

De tout pédantisme, et presque de tout sérieux mérite, car le mérite ne sert de rien.

« En outre, il ne sent point en lui l'étoffe d'un guerrier ou d'un gribouilleur de registres. Il se pose, dans les antichambres, comme une cassolette, où brûlerait de l'encens. Et parce que cette senteur agréée à maintes narines, on le regarde, on l'apprécie, on l'approche de soi. De plus, en même temps qu'il parfume, il divertit. Il a fondu les talents des comédiens avec ceux des bateleurs. Il sait toutes leurs farces et comment on les dit. Le moindre mot, en sa bouche, prend une saveur. Il en dispense de très galants, de très fins, de très exquis dont bénéficient les dames. Il en a d'acérés qui déconsidèrent et qui tuent. Il en a qui sont pareils à des calomnies... »

En somme, un sympathique garçon !

Sa grande excuse devant l'histoire est qu'il fut, en quelque sorte, le fondateur de l'Académie française. Que s'il vous choque de reconnaître à une si noble institution un tel parrain, songez qu'il ne la fonda point tout seul ; je vois bien qu'Émile Magne s'efforce de nous convaincre et de restituer à Boisrobert le titre que revendique sous la coupole la grande mémoire de Richelieu ; fondateur, c'est beaucoup dire : Boisrobert se glisse parmi les amis de Conrart, intrigue, use les défiances réciproques, se carre avec une plus entière sécurité dans la faveur du cardinal du jour où la vanité de Son Éminence est intéressée au sort de ce brelan de poètes. Le rôle de Boisrobert est ici, comme ailleurs, important et secondaire : officieux qui parle à la cantonade, et dont l'influence fut grande parmi la domesticité, bouffon actif dont l'action semble plus efficace d'avoir été quasi-mystérieuse ; Boisrobert ne réussit complètement à rien, non pas même à se ménager aux yeux de la postérité le titre ronflant que lui décerne Émile Magne.

Il ne réussit jamais complètement, car il connut d'éclatantes disgrâces, et sa bassesse ne lui épargna pas un cruel discrédit ; ses bénéfices, ses abbayes, sa scandaleuse fortune, son temps les lui fit expier durement. Nous ne sommes pas même certains que le meilleur de son œuvre ait été aperçu de ses contemporains.

Émile Magne n'affirmerait point que l'œuvre de Boisrobert soit indispensable à la gloire de nos lettres ; il nous adjure toutefois de ne point mépriser certaines comédies où l'on trouve de certains actes, de certaines scènes, des répliques, des traits dignes parfois du plus grand de nos auteurs comiques :

« Sans peine, on extrairait un nombre respectable d'actes parfaits, de scènes vives, d'inventions originales, de tirades harmonieuses, des traits de mœurs soigneusement observés, ingénieusement rendus, et surtout une peinture exacte de la courtoisie contem-

poraine. Tout cela se présente léger, miroitant, tendre, gracieux, sans pédantisme. Une comédie de Boisrobert enferme davantage de réalité que toute l'œuvre de Corneille. »

J'aimerais qu'Émile Magne donnât une définition de ce qu'il entend par réalité.

Au surplus lisez ou relisez les comédies de Boisrobert, mais surtout empressez-vous d'accorder toute votre attention à son biographe ; Émile Magne vous instruira et vous délectera, car son livre est l'œuvre brillante, pailletée, cabriolante et fort sérieuse, l'œuvre séduisante et vivante d'un historien-poète.

LUCIEN MAURY.

THÉÂTRES

Comédie-Française : *Un Cas de Conscience*, pièce en deux actes, en prose, de MM. PAUL BOURGET et SERGE BASSET. — *Les Erinnyes*, tragédie antique en deux parties, de LECONTE DE LISLE. Musique de scène adaptée d'après la partition de M. MASSENET.

La Comédie-Française a sagement fait de décider qu'elle ne réunirait pas d'ordinaire sur l'affiche de ses spectacles les deux pièces que nous présentait ensemble, pour la commodité du service de presse, sa dernière répétition générale de la saison. Et en effet ce serait mettre notre sensibilité à une épreuve un peu rude que de l'exposer aux coups redoublés de ce drame cruel et de cette violente tragédie.

