

les cigales faisaient entendre leur cri dans les branches d'arbres, et sauf la sentinelle qui, près du petit arbrisseau, allait et venait devant la tente du capitaine, aucune créature ne bougeait ; l'on pouvait entendre jusqu'à la moitié du camp les ronflements du cavalier couché sous les buissons.

(*La fin prochainement.*) OLIVE SCHREINER.

Traduit de l'anglais avec l'autorisation de l'auteur, par LOUIS CHEVALLIER.)

CHRONIQUE MUSICALE

La Sonate ancienne et moderne. — Ysaye et Pugno.

La saison des grands concerts terminée, il se pourrait bien que celle de la grande musique commençât.

Et d'abord, qu'est-ce que la grande musique ?

Le grand Opéra est la plus vaste bâtisse, à Paris, où l'on accorde des violons. Je n'étonnerai personne en disant que l'Opéra est l'endroit de Paris où la musique est le plus généralement médiocre ou tout à fait mauvaise. Avec l'Opéra-Comique et le modeste Théâtre-Lyrique, le progrès s'accuse déjà fort sensible. Cette remarque nous fait tout de suite apercevoir que nous ne devons point confondre la dimension ou le luxe des salles avec la musique qui s'y exécute. Et ce n'est pas s'amuser aux antithèses paradoxales mais dire une vérité certaine, d'affirmer que souvent la musique est d'autant plus grande qu'elle se trouve plus à l'étroit. Son culte serait de ceux qui s'accommodent mieux d'une chapelle de campagne perdue dans le lierre et le chèvrefeuille, que d'une somptueuse et retentissante cathédrale.

La musique est un art qui tient véritablement du prodige car elle manque de la première qualité qui paraît essentielle à toute espèce d'art, et qui est en effet la condition même d'existence de ses autres sœurs : architecture, sculpture et peinture, la « plasticité ». La musique est tout et elle n'est rien. Elle n'a pas d'existence par elle-même, car elle n'a pas de formes, elle n'a pas de lignes, de couleur qui la fasse reconnaître. Elle n'a pas de consistance ni de solidité, elle n'a ni largeur, ni épaisseur, ni profondeur. Elle s'affranchit de toutes les conditions physiques qui régissent la matière et soumettent les corps aux lois de la pesanteur, de la dynamique et de la statique, qui par conséquent les usent, les détériorent et les replongent à la fin dans le grand creuset de la nature pour de nouvelles transformations.

Pourtant la musique est tout, car elle est le souffle qui anime, elle est le rythme qui mesure, elle est triste et elle est gaie, elle charme, elle

berce, elle excite, elle apaise, elle sourit, elle console ; elle n'est pas, car elle échappe à nos recherches et se dérobe à l'analyse, et pourtant elle vit, car nous lui faisons une place à notre foyer et nous lui donnons une part dans notre cœur ; car nous l'aimons et nous la comprenons. La musique est une âme et un parfum. Elle est comme le parfum des roses de l'Orient, concentré dans un flacon précieux qu'il faut se garder d'ouvrir de peur qu'il ne s'évapore. La musique est une âme. Socrate le premier l'a définie ainsi. Platon nous raconte, dans son *Phédon*, qu'au moment de mourir, le grand philosophe cherchait des termes de comparaison pour bien exprimer l'idée de l'immortalité de l'âme. Et alors il dit : « L'âme est semblable aux cordes de la lyre ; le son qu'elles ont rendu survit à leur destruction. »

Nous disons à notre tour : « La musique est une âme », ou encore, l'archet d'un instrument dont nous sommes les cordes vibrantes et sensibles.

Les rapports de l'homme et de la musique sont directs, ils s'établissent pour ainsi dire en dehors et au-dessus des lois ordinaires par lesquelles l'homme entre en communication avec le monde extérieur ; nos sens n'ont que la plus petite part qui soit possible, à la « connaissance » de cet art ; ils restent presque complètement étrangers à ce que nous appelons la jouissance musicale ; l'oreille ne jouit que du timbre des instruments et des voix ; les combinaisons polyphoniques, symphoniques, elle ne les perçoit qu'au fur et à mesure de leur apparition, aussitôt évanouie que produite, et celles-ci ne donneraient aucun plaisir sans l'aide de la mémoire qui les enregistre, les retient et les enchaîne ; et cet enchaînement c'est l'« idée musicale ». La musique est donc, par excellence ; un art intellectuel, idéal, les sens, l'oreille, n'étant que la passerelle légère que traverse le peu de matérialité toujours indispensable à l'ébranlement de notre sensibilité, et jetée d'un bord à l'autre par-dessus les abîmes de notre « moi » spirituel, éternel et divin.

