

Wolstenholme Elmy, Arnitage, Gedarschiold, A. Augspurg y exposent fort clairement l'économie de la législation quant à la femme mariée, lois sur le mariage, lois sur le divorce, propriété, tutelle, en Allemagne, en France, en Russie, en Belgique, en Angleterre, en Suède. Le même tome contient encore d'intéressants renseignements donnés par MM^{es} Cauet, Levetus, Annie Hicks, Mary Carty, Florence Kelly, Serghiewna d'Ivanoff, sur la condition des employées et des ouvrières en Autriche, en Allemagne, en Angleterre, en Russie et aux États-Unis.

Allez, c'est un ouvrage sérieux que celui-ci ! — et solidement documenté. Cependant, il y a plus, il y a mieux encore.

Il y a le ton. Je vous recommande le ton. Il est tout à tour sage, conciliant, grave, un peu amer, incisif, violent, — toute la gamme. Et comme un peu de l'âme de toutes les races palpite ici sous les mots, vous voyez les observations à tout le moins curieuses qu'on y peut cueillir. Quel thème ! Oh ! je sais bien qu'il faut se garder des généralisations irréfléchies et des jugements arbitraires, qu'au surplus, l'homme est rare, — et combien plus la femme ! — qui ne cesse point d'être lui-même huit jours avant d'aborder la plus modeste tribune et qui, du haut de quatre marches, se montre à ses semblables dans l'absolue sincérité de son être. Cependant, tous les calculs, toutes les prudenances, toutes les pudeurs même du monde ne prévalent jamais complètement contre la marque profonde imposée à l'individu par l'hérédité, le milieu et l'éducation. Si de vulgaires politiciens de profession, venus des quatre points cardinaux, eussent composé l'assemblée de Londres, le spectacle eût été joli déjà et il y aurait bien sûr quelque plaisir à suivre à tête reposée leurs pittoresques délibérations. Or, ce sont des femmes, — de « frêles et nerveuses » femmes, comme on disait jadis — ce sont des femmes de haute culture à quelques exceptions près et presque toutes remarquablement intelligentes, que nous voyons ici dire les mots et faire les gestes voulus autour d'un grand problème.

G. CHOISY.

THÉÂTRES

OPÉRA-COMIQUE : *Iphigénie en Tauride*.

De toutes les belles soirées que nous devons à M. Albert Carré, celle de lundi est, je pense, la plus purement belle, la plus complète, la plus émouvante. Pendant quatre heures, le génie du vieux Gluck nous a tenus soumis et charmés. La hauteur de sa conception et sa parfaite réalisation, son inspiration tragique ou touchante, nous ont subjugués et ravés. Qu'une pareille œuvre ait pu rester plus de trente ans exilée de nos théâtres, qu'elle trouve aujourd'hui

d'hui seulement une hospitalité digne d'elle (car l'interprétation de la Renaissance, à part M^{me} Rannay, était par trop insuffisante), que l'Opéra, s'obstine à ignorer Gluck, et, négligeant *Alceste*, *Orphée*, *Iphigénie*, adopte seulement *Armide*, qu'elle déclare cependant ne pas pouvoir monter... voilà de quoi stupéfier, de quoi irriter les caractères les plus résignés et les plus pacifiques ! — Ne récriminons plus. Aussi bien conviendrait-il plutôt de se féliciter. M. Gailbard, qui reprend *Patrie* (et je pense, bientôt, la *Dame de Montsoreau*?) laisse à M. Carré l'honneur de donner *Iphigénie*. C'est affaire à lui. Nous ne pouvons que nous en réjouir. Jamais à l'Opéra le chef-d'œuvre n'aurait été monté comme il l'est à l'Opéra-Comique. M^{me} Rose Caron a été admirable, admirable de grandeur, de tendresse, admirable par son jeu, admirable par son chant ; la voix est fatiguée, sans doute, elle a peine à atteindre les notes élevées ; mais quelle largeur dans la déclamation, quelle noblesse d'attitudes, quel art incomparable de « poser » la phrase musicale, — la phrase si longue de Gluck ! — et de la mener jusqu'au bout, pure, claire, expressive, de chanter, en un mot, non pas seulement « les notes », mais « la musique » ! Insuffisante dans *Fidélité*, M^{me} Caron a été admirable dans *Iphigénie* : je le dis une fois de plus ; on ne le dira jamais assez !

