

LA REVUE DU CAIRE

REVUE DE LITTÉRATURE ET D'HISTOIRE

SOMMAIRE

	Pages.
ROBERT LEVESQUE..... Sikelianos	455
VLADIMIR PROTOPOPOV ... N. A. Rimsky-Korsakow.....	467
AHMAD RACHAD	Théodore Dreiser
	489
JEAN DUPERTUIS	Écrivains et leur Peuple : I. Charles Péguy
	(à suivre).....
	495
JEAN GALLOTTI.....	Urbanisme d'hier et d'aujourd'hui.....
	515
ALEXANDRE PAPADOPOULO.	Stéphane Mallarmé (<i>fin</i>)
	520

CHRONIQUE

RENÉ DUMESNIL



ÉGYPTE : 10 PIASTRES

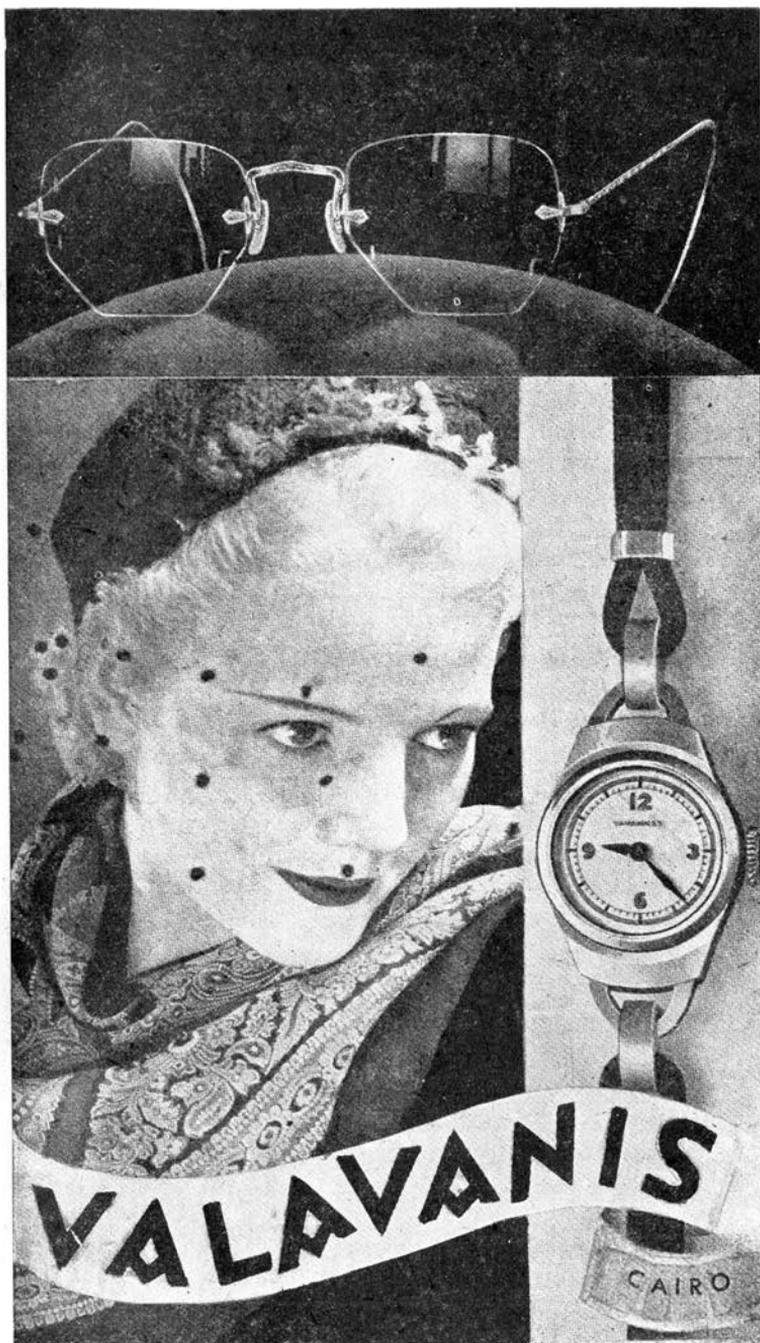


A NOS LECTEURS.

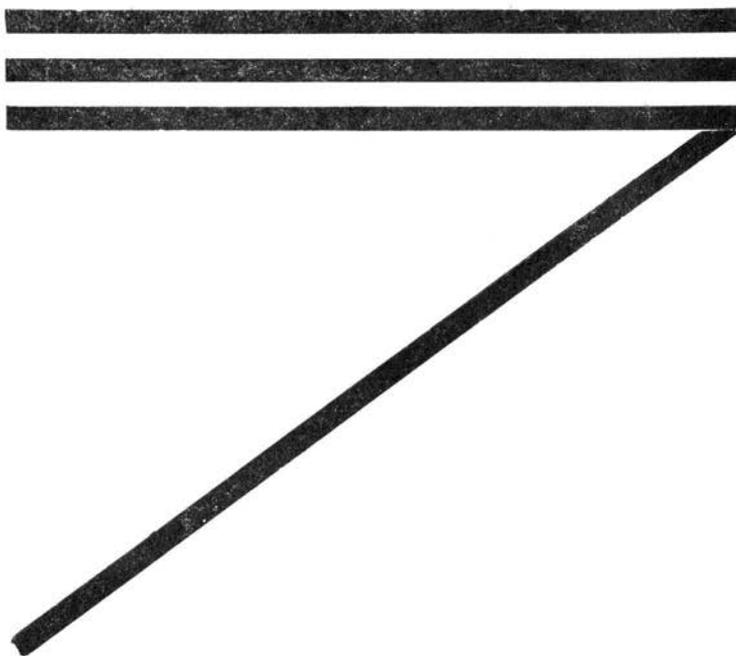
⊙ *La Revue du Caire* s'est assuré la collaboration de plusieurs écrivains et savants les plus notoires de France, d'U.R.S.S. et de Grande-Bretagne.

⊙ Ainsi, à ses fidèles abonnés et lecteurs, *La Revue du Caire* est heureuse d'offrir la primeur d'articles inédits signés des plus grands noms de l'Étranger, à côté de sa collaboration habituelle d'Égypte et d'ailleurs, qui groupait déjà les talents les plus autorisés.





The Land Bank of Egypt



ÉTABLISSEMENT HYPOTHÉCAIRE ÉGYPTIEN

un titre de

Noblesse

la cigarette
de luxe

GIANACLIS



FOURNISSEURS
DE S.M. LE ROI
FAROUK Ier.

LA REVUE DU CAIRE

SIKELIANOS.

Je connaissais à peine Angelos Sikelianos lorsqu'un jour, à Athènes, il me pria de le conduire à l'École française d'Archéologie afin de consulter un tome de *Byzantion*. C'était durant l'hiver de 1941, au moment le plus triste de la famine. On hésitait alors à sortir ; la rue appartenait uniquement aux moribonds, aux hordes hâves accourues des campagnes. On voulait fuir à tout prix ces regards déjà vides, étrangement fixes, et ces voix décolorées, implorantes. Nous ne vivions plus qu'à demi, et certains même avaient senti non sans épouvante l'instinct de la conservation leur commander une inhumanité impitoyable. Je savais que Sikelianos, homme des champs, était depuis la guerre condamné à la ville, et qu'il s'y rongerait. Du moins travaillait-il, et je fus donc, certain matin, l'escorter à travers le jardin de l'École en vue de gagner la bibliothèque. Mais voici que soudain le pas déjà grave de cet homme s'alourdit, sa massive carrure se mit à frémir, une sorte de chavirement agita sa poitrine tout à coup dilatée, tandis que son visage au front nu aspirait tout entier les odeurs du jardin. Le ciel était couvert, quelques merles cherchaient pâture dans des fagots abandonnés, les cyprès, les dattiers, plongeaient sans joie dans l'air gris — et cependant cet humide jardin préservé dans la ville, oasis à l'abri du malheur, jetait tout à coup au poète la Grèce entière et ses campagnes. Je le vis comme un conquérant, brusquement enivré de

victoire, dominer le flot que la terre lui lançait, puis reprendre sa marche, emportant avec lui dans une dilatation maîtrisée l'orgie que déchaînait l'hiver. Antée avait repris contact avec les éléments — aussi bien le poète me confiait-il plus tard que durant son enfance, lorsque par les jours de chaleur la terre tremblait à Leucade et que chacun s'enfermait effrayé, il s'échappait dans le jardin, dansant de joie, pour s'associer aux pâmoisons de l'île.

L'image de Sikelianos humant les parfums de sa terre ne me quitta plus, et je me résolus à déchiffrer ses cantiques, ses hymnes. Mais les recueils en étaient presque introuvables. N'ayant jamais pris la peine de les répandre dans le commerce, le poète s'était contenté de faire imprimer certains petits bréviaires, sans nom d'auteur, et de les faire relier à l'intention de ses amis. C'étaient des livres agrestes mais édités avec magnificence — des livres à ouvrir parmi les champs ou dans un temple, sortes de recueils d'oraisons païennes, tout éclatants de cris dionysiaques, tout frémissants d'extase.

À quelque temps de là, un jeune archéologue projetant un ouvrage sur la représentation de Dionysos dans la céramique voulut bien me montrer quelques récents albums et me confier la difficulté qu'il éprouvait à rattacher le Dionysos bachique à la figure infernale du dieu de la germination et des morts. Peu qualifié moi-même pour concilier les paradoxes de la mythologie, je proposai une visite à Sikelianos.

La maison du poète donne sur les jardins d'un palais, et l'on entend palpiter des sources parmi d'immenses forêts de pins et de cyprès où semblent se réfugier au printemps tous les rossignols d'Athènes et de Colone. Sikelianos, dans son bureau, travaille sous le regard de la *Cuméenne* de Michel-Ange, car cette prophétesse lui rappelle sa vieille nourrice de Leucade qui, certains soirs, au crépuscule, trônait comme une Pythie devant la maison, l'initiait à la fable. La panoplie d'un fulgurant hoplite brille près de la Sybille. Cette armure mar-

telée dans un cuivre massif est le dernier vestige d'une armée que Sikelianos, durant les fêtes delphiques, voulut faire défiler dans le stade. Mais le robuste poète avait vu trop grand : ces armes d'un poids prodigieux passaient les forces de ses contemporains qui durent danser la pyrrhique les mains nues. Toutefois cette dernière sentinelle, montant la garde auprès du poète, lui remet en mémoire l'apparition du guerrier vieux de trois mille ans qu'un jour de promenade, au temps de son enfance, il entrevit au moment même qu'on venait d'ouvrir une tombe. Couché, tout en armes, les dents encore enclavées dans la mâchoire, un guerrier homérique revoyait tout à coup le jour, puis bientôt, sous l'action de l'air retombait en poudre. Mais cette image ne devait plus abandonner Sikelianos. L'antiquité devint pour lui chose actuelle ; il se donna pour tâche d'établir un lien entre le soldat de Leucade et le jour d'aujourd'hui — ou plutôt, païen lui-même mais enrichi de tout le christianisme, il ne voulut renier aucun dieu et *parce que Grec* prétendit s'assumer d'un seul mouvement trois mille ans d'histoire. J'attendais donc que des lumières utiles à l'archéologie sortissent de sa conversation. Quelle erreur ! L'entretien piétina ; on battit des buissons d'où ne jaillit aucun lièvre. Les déductions savantes, les dernières hypothèses absurdes semblaient effaroucher Sikelianos. Il acquiesçait timidement et s'agitait dans son fauteuil avec une sorte d'impatience. Visiblement, nous le gênions. Il n'y a plus qu'à prendre congé, me disais-je, quand tout à coup il étendit le bras, saisit sur un rayon un petit livre relié en basane et commença de nous lire le *Voyage de Dionysos*.

*Du fond de la nuit ténébreuse,
soutenu légèrement sous les bras,
abandonnant mon corps à des mains inconnues,
lançant devant moi le pied danseur, [mûres.
je m'approchai pour la première fois, ma terre, de tes orgies*

*Pour moi le sol se tendait comme la peau
du bœuf sur le tambour, alors que j'essayai
pour la première fois de mon talon
le Rythme!*

La tête fière scandait les larges laisses ; une main tenait le livre, et l'autre, étrangement dressée, dans le geste même du Christ de Michel-Ange, semblait vouloir foudroyer l'univers. La réponse à nos pointilleuses questions jaillissait d'un seul bloc. Le dieu lui-même, faisant irruption dans la pièce, assénait sa présence et répondait d'un coup à nos interrogations. Un poème suivant l'autre, la Grèce entière, la nature sauvage, les tempêtes tour à tour apparurent. Les grandes voix paniques soudainement résonnaient dans Athènes. La voûte céleste même semblait ébranlée.

Sikelianos est familier des dieux ; il a gravi l'Olympe, exploré le Pangée. Il a campé parmi les pâtres près des colonnes mutilées des temples, mais a vécu dans des cloîtres au milieu des ascètes. Tous les dieux cohabitent dans le cœur de Sikelianos et triomphent ensemble sans rivalité : la Grèce est, en effet, la plus merveilleuse synthèse des deux lois, celle des Olympiens et celle du Dieu nouveau. L'hellénisme païen est demeuré cependant si consubstantiel aux Grecs que le christianisme en Grèce a dû lui-même s'helléniser. La Vierge-mère, vénérée précisément dans sa maternité, a succédé à Déméter. La vigne et le raisin sculptés sur les iconostases, et d'où ruisselle le vin de la Nouvelle Alliance, n'ont eu qu'à glisser de la couronne de Bacchus — et certaine nuit de Noël on put entendre Sikelianos, sans le moindre blasphème, s'écrier :

Ô mon doux nouveau-né, mon Dionysos et mon Christ!

Mais ce soir-là, dans son bureau, le Dionysos qu'il évoquait transcendait toutes les religions. Il s'agissait d'un retour à l'adoration primitive des forces naturelles,

il s'agissait d'un élan vers un univers encore en fusion, indéterminé, et roulant dans l'abîme.

*Ô notre Dieu formidable, notre grande joie
mâle, qui dépassa l'Olympe et fais
se taire les lyres, car Toi tu t'exprimes seulement
par le langage sans parole des sombres firmaments,
verse-nous, ce soir, le vin du Calice
de Ta toute-puissance, sépare la terre
de l'ombilic et lance-la dans Ton orbite immortelle,
délie-la de la ceinture du Soleil, messagère d'elle-même, vers
la nuit!*

*
* * *

Leucade, berceau de Sikelianos, est une île rocheuse. La mer et la montagne s'y partagent. C'est, si l'on veut, l'Hellade en raccourci, car à la fois des bergers et des marins l'habitent. Mieux que cela, un versant de Leucade se dresse farouche, hérissé, tandis que l'autre s'incline suavement parmi des orangers, préfigurant ainsi les deux paysages les plus divins de la Grèce, Delphes et Olympie, dont les sanctuaires séduisirent tour à tour le poète.

Une enfance mythologique fut accordée à Sikelianos, jeune centaure, il lui fut donné d'embrasser l'aube d'été, de saisir, au matin, les crins dorés du soleil et de se balancer sur leurs rayons. Pour lui, tout bois se fit sacré. Sous toute écorce, il devinait la nymphe. Bientôt, communiant sans cesse avec les éléments, il se sentit lui-même devenu force de la nature. Un âpre désir le faisait se jeter dans la mer et les dauphins couraient à ses devant ; parfois il s'élançait d'un trait, à midi, jusqu'au sommet de la montagne et, haletant, affamé, étreignait un laurier dont il mâchait la feuille.

Lorsque son père l'envoya à Athènes, la vie de citadin l'épouvanta. Devant l'artifice des villes, Sikelianos alors prit conscience de la leçon de Leucade qui était non pas

de retourner à la nature, mais chose plus ardue, d'en épouser le rythme — et durant des années de silencieux effort le jeune homme médita son message de libération. Toutefois, dès l'âge de vingt-trois ans, son génie explosa. Ce fut au cours d'un voyage en Égypte, durant une excursion dans le désert de Libye. Sikelianos quittait pour la première fois la Grèce et soudain, dans l'aridité des sables, il revit, comme halluciné, son île, les oliviers, le cristal de l'Attique, la calme vie des bergers — et déjà les chants du *Voyant* s'élevaient, chants écrits sous la tente en quelques jours, tout ruisselants des mots purs que les pâtres naïfs de Leucade lui avaient transmis. La légende ancienne, les croyances du peuple, ses chansons, Sikelianos en était tout pétri, aussi, en plein désert, put-il au fond de lui-même les susciter, et avec eux la Grèce entière. Il s'aperçut alors que la terre grecque était pour lui plus sainte encore que la divinité, car c'est elle-même qui engendra les dieux et les porta. Sa vocation était la Grèce.

La vie tout entière de Sikelianos — lyrique autant que son œuvre — fut le chant joyeux, débordant, d'un compagnon de Dionysos, car si les forces cosmiques se déchangent à travers son œuvre, c'est qu'il les a en lui-même éprouvées. Mystique et sensuel, il n'a jamais bien distingué la prière de la volupté — ou plutôt l'adoration chez lui embrasse à la fois l'extase religieuse et celle du plaisir. La nostalgie de certains Grecs d'aujourd'hui que les siècles oppressent n'a jamais effleuré un Sikelianos, car c'est dans l'éternité de la joie qu'il se meut et la Grèce qu'il aime est celle du soleil, victorieuse des puissances chtoniennes. Quelquefois se penchant sur les douleurs humaines, il essaya d'y compâtrer et découvrit alors d'admirables symboles — mais on sent bien qu'en lui la joie l'emporte, et d'abord celle d'écrire et d'assembler des mots. Aussi les quatre livres de *Consciences*, consacrés à la Terre, à la Race, à la Foi, sont-ils un hymne ébloui à tout ce qui est grec.

