

« était une brune extrêmement jolie, mais avec l'élégance et la liberté de costume de ce temps. Elle profitait de sa jeunesse et de sa réputation de femme à la mode pour vivre et s'exprimer comme bon lui semblait. Tandis que cette dame profitait du laisser-aller des mœurs républicaines à Paris tout en affectant l'élégance de la Cour que l'on avait détruite, son mari officier, supérieur au service de l'Autriche se battait contre les armées de la France... »

Que faisaient alors les dames de Bellegarde ? Aimée de Coigny nous le révèle obligeamment.

« M^{mes} de Bellegarde sont du petit nombre des personnes qui, en 1794, ont eu le courage de tirer les matériaux de l'ancienne société du chaos sanglant où ils étaient tombés et qui ont contribué à édifier la nouvelle. On doit même ajouter que ces matériaux se sont nettoyés chez elles quoiqu'elles ne soient jamais arrivées à les ranger en ordre. En effet, on a rencontré dans la maison, séparément ou ensemble les éléments les plus opposés. Mais le fond de leur société est resté le même, composé d'artistes et de gens de lettres. »

Elles furent répandues dans la société du Directoire et du Consulat. Dans leur salon ou dans ceux qu'elles fréquentaient, chez la princesse de Vaudémont ou ailleurs, elles ont reçu les hommages des hommes de leur temps : Saint-Aignan, Pasquier, Molé, Lavalette, Montlivéau, Dalberg, Vitrolles... Puis, à l'impérieuse prière de la vicomtesse de Laval, elles organisèrent chez elle un dîner hebdomadaire où venaient converser, Alexandre Duval, le peintre Gérard, Talleyrand lui-même.

Enfin l'amour de Dieu les toucha. Elles devinrent pieuses, d'une piété passionnée. Je veux croire qu'elles priaient souvent pour le délicieux Séchelles.

Le roman était fini, bien fini. Mais le souvenir n'en est point encore évaporé. Le parfum de l'amour est persistant.

J. ERNEST-CHARLES.



THÉÂTRES

Opéra-Comique : *Alceste*, de GLUCK.

Lorsque nous incitions M. Albert Carré, voici de longs mois déjà, à reprendre quelque œuvre du répertoire, nous n'osions pas espérer que son choix dût se fixer sur un de ces sommets qui dominent les autres productions de l'art lyrique, comme en une chaîne de montagnes les glaciers dressent leurs pics au-dessus des cimes accessoires. *Alceste* est bien un de ces sommets, et le directeur de l'Opéra-Comique ne pouvait faire un choix plus heureux, ni plus noble.

Il est permis seulement de regretter que cette tentative artistique ait été faite aussi tard dans la saison, c'est-à-dire à une époque où elle ne pouvait normalement se développer ni fournir toute la carrière dont elle est capable, nous en sommes convaincu...

Tout en suivant les péripéties, tout en écoutant les accents douloureux de ce drame sublime, nous nous interrogeons, en bon analyste qui veut avant tout pénétrer le mystère de sa jouissance, sur les raisons pour quoi cette œuvre austère et grave allait si profondément en nous ! Et certes, une de ces raisons, nous la pouvons trouver dans certains accents pathétiques de cette musique qui, elle seule, et indépendamment de son sens psychique, par sa vertu dynamique, serait habile à nous émouvoir. Bien qu'on ait affirmé, soutenu le contraire, par un étrange snobisme qui prétend à se composer une attitude, le maître d'*Alceste* et d'*Orphée* est un grand et pur musicien, bien qu'il soit encore un plus grand et plus pur dramaturge. Une seconde raison, — et précisément ce mot *dramaturge* m'y mène, — est dans le merveilleux accord de la musique avec le sujet traité, dans ce sens incomparable, qui ne fut égalé après lui que par Richard Wagner, de la fusion des deux langues pour traduire les passions humaines ! Oui, certes, il y a cela, il y a de tout cela dans la noble et pure jouissance qu'éveille en notre âme, même chez ceux qui ne furent point modelés au début par l'initiation classique, la représentation d'une œuvre de Gluck. Il y a de tout cela... Mais cela ne suffirait pas encore à rendre un compte exact et précis d'une si parfaite volupté : cela ne nous donnerait pas encore la raison profonde de cette volupté — je dis profonde, parce qu'elle est éminemment psychologique : c'est la plus parfaite entente des *conditions de vitalité du drame*, qui se manifeste chez Gluck comme un attribut du génie, comme un don des dieux et que rien ne remplace. Si *Orphée*, si *Alceste* nous apparaissent avec ce caractère de fraîcheur et de jeunesse immortelle par où ils traverseront les siècles, le vrai motif en est là, n'allez pas le chercher ailleurs : le chevalier Gluck posséda au plus haut degré le secret merveilleux de l'*action dramatique*.

