

MM. Germain, Torin et Victor Henry sont toujours d'excellents comiques.

Il ne faudrait pas s'étonner si, dans quelque temps, M. René Fauchois tenait un rang honorable parmi les auteurs dramatiques. Certes, l'auteur de **Louis XVII** est encore inexpérimenté ; la composition de son drame est peu serrée, et il n'évite pas toujours les effets trop faciles. Mais il sait faire mouvoir des personnages, il sait construire une scène, il sait trouver le mot ou le geste qui porte. Si son vers est quelquefois un peu lâche, il est souvent aussi pittoresque et ferme, et maints couplets du drame se terminent d'une manière tout à fait heureuse. M. René Fauchois semble avoir de nobles ambitions ; les grandes promesses qu'ils nous donne permettent de bien augurer de son avenir.

Dans le **Matamore**, de M. André Arnyvelde, il y a d'agréables vers ; mais la pièce est d'une composition trop peu rigoureuse : quelquefois gaie et alerte, elle est trop souvent languissante.

Le drame d'Alméida Garrett, **Frère Luiz de Souza**, est, nous dit-on, considéré par les Portugais comme un des chefs-d'œuvre de leur théâtre : il me semble, néanmoins, être d'un assez médiocre intérêt. Des situations curieuses y sont traitées d'une façon vraiment trop sommaire. Il semblait, le plus souvent, qu'on jouât un scénario, quelquefois même rapide, plutôt qu'un drame achevé. Alméida Garrett s'est inspiré, sans doute, des grands maîtres espagnols ; il connaissait certainement les drames religieux de Lope de Vega et de Calderon : mais il était loin d'avoir l'habileté dramatique et la vigueur de ses modèles.

A. - FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

Pelléas et Mélisande, drame lyrique de Maurice Maeterlinck et Claude Debussy.

Quand un poète a forgé pour son rêve la chaîne irrévocable des syllabes choisies, quand son œuvre est faite, il la confie à un émissaire silencieux et sûr. Le livre est fier ; il faut qu'on aille à lui. Le livre ne parle qu'en tête-à-tête ; il ne dit sa pensée qu'à ceux qui la peuvent comprendre. Avec les autres, il se tait ; il a le droit de mépriser. Mais s'il rencontre

un ami, l'ami qu'il attendait, il lui parle tout bas à l'oreille; il lui révèle des secrets que personne ne sait; il lui montre des choses mystérieuses, profondes, délicates, fragiles. La lampe complice devient le soleil d'un univers. C'est une vie intense dans un monde immatériel et réel, l'enchantement de la contemplation solitaire de l'œuvre d'art. Le livre ne trahit jamais; le dramaturge lui-même n'a pas de plus sincère interprète, de gardien plus fidèle de sa volonté. Le seul musicien, s'il veut que sa création existe intégrale, est forcé de l'abandonner à des mains étrangères. Il a besoin d'un orchestre nombreux d'instruments et de voix et, s'il s'est associé au poète tragique, c'est au théâtre qu'il doit porter son ouvrage. Ce que son génie enfanta dans la joie et aussi dans l'angoisse, il doit l'offrir à une multitude assemblée, venue exprès pour voir, écouter, apprécier, ayant payé quelquefois pour cela et impatiente des privilèges que confère un billet, fût-il de faveur, jugeant omnisciente, outrecuidant et infailible criterium de beauté, narguant, bafouant, louant ou applaudissant l'œuvre d'art, sans que celle-ci puisse répondre à ces gens entassés : « Qu'y a-t-il de commun entre vous et moi ? » En tant que manifestation artistique, le théâtre, de nos jours, est au moins un anachronisme. Il implique une préalable et parfaite communion de sentiments à peu près impossible en dehors de la foi populaire et unanime à une religion indiscutée. Chez les Grecs mêmes, il dégénère à mesure qu'il cesse d'être une annexe du culte. Aujourd'hui, pour une véritable œuvre d'art, le contact de la foule est presque une profanation. Je me faisais ces réflexions évidemment saugrenues pendant un entracte de la répétition générale de *Pelléas et Mélisande*, après avoir tressauté aux gloussements dont s'esclaffaient ou regimbaient, ayant entendu un enfant dire « petit père » et parler de « porte » et de « lit », de spirituelles ou exquises sensibilités qui se pâment aux cordonneries du bon Sachs et de l'amoureuse Eva, et ne bronchent pas devant « la gueule » de Faffner; après avoir essuyé par ricochet le feu roulant d'une glabre et présumable compétence qui s'exclamait désespérée parmi les couloirs : « Impuissance absolue !... Néant !... Et ce français !!!... » — (Il ne faudrait pourtant pas être trop exigeant : tout le monde ne peut pas écrire en Ernst.) — Je m'étais réfugié dans un coin obscur, secoué de la plus forte émotion que j'aie ressentie depuis bien longtemps en ces sortes d'endroits. Un ami m'y découvrit tout frémissant : « Eh bien ! dites donc, l'homme aux théories, vous avez l'air bien