Le véritable temple de la musique ce n'est donc pas l'Opéra ou telle autre salle de concert, mais nous-mêmes, et en nous ce qu'il y a de plus délicat, de plus mystérieux et de plus inexplicable.

« Moins la musique fait de bruit, plus elle touche », a dit un penseur, et cela est vrai si cela signifie que la musique est d'autant plus « musique » qu'elle reste indépendante de tout élément étranger à elle-même, et que, dédaignant les effets accessoires, elle se concentre davantage, se fait plus intime, et se donne à nous dans toute l'ardeur de son bel amour enivrant et chaste.

Cette musique-là, c'est la musique de concert, et mieux encore la musique de « chambre ».

Rien que ce mot n'est-il pas évocateur déjà, des plus douces intimités, de nos affections les plus chères, de nos plus secrètes tendresses ? Ce n'est plus le « théâtre » où toute la rue entre en payant ; ce n'est même plus le « salon » où l'on reçoit avec appareil et cérémonie, c'est la « chambre », l'appartement réservé pour nous seuls et le petit nombre des amis privilégiés. La « musique de chambre » c'est la musique du cœur.

Mais ce qui différencie la musique des autres arts, et la complique, c'est que tandis que nous jouissons spontanément d'un morceau de peinture ou d'une page de poésie, la musique n'arrive à nous que par l'intermédiaire d'une autre personne chargée de traduire en langage sonore les signes cabalistiques et muets connus des seuls initiés. Entre le compositeur, le créateur et l'auditeur, intervient donc l'artiste musicien comme un véritable écran. Dans la musique d'orchestration l'instrumentiste concourt seulement à l'effet d'ensemble, et sa part se réduit à celle de l'unité dans le total d'un chiffre représenté. Mais dans la musique de chambre, dans une sonate, par exemple et surtout, son rôle est d'une importance considérable, car il ajoute sa personnalité à celle du compositeur. Si cette personnalité est froide et médiocre, l'impression qu'elle nous laissera, après l'avoir entendue, sera comme elle, neutre et médiocre. Au contraire, si l'artiste est supérieur, il fera revivre dans toute sa plénitude, en lui donnant tout son sens et toute sa signification, la pensée du musicien créateur.

C'est ce sentiment de plénitude, de perfection, non seulement dans l'exécution mais dans la compréhension et dans le « rendu » de l'œuvre, que MM. Pugno et Ysaye font éprouver comme jamais, avant eux, on ne l'avait fait. Et voilà les raisons pour lesquelles on peut dire qu'il n'y a pas de plus « grande » musique que celle que l'on entend dans la petite salle Pleyel, lorsque Ysaye et Pugno donnent leur séance annuelle de *Sonate ancienne et moderne*.

Raoul Pugno se trouve dans la force de l'âge, étant né en 1852. L'histoire de sa vie, fait assez curieux, commence avant sa naissance.

Au début de son livre : *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, Sterne raconte d'une manière assez leste comment il dut son humeur originale à une singulière distraction de sa mère au moment le plus inopportun. « Dites-moi, mon cher, demandait-elle à son mari, n'avez-vous pas oublié de monter la pendule ? » — Et toute sa vie, l'enfant manqua de suite dans les idées.

Le père de Raoul Pugno croyait aussi à l'influence qui peut s'exercer sur la nature de l'enfant avant son apparition au monde. Cet homme était possédé de l'extrême désir d'avoir un fils qui fût musicien. Aussi, dès que sa femme fut enceinte, acheta-t-il un mauvais harmonium sur lequel il lui faisait deux heures de musique par jour. L'enfant fut un garçon, et ce garçon c'est Raoul Pugno.

Si son père acheta un mauvais harmonium, c'est qu'il n'était pas assez riche pour en acheter un bon. Il tenait en effet un modeste magasin de musique rue Monsieur-le-Prince, et comme les affaires n'étaient pas brillantes, il demandait un supplément de gain à des leçons qu'il donnait pour la somme de vingt sous. C'est Pugno qui raconte ces modestes origines dont il est plus fier que honteux ; aujourd'hui qu'il refuse des leçons à cinquante francs, il s'attendrit à ce souvenir et conserve une profonde affection dans le fond de son cœur pour ce père qui fut son premier éducateur, son premier maître, maître bientôt au-dessous de l'élève, mais qui lui mit peut-être dans le sang ce qui ne s'enseigne pas, l'amour et l'intelligence de la musique.

