baisait volontiers le bas du vêtement. On trouvait extrêmement naturel de baiser les mules du Pape. Il est fâcheux que ces délicatesses de l'art du contact aient entièrement disparu.

Mais nous ne pouvons pas nous étendre sur tous ces petits problèmes; résumons-les d'un seul mot : le charme d'une femme consiste dans l'art de rendre sa relation aimable.

Et son honneur est d'élever cet art assez haut pour que les moyens physiques restent ce qu'ils sont, de simples moyens, et que le rapport vrai s'établisse d'âme à âme.

Autrement dit, la substance pratique du charme physique est un charme moral.

Et ainsi nous arrivons encore à cette conclusion : Non seulement le charme est autre chose que la beauté des formes physiques, mais même on peut se demander si la beauté proprement dite sert beaucoup au charme et si elle ne lui nuit pas quelquefois; car c'est une arme dont on n'est pas très maître : une épée de feu, qui brûle la main. Au premier abord, elle rend tout facile; mais une femme aurait bien tort de se fier à la solidité d'une suggestion purement matérielle, sans compter que cette suggestion n'a rien de très particulièrement flatteur et tourne bientôt à des résultats positifs, qui excèdent vite les limites de l'art... Même vis-à-vis de son mari, il faut secouer ce genre de suggestion, et se préoccuper surtout de ce qui survit à l'éclat de l'épiderme ou à l'éclat des rubans et des oiseaux empaillés.

DE MAULDE LA CLAVIÈRE.

THÉÂTRES

OPÉRA : *Astarté* (1), opéra en quatre actes et cinq tableaux poème de M. Louis de Gramont, musique de M. Xavier Leroux. — VARIÉTÉS : *les Médiéis*, comédie en trois actes et quatre tableaux, de M. Henri Lavedan.

Le poème d'*Astarté* se distingue d'une manière assez marquée des ordinaires livrets d'opéras. Il est « écrit », d'abord, et cela n'est pas fréquent; écrit en une langue claire, sobre, élégante, fort agréablement poétique; et cela n'est pas pour étonner, de la part de l'auteur de *Rolande*. De plus, il marque un effort très sensible pour bannir les épisodes superflus et conventionnels (les chœurs, par exemple, sont toujours exigés par l'action dramatique); le drame est volontairement réduit à ses éléments essentiels; il n'y a de personnages que ceux dont il ne

saurait se passer. Enfin, on y remarque, et il faut y louer, un excellent souci de la longueur... Je m'explique. Les livrets, le plus souvent, — et cela prouve une fois de plus combien les auteurs sont ignorants des nécessités du drame musical, — les livrets sont rédigés le plus souvent en répliques courtes et sèches, excellentes pour une pièce parlée, mais déplorables dans une pièce en musique, d'où elles suppriment tout développement musical.

Les auteurs ont si bien compris le peu de substance musicale de leurs dialogues, qu'ils les interrompent de temps à autre pour placer une sorte d'effusion lyrique dont le moindre défaut est de contraster étrangement avec ce qui l'entoure. M. de Gramont, au contraire, — et ceci dénote un sens exact des exigences du drame musical, — s'est attaché à écrire un dialogue, non plus haché, mais composé de longs morceaux. Ce que ses personnages ont à dire, ils le disent « d'un seul tenant », si l'on peut s'exprimer ainsi. Les avantages musicaux de cette manière d'écrire sont évidents. Ainsi, au lieu de mettre en musique un dialogue morcelé où, — chaque personnage répondant rapidement à l'autre, — la musique doit à tout instant changer de caractère, le musicien se trouve en face d'un véritable développement, de sentiments ou d'idées, admirablement propre à être « suivi » musicalement.

Et, pourtant, ce poème où j'ai plaisir à reconnaître des qualités qui ne sont point banales, ce poème me déplaît le plus complètement du monde. Encore le mot déplaire est-il fort insuffisant. Pour parler net, ce n'est pas assez de dire qu'il offense la morale, car la morale est assez bonne personne; il offusque la décence la plus ordinaire. Il n'est pas seulement sensuel, comme était celui d'*Esclarmonde*; il est équivoque et gênant; il est... il est tel que M. de Gramont a dû renoncer à nous expliquer certains moments importants de son drame. Et M. de Gramont n'est point timide!...