Grâce à Sikelianos, en 1927 et en 1930, les fêtes de Delphes ramenèrent, pour la première fois depuis l'antiquité, des processions sur la Voie sacrée et Eschyle au Théâtre antique. C'est alors qu'il conçut le projet de fonder à Delphes même une université où seraient accourus de l'univers entier vers cet « ombilic du monde » des savants, des artistes, des hommes de bonne volonté soucieux d'organiser la société selon des lois harmonieuses, à l'échelle de l'homme. La guerre hélas ! interrompit ce grandiose projet, mais non pas l'activité du poète qui, durant l'occupation allemande, donna la mesure de son amour de la Grèce et des Grecs. Chacun put le voir accueillir, protéger tous les malheureux, tous ceux qui souffraient persécution — cependant que sous le manteau circulaient des poèmes vengeurs. A la mort de Palamas, d'un accord unanime, Sikelianos fut promu poète national. Il tient le sceptre aujourd'hui. Consulté dans les affaires publiques, il tâche à ramener ses contemporains sur les voies oubliées de l'ancienne sagesse. Partageant ses jours entre Athènes et les champs, il consacre ses veilles à des drames, aspect dernier de son génie, et pour lesquels il rêve de grandes scènes aux dimensions de l'univers.

Robert LEVESQUE.

« N. A. RIMSKY-KORSAKOW ».

PRÉFACE.

La tâche m'est échue d'ajouter quelques remarques à l'étude sur Rimsky-Korsakow écrite par mon jeune camarade, Vladimir Protopopov, chargé de cours au Conservatoire d'État de Moscou.

Je n'ai pas eu l'occasion de rencontrer N. Rimsky-Korsakow, mais j'ai eu le bonheur de connaître de près le fils du compositeur, André Nikolaevitch, décédé le 23 mai 1940. C'était le fidèle gardien des enseignements de son père, le conservateur de ses archives, de ses manuscrits, lettres et livres. Là, chez les Korsakow, dans l'atmosphère familiale, où tout respirait le souvenir de Nicolas Andréevitch, j'ai appris à comprendre le double aspect de la personnalité et de l'œuvre du grand maître de la musique russe.

L'aspect « extérieur » purement sonore de l'œuvre de N. Rimsky-Korsakow est si pittoresque et souvent si séduisant et élégant qu'on peut en concevoir une idée erronée et croire à un caractère « purement » décoratif et ornemental de cette musique. Or, à côté, je découvrais la personnalité du compositeur dans mon commerce avec les Korsakow fils. Simplicité et retenue, je dirais même une certaine sécheresse ; dans les yeux brille un esprit clair et précis ; les commissures des lèvres ébauchent un

sourire accueillant, mais qui peut devenir ironique, sarcastique. Une grande culture accumulée par de nombreuses générations qui n'ont pas vécu dans l'oisiveté, mais ont accompli un grand travail social ou se sont perfectionnées personnellement. Un véritable aristocratie, de la gravité, du sérieux.

Ceux qui auraient été tentés de considérer la musique de Rimsky-Korsakow uniquement sous l'angle extérieur de sa beauté sonore, doivent changer radicalement d'attitude et apprendre à trouver dans cette musique, sous les ornements brillants et splendides une profonde réflexion, de fines émotions et de sérieuses aspirations.

Peut-être que de nos jours il est inutile de le rappeler pour ne pas courir le risque d'enfoncer une porte ouverte, mais je me rappelle parfaitement les « saisons russes » à Londres au début du xx^e siècle, lorsque l'œuvre de Korsakow, comme en général l'art russe, ranimait par ses couleurs brillantes, rafraîchissait par ses rythmes impétueux le monde fatigué de la culture occidentale.

La musique de Rimsky-Korsakow nous introduit dans le monde des contes-mythes russes, des bylines-chansons de gestes, des légendes. C'est dans la société de ses créations populaires que sont nées les images musicales de cette œuvre. Je me rappelle la byline de l'*Hôte* du marchand Staver Godinovitch. Le héros de cette byline est prêt à se vanter de ses richesses et lorsque la conversation tombe sur ses vêtements, ils sont, tout naturellement, « clairs ». Mais la source de la véritable fierté du marchand, c'est sa jeune femme Vassilissa la Sage. Ce ne sont pas les vêtements « clairs » de Staver qui le sauvent du malheur, mais bien la sagesse de sa femme. La musique de Rimsky-Korsakow est elle-même une byline (*Sadko*), un conte (*La Fille de neige*), une légende (*La ville invisible de Kitej*). Le vêtement de cette musique est « clair » et coloré, mais l'esprit de cette musique ne le cède en rien à l'esprit de Vassilissa la Sage.

Une série de travaux de A. Korsakow fils (*N. A. Rimsky-*

Korsakow, vie et œuvre, en quatre fascicules, 1933-1936 ; *L'Ermite de Tikhvino, Annales musicales*, janvier 1922) ont jeté une assez grande lumière sur le laboratoire créateur de Korsakow père.

Il est très instructif de comparer ce compositeur avec Tchaïkovsky. Tchaïkovsky est un analyste très fin de l'âme humaine. Il en connaît les replis les plus profonds et les plus secrets. Il l'observe en s'excusant pour ainsi dire de son indélicatesse. Quelle torture que la lecture des *Souvenirs* de Tchaïkovsky ! A l'exclusion de quelques pages où leur auteur explique « entièrement » sa pensée, c'est en général un torrent impétueux, puissant, d'une richesse exceptionnelle, mais ses souvenirs ne sont que des allusions ou des demi-allusions qui n'étaient pleinement compréhensibles que pour Tchaïkovsky lui-même.

Et Rimsky-Korsakow ? Deux ans avant sa mort (21 juin 1908) il écrivait les dernières lignes des *Annales de ma vie musicale*. Il dit : « Les *Annales* . . . touchent à leur fin. Elles manquent d'ordre mais elles sont partout également circonstanciées, écrites dans une mauvaise langue, souvent même avec une grande sécheresse ; en revanche elles ne contiennent que la vérité et c'est ce qui en fait l'intérêt. »

Le titre même est caractéristique : *Les Annales* ! L'auteur s'est arrêté à ce titre qu'autrefois les russes employaient pour dénommer leurs biographies chronologiques, leurs histoires. C'est ainsi que chez Rimsky-Korsakow tout ce qui est personnel a acquis un caractère objectif, impersonnel.

Il n'écrit pas de « mémoires intimes », soigneusement cachés aux regards d'autrui, mais des *Annales*, la description objective de soi-même, de son temps, des aspirations de ce temps, des hommes et de leurs actes. De même son œuvre est objective dans la large acception de ce mot. Il va sans dire que sa personnalité humaine excite un profond intérêt et émeut, mais ce n'est pas une personnalité dans l'isolement fier ou triste, c'est une person-

nalité absorbée dans les trois sphères vitales qui sont les trois sphères fondamentales de Rimsky-Korsakow : 1° la nature (par exemple dans *Snégourotchka*); 2° le peuple (dans *La ville invisible de Kitej*); 3° la famille (dans *Sadko*).

Je voudrais m'arrêter à l'opéra de Rimsky-Korsakow *La ville invisible de Kitej*. On appelle parfois cet opéra *Le Parsifal russe*. Rimsky-Korsakow ne trouvait rien de déshonorant à s'attendrir, comme on dit, même dans sa vieillesse. Mais jamais et en rien, il ne sacrifiait sa forte individualité et son originalité. C'est ainsi que *La ville invisible de Kitej* est étonnamment nationale-russe et en même temps «korsakowienne». De la correspondance du compositeur avec l'auteur du libretto Belski, nous apprenons, sans que cela nous surprenne, que le lac Svetloyar où se déroule l'opéra en question était aux yeux de Rimsky-Korsakow plein d'association avec la nuit précédant la fête «d'Ivan Koupalo» (la nuit de la Saint-Jean). De cette façon *le Parsifal russe* est loin du renoncement ascétique au monde. L'opéra de Korsakow est un hymne à l'amour, à la beauté, et aussi aux forces immortelles du peuple. Ces forces peuvent très longtemps se conserver sous forme «latente». Mais le lac Svetloyar au bord duquel (d'après une légende) ou sous les vagues duquel (suivant une autre version) se dissimule la ville invisible de Kitej est toujours en mouvement, en oscillation, car le peuple est vivant. Le moment longtemps attendu est arrivé et le peuple constructeur de sa culture morale et matérielle se redresse sans cesse de toute sa taille de géant. La personnalité et l'œuvre de Rimsky-Korsakow sont exceptionnellement variées. Je ne puis parler que pour mon propre compte; pour moi ce compositeur n'est pas seulement une source de légitime fierté nationale, c'est aussi la source d'une force éducative permanente et vigoureuse. En étudiant ce compositeur, on voit combien étroitement l'esthétique est liée à l'éthique dans son art, combien les caractères artistiques poétiques sont conditionnés par leur fond moral.

Dans mon enfance, mon père, professeur d'histoire, suivait attentivement mes lectures et me recommandait les livres de Samuel Smiles : *Self help*, *Caractère*, *Devoir*. S'il m'était venu à l'esprit de devenir un Smiles russe, j'aurais volontiers choisi comme objet de mes observations, en même temps que ses livres, les enseignements de Rimsky-Korsakow et j'aurais appelé mon livre sur ce grand musicien : *Beauté et Devoir*. L'union harmonieuse de la beauté, du devoir et de l'honneur, tel est le trait le plus individuel du grand compositeur et de l'homme remarquable que fut Rimsky-Korsakow.

Constantin KOUZNETSEV.

N. A. RIMSKY-KORSAKOW.

Nicolas Andréévitch Rimsky-Korsakow est d'ancienne noblesse et sa généalogie remonte à la fin du xiv^e siècle. L'un des ancêtres du musicien occupait un poste élevé sous Pierre le Grand, son arrière grand-père était amiral de la flotte de la Baltique, son grand-père avait le grade de lieutenant-général et son père fut gouverneur de différentes provinces de la Russie. Relevé de ses fonctions, le père de Rimsky-Korsakow s'installa, à partir de 1836, dans la ville de Tikhvine, qui faisait alors partie du gouvernement de Novgorod, non loin de Saint-Pétersbourg. C'est là que le 18 mars 1844 naquit le grand compositeur russe.

Les traditions familiales de Rimsky-Korsakow, les circonstances dans lesquelles se passa l'enfance du compositeur influèrent beaucoup sur la formation de sa personnalité.

Une calme conception philosophique du monde, une noble indépendance dans les actes et les jugements, une certaine pédanterie, de la ténacité, tels sont les traits que Rimsky-Korsakow a hérités de son père. Sa mère, femme d'esprit et de cœur, lui légua sa douceur et sa cordialité. Le caractère patriarcal de la vie dans la famille des Rimsky-Korsakow ainsi que dans leur ville natale, les multiples coutumes, croyances et rites anciens qui s'y étaient conservés, la solennité des grandes fêtes religieuses, tout cela a laissé son empreinte sur le futur compositeur et a ensuite trouvé des répercussions dans son œuvre.

La maison des Rimsky-Korsakow était située dans un endroit pittoresque sur le bord d'une rivière, presque

à l'extrémité de la ville. Elle avait été conservée intacte jusqu'à ces derniers temps. Un « musée Rimsky-Korsakow » y avait été aménagé. Durant l'occupation de la ville de Tikhvine, les vandales hitlériens ont pillé ce musée. Aujourd'hui la maisonnette est restaurée.

Les premières impressions musicales de Rimsky-Korsakow se rapportent à la musique qui était exécutée dans le cercle de la famille et au chant religieux dans les églises de la ville et dans les monastères. « Le chant d'église qui accompagnait les solennelles cérémonies religieuses de l'archimandrite a produit sur moi une plus grande impression que la musique laïque, bien que je ne fusse pas un petit garçon sensible en général », remarque Rimsky-Korsakow dans ses mémoires, *Annales de ma vie musicale*.

Il est étonnant de constater que Rimsky-Korsakow ne manifestait pas d'aspiration particulière pour cet art. Cependant, il prenait des leçons chez des professeurs de musique de l'endroit. « Je n'avais jamais rêvé de devenir musicien, j'étais séduit par la pensée d'être marin. Mes parents voulaient me mettre dans une école navale, car mon oncle et mon frère étaient marins », raconte dans la suite Rimsky-Korsakow.

De 1856 à 1862, Rimsky-Korsakow fait ses études au corps des marins de Saint-Pétersbourg, tout en continuant de prendre des leçons de musique. C'est pendant son séjour dans la capitale que Rimsky-Korsakow sentit sa vocation pour la musique. Les rapports qu'il noua en 1861 avec Mili Balakirev, excellent musicien et compositeur, organisateur d'un cercle de musiciens, connu dans la suite sous le nom du « groupe des cinq », jouèrent un grand rôle dans l'éducation musicale du jeune homme. Dans ce groupe se trouvaient Modeste Moussorgski, César Cui, Vladimir Stassov et plus tard Alexandre Borodine. Balakirev qui avait, le premier, pressenti les dons du jeune Korsakow l'encourageait par tous les moyens à s'essayer dans la composition. La première grande œuvre

de l'auteur de *Snégourotchka* et de *Schéhérozade* fut sa première symphonie, écrite sous la surveillance et avec les conseils de Balakirev.

En automne 1862, en sortant du corps des marins, Rimsky-Korsakow accomplit un voyage au long cours sur le clipper *Diamant*, à bord duquel il devait achever son instruction navale. Le compositeur a conservé toute sa vie les impressions qu'il reçut de la puissante nature de la mer, qu'il put observer pendant presque trois années de navigation.

On peut affirmer que ces impressions ont servi de source aux images sonores de la mer qui nous plaisent tant dans *Sadko*, dans *Schéhérozade*, dans le *Conte du Roi Saltan* et dans d'autres œuvres.

Pendant cette navigation autour du monde, Rimsky-Korsakow et ses jeunes camarades consacraient leur temps libre à lire les œuvres des idéologues du mouvement libérateur en Russie dans les années 1840-1860 du siècle dernier : Vissarion Belinski, Alexandre Herzen, Nicolas Dobrolioubov. L'intérêt que le jeune compositeur portait aux œuvres des écrivains avancés témoigne des sympathies démocratiques du futur auteur du *Coq d'or*. Le respect de l'homme et de sa liberté individuelle, l'hostilité à l'égard de tout arbitraire n'ont jamais abandonné Rimsky-Korsakow au cours de sa vie.

Pendant son voyage à bord du clipper *Diamant*, Rimsky-Korsakow visita l'Angleterre, les États-Unis d'Amérique, les pays baignés par la Méditerranée. Tout d'abord il continua de se livrer à la composition musicale (c'est à bord de ce bateau que fut composée l'*Andante* de la première symphonie) mais il cessa presque complètement à la fin du voyage. Le retour à Saint-Pétersbourg (automne 1865) et la fréquentation de Balakirev et d'autres musiciens, ses amis, firent renaître les aspirations de Rimsky-Korsakow vers la musique.

La carrière de compositeur de Rimsky-Korsakow a commencé dans la seconde moitié du siècle dernier, pendant

la période de l'essor du mouvement libérateur en Russie. Les idées démocratiques de la pensée russe avancée trouvèrent leur écho dans la conception du monde et dans l'œuvre des compositeurs du groupe de Balakirev. La lutte pour le caractère populaire, pour l'originalité nationale, pour la vérité dans l'art, tel était le programme des membres du « groupe des cinq » — programme accepté par Rimsky-Korsakow.

La première symphonie de Rimsky-Korsakow fut exécutée pour la première fois avec succès vers la fin de 1864 à Saint-Petersbourg. Le compositeur décida alors fermement de se consacrer à l'art musical.

Les années suivantes furent marquées par la composition et l'interprétation de l'*Ouverture sur motif russe* et de la *Fantaisie serbe*. Ces œuvres, suivies en 1867 du tableau symphonique de *Sadko*, furent chaleureusement accueillies par Serov et Tchaïkovsky. Ce dernier terminait l'analyse détaillée de la *Fantaisie serbe* par ces paroles véritablement prophétiques : « Rappelons-nous que Rimsky-Korsakow est encore un jeune homme qui a l'avenir devant lui et on ne saurait douter que cet homme remarquablement doué ne soit appelé à devenir l'une des fiertés de notre art. » C'est dans *Sadko* que Rimsky-Korsakow eut recours pour la première fois à la peinture musicale, à la reproduction de l'élément maritime sous des formes musicales. Cette œuvre a pour thème un épisode d'un poème épique populaire qui raconte comment le joueur de guzla Sadko tomba au fond de la mer et décrit la danse du Roi de la mer. L'œuvre importante de Rimsky-Korsakow, qui chronologiquement est la symphonie *Antar*, est inspirée par des motifs du folklore arabe. Dans ses *Annales* le compositeur écrit au sujet du projet d'*Antar* : « Le désert, Antar désenchanté, l'épisode avec la gazelle et l'oiseau, les ruines de Palmyre, la vision de la Péri, les trois douces de la vie : la vengeance, le pouvoir et l'amour et ensuite la mort d'Antar. Tout cela était très séduisant pour un compositeur. Je me mis à écrire cette œuvre au

milieu de l'hiver de 1867-1868. » Les images de l'Orient auxquelles Rimsky-Korsakow a recours dans *Antar* ont continué de l'inspirer au cours de son activité ultérieure.

