres ont leurs règles fixes, leurs conditions d'existence, indépendantes de la volonté et du génie de ceux qui voudraient se révolter là contre, — ce qui ne veut pas dire que la mission des grands inventeurs ne soit pas de les renouveler, ces conditions, de les rajeunir, de les adapter aux besoins de leur temps, œuvre propre de ces héroïques porteurs de lumière : Shakespeare, Gluck, Wagner, — ce qui veut dire simplement qu'ils n'auraient pu s'y appliquer en contradiction avec les conditions vitales de la forme dramatique. Et si précisément ils y atteignirent, c'est que tous les grands inventeurs dans le domaine de l'art, pour révolutionnaires qu'ils semblent d'abord aux yeux mal avertis, ne font en réalité qu'obéir à la logique intérieure de leur génie, et forger un anneau de plus à cette imbrisable chaîne de la tradition, rajeunie, renouvelée par eux.

Or, la tradition constante en matière dramatique, la loi sans dérogation, c'est celle d'une *progression* intérieure. Nous le disions récemment, à propos d'une œuvre de la plus médiocre qualité, mais qui peut tout aussi bien servir à illustrer la loi : comment les deux arts qui se développent dans le temps, poésie et musique, pourraient-ils agir sur nous autrement que par une progression ? La progression, c'est le développement intérieur du personnage, c'est l'évolution de son être à travers les circonstances qui l'impressionnent et le modèlent. C'est la première raison d'être de la forme dramatique, ce n'est pas la seule. Il y faut encore une *action* ; et quand je dis action, je n'entends pas une suite de péripéties tourmentées, mais seulement un *conflit d'âmes* qui marque la prépondérance de l'élément volontaire. En ce sens, M. Brunetière disait très justement jadis, dans sa série de conférences sur les époques du théâtre, que ce qui n'appartient qu'au théâtre, ce qui fait, à travers les littératures, depuis les Grecs jusqu'à nous, l'unité permanente et continue de l'espèce dramatique, c'est le spectacle d'une volonté qui se déploie : et c'est pourquoi l'*action*, l'action ainsi marquée, apparaît bien comme une loi du théâtre.

Progression d'âme et action, — ces deux éléments réciproques d'ailleurs et réciproquement convertibles, — telles sont donc les conditions et tels sont les soutiens du drame, à ce point qu'un écrivain de théâtre qui s'y voudrait soustraire nous paraît tenter une entreprise aussi décevante, aussi condamnée d'avance que celle d'un peintre ou d'un statuaire qui voudrait transporter dans son art les moyens d'action de la poésie et de la musique. Qu'on prenne la peine de vérifier l'évolution tout entière du théâtre... on ne pourra que constater l'application de cette loi. *Hamlet* lui-même, cette œuvre si particulière dans l'ensemble du monument élevé par Shakespeare, et qui paraît tout d'abord, par son caractère analytique, démentir notre loi, *Hamlet* en est la vérification, si l'on veut bien dépasser les pures apparences, car, dans le personnage d'Hamlet, la progression d'âme est nettement indiquée. Il y a transformation, accentuation, et, par conséquent, progression, depuis la scène initiale du spectre jusqu'à la scène du cimetière. Il y a enfin une action, au sens le plus accusé du mot, puisque la trame même de l'œuvre se compose d'une suite de conflits entre le personnage principal et les autres dont la destinée paraît bien subordonnée au vouloir de ce singulier analyste.

Dans *Manfred*, trouvez-vous, je le demande, quelque chose de semblable ? On peut le chercher à la lecture ; mais les derniers doutes qui subsistaient encore disparaissent rapidement à la lumière de la rampe. Tel Manfred apparaît au début dans son monologue en face de la nature, tel il persiste dans son monologue devant le chasseur, tel il finit dans son monologue devant l'abbé de Saint-Maurice, car le rôle de Manfred n'est autre chose qu'un monologue ininterrompu avec lui-même ; et les figures qui apparaissent dans la suite du poème ne lui sont qu'un prétexte à s'analyser, et n'ont d'autre raison d'être que de favoriser cette enquête lyrique sur sa propre destinée. Nulle progression, je le répète, nul développement d'âme en lui ; et les vérités sur lui-même qu'il énonce au début, il les constatera encore au moment d'expirer. Manfred, c'est une statue d'airain, sur qui nul événement de l'extérieur ne saurait avoir prise, statue et symbole du plus farouche individualisme, pétrie d'orgueil et de grandeur, inaccessible par essence aux influences du dehors, et qui meurt dans la même attitude où toute sa vie il persista... Manfred, c'est donc, par essence ou par définition, le contraire d'un héros dramatique, puisque, au lieu de se développer sous la pression des circonstances, il demeure roidi et figé pour l'éternité dans la significative posture que commente la tirade fameuse :

> Tu n'as point de pouvoir sur moi, je le sens. Tu ne me posséderas pas, je le sais. Ce que j'ai fait est fait. Je porte au dedans de moi une torture, à laquelle la tienne ne pourrait rien ajouter. L'âme, qui est immortelle, se donne à elle-même la récompense ou le châtiment de ses bonnes ou de ses mauvaises pensées. Elle est à elle-même

le commencement et la fin de son propre mal. Elle est à elle-même son lieu et son temps. Son être intime, quand elle est dépouillée de cette mortalité, n'emprunte point sa couleur aux choses fugitives du dehors, mais demeure absorbée dans une souffrance ou dans une joie qui vient de la conscience de ses propres mérites. Tu ne m'as point tenté. Ce n'est pas toi, qui aurais pu me tenter. Je n'ai point été ta dupe et je ne suis point ta proie. J'ai été mon propre destructeur et le serai encore. Arrière, démons trompés. La main de la mort est sur moi, mais point la vôtre!