affolé. Est-ce que c'est « la musique pure » qui vous met dans ces états-là ? Ou bien est-ce que, par hasard, « la factice et précaire association de la parole et du son » vous produirait tant d'effet ? » Et, tel feu Mesureur ou l'ineffable papa de Claudine (*en ménage*), je confesse avoir répliqué : « Ma foi ! je n'en sais rien, mais pour l'instant je m'en .. moque pas mal ! »

Je n'oserais jurer que cette première impression ne fût composée pour une bonne part de ce trouble « pathologique » redouté de Goethe comme inesthétique, et inhérent, selon lui, aux contingences propres à la tragédie. Les créatures évoquées par le poète de *Pelléas et Mélisande* ne sont pas des fantômes, moins encore des symboles ; ce sont des âmes, simples, subtiles et profondes comme toute âme humaine ou ce qu'on entend par ce mot. Ces êtres vivent de l'éternelle vie, de celle qui fut hier, qui est la nôtre, qui sera celle de demain et de toujours. Ils vivent dans une contrée merveilleuse et anonyme, parmi des lieux inconnus qu'il nous semble reconnaître aussitôt, où nous croyons avoir vécu nous-mêmes, de tout temps, sans le savoir. Ils ne prononcent pas une vaine parole. Ils se rencontrent, s'abordent, et l'écheveau de leurs destinées se mêle, puis s'enchevêtre. Leurs voix résonnent lointaines et éclatantes comme au travers d'une bruine de silence et de solitude. Ils ne s'adressent pas à nous ; ils ne s'occupent pas de nous. Ils ne savent rien d'un Dieu favorable ou vengeur, non plus que d'un Bien ou d'un Mal ou d'un Devoir ou d'un Renoncement. La fatalité qui les mène est en eux. Ils ne boivent pas de philtre ; ils ne se lamentent pas sur leur honneur perdu ; ils ne souhaitent pas être « engloutis, inconscients, dans la tourmente infinie du souffle du monde ». Ils ne discourent pas, ils s'expriment. Ce sont des âmes ; c'est l'éternelle âme humaine égoïste, ingénue, éternellement isolée et, douce ou cruelle, irresponsable, — aveugle. C'est notre âme insondée et multiple que nous voyons devant nous toute nue, comme une épée hors du fourreau. Des figures étranges et familières, tragiques poupées attifées pour le plaisir de nos yeux, déclament une mélodie cadencée. La musique, il semble, est leur naturel langage ; cependant elles ne chantent pas. Le rythme scande ou martèle leurs pressentiments, leur mélancolie, leurs jeux d'amour ou leur fureur, comme il mesurera, monotone, l'impassible glas de la mort. L'intrigue est nulle. On n'est pas transporté dans une sphère irréelle, dans un monde extérieur inventé. On est interné dans le plus pro-

fond de soi-même. On sent les battements rythmés de ses artères. On entend psalmodier des petites phrases toutes simples, gauches parfois, entrecoupées d'exclamations puérilement répétées, et les pulsations se précipitent, douloureuses. On porte la main à sa gorge comme Mélisande et on pense avec Pelléas : « Mon cœur est sur le point de m'étrangler... » Ce sont là secrets du génie.