Le drame est tout moderne, que M. Serge Basset a tiré avec une remarquable dextérité d'une curieuse nouvelle de M. Paul Bourget. Le voici. Le comte de Rocqueville est très malade ; il va mourir. C'est un homme dur, autoritaire et obstiné. Un fragment de lettre lui a révélé qu'un des enfants n'est pas le sien. Lequel ? Il veut le savoir et faire justice. Le bâtard sera exclu de son héritage. C'est précisément ce que la mère ne saurait supporter. Elle aime également ses trois fils ; elle défend celui qui serait l'innocente victime et dont le malheur entraînerait sa propre déchéance. Il lui faut éviter du même coup que tous les trois connaissent sa faute et que l'un d'entre eux l'expie. Mais M. de Rocqueville se rend compte de son état ; il n'a plus de temps à perdre. Une dernière fois, il tente d'arracher l'affreux secret. Puisqu'il n'a pu réussir, il usera alors d'un autre moyen : il criera à ses enfants rassemblés l'indignité de leur mère ; il jettera le doute dans leur cœur, leur lèguera sa torture, et mourra vengé.

Singulière vengeance, en vérité ; étrange justicier !

Quels résultats imagine-t-il donc à ses représailles ? Il aura tué chez ses fils le respect de leur mère ; il aura détruit leur union : inutiles souffrances. Le « bâtard » n'en gardera pas moins ses droits de fils et sa place de frère. Ce moribond implacable ne nous inspire pas grand intérêt. Aussi bien, ce n'est point de lui qu'il s'agit. Et ce n'est pas davantage des angoisses, plus dramatiques, de la mère. Ils ne sont là tous les deux, elle avec son secret, lui avec sa rancune, que pour déterminer un « cas de conscience » chez un jeune médecin.

Les trois fils sont absents du château : l'aîné, lieutenant de dragons à Nancy ; le second, attaché d'ambassade à Londres ; le plus jeune, élève de l'école polytechnique. Tout l'espoir de la comtesse est que leur père ne les verra pas. Elle ne les a pas prévenus : il est vrai qu'il ne les a pas demandés, sans doute parce qu'il se méfiait de sa femme. Il se méfie de tout son entourage, d'ailleurs : des domestiques, qu'elle surveille, et du médecin, qui la ménage. Mais voici qu'arrive de Paris, pour assister le praticien, un jeune savant, le docteur Odru. Celui-ci ne connaît que son devoir professionnel, et il ne voudrait rien savoir du drame de famille, si son confrère ne l'assurait que l'état du malade en dépend et que la crise actuelle y a sa véritable cause. Lui-même d'ailleurs sera bientôt fixé là-dessus, car M. de Rocqueville, dès qu'ils sont en tête à tête, lui dicte un télégramme qu'il lui demande d'expédier à ses trois enfants. En vain, le médecin essaie de se dérober à la responsabilité d'un pareil rôle : sa résistance menace de provoquer un accident fatal et, devant cette responsabilité plus pressante, il cède : le cas de conscience est déjà posé.

C'est au second acte qu'il atteint toute son acuité. Trois dépêches viennent d'annoncer l'arrivée des trois fils. Une suprême explication met en présence M. de Rocqueville et la comtesse, qui a contraint le Dr Odru à en être le témoin caché. Celui-ci est fixé maintenant : il sait quelle épouvantable catastrophe va ruiner à jamais la paix de cette maison. Et il aura contribué à la provoquer. Le médecin en lui a forcé la main à l'homme. Mais voici l'heure décisive où le conflit éclate, infiniment plus brutal et plus pressant. Les émotions de cette scène ont terrassé M. de Rocqueville : il s'abat dans une syncope mortelle. Le seul moyen de le rappeler à la vie, pour un instant, est la saignée immédiate : elle lui laissera juste le temps d'accomplir son œuvre dévastatrice. Voilà le cas de conscience. Que va faire le Dr Odru ? L'homme, cette fois, va-t-il forcer la main au médecin ?

