

écrivit pour le *Dictionnaire de Pédagogie* une étude sur la poésie : *Qu'est-ce que la poésie ?* Et, il déclarait :

« ... L'histoire de la poésie est celle même des grands courants d'idées et de sentiments, de croyances et d'espérances qui traversent chaque siècle, c'est aussi l'histoire du goût dans ses altérations et ses transformations; c'est surtout l'histoire des plus nobles émotions que l'homme connaisse : car c'est la poésie qui les recueille et c'est elle qui les transmet d'âge en âge.

Sous quelle direction va-t-elle marcher après avoir pris tant de formes et chanter tant d'objets différents ! Il semble qu'elle aille vers la science. Elle commence à en comprendre la grandeur et la fécondité, et c'est à ce contact qu'elle paraît appelée à subir une nouvelle transformation qui ne sera peut-être pas la dernière ? »

L'intégralisme prévu par Eugène Manuel ! Mais parfaitement.

J. ERNEST-CHARLES.

THÉÂTRES

Théâtre Sarah-Bernhardt : *Pour la Couronne*, drame en 5 actes de M. FRANÇOIS COPPÉE.

Opéra-Comique : *Miarka* ; drame lyrique de M. Jean Richopin. Musique de M. ALEXANDRE GEORGES.

Le Théâtre Sarah-Bernhardt, sous la direction intérimaire de M. Calmettes, nous a donc restitué le drame de M. François Coppée : *Pour la Couronne*, que nous n'avions pas revu depuis son succès à l'Odéon en 1895. Œuvre aux raccourcis violents et aux situations tendues, ce drame, où la fibre patriotique vibre d'un bout à l'autre, satisfait aux émotions un peu grosses que le public aime au théâtre. La situation du prince Constantin Brancomir, placé entre l'amour filial et l'amour de sa patrie, et qui finalement sacrifie le premier au second ; les luttes et les hésitations qui traversent son esprit... tout cela compose évidemment un ressort dramatique un peu gros, dont le mécanisme se monte et se démonte trop facilement, car les effets en sont prévus, mais qui, par cette facilité même, est d'une action certaine sur un groupement de deux mille spectateurs. Et puis, en somme, si l'on veut bien y regarder de près, sont-ils donc de qualité bien différente et d'essence plus subtile, les mobiles qui composent l'intérêt scénique des drames grecs les plus admirés ? Évidemment non ! ce sont presque toujours des sentiments, des mouvements d'âme d'un intérêt rudimentaire, qui s'adressent à la plus universelle compréhension et qui, transportés dans une affabulation moderne, auraient les plus grandes chances de pro-

duire sous nos yeux ce que nous appelons des effets de mélodrame.

Je sais bien qu'il y a la forme. Voilà le point important, celui pour lequel on pourrait le plus aisément taquiner l'auteur de *Pour la Couronne*. Le vers dramatique de M. François Coppée a de l'ampleur, du souffle, mais aussi combien de rhétorique ! Il se satisfait trop aisément : il use, il abuse des effets faciles, et quand il a trouvé une situation qui se prête au développement, il s'y complait, il s'y oublie jusqu'à l'indiscrétion, jusqu'à la lassitude. Il ne connaît pas l'art des sacrifices, cet art tant vanté par Eugène Delacroix, qui l'appliquait à la peinture et qui aurait pu tout aussi bien en préciser l'intérêt pour les arts voisins, pour le théâtre aussi, qui a tant de points communs, tant de connexité avec la peinture. L'art des sacrifices, c'est le goût, c'est le sens du *trop* et du *trop peu*, c'est justement le contraire de la Rhétorique ; c'est plus encore que cela ! c'est la garantie que l'écrivain ne produit pas à froid, qu'il ne se bat pas les flancs pour produire, pour conduire son développement jusqu'à l'extrême limite ; c'est enfin l'essence même de notre génie français, fait de tact et de mesure et que nous retrouvons dans tous les maîtres de notre théâtre, depuis Racine jusqu'à Alfred de Musset.