Les années 1865-1870, où l'activité de Rimsky-Korsakow en tant que compositeur commence à se développer, furent, comme celles qui suivirent, une époque d'essor extraordinaire dans la musique russe : Dargomyjsky compose *Le Convive de pierre*, Moussorgsky sa grande tragédie musicale *Boris Godounov*, Borodine sa première symphonie et songe à la deuxième, ainsi qu'au *Prince Igor*, Balakirev travaille à *Islamey* et à *Thamar*. En même temps que ces compositeurs pétersbourgeois, Tchaïkovsky écrit à Moscou sa première symphonie et l'ouverture de *Roméo et Juliette*.

Les esquisses de la *Pskovitaine* se rapportent à la fin de l'année 1868. Ce premier opéra de Rimsky-Korsakow fut terminé en 1872 et représenté à Saint-Pétersbourg le 13 janvier 1873.

Le sujet de la *Pskovitaine* est emprunté aux événements de l'époque d'Ivan le Terrible (xvi^e siècle). L'opéra reproduit des tableaux de la vie de l'ancienne Russie. À côté des scènes populaires, qui font revivre la situation sociale de cette époque, le compositeur met en scène des caractères individuels frappants : Ivan le Terrible, sa fille Olga, etc. La *Pskovitaine*, qui raconte la lutte de la ville de Pskov pour son indépendance et ses droits démocratiques, correspondait aux tendances libérales des milieux avancés de la société. La chanson des combattants de la liberté est un des passages de cet opéra qui obtint à cette époque la plus large diffusion parmi la jeunesse démocratique des écoles.

En 1871 Rimsky-Korsakow fut appelé aux fonctions de professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg.

L'entrée du compositeur au nombre des professeurs du Conservatoire marque le début de sa féconde activité dans la carrière pédagogique. On lui doit un excellent *Manuel d'harmonie et d'instrumentation* universellement connu. Parmi ses élèves dont le nombre atteint 200,

il convient de citer en premier lieu les grands compositeurs russes Alexandre K. Glazounov et Anatole K. Liadov.

La *Pskovitaine* fut suivie de *La Nuit de Mai* (dont le sujet est emprunté à un roman de Gogol), et en 1880 l'opéra génial *Snégourotchka* ou *La Fille de neige*. Le conte merveilleux du dramaturge A. Ostrovsky, les figures de l'antiquité mythologique toutes pénétrées d'un amour profond pour la nature, pour le culte du soleil, correspondaient on ne peut mieux à l'ensemble même du talent de Rimsky-Korsakow. Deux mois et demi d'été suffirent à l'auteur pour transformer son esquisse en œuvre achevée. Les impressions de la nature russe méridionale que l'auteur avait rapportées d'un séjour à la campagne, dans un village perdu, ont joué un grand rôle dans la composition de *Snégourotchka*.

Outre ce grand travail de création, Rimsky-Korsakow montre une activité intense en qualité de professeur, de chef d'orchestre, d'administrateur. Il a occupé (à diverses époques) les postes de directeur de l'École gratuite de Musique, d'inspecteur des musiques du Ministère de la Marine, de directeur-adjoint de la chapelle des chantres de la Cour (remarquable chœur russe fondé par Pierre le Grand).

En 1887-1888, Rimsky-Korsakow écrit deux œuvres symphoniques qui le rendirent universellement célèbre : nous voulons parler de *Schéhérazade*, suite symphonique sur des sujets empruntés aux *Contes des mille et une nuits* et le *Caprice espagnol*. La splendide orchestration, le pittoresque extraordinaire du coloris, l'éclatante ingéniosité des mélodies et de l'harmonie, tels sont les traits caractéristiques de ces œuvres qui sont au programme des concerts dans tous les pays du monde.

Maxime Gorki écrivait dans la préface à l'édition russe complète des *Contes des mille et une nuits* : « Parmi les magnifiques monuments de l'art populaire oral, les contes de Schéhérazade sont le plus imposant. Ces contes

expriment avec une perfection étonnante la tendance du peuple travailleur à se livrer « à l'enchantement des doux rêves », au libre jeu de la conversation, rendent la fougue de la fantaisie fleurie des peuples de l'Orient, Arabes, Iraniens et Hindous. Ce tissu de paroles est né dans l'antiquité profonde ; ses fils de soie multicolores se sont étendus par toute la terre, la couvrant d'un tapis de paroles d'une beauté extraordinaire. » Le monde fantastique de la sage conteuse est magnifiquement rendu dans la suite de Rimsky-Korsakow, dont la musique semble comme tissée de fils de soie multicolores.

La mort de Moussorgski survenue en 1881, de même que celle de Borodine quelques années plus tard, en 1896, tous deux amis intimes et collègues de Rimsky-Korsakow dans le « Groupe des cinq », l'incitèrent à achever les œuvres qu'ils avait laissées à l'état d'ébauches. Rimsky-Korsakow achève *La Khovantchina*, drame musical de Moussorgski et *Le Prince Igor* de Borodine. (La mise au point du *Prince Igor* a été exécutée en collaboration avec A. Glazounov.)

Le désir de populariser les œuvres du génial Moussorgski aboutit en 1890 au projet de remanier *Boris Godounov*. Rimsky-Korsakow rédigea et instrumenta de nouveau tout l'opéra, publia sa partition et le remaniement pour *pianoforte*. Depuis lors le grand opéra de Moussorgski a commencé sa marche triomphale non seulement en Russie, mais à l'étranger.

Parallèlement à *Schéhérazade*, Rimsky-Korsakow écrivit en 1888 *L'ouverture de la grande fête de Pâques*, en s'inspirant des thèmes des chants religieux de Pâques. Les années 1889-1890 sont consacrées à la composition de l'opéra-ballet *Mlada* dont le sujet est emprunté à la mythologie des anciens Slaves. Les années 1892-1893 sont marquées par une cessation temporaire de la création, provoquée par un grand surmenage. Rimsky-Korsakow eut l'impression qu'il avait déjà épuisé tous les sujets et les caractères chers à son cœur et comme il ne

voulait pas se répéter, il songea même à renoncer en général à la composition. Cependant cette crise fut surmontée et fit place à un nouvel élan créateur impétueux. De nouveau, presque chaque année, paraissent en dehors de nombreuses romances et d'autres morceaux de musique vocale, de nouveaux opéras, tous plus séduisants les uns que les autres sous le rapport du pittoresque, de la nouveauté du sujet, de l'éclat de la langue musicale. Voici l'énumération de ces opéras : *La Nuit de Noël* (1894), *Sadko* (1895-1896), *Mozart et Sallieri* (1897), *Vera Chéloga* (1898), *La Fiancée du Tsar* (1898), *Le Conte du Roi Saltan* (1899), *Servilia* (1900), *L'Immortel Kachtcheï* (1901), *Pan-Voévode* (1902), *La Légende de la ville de Kitej* (1903-1904), *Le Coq d'or* (1905-1906).

Parmi ces opéras il convient de distinguer comme particulièrement remarquables : *Sadko*, *La Légende de la ville invisible de Kitej* et *Le Coq d'or*.

Ces années de travail créateur intense sont remplies également d'une grande activité interprétatrice. Rimsky-Korsakow dirige l'exécution de ses œuvres et de celles d'autres compositeurs, il participe régulièrement aux concerts symphoniques russes.

Vers la fin du siècle dernier, s'est formée cette physionomie de Rimsky-Korsakow qui a été perpétuée dans le fameux portrait exécuté par le peintre V. Sérov. Un vieillard sévère, de haute taille, à la longue barbe ondulée, cachant le sourire des lèvres et imprimant aux traits de son visage quelque chose qui rappelle les enchanteurs des contes. Il semble que penché à son bureau sur sa partition, il médite quelque tour malin et qu'il va nous étonner par une surprise. Et en effet la musique de Rimsky-Korsakow recèle tant de séduction enchanteresse et de pittoresque, que chaque fois on est étonné à nouveau par sa beauté et qu'involontairement, on se laisse subjuger par le charme de ce grand magicien des sons.

*
* *

La vie de Rimsky-Korsakow était complètement absorbée par une activité artistique variée. Mais une circonstance la plaça, d'une façon tout à fait inattendue, au centre des événements politiques. Ce fut sa fameuse exclusion du corps des professeurs du Conservatoire de Saint-Pétersbourg dans la période de la Révolution de 1905.

Rimsky-Korsakow protesta dans la presse contre les actes de la section Pétersbourgeoise de la Société russe de Musique, dirigée contre les étudiants du Conservatoire qui faisaient grève. Dans plusieurs documents annexés aux dernières éditions des *Annales*, Rimsky-Korsakow se prononce en faveur des étudiants et prend la défense de leur droit à des organisations autonomes. Les interventions de Rimsky-Korsakow eurent une résonance par tout le pays. Il ne s'y attendait pas lui-même. Voilà ce que le compositeur dit dans les *Annales* :

«... Il se produisit quelque chose d'inimaginable. De Saint-Pétersbourg, de Moscou et de tous les coins de la Russie je reçus une foule de lettres émanant de toutes sortes d'institutions et de personnes, qui appartenaient ou non à la musique, avec l'expression de leur sympathie pour moi et de leur indignation contre la Direction de la Société de Musique russe. Des députés des sociétés et des corporations ainsi que des personnes privées se présentèrent chez moi avec les mêmes assurances de sympathie. Dans tous les journaux parurent des articles qui analysaient mon cas ; la Direction fut maltraitée et se trouva dans une fort mauvaise passe (1).» La physiologie du professeur bien-aimé acquit aux yeux des étudiants de nouveaux traits sympathiques. On décida de

(1) *Annales*, p. 300.

préparer l'exécution en concert de l'opéra *L'Immortel Kachtchei*. Le choix de cette œuvre avait été dicté par la possibilité de l'interprétation allégorique des personnages. Elle fut interprétée le 5 avril (1) sous la direction de A. Glazounov et eut un grand retentissement dans le public. Au début de 1906, Rimsky-Korsakow rentra au Conservatoire de Saint-Pétersbourg sur l'invitation de son nouveau directeur A. Glazounov.

Les événements décrits plus haut eurent une répercussion indirecte sur le choix du sujet et la conception des caractères du dernier opéra de Rimsky-Korsakow *Le Coq d'or* qui est une mordante satire de la faiblesse d'esprit, de l'arbitraire, de la servilité (2).

Dans la nuit du 20 au 21 juin 1908 la mort surprit Rimsky-Korsakow après un accès d'angine de poitrine, dans la plénitude de ses forces créatrices et de ses plans d'avenir.

*
* *

Si l'on jette un regard sur toute l'œuvre de Rimsky-Korsakow depuis la *Pskovitaine* jusqu'au *Coq d'or* on est étonné par la variété des sujets traités : sujets empruntés à l'histoire et à la mythologie russes, personnages légendaires de l'Orient et représentations poétiques des tableaux de la nature, expression des mouvements les plus intimes de l'âme humaine et satire mordante des difformités de certains côtés de la vie et des caractères ; images de la fantaisie capricieuse et reproduction des phénomènes du monde réel.

« J'ai prêté l'oreille aux voix de la création populaire et de la nature et j'ai mis à la base de mon œuvre ce qui avait été chanté et incomplètement exprimé par ces voix », écrivait Rimsky-Korsakow. Et c'est précisément en cela

(1) 27 mars 1905.

(2) En ce qui concerne *Le Coq d'or*, voir ci-après.

que consiste la force de son art. L'amour du peuple, l'aspiration continue vers la perfection morale, telles sont les caractéristiques de l'art russe d'avant-garde. La musique de Rimsky-Korsakow, pénétrée de l'idéal radieux de l'humanisme occupe à bon droit une des places les plus honorables dans l'histoire de la culture russe.

Le motif fondamental de l'œuvre de notre compositeur est étranger à l'hédonisme, à la simple jouissance de la vie ; Rimsky-Korsakow pose dans ses œuvres de profonds problèmes éthiques. Ces problèmes sont incarnés dans les personnages de femmes qui occupent la place centrale dans les opéras de Rimsky-Korsakow : Snégourotchka dans l'opéra du même nom, Volkhova dans *Sadko*, Marfa dans la *Fiancée du Tsar*, la princesse-cygne dans le *Conte du Roi Saltan*, la jeune Févronia dans la *Légende de la ville invisible de Kitej*, etc. Les héroïnes de Rimsky-Korsakow tendent à la lumière et au bonheur, mais dans leur lutte contre les forces du mal, la victoire n'est pas toujours de leur côté. Marfa, Snégourotchka, Févronia disparaissent, mais tous ceux qui les ont approchées gardent à jamais la grande force ennoblissante de leur influence. Ces personnages purs et forts par l'esprit de Rimsky-Korsakow rappellent les héroïnes des romans de Tourguenev et de Léon Tolstoï. En rendant dans la musique les pages lyriques de la vie de ses personnages, Rimsky-Korsakow a cherché et a trouvé des accords et des combinaisons d'instruments d'une délicatesse extrême qui exprime la fragilité et la pureté cristalline des caractères.

Dans la création de ses opéras, Rimsky-Korsakow puisait à la source de l'ancien art populaire russe qui a conservé les traditions, les coutumes, les us et les croyances qui ont leurs racines jusque dans la plus haute antiquité.

«... Je me suis laissé attirer par le côté poétique du culte des adorateurs du soleil et j'en ai cherché les survivances et les échos dans les mélodies et les textes des chansons populaires. Les tableaux du paganisme et de son esprit m'apparaissaient, comme il me semblait alors,

avec une grande clarté et me séduisaient par leur charme antique», écrit le compositeur dans ses *Annales*.

Ces aspects — la reproduction soignée par les moyens de la musique moderne des rites conservés par le peuple depuis ces temps reculés, la pénétration de l'esprit de l'art populaire, forment un des attraits irrésistibles de l'œuvre de Rimsky-Korsakow et constituent une des qualités caractéristiques de sa musique. *La Nuit de Mai* et *Snégourotchka* qui ont un accent printannier, la *Mlada* pleine de feu et *La Nuit de Noël* qui laisse l'impression du froid glacial, l'opéra-byline *Sadko* et l'opéra-conté *La Légende de la ville invisible de Kitej* sont imprégnés des images de la poésie populaire russe, et, à ces images, on reconnaît facilement les œuvres de Rimsky-Korsakow.

L'époque de la Russie chrétienne et de ses rites a trouvé son expression dans l'ouverture de *La grande fête de Pâques* et dans l'opéra *La Légende de la ville invisible de Kitej*.

L'amour de l'antiquité artistique populaire s'entrelace chez Rimsky-Korsakow avec un profond intérêt pour les événements historiques de la vie russe. *La Pskovitaine* a pour sujet un épisode de l'époque d'Ivan le Terrible (1) et reproduit des tableaux de la vie dans l'ancienne ville russe de Pskov. Dans *Sadko*, dont le sujet est emprunté à une byline de Novgorod du même nom se manifeste l'amour de Rimsky-Korsakow pour le pays natal : ici, la pénétration intime de l'âme de la poésie populaire se combine avec une profonde connaissance de l'histoire du pays natal.

Rimsky-Korsakow a créé avec un remarquable sentiment poétique de la nature une série de tableaux et de paysages, d'images de la nature qui sont des chefs-d'œuvre de peinture musicale. Sous ce rapport les images musicales de Rimsky-Korsakow trouvent de magnifiques analogies dans les œuvres de Gogol, de Tourguenev, dans

(1) XVI^e siècle.

les tableaux de Lévitane et d'Aïvazovski. La compréhension et la reproduction poétique de la nature sont l'une des particularités caractéristiques de l'art russe. Et sous ce rapport les œuvres de Rimsky-Korsakow suivent les meilleures traditions nationales.

Les tableaux de la nature dans la musique de Rimsky-Korsakow sont très divers : les vagues menaçantes de la mer houleuse et les ondes d'une mer calme, le bruissement de la forêt et les immensités de la plaine russe, le ciel étoilé et le soleil éclatant de midi, l'air transparent des paysages hivernaux russes et la chaleur torride du désert. Rimsky-Korsakow aimait à représenter le spectacle imposant du lever du soleil. La richesse extraordinaire des couleurs et des moyens d'exécution musicale confèrent chaque fois aux images musicales quelque chose de particulier, d'inimitable et parfois l'impression atteint presque la clarté de la vision.

Les sources de la stylistique mélodique de Rimsky-Korsakow sont très variées : la chanson paysanne qui vit dans la tradition orale du peuple, le récitatif rythmé et modulé de récitateurs de bylines, les motifs des chants d'église, mélodies de la musique orientale, etc. Tout cela est mis en œuvre par Rimsky-Korsakow avec la richesse, la délicatesse, l'élégance des combinaisons harmoniques qui lui sont propres.

L'harmonie est d'un pittoresque extraordinaire chez Rimsky-Korsakow. Tout en s'inspirant des procédés du développement harmonique universellement reconnus en Europe, Rimsky-Korsakow a considérablement élargi le cercle des phénomènes harmoniques et on lui doit toute une série de magnifiques découvertes. Là le recours aux images de l'antiquité russe, de la fantaisie ont joué un rôle considérable : cela l'a orienté vers la recherche de suites de sons capables de créer le coloris nécessaire dans les résonances. Rimsky-Korsakow a atteint de brillants résultats.

Rimsky-Korsakow est regardé à bon droit comme un

maître insurpassé de l'instrumentation. Une grande connaissance de la technique des divers instruments, une habileté étonnante à trouver pour chaque moment donné les combinaisons nécessaires d'instruments rendent exemplaires les partitions de Rimsky-Korsakow. Il possède au plus haut degré toutes les possibilités expressives de l'orchestre et le coloris instrumental joue un rôle de premier plan dans les images musicales de Rimsky-Korsakow. Sa pensée même est instrumentale. Ses conceptions musicales naissent sous une forme instrumentale déterminée, inséparable de la résonance mélodique et harmonique immédiate.