Ici apparaît l'infériorité de l'art dramatique, ou du moins la rigueur souvent funeste de ses exigences.

Dans la version du romancier, l'idée qu'il pourrait s'abstenir traverse la conscience du jeune médecin, et y rencontre l'idée adverse du devoir professionnel ; le débat reste tout intérieur, très naturel ainsi et très humain. Au théâtre, il faut rendre tout cela concret, visible et sensible. M. Serge Basset, qui a le sens dramatique, ne s'y est pas trompé. Il a laissé au romancier l'analyse psychologique dont il n'a que faire, et il a, si j'ose dire, extériorisé le débat : c'est M^{me} de Rocqueville qui suggère l'abstention et évoque en face du devoir professionnel le devoir humain. Mais il n'en faut pas plus pour enlever au cas de conscience imaginé par M. Paul Bourget sa justification et sa raison d'être, rendre impossible des hésitations qui donnent au médecin figure de complice, et lui interdire enfin de s'arrêter, fût-ce une minute, à cette proposition d'assassinat ; car, après tout, il ne s'agit de rien moins que d'empêcher le comte de parler en abrégant sa vie. Ils le comprennent, d'ailleurs, le Dr Odru et la comtesse, et tous les deux tombent d'accord que ce serait abominable et que c'est impossible. Nous n'y avons gagné qu'une discussion pénible, invraisemblable par surcroît, puisqu'il a fallu, toujours pour les exigences de la scène, la faire tenir aux côtés mêmes de l'agonisant, devant les deux domestiques qui préparent tout pour la saignée. J'ai beau savoir que c'est une convention au théâtre d'isoler les personnages et d'admettre que, groupés et tournés d'une certaine manière, à trois pas ils ne s'entendent plus : le tableau que j'ai sous les yeux n'en est pas moins choquant, et l'invraisemblance de la convention devient particulièrement criante dans des scènes d'un réalisme si poussé et si minutieux.

Le dénouement achève, si l'on peut dire, de disqualifier le cas de conscience et de lui faire perdre, par contre-coup, ce qu'il eût pu garder d'intérêt à nos yeux. Dans le récit de M. Paul Bourget, le comte de Rocqueville, revenu à lui, exécute sa vengeance ; il met à profit les heures de grâce que lui a assurées le médecin : il fait tout le mal qu'il voulait faire. Nous éprouvons alors comme une indulgence rétrospective pour des scrupules dont nous ne voyons que trop maintenant la sagesse, pour la tentation, trop justifiée dès lors à nos yeux, de faire prévaloir le devoir d'humanité sur le devoir professionnel. Mais l'adaptation dramatique a changé cette fin, qui ne termine rien et ouvre, au contraire, de nouvelles perspectives. Le rideau tombe sur un noble geste, qui clôt l'action. Le père, après avoir ouvert ses bras à l'aîné de ses fils, puis au plus jeune, hésite devant le second, Robert, celui que nous savons être « l'intrus ». Minute suprême et chargée d'angoisse. Les deux frères ont un même élan, un même cri, pour conjurer cet

égarement qui repousse l'autre. Et ils apparaissent alors tous les trois si tendrement unis, si étroitement solidaires, que le cœur du père est enfin touché, vaincu. « Comme ils s'aiment ! » dit-il, et ayant ajouté, les bras ouverts : — « Viens, mon enfant ! » — il meurt. Il eût été dommage, vraiment, qu'il mourût quelques minutes plus tôt et que le Dr Odru prit sur lui de s'ériger en maître de l'heure, arbitre de la vie et de la mort. Ce n'est point à l'homme qu'il appartient de décider, quand il est opportun que s'éteigne le flambeau sacré, et devant cette vérité absolue, il n'y a pas de « cas de conscience ».