C'est aussi le mystère du génie. Je n'ai jamais si bien compris ce que rêvait la théorie « wagnérienne » qu'en écoutant pour la première fois *Pelléas et Mélisande*. Rarement, peut-être jamais, si bouleversante émotion ne me fut procurée par une union aussi intime, aussi adéquate du mot et du son. Cependant le dramaturge et le musicien sont deux hommes très différents. Ils ont créé leur œuvre chacun de son côté, à des années d'intervalle et même, ensuite, on raconte qu'ils se sont brouillés. Cependant, quand le poète écrivait ses lignes, il ne songeait à rien moins qu'à la musique. Cependant le musicien a respecté scrupuleusement la lettre du texte emprunté ; il s'est contenté de calquer le trait naïf et de noter la prosodie du verbe. Il n'a pas mélangé le drame parlé et la musique. Il a seulement accolé celle-ci à la tragédie. Toutes deux s'en vont côte à côte, distinctes et autonomes. Cependant elles semblent former un tout indissoluble et il en résulte un double chef-d'œuvre. Vanité de tout système ! (voire « wagnérien ») : il en résulte *un* chef-d'œuvre.

La seule émotion, la plus poignante, ne suffirait pas à justifier une telle conclusion. On pleure souvent très sincèrement à quelque ineptie de l'Ambigu ou d'autre part. L'émotion, en somme, est à peine une opinion personnelle ; c'est presque une question de tempérament. Elle vous surprend par derrière, vous saisit et vous terrasse, avant qu'on sache d'où elle vient. Après, on en a quelquefois un peu de honte, car c'est une idiosyncrasie constitutionnelle, peut-être une infirmité, de votre nature, que de vouloir connaître le pourquoi de nos sensations. Pour savoir la raison de son plaisir, l'enfant casse la tête de son pantin. La puissance émotive absolue, intrinsèque, du son musical est un phénomène physique de l'ordre le plus élémentaire. La résonnance des cloches nous affecte diversement, quelquefois avec une extraordinaire violence. La seule force brutale de l'élément sonore est apte à exaspérer notre sensibilité sans que cette intervention comporte nécessairement le moindre caractère artistique. Dans l'œuvre d'art même, il

y a des degrés. Il en est « de bonne volonté », de bêtes, de roublardes, d'avortées, d'impures, qui vous poignent en quelque endroit de quelque basse ou déconcertante façon. C'est le coup du père François. On en garde un souvenir furtif ou humiliant. Si troublante, au contraire, qu'ait été l'émotion éprouvée devant un chef-d'œuvre, elle n'a rien à craindre de l'analyse ; l'examen la justifie sans l'affaiblir. La commotion sensoriale est affaire de tempérament ; l'émotion artistique, aussi profonde, aussi essentiellement humaine, est en outre une question de culture. Il est donc possible de l'expliquer en montrant sa cause, c'est-à-dire en considérant l'œuvre d'art à un point de vue objectif. En est-il un autre, d'ailleurs, qui soit défendable, à moins d'admettre que l'œuvre d'art ait un but hors soi-même et que l'activité de l'artiste créateur ait pour motif et pour fin de distraire ou de captiver la cohue du public contemporain ? — auquel cas les hommes de génie de tous les temps, méconnus d'ordinaire, s'y seraient pris bien maladroitement. Le compositeur de *Pelléas et Mélisande* est un artiste de la plus rare originalité. Il a trouvé des nuances insoupçonnées pour colorer l'interprétation de sentiments, d'images, d'« impressions ». Il affectionne tout particulièrement le terme « impression » ; le programme de ses *Nocturnes* en témoigne. Mais cet impressionniste est musicien. Ses « impressions » se traduisent naturellement en combinaisons sonores, et les « impressions » neuves, inopinées, qu'il suscite chez autrui, sont la conséquence de combinaisons inédites, nouvelles. C'est donc, en dernier ressort, dans le choix de celles-ci que consiste son originalité, son talent ou son génie, et ces combinaisons constituent seules la beauté *artistique* de son œuvre, l'unique « Beauté » qui fasse l'œuvre d'art immortelle. L'émoi est avant tout subjectif, l'« impression » éphémère et diverse, variable selon les époques chez les générations successives, et même chez un individu selon le moment et le degré de culture. Sans une culture appropriée, nous ne recevons plus un effet immédiat en présence de Palestrina, de Bach, peut-être de Beethoven. Pour certains, Wagner lui-même a déjà « vieilli ». Chez les grands artistes, le sujet de l'œuvre d'art n'apparaît jamais qu'un moyen. L'identique « impression » de sentiments identiques aboutit chez Wagner au *duo* de Lohengrin et d'Elsa, puis à celui de Tristan et d'Iseult ; à la romance de l'*Etoile du soir* et à l'*Enchantement du Vendredi-Saint*. Chez Beethoven, un état d'âme analogue ou semblable s'exprime dans la série presque ininterrompue de ses *Sonates* avec une variété

et une croissante complexité de combinaisons et de formes, qui est tout son génie et tout son art.