Hercule, las de son repos, veut accomplir un exploit mémorable. Fidèle de la chaste Vesta (une fois pour toutes, je ne discute pas l'interprétation que M. de Gramont donne de la fable d'Hercule), il a résolu de châtier l'impudique reine de Sardes, Omphale, sectatrice de l'infâme Astarté. Malgré les prières de Déjanire, il part suivi de ses guerriers. Il a foi dans sa force, dans sa vertu; il affrontera l'irrésistible beauté d'Omphale; il la verra, et ne la tuera qu'après l'avoir contemplée. Comme on dit, il joue la difficulté. — Mais, à peine a-t-il quitté le port, qu'apparaît un funeste présage. Le feu sacré s'est éteint sur l'autel : une apparition surnaturelle s'est montrée sous le portique du temple. Hercule est menacé d'un grave péril; il sera la victime d'Omphale... Déjanire, heureusement, possède un talisman invincible, la

(1) La partition a paru chez Alphonse Ledue, le poème chez Stock.

robe que lui a léguée en mourant le centaure Nessus. La charmante Iole (un joli nom pour un navigateur), déguisée en jeune garçon, le portera à Hercule.

Sous les murs de Sardes. — Phûr, le grand prêtre d'Astarté, seul homme de la ville m'a-t-il semblé, rassure les habitantes éplorées : Hercule sera la proie d'Omphale. Phûr rentre dans la ville escorté des prêtresses d'Astarté, dansant et chantant... Et je me garderai de vous dire ce qu'elles chantent. M. de Gramont s'est amusé à rimer leurs strophes en rimes exclusivement féminines. C'était le cas ou jamais... — Voici Hercule et sa troupe. Le héros va reconnaître les remparts. Et, pendant sa courte absence, les prêtresses (elles ont modifié leurs chants et leurs rimes) ont vite fait de séduire et d'emmenner avec elles les soldats.

Et voici enfin Hercule en face du palais d'Omphale. La reine paraît. Il lève son glaive. Elle écarte ses voiles... Hercule l'invincible est vaincu!... Rien ne lui coûtera désormais pour posséder Omphale; il dépose aux pieds de la reine ses armes et ses trophées, il renie Vesta et adore Astarté. La scène de séduction est vive. Du moins, s'écoute-t-elle sans malaise. Mais il faut que la ville entière soit témoin du triomphe d'Omphale, et contemple Hercule filant sa quenouille. Et c'est devant la foule, que Phûr célèbre les « fiançailles » de la reine et du héros. (Il y a là une histoire de philtre à laquelle je n'ai rien compris.) Orgie, tumulte... Hercule est tiré de son sommeil léthargique par les appels amoureux d'Omphale. Il vole dans ses bras.

Les amants, — *lassati, non satiati*, — vivent dans l'extase. Phûr s'en indigné et s'en inquiète. Il éveille les soupçons d'Hercule : Omphale est volage; que le héros la contraigne à s'unir à lui dans le temple d'Astarté à Lesbos; alors, elle lui appartiendra pour toujours. Mais Omphale refuse... Et comme Hercule insiste et sort irrité, elle s'irrite à son tour contre lui, et supplie Astarté « de lui pardonner ses blasphèmes » (?) et de la rendre « insensible comme autrefois »... Alors paraît Iole. Omphale, mise au courant de sa mission, accepte avec joie ce moyen de se débarrasser d'Hercule : elle lui fait remettre la robe de Nessus, cependant qu'elle accable de tendresses la charmante messagère... Tout à coup des cris éclatent. Hercule apparaît environné de flammes qui s'échappent de la tunique fatale; le feu se communique au palais qui flambe et s'écroule. Et une apothéose finale nous montre Omphale gravissant avec Iole les degrés du temple de Lesbos.

Ayant à rendre compte un jour d'un sujet analogue, M. Jules Lemaitre écrivait : « Ce qui caractérise ces personnages, c'est ce que j'appellerai, par la plus atténuante des litotes, le manque de naturel

dans les affections... » Cette phrase délicieuse pourrait servir d'épigraphe à *Astarté*.

Qu'un pareil sujet, si fâcheux qu'il soit par ailleurs, soit ou non « capable » de musique, je ne le discute pas ici. Il convient seulement de remarquer que l'expression musicale de la sensualité pure (si j'ose m'exprimer ainsi) est extrêmement limitée. Dans *Esclarmonde*, au moins y avait-il quelque trace de sentiment, et, vers la fin, quelque douleur. Ici, rien que la sensualité; volontairement, M. de Gramont a banni de son poème toute trace de « sentiment ». Je reconnais que le sujet n'en comportait guère. C'était une raison, peut-être, pour ne pas le choisir.