L'adaptation au théâtre n'a donc point servi la donnée qui avait inspiré à M. Paul Bourget sa dramatique Nouvelle. Le véritable drame est, ici, dans le conflit entre les deux âmes de ce couple désuni, dans la menace imminente d'une désunion plus grave, dans la solution attendue d'une crise aussi tragique. Le cas de conscience n'apparaît plus au premier plan : il est noyé dans un ensemble où il perd beaucoup de son intérêt, pour apparaître même un peu forcé, un peu voulu, un peu factice. Mais le drame lui-même ne manque point d'habileté et il provoque cette émotion assez forte, encore que trop facile, dont nous ne pouvons nous défendre en face de la souffrance physique, surtout quand rôde autour d'elle « le roi des épouvantements ». L'art gagnerait, il me semble, à repousser de tels moyens. Ils restaient, dans le récit du romancier psychologue, subordonnés à l'analyse : ils passent au premier plan sur la scène ; et la relation est renversée, l'effet obtenu est tout différent. La néphrite, l'urémie, la syncope sont des réalités brutales qui pèsent d'un poids bien lourd sur les sentiments et les pensées et nous cachent, plus qu'elles ne le renforcent, le drame intérieur. Peut-être faudrait-il supprimer, au théâtre, les malades et les médecins...

M. Paul Mounet a joué avec beaucoup de vérité et de précision le rôle du moribond. M^{lle} du Minil est une comtesse de Rocqueville très digne, quoique coupable, et très noble dans son infortune. M. Alexandre a fortement composé et rendu avec une sobriété expressive le personnage du jeune médecin. MM. Siblot, Joliet, Falconnier, jouent respectivement, avec un art très sûr, les rôles du Dr Poncelet, des deux domestiques Bernard et Jean. Les spectateurs ont accueilli avec la plus grande faveur cette pièce rapide, douloureuse, qui agit d'une manière à peu près irrésistible sur leur sensibilité.

*
*
*

Il y a de cette émotion aussi, de cette angoisse, mais combien élargie, transfigurée, magnifiée, dans

la terrible tragédie où Leconte de Lisle, a concentré l'essence de la trilogie eschyléenne : *Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides*. Créée en 1873 au théâtre de l'Odéon, reprise en 1889 et en 1900, l'œuvre passe aujourd'hui au répertoire de la Comédie-Française. Nous ne pouvons que nous en réjouir et féliciter M. l'administrateur général. Nulle adaptation moderne du théâtre grec ne méritait mieux de prendre sa place dans notre musée national de l'art dramatique, où il était juste qu'Eschyle fût représenté, à côté de Sophocle et d'Euripide. Nous pourrions donc voir *Les Erinnyes* avec *OEdipe-Roi*, *Antigone*, *Electre*, *Alkestis*, et bientôt *Iphigénie*, puisque la version de Moréas est définitivement acceptée.

Voilà le grand art, à n'en pas douter, celui qui inspira notre tragédie du XVII^e siècle, si riche et si forte d'une vie nouvelle, mais déjà moins simple pourtant, moins haute, moins harmonieuse. Les Grecs ont trouvé, au V^e siècle avant notre ère, la plus ample, la plus féconde et la plus belle conception du drame, la représentation de la vie dans ce qu'elle a d'essentiel, de plus émouvant et de plus dramatique ; ils ont mis sur la scène l'action par excellence, la suite d'événements par où l'âme manifeste ses énergies, ses désirs, ses efforts et sa dépendance. La nature humaine nous apparaît là dans sa lutte avec les forces qui la dominent, les unes au dedans, les autres au-dessus. Ce théâtre est à la fois psychologique et religieux, sans qu'il soit possible de séparer ces deux éléments inséparables. C'est parce que l'âme et le cœur de l'homme nous y apparaissent avec leur vérité profonde que nous les voyons dominés par le sentiment de la fatalité. Les passions humaines, sans rien perdre de leur vérité, acquièrent ainsi une grandeur tragique et une haute signification. On ne nous les montre, d'ailleurs, que dégagées de toute particularité inutile, de toute complication accessoire et représentées par des figures consacrées, légendaires, chargées de sens, dont tous les traits sont en quelque sorte grandis et réduits aux lignes essentielles.