Cette beauté spécifique impérissable est aussi le plus précieux de l'art de Claude Debussy ; elle assure à son œuvre une place inamissible dans l'évolution de l'art musical. Malgré son apparence insolite et déroutante pour un grand nombre d'auditeurs, ce serait se fourvoyer grossièrement que de voir dans l'originalité du musicien un dévergondage arbitraire de l'imagination. L'œuvre de Claude Debussy arrive, au contraire, à son heure. Son art eût été impossible il y a cent ans. Il sera distancé dans un demi-siècle peut-être. Sa venue était annoncée et préparée. Il est la suite logique d'une évolution séculaire, inéluctable et vraisemblablement indéfinie. C'est ce que j'ai essayé de montrer, à propos des *Nocturnes* dans une étude en cours de publication au *Courrier musical*. En musique, tout se tient. Sans Schubert, Chopin, peut-être Schumann, sans Liszt, Wagner, Franck, Fauré et V. d'Indy, l'harmonie de Claude Debussy eût été non seulement irréalisable, mais impensable. L'évolution de notre musique est étroitement liée au développement de nos facultés. Ce développement est constant et graduel. C'est par une accoutumance insensible que nos sens ont perçu des rapports d'intervalle toujours plus complexes par une marche progressive du simple au composé qui suit rigoureusement l'ordre des *harmoniques* constitutifs du son. Peu à peu, telles combinaisons « dissonantes » ont semblé moins dures, puis agréables, enfin « consonnantes ». Tous les grands noms de l'histoire de la musique marquent une conquête sur la matière sonore, une prise de possession de ressources inexploitées. Si naturelle pourtant que s'atteste cette évolution déjà si longue dans le passé, il est peu de maîtres de génie qui lui aient fait accomplir un progrès aussi décisif, aussi audacieux et logique à la fois, que celui effectué par le musicien des *Nocturnes* et de *Pelléas et Mélisande*. Il a tranché dans le vif du fatras des formules, des « habitudes », des traditions corrompues et figées de l'école, du « métier » pseudo-savant ou élégant des professionnels. Il a repoussé tout ce qui est convention, habileté acquise et routine. Il s'est créé un art qu'il pourrait presque dire sien et il y déploya aussitôt une incomparable maîtrise. Son écriture est d'une « virtuosité » éblouissante. Il se démène au milieu de combinaisons inaccoutumées avec une aisance et une sûreté prestigieuses.

Les plus rebelles à la légitimité de l'art de Claude Debussy

s'accordent à reconnaître à tels passages de ses compositions, à tels accents, une intensité d'expression peu commune. Son secret est l'emploi libéré de la *résonnance* naturelle. Les accords de 7° et de 9°, considérés hier encore comme « dissonants » et voués aux Fourches Caudines de la « résolution » consonnante ou quelconque, apparaissent ici en leur qualité de *résonnances*, c'est-à-dire d'accords formés d'*harmoniques* naturels du son fondamental. Nulle théorie ne résiste à un fait. Les éléments de ces accords sont, précisément comme ceux des accords « consonnants », des parties intégrantes du son fondamental ; leur affinité essentielle résulte d'un phénomène objectif, d'ailleurs expérimentalement constaté. D'où la douceur de ces « résonnances », leur charme plus étrange, plus savoureux à mesure qu'on y rencontre des harmoniques plus éloignés, des sons dont l'affinité commune devient, encore qu'essentielle, toujours plus complexe et subsiste même en l'absence de son fondamental. Quand Golaud dit à Mélisande : « Ah !... vous êtes belle ! » — l'harmonie qui supporte sa voix en fait une caresse. D'un bout à l'autre de la partition, la seule vertu native du son musical décuple la force des effets expressifs. On ne peut nier qu'une grande partie de l'émotion ressentie de prime abord ne soit due à la surprise de sensations pour la première fois éprouvées. L'auditeur le moins averti en conserve une « impression » pénétrante, ensorceleuse, dont le ragoût singulier lui demeure inexplicable et le ravit. D'autres, plus éclairés, en concèdent la puissance d'un art harmonique nouveau, mais d'un art surtout, sinon exclusivement, harmonique.