Toute l'œuvre de Rimsky-Korsakow témoigne du patriotisme ardent du compositeur, de ses liens avec l'histoire de la Patrie et avec la création artistique populaire.

Rimsky-Korsakow, ce grand artiste du peuple russe, avait aussi un profond respect pour la civilisation nationale des autres peuples. La *Fantaisie serbe* composée à l'aube de son activité créatrice, témoigne de ses sympathies pour les peuples slaves frères. *Le Caprice espagnol* était une continuation des initiatives du grand classique de la musique russe Mikhaïl Glinka (1). Mais Rimsky-Korsakow se sentait surtout attiré par la poésie de l'Orient. La symphonie *Antar*, la suite symphonique de *Schéhérazade*, *Le Coq d'or* (2) et toute une série d'œuvres de musique de chambre le confirment. On ne peut s'empêcher de voir là aussi la continuation de la tradition de Glinka à qui on doit de magnifiques images de l'Orient et des collègues de Rimsky-Korsakow dans le « groupe des cinq », il suffit de citer *Islamey* et *Thamar* de Balakirev, les Polovtses dans *le Prince Igor* de Borodine, la danse des persanes dans la *Khovantchina* et les chœurs juifs de Moussorgski.

(1) La célèbre *Ouverture espagnole*, *La Danse aragonaise*, et *La Nuit à Madrid*.

(2) Le personnage de la reine Chemakhane.

Il ne faudrait pas voir dans ce fréquent recours des compositeurs russes aux images orientales une sorte d'engouement pour l'exotique ou la manifestation d'une curiosité extérieure pour l'extraordinaire. C'est au contraire la preuve des liens profonds qui relient les sources de la culture artistique russe et de la culture de l'Orient, la tendance du compositeur russe à puiser dans la musique orientale populaire les moyens d'enrichir la langue musicale européenne et enfin le désir de contribuer à l'auto-détermination artistique musicale des musiciens de l'Orient, et de les aider. Il est très caractéristique par exemple qu'Alexandre Spendiarov, auteur classique de la musique arménienne ait été l'élève de Rimsky-Korsakow et que l'auteur classique de la musique géorgienne Zakhari Paléachvili ait suivi les leçons du compositeur moscovite Serge Tanéev. Nous trouvons une marque de l'attitude bienveillante et amicale de Rimsky-Korsakow pour les compositeurs de l'Orient dans les *Souvenirs* d'Alexandre Spendiarov. « Avant de faire connaissance avec Rimsky-Korsakow, écrit l'auteur de l'opéra *Almast* et *Des Esquisses de Crimée* j'étais loin d'être convaincu de porter en moi les données nécessaires pour me consacrer entièrement à la composition musicale. Le seul musicien auquel je pouvais confier la solution de cette question était, à mon idée, N. Rimsky-Korsakow, le compositeur que j'aimais le plus. Et je me mis à rêver de lui montrer un jour mes œuvres et au cas où elles mériteraient son approbation de devenir son élève. Mon rêve se réalisa : je me présentai chez Rimsky-Korsakow au printemps de 1896, en proie à une profonde émotion avec tout un tas de mes œuvres. Après les avoir parcourues, Rimsky-Korsakow reconnut en moi les données nécessaires à ceux qui veulent se consacrer à la composition et accepta d'être mon professeur. J'éprouvai alors une joie et une satisfaction inexprimables. Et c'est seulement depuis lors que j'ai cru en mes propres forces. »

Les compositeurs russes contemporains continuent les

traditions de Rimsky-Korsakow. N. Miaskovski, élève de Rimsky-Korsakow a formé toute une série de compositeurs dans les républiques-sœurs. Parmi eux nous pouvons nommer Aram Khatchatourian et Vano Mouradeli. Reingold Glière a composé, d'après des contes orientaux, l'opéra *Chah-Senem* où il a utilisé les richesses de la musique nationale azerbaïdjane.

En conclusion de cette courte analyse de l'œuvre de Rimsky-Korsakow, il convient de dire que son importance est très grande dans l'histoire du style musical russe. Rimsky-Korakow a enrichi à un degré extraordinaire les moyens sonores — les suites d'accords et leurs combinaisons — et il a découvert beaucoup de phrases harmoniques inconnues avant lui ; en outre l'harmonie chez Rimsky-Korsakow se développe suivant des lois déterminées en formant de nouveaux complexes de modes. Rimsky-Korsakow a beaucoup travaillé au développement des moyens d'instrumentation, à l'utilisation des diverses combinaisons de timbres et à la création d'une forme orchestrale spécifique correspondant à l'architecture générale de l'œuvre. Il en est résulté que la musique russe a pu ajouter aux moyens déjà accumulés auparavant un très riche arsenal de nouveaux moyens qui ont contribué au développement ultérieur de la musique.

La popularité des œuvres de Rismky-Korsakow dans le monde musical est exceptionnelle. Sa musique a exercé une immense influence sur la culture musicale mondiale. On peut facilement suivre cette influence partout. Certaines orientations dans la stylistique musicale sont redevables à Rimsky-Korsakow d'avoir pu élaborer leur langue. Cela se rapporte en premier lieu à l'impressionisme musical français, à l'œuvre de Claude Debussy, de Maurice Ravel et aux compositeurs qui se rapprochent de lui par la direction de leur style, à Ottorino Respidi, par exemple, qui se donnait pour un élève de Rimsky-Korsakow. Les principes d'instrumentation de ces auteurs sont le développement de ce qui a été fait par Rimsky-Korsakow. Igor

Stravinski, élève de Rimsky-Korsakow s'est formé en étudiant ses œuvres et se montre son disciple dans les œuvres de la première période. On peut encore citer parmi les élèves de Rimsky-Korsakow des compositeurs et des musiciens tels que A. Gretchaninov, N. Tchérépnine, M. Ippolitov-Ivanov, A. Arenski et beaucoup d'autres.

L'influence de Rimsky-Korsakow sur la culture musicale soviétique ne se borne pas à l'action directe de ses œuvres musicales, elle s'exprime aussi par « l'école » qui s'est formée à la suite de presque 60 années d'enseignement. Beaucoup de compositeurs soviétiques sont liés à l'école de Rimsky-Korsakow, soit comme ses élèves (Nikolaï Miaskovski) soit comme élèves de ses élèves (Dimitri Chostakovitch, l'élève de Maximilien Steinberg, Serge Prokofieff, l'élève d'Anatole Liadov). L'école de Rimsky-Korsakow comprend non seulement les musiciens qui ont suivi directement ses cours ou ceux de ses élèves, mais aussi ceux qui adoptent des procédés déterminés de style.

La musique de Rimsky-Korsakow a été très répandue en Russie. Il est vrai que la mise en scène des opéras de Rimsky-Korsakow dans les théâtres impériaux de la Russie tsariste traînait souvent en longueur, car il fallait surmonter les difficultés de la censure. Mais les hautes qualités artistiques des opéras de Rimsky-Korsakow faisaient leur effet : il était impossible de passer de telles œuvres sous silence et les mises en scène se réalisaient même, que les fonctionnaires tsaristes le veuillent ou non. Dès l'année 1890 l'initiative des premières mises en scène est prise par le théâtre du mécène Mamontov qui réunissait à cette époque les plus grandes forces artistiques : Fédor Chaliapine, le *soprano colore* de Nadedja Zabela-Vroubel, les chefs d'orchestre Mikhaïl Ippolitov-Ivanov, Serge Rakhmaninov, le peintre Mikhaïl Vroubel et tant d'autres.

A l'étranger, l'œuvre de Rimsky-Korsakow se fit connaître en premier lieu par l'interprétation de ses œuvres instrumentales et ensuite par la représentation de ses opéras d'abord sous forme de fragments et plus tard *in*

extenso. Les opéras de Rimsky-Korsakow furent exécutés avec grand succès dans les célèbres mises en scène de Serge Diaguilev à Paris, plus tard à Londres et dans d'autres villes de l'Europe occidentale.

En U.R.S.S., Rimsky-Korsakow est un compositeur aimé du public et ses œuvres sont exécutées partout. Ses œuvres symphoniques : *Schéhérazade*, *Caprice espagnol*, *Antar*, tableaux musicaux des opéras par exemple l'Introduction et le cortège nuptial dans le *Coq d'or*, le combat devant Kerjenetz dans *La Légende de la ville invisible de Kitej*, etc., sont interprétés dans tous les concerts ou transmis par la radio. Les opéras les plus célèbres de Rimsky-Korsakow sont aux répertoires des théâtres de Moscou, de Léninegrad et des chefs-lieux de région, notamment *Snégourotchka*, *La Nuit de Mai*, *Sadko*, *Le Conte du Roi Saltan*, *La Fiancée du Tsar*, *La Nuit de Noël*, *La Pskovitaine*.

Chaque œuvre musicale vit non seulement par son exécution immédiate ou par son influence sur l'activité créatrice des autres compositeurs, mais aussi dans les opinions qu'on s'en forme, dans les ouvrages qui sont écrits sur elle. Sous ce rapport il convient tout d'abord de nommer les mémoires du compositeur lui-même, *Annales de ma vie musicale*, dont il est paru cinq éditions en russe. Nous avons cité plus haut divers extraits des *Annales*; nous voudrions rapporter ici la conclusion des *Annales* où l'auteur donne une dernière caractéristique de ses notes et de ses souvenirs.

Voici les paroles mêmes de l'auteur :

« Les *Annales de ma vie musicale* ont été écrites jusqu'à la fin. Elles manquent d'ordre, elles ne sont pas partout également détaillées, écrites en mauvais style, souvent même d'une façon très sèche (1) : en revanche elles ne

(1) Le compositeur nous donne ici une preuve de sa sincérité étonnante, car il a écrit avec une simplicité et une clarté exceptionnelles.

contiennent que la vérité et c'est ce qui en fera l'intérêt.»

Le compositeur nous a laissé un grand héritage épistolaire, qui sert de magnifique commentaire documentaire à sa vie et à son activité. Il complète les *Annales*. Jusqu'à présent on a publié sa correspondance avec M. Balakirev, A. Borodine, M. Moussorgski, A. Liadov, V. Stassov et autres contemporains.

L'œuvre de Rimsky-Korsakow a été jugée par la critique dès les premières représentations. Il y a eu des analyses critiques assez amples, cependant, en général, elles n'embrassaient pas toute l'œuvre du compositeur (1). Ce n'est qu'après la Révolution d'Octobre que l'activité de Rimsky-Korsakow a trouvé une magnifique analyse esthétique dans les travaux de l'académicien Boris Assafiev (2). Ses articles sur *Snégourotchka*, *La Légende de la ville invisible de Kitej*, sur *Sadko* et autres opéras de Rimsky-Korsakow rassemblés dans le recueil *Études symphoniques* publié à Pétrograd en 1922, restent insurpassés par la délicatesse de l'analyse psychologique et esthétique. Ces travaux qui ont par eux-mêmes une haute valeur en tant qu'ouvrages de musicographie donnent une magnifique caractéristique du style de la musique de Rimsky-Korsakow, une brillante exposition de toute son œuvre.

Dès 1933 a commencé à paraître l'ouvrage du fils de Rimsky-Korsakow sous le titre *N. Rimsky-Korsakow, vie et œuvres*. Cet ouvrage, dont le cinquième fascicule a paru pour le centenaire de la naissance du compositeur, contient de nombreux matériaux documentaires (3). Ces matériaux nous montrent sous les aspects les plus divers l'activité et l'histoire de la composition des œuvres du compositeur.

(1) Les plus intéressantes se trouvent dans les articles de Tchaïkovski, de Sérov, de Vladimir Stassov.

(2) Pseudonyme littéraire : Igor Glebov.

(3) Dont certains sont empruntés aux archives de famille des Rimsky-Korsakow.

L'étude des particularités de style dans la musique de Rimsky-Korsakow se poursuit toujours en U.R.S.S. Il en résulte des articles sur ses diverses œuvres. Ces articles paraissent dans la revue *La Musique soviétique*. Tout dernièrement un grand travail collectif a été entrepris par le cabinet de recherches scientifiques du Conservatoire d'État de Moscou. Le thème de ce travail exécuté sous la direction générale de B. Assafiev, directeur de ce cabinet est *L'harmonie chez Rimsky-Korsakow*. On trouve une appréciation de Rimsky-Korsakow non seulement dans les travaux des critiques musicaux spécialistes, mais aussi dans les travaux des grands connaisseurs de l'art. Parmi ces derniers il convient de citer en premier lieu A. Lou-natcharski, qui a donné dans son article *Rimsky-Korsakow* (1) une haute appréciation de l'œuvre de Rimsky-Korsakow en tant que brillant maître de l'instrumentation musicale et compositeur révélant la beauté de la vie par les images sonores.

En l'honneur du centenaire de la naissance de Rimsky-Korsakow, toute une série de mesures ont été adoptées en Union soviétique pour honorer la mémoire du grand classique de la musique russe. Le gouvernement soviétique a pris la décision de publier une édition académique complète des œuvres du compositeur et d'ouvrir une Maison-Musée en l'honneur de Rimsky-Korsakow. Le gouvernement soviétique a décidé d'élever un monument à Rimsky-Korsakow à Léningrad. Le nom du compositeur a été donné au Conservatoire d'État de Léningrad. Dans les conservatoires de Léningrad, de Moscou, de Sverdlovsk, de Kiev ont été instituées, par décision du gouvernement, des bourses de 400 roubles par mois pour les étudiants les plus talentueux des facultés de composition. Une pension à vie a été attribuée aux membres les plus âgés de la famille de N. Rimsky-Korsakow. Le gou-

(1) Revue *Musique soviétique*, 1933, N° 4.

vernement soviétique a décidé de former un Comité du centenaire. Le président de ce comité est Nicolas Miasskovski, compositeur, lauréat du prix Staline et les membres sont des représentants actifs de l'art soviétique ; compositeurs, écrivains, artistes. Ce comité est chargé d'élaborer des mesures pour perpétuer la mémoire de N. Rimsky-Korsakov, pour aider à la large propagation de son œuvre parmi les travailleurs de l'Union soviétique et pour élaborer le plan de la publication des œuvres de N. Rimsky-Korsakov, de travaux scientifiques et de vulgarisations sur la vie et l'œuvre du compositeur.

Les mesures prises à l'occasion du centenaire ont été de deux sortes : les unes concernaient l'exécution et l'édition des œuvres de Rimsky-Korsakov et les autres, l'encouragement aux recherches scientifiques sur Rimsky-Korsakov et sa musique.

Toutes les sociétés musicales ont donné des concerts des œuvres de Rimsky-Korsakov, non seulement dans les salles spéciales mais aussi dans les clubs ouvriers, dans les unités militaires et dans les hôpitaux. Les programmes des concerts publics comprenaient les œuvres instrumentales principales ainsi que des cantates (1) et des opéras exécutés en concert (2).

Les théâtres soviétiques ont monté les opéras de Rimsky-Korsakov pour son centenaire. Le Théâtre académique d'Opéra et de Ballet « Kirov » à Léninegrad (3) a donné à Molotov, où il avait été évacué, l'opéra *La Nuit de Noël* (4). Le même opéra doit être représenté par le Grand Théâtre d'Opéra de l'U.R.S.S. à Moscou sous la direction de Pazovski. Le Grand Théâtre d'Opéra de Moscou a dans son répertoire permanent *Schéhérazade*, *Le*

(1) *Le Chant du devin Oleg* composé en 1899 à l'occasion du centenaire de la naissance de A. Pouchkine, *Svitezianka*.

(2) *Mozart et Salieri*, *Vera Chélogra*.

(3) Ancien Théâtre Marie.

(4) La première eut lieu en 1943.

Conte du Roi Saltan, La Nuit de Mai. Le Théâtre d'Opéra de Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko a repris l'opéra *La Fiancée du Tsar* montée en son temps sous la direction de K. Stanislavski.

Le peuple soviétique a célébré l'anniversaire du grand compositeur russe à l'époque des combats acharnés et des victoires historiques de nos héroïques combattants qui luttèrent pour l'honneur, la liberté et l'indépendance de leur terre natale, pour l'honneur et la liberté des peuples de l'Europe asservis par l'Allemagne hitlérienne. On a vu briller dans les dures épreuves de la guerre avec une force extraordinaire la puissance et la grandeur des peuples de notre pays multinational, célébrés dans les œuvres des grands maîtres de la culture russe parmi lesquels une place d'honneur appartient à Rimsky-Korsakow.

Vladimir ПРОТОПОВ.

THÉODORE DREISER.

Théodore Dreiser, qui vient de mourir à l'âge de 74 ans, peut être considéré, à juste titre, comme le plus grand écrivain américain. En parlant de lui, H. G. Wells a dit qu'il était « un génie dans le plus haut sens de ce terme » et Sherwood Anderson, « l'homme le plus marquant qui sache tenir la plume ». Durant de longues années en butte aux attaques violentes de la critique à cause de ses opinions hardies et de sa franchise cinglante, il finit par s'imposer aux États-Unis, gagner l'estime d'un vaste public et être reconnu comme le promoteur d'une nouvelle littérature qui, battant en brèche le romantisme à « l'eau de rose », fraya la voie à un réalisme d'une inspiration sociale, tenant compte toutefois de la vérité spirituelle.

Il fut un grand admirateur de Rabelais, de Balzac, de Maupassant, de Zola, de Dickens et de Tolstoï. Sa vie curieuse et mouvementée, qui ressemble par plus d'un trait à celle de Gorki, de Jack London et de Panaït Istrati, mérite d'être retracée tout au long.