Leconte de Lisle n'a rien changé à ces caractères de la tragédie antique ; il n'a fait que traduire et concentrer les trois pièces de l'*Orestie*.

Quand, au lever du rideau, nous voyons les Erinnyes rôder autour du palais d'Agamemnon, nous avons comme la sensation même que les malheurs ne sont pas finis, que les crimes déjà commis engendreront d'autres crimes, que cette maison des Atrides n'est pas réconciliée avec l'ordre universel. Les vieillards du chœur nous le disent. Ils désespèrent de revoir Agamemnon leur roi, parti depuis de très longues années avec les enfants d'Argos. Et quand le veilleur, qui a aperçu le signal, vient proclamer

la victoire du maître, quand Klytaïmnestra elle-même paraît, annonçant le retour de son mari, Talthybios et Eurybatès ne ressentent point la joie que devraient leur causer ces nouvelles; leur cœur reste sombre; ils songent au sacrifice d'Iphigénie; ils songent à tout le sang répandu, et redoutent de nouvelles catastrophes. Grande et noble idée, où s'exprime magnifiquement le plus pur génie moral des vieux Hellènes, leur sens de l'ordre et de la justice. Idée dramatique surtout, puisque l'action se trouve ainsi dominée et conduite par une force supérieure qui en commande les péripéties, qui en assure et en impose l'inévitable dénouement...

Conduit par Klytaïmnestra, Agamemnon pénètre dans le palais de ses aïeux. Il ramène une noble captive : Cassandra, fille du roi Priam. Cassandra a le funeste privilège de voir l'avenir. L'accueil empressé de la reine ne la trompe pas. Elle sait qu'Agamemnon va périr; elle sait qu'elle va périr. Résignée, sombre, farouche, elle attend son destin; elle exhale sa plainte et ses imprécations, où pleure, où se révolte la prévision impuissante, où s'affirme le sentiment si fort, si douloureux de la Fatalité.

La Fatalité, — voilà bien la force invisible qui mène le drame. Mais cette Fatalité n'est déjà plus une force aveugle : elle est la Loi, l'expression de l'Ordre universel. Elle domine les volontés : elle ne les anéantit point. Elle exige l'expiation, elle engendre les remords; bientôt elle désarmera devant le repentir et le pardon. En attendant, elle se confond avec l'idée même de l'inexorable justice. Les grandioses sujets où se plaît ce théâtre religieux et national éclairent jusqu'en ses profondeurs l'âme de la race et, faisant communier ainsi les spectateurs assemblés dans les plus fortes et les plus salutaires émotions, garantit l'incomparable triomphe d'un art qui sait-être à la fois sublime et populaire.

Agamemnon a été frappé. Voici venir son vengeur, tandis que les Khoéphores, conduites par Isména et Kallirhoé, apportent au tombeau du roi la libation sainte, tandis que la fille même d'Agamemnon, Elektra, implore l'ombre de son père pour le retour d'Oreste, celui-ci paraît, tel qu'un vagabond misérable, lui, l'héritier dépossédé. Il se découvre à sa sœur, et tous deux conviennent qu'il se présentera à la reine comme un messenger chargé de lui apprendre la mort d'Oreste. Celle qui fut l'épouse déloyale et meurtrière est une mère insensible : elle hait le fils d'Agamemnon; elle le craint aussi et ne peut être que rassurée s'il n'est plus. Ces sentiments n'échappent pas à Oreste et ils le confirmeraient au besoin dans son dessein. Il pénètre avec elle dans le palais, où il frappe Egisthe, l'usurpateur, le complice ancien devenu le mari de la reine; quand celle-ci repa-