Surtout nous n'aurions pas eu, à l'Opéra, la mise en scène de l'Opéra-Comique. Remercions Apollon, dieu des Arts, de nous avoir épargné M^{me} Hirsch et M^{me} Sandrini dansant le pas des Scythes !... Et, par mise en scène, je n'entends pas seulement les décors et les costumes. J'entends cet art de traduire aux yeux, de la manière la plus exacte et la plus frappante, l'ouvrage représenté. Mais, pour être ainsi un véritable « collaborateur », il faut avoir pénétré l'ouvrage, et c'est de quoi l'on ne se soucie guère. Je voudrais que nos directeurs voulussent bien étudier le second acte d'*Iphigénie*, la noblesse désolée des attitudes, les mouvements des chœurs, si étroitement liés à l'action, et surtout l'attention passionnée dont ils suivent les lamentations de la prêtresse, la tendresse qui les entraîne vers elle, les amène à joindre leurs larmes aux siennes, et leurs chants à son chant. C'est la pensée même de Gluck, et sa volonté, qui sont vivantes sur la scène. Ainsi compris, ainsi rendu, le chef-d'œuvre prend une incroyable force dramatique. La musique garde sa pure beauté ; elle acquiert une incomparable puissance tragique, qu'elle n'aurait pas eue à elle seule, qu'elle ne pouvait pas avoir. Car si Gluck a écrit « pour le théâtre », c'est, j'imagine, qu'il avait besoin des ressources théâtrales qu'il ne trouvait pas dans la symphonie ou dans l'oratorio.

Et quelle forte leçon se dégage d'une pareille représentation ! Certes, j'ai loué, et il faut louer

M. Carré d'avoir restitué au chef-d'œuvre la substance dramatique qu'il contenait. Mais encore fallait-il que Gluck l'y eût mise. Et s'il l'y a mise, c'est sans doute parce qu'il était Gluck, mais c'est aussi parce qu'il a voulu, exclusivement, faire un ouvrage dramatique.

Vous savez qu'il entendait ne se servir de la musique que pour renforcer l'expression des paroles. Il a fait plus, heureusement. Ou, pour mieux dire, ce n'est pas les paroles seules qu'il a renforcées, mais le drame tout entier. Dans *Iphigénie en Tauride*, et c'est par là, peut-être, qu'elle est chef-d'œuvre entre les chefs-d'œuvre, — rien qui ne soit nécessaire, indispensable à l'action. Les romances, les airs, les ariettes sont nombreux; il n'en est pas, je crois, qu'on puisse retrancher sans qu'il manque ensuite quelque chose au drame. Saurions-nous ce qu'est Pylade sans l'adorable romance du second acte? Connaitrions-nous Oreste sans les mélodies poignantes que Gluck met dans sa bouche? Est-il rien de plus émouvant, de plus tragique, que l'air, — si libre de forme, par ailleurs, — qu'il chante, au second acte, après qu'on l'a séparé de Pylade?

Déjà l'orchestre a fait entendre les lourds accords qui tout à l'heure accompagneront l'entrée des *Furies* (et, ici encore, il faut remercier M. Carré d'avoir laissé les *Furies* dans l'ombre, et de nous avoir épargné la lutte à main plate entre Oreste et ses persécutrices!); un frisson secoue Oreste; il menace les dieux cruels, appelle leur tonnerre, réclame la mort à grands cris: et l'orchestre frémit, l'orage gronde, les cuivres tonnent, des gammes des cordes montent et descendent éperdument. Tout à coup, sur un simple *decrecendo*, tout s'apaise; le quatuor soutient par de longs accords le « réveil » apaisé d'Oreste. Son calme, maintenant, sa tranquillité reconquise, s'échappent en effusions. Il chante :

Le calme rentre dans mon cœur!...