Si l'on est équitable et dénué de parti pris, il faut bien reconnaître que le drame de M. François Coppée ne brille pas par cette qualité : il est diffus, prolixe, avant tout prétexte à tirades. Mais il en a d'autres, qui agissent directement sur les spectateurs et qui assurent son effet. Ce que je vous en ai dit vous montre assez lesquelles. L'interprétation que nous en a donnée le Théâtre Sarah-Bernhardt précise encore leur caractère. M. Philippe Garnier s'est montré plein de vigueur dans le rôle du père traître à sa patrie ; M^{me} Teissandier d'une ruse insinuante et câline dans celui de la princesse grecque qui détourne le soldat de ses devoirs. Mais l'intérêt principal de cette reprise était la réapparition d'un acteur qu'on n'a pas assez d'occasions d'applaudir et qui est un des plus doués que je sache pour le drame et la tragédie : je veux dire M. Albert Darmont. On se le rappelle, jouant aux côtés de M^{me} Sarah Bernhardt le rôle d'Alexandre de Médicis dans l'admirable *Lorenzaccio* de Musset, puis à l'Œuvre celui de Prinzivalle dans la *Monna Vanna* de M. Maurice Maeterlinck. Son nom reparut souvent cet été à l'occasion de cette intéressante tentative du *Théâtre de la Nature*, dont il fut le fondateur et le protagoniste. Ici nous ne jugeons en lui que l'interprète. M. Albert Darmont a des dons naturels, qui, s'ils étaient plus fréquemment employés, le placeraient au tout premier rang des tragédiens de ce temps. Il a le masque, la silhouette, tout ce qui compose la

beauté physique, ou tout au moins le caractère, si utile à l'acteur. Je lui vois encore de la chaleur, une diction vivante et vibrante, avec un art des nuances, par où il sait rompre la monotonie de la déclamation traditionnelle, telle qu'on la pratique à la Comédie — et c'est peut-être là sa qualité la plus originale. Tous ceux-là le goûteront et comprendront la valeur de ma remarque, qui sont fatigués par la mélodie des tragédiens officiels. Ma seule réserve serait peut-être quant au geste, trop bref, et à certaines minutes dénué d'ampleur. Mais cela tient à la fougue même de son jeu, et il faut y voir comme la contre-partie d'un mérite. Tel quel, il montre les plus saisissantes qualités, et dans ce rôle difficile de Constantin Brancomir, le fils placé entre l'amour de son père et l'amour de sa patrie, il a été le vrai triomphateur de la soirée, triomphateur justement acclamé. Si je voulais d'un mot résumer la manière de cet artiste, je dirais qu'en elle rien ne sent l'enseignement du Conservatoire, et les lecteurs qui veulent bien me suivre savent assez, qu'à mon sens, il n'est pas de plus grand éloge pour un interprète de la tragédie et du drame.

*
* *

Le poète des *Gueux* et des *Blasphèmes* fut toujours, comme chacun sait, féru de vie audacieuse et libre : le jour où il s'éprenait du *Don Quichotte* de Cervantès au point d'en tirer le drame héroïque que l'on connaît, c'est que l'élément d'aventure qui compose l'essentiel du roman espagnol s'était imposé à son esprit jusqu'à devenir une force d'obsession. A vrai dire il étouffe dans nos contingences sociales, et si chacun était libre de vivre sa vraie vie, celle pour qui la nature l'a créé, c'est celle du Romanichel — combien de fois ne l'a-t-il pas dit ? — qu'il eût délibérément choisie. Cet idéal, M. Richepin le fixa lui-même jadis dans un roman qui porte ce titre : *Miarka, la fille à l'ourse*. Un compositeur de talent, M. Alexandre Georges en détacha une suite de chansons qui lui parurent dignes d'inspirer un musicien : il s'appliqua donc à rehausser leur signification poétique du commentaire vocal. Il s'y appliqua et y réussit, car ces chansons, données autrefois dans l'un de nos grands concerts parisiens, y obtinrent le plus légitime et le plus franc succès. Il s'avisa ensuite que, le plus gros de la besogne étant fait, puisque chacune d'elles se rattachait pour ainsi dire à une situation dramatique déterminée, il ne restait plus, pour en tirer une œuvre lyrique, qu'à les relier par une affabulation dramatique, comme on assemble et rattache entre elles les perles d'un collier. D'où ce livret de *Miarka*, tiré par M. Richepin lui-même de son œuvre initiale, pour lequel M. Alexandre Georges

a composé en vue de la joindre aux chansons d'origine, la partition que l'Opéra-Comique vient de nous donner. On discerne assez par là quelle fut la genèse et quels sont les inconvénients de l'œuvre au point de vue scénique : si ingénieusement que soient rapprochées les perles du collier, le fil est un peu gros qui les rattache l'une à l'autre. Les chansons n'ont point été composées pour le drame, mais le drame pour les chansons, et cela se voit trop. Bref ici ce n'est pas l'accessoire qui suit le principal, mais bien le principal qui suit l'accessoire et se subordonne à lui.