***

La musique de Schumann, si admirable soit-elle, — et Dieu sait que l'ouverture de *Manfred* compte au nombre des plus fortes inventions de ce génie romanesque et touchant, — la musique de Schumann n'ajoute rien à l'effet scénique de l'œuvre, pour l'excellente raison que cet effet est nul. Il me plaît d'ailleurs de la considérer moins comme un tout écrit en vue de la représentation et destiné à soutenir la déclamation de l'acteur, que comme une illustration musicale du compositeur, laissant flotter son rêve et son inspiration sur les données qu'éveillent en lui les suggestions du poète. A ce titre, et pour cette raison, l'exécution de la partition de Schumann ne saurait apporter aucun éclaircissement à cette question du *mélodrame* ou déclamation soutenue de musique, qui intéresse les artistes. Seule, l'ouverture de *Manfred* apparaît comme un tout majestueux et singulièrement expressif, dont mon éminent confrère Édouard Schuré a donné ce poétique commentaire que je transcris ici parce qu'il me semble renfermer l'essence même de l'œuvre : « Manfred s'éveille en sursaut d'un lourd sommeil et se souvient d'Astarté qui s'est tuée pour lui. Ressaisi par son amour, il s'élance au fond des solitudes pour y retrouver l'âme aimée et obtenir son pardon. Mais en vain : les déserts sont muets et ne lui renvoient que l'écho de son cri désespéré. Haletant, il s'arrête : un fantôme voilé passe devant ses yeux, et une voix connue l'appelle au loin dans l'invisible... Dans le silence de la nature, la voix aimée s'élève plus tendre, plus suppliante, plus passionnée. Cette fois-ci, Manfred a compris qu'il ne retrouvera l'âme d'Astarté qu'en frappant aux portes de la mort. Il les heurte à coups redoublés ; elles s'ouvrent, et d'un suprême effort il les franchit. »

Les suggestions poétiques que suscite en nous cette ouverture passionnée, qui dure dix minutes, sont vite refroidies et congelées par les deux heures de déclamation que dure ce poème dramatique sans progression ni action.

PAUL FLAT.

CORRESPONDANCE

Notre collaborateur M. E. Schuré nous communique la lettre qu'il a reçue de M. G. Larroumet, à propos du récent article sur Gustave Moreau paru dans la *Revue Bleue*. Nous publions l'interprétation du secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, avec la réponse de M. Schuré :

Monsieur et cher confrère,

Dans votre article *la Victoire de Gustave Moreau*, publié par la *Revue Bleue* du 29 novembre dernier, vous écrivez au sujet du musée fondé par l'artiste et des résistances que cette fondation aurait rencontrées :

« Que de prières et d'objurgations à l'Académie des Beaux-Arts pour déjouer les sourdes rancunes de certains membres de l'Institut!... »

Mes fonctions de secrétaire perpétuel me permettent de vous assurer que vous avez été inexactement renseigné à ce sujet.

Aussitôt informé par M. Henri Rupp que la somme affectée par Gustave Moreau à l'entretien du musée était insuffisante, je fis part à l'Académie des Beaux-Arts de cette situation. *Séance tenante, sans discussion et à l'unanimité*, l'Académie renonça au legs de cent mille francs que lui avait fait notre regretté confrère et en fit retour à la succession pour permettre l'organisation du musée.

Je vous sais trop soucieux de la vérité pour douter que vous ne teniez à rectifier le renseignement erroné qui vous a été donné.

Veuillez agréer, Monsieur et cher confrère, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

GUSTAVE LARROUMET.

Voici la réponse de M. Schuré :

Monsieur et éminent confrère,

Je vous remercie de votre rectification et m'empresse de vous donner acte d'une erreur de fait. J'ignorais le vote unanime dont vous parlez et n'ai pas suivi le détail des négociations entre M. Rupp et l'État. Mes renseignements, que je crois justes pour le fond, portent sur les sentiments et les propos de quelques anciens adversaires de Gustave Moreau auprès des ministres longtemps avant la décision de l'État. Tant mieux si un vote unanime de l'Académie des Beaux-Arts a effacé les anciennes discussions et noyé dans une harmonie parfaite des animosités qui paraissaient implacables. Je suis heureux de l'apprendre par le représentant officiel de l'Académie et par un écrivain dont les pages brillantes et les discours courageux ont le plus contribué à faire reconnaître en France le génie du grand peintre.

Veuillez agréer, Monsieur et cher confrère, l'assurance de mes sentiments les plus distingués et de ma haute considération.

ÉDOUARD SCHURÉ.

Paris. — Typ. PHILIPPE RENOUARD (Impr. des *Deux Revues*), 19, rue des Saints-Pères. — 42901. *Le Propriétaire-Gérant :* FÉLIX DUMOULIN.