Considérez l'air en lui-même. Pas un éclat, pas un cri: à peine si la voix s'élève quand Oreste se rappelle ses crimes; c'est des phrases calmes, coupées par de longs silences, d'où se dégage une impression de repos; si j'osais, je dirais qu'il exprime la joie de la convalescence... Mais, sous ces phrases de paix, écoutez l'orchestre. Au premier temps de chaque mesure, les altos font entendre une note, toujours la même, tragique, fatale, dominant un dessin d'orchestre plaintif et obstiné; le chant s'élève ou s'abaisse, parfois même il module; la note résonne, sans relâche, sans pitié, accablante!... Et qu'elle est éloquente aussi, et significative! C'est ici l'un des exemples les plus éclatants du pouvoir « révélateur » de la musique, du rôle nécessaire qu'elle doit remplir dans le Drame. Elle traduit, en

quelque sorte, l'arrière-pensée d'Oreste, le remords qui ne lui laisse point de repos; et elle nous annonce, à nous, que la paix dont il jouit n'est que passagère, et que bientôt l'angoisse et la terreur s'appesantiront sur lui. Musicalement, le dessin d'orchestre est issu des sinistres accords des *Furies*: il les rappelle, il les annonce, il nous oppresse en nous les montrant présentes; chaque fois que le la s'écrase aux altos, il nous semble qu'il va amener le terrible accord de ré, majeur... Angoisse musicale, angoisse dramatique: jamais l'union intime du drame et de la musique n'a été plus complètement réalisée; jamais la musique n'a plus profondément ni plus clairement exprimé ce que les mots ne pouvaient dire, ce qu'il fallait savoir et ce qui ne pouvait être, si ce n'est par elle... Wagner a développé ce « procédé » grâce à l'emploi du *leit-motif*, il lui a fourni des applications infinies. Il a trop bien dit lui-même ce qu'il devait à Gluck, pour qu'on hésite à montrer ici l'origine et la source, — l'une des sources, au moins — de l'art wagnérien.

Et pourtant l'art de Gluck est aussi différent que possible de l'art de Wagner. Mais leur but était le même, et aussi leur sincérité. Ils ont voulu tous deux, — et l'on hâte confondu qu'une telle proposition ait pu être combattue! — ils ont voulu que le drame en musique fût un drame. Et tous deux, par des moyens aussi dissimilaires que possible, ont donné de magnifiques modèles du drame musical.

S'agit-il maintenant d'imiter Gluck après avoir, — si maladroitement! — imité Wagner? Ceci est encore moins absurde que cela. Il faut seulement comprendre, et se convaincre, qu'il n'est pas qu'un chemin qui mène à Rome. Il serait absurde, aujourd'hui, de restreindre nos contemporains à l'orchestre réduit de Gluck, dont nos oreilles seraient vite lassées. M. Camille Bellaigue réclamait spirituellement l'autre jour des lois somptuaires au sujet de l'orchestration; les musiciens n'auraient le droit d'user des « Lois » qu'après avoir écrit quatre ans pour le seul quatuor: quatre ans encore, et on leur permettrait les cuivres; harpes et timbales viendraient ensuite. Je ne nie point qu'une telle loi, si elle était appliquée avec le régime de liberté qu'on nous prépare, — ne pût avoir un effet salutaire. Mais nous passerions quelques années un peu monotones...

Il est donc vraisemblable que le prochain chef-d'œuvre sera, au point de vue symphonique (ou, pour mieux dire, au point de vue orchestral), plus proche de Wagner que de Gluck. Mais l'emploi de la symphonie au théâtre n'est pas limité aux seules méthodes dont usait Wagner. L'on a vu tout à l'heure de quelle utilité elle avait été pour Gluck. Pourquoi nos compatriotes n'en useraient-ils pas à leur manière, qui ne serait pas tout à fait celle de Gluck, qui

ne serait pas non plus celle de Wagner, mais qui « profiterait » du moins des progrès réalisés par ces deux maîtres. Pourquoi, tout en gardant à la symphonie son rôle capital et indispensable, ne satisferrait-on pas nos instincts de Latins, amoureux de clarté et de netteté, comme de logique, soucieux de la beauté pure et délicate ? La grande erreur de nos contemporains, on ne saurait trop le répéter, a été de ne pas comprendre que si Wagner valait autant par ses chefs-d'œuvre que par ses « principes », il fallait appliquer ceux-ci à notre nature et ne pas chercher à imiter la forme de ceux-là. C'est une idée singulière et fâcheuse que de pasticher le plus personnel et le plus allemand des maîtres. Non pour ce seul motif qu'il est Allemand, mais parce que les moyens excellents pour un Allemand sont au moins médiocres pour nous. Il y a un nationalisme en musique ; et aussi je souhaite le triomphe du nationalisme musical. Mais, pour cela, il faut que nos musiciens, s'ils continuent d'adorer Wagner, et quel est le musicien qui ne l'adorerait pas ? — cherchent aussi des modèles dans un art plus proche de nous. Après les excès antiwagnériens, il était naturel que l'excès contraire eût son tour. Il serait temps peut-être de devenir raisonnable, et de redevenir, de chez nous.

