

Il est vrai que M. Carnegie est moins riche que M. Robinson.

Au reste, quel que soit le principe de M. Roberson, il l'emploie avec tant d'assurance qu'il doit nécessairement triompher. On le voit au début du livre traiter en deux pages des affaires avec les dix continents. D'ailleurs son secrétaire lui apprend la perte d'un navire. Et il gémit : il n'est donc pas assuré ! — Le Napoléon des affaires, l'Anglo-Saxon lui-même ne peut penser à tout !

M. de Vogüé paraît, d'ailleurs, très convaincu que ces Anglo-Saxons de génie domptent le succès et que ni les hommes, ni les éléments ne leur résistent — rarement les femmes. — On voit qu'il est pénétré d'admiration pour eux. Il a certainement raison.

L'autre jour, ayant terminé la lecture de son livre où tant d'idées roulent et s'entrechoquent dans tant de conversations, je lus cette information d'un journal français :

Le krach des trusts.

New-York, 22 octobre. — M. Nixon, président du trust des constructions maritimes, a été interrogé, hier, par le tribunal. L'interrogatoire de M. Schwab aura lieu demain.

M. Nixon n'a fait aucune difficulté pour déclarer que M. Schwab assumait l'entière direction du trust et acquit une grande autorité sur l'esprit des organisateurs ; il les persuada que les aciéries de Bethléem avaient une valeur énorme.

Interrogé sur le point de savoir pourquoi M. Schwab, après avoir reçu 7 millions de dollars comptant et 5 millions de dollars en valeurs, pour les aciéries de Bethléem, reçut de nouvelles valeurs pour une somme de 15 millions de dollars. M. Nixon répond qu'il n'en sait rien. Interrogé sur la question du chèque de 7 millions, il dit ignorer cette affaire.

On lui demande s'il sait pourquoi M. Pierpont Morgan reçut 5 millions de dollars en valeurs, outre le prix d'achat comptant du stock d'acier de Bethléem, il répond que personne ne l'a jamais demandé.

Cet interrogatoire met MM. Schwab et Pierpont Morgan en posture très défavorable.

Je ne prétends pas que ce petit fait puisse prévaloir contre l'impavide admiration de M. de Vogüé. Mais il m'amuse. Il m'amuse d'autant plus que M. de Vogüé ne s'abstient jamais de railler, si légèrement ! les pauvres parlementaires cupides et corrompus, et les pauvres ministres corrompus et cupides... Puis comme toutes ces peintures américaines me paraissent sommaires et factices, comme il y a dans tout le roman une petite duchesse yankee laquelle s'est achelée un de nos plus nobles aristocrates français — qui pour bien montrer qu'elle est Américaine dit tout le temps : je vous ferai une vie très confortable, j'ai pour lui une amitié confortable, je suis confortable... je me suis demandé, moi, si M. de Vogüé connaissait tant que cela l'Amérique et l'Anglo-Saxon lui-même !!

Peut-être après tout que M. de Vogüé a seulement voulu trop prouver et qui veut trop prouver ne prouve rien. Mais au fait qu'a-t-il voulu prouver ?

Cela sans doute qui est furieusement raisonnable : « L'argent vaut par l'emploi que l'on en fait. Il est aussi absurde de mépriser que de déifier ce ressort (!) nécessaire de l'activité humaine. Lingot d'or ou lame d'acier, tous les outils s'ennoblissent quand ils travaillent pour une idée... Le monde est assez vaste pour que nos deux peuples y poursuivent sans désaccord leurs tâches respectives... »

Au moins, il le prouve en un beau style, car M. de Vogüé ne déifie pas des ressorts à chaque page. Il n'écrit pas constamment des phrases comme celle-ci : « Ces yeux faisaient songer à deux oiseaux de proie aux aguets dans des trous de roches. Au fond de ces cavités, leur regard projetait comme un faisceau de volonté enveloppante sur les objets qu'il considérait, sur ce globe terrestre où il semblait qu'un aimant le ramenât. »

Oui, les héros de M. de Vogüé parlent bien ; ils parlent comme des livres ; ils parlent tous comme le même livre. Ils parlent beaucoup aussi. Quels bavards, ces hommes d'action !

Ils parlent un peu comme des prédicateurs qui ont écrit leur sermon d'avance. C'est que M. de Vogüé est bien incapable de simplicité. Il n'est point le penseur familier qui parle au cœur. Il exige, de qui le lit, une tension d'esprit toute pareille à la sienne durant qu'il écrit. Et il n'est nullement spirituel. Et son livre est un peu triste, — comme son âme désenchantée.