Il naquit à Terre-Haute, dans l'Indiana. Son père, un fervent catholique d'origine allemande, y avait immigré pour se livrer à son métier de tisserand. Il gagnait difficilement sa vie et parvenait péniblement à subvenir aux besoins d'une famille qui ne comptait pas moins de dix enfants. « Il travaillait, mangeait, dormait et rêvait de religion. » L'impétuosité de sa foi et l'intransigeance de ses croyances exaspéraient son fils. La mère, d'origine

rhénane, s'efforçait en vain d'apaiser les discussions orageuses qui éclataient au foyer. Il semble que par son caractère pondéré et sa nature affable elle ait eu une influence salutaire sur Théodore qui prenait facilement la mouche. Elle vécut toujours « comme en rêve », dans un monde irréel et féerique auquel elle croyait fermement.

Le jeune Dreiser fit ses premières études — études plutôt irrégulières, — à la *High School* (le lycée américain). « On m'apprit selon la bonne tradition du pays, nous confie-t-il, que chacun doit et peut devenir riche et heureux. L'optimisme était alors la doctrine officielle. Malheureusement mes premiers pas dans la *vraie* vie m'enseignèrent tout de suite la fausseté de tout cela. J'ai vu, par exemple, que certains pouvaient gagner des millions à ne rien faire, tandis que d'autres allaient en prison pour cent sous. J'ai vu que malgré toute leur volonté des hommes de valeur pouvaient être vaincus. J'ai vu aussi toute la faiblesse des hommes... »

A l'âge de 16 ans, sentant qu'il était à charge à son père, il se rendit à Chicago pour gagner sa vie. Tout en suivant des cours à l'Université, il fit tous les métiers. Après avoir travaillé pendant quelque temps chez un marchand de ferraille pour cinq dollars par semaine, il devint tour à tour, plongeur dans un restaurant, ramonneur, assureur, encaisseur... Puissant, massif, de haute stature, aux épaules larges, d'une nature ardente et d'une volonté de fer, rien ne put le lasser ou le rebuter. Il aimait passionnément la vie et ne perdait pas confiance en lui-même malgré les mille difficultés qui le harcelaient et le condamnaient à mener, cinq ans durant, une existence frisant la misère.

Le hasard fit de lui un journaliste. En 1892, il fut témoin d'une échauffourée : il en rédigea un compte rendu et l'envoya au *Chicago Daily Globe* qui l'accepta avec enthousiasme. Le voilà attaché à la rédaction de ce magazine. Pendant huit ans, il fut au service de plusieurs journaux de Chicago et de New-York en qualité de

reporter ou de critique dramatique, et dirigea même une revue pour la femme, le *Delineator*.

Il travaillait pour découvrir son véritable « moi »... « Un peu de réflexion me conduisit à la littérature », dit-il. On était en 1900. Le puritanisme régnait en maître autoritaire en Amérique : il voilait les tares sociales sous une façade conventionnelle. Dreiser flagella le mensonge, l'hypocrisie, la perfidie en mettant la réalité à nu. Il dépeignit la société telle qu'elle était, telle qu'il la voyait. C'est à ce moment que parut son premier roman : *Sœur Carrie*. Le livre souleva une vive indignation et la critique s'en empara pour traîner l'auteur aux gémonies. La « Société pour la suppression du vice » (*sic*) se mit de la partie et taxa Dreiser de cynisme, de perversité et d'amoralisme. Il fut espionné, traqué, accusé de compromettre les intérêts de sa patrie. « La mode, dit-il, était au sentimentalisme et la morale victorienne. Or, mon roman était réaliste, pessimiste et refusait de s'attendrir comme de porter un jugement moral. Il tâchait d'être *vrai*, simplement. » L'ouvrage fut retiré des librairies et mis au pilon.

Pendant une dizaine d'années, Dreiser se trouva dans l'impossibilité d'écrire. Les puristes étaient à l'affût et contrecarraient ses projets. Il traversa une terrible crise nerveuse et plus d'une fois la faim le tenailla. Mais il ne tarda pas à réagir et à remonter le courant. Il n'avait nullement l'intention d'abandonner le combat, de céder à ses détracteurs. Il sentait profondément qu'il avait une mission à accomplir et qu'elle valait la peine d'être soutenue jusqu'au bout. Secondé par quelques excellents écrivains, parmi lesquels il faut citer Sinclair Lewis, O'Neil et Upton Sinclair, il s'érigea contre les préceptes moraux conventionnels et les idées de certains politiciens bornés. Il heurtait ainsi les préjugés des castes et de quelques clans religieux qui ne manquèrent pas en effet de donner libre cours à leur colère. Mais Dreiser tint tête courageusement et finit par avoir raison des

éléments réactionnaires et des conservateurs timorés. Le mouvement intellectuel qu'il déclencha lui conféra une valeur indéniable : il le plaça au premier rang des guides spirituels et fit de lui le maître incontestable de la littérature épique des États-Unis.

Un critique allemand, Hans Marsin Elster, qui attribue le mysticisme et l'esprit épique de Dreiser au sang germanique qui coulait dans ses veines, a dit de lui : « Son attachement à la théorie darwinienne de l'évolution se combine avec une intuition du sens secret de cette agitation universelle. Il sait observer les faits, mais il devine également l'implacable fatalité qui régit le devenir. Le sang allemand de ses ancêtres paysans l'a fait, à la fois, pesant, attaché à la terre, rêveur et subtil ; il est resté un homme d'action en connaissant le mystère de la vie. »

En 1911, Dreiser reprend la série de ses romans où il brosse en un style incisif et solide un tableau impressionnant de la société américaine. Au milieu de cette société agitée et convoitant la richesse, il nous montre « l'individu prisonnier, souvent médiocre, parvenant cependant à prendre peu à peu conscience de lui, par delà les cadres figés, les notions toutes faites de bien et de mal, par delà la douleur vers la libération ». *Jennie Genhardt* fait pendant à *Sœur Carrie*. Dans ce dernier roman il s'agissait d'une naïve fille, « avide de beauté et de vie », qui débarque seule à Chicago, tombe entre les griffes d'un voyageur de commerce, puis d'un riche commerçant lequel se suicide à la suite de revers de fortune. La jeune femme devient une actrice et découvre, après avoir atteint la gloire et les honneurs, que la vie ne satisfait jamais nos belles aspirations. Jennie, bien que douée d'un tempérament vigoureux, ne parvient pas, elle non plus, à réaliser ses aspirations. Après un amour malheureux, elle croit avoir trouvé le bonheur en s'attachant à un jeune millionnaire. Mais les préjugés sociaux l'étouffent et lui font perdre ses illusions. Finalement, elle doit accepter son destin qui la voue à un renoncement absolu.

« Les frontières du monde social, dit Dreiser, sont établies d'une façon tellement rigoureuse que l'individu qui les transgresse est considéré comme damné. » L'homme doit vaincre ses passions et se libérer des conventions, autrement il est inexorablement sacrifié. C'est d'ailleurs sur ce thème fondamental que Dreiser va continuer à édifier son œuvre. De 1912 à 1915, il s'attelle à un ouvrage de longue haleine, à une trilogie qui porte ce titre général : *le Titan ou le Financier*. Un brasseur d'affaires est hanté par l'appât du gain qui doit lui donner le luxe, la beauté, les femmes et la puissance. Devenu l'homme le plus riche de Chicago, il échoue en fin de compte en prison, à la suite d'une panique financière. A sa libération, il se jette de nouveau dans le tourbillon des affaires et se retrouve à la tête d'une immense fortune. Mais les vicissitudes de la vie lui donnent la certitude que l'homme végète au milieu d'un véritable chaos qui lui demeure étranger et impénétrable.

Il se dégage de toute cette œuvre un profond pessimisme qui atteint son point culminant dans le roman intitulé : *Une tragédie américaine* et dans l'*Amérique tragique*, constituant, sous forme d'essai, la contre-partie du roman. Au cours de ce livre, nous voyons le fils d'un pauvre prédicateur échapper à la misère en s'introduisant, avec l'appui d'un oncle fortuné, au sein de la société américaine. Il en est rejeté après avoir failli devenir assassin à cause d'un conflit passionnel entre deux femmes. Condamné par des juges implacables, il meurt sur la chaise électrique.

Avec l'*Amérique tragique*, Dreiser se pose en critique social de son pays. C'est un réquisitoire virulent contre le dérèglement et l'égoïsme de la bourgeoisie, la cupidité des magnats d'industrie, les machinations des politiciens et l'hypocrisie de ceux qui prétendent être des « philanthropes ». La Constitution et ses lacunes, la police et son pouvoir exorbitant, les banques et leur omnipotence, les trusts et leur convoitise, la presse et

ses campagnes de diffamation sont étudiés minutieusement par un critique avisé et consciencieux. A l'aide de textes, de rapports, de statistiques, d'exemples pris sur le vif, Dreiser dénonce la morale pseudo-religieuse et la soi-disant morale commerciale qui tâchent de circonvenir les masses pour obtenir d'elles un rendement maximum et réaliser de gros bénéfices. Cette Amérique des gens d'affaires insatiables n'a certes rien à voir avec l'Amérique qui a fait preuve d'abnégation, de désintéressement et d'un grand amour de la justice au cours de la guerre qui vient de se terminer.

Naturellement, le livre sincère et émouvant de Dreiser fut couvert d'invectives par les potentats de la finance. Ils allèrent jusqu'à reprocher à l'auteur d'être un homme insensible. Dreiser sut leur répondre avec sa franchise habituelle. « Est-ce qu'on peut écrire quoi que ce soit de valable quand on manque de sensibilité? déclara-t-il à une journaliste française. Je déteste le sentimentalisme abêti, et les pleurnicheries romantiques me semblent parfaitement ridicules. La vie est une farce autant qu'une tragédie. Il convient donc d'y réagir avec un peu de bon sens, sans apitoiements inutiles... Toute la question est celle-ci : il y a parmi les hommes des forts et des faibles et l'évolution de l'humanité s'opère en tenant compte de ce fait. Elle a ses lois, l'évolution, et ses méthodes. Mais si nous ne pouvons rien contre ses lois, nous pouvons quelque chose sur ses méthodes. Eh bien, moi, je n'aime pas la méthode de la jungle! En tout cas, une seule chose est nécessaire : être toujours du côté de l'évolution, toujours orienté vers le futur ; c'en est assez pour justifier à mes yeux ma position politique. »

Et Dreiser demeura fidèle à cette position jusqu'à son dernier souffle.

AHMAD RACHAD.

ÉCRIVAINS ET LEUR PEUPLE.

« Combien il paraît difficile de dire si le grand artiste est la voix d'un peuple ou s'il forme le peuple à sa voix. »

André GIDE.

I. CHARLES PÉGUY.

Pourquoi ne penser qu'à l'avant-guerre, en parlant de Péguy — j'entends l'autre avant-guerre — ou à la période dite « entre-deux guerres », qui a passé sans le grandir ni l'amoinrir, curieuse de son mode d'écrire, mais indifférente à sa voix et à son message ?

L'importance de Péguy, semble-t-il, la valeur de son œuvre, se mesurent mieux aux jours d'orage, alors que tout paraît perdu et qu'un grand espoir subsiste encore. Et l'angoisse de Péguy justement était de ne pas dire assez les paroles décisives qu'attendaient de lui, à l'heure de l'épreuve, tant d'âmes exigeantes et fidèles — les paroles mêmes qu'avait recueillies la bergère de Domrémy et qu'il se devait de transmettre aux autres, puisque c'était pour le salut de son peuple, de sa patrie, qu'il luttait par sa pensée et par sa foi.

Tout cela, nous le voyons à peu près aujourd'hui, mais il a fallu du temps... Il a fallu la conversion, *Ève*, les *Mystères*, la mort « à la face de Dieu » ! Il a fallu le tardif

avertissement du destin et la pâleur de l'aube sur les champs dévastés... Et maintenant qu'aux lueurs de l'aurore tout le pays est libéré, ce qui semblait perdu, ce dont l'absence nous tourmentait, la France l'a retrouvé. Et comme Péguy le fait dire à Dieu :

« Rien n'est aussi grand dans ma création que ces beaux jardins d'âme bien ordonnés ; c'est là qu'il y a le plus d'âme et de création, jardins mystérieux, jardins merveilleux, jardins très douloureux des âmes françaises, toutes les sauvageries du monde ne valent pas un beau jardin français. »

*
* * *

Une esquisse de Péguy, dans les limites d'un article, ne peut qu'évoquer le penseur, le croyant, l'artiste en plein labeur, et dont la soif de vérité ou d'action le pousse à tout recenser, à tout entreprendre — en lui et autour de lui.

Que de besogne en si peu d'années, depuis ses débuts littéraires qui datent sauf erreur de 1897, avec la première version de *Jeanne d'Arc*, jusqu'à sa mort à l'ennemi, en 1914, dans les plaines de la Marne. Chef d'équipe, à ses *Cahiers de la Quinzaine* il tente de concilier les opinions plus ou moins disparates que l'on veut bien y accueillir. Et la belle devise dont il affuble ses collaborateurs : « Ceux qui ne trichent pas » ne suffit guère à dissiper les malentendus. Parti d'abord du socialisme, il s'en sépare après l'affaire Dreyfus, et quand son mysticisme commence à se teinter de « bergsonisme », sa position paraît plus vague et peu cohérente. Il rêve d'une *Cité harmonieuse* et pour elle écrit ses *Mystères*... Que veut donc, pensait-on, cet utopiste aux « prêcherries » interminables et aux si longues litanies ? « Antisorbonnard, disait-on d'autre part, il est plus tatillon que quiconque dans l'interprétation des textes », comme si l'on prenait pour de la myopie son admirable probité intellectuelle

qui l'entraînait à examiner chaque opinion, en regardant longtemps et de très près ce qui était en question. On lui reprochait sa lenteur et sa minutie, sa « manie », disait-on encore, de tourner et de retourner sans cesse les mêmes problèmes.

On parlait à tort de son orgueil, de son goût du moyen âge — fuite vers un refuge d'art propre à distraire son humeur bizarre. Et l'on ne comprenait pas surtout que, catholique individualiste, il exaltât l'ordre religieux médiéval jusqu'à vouloir restaurer presque intégralement le principe de la communauté. Tout semblait être contradictoire chez lui, même son style qui mariait la rusticité paysanne à la finesse dialectique.

Oui, tout — ou à peu près — devait paraître contradictoire chez Péguy, à une époque où son œuvre interrompue par la guerre n'avait pas encore été marquée, par sa mort, de je ne sais quel sceau durable, presque éternel.

*
* * *

Bien avant 1914, si la beauté d'âme de Péguy — celle de son vrai visage de patriote et de chrétien — n'était point encore apparue dans la pleine lumière, l'on pouvait déjà mesurer, à certains signes l'ampleur de sa pensée et la hauteur de son inspiration. Il suffisait d'avoir lu sa *Note conjointe sur Descartes* ou dans *Victor-Marie, comte Hugo*, les pages consacrées à Corneille et à Racine pour savoir de quelle sève était nourri le prétendu désordre de son esprit. Et je pense que vers 1908, il devait être loisible à tout lecteur doué d'une pénétration moyenne de discerner chez... l'« intellectuel » Péguy — critique ou essayiste — toute l'unité que créait en lui — et dans son œuvre — sa tendance naturelle à harmoniser les contrastes, sans cependant les effacer : à faire rayonner le vrai comme le point de convergence de tous les efforts d'une âme se souciant d'abord du temporel pour « ne

pas tricher» sur la voie qui, péniblement, d'étape en étape, conduit au spirituel.

Dans combien de pages apparaît chez Péguy ce souci — et quel souci! — de la vie matérielle qu'il considérait comme l'un des aspects les plus douloureux de la condition humaine. « Je demande pardon, écrit-il dans *Jean Coste*, d'insister autant sur la misère; c'est un sujet ingrat; une conspiration générale du silence nous laisserait croire que la misère n'existe pas; seules les troisièmes et les quatrièmes pages des journaux nous signalent pour nous émouvoir ou nous distraire les misères intéressantes, captivantes, amusantes, refaites à souhait pour le plaisir des yeux... Jean Coste, lui, est dans sa misère. Il n'est pas seulement au centre de sa misère pour la connaissance qu'il a de sa vie; Jean Coste est au centre de sa misère pour la connaissance qu'il a du monde. Les peines des autres hommes lui font une multiplication, un redoublement de ses peines. Les bonheurs des autres hommes le repoussent dans sa peine; les bonheurs des autres hommes lui laissent un arrière-goût d'amertume et d'ingratitude parce qu'ils réveillent en lui la connaissance de l'égoïsme universel... Nous ne pouvons pas croire — ce serait commode — qu'il n'y a pas de misère parce que nous ne la regardons pas; elle est là quand même et nous regarde. Nous ne pouvons pas invoquer les sentiments de la solidarité pour demander à la misère de nous laisser en paix; nous sommes forcés d'aller jusqu'aux sentiments de la charité; mais il suffit de la solidarité pour que la misère puisse nous requérir. »

Dans la littérature française d'où pourtant la peinture de la misère ni celle de la souffrance ne sont absentes, de telles pages sont rares où l'auteur « ressent » à ce point — dans sa chair et dans son âme — toute la peine des hommes. Et des pages comme celles-là — je pourrais en citer bien d'autres, d'une simplicité tout aussi humble et vraie — il faut les connaître au même titre que les vers toujours cités d'*Ève* ou les feuillets célèbres sur

Quarante ans. Elles font l'écrivain plus proche de nous et nous aident à mieux comprendre le pieux hommage qu'aux jours de malheur et d'espoir lui a rendu, pendant cette guerre, le peuple de France. (1)

*
* *
*

Qu'on ne me demande pas — cette critique-là n'étant guère la mienne — de rattacher Péguy à une lignée, de lui trouver, comme on dit aujourd'hui, un « climat »... Tout au plus, penserais-je à Charles-Louis Philippe, à Émile Guillaumin, à *Marie-Claire* de Marguerite Audoux, *Jean des Brebis* d'Émile Moselly, à tel récit en grisaille de Gustave Kahn, à certaines pages des poètes de l'Abbaye. Et ce recensement fait, je me trouverais en présence d'une famille d'esprits parfaitement fraternels, née si l'on veut, à l'époque de bonne volonté où furent conçus les *Cahiers de la Quinzaine*.