De là une cause de monotonie pour la musique de M. Leroux. A partir de la fin du premier acte (encore quelques thèmes frénétiques y figurent-ils déjà), les voix et l'orchestre restent obstinément et uniformément en folie. C'est un chromatisme qui se pâme, qui hurle, qui rugit. Et c'est toujours le même chromatisme. Depuis *Tristan*, il n'y a plus qu'une manière d'exprimer le délire des sens, c'est la fameuse ascension chromatique, qui n'a pas, d'ailleurs, chez Wagner la signification exclusivement physique que semble lui prêter M. Leroux. On la retrouve, trop pareille, dans *Astarté*. Mais M. Leroux a cru que, pour en augmenter la signification, il suffisait de la prolonger : au lieu de trois notes, il en met cinq ou six; parfois, dans les situations particulièrement tendues, c'est une octave, même une octave et demie... Imaginez un peintre qui, pour donner plus d'expression à la *Joconde*, la reproduirait au quadruple de sa taille!... C'est précisément le contraire qui arrive. Au lieu de l'impression du désir infini et irréalisable que nous donnait *Tristan*, ce n'est plus qu'une crispation dont l'abus tourne rapidement en monotonie. Ajoutez que ce chromatisme même, on ne peut le répéter sans cesse, pareil à lui-même. Alors il est tantôt ascendant, tantôt descendant, tantôt à l'orchestre, tantôt aux voix... Au bout de quelques mesures, l'effet s'atténue. Et c'est alors par l'orchestre déchainé que M. Leroux croit traduire le désir... Je ne sais guère d'ouvrage plus uniformément bruyant qu'*Astarté*. Il en est, je pense, de plus expressif... Il n'en est pas, il faut bien le dire, de plus exaspérant. « Je donnerais un écu pour une chanterelle », disait Grétry. On donnerait tous les cuivres de l'Opéra pour une de ces honnêtes phrases diatoniques comme en écrit M. Saint-Saëns...

Ce qui me fâche, c'est que, — dans cet ouvrage dont le sujet est si singulier et la musique si crispée, — l'originalité est ce qui manque le plus. Le désir s'exprime conformément au modèle *Tristan*. S'agit-il d'une scène religieuse antique, voici les flûtes en tierce à la manière de *Salammbô*, et l'inévitable

« mode » que vous savez. Le palais d'Omphale s'enflamme; et c'est le feu d'après la méthode *Walkyrie*... On dirait d'un recueil de recettes musicales... « La Musicienne bourgeoise », si vous voulez.

Ce qui déplaît ici, ce n'est pas la véhémence ou l'excès. C'est l'expression insuffisante de cette véhémence et de cet excès. C'est l'illusion qu'on augmente l'expression en tendant les voix à les rompre, et en faisant hurler les cuivres jusqu'à nous assourdir. Le vacarme n'a jamais été une raison.

Ce n'est pas tout. J'avais plaisir tout à l'heure à signaler dans le poème de M. de Gramont une assez forte substance musicale, un développement littéraire qui devait donner lieu à un égal développement musical. On dirait que M. Leroux ne s'en est pas avisé. C'est une chose curieuse que cette sécheresse du développement musical chez un musicien contemporain. La phrase commence, bien ou mal, au hasard, dirait-on, de l'improvisation; mais dès qu'elle s'est achevée, le musicien hésite ou balbutie, à moins qu'il ne se répète. Pas une des « tirades » du poème n'est composée musicalement... Si j'insiste, c'est que je crains que M. Leroux, poussé par des amis maladroits, ne s'applique à ne pas travailler... On dirait que, lorsqu'il a écrit une phrase, il redoute de la corriger ou de la suivre, tant il a peur de gêner son originalité... C'est au contraire en se surveillant soigneusement, qu'il arrivera, peut-être, à en avoir une.

Astarté est fort bien interprétée. M. Alvarez fait tonner sans faiblesse, sans fatigue, et sans relâche le cuivre de sa voix; M. Delmas prête sa diction large et sûre au rôle de Phûr; M^{me} Héglon rend avec beaucoup de passion le rôle « difficile » d'Omphale; M^{me} Grandjean montre de la force dans celui de Déjanire; M^{lle} Hatto chante avec infiniment de charme l'agréable invocation du premier acte; et M^{lle} Nimidoff donne une silhouette gracieuse à Cléanthis, prêtresse d'Omphale-Astarté. — La mise en scène est d'une somptuosité rare; et, ce qui vaut d'être signalé, de très réels progrès ont été faits en ce qui touche l'éclairage; il y a au premier acte un effet de crépuscule tout à fait réussi. Les chœurs sont mieux vêtus que d'ordinaire. Il faut en féliciter M. Gailhard. Il faut le féliciter de tout, ... sauf peut-être d'avoir monté *Astarté*...