Il n'y a pas si longtemps qu'on reprochait à l'auteur de *Tristan* lui-même son indigence mélodique. Les combinaisons simultanées (harmonie) de la matière sonore agissent sur nos sens en quelque sorte par simple contact, presque à notre insu ; la réaction est immédiate. Pour discerner l'enchaînement des combinaisons successives (mélodie), le concours de l'entendement est indispensable. Ici plus qu'ailleurs, la tyrannie de l'habitude est un obstacle à l'aperception. D'autre part, à mesure que les combinaisons simultanées deviennent plus complexes, le nombre des notes « étrangères à l'harmonie » diminue. Il est tels accords composés d'assez de sons pour en former une gamme complète. De plus en plus il sera possible et fréquent que des thèmes entiers soient constitués des seuls éléments d'une même résonnance. C'est une évolution fatale. Il est clair que l'invention thématique et la polyphonie en doi-

vent subir le contre-coup. En fait, depuis trois siècles au moins, elles se transforment insensiblement et sans cesse par l'action du progrès de l'art harmonique.

Dans *Pelléas et Mélisande*, le musicien a employé toutes les ressources du *leitmotiv*, mais il le fit à sa façon, laquelle est des plus délicates, des plus fines, des plus subtiles. Son inspiration, imprévue, neuve comme son harmonie, est faite de thèmes courts, profondément expressifs et connexes au sentiment ou au personnage en cause. Elle accompagne pas à pas l'action du drame. Elle note délicieusement les nuances de l'amour naissant de Pelléas et de Mélisande. Elle traduit la soudaine passion de Golaud, ses soupçons, sa rage, son désespoir. Tous les mouvements de l'âme sont soulignés ou divulgués par les métamorphoses et les enlacements des motifs conducteurs. Le développement thématique et la polyphonie qui en résultent offrent un intérêt exceptionnellement attachant. Il n'y a pas un trou dans la trame ; pas une faiblesse, nul endroit dans tout l'ouvrage où se trahisse la fatigue ou l'effort. Certes, ce développement et cette polyphonie n'ont pas grand'chose de commun avec ce qu'on enseigne au Conservatoire ; ils diffèrent même, notablement, de tout ce que les plus hardis ont réalisé jusqu'ici. Ils n'en sont pas moins réels et de la plus solide, de la plus pure musicalité. Ils sont confinés à l'orchestre et il est tels tableaux du drame où la cohésion de la substance purement musicale le cède à peine à l'eurythmie architectonique d'un mouvement de symphonie. Il faudrait tout citer, presque chaque mesure de chaque ligne de chaque page, pour montrer avec quelle ingéniosité intarissable, avec quel art tout personnel et encore inouï le compositeur a trituré et développé la matière thématique. Je signalerai, comme fiche de consolation, aux amateurs de « polyphonie » traditionnelle, la superposition clémentine des thèmes de Mélisande et de Pelléas après la scène d'amour, cette scène « de la chevelure », où le poète a égalé Shakespeare et où le musicien s'est élevé aussi haut sans parvenir à se surpasser lui-même.

Cette collaboration à la fois distincte et indivise de la musique et du drame laisse à chaque art sa beauté propre. Le drame, enveloppé par la musique comme d'une atmosphère émanée de lui, n'en reçoit aucune atteinte. Son action reste entière, exaltée seulement par une action parallèle. La notation du discours tragique imaginée par le musicien n'est pas l'innovation la moins géniale de son œuvre. L'émotion provoquée par la parole n'est pas adultérée, déformée, faussée

par l'interprétation sonore. Les personnages ne chantent ni « aïrs », ni « duos », pas même selon la formule de la « mélodie infinie ». Ils *vivent* et ils parlent un langage idéal, harmonieux et vrai. Leur voix s'élève, s'altère, se précipite ou s'éteint au seul gré de leurs sentiments. Leurs accents sont humains, simplement, profondément humains. La musique est autour d'eux et en eux. Elle se tait brusquement comme leur cœur s'arrête et que Pelléas dit : « Je t'aime », et Mélisande : « Je t'aime aussi... » Et Pelléas : « Oh ! qu'as-tu dit, Mélisande !... Je ne l'ai presque pas entendu !... Tu dis cela d'une voix qui vient du bout du monde... Je ne t'ai presque pas entendue... Tu m'aimes ? Tu m'aimes aussi ?... Depuis quand m'aimes-tu ? » — « Depuis toujours... Depuis que je t'ai vu... » Et quelque chose se déchire, le son jaillit comme un sanglot, il monte, il s'épanouit, et la joie déborde, ivre, folle, tremblante : « On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps !... On dirait qu'il a plu sur mon cœur !... »

Depuis longtemps, depuis *Fervaal* en France, depuis *Guntram* de Richard Strauss chez nos voisins, une manifestation artistique aussi forte n'était venue nous surprendre et nous délecter, et il faut peut-être remonter jusqu'à *Tristan* pour reconnaître, au théâtre, un événement aussi important à certains égards pour l'évolution de l'art musical.