C'est à ce point de vue que des représentations comme celle d'*Iphigénie* ou *Tauride* peuvent être extrêmement importantes pour l'avenir de notre école musicale. Elles peuvent contribuer, elles contribueront certainement, — sinon chez les musiciens actuels, du moins chez leurs successeurs, — à supprimer l'état d'anarchie où nous vivons depuis trop longtemps. Et c'est pour cela qu'il faut remercier M. Carré de nous avoir rendu dans toute sa beauté, dans toute sa noblesse et dans toute sa force dramatique, l'éternel chef-d'œuvre du chevalier Gluck.

JACQUES DU TILLET.

MOUVEMENT LITTÉRAIRE

ÉTRANGER

The green flag (le Drapeau vert), par CONAN DOYLE.
(Tauchnitz éd., Leipzig).

L'auteur de ce recueil de nouvelles est un de ces quelques écrivains anglais qui, par l'intensité de leur imagination et la vigoureuse brièveté de leur facture, réagissent contre l'ancienne fadeur des romans britanniques. Les récits de Conan Doyle ont parfois la puissance et l'éclat qu'on a tant admirés chez Kipling. Les passions auxquelles il s'intéresse sont

excessives, surexcitées encore par des ardeurs de batailles ou de sport. L'ambition de soldats ou de matelots pour qui le combat est une ivresse des muscles, l'émulation forcée de journalistes, de commerçants et de brasseurs d'affaires qui s'acharnent au succès avec une ténacité âpre et un sang-froid de beaux joueurs, l'exaltation folle de la chasse, la joie de poursuivre une proie, ennemi ou gibier, communiquent à la narration une magnifique fureur de vie. Conan Doyle est habile à tenir en éveil l'attention du lecteur ; il donne sans trop insister, sans le prolonger au-delà de l'ouïe, le frisson des choses très difficiles, empêchées de mille obstacles et dont, par la suggestion de l'auteur, on désire ardemment la réussite. Certaines de ses inventions sont lugubres. Telle est, par exemple, l'aventure de ce seigneur français du Château Noir, dont le fils a péri dans la guerre allemande et qui, s'étant saisi d'un officier prussien, exerce sur lui son instinct de vengeance forcée. Il lui raconte le martyre de l'enfant et, accompagnant de gestes les détails du récit, frappe l'ennemi des mêmes soufflets, des mêmes coups de crosse dans la nuque, le cingle des mêmes insultes, des mêmes humiliations. Avec une féroce application d'exactitude, il reconstitue l'histoire de son fils, lui substituant le Prussien, qui personnifie à ses yeux hallucinés tous les bourreaux d'outre-Rhin. Conan Doyle donne encore une plus grande impression d'épouvante en montrant cette sauvagerie de vengeance chez des êtres raffinés par la culture artistique. Burger et Kennedy, deux jeunes archéologues, travaillent ensemble à Rome. Ils sont amis jusqu'à ce que la fatalité les fasse rivaux. Burger découvre de nouvelles catacombes et garde son secret afin de s'en réserver l'honneur. Mais Kennedy le presse de questions. Burger ne parlera que si Kennedy lui donne tous les détails d'une amourette scandaleuse dans laquelle fut ternie la réputation d'une jeune fille. Kennedy consent, et Burger, fidèle à sa promesse, conduit son ami aux catacombes. Mais il l'y abandonne. La jeune fille lâchement compromise était la fiancée de Burger. Deux mois plus tard, celui-ci publie sa découverte scientifique. Les journaux, tout en exaltant son génie d'archéologue, le plaignent d'avoir trouvé enseveli dans les caveaux le cadavre d'un ami qu'il aimait.

Mezzetinte (Demi-teintes), par ANTONIO BATTARA.
(Bemporad éd., Florence).

Ce sont en effet des demi-teintes, des silhouettes tracées sur un fond uniformément gris, sans traits accoutés, sans fortes taches d'ombre ou de lumière. Pris à part, chaque récit laisse un sentiment d'inquiétude. Les faits sont souvent insignifiants, les personnages tristes avec trop peu d'expression. Mais,