rait, épouvantée, le justicier la poursuit à son tour, lui reproche ses crimes, s'exalte dans le délire qui abolit en lui tous les sentiments de la nature et ainsi entraîné, aveuglé, possédé, la frappe à son tour, comme s'il n'était plus que l'instrument des expiations vengeresses. Leconte de Lisle dépasse ici Eschyle lui-même, qui a reculé devant le spectacle du parricide. Mais ces personnages sont si loin dans la légende, et si naturellement grandis par le sens dont elle les pénètre, que nous ne les jugeons plus à notre mesure et que nous ne leur prêtons plus ni nos sentiments, ni nos pensées. Projetée dans le plan supérieur de l'art, l'action dramatique s'y dépouille de tout ce qu'une réalité trop prochaine nous ferait paraître intolérable, et cette représentation magnifiée de la vie, sans rien perdre de ce qu'elle a d'humain, dépasse les proportions humaines et dresse devant la contemplation des hommes des visages grandioses de terreur et de pitié. Ce n'est pas à nous qu'appartient Oreste, c'est aux mystérieuses Erinnyes, revenues autour du palais d'Agamemnon, comme elles y étaient au début de la pièce, et barbant de toutes parts le chemin au meurtrier de sa mère, au dernier de cette lignée des Atrides où le crime engendre le crime et le meurtre l'expiation...

*
* *

La mise en scène des *Erinnyes* est fort différente de celle que nous avons vue jadis à l'Odéon et de celle même que la Comédie-Française a adoptée pour les légendes grecques, *Œdipe-Roi*, *Antigone* notamment. On sait que ces pièces sont données d'ordinaire avec les costumes et le décor de l'âge classique, c'est-à-dire du temps où elles furent composées. La nouveauté consiste cette fois dans un essai de reconstitution archéologique. On nous montre la Grèce de la préhistoire. Je crains qu'il n'y ait une grande part de conjecture et de fantaisie dans cette érudition. Au surplus, la tentative soulève un problème intéressant, déjà débattu bien des fois et que j'espère avoir l'occasion de traiter un peu amplement quelque jour : les œuvres dramatiques doivent-elles être représentées dans le « style », si l'on peut dire, du temps où elles ont été composées ou dans celui du temps où l'action se passe? Convient-il de traiter les *Erinnyes*, par exemple, comme une œuvre de l'époque mycénienne ou comme une œuvre du temps d'Eschyle? On avait paru adopter plutôt jusqu'ici le second système, tandis qu'au contraire l'autre a prévalu à l'égard de nos classiques : l'*Andromaque* de Racine nous est offerte sous les apparences matérielles d'une histoire contemporaine de la guerre de Troie, et l'on s'efforce de situer

Britannicus le plus exactement possible au temps de Néron. Taine souhaitait, dans une étude célèbre, qu'on les jouât, suivant la tradition primitive d'ailleurs, en costumes Louis XIV, car elles appartiennent, disait-il, au siècle de Racine et non à un autre.

Quoi qu'il en soit, les *Erinnyes* ont la prétention, dans leur nouvelle forme, de nous transporter dans la ville et au temps d'Agamemnon, roi de cette Mycènes — et non d'Argos, comme l'admet par erreur l'auteur de l'*Orestie* et à sa suite Leconte de Lisle. Je n'ai pas de données assez précises sur le palais des Atrides pour juger de l'architecture du portique extérieur qui nous est représenté : il est massif et barbare, et cela est bien ainsi. Les costumes sont curieusement dessinés, et si les vieillards du chœur ont l'aspect encore oriental et asiatique des temps primitifs de la Grèce, nous restons déconcertés devant les toilettes ultra-modernes et les jupes à entraves des Choéphores.