La manière dont *Pelléas et Mélisande* est monté et interprété à l'Opéra-Comique mérite une mention particulière. A en juger par ce qu'il obtient, M. Carré est mieux qu'un homme de goût ; c'est un artiste, son rôle se bornât-il à choisir et à diriger ses collaborateurs. On ne peut guère rêver de cadre plus harmonieux, plus assorti à la beauté de l'œuvre représentée. Est-ce parce qu'ils avaient à incarner des êtres profondément vivants et vrais ? — Il m'a semblé que les acteurs *jouaient* comme il advint bien peu souvent sur les scènes lyriques. L'ensemble approche bien près de la perfection accessible au théâtre de ce genre. Il faut louer surtout les trois protagonistes, M^{lle} Garden (Mélisande), M. Jean Périer (Pelléas) et M. Dufranne (Golaud), mais M. Vieuille (Arkel) et même le jeune Blondin (Yniold) ont tenu excellemment les emplois de second plan. Enfin l'orchestre, admirablement dirigé par M. Messenger, s'est montré, sans la moindre défaillance, à la hauteur de sa tâche difficile.

Par une coïncidence assez curieuse ; juste au moment où le coup de cloche de *Pelléas et Mélisande* venait de sonner une heure nouvelle, on nous donna pour la première fois le *Cré-*

puscule des Dieux. L'œuvre a plus d'un quart de siècle ; elle est toujours grandiose, décorative — et belle. Belle surtout, pour certains dont je suis, par sa beauté spécifique, par les ressources inespérées dont elle enrichit jadis le langage sonore. Le nom de son créateur vivra pour l'épopée qu'il ajouta aux fastes de l'art *musical*. Aujourd'hui, la page est tournée. Elle demeure immortelle, mais ceux qui s'amuse à la recopier perdent leur temps et le nôtre. Depuis qu'elle fut écrite, d'autres grands artistes, spécialement dans notre pays, ont commencé un nouveau chapitre dont *Pelléas et Mélisande* est la suite. Ainsi la « musique de l'avenir » devient peu à peu celle du passé, et l'art des sons poursuit sa marche imperturbable. A mesure qu'il avance, les théories s'écroulent l'une après l'autre ; les contrefaçons des épigones, les parodies des pédagogues et de leurs bons élèves s'effondrent avec les systèmes. Il ne reste debout que les chefs-d'œuvre qui jalonnent glorieusement et attestent le chemin parcouru.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Berthe Morisot. — H. de Toulouse-Lautrec. — Œuvres nouvelles de MM. Bonnard, Denis, Maillol, K. X. Roussel, Vallotton et Vuillard.

Tant de ravissantes toiles nagères montrées, on s'en souvient, au même lieu, en cette galerie fastueuse de M. Durand-Ruel, sacraient d'un cimier diamantaire, dès 1896, le souvenir de la disparue déjà d'une entière année, **Berthe Morisot**, qui fut aussi, d'un nom par parenté glorieux, le sien familial, Mme Eugène Manet.

Les meilleurs de ses pairs, qui avaient assisté à ses années enthousiastes de labeur constant et convaincu, aussi à ses heures discrètes de lutte ou de triomphe, M. Degas, M. Claude Monet, M. Renoir, avaient apporté leurs soins à former cette exposition définitive, très pieuse. Le catalogue s'en glorifiait d'une suprême et pénétrante étude par Stéphane Mallarmé, de qui nul, à cette minute-là, n'eût soupçonné la disparition irréparable dans un si proche futur. Tous ceux à qui le Poète Pur — ou, selon l'appellation stricte que lui a attribuée Albert Mockel : le Héros — avait, en d'inoubliables instants de causerie sacrée, entrouvert la lucidité émue des espaces voués à l'Art, se mêlèrent, durant des jours heureux, à des groupes admirateurs sur qui le charme féminin d'une radieuse et vé-