Dans un livre qui vient de paraître et qui contient de judicieuses observations sur le drame moderne (1), M. Maurice Maeterlinck développe quelques idées qui présentent un rapport immédiat avec cette actualité d'*Alceste* : « Descendre plus avant dans la conscience humaine, dit-il, cela est permis et même ordonné au penseur, au moraliste, au romancier, à l'historien, et, à la rigueur, au poète lyrique ; mais le poète dramatique ne peut, à aucun prix, être un philosophe

(1) *Le Double Jardin*, par Maurice Maeterlinck

inactif ou un contemplateur. Quoi qu'on fasse, quelque merveille qu'on puisse un jour imaginer, la loi souveraine, l'exigence essentielle du théâtre, sera toujours l'action. Quand le rideau se lève, le haut désir intellectuel que nous apportons se transforme soudain; et le penseur, le moraliste, le mystique ou le psychologue qui est en nous, cède la place au spectateur instinctif, à l'homme électrisé négativement par la foule, et qui veut voir *quelque chose se passer sur la scène*. Si étrange que soit cette transformation ou cette substitution, elle est incontestable: elle tient évidemment à l'influence de l'essaim humain, à une indéniable faculté de notre âme, qui est douée d'un organe spécial, primitif et presque imperceptible, pour jouir et s'émouvoir en masse. Il n'est alors si admirables, si profondes paroles qui bientôt ne nous importunent, si elles ne changent rien à la situation, si elles n'aboutissent à un acte, si elles n'amènent un conflit décisif, si elles ne hâtent une solution définitive ».

Constatations décisives, et qui revêtent presque le caractère d'un aveu chez celui qui substitua l'idéal dramatique de *Monna Vanna* à celui de *Pelléas*, elles prennent une valeur d'autant plus grande sous la plume de celui qui fut poète avant d'être auteur dramatique et qui, précisément, put croire un long temps que les éléments de beauté et d'intellectualité pure suffisaient à la réalisation scénique. Ces constatations, fruit de l'expérience, viennent ici juste à point, pour nous édifier sur les raisons profondes du génie de Glück. Parce que le chevalier Glück eut au plus degré le sens intime et profond de cette loi dramatique qui se résume en deux mots: *action* et *progression*, parce qu'il sentit également et vérifia par son œuvre que l'action au théâtre ne pouvait guère prendre naissance que « d'une lutte entre une *passion* et une *loi morale*, entre un *devoir* et un *désir* »; parce qu'enfin il tenait en mains le plus magnifique instrument: la musique, pour illustrer et amplifier les émotions de l'âme humaine se rattachant à de tels conflits... pour ces trois causes assemblées, il réalisa des œuvres comme cet *Orphée*, comme *Alceste* encore, qui ne sont pas seulement les plus abondantes que nous sachions en nobles images, mais qui nous font pénétrer jusqu'aux plus mystérieux arcanes de la conception et de la réalisation dramatique.