Tristesse des pensées, tristesse des mots ! Le style de M. de Vogüé est antique et solennel. O magnificence quelquefois pénible, grandiloquence souvent majestueuse et parfois lourde. Ah ! les pompes de ce style sont, pardonnez-moi, monsieur ! de véritables pompes funébres.

Mais M. de Vogüé est un romancier aussi travailleur que laborieux. Et dans notre époque de littérature fabriquée à la grosse, les qualités qu'assure le travail ont plus de prix que jamais. C'est pourquoi, n'était la coalition violemment importune des snobismes agressifs et méprisants qui servent et accablent M. de Vogüé, on souhaiterait de grand cœur que chacun de ses ouvrages pût garder après son apparition quelque chose de l'importance qu'on lui attribue avant qu'il ne soit publié.

J. ERNEST-CHARLES.

THÉÂTRES

Opéra-Comique : *La Tosca*. Drame lyrique de M. PUCCINI.
Renaissance : *L'Advysaire*. Comédie de MM. ALFRED CAPUS
et EMMANUEL ARÈNE.

Si quelque chose au monde peut nous rendre jus-

tement fiers de notre jeune école de musique française, disons-le franchement et sans fausse modestie, ce sont des œuvres comme cette *Tosca* de Puccini, et d'une façon générale, celles de tous les auteurs en *i* et en *o* qui sont en train de faire tant de bruit par le monde. Notez bien que cette observation n'implique aucun blâme aux entrepreneurs de spectacles qui soumettent leurs drames à notre appréciation. Si nos deux théâtres nationaux de musique peuvent et doivent être, à maints égards, considérés comme un *Louvre* de la musique dramatique, c'est-à-dire un musée véritable où peu à peu se classent et s'ordonnent les œuvres consacrées par le temps et le succès durable, ce serait méconnaître une part, non la moins importante de leur rôle, que les réduire à cette tâche. Encore faut-il qu'ils nous tiennent en contact avec la production contemporaine, française aussi bien qu'étrangère : c'est à quoi d'ailleurs M. Albert Carré s'entend à merveille et nous pourrions bien ajouter, sans crainte de forcer la note, que cette seconde partie de son rôle, il la tient un peu au détriment de la première. Du moins lui devons-nous de prendre une conscience exacte des tendances de la musique étrangère et de pouvoir faire un significatif rapprochement avec les nôtres...

Je me garderai bien de raconter aux lecteurs l'histoire de la *Tosca*, drame sombre, le plus proche peut-être du mélodrame entre tous ceux qu'écrivit M. Victorien Sardou, qui fit, *matériellement*, les beaux jours du Théâtre Sarah-Bernhardt, mais contribua, *moralement*, à déprécier le magnifique talent de l'artiste qui l'interprétait. On ne joue pas impunément des *Tosca*, des *Théodora* et des *Fédora*, des mois durant, lorsque les indications de ce talent vous destinent à Monime, Phèdre, Andromaque, Dona Sol et Lorenzaccio : voilà une idée que j'ai développée assez longuement l'an dernier pour n'y plus revenir. Retenons-en seulement que la *Tosca* renferme les situations les plus violentes, les plus brutales et faisant appel à la pure émotion physique que M. Sardou ait portées à la scène : scène de torture, scène de viol, fusillade, tout ce que l'imagination peut assembler pour exaspérer les nerfs du spectateur. Il me souvient que jadis, aux premières représentations de la *Tosca*, d'ailleurs mise en scène par M^{me} Sarah-Bernhardt avec un souci de réalité qui ne pouvait être atteint sur un théâtre musical, la tension nerveuse était telle, durant la scène de la Torture, que de nombreuses spectatrices avaient des attaques de nerfs et devaient quitter la salle.

Ce genre d'émotions est déjà par lui-même trop grossier, il fait appel trop évidemment aux instincts animaux de l'âme humaine, pour pouvoir être classé comme *matière littéraire*. Mais qu'on ait pu songer à en faire une *matière musicale*, voilà qui dépasse