C'est dans son héroïne Miarka que M. Jean Richepin incarna ses complaisances. Élevée par sa grand'mère, la Vougne, vieille bohémienne qui, selon les livres des Romanis, voit dans la petite la future épouse d'un Roi, Miarka grandit avec la pensée que son destin se réalisera :

« Je dois obéir aux tarots qui m'ont dit :
« Là où Miarka naît, si Miarka grandit,
« Apprenant aux magiques livres
« Tout ce qu'il faut qu'elle apprenne,
« Miarka sera reine. »

Elle demeure donc, sous l'autorité de la Vougne, racinée au sol où elle est née. Dans une longue et magnifique vision, qui est comme un raccourci de son propre destin, elle a vu ce qu'on pourrait appeler la cérémonie d'initiation à la vie des Romanichel : la danse romané, avec ses refrains de cris sauvage ; le pas de l'ours, que mène un montreur jouant de la flûte ; la représentation mimée de la cérémonie nuptiale ; la ronde des amoureux qui s'enlacent en valsant. Désormais cette vision demeurera devant ses yeux et la marquera pour la vie. Elle résistera à toutes les influences qui pourraient peser sur elle, surtout à celle de Gleude, l'Innocent, qui l'aime et lui déclare son amour : « Miarka aime, Miarka se défend », nous apprend le titre du quatrième tableau. Cela signifie : Miarka aime sans le connaître le Roi dont, en rêve, elle a vu l'image et qu'elle attend par la volonté du Destin ; elle se défend contre les protestations d'amour de Gleude que l'instinct du sexe éveille de son innocence — vous reconnaissez bien là une idée de M. Richepin, — et qui veut l'avoir malgré elle. Mais elle se défend avec tant d'énergie, la petite Miarka, qu'elle le fait reculer en marchant sur lui. Elle ne sera donc pas à Gleude, mais au roi des Romanis que finalement elle retrouve et qui la couronne reine par la cérémonie nuptiale. Les différentes phases de sa destinée sont résumées par elle-même dans le récit terminal qui fait suite au cantique d'amour.

Miarka naît, Miarka grandit,
Miarka s'instruit, Miarka n'aime pas.
Miarka se défend, Miarka s'en va.

Miarka était une hirondelle
 Qu'on avait mise dans une cage,
 Et les hirondelles n'y vivent pas.
 Un jour le vent est arrivé.
 Il a ouvert la porte de la cage,
 L'hirondelle est repartie dans l'orage.
 L'orage est beau. L'orage est libre,
 Il a des cheveux en noirs nuages,
 Il a des yeux aux prunelles de cuivre.
 Ne pleurez pas sur la cage ouverte,
 La petite hirondelle est heureuse.
 Elle a des ailes pour s'envoler.
 Elle s'envole dans la tourmente,
 Dans les aventures, dans le vent qui passe,
 Dans la liberté, dans l'amour.

Et c'est ainsi que l'héroïne de M. Richepin accomplit la destinée que pour lui-même il eût rêvée.

La musique de M. Alexandre Georges ne manque ni d'élégance ni de force. J'ai dit que l'œuvre dramatique avait été réalisée en fait pour composer un cadre scénique aux chansons déjà connues. *Hymne à la rivière, Hymne au soleil, Chanson de la parole, Chanson de l'eau qui court, Chanson du savoir, Chanson de la poussière*, tout cela est d'une inspiration tour à tour délicate et énergique qui correspond assez exactement au caractère du personnage qui la doit mettre en valeur et dont elle a pour mission d'exprimer l'âme : tendre et délicate quand c'est Miarka qui chante, énergique et volontaire quand c'est la Vougne. Je ne prétends pas que cette musique soit d'une originalité saisissante : on discerne très nettement ses origines et les influences qu'a subies le compositeur : M. Massenet est évidemment pour beaucoup dans la grâce et la caresse de cet oiseau chanteur qu'apparaît Miarka dès le second tableau, de même que Bizet, le Bizet de *Carmen* et des danses espagnoles, a manifestement pesé de sa despotique influence, l'influence de tout grand maître qu'on aime et qui a trouvé une forme, sur les rythmes et le caractère même de la Vougne. Mais telles quelles et malgré cette réserve qu'on ne pouvait omettre, elles se laissent écouter, elles s'imposent à l'attention plus d'une fois, surtout dans les passages de grâce.