D'autre part, s'il me fallait à tout prix expliquer la « manière » de Péguy, il me suffirait d'en montrer les joints et le pli — procédés de composition par vagues échelonnées, qui finissent presque toujours par une résolution. Les mêmes thèmes repris, les mêmes phrases, les mêmes vers répétés, mais chaque fois quelques mots sont changés, se détachant sur la canevas gris de la répétition comme des laines neuves de teintes variées.

« Nous n'avancons jamais que d'un pas à la fois » (2),

(1) Mentionnons, pour les années 1940-1945, les « Écoles Charles Péguy » de Paris ; certains groupes de jeunes gens (mutualité-amitié) qui se fondent partout, en France, sous l'égide du poète ; les éditions populaires de textes choisis de Péguy ; l'édition des *Œuvres poétiques complètes* de Péguy, dans la collection de la Pléiade ; le *Péguy* de Romain Rolland (2 volumes, éd. Michel) ; *Connaissance de Péguy* de M. Delaporte (2 volumes, éd. Plon) ; *Le prophète Péguy* d'André Rousseaux (3 volumes, éd. *Cahiers du Rhône*).

(2) *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres*.

écrit Péguy qui a fait à pied le pèlerinage de Chartres. Et quand on marche sur une route de plaine — il le sait bien — le paysage ne change que lentement, imperceptiblement ; les mêmes cailloux répètent la même couleur, et pourtant à chaque fois un peu plus différente... comme la flûte arabe la même phrase musicale, presque la même, durant tout le concert.

*La gorge qui lui faisait mal,
 Qui lui cuisait,
 Qui lui brûlait.
 Sa gorge sèche et qui avait soif.
 Son gosier sec.
 Sa main gauche qui lui brûlait
 Et sa main droite.
 Son pied gauche qui lui brûlait
 Et son pied droit.
 Tous ses quatre membres
 Ses quatre pauvres membres.
 Et son flanc qui lui brûlait
 Son flanc percé,
 Son cœur percé,
 Et son cœur qui lui brûlait. (1)*

Dans certains poèmes de Péguy, par exemple : *La Crèche* — celle de Bethléem — la même strophe est reprise jusqu'à vingt fois et plus, avec des mots qui changent, disparaissent, reviennent... Et s'écoule ainsi le flot de la phrase poétique, au rythme continu du sang de l'Enfant qu'on entend battre dans ses veines, de l'éternel balancement des deux têtes de l'âne et du bœuf :

« Et ces deux gros barbus et ces deux gros bisons... qui ne se lasseront pas, toute la nuit, de balancer leur tête et de souffler et d'adorer à leur manière.

(1) *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc.*

*
* * *

Plutôt que de « situer » ou d'« expliquer » l'écrivain, combien je préfère retrouver dans ma mémoire le vrai Péguy de ma jeunesse, puis l'ayant lu et relu aux heures où j'ai le plus souffert, recueillir dans mon âme — dans celle aussi de son peuple — ce sens de la durée et de la fidélité que l'on perçoit déjà dans son style, ce sentiment d'espérance dans le malheur et de sécurité dans l'espérance qui constituent l'essentiel de son message spirituel.

Ces années d'études à Paris, avant 1914, ah ! quel beau temps . . . « quel temps c'était ! » . . . et cette humble boutique, au n° 8 de la rue de la Sorbonne, où nous allions à tour de rôle, entre nos cours, corriger les épreuves de Péguy pour ses *Cahiers de la Quinzaine*. Deux pièces minuscules où régnait un ordre parfait. Et que de monde dans ce peu d'espace, trop de monde, le jeudi, jour de réception de Péguy. Amis, collaborateurs, abonnés, en quête d'une explication ou en mal d'un grief.

Chaque *Cahier* était, en principe, l'œuvre d'un seul auteur : recueil de vers, roman, essai, critique, polémique, ou encore un de ces comptes rendus parlementaires qu'on a reproché à Péguy d'avoir publiés, alors qu'il le faisait pour mettre le lecteur en mesure de juger vraiment par lui-même. D'ailleurs, avant d'avoir rompu avec le socialisme « patenté », n'avait-il pas déjà songé à réaliser sa vieille idée d'un journal absolument sincère qui n'embellirait ni ne dissimulerait rien, qui serait libre, juste, honnête. Et si l'on se souvient qu'un des soucis de Péguy fut l'édification d'une *Cité harmonieuse* dont il dessinait déjà les plans dans son premier article (1), l'on comprend qu'à ses yeux les *Cahiers de la Quinzaine* étaient moins une revue littéraire qu'un organe de liaison entre

(1) *Revue socialiste*, 15 avril 1897.

toutes les bonnes volontés. « Vous savez par quelles crises les *Cahiers* ont passé depuis cinq ans, écrivait-il en 1908, pas un de mes collaborateurs ne m'a lâché. Cela vaut encore mieux que tout ce que j'ai publié. » (1)

La première fois que je l'aperçus au fond de sa boutique, myope et affairé, le front têtue, il me sembla vêtu de bure, avec sa pèlerine dont le capuchon faisait ressortir l'expression des yeux, embusqués derrière son binocle. Et le bas du visage eût été dur sans la barbe de ton incertain, châtaine par temps sec et, les jours de pluie, tantôt brune, tantôt grise. Une vraie barbe de chemineau, qui aurait les reflets de la route, ou d'un moine du moyen âge qui aurait fait vœu de pauvreté pour mieux dire la vérité à son siècle.

Première impression confirmée le jour suivant, quand je le vis à l'œuvre, penché comme un bénédictin sur son missel, lui qui admirait tant ces artisans de l'ancienne France pour qui « travailler était leur joie même, nous disait-il, et la racine profonde de leur être ». Avec quel soin il choisissait les caractères de ses *Cahiers*, composait et corrigeait les épreuves, calligraphiait les adresses de ses abonnés. Lui qui haïssait tout sabotage, qui reprochait aux bourgeois d'avoir fait perdre l'amour du « bel ouvrage », il voulait qu'on retrouvât dans le papier, dans l'encre, dans la typographie de ses publications cette « propreté » qu'il exigeait de ses collaborateurs. Et si l'on en croit l'éditeur Pelletan, grand maître en son art, ces modestes *Cahiers* de Péguy, imprimés sur

(1) A deux reprises, l'Académie Goncourt a décerné son prix à des œuvres publiées dans les *Cahiers* : en 1906, *Dingley, illustre écrivain*, des frères Tharaud ; en 1907, *Jean des Brebis* d'Émile Moselly. *Crainquebille*, d'Anatole France a paru en édition originale dans les *Cahiers* ainsi que *Beethoven, Michel-Ange, Jean-Christophe* de Romain Rolland, et l'œuvre presque entière de Péguy, entre autres : *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc, Mystère des Saints Innocents, Ève, Cléo* et les *Tapisseries*.

papier bulle, constituent « le seul monument typographique que notre temps puisse opposer aux grands imprimeurs du xvi^e siècle ».

*
* *

Avec quel courage et quel enthousiasme, cet « embaucheur de dévouements », comme l'appelait Barrès, poursuivait sa tâche sans se laisser rebuter par les difficultés matérielles. Et, certes, il y avait des moments où sa résistance fléchissait, où il n'en pouvait plus de courir après l'abonné, de monter les étages, quinzaine après quinzaine, en route du matin au soir, pour trouver l'argent nécessaire à sa boutique. C'est alors qu'il nous disait qu'il n'avait pas de chance, qu'il était mal placé dans le temps, qu'il vivait dans une « période » et non dans une « époque », dans « une de ces périodes crépusculaires qui s'encadrent souvent entre la fatigue d'un siècle qui s'achève et les balbutiements d'un nouveau ». Bien que l'élite d'une certaine jeunesse l'eût reconnu comme un de ses guides et qu'il fût suivi par nombre d'amis invisibles et inconnus, il n'en était pas moins un isolé, s'étant mis à dos, par son indépendance farouche, des hommes influents de tous les partis (1). « Qu'on la subisse ou qu'on l'exerce, la direction est également haïssable ». . . « Je ne suis jamais chargé de rien par personne. Je me charge moi-même tout seul. »

Une même émulation animait Péguy et ses collaborateurs, presque tous désintéressés ; un même sentiment de probité intellectuelle, en dehors de tout esprit de doctrine. Jusqu'à l'équipe d'ouvriers qui concourait à la fabrication des *Cahiers*, dans la petite imprimerie

(1) Aussi bien ses anciens amis socialistes et ses compagnons de lutte dans l'affaire Dreyfus que les politiciens au pouvoir et les universitaires chevronnés. Quant au parti catholique, il se méfiait de son individualisme et de sa foi si peu dogmatique.

de Suresnes, tous étaient gagnés par cette « joie intérieure », si communicative, de Péguy, celle qui découle d'un travail exécuté, sans mot d'ordre, avec conscience et dans l'amitié.

Optimisme et ferveur de Péguy, obligé de lutter sans répit. « La vie, disait-il, est déjà insoutenable quand on est gai ; que serait-ce si l'on était sombre ? » Comme Balzac, il avait toujours en tête quelque idée ingénieuse pour renflouer sa barque et boucher les voies d'eau. Et quelle aubaine quand certains succès de librairie notamment, les ouvrages de Romain Rolland, lui permettaient de remplir son . . . trésor, et de réaliser partiellement cette fameuse « ouverture dans le public », qui était toute son ambition.

Si les collaborateurs ne lui manquaient pas, s'il pouvait se décharger du travail administratif sur le fidèle André Bourgeois, Péguy n'en était pas moins seul à assurer toute la préparation de ses *Cahiers*. Aussi, demeurant à Sceaux, se levait-il avant l'aube pour arriver à Paris par le premier train. Combien de fois l'ai-je vu balayer lui-même le trottoir devant sa boutique ou m'apporter à l'hôtel Soufflot, avant sept heures, un paquet d'épreuves à corriger pour l'un ou l'autre de mes camarades. Je me souviens de l'avoir rencontré, un jour d'hiver, aux Halles, à six heures du matin, quêtant pour une soupe populaire du quartier de la Butte-aux-Cailles. Et depuis ce jour-là, deux des nôtres que nous appelions les « apôtres » offrirent spontanément à Péguy de le remplacer dans ses tournées, brûlant comme lui d'un si grand zèle de charité qu'avant de se rendre à leurs cours, ils avaient déjà traversé tout Paris avec leur voiture des quatre-saisons, remplie de légumes et de fruits.

Telle fut l'influence de Péguy sur certains d'entre nous que sa boutique des *Cahiers* nous paraissait comme le prolongement — que dis-je ? — comme le sanctuaire de la Faculté des Lettres. Nous avions vingt ans et lui quarante. De petite taille, un peu voûté, l'air effacé

plus que timide, usé par la vie, mais plus robuste qu'on n'aurait cru. Et dans ses yeux bruns, souvent éteints, la prunelle lasse, cette pointe de malice qui leur donnait leur lueur propre, celle du recueillement dans l'espérance.

*
* *

Je l'entends encore nous expliquer le texte des événements en un langage si plein de sens, dru et solide, comme s'il pensait en artisan avant d'écrire en poète. « Il faut que ce peuple se refasse et se refasse sans cesse, nous disait-il, en parlant de la France et de son immense péril. Et il dénombrait les ressources de son peuple, égales, selon lui, aux risques de guerre que courait son pays. Qu'on songe à tout ce dont il nous a avertis, à tout ce qu'il a ramené dans nos pensées, lui qui se lançait, la tête baissée, dans les difficultés pour mieux se sentir vivre. Et quand il nous disait que son peuple avait trop de sang dans les veines pour « rester plus d'une génération dans les cendres », il savait bien qu'il descendait lui-même, en ligne directe, de ces vigneron du val de Loire qui, depuis des siècles, courbés, tannés, par tous les temps, travaillent leur vigne à laquelle ce n'est jamais fini de travailler. Oui, ce témoin de la plus vieille race française encore intacte, ce fils du peuple que le hasard avait fait vivre au lieu même où s'élaboraient les idées, à l'une des heures les plus confuses de notre histoire morale, cette homme battu de tant d'épreuves qui doubleraient son courage, s'était donné pour mission (peut-être l'avait-il reçue ?) de relever le zèle de ceux qu'il voulait grands et forts dans la tourmente, comme si, devant l'événement, il reconnaissait à certains signes ce que les autres ne pouvaient encore voir.

« Moi-même, disait-il, si depuis quinze ans j'ai pu tenir le coup, c'est certainement que je suis attaché à mon œuvre, d'une liaison qui est de l'ordre mystique. » Qu'on

ne parle donc pas d'idéalisme ni de « surprenante aventure », en parlant de Péguy qui tenait solidement au réel par toutes ses fibres : Péguy, l'homme des « crises », et non pas des « légendes », celui qu'on interroge au tournant de la route, le paysan qui sait son pays avec ses gens et leurs secrets.

La mystique de Péguy était un attachement irréductible aux plus profondes réalités, à ce qu'on est, à ce qu'on fait, au nom qu'on porte, à sa race, à son peuple, à sa culture et à sa foi. C'était aussi un désintéressement total, une droiture contre quoi l'esprit de calcul et la rouerie ne peuvent rien. Et tout cela, sans doute, impliquait une discipline intérieure, faite de courage, de dévouement et de sacrifice, un certain degré d'héroïsme et parfois même de sainteté. « Quelle ne faut pas que soit ma prudence », disait Péguy, en songeant aux siens — à ceux de sa famille et de son peuple — que son amitié virile maintenait assemblés autour de lui, en dépit de traverses sans nombre. « Il faut leur enseigner la liberté (1), disait-il, mais sans exposer leur salut », comme s'il craignait que se perdissent dans une fausse quiétude ceux dont il avait charge d'âmes. Quelle ardeur il mettait alors à les défendre contre les faussaires, à les empêcher de glisser dans la voie louche des compromissions. Discernait-il le danger, il n'hésitait pas à se montrer exclusif, fût-ce contre Jaurès qu'il avait tant aimé et respecté ! « Mon amitié est rugueuse, disait-il, elle vaut ce qu'elle vaut » ... « Mon amitié ne commande pas les petits devoirs. De grands devoirs ou rien. C'est la tiédeur, la faveur, la moiteur des complaisances qui est pernicieuse. »

Quant à nous, ses jeunes « brebis » de la Sorbonne, comme il nous appelait, nous nous sentions pris dans

(1) Il était franchement républicain.

cette chaude et rude amitié qui peu à peu nous dominait. Et chaque fois qu'au fond de sa boutique, après nos cours de lettres, ce bon berger nous réunissait sous sa houlette, c'était pour nous expliquer — pour nous éclairer — à sa manière le cours de la vie — appels répétés à la vigilance et à la fidélité.

*
* *

Étais-je dans l'état d'esprit qu'il fallait pour répondre à ces appels, pour saisir à fond le secret d'une telle vigilance ?

D'autres se sont demandé jusqu'à quel point se cachait derrière Péguy ou plutôt ne se cachait pas l'Église ; il me suffisait de savoir que la foi si vivante de l'auteur des *Mystères* s'inspirait surtout du simple Évangile et que ce n'était pas non plus par la voie des dogmes qu'à travers le renoncement je parvenais moi-même à la libre conquête de la joie spirituelle.

Je savais qu'aux yeux de Péguy la vie du Christ est « la seule histoire intéressante qui soit jamais arrivée ». Et quand je cherchais auprès de lui une réponse à mes épreuves ou à mes doutes, il me disait toujours : « Ce que tu souffres, le Fils de l'homme l'a souffert plus que toi. De quoi te plains-tu ? Il est venu sur la terre pour t'en donner l'exemple. » Brave Péguy, quelle reconnaissance je lui dois de m'avoir ainsi révélé le vrai sens de la vie : « ce temps de liberté », disait-il, qui nous est accordé pour donner notre mesure et, sous le fouet de l'adversité, la preuve de ce que nous valons. « Prenez votre croix et suivez-moi. » Qu'importent dès lors l'abandon et la solitude ! « C'est dans l'ordre, pensait Péguy, puisque le Christ les a subis. » Incompréhension, reniements, trahisons, c'est le signe qu'on est dans l'ordre. Et raffermi par cette assurance, prêt à tout accepter sans surprise ni rancœur, je reprenais ma marche en avant.

*
* *

Péguy nous répétait constamment que le plus beau mot du christianisme était le mot « servir », comme si le plus humble devait être exalté et ceux qui servent, mis dans le royaume de Dieu à la première place. Il aurait voulu nous envoyer dans les bas-fonds de Bagnolet ou de Montreuil où il se rendait parfois tout seul, pénétrant dans certains bouges et trouvant le moyen de s'y faire des amis. « Le peuple, disait-il, ne se livre qu'à ceux en qui il se reconnaît. » Trois, cinq, dix jours d'enquête d'un député, d'un journaliste, dans un atelier ou un taudis, on sait bien que c'est une épreuve passagère qui finira quand on le voudra. Non, il faut avoir vécu de la vie du peuple, s'être trouvé sans travail, sans gagne-pain, seul et sans le sou, toujours inquiet du lendemain, comme l'était Péguy, ajoutant à son dur métier d'écrivain le souci incessant des dettes, des traites, des échéances. Et c'est parce qu'il a passé par là, je pense, qu'il pouvait recevoir de pauvres ouvriers tant de preuves de confiance.