Raoul Pugno n'aime par la virtuosité pour elle-même. A ce compte-là, dit-il, nous ne serions pas plus qu'un jongleur ou un clown de cirque.

Nous nous trouvions un jour dans la petite salle du Conservatoire, où le maître professe ; salle étroite, toute nue, bordée de banes de bois fixés au mur, rappelant à s'y méprendre une salle d'attente de troisième classe dans une gare de banlieue. C'est là que viennent non seulement les élèves du Conservatoire, mais aussi quelques femmes du monde qui relancent jusque-là Pugno pour obtenir de lui quelques heures de leçon, quelques conseils. Ce jour-là toutes les élèves étaient parties, lorsque s'avança une mère qui venait présenter son fils, un étranger : dix-huit ans, tête intelligente, sympathique. Celui-ci s'assied devant le piano à queue, et pendant un quart d'heure nous étouffons par le brio, la sûreté, l'éclat de son jeu.

— Maintenant jouez-moi quelque chose de plus simple, demanda Pugno.

— Voulez-vous une berceuse de Chopin ?

— Volontiers.

Et quand le jeune homme fut reparti avec sa mère toute joyeuse du bon accueil et des succès de son fils.

— C'est pour vous, me dit Pugno, que je lui ai fait jouer la « berceuse ». Je craignais d'avoir affaire à un jeune prodige et je ne m'étais pas trompé. Il a exécuté Chopin comme il avait exécuté Rubinstein, en fanfare, ce n'est pas cela. Il fallait laisser à la basse ce mouvement égal et

monotone qui marque la cadence du pied faisant aller le berceau; pendant qu'elle berce en chantant, la mère sonde l'avenir de ce fils qui dort sous sa garde; son amour s'émeut et s'inquiète de cet avenir incertain, son chant est plein de rêve et de mélancolie. Voilà à quoi devait penser ce jeune homme, et s'il y avait pensé, il n'aurait pas ajouté ces fioritures, ces œillades qui ne vont pas à une mère, et qui ont gâté le morceau.

Voilà comment Pugno « comprend » la musique. Et pourtant aucune des plus brillantes qualités du virtuose ne lui manque. Il les attribue au très jeune âge où il a commencé ses études de piano : à trois ans et demi. D'ailleurs ses doigts sont merveilleux de facilité et lui ont demandé relativement peu de travail. Surtout maintenant, le temps lui manque souvent pour les études mécaniques, mais en une heure il se remet au point.

A six ans Pugno jouait à son premier concert, un concert de bienfaisance donné à l'Hôtel de Ville, en 1858. A quatorze ans, il entra au Conservatoire, n'ayant eu d'autre professeur que son père et une certaine demoiselle Martin. En six mois, il enlevait son premier prix de piano à l'unanimité. Dès cette époque, il eût pu déjà partir en tournée et donner des concerts qui lui eussent rapporté de fort beaux bénéfices. Mais son père et lui-même tenaient à ce que son éducation musicale fût complète et parfaite. Aussi resta-t-il au Conservatoire où il remporta successivement le prix d'harmonie, la première médaille de solfège, le premier prix d'orgue et le second prix de contrepoint et fugue, en 1869.

Il y a trente ans ! Et la célébrité de Pugno est toute récente, elle ne remonte qu'à 1893. Comment se fait-il que le public ait mis si longtemps à le découvrir ? Pugno est resté vingt ans organiste à Saint-Eugène ; c'est ainsi qu'il explique ce retard dans sa fortune. « J'étais classé comme organiste, dit-il, l'on ne pensait pas à moi comme pianiste. » Et le temps qu'il déroba au professorat, à ses fonctions très absorbantes d'organiste, il l'employait à la composition. Il a fait exécuter en 1879 aux Concerts Populaires un bel oratorio, la *Résurrection de Lazare*, et il a remporté de jolis succès dans la musique plus légère de théâtre : ballets, opéras bouffes. Tout le monde connaît ses délicieuses compositions pour le piano. Lui-même en a exécuté trois dans un Concert-Colonne en 1897 : *C conte fantastique*, *Causerie sous Bois*, *Sérénade à la Lune*, et il a détaillé avec la perfection et le charme que l'on sait, tout ce que ces trois petits morceaux contiennent de grâce délicate, de fantaisie poétique, de sentiment et d'amour de la nature.