La distribution est fort discutable. Je ne dis point cela pour M^{me} Louise Silvain, qui est une fort belle Klytaimnestra, un peu trop jeune seulement, mais impérieuse et farouche, ni pour M. Mounet-Sully, qui prête sa magnifique allure et la majesté de sa diction sonore au personnage d'Agamemnon. Et je le dis encore moins pour M^{me} Segond-Weber, cette Cassandra admirable, qui seule peut-être a pleinement réalisé sous nos yeux la grandeur eschylienne. Nous avons vu et ouï la tragique inspirée, avec son acceptation farouche d'un destin qu'elle annonce et d'un futur qu'elle voit. Aucune tragédienne d'aujourd'hui n'a une puissance pareille. M^{lles} Delvair et Robinne sont charmantes, encore que d'apparence bien peu authentiques, en Ismèna et Kallirhoé. M^{lle} Lara est une Elektra tout à fait singulière avec sa jupe courte, ses cheveux bouffants et sa voix dolente. M. Paul Mounet, que nous venions d'applaudir et d'admirer dans le comte de Rocqueville, n'est plus un Orestès vraisemblable, surtout s'il lui faut être le fils de Klytaimnestra : tout le talent de ce grand artiste ne peut sauver une apparence aussi choquante. Enfin il est très difficile à M. Henry Mayer de se faire passer pour un vieillard argien, encore qu'ainsi affublé il se soit enlaidi avec un héroïsme méritoire. En somme il m'a paru y avoir dans toute la réalisation scénique de l'œuvre comme un peu de gageure et de paradoxe, — ce qui n'est guère dans les traditions de la Maison.

FIRMIN ROZ.

Chronique des Livres

LA VIE POLITIQUE DANS LES DEUX MONDES

C'est la troisième année, que paraît l'excellent recueil fondé par un groupe de professeurs et anciens élèves de l'École des Sciences politiques, sous la direction de M. Achille Viallate, pour exposer les événements politiques contemporains de tous les Etats du monde : *La Vie politique dans les deux mondes* (1).

Par deux fois déjà, nous avons dit les mérites de cet annuaire, qui présente sur chaque pays un exposé complet et clair, rédigé par un spécialiste, et qui forme un instrument de travail indispensable. Mais la première de ses vertus se révèle maintenant : c'est la durée. Car une telle chronique érudite rend d'autant plus de services et acquiert d'autant plus d'importance, qu'elle se prolonge et démêle, pendant une période plus étendue, la suite complexe des événements. Par là encore, elle montre avec quelle méthode sont étudiées et suivies en France, à l'heure présente, les questions étrangères ; quelle élite de publicistes s'attache à les élucider ; quelle clientèle d'esprits cultivés y prend intérêt.

L'année politique octobre 1908-septembre 1909, à laquelle a trait ce troisième volume, fut chargée de faits importants. Elle vit la crise constitutionnelle s'ouvrir en Angleterre, un changement de Président s'accomplir aux Etats-Unis et un changement de chancelier s'effectuer en Allemagne ; un conflit grave surgir entre la France et sa voisine de l'Est, à propos de l'incident des déserteurs de Casablanca ; un autre, plus grave encore, éclater entre l'Autriche et la Russie, après l'annexion de la Bosnie-Herzégovine. Aussi la lecture des pages, où sont consignés ces grands troubles, est-elle variée et prenante à souhait.

Elles sont précédées d'une brève et lumineuse étude de M. A. Tardieu sur « la politique internationale ». Il y précise les fluctuations, durant cette période, des alliances (Triple alliance, double alliance, alliance anglo-japonaise) ; des ententes (Ententes franco-anglaise, anglo-russe, franco-espagnole, franco-italienne, bulgaro-serbe, ententes asiatiques) ; et des conflits (franco-allemand, anglo-allemand, austro-russe, austro-serbe, gréco-turc, franco-marocain). Il conclut au raffermissement de l'équilibre entre les nations.

(1) *La vie politique dans les deux mondes*, 3^e année (1^{er} oct. 1908-30 sept. 1909), publié sous la direction de M. A. VIALLATE, professeur à l'école des Sciences politiques, avec la collaboration de MM. W. BEAUMONT, D. BELLET, M. CAUDEL, P. CHASLES, M. COURANT, M. ESCOFFIER, G. GIDEL, PAUL HENRY, RENÉ HENRY, G. ISAMBERT, A. DE LAVERGNE, A. MARVAUD, P. MATTER, CH. MOURREY, R. PINON, P. QUENTIN-BEAUCHART, L. RENAULT, H.-R. SAVARY, A. TARDIEU, A. TERRIER, R. WAULTRIN, professeurs et anciens élèves de l'École des Sciences politiques. 1 fort volume in-8 de 620 pages de la Bibliothèque d'Histoire contemporaine (Félix Alcan, éditeur.)