Cette lutte entre une passion et une loi morale, entre un devoir et un désir, elle compose les traits essentiels de cette figure sublime d'Alceste et lui imprime la saisissante unité par où elle atteint au *type*: le type de l'amour et du dévouement conjugal. Le *Désir*, c'est en elle l'instinct de la conservation, si fort, si vivace au cœur de tout homme que les héros eux-mêmes n'arrivent à en triompher qu'au prix des plus ardents débats intérieurs. Le *Devoir*, la *loi mo-*

rale, c'est le sacrifice de sa vie pour sauver celui qu'elle aime plus qu'elle-même... et toute la pièce, à vrai dire, tient dans la progression de ces états intérieurs vivifiés par les plus nobles et les plus saisissantes images. Il est vrai de dire qu'au cœur du héros, le *Devoir* s'exalte à ce point de devenir passion lui-même et d'arriver à se substituer aux premières images qui assuraient la conservation de l'individu et pouvaient écarter l'idée de sacrifice. C'est par l'exaltation de ces images que s'affirme la progression du drame; c'est à elle que nous devons ces situations émouvantes: la décision d'Alceste après l'oracle d'Apoïlon, décision traduite par les deux chants sublimes: « Non, ce n'est pas un sacrifice » et « Divinités du Styx » — tout le second acte et ce contraste pathétique de la joie d'Admète rendu à la vie, et de la douleur d'Alceste qui sait que la mort l'attend, elle, à son tour — enfin le second tableau du troisième acte, où les deux époux rivalisent d'amour et de sacrifice... Jamais, dans le cerveau d'aucun artiste, l'identification ne s'opéra aussi complète, entre la valeur d'un sujet et les dons nécessaires pour lui donner tout son relief. Merveilleux accord du poète et du musicien où tous les effets concourent à la plénitude de l'expression dramatique!

Voilà de ces œuvres qu'il serait vraiment déplorable de voir disparaître de l'affiche, presque aussitôt que montées par les soins scrupuleux et vigilants d'un directeur artiste comme M. Albert Carré. Pourquoi tant d'efforts, pourquoi tant de peine — et le public ne se doute guère du labeur indispensable à la mise au point d'une œuvre comme *Alceste*! — oui pourquoi tout cela, si les représentations de ce chef-d'œuvre ne devaient être qu'éphémères! Lorsque nous examinons ici même, voici déjà plusieurs mois, cette question du Répertoire Lyrique sur nos deux scènes subventionnées, M. Albert Carré voulut bien répondre à nos observations par une lettre que nous avons publiée, dans laquelle il annonçait précisément cette reprise d'*Alceste* et examinait en même temps les moyens pratiques de le maintenir au répertoire. La difficulté se résume en une question d'interprétation pour le principal rôle. Qui remplacera, qui doublera M^{me} Litwinne, quand les engagements de cette cantatrice l'empêcheront d'interpréter le rôle sur la scène de l'Opéra-comique? A l'heure présente, il est très difficile, il est presque impossible de conserver, de tenir par des engagements durables certaines *étoiles* qui entendent réserver leur liberté pour les gros appointements que leur propose le Nouveau Monde. M^{me} Litwinne est du nombre — et c'est cette difficulté qui complique singulièrement la tâche des directeurs de théâtre. Il est certain que M^{me} Litwinne, par l'éclat de son organe, par la beauté de sa diction, par son sentiment dramatique enfin qui

s'est développé au contact des grandes créations wagnériennes, il est certain, dis-je, que M^{me} Litwinne se manifeste au tout premier rang des interprètes lyriques. Elle a été très belle, très noble et très passionnée dans ce douloureux rôle d'Alceste, et bien qu'elle ait à lutter contre les plus grands empêchements physiques, elle a su remporter la victoire. On ne peut donc espérer la remplacer par une artiste équivalente. Mais pourquoi ne pas essayer ? M. Albert Carré pourrait, à la rentrée d'octobre, comme il nous le faisait espérer dans sa lettre, confier le rôle à M^{lle} Friché, qui est jeune, qui a un bel organe et un très réel sentiment dramatique. Il y a là, nous l'avons déjà dit et nous le répétons encore, un essai curieux à tenter... et qui se résume en ces quelques mots : ne pas attendre l'étoile espérée pour donner le répertoire, et ne pas craindre de doubler une étoile pour maintenir sur l'affiche un chef-d'œuvre dont la distribution sera en somme suffisante, si elle n'est pas de tout premier ordre. Nous prenons note des déclarations antérieures de M. Albert Carré, que nous avons ici même enregistrées avec tant de plaisir et nous espérons qu'il tiendra sa promesse. Dans l'état actuel du goût musical, et après la longue initiation des concerts, il existe une élite, j'en suis convaincu, pour remplir la salle de la rue Favart, en considération de l'œuvre et non de l'interprète, si M. Albert Carré veut bien y donner *Alceste* une fois tous les quinze jours... Une telle méthode, appliquée systématiquement et progressivement, n'irait à rien moins qu'à la reconstitution du répertoire tant attendue et souhaitée par les amoureux du grand art.