Pour passer au premier rang, pour arriver à la célébrité, à la gloire, il ne manquait à Raoul Pugno que cette circonstance heureuse, ce « hasard » qui se produit presque toujours à un moment de la vie des artistes, des vrais talents, qui peuvent attendre, et qui, loin de se décourager dans l'inaction, mûrissent et se développent dans le travail, la solitude et le recueillement.

Ce coup de fortune qui, en un jour, mit hors de pair Pugno et le consacra définitivement, c'est à un de ses amis qu'il le doit, à M. Taffanel. Taffanel était lié d'amitié avec Raoul Pugno. Il lui proposa de le faire jouer au Conservatoire. Jouer au Conservatoire ! Pour un artiste, c'est le gros lot à la loterie ; et bien peu des jolies « madames » qui, descendant de leur équipage, remplissent, le dimanche, de leurs bavardages mondains le vestibule d'attente du Conservatoire et répandent dans cette petite bonbonnière sonore qu'est la salle des concerts, les parfums de leur poudre de riz, bien peu se doutent ou réfléchissent que, pour arriver jusqu'à elles, il a fallu les efforts et le travail de toute une vie, que les applaudissements de leurs mains gantées en seront le couronnement et la récompense, et que devant elles un homme comme Pugno a eu le « trac ».

Grâce à sa situation de chef d'orchestre de la Société des Concerts, M. Taffanel put obtenir pour son ami cette faveur de jouer au Conservatoire. Pugno joua donc. Le 24 décembre 1893, il joua le *Concerto en la mineur* de Grieg, ce fut un succès colossal, un triomphe. A partir de ce jour, Pugno se fait entendre partout, non seulement à Paris et en France, mais à l'étranger, en Europe et en Amérique, et son nom est universellement connu, son talent universellement admiré.

Ce n'est que justice, car jamais réputation artistique ne fut plus pure de tout alliage que celle-là. Jamais aucun homme n'a attendu plus patiemment son heure que celui-là — jusqu'à quarante-deux ans, — jamais aucun homme s'adressant au public, et dont la fortune dépend de l'humeur de celui-ci et de son caprice, n'a moins fait pour conquérir sa faveur par de petits moyens, pour le circonvenir et se l'attacher en le dupant par des ficelles de métier. Et c'est cette absence de tout cabotinage, cette *sincérité* absolue qui donne au talent de Pugno cette haute saveur et cette valeur d'art que, pour notre compte, nous n'avons jamais rencontrées à ce point chez aucun pianiste avant lui.

C'est que précisément Pugno n'est ni un pianiste ni un virtuose, il est avant tout et d'abord un *musicien*. Il comprend, il sent et il aime la musique. Sa virtuosité est sans égale. Il est taillé

en puissance. Ses mains sont larges et fortes, et les attaches du poignet assez grosses. Cependant la légèreté de son jeu est telle, qu'à voir ses mains caresser l'ivoire du clavier, l'on pense à ces monettes blanches qui effleurent du bout de leur aile la surface de l'eau sans s'y poser. Et lorsque au contraire les doigts appuient sur la touche, l'on ne pourrait pas croire qu'un marteau a frappé sur des cordes, tellement le son rendu est moelleux, les vibrations veloutées et comme arrondies.

Mais les qualités brillantes de son jeu ne valent pas pour elles-mêmes; ces qualités précieuses ne sont pour Pugno qu'un moyen supérieur d'expression dont il dispose pour faire pénétrer plus loin en nous la phrase musicale, pour traduire plus fidèlement, serrer, pour ainsi dire, le texte de plus près, et nous faire mieux comprendre les intentions secrètes, le sentiment de douleur, de joie ou d'amour, qu'un Beethoven ou un Schumann ont enfermé dans leurs géniales et savantes mélodies.

Telle est la préoccupation de Pugno quand il va s'asseoir devant son piano, et non de se composer un maintien, ni de jeter ses mains en l'air à des hauteurs où elles n'ont rien à faire qu'à « esbaubir » le public et à détourner son attention de l'objet principal pour lequel l'exécutant exécute, à savoir la musique. Cependant Pugno est très beau devant son piano, non parce qu'il cherche à l'être, mais parce qu'il donne une impression de force et de sécurité qui s'impose. Il produit l'effet d'un bon ouvrier devant son outil difficile et rébarbatif, mais dont il connaît bien le maniement, qu'il sait dominer, et qu'il est sûr de vaincre, de plier à toutes les exigences de sa volonté. Si, au cours de l'exécution, il essuie son front, ce n'est pas par efféterie, mais parce que véritablement la sueur l'inonde, révélant tout ce que cette facilité apparente réclame d'énergie physique et d'effort concentré.