Je le vois encore allant à petits pas pressés dans les faubourgs, se liant avec certains artisans qu'il appelait « ses vieux de la vieille », parce qu'ils avaient été de la Commune et avaient mis dans la Commune la même âme que leurs pères dans la Révolution. Il était chez lui dans les rues populeuses où tout ce qu'il voyait lui rappelait sa jeunesse difficile : une femme courbée sur sa lessive à l'entrée d'une courette, un homme plié sur les timons d'une charrette trop lourdement chargée, une gamine au visage souffreteux, portant son « frerot » dans ses bras. Et quand il rentrait dans sa boutique, son cœur saignait de pitié et de colère. Il nous trouvait trop tièdes, trop indifférents, comme si nous ne sentions pas qu'il en était beaucoup comme lui, dans ce petit peuple de France, capables de lutter pour une justice prochaine et à qui on ne tend pas la main.

*
* * *

Est-ce pour se libérer de cette angoisse mortelle que la pensée de Péguy se nimbait alors d'une sorte de rayonnement mystique? «Ce peuple» écrivait-il de sa belle écriture sans rature sur son papier jaunâtre, tel un enlumineur de jadis sur son parchemin, «ce peuple est toujours en puissance du Messie. Il le forme toujours et toujours il l'attend.» ... «Ce qu'on appelle son inquiétude est son génie à vivre» ... «Son prétendu désordre le goût du paradis.»

Est-ce parce qu'il avait une intuition trop profonde des forces diaboliques, à l'œuvre dans le monde, que Péguy ne pouvait se figurer un ordre de justice et de paix sans l'action conjuguée de Dieu et des hommes? Comme s'il avait une vision métaphysique de la destinée humaine, il était si attaché à l'héritage spirituel de son peuple qu'il ne pouvait concevoir toute organisation sociale ou économique que sous l'angle chrétien de la tradition française. Et l'on peut s'imaginer quel pasteur de peuples eût été Jaurès s'il avait voulu de Péguy pour conscience, lui qui ne croyait non plus que la vie naturelle et sociale suffise à l'homme. «Dès qu'il aura, dans l'ordre social, réalisé la justice, écrivait-il, il s'apercevra qu'il lui reste un immense vide à remplir.» Et par quoi, sinon par ces aspirations de l'âme qu'aucun progrès d'ordre matériel ne saurait satisfaire, ces aspirations de l'âme vers Dieu, entrevues par Péguy dès son enfance et auréolant son œuvre poétique.

A l'âge de huit ans déjà, dans la cathédrale d'Orléans, il s'attardait à répéter en sourdine les litanies que lui chantait à la maison sa mère et, auxquelles se mêlaient dans son âme enfantine des légendes de sa Sologne natale, des miracles de héros ou de saints, des vœux et des serments comme en font les soldats ou les pèlerins. Et, plus tard, quand Péguy ne fera que reprendre ces thèmes en

prose ou en vers, ils sembleront renaître de l'âme du peuple dans l'âme du poète, avec tout ce qu'ils comportent d'attachement à cette vieille terre de France si menacée, au labeur patient de ses paysans, dociles à leur sol, et fidèles au passé. Et si tout risque d'être perdu par le fer, le feu ou le pillage,

*Heureux ceux qui sont morts dans cet embrasement,
Dans l'étreinte d'honneur et le terrestre aveu.*

.....
*Car ce vœu de la terre est le commencement
Et le premier essai d'une fidélité...*

Attachement des artisans à l'amour du métier, à la probité de l'art, à la beauté de l'objet formé lentement, avec le sens de la mesure et du sacrifice. Et pour sauver aussi du péril ces valeurs-là qu'il croyait compromises, attachement de Péguy lui-même, dans tout ce qu'il avait juré d'aimer et de défendre, à cette tradition française, faite d'union du temporel et du spirituel, comme si « les ordonnances de cette terre, pensait-il, étaient l'essai et le commencement du ciel ».

*
* *

Besoin de fidélité, chez Péguy, besoin de droiture et de grandeur morale que révèlent tant de ses appels aux intercesseurs héroïques du passé. Poète terrien, poète chrétien de l'honneur français que je voudrais faire revivre ici dans un dialogue, extrait du *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, admirable dialogue de cette enfant de treize ans (1) avec sa petite amie Hauviette.

La scène se passe au xv^e siècle à Domrémy, dans une paroisse lorraine. Les temps sont durs, le pays envahi... Désastres et déchirements du royaume.

(1) C'est l'âge qu'elle a dans cette partie du drame.

Le récit se déroule lentement, mais sûrement, avec cet enchevêtrement de phrases, propre à l'auteur, ces redites et ces reprises qui lui donnent un cachet moyen-âgeux de vieille litanie.

HAUVIETTE. — Tu fais ta prière. Ne t'en excuse pas. Ne t'en défends pas. Je ne te le reproche pas. Tu n'as pas besoin de t'en défendre. Il n'y a pas de mal à ça. Tu n'as pas besoin d'avoir honte. . . Tu auras beau faire, tu auras beau dire, tu auras beau croire ; tu es notre amie, jamais tu ne seras comme nous.

Je ne t'en veux pas. Il faut de tout pour faire un monde.

JEANNETTE. — Il y a eu des saints de toute sorte. Il a fallu des saints et des saintes de toute sorte. Et aujourd'hui il en faudrait. Il en faudrait peut-être encore d'une sorte de plus.

HAUVIETTE. — Tu es parmi nous, tu n'es pas comme nous, jamais tu ne seras comme nous. Moi quand je fais ma prière, je suis contente pour le temps que ça dure, et pour le temps que ça dure après. Jusqu'à la suivante. Jusqu'à la prochaine. Mais toi, ça te laisse toujours sur ta faim de faire ta prière. Et tu es toujours aussi malheureuse qu'avant.

.....
On s'imagine ici, dans la paroisse, que tu es heureuse, que tu es heureuse de ta vie parce que tu fais la charité et que tu es toujours là avec ceux qui ont de la peine. Mais moi, je sais que tu es malheureuse.

JEANNETTE. — Tu le sais parce que tu es mon amie.

HAUVIETTE. — Je ne suis pas amie seulement, je suis une fille qui voit clair. De faire du bien aux autres, ça nous ferait du bien si seulement on en faisait. Mais toi, rien ne te fait du bien. Tout te fait du mal. Tout te laisse sur ta faim. Tu te consumes, tu es consumée de tristesse. Tu as, pauvre grande, tu as une fièvre, une fièvre de tristesse, et tu ne guéris point, tu ne guéris jamais.

.....
(M^{me} Gervaise explique à Jeanne qu'une souffrance inutile

est une souffrance perdue. Il s'agit pour elle d'amener peu à peu l'enfant à l'idée d'un sacrifice actif.)

HAVVIETTE. — Voilà bientôt cinquante ans passés, au dire des anciens, que le soldat moissonne à sa fantaisie ; voilà bientôt cinquante ans passés que le soldat écrase, ou brûle, ou vole, à sa guise, la moisson mûre ; et pour le moins, qu'il foule au pied des chevaux la moisson mûre. Eh bien ! après tout ce temps-là, tous les ans, à l'automne, les bons laboureurs, ton père, le mien, tes deux grands frères, les pères de nos amies, toujours les mêmes, les mêmes paysans, les mêmes paysans français, labourent avec le même soin les mêmes terres, à la face de Dieu, les terres de là-bas, et les ensemencent. Voilà ce qui garde tout. Les maisons démolies, on les rebâtit. Les églises, les églises mêmes, les paroisses démolies, on les rebâtit. La paroisse n'a jamais chômé. Et avec tous ces embroussailllements, le culte, le culte de Dieu n'a jamais chômé. Voilà ce qui garde tout. Ce sont des bons chrétiens. La messe n'a jamais chômé. Et ils n'ont jamais manqué de faire leurs Pâques.

Ils n'auraient, eux aussi, qu'à se faire soldats ; ce n'est pas difficile : on reçoit moins de coups puisqu'on en donne aux autres. Une fois soldats, ils n'auraient, eux aussi, qu'à faire la moisson sans avoir fait les semailles. Mais les bons laboureurs aiment les bons labours et les bonnes semailles.

(*Et comme se reprenant :*) Écoute, je ne voudrais pas dire une bêtise. Je crois bien qu'ils aiment tout de même autant les labours et les semailles que la moisson. Ils aiment autant labourer que moissonner, et semer que récolter, parce que tout cela, c'est le travail, le même travail à la face de Dieu.

Tous les ans, ils font à la même époque la même besogne avec la même vaillance, tout le long de l'année, le même travail avec la même patience ; voilà ce qui tient tout, ce qui garde tout.

Et moi, je suis comme eux. Si j'étais à la maison, occupée à filer mon « peson » de laine ou, ça revient au même, si j'étais à jouer aux boquillons parce que ce serait l'heure de jouer ; si on venait me dire, si quelqu'un accourait : Hauviette, Hauviette, c'est l'heure du jugement.

JEANNETTE. — Malheureuse, malheureuse, de quoi oses-tu parler ?

HAVVIETTE. — Je continuerais à filer ma laine et, ça revient au même, je continuerais à jouer aux boquillons, parce que tout est à Dieu, tout regarde Dieu, tout se fait sous le regard de Dieu. Je continuerais de filer si je filais, et à jouer, si je jouais. Et en arrivant, je dirais au bon Dieu : Notre Père qui êtes aux cieux, je suis la petite Hauviette, de la paroisse de Domrémy, en Lorraine ; pour vous servir ; de votre paroisse de Domrémy, dans votre Lorraine de chrétienté. Vous nous avez rappelés un peu de bonne heure, vu que je n'étais encore qu'une petite fille. Mais vous êtes un bon père et je suis comme eux. Nous sommes leurs filles.

.....
(M^{me} Gervaise entreprend d'amener Jeanne d'Arc à l'état de sainteté active qui sauvera le royaume, car la religion calme, et résignée d'Hauviette n'y suffit pas. Et cependant quelle beauté déjà dans cette acceptation!).

*
* *

Après le *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, le *Mystère des Saints Innocents* dont les humbles admettent dans leur cœur la figure toute tracée. Puis, après le pèlerinage que fit Pégny à la cathédrale de Chartres, le poème d'Ève où se marque un apaisement qui n'est déjà plus de ce monde.

Heureux ceux qui sont morts pour quatre coins de terre.

.....
Heureux les épis mûrs et les blés moissonnés.

*
* * *

Avril 1914. La boutique des *Cahiers* est presque vide. Et Péguy presque seul.

A ceux qui ne veulent pas l'entendre, il répète que s'endormir dans la quiétude, c'est pour un peuple le sommeil de la mort.

Il sait que la guerre approche, et dans un sursaut d'espérance, il se prépare à l'acte de fidélité totale qui sera la confirmation de son œuvre et de sa vie.

(à suivre.)

Jean DUPERTUIS.

URBANISME D'HIER ET D'AUJOURD'HUI.

Dans tout pays où le sol appartient presque entièrement à des particuliers, l'urbanisme dont l'objet est de créer les cités nouvelles ou d'aménager les anciennes, se heurte fatalement à de grandes difficultés. Il ne peut rien réaliser sans froisser certains intérêts.

Toute rue à percer rend nécessaire la démolition de nombreuses maisons qui ont généralement autant de propriétaires différents ; tout espace à réserver prive d'autres propriétaires du droit d'y construire et, par là, d'un profit. D'où la nécessité de procéder par achats ou échanges forcés, ce qui est onéreux, compliqué et, comme toute mesure imposée, se heurte à des résistances. Quant aux servitudes de style, presque toujours incomprises par ceux qui doivent s'y soumettre, elles sont à ce point étrangères à l'idée que le grand nombre se fait de la liberté, qu'on hésite à y recourir.

On conçoit quelles facilités l'urbanisme, ou ce qui en tenait lieu, trouvait autrefois, auprès du pouvoir absolu. Elles ne se bornaient pas à une application plus aisée des mesures prises, mais, le pouvoir étant aux mains d'une seule personne, l'approbation des plans, l'autorisation des dépenses, les décisions touchant les mesures d'exécution elles-mêmes, pouvaient ne prendre qu'un instant.

La simplification et la rapidité étaient en proportion du degré d'absolutisme dont jouissait le souverain dans son autorité.

Napoléon III, qui prétendait n'avoir pas le pouvoir de faire nommer un sous-préfet, sut au moins maintenir en place le baron Haussmann et fit ainsi le Paris d'aujourd'hui.

Louis XIV put, sans opposition, créer Versailles.

Au Maroc, Moulay-Ismaïl, tyran redoutable, durant un règne de soixante-quinze ans, bâtit des palais, traça des avenues et des places, planta des jardins, creusa des pièces d'eau, éleva des remparts et des portes monumentales, les détruisit, les rétablit, les remplaça avec autant de promptitude et de caprice qu'il en mettait à trancher les têtes.

A Ispahan, Shah-Abbàs, qui n'a pas laissé une réputation aussi sanguinaire, dut à une autorité non moins respectée de réaliser une capitale immense, dont le plan est une des merveilles de l'univers.

Les empereurs de Chine n'auraient vraisemblablement pas construit la Cité Impériale de Pékin avec la perfection qui la caractérise, s'ils avaient été moins aveuglément obéis.

L'aisance avec laquelle on modèle les villes est en proportion de la liberté avec laquelle on dispose de la volonté des hommes.

*
* *

Est-ce à dire qu'il n'est point d'urbanisme possible sans despotisme? Cela mènerait à voir en Néron, brûlant Rome pour la rebâtir plus belle, le type du parfait urbaniste.

Le vrai, pour nous en tenir du moins à l'Occident, est que, depuis longtemps, il n'y eut plus d'autorité suffisamment personnelle, omnipotente et durable, pour mener à bien l'exécution complète d'un grand projet d'urbanisme aussi facilement qu'on change l'uniforme d'un régiment, qu'on rompt une alliance ou déclare une guerre.

Louis XIV avait décidé que les maisons de Versailles seraient bâties en pierre et en brique, couvertes d'ardoises et n'auraient que deux étages, dont le second mansardé. Son successeur autorisa les étages multiples et les murs en moellons, ce qui changea tout. Le grand Roi fut, en cela, victime de la lenteur avec laquelle la ville se peupla et qui en reporta l'achèvement au delà de la durée d'un des plus longs règnes de l'histoire de France.

Napoléon I^{er}, entreprenant, sur la colline de Chaillot, la construction du palais du roi de Rome, voulait y faire aboutir une avenue qui se trouvait mordre sur la maison d'un marchand. Celui-ci demanda si cher, quand on vint pour l'exproprier, que l'empereur ordonna de laisser la bicoque en place (comme un témoignage de son respect de la propriété et des lois).

Les temps étaient alors venus où les droits de l'individu, même sous le régime le plus autoritaire, avaient acquis une force gênante pour les traceurs et bâtisseurs de villes.

*
* *

Il n'en reste pas moins, dira-t-on, que le Second Empire a fait le Paris moderne et que la Troisième République en a laissé faire la banlieue.

Certes la chose est troublante.

Examinons pourtant si l'on doit en conclure que l'urbanisme est inconciliable avec le respect des droits de chacun.

Notons d'abord qu'*urbanisme* est un mot tout récent, né de besoins dont la société semble n'avoir pleinement pris conscience en France, que pendant la Troisième République. L'urbanisme est l'art de créer *pour tous* un habitat et un séjour aussi agréable que possible. Il est donc en cela démocratique par essence. Et la question est de savoir s'il est conciliable non avec la démocratie, mais tout simplement avec la beauté, comme l'était l'art des tracés et constructions monarchiques.

Conception et réalisation sont d'abord du ressort des techniciens. Ceux-ci ont besoin de l'approbation et du soutien du pouvoir. Autrefois, pour faire agréer leurs projets, obtenir les crédits et les ordonnances en permettant l'exécution, il leur suffisait de s'assurer le consentement d'une seule personne ; il leur faut maintenant obtenir les suffrages de multiples assemblées. Cela sans doute est plus compliqué, mais reste, tout compte fait, une difficulté de même ordre.

Certes, la dépendance dans laquelle se trouvent les assemblées, petites et grandes, vis-à-vis du peuple dont elles détiennent leurs pouvoirs, les rend souvent timides et hésitantes, quand il s'agit d'approuver des plans conçus avec largeur de vue et même avec audace. A vrai dire, n'étant responsables que devant des collectivités, elles ne devraient redouter d'autres jugements que ceux de l'opinion publique.

Reste à savoir si celle-ci est susceptible de concevoir quelque chose de grand et de beau, en matière de plans de villes et d'architecture, et d'admettre les sacrifices qu'en comporte la réalisation.

Avouons que, sur ce dernier point, elle est mal préparée. Outre que l'habitant du Vieux Continent est naturellement plus ménager de ses deniers que de son sang et plus encore de sa terre et de sa maison que de ses deniers, il n'a pas été formé, au cours des siècles, à l'idée que la beauté de sa patrie doit être défendue aussi jalousement que l'intégrité de sa frontière.

Il y a là à faire toute une éducation du peuple.

Quant à ce qui concerne les projets eux-mêmes, on peut se demander si le peuple, une fois convaincu de ses devoirs, saura, sinon concevoir, du moins approuver la beauté. A cela on peut répondre que celle-ci, dans le cas qui nous intéresse, est moins souvent fille du génie que fille du bon sens.