* * *

Il ne faut pas se lasser d'admirer à quel point le sentiment de la hiérarchie est puissant chez le public et chez la critique. Un académicien a envie de s'amuser et de nous amuser. Il écrit une pièce où il « transpose », en quelque sorte, et très ouvertement, le *Bourgeois Gentilhomme*... Et aussitôt ces deux institutions nationales, — l'Académie et Molière, —

se dressent entre lui et la critique, majestueuses et intangibles. M. Lavedan est académicien, et il veut rire? Il s'est inspiré de Molière, et il n'a pas été profond à donner le vertige?... Ce sont choses qu'on ne pardonne pas. On les lui a fait payer, — et le *Prince d'Aurec*, et *Catherine*, et le *Nouveau Jeu*..., et peut-être quelques petites choses avec... Il ne nous doit plus rien!

Je dirai très franchement que M. Lavedan a montré parfois une fantaisie plus délicate et une observation plus fine, sinon plus exacte. Aux *Médicis*, je préfère, — et j'ose le dire! — le *Prince d'Aurec* ou le *Nouveau Jeu*. Il n'en est pas moins vrai que sa dernière pièce est fort amusante, et que j'y ai pris, pour ma part, un plaisir très soutenu.

Elle manque de profondeur? J'y consens. Mais c'est précisément de profondeur qu'elle devait manquer, si le ridicule qu'elle met en scène est un ridicule de surface, un ridicule purement extérieur, et qui ne peut guère affecter le fonds moral des personnages. Qu'on aime plus ou moins le *modern style*, cela prouve seulement qu'on a plus ou moins de goût et qu'on est plus ou moins ridicule; cela ne prouve pas que l'on soit un méchant homme. M. Jourdain non plus n'est pas méchant, cependant il sacrifierait les siens à sa manie: et le snobisme dont il est atteint ressemble fort au snobisme qui gonfle le héros de M. Lavedan, Laurent dit « de Médicis »... Remarquez toutefois que si c'est le même mal, ce n'est pas tout à fait la même maladie, la première étant beaucoup plus « profonde » que l'autre. Et qu'aurait-on voulu, en fin de compte? que Laurent ruinât les siens, fût berné par sa fille et dépouillé par son fils, toujours comme dans Molière... ô Monval! Remarquez d'ailleurs que le seul moment, dans le *Bourgeois Gentilhomme*, où nous éprouvions un soupçon de malaise est celui où les choses menacent de tourner au tragique... Au surplus, laissons ce parallèle et revenons aux *Médicis*.

Sur un travers léger, M. Lavedan a fait une pièce légère, légère comme trame, légère comme étude de caractères. Le châtement qu'il a voulu infliger à son Laurent est léger, puisque c'est une tromperie dont il ne s'apercevra certes pas; et cette tromperie n'est d'ailleurs qu'hypothétique. Laurent finit par s'apercevoir qu'on l'exploite. C'est donc qu'il n'était ni tout à fait aussi sot ni tout à fait aussi « envouté » qu'on aurait pu le croire. Les moyens employés pour le convaincre sont un peu gros? Mais quels moyens fins auraient réussi avec lui?

Enfin ce ridicule superficiel, M. Lavedan l'a peint avec infiniment de verve et d'exactitude. Le défilé des inventeurs, au premier acte, est une chose extrêmement réjouissante, et l'idée de l'argenterie en caoutchouc, à peine exagérée, est une excellente

invention. Et Laurent a des mots qui sont du meilleur Lavedan. « Quand une chose ne ressemble à rien, c'est de l'Art! » est une phrase qui résume assez bien, ce me semble, le goût et le discernement de certains amateurs. Et il en est une autre qui vous ravira, je pense, comme elle m'a ravi : Laurent porte une bague nouvelle : « Depuis quand l'avez-vous achetée? »... demande quelqu'un : « Je ne l'ai pas encore achetée; le fabricant me l'a prêtée *pour que j'essaye de m'y habituer!*... » Peut-on montrer, sous une forme plus parfaitement drôle, et la laideur évidente, de l'*art moderne*, et le labeur appliqué des néophytes? Pour ce mot-là, je pardonnerais beaucoup aux *Médecis*. Mais ils n'ont pas besoin qu'on leur pardonne tant de choses. Un peu de sympathie, ou d'indulgence, aurait suffi. Admirons ceux qui, au nom du grand art, peuvent boudier contre une pièce amusante et légère. Et gardons-nous de les imiter.