Ce qui plaît donc encore dans la personne de ce grand artiste, c'est son naturel, sa simplicité. Si quelques artistes cherchent à attirer sur eux l'attention par des démonstrations déplacées, d'autres au contraire exagèrent la correction de la tenue; ils arrivent, jouent et repartent avec le même cérémonial gourmé qui distinguait l'un de nos anciens présidents de la République, et aux dépens de qui la caricature s'est souvent égayée. Ils ont l'air en bois, et leur jeu est comme leur personne. Pugno n'y met aucune « façon ». Il est, comme on dit vulgairement, « tout à son affaire ». Au bout de quelques instants, il est visible que le génie de la musique a passé en lui, qu'il est entré tout entier en elle comme elle a pénétré en lui, et qu'il

s'enivre au charme de sa mélodie comme à celui de son propre talent. Le corps ne demeure pas immobile devant le piano comme s'il restait étranger à sa besogne, mais il suit tout entier le rythme musical, de même que l'homme tout entier se donne à son art. Il n'y a plus pour lui ni estrade, ni public, ni concert. Il joue comme il jouerait dans son salon, comme il jouait à Saint-Eugène, caché par le buffet de son orgue, perdu sous les voûtes de l'église. L'œil brille derrière le lorgnon d'écaille fixé sur le nez volontaire, les mains voltigent sur le clavier où les traits s'égrènent comme les perles d'un collier dont le fil serait rompu, ou bien le chant martelé se dessine sur le fond en grisaille, et sort en relief avec la finesse et la netteté de la taille dans la pierre dure des camées.

C'est évidemment, en partie, de ces qualités de simplicité et de sincérité, qui sont des qualités de cœur, et d'« homme », que cet artiste tire le charme particulier de son talent. Il « fait » de l'art en apôtre, et sa conviction, comme la foi religieuse, opère des miracles. Elle fait voir des aveugles, elle fait entendre des sourds, elle redresse des paralytiques, elle ressuscite des morts. Ces aveugles, ces sourds, ces paralytiques et ces morts, c'est nous tous qui nous croyons très bien portants, fort alertes et exempts d'infirmité, nous tous qui, cependant, voyageons dans la vie de l'intelligence comme dans la vie des sens. Nous sommes habitués aux choses que nous voyons comme à celles que nous entendons; nous n'y prenons plus garde; nous croyons les connaître et nous les ignorons parce que nous ne les avons jamais regardées; nous ne descendons plus en nous-mêmes et nous oublions de nous mettre en harmonie avec les choses et les hommes; en sorte que nous échappe leur immanente et radieuse beauté, et nous vivons sans idéal, étrangers aux autres comme à nous-mêmes, dans la mort de notre égoïsme et des mesquines platitudes. Le grand art, comme les grands artistes, nous sortent de cette léthargie où s'endorment trop souvent nos âmes molles. Comme les animaux hibernant aux premiers souffles tièdes des renouveaux printaniers, nous nous réveillons à l'appel de la lyre. La lyre c'est l'instrument d'or que le divin Apollon accorde de ses doigts de marbre sur le ciel bleu de l'Hellade; la lyre c'est l'emblème et le signe, mais nous la retrouvons toute vibrante et débordante encore de son humanité supérieure et profonde sous les doigts d'un Pugno et dans l'archet d'un Ysaye.

Comment le Français Pugno et le Belge Ysaye se sont-ils connus? Nous n'en savons rien et cela n'importe pas. Quoi qu'il en soit, ils se sont ren-

contrés et tont de suite ils se sont compris, estimés à leur valeur, et ils ont fait un pacte d'amitié d'où sont sorties les incomparables séances de *Sonate ancienne et moderne* que depuis quatre printemps l'on peut entendre à la salle Pleyel, trop étroite pour les fervents et fidèles admirateurs des deux maîtres. Les similitudes, les ressemblances qui se remarquent dans leur talent, eussent pu les séparer en éveillant chez eux un détestable sentiment de jalousie si fréquent chez les artistes. Pour notre bonheur il n'en a rien été. Ils se sont unis pour nous faire connaître dans des conditions exceptionnelles tout un genre de musique qui tient une si grande place dans la musique de chambre, et a fourni tant de chefs-d'œuvre : la *Sonate* ! Et c'est par la réunion de ces deux hommes, le concours de leurs deux instruments, et l'on peut dire de leurs deux génies, que nous avons chaque année la jouissance d'une des plus exquises et des plus rares sensations d'art qui soit ; car leur art à tous deux est infini : infini dans le détail, dans la nuance, dans le modelé, par lequel chacun tire de son instrument le maximum de ce qu'il peut rendre en finesse et en précision ; infini dans le fondu des deux sons qui s'unissent, se mêlent, se séparent, se groupent et se prêtent constamment un mutuel appui dans leur course simultanée au but commun ; infini dans la conception de l'ensemble et l'exécution générale de l'œuvre.