l'entendement, ou du moins ne peut se justifier que par un parti-pris arrêté de méconnaître l'essence même de cet art et son génie intime ! Si nous envisageons la musique, en effet, comme un prolongement de l'âme sur l'infini, comme une suggestion de l'illimité que la parole humaine, si éloquente, si subtile soit-elle, est impuissante à atteindre, alors le réalisme musical, ou plus exactement le *Vérisme* de MM. Puccini et consorts n'a plus de sens. Si maintenant nous nous plaçons, non plus au point de vue de l'essence même de la musique, mais de sa réalisation, que peut-elle bien ajouter à des scènes si violentes, si brutales, si effroyablement tendues ?... Rien qui ne soit contraire à sa beauté propre, à tout ce qui compose sa merveilleuse action sur notre âme. Il advient alors qu'au lieu de renforcer l'émotion enfermée déjà dans la conception littéraire, elle n'atteint qu'à la fausser ou à la diminuer. Nous avons très présente encore à la mémoire l'intensité de certaines scènes de la *Tosca*, telle que la jouait M^{me} Sarah-Bernhardt. Prenons-les pour ce qu'elles étaient, c'est-à-dire des tableaux vivants mis en scène par une prestigieuse artiste. Ecartons toute idée de littérature, — c'est toujours ce qu'il faut ajouter avec M. Sardou... Eh bien... tels quels, et toutes réserves faites, ils atteignaient à un *effet* où la musique de M. Puccini n'arrive jamais, malgré ses débauches de sonorités et l'emphase de sa déclamation.

Car enfin, il faut bien le dire — et c'est là le fond même de la question, le point vital en quelque sorte — s'il y a une beauté propre à chaque art, laquelle est intimement unie à sa technique même, il y a également un genre particulier de laideur qui commence au point où il sort des limites expressives qui sont les siennes. M. Puccini et les adeptes du *véritisme* musical, pour s'être mal assimilés les théories wagnériennes, font une perpétuelle confusion entre le dynamisme musical et le renforcement des sonorités. Ils assimilent le bruit à l'intensité expressive de la musique, pareils à ces peintres qui croient qu'une débauche de tons mal accordés peut constituer une harmonie colorée... Par un perpétuel usage des passages de force, ils choquent en nous le sens inné des nuances, et vont contre cette loi psychique bien connue, aussi vraie sous le soleil du midi que sous les brumes du nord : à savoir que, nos sensations se précisant en nous *par différence*, le contraste *des effets* est la première condition de *l'effet* à produire...

Quand on sort d'une représentation comme celle-ci, on se reporte invinciblement et avec quelque fierté vers les compositeurs qui représentent, à l'heure actuelle, notre musique dramatique française et qui, du moins, à défaut de génialité, ont le goût et le sentiment de la beauté. On songe à M. Vin-

cent d'Indy qui sut transposer à son usage les théories wagnériennes et se libérer progressivement d'une main-mise qui pesait trop lourdement sur lui... à M. Gustave Charpentier, qui, lui aussi, poussa peut-être jusqu'à l'excès le coloris musical, mais du moins eut le sentiment des nuances, et trouva des accents variés, à la fois tendres et puissants, pour traduire une esthétique nouvelle; à M. Claude Debussy enfin, qui s'affirma récemment comme le plus nouveau, le plus original des jeunes compositeurs et avec l'art duquel les véristes italiens forment le contraste le plus puissant. La polyphonie grossière et commune de M. Puccini est la justification éclatante de l'art délicat, exquis, subtil de M. Debussy — et nul contraste ne saurait être plus édifiant que de voir, à deux jours de distance, ces deux mêmes œuvres représentées sur une même scène. Du moins en emporterait-on cette conviction que, si le compositeur italien a méconnu l'essence même et le génie intime de la musique, le compositeur français en revanche, a su les pénétrer avec une saisissante divination. Assez souvent en France nous nous sommes inclinés, agenouillés en face des renommées étrangères; assez souvent même nous les avons créées de toutes pièces par un snobisme ridicule, pour qu'il nous soit permis une fois de tirer quelque vanité d'une supériorité évidente, qui honore notre génie national et lui assigne son vrai rang.

* * *

L'an dernier, au début de la saison dramatique, la Renaissance ouvrait ses portes avec une pièce de M. Alfred Capus : la *Châtelaine*... et ce furent pour elle cinq mois de vogue assurée. Cette année, le même auteur reparait encore sur l'affiche, agrémentée du nom de M. Emmanuel Arène... et ce sont encore cinq ou six mois de recette assurée. L'an prochain, le même phénomène se reproduira jusqu'au complet épuisement de la vogue... de la *veine* ! Voilà, à n'en pas douter, des placements incomparables et qui rapportent gros, pour le portemonnaie, sinon pour la réputation des auteurs.