PAUL FLAT.



Un moment de la Conscience moderne

MAETERLINCK MORALISTE

Il y a dix ans passés aujourd'hui Maurice Maeterlinck livrait à un public assez restreint, un peu snob, exclusivement attentif aux nouveautés, ce *Pelléas et Mélisande* naguère introduit sur la scène de l'Opéra-Comique.

Il était loin de *Monna Vanna* et de *Joyzelle*, il n'avait encore écrit ni *Sagesse et Destinée*, ni la *Vie des Abeilles*, ni ce *Temple enseveli* où peut-être il découvrait déjà, dans la pénombre, le « Mystère de la Justice ». Il apparaissait parmi de jeunes talents, fondateurs de jeunes revues, promoteurs de jeunes théâtres, comme un très jeune homme, presque un adolescent gracile et pensif, chercheur tourmenté

de formes d'art inédites et de symboles bizarres.

La sonorité septentrionale de son nom, l'inconnu de sa vie que l'on devinait cachée en un coin de Bruxelles ou de Bruges, les titres singuliers et somptueux de ses petits drames (*La princesse Maleine, La mort de Tintagiles, Alladine et Palomides, Aglavaine et Sélysette...*), ses préoccupations de traducteur mystique, nous révélant *Novalis* et *Ruysbroeck l'Admirable*, le situaient à distance du public, en une brume étrange, mais non sans charme.

Dix ans se sont passés. Il flotte bien encore autour de l'œuvre de Maeterlinck un voile vapoureux et poétique. Mais le moraliste qu'il était au fond a brisé les moules un peu précieux où, d'abord, s'était enfermé l'artiste. Son âme en quelque sorte a dépassé ses livres. La foule, sans doute, ignore encore Maeterlinck, certains le trouvent ennuyeux ; mais beaucoup viennent à lui comme à un guide, un inspirateur, et quelques-uns dans leur cœur lui ont donné le nom d'ami.

Est-ce nous qui sommes venus à lui ? Est-ce lui qui, peu à peu, s'est rapproché de nous ? N'a-t-il pas, en vivant, modifié sa conception jadis tâtonnante de l'art qui n'était, à vrai dire, que l'expression de sa conception, déjà en marche, de la vie ? Et, si nous enroulons autour des grandes idées qui lui sont chères — *Vie intérieure, Fatalité, Bonheur, Sagesse* — ses plus essentielles méditations, n'allons-nous pas retrouver, et suivre, comme en nous-mêmes, l'évolution de la conscience moderne ?

*
* *

Philosophe sans doute, mais poète aussi, Maeterlinck n'a jamais construit un système, un de ces édifices de raison spéculative qui sont comme un schéma intelligible de l'univers. On errait à travers ses premiers livres comme en de longs corridors parmi des escaliers béants et des portes entrebaillées. Flamand des Flandres de Memling, il abordait la vie morale par le sentiment confus et poignant de toutes les inconsciences de la vie morale. Les tristesses sans causes, les sourires qu'on ne s'explique point, les pressentiments, les froids subits et tragiques ou les embrasements surnaturels, qui parfois glacent les âmes ou les transfigurent, l'obsédaient. Il rôdait autour des silences. Les stupéfactions humaines en face des fatalités insondables avaient pour lui un attrait presque morbide. En certains de ses drames, on voyait des hommes et des femmes qui s'écrasent le front contre des vitres sans pouvoir ouvrir la fenêtre qui les sépare de l'être aimé, ou qui s'arrachent les ongles à des portes de fer implacablement fermées.

Et l'on découvrait en ces pages une foi inquiète et