En sorte que par l'effet et l'enchantement de ces deux artistes, la petite salle Pleyel devient bien pour quelques heures un temple grec rempli d'une majestueuse et sereine beauté. Et cette beauté moderne peut-être est plus grande, car elle ne s'arrête pas à la beauté des lignes, à la perfection plastique par la simplicité des moyens et la sobriété du style, mais elle s'anime encore de tout ce que deux mille ans de vie, de joies, d'amour et de souffrances humaines ont ajouté de cordes à la harpe vibrante de notre sensibilité. Cette beauté s'humanise ; son royaume n'est plus sur les sommets des hauteurs olympiennes où plus indifférent et plus jeune, peut-être mieux portant et plus équilibré, l'homme souriait à son idéal marbreux, et reposait dans sa bienheureuse tranquillité, cette beauté descend en nous ; elle nous prend dans nos fibres et pénètre jusqu'à l'âme.

Cette vie intense qui circule comme du sang dans l'œuvre des musiciens, Ysaye et Pugno excellent à la rendre, à l'analyser, à la colorer, à lui rendre toute son ampleur et toute sa force si c'est une sonate de Bach, toute sa grâce et son parfum, si c'est une sonate de Mozart, toute sa fièvre avec Schumann, toute sa nervosité avec Lekeu et sa mélancolie avec Grieg. De ces artistes

incomparables on peut dire qu'ils créent à nouveau l'œuvre qu'ils font entendre, car sous leurs doigts passe une âme, l'âme d'un Bach, d'un Mozart et d'un Schumann, qui vole encore une fois autour de nous, mélancolique et souriante comme nos souvenirs et nos regrets.

Non ce n'est plus un geste figé dans la pierre qui borne notre idéal artistique à la fin du XIX^e siècle, celui-ci s'ouvre à la vie elle-même et pour elle-même, avec ses luttes, ses défaillances, ses énergies, ses victoires et ses défaites, c'est le drame.

Ysaye et Pugno l'ont bien compris, et c'est ce drame qu'ils ont voulu nous donner à leur dernière séance, dans la *Sonate à Kreutzer*. C'est là qu'ils se sont surpassés, dans ces pages frémissantes du Titan de la musique, de Beethoven, homme grand entre les hommes, martyrisé par la vie, et dont l'œuvre immense ne fut que la plainte longue et sublime de son génie solitaire, infiniment tendre et infiniment malheureux.

ÉMILE PIERRET.

LES CONGRÈS DE L'EXPOSITION

Œuvres et Institutions féminines.

Ce n'est pas à l'occasion du récent Congrès qui se tint au *Palais de l'Économie sociale* qu'il convient d'étudier de quels éléments se compose la doctrine *féministe*, car ce ne fut point, à parler exactement, un Congrès *féministe*. Simplement, on y put voir réunies toutes les femmes qui, dans le monde entier, se préoccupent d'autre chose que de plaire, et surtout de charité et d'éducation. Sans doute, certains discours ne permirent pas d'ignorer que celles qui les prononçaient avaient une conception de leur rôle dans la société, différente de la conception qui est reconnue d'ordinaire dans les codes ; mais la froideur avec laquelle ces discours furent accueillis et le succès que l'on fit à des orateurs qui légitimaient le *statu quo* juridique, signifièrent que cette assemblée de femmes était, dans sa presque-totalité, plutôt conservatrice que révolutionnaire, aussi bien en morale qu'en économie ou en politique.

Toutes, elles ont constaté autour d'elles l'existence du mal physique et de la misère morale, et, comme elles sont bonnes et compatissantes, elles en souffrent et elles voudraient bien y porter remède. Et elles se consacrent tout entières à cette tâche pieuse, avec sincérité, avec une sorte d'enthousiasme religieux même, et, ce qui est remarquable, avec une intelligence, et une connaissance des nécessités de la vie