Désormais il semble bien acquis que M. Alfred Capus ne saurait dépasser un certain niveau, même en prenant soin de s'adjoindre un collaborateur. On connaît son domaine, celui où il triomphe, où il règne en maître incontesté : l'esprit, le mot alerte et parisien, la réplique non moins vive, et d'ailleurs prévue d'avance, parce qu'elle est généralement *en allusion* aux derniers événements parisiens — tout à la fois sa force et sa faiblesse. — Le public sait ce qui va venir : il n'a point à se creuser pour l'imaginer... et comme il sait gré à son favori de lui épargner un tel effort ! Toute cette première partie de

son rôle, qui d'ailleurs n'est point la seule, est, au premier chef, ce que nous appellerons du *théâtre de digestion*, très supérieur évidemment à ce que nous entendions jadis sur les scènes du Palais-Royal et des Variétés. Elle répond aux mêmes besoins, aux mêmes exigences de la majorité, et représente la raison profonde de son immense succès : je m'empresse de dire qu'elle n'est pas la seule.

Triomphant et sans égal pour le mot parisien, pour le *trait*, il est encore manifeste que M. Alfred Capus sait trouver une situation dramatique, un conflit d'âmes, sortant du domaine de la Comédie pure, pour atteindre au drame. Il nous donne un instant l'illusion et l'espoir qu'il va se hausser jusqu'à la passion, qu'il va tirer quelque chose de pénétrant d'une situation habilement posée.. Erreur... Il semble bien, — en définitive nous l'avions observé dans la *Châtelaine* et nous devons le constater encore dans l'*Adversaire* — qu'une fois arrivé à une certaine hauteur, il lui faille redescendre aussitôt, pareil à ces gens dont les poumons trop faibles ne sauraient supporter une forte pression sans s'exposer aux pires malaises. Il esquisse, mais n'achève pas. Il trouve des données ingénieuses et nouvelles qui intéressent et retiennent momentanément l'attention. Mais il n'en tire pas le quart de ce qu'elles contenaient. Et de fait, on imagine malaisément un auteur ayant eu le genre d'entraînement propre à M. Alfred Capus et qui envisagerait la vie avec assez de gravité pour en dégager quelque œuvre forte. M. Alfred Capus a trop longtemps et trop assidument produit du théâtre *de digestion*, pour atteindre jamais, on peut le croire, au véritable théâtre *d'émotion*.

... Maurice Darlay est un de ces hommes qui vivent placidement dans la paix du ménage, ne demandant qu'une chose à la vie, c'est de leur donner le moins d'émotions possible, de se laisser vivre. Dépourvu d'ambition, non point par incapacité certes, mais bien plutôt par désenchantement anticipé — il n'a guère dépassé la quarantaine — Maurice a pour femme un de ces êtres nerveux, impressionnables à l'excès, tout juste l'opposé de lui, et qui, à vrai dire, n'ont jamais une attitude définitive dans la vie. Ambitieuse pour lui — car elle l'aime réellement — elle ne souhaite qu'une chose : qu'il reprenne sa profession d'avocat, où déjà il obtint quelque succès, et qu'il sorte un peu de cette médiocrité bourgeoise, de ce pot-au-feu quotidien, qui l'exaspère, elle, si c'est assez pour le contenter, lui. Voici que précisément une occasion inespérée se présente. On vient lui offrir une affaire sensationnelle : affaire de finance où la politique joue son rôle. Maurice n'a qu'à dire oui pour obtenir cette cause qui le mettra en lumière. Tout justement il refuse et désigne un de ses jeunes confrères, assidu dans sa

maison, M^e Langlade, pour le remplacer. D'où stupeur et désenchantement de Marianne Darlay...

Vous avez deviné, n'est-ce pas, que ce Langlade est l'amant en instance, l'amant prévu, l'amant *fatal*, l'amant aux belles phrases, chaudes et ardentes, qu'on murmure entre deux portes... et toute cette partie du rôle de Langlade n'est certes pas pour rajeunir et raviver une œuvre dramatique. C'est ce que nous avons entendu tant de fois, la préparation, la mise en œuvre de l'adultère *par ennui*, par recherche de sensations nouvelles, inconnues, troublantes, thème fatigué, usé, rebattu, pour lequel il faudrait, si l'on avait la prétention de le rajeunir et de le renouveler, une autre profondeur, une autre pénétration psychologique que celle dont jusqu'ici fit preuve M. Alfred Capus. Après s'être débattue quelque temps, mais débattue en nous laissant la certitude qu'elle ne tardera pas à succomber, Marianne Darlay tombe dans les bras du jeune homme fatal qui doit raviver ses sensations. Celui-ci l'y tiendra d'autant plus vivante et palpitante qu'il la sentira poursuivie par le remords et par la crainte du châtement. Toute cette partie de l'œuvre, et, par conséquent, tout le rôle de Langlade, nous sont apparus avec une banalité d'autant plus frappante que l'acteur, M. Magnier, imite davantage et jusqu'au pastiche, la voix, les intonations, les attitudes du plus fatal de tous les séducteurs, M. Le Bargy. On ne saurait être moins soi-même que ne le fut M. Magnier, et j'avoue ne pas comprendre le mobile qui a pu pousser un interprète à composer un personnage avec un tel parti-pris.