L'ouvrage a été monté avec un goût exquis : on imagine quel prétexte à délicieux tableaux ce peut être pour la direction de l'Opéra-Comique, que le songe de Miarka. Toute cette scène du *Ballet des Romains* qui compose un tableau mimé, soutenu par la symphonie, est un enchantement pour les yeux. Les différents passages de la réalité au rêve, de la pénombre à la lumière, sont marqués avec un art de progression dans les nuances qui fait de la décoration et de la mise en scène le vrai commentaire psychologique des personnages. Depuis *Pelléas*, où l'art du décorateur et du metteur en scène avait atteint de pareils raffinements, M. Albert Carré ne nous avait rien montré qui fût de cette qualité : il y a là tels blanchissements d'aube, tels passages de l'ombre à la lumière qui évoquent irrésistiblement

en nous les *Matins* de Corot, avec cette impression en plus de fugacité, d'insaisissable, que l'effet fixé sur la toile ne peut rendre, tandis que l'art progressif du metteur en scène nous en rend tangible et comme palpable l'effet. Aucun théâtre de Paris, non pas même, je devrais dire surtout pas l'Académie nationale de musique, n'est capable de pareilles suggestions visuelles. M^{me} Marguerite Carré prête beaucoup de grâce et de charme à la poétique figure de Miarka, M^{me} Héglon, beaucoup de force et de sauvagerie à celle de la Vougne. Somme toute, un spectacle qui ne manque pas d'intérêt, et dans lequel l'art du décorateur s'unit intimement, pour leur prêter un adjuvant précieux, à ceux du musicien et du poète.

PAUL FLAT.



Nécrologie

ALFRED RAMBAUD

L'Université vient de perdre un maître éminent, Alfred Rambaud, qui fut le collaborateur hautement apprécié et, de 1888 à 1890, le directeur de la *Revue Politique et Littéraire* (*Revue Bleue*).

Dès le début de sa carrière, Alfred Rambaud s'était signalé par une sagace activité. Élève de l'Ecole normale supérieure à vingt ans (1862), agrégé d'histoire, professeur aux lycées de Nancy, Bourges et Colmar, il avait été appelé par Victor Duruy, si habile à discerner les esprits de mérite, à l'Ecole des Hautes-Études, fondée pour régénérer l'érudition française (1868). Il y prépara sur *l'Empire grec au X^e siècle, Constantin Porphyrogénète* une thèse savante, qui marqua le réveil des études byzantines, si florissantes maintenant (1870).

Dès 1870, les esprits les plus clairvoyants, dont Michelet, distinguèrent, en l'Empire des Tsars, le contre-poids à opposer à la puissance allemande, l'allié nécessaire de la France. Telle fut la judicieuse pensée du jeune professeur, qui, initié déjà aux langues et à l'histoire primitives des Slaves, voulut que la Russie fut connue, chez nous, « sous tous ses aspects, gouvernement et population, histoire etc... » ; des premiers avec M. Louis Léger et M. Anatole Leroy-Beaulieu, il entreprit cette vaste enquête. Professeur à la Faculté de Caen (1874), puis de Nancy (1875), il fit paraître une étude originale, injustement oubliée aujourd'hui, sur les *Chansons héroïques de la Russie* (1876), une autre d'une inspiration fort haute, et qui lui attira, avec les attaques de la presse prussienne, les félicitations du grand-duc héritier de Russie, le futur empereur Alexandre III sur *Moscou et Sébastopol* (1877), et enfin sa fameuse *Histoire de la Russie*, ouvrage de novatrice et sûre vulgarisation, dont le succès fut immédiat en France, et non moins à l'étranger, où les traductions se multiplièrent. Par deux voyages en Russie, à Kiev et à Kazan le consciencieux historien avait complété aux sources mêmes sa documentation.

C'est également à Nancy qu'il s'attaqua aux questions de politique intérieure alors si importantes. Il avait été l'un des fondateurs et des plus ardents polémistes du *Pro-*