Les *Médecis* sont très spirituellement mis en scène, et joués, — à ravir, — par MM. Brasseur et Noblet, par M^{mes} Granier et Lavallière.

JACQUES DU TILLET.

MOUVEMENT LITTÉRAIRE

ÉTRANGER

Michael Kramer, par Gerhart Hauptmann (Fischer, éd. Berlin).

Michael Kramer est un grand artiste; pour lui la peinture est une religion. Il a un fils, dont la laideur physique est celle du père exagérée, dont le génie est aussi celui du père, peut être plus vivace encore. Michael a encore une fille, vaillante, pleine de respect et d'adoration pour l'homme extraordinaire qu'il est. Il traite durement ses deux enfants, et si ces procédés lui réussissent auprès de sa fille, ils échouent totalement auprès du jeune homme. Celui-ci s'abandonne à la vie, sans force pour lutter; il s'éprend de la fille d'un aubergiste, se laisse mépriser, avilir pour l'amour d'elle. Michael, qui a eu vent de cette conduite honteuse, fait une tentative pour regagner la confiance de son fils, pour l'amener à parler franchement. Mais il est trop tard : Arnold ment pour détourner les questions importunes du tyran qui voudrait s'adoucir. Il retourne au cabaret, et, dans une rixe avec l'amoureux de sa belle, trouve la mort. On rapporte le cadavre d'Arnold chez Michael Kramer. L'artiste moule en plâtre le masque de son fils, puis se remet à son travail habituel. Il est sans haine, sans désir de vengeance. Pourtant son âme est dévastée. « Ils l'ont abattu comme un

chien! » s'écrie-t-il en contemplant le cadavre, et il ajoute : « C'est bien, c'est bien ainsi... » Le but de sa vie avait été d'ennoblir son fils, il n'a su que le maltraiter, et maintenant c'est la mort qui l'a ennoblé. Et il paraît se consoler par une étrange théorie : « La mort est la plus douce forme de la vie, le chef-d'œuvre de l'amour éternel. » On sent que pour lui cette horrible catastrophe, la mort de son fils, pose d'une manière nouvelle et plus aiguë un problème qui le torture. Lui-même vivra pour son art, pour chercher la solution de ce problème... Heureux les forts : le malheur qui terrasserait un homme ordinaire ne fait qu'intéresser douloureusement Michael Kramer. Ce n'est pour lui qu'une dernière confrontation avec l'inconnu : il espère qu'un coin du voile qui lui masque la vie sera soulevé par cet événement. Le drame est poignant; le singulier problème qu'il pose suffirait à le rendre intéressant. Peut-être Hauptmann n'est-il pas tout à fait à l'aise dans le cadre restreint et souvent inconfortable d'une série de scènes dialoguées. Le caractère principal, celui de Michael Kramer, est trop compliqué, trop formé déjà pour qu'il nous suffise de le voir à la fin de sa vie sans que nous ayons assisté au développement de cette intègre et robuste intelligence. Trop de choses sont sous-entendues, trop d'influences, d'aspirations, trop d'idées diverses rôdent comme des fantômes autour de ce front d'artiste. L'action, subitement accumulée après une période de formation qui a dû être longue et terrible par tout ce qu'elle contenait de force latente, déroute...

Poeti francesi contemporanei, par DIEGO DE ROBERTO (Cogliati, éd. Milan).

Ce petit ouvrage est destiné d'abord à faire connaître en Italie les poètes français contemporains, et secondement à démontrer la vanité des tentatives symbolistes. Mais il est un peu trop rapide et superficiel pour rendre, à ce double point de vue des services très appréciables. La documentation en est médiocre : il débute par cette erreur de présenter François Coppée comme un poète contemporain. Si l'auteur avait l'intention de remonter ainsi jusqu'aux parnassiens les plus reculés, il pouvait en tout cas mieux choisir, et l'on s'étonne, par exemple, qu'il n'ait pas eu l'idée plutôt de consacrer un chapitre à Leconte de Lisle, à Sully Prudhomme ou bien à Dierx. Ensuite, M. Diego de Roberto oublie à tort des poètes tels que Laforgue, Maeterlinck, Gustave Kahn, Émile Verhaeren : il aurait mieux valu négliger René Ghil et Anatole Baju. Quant à Vielé-Griffin, M. de Roberto l'exécute en quelques lignes, déclarant que son style n'est ni de la poésie, ni de la bonne prose. En somme, dans les essais de rénovation qu'ont faits les poètes français contemporains, le cri-