Ici commence le véritable rôle de Maurice Darlay, la partie originale et nouvelle de l'œuvre, qui eût pu devenir forte et vraiment émouvante, si le propre de M. Alfred Capus n'était pas justement de tourner court au bon moment, de *se dérober* quand il a pris le plus bel élan. Darlay, qui aime sincèrement et profondément sa femme, qui jusqu'alors, ne s'est manifesté que comme une figure de demi-teinte, soudain s'accuse en plein relief, dans son attitude de mari jaloux. Il a la certitude morale qu'elle le trompe; mais il lui faut la preuve, car il ne peut continuer à vivre dans cette angoisse : et la seule façon de l'avoir, c'est un aveu qui émane d'elle. Il ne songe pas à la brusquer : c'est par la douceur qu'il y arrivera. Cette scène-là, je le répète, est saisissante : un moment nous avons cru, comme autrefois dans la *Châtelaine*, que M. Capus allait se hausser jusqu'à la plus subtile et la plus poignante psychologie. Darlay aborde sa femme : il lui confie ses craintes, ce qu'il croit avoir remarqué, qu'elle n'est plus à lui comme par le passé... qu'elle traverse sans doute une crise douloureuse... mais qu'il est temps encore peut-être de se reprendre... Tout cela est d'une délicatesse,

d'une humanité, d'une vérité saisissante. Peu à peu il arrive, en précisant l'image, en pressant l'*Adversaire*, en l'investissant comme une citadelle qu'on assiège, à lui faire perdre la tête, à l'affoler, bref à lui faire avouer que non seulement elle aime Langlade, mais encore qu'elle s'est donnée lui.

Les dénoûments de M. Capus sont toujours la partie faible de ses œuvres. Après cette scène d'aveu, si forte et si nouvelle, nous attendions, nous espérions autre chose que ce banal divorce, froidement réglé, et qui est une manière vraiment trop commode de se tirer d'affaire. Mais voilà, la facilité d'un tel dénoûment était bien tentante, et l'effort cérébral qu'impliquait une autre solution, plus humaine, plus intéressante, plus difficile à réaliser aussi, s'accordait mal avec le tempérament de l'auteur, avec le temps qu'il peut consacrer à chacune de ses œuvres, étant donné la surabondance de sa production. Une fois de plus c'est un effort qui tourne court, qui nous répète, d'un amuseur en vogue, tout ce que nous connaissions déjà, comme trait, comme dialogue, comme habileté de travail, comme succès facile, et qui, semblable aux précédents, nous laisse sur une forte déception.

M. Guitry et M^{lle} Brandès, dans le rôle de Maurice et Marianne Darlay ont employé avec succès leur remarquable talent à faire vivre ces deux figures inachevées.

PAUL FLAT.

Dans ma dernière analyse de *Maison de Poupée*, j'ai commis une erreur de nom que je m'empresse de rectifier. J'avais attribué le rôle du docteur Rank à M. Chautard. C'est M. Saillard qu'il faut lire. Je profite de l'occasion pour répéter que ce jeune acteur y fut de tout premier ordre — ce qui ne veut pas dire que M. Chautard ait moins bien tenu son emploi qui était le rôle de Krogstad.

P. F.



LES FEMMES DANS L'ŒUVRE D'ANATOLE FRANCE

Les femmes donnent à l'œuvre littéraire un charme doux et subtil; elles lui ajoutent en saveur amoureuse; elles font que tout ce qui paraîtrait aride et morose se revêt, par leur présence, de séduction et de bonheur. Les livres les plus durables sont ceux où elles habitent. Le sortilège de la beauté exerce si bien son pouvoir que les plus divins poètes et les plus nobles artistes sont tombés en disgrâce qui l'ont méconnu. M. France le sait bien, qui a parlé des femmes avec un don si rare d'émotion attendrie. Il n'y a pas un seul de ses ouvrages où quelques-