Les meilleures réalisations de l'ancien régime, en France, n'ont en général, rien eu de bien génial, mis à

part le parc de Versailles. Entourer un espace carré ou octogonal de maisons toutes semblables et de même hauteur, voilà ce qui suffit pour engendrer la place des Vosges, la place Vendôme, si l'on y met, bien entendu, du goût et du talent. Mais ces deux qualités, c'est à l'architecte d'en faire preuve ; au peuple comme aux rois il appartient seulement de ne pas les contrarier. Et il semble qu'en France, l'ensemble des avis de ceux qui s'intéressent à l'urbanisme peut former une opinion douée d'un instinct satisfaisant à cet égard.

En résumé et pratiquement, le problème se ramènerait à une question d'éducation.

Former des techniciens d'élite, c'est-à-dire des architectes vraiment artistes et des ingénieurs vraiment raisonnables ; entretenir et restaurer le respect des compétences ; faire comprendre aux masses que la patrie doit être défendue dans sa physionomie tout comme dans l'intégrité de son territoire ; y faire pénétrer la notion de la nécessité des servitudes esthétiques et, en même temps, rappeler que se soumettre à ces servitudes est chose bien légère au prix des autres sacrifices que l'État chaque jour nous impose : c'est là, semble-t-il, un programme sans l'application duquel l'urbanisme risque de rester une technique grossièrement utilitaire, en même temps qu'un objet de pure spéculation, aliment des revues d'art et des conversations de club.

Jean GALLOTTI

STÉPHANE MALLARMÉ

(FIN).

« Toute âme est une mélodie,
qu'il s'agit de renouer ; et pour
cela, sont la flûte et la viole de
chacun. »

Le vers mallarméen suppose une révolution en psychologie.

Immanente à son esthétique, on décèlerait la négation de la chimie mentale de Taine, des localisations de Charcot qui triomphaient. Contre la mince pellicule d'images précises, au jeu automatique, aux relations arithmétiques des associationnistes, la psychologie mallarméenne découvre, avant Bergson, les profondeurs de la conscience, ses nuances, ses miroitements, son originalité. Les images ne sont pas des copies, mais des impressions, qui dépendent de l'ensemble de nos états conscients et subconscients. Mallarmé sait mieux que personne rendre la mobilité complexe et la simultanéité des plans divers du courant psychologique. La pensée pour lui, s'apparente à la Musique, et, lorsqu'elle est au plus haut, s'égale à la symphonie : *Le moderne des météores, la symphonie. . . approche la pensée, qui ne se réclame plus seulement de l'expression courante.* Ainsi par ses exigences de Poète, il est

amené à découvrir la différence entre la pensée et le langage et entre une langue et une pensée communes, superficielles, et une pensée et un langage qui expriment davantage ce réel véritable, nécessaire en nous-mêmes et hors de nous, que chante et quête sa poésie. Le Moi, dans ces conditions, est un immense Mystère. Pas seulement le Moi du Génie : *il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun* ; c'est ce que Bergson appelle le « moi profond », c'est le subconscient de Freud. Le problème de la durée sur lequel Bergson insiste, Mallarmé le perçoit d'un tact aigu. Il sent l'écoulement perpétuel du temps concret, cette « étoffe » de la vie psychologique, et, ce qui est mieux, la difficulté presque insurmontable à s'en montrer contemporain : *... il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas... Faute — de tout. Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remèlent perplexément en vue de masquer l'écart.* Il n'est pas besoin de signaler l'importance de cette constatation. Enfin, Mallarmé attribue lui aussi aux nécessités biologiques, à la recherche de l'utile, et plus profondément que Bergson, à la société bourgeoise, cette déformation de la vie psychologique. L'intuition du Poète unit Bergson et Marx. Notre personnalité véritable ne mugit dans l'ombre que parce que les hommes, dans la société bourgeoise, sont comme happés par les besoins immédiats de la vie ou par le désir de l'enrichissement. Et cependant, force de structure interne et d'organisation, synthèse originale, la personnalité marquera de son sceau les organisations de mots qui tenteront de l'exprimer.

*
* *

Les similitudes avec la psychologie des *Données Immédiates* s'arrêtent là.

Si Mallarmé hait avec toute l'élite de son temps la bêtise claire de l'intelligence bourgeoise et retrouve la saveur aux mille naïvetés de la vie psychologique, s'il la distingue de la pensée usagée de la société, de la langue tout utilitaire du bourgeois, des daguerréotypes associationnistes, ce n'est nullement pour l'opposer à l'intelligence, à la pensée, au concept, aux mots en général, mais au contraire, pour marquer leur abâtardissement ordinaire, les revaloriser, créer une langue plus parfaite, qui tente l'intégrale représentation de l'*Idee*. L'*Idee* platonicienne est, pour Mallarmé, influencée par les romantiques allemands, et, à travers eux, directement par Spinoza et Platon (car il n'y a pas trace de dialectique chez lui), immanente au réel et au flux et reflux psychologiques : la durée est une déchéance de l'éternité, une moindre vie, c'est même là tout le drame que dépeignent ses vers. Une autre croyance platonicienne de Mallarmé se manifeste par sa conviction que toute chose est l'expression d'une essence, dont nous retrouvons en nous la *notion pure*. Le monde entier se transpose dans le Moi, où, sur un espace intellectuel comme sur un théâtre, la Pensée magique, arrange des Ballets spirituels, selon les accords et les cadences qu'elle extrait de l'arcane des choses. Le concept n'est une abstraction vide que lorsqu'on en fait un usage commercial. Mais l'effort spirituel de chacun peut le revaloriser : *Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. Voilà !* Il faut rendre à la pensée son élan, lui faire reprendre l'initiative en refusant les matériaux tout prêts, pour ne les accepter qu'une fois refondus à sa flamme. Nul mieux que Mallarmé ne sent congénitalement la vérité d'une méthode où l'intuition guide sans cesse la raison et où ensemble elles constituent fonctionnellement l'unique intelligence : sentiment combien plus profond que les oppositions chères à Bergson ! — Quand on a accompli cet effort, *les mots d'eux-mêmes*

s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare — ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feu distante ou présentée de biais, comme contingence. Comment mieux décrire ou plutôt suggérer, dans ce qu'il a de mouvant, l'élan d'une pensée libérée des servitudes de la vie quotidienne et des clichés des journaux. Mais la langue ordinaire n'y saurait prétendre, certes, car comme dit péremptoirement Mallarmé : *parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement ;* et il ajoute : pour cet *emploi élémentaire du discours, pour narrer, enseigner, même décrire,* il suffirait à la rigueur *de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie.* On n'est pas loin du marxisme ! En tout cas quelle critique de la pensée utilitaire des bourgeois ! Mallarmé, on le voit, évite l'erreur de Bergson qui, par réaction contre les mêmes phénomènes, condamnait l'intelligence tout entière. Le poète décèle l'origine sociale et économique de la déformation. Cependant, il existe un mal plus profond : les Langues sont créées pour cet usage et ne savent pas exprimer le réel non utilitaire. D'autre part, il y a leur diversité, alors qu'il n'est qu'une nature, et qu'une seule initiative silencieuse de l'esprit. C'est pourquoi *la diversité sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la Vérité.* Et cependant, des impressions répondant *en coloris ou en allure* aux objets existent dans *l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un.* Il n'est pas de langue parfaite, mais la langue parfaite est possible. Et c'est pourquoi le vers existe. Lui *philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.* On voit le rôle scientifique et philosophique que revendique le Poète pour profession, le vaste système de ses conceptions et l'unité de sa pensée. Indépendamment de la Vérité de ces théories, il faut savoir

les soucis scientifiques, psychologiques et métaphysiques qui le hantent pour apprécier comme il se doit ses poèmes. La poésie est ou du moins pourrait être *une langue parfaite*, elle vise à s'égaliser au réel vrai, à faire renaître dans l'esprit les essences : *à quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans le gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.* C'est le miracle et le mystère du vers qui, *de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.* Rien n'empêche donc d'utiliser l'instrument de notre voix et la musique de notre gosier pour chanter les notations pures que la Pensée aura relevées dans le monde. Et, puisque la condition humaine propose nécessairement un certain nombre de thèmes, qui sont comme *des poèmes immanents à l'humanité*, pourquoi ne pas considérer les tentatives de langue parfaite que sont les poésies des divers pays, comme autant de pièces soumises à quelque immense concours, « la différence, d'un ouvrage à l'autre, offrant autant de leçons... pour le texte véridique, entre les âges dits civilisés ou lettrés ».

Ainsi dans le besoin métaphysique de transformer les antinomies successives du Réel et du Rêve en autant d'Identités, la Poésie jouera un rôle essentiel et prédestiné : en fait, elle est, pour Mallarmé, le seul moyen d'égaliser l'expression de la Pensée à la Nature et seule la nécessité esthétique qui sous-tend les éléments du vers peut exprimer la nécessité des lois immanentes au monde. Bref, la poésie vise à être *elle-même matériellement la Vérité*. Certes, Bergson lui aussi enseignait que pour exprimer la vérité du « moi profond », il faut savoir suggérer par le style, par des impressions esthétiques, ses nuances. Mais

Mallarmé s'est placé d'emblée sur un plan beaucoup plus vaste, puisqu'il s'agit ici non seulement de l'infra-conscient, mais de la pensée tout entière, des essences, de l'univers lui-même ; en même temps sa conception est plus conséquente, plus audacieuse et plus précise.

Mallarmé, si naturellement porté à voir dans les arts, plus que dans les sciences, l'expression parfaite de la Vérité, se rendait bien compte que la Musique, voire la Danse, pourraient également prétendre à la primauté comme langages adéquats. Et certes, le Poète, grand admirateur de Wagner, ne méconnaît aucun des moyens de la Musique en tant qu'expression philosophique et comme langue internationale accessible aux foules. Les formes sonores savent, par leur mouvement, coïncider avec les thèmes du destin humain, *d'autant plus compréhensible que tu, et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouvera la facilité de suspendre jusqu'à la tentation de s'expliquer ; on sent la pointe !* La Musique possède une adaptation native à la vie psychologique réelle : *Les déchirures suprêmes instrumentales, conséquence d'enroulement transitoires, éclatent plus véridiques, à même, en argumentation de lumière, qu'aucun raisonnement tenu jamais ; on s'interroge par quel terme de vocabulaire, sinon dans l'idée, écoutant, les traduire, à cause de cette vertu incomparable. Une directe adaptation avec je ne sais, dans le contact, le sentiment glissé qu'un mot détonnerait, par intrusion.* — Mais si la Musique l'emporte sur la langue ordinaire, il n'est pas établi qu'elle triomphe, pour l'expression adéquate du réel, de la langue parfaite. La poésie est d'ailleurs également rythme, mélodie, musique. Mais le poète, dans une vaste intuition, va plus loin, voit plus profond. La Musique, non plus celle issue des instruments ou de la voix, cette musique phénoménale, qui est ici et maintenant, mais l'Idée de la Musique, la Musique en soi, n'est-elle pas à vrai dire elle-même la Vérité et l'Ère de la Nature, aux rapports harmonieux et subtils ? Profonde sensation de l'Univers qui rapproche le Poète de l'harmonie des

nombres pythagoriciens et de la musique des sphères célestes dont nous entretenient Platon et Aristote. La musique temporelle n'apparaît plus alors que comme l'une des expressions de la Musique nouménale, expression qui n'est peut-être pas la meilleure. La musique la plus pure n'est-elle pas en effet celle infiniment fluide et déliée, à peine saisissable, de la Pensée adéquate, de la Poésie tue, de la Poésie pensée, *musicienne du silence*, où se répondent les pulsations et les cadences de l'Univers en sonorités éthérées? L'art parfait est celui du silence et Mallarmé semble toujours préférer la poésie lue pour la pensée et qui se joue sur la scène du silence, à celle proférée, selon son expression, par *la bouche de la race*. Ainsi « *l'écrit, envol tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des sons nus.* » — « *Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfiée et c'est tout du fait de la pensée. La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence, ne consent pas d'infériorité.* » Musique et poésie s'élèvent toutes deux du mystère de la musique universelle, non sans garder des réminiscences de l'unité originelle : « *même aventure contradictoire, où ceci descend ; dont s'évade cela : mais non sans traîner les gazes d'origine.* » Le Maître n'hésite d'ailleurs nullement à affirmer hautement la supériorité native de ses moyens d'expression : si la Musique est bien l'Être du monde, elle est Idée, elle exige donc pensée et image autant que mélodie et cadence : « *Je me figure, par un indéradicable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré ; nous en sommes là, précisément, à rechercher... un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.* »

Mallarmé ne méconnaît pas non plus les qualités de la danse. La ballerine, par la scène, par le fard, par l'éclairage, par les voiles, devient un être semi-abstrait, une médiatrice entre le réel et l'intelligence. Elle mime la nature entière. Elle est au fond comme une écriture mouvante, comme un hiéroglyphe vivant. Mais cependant la danse aussi cède devant les mérites multiples de la Poésie.

*
* * *

Si l'on tient compte des quelques considérations auxquelles l'on vient de toucher, on comprendra sans peine les nécessités qui commandent le vers mallarméen. Le reste, dit péremptoirement le Maître, est *« juste ce qu'il n'importe d'apprendre ; comme ne pas l'avoir deviné par soi et d'abord, établit l'inutilité de s'y contraindre »*.

Le vers, comme la pensée, ne saurait être une association d'images et de mots séparés, immobiles, mécaniques, avec du vide entre. Il n'obéira pas à quelque enfantin métronome. La construction grammaticale, la ponctuation même, dédaigneront une logique sèchement rationnelle et qui s'impose de l'extérieur aux éléments de la pensée, une logique qui répond aux nécessités utilitaires et à l'adaptation au monde mécanique. L'image ne sera pas, comme la métaphore ou l'allégorie, une photographie ou quelque illustration inerte et surajoutée, extérieure et postérieure à l'idée. La poésie, dit spirituellement Mallarmé, ne saurait prétendre *« inclure au papier subtil du volume autre chose que par l'exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres »*. Le vers, langue neuve, forge des mots neufs par la position nécessaire qu'il leur donne en son sein et par le jeu de pensées, d'images, de sons, qui entre eux, s'établit. Leur situation réciproque correspondra à l'ordre exact de leur production dans l'intimité de la pensée, le rythme cherchera à épouser les cadences naturelles du fleuve psychologique, la mélodie suivra le

méandre sinueux des sentiments, l'harmonie correspondra aux accords profonds, aux notes fondamentales du Moi et les images, qui traduiront la réaction exacte des sensations sur nos tendances, notre affectivité, notre corps, notre pensée, naîtront contemporaines de l'idée et du rythme. Le Poète saisira la sombre richesse, la chevelure éparse du Moi, et aussi toute la vie qui s'y mire, et cherchera d'un instinct aigu à l'enfermer dans la nécessité des formes, dans leurs inéluctables attirances et répulsions. Mallarmé revient toujours sur cet *appel des formes* et sur leur rapport originel avec les éternelles nécessités cosmologiques. Les écoles poétiques actuelles, écrit-il, « *adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant : pour ne garder de rien que la suggestion.* » — Et encore : « *L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée ; ils s'allument de reflets réciproques, comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique (1) ou la direction personnelle enthousiaste de la pensée (2).* » Non, le vers est ici un élément authentique de l'Univers comme de la Pensée (monade, dirait Leibniz), diamant où le monde se mire et qui propage ensuite un jet indéfini de visions colorées !

« *Ainsi lancé de soi le principe qui n'est que le vers ! attire non moins que dégage pour son épanouissement (l'instant qu'y brillent et meurent dans une fleur rapide, sur quelque transparence comme d'éther) les mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'ordonner dans leur valeur essentielle.* »

(1) Mallarmé suppose que les rythmes du vers classiques, césure, longueur des vers, etc., ont pour origine les nécessités de la respiration.

(2) La poésie d'un lyrisme rhétorique, comme celle de V. Hugo.

Comme le vers, le Poème entier s'organise avec la même nécessité, s'ordonne musicalement et, total et neuf, suggère perpétuellement l'Idée qui l'a fait naître. Mallarmé s'amuse d'ailleurs, à dénombrer, admirablement, diverses structures fonctionnelles possibles pour un poème :

« Au cours, seulement, du morceau, à travers des voiles feints, ceux encore quant à nous-mêmes, un sujet se dégage de leur successive stagnance amassée et dissoute avec art.

Disposition l'habituelle.

On peut, du reste, commencer d'un éclat triomphal trop brusque pour durer ; invitant que se groupe, en retards, libérés par l'écho, la surprise.

L'inverse : sont, en un repliement noir soucieux d'attester l'état d'esprit sur un point, foulés et épaissis des doutes pour que sorte une splendeur définitive simple.

Ce procédé, jumeau, intellectuel, notable dans les symphonies, qui le trouverent au répertoire de la nature et du ciel.»

Enfin, le souci de l'expression intégrale du Rêve dans le Réel exige une ordonnance du Livre entier où la disposition des morceaux les uns par rapport aux autres et même chacun par rapport au blanc de la page doit obéir au même appel des formes, à la même négation du hasard. Il écrit : *« Une ordonnance du livre poind innée ou partout, élimine le hasard... Susceptibilité en raison que le cri possède un écho, des motifs de même jeu s'équilibreront, balancés, à distance... Tout devient suspens, dispositions fragmentaires avec alternance et vis à vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu aux blancs : seulement traduit en une manière par chaque pendantif. »* Le livre, *« expansion totale de la lettre »*, approche ainsi du *« magique concept de l'œuvre »*. L'œuvre étant la création réellement vivante. La mise en page elle-même va faire partie de l'art du Poète, car, dit-il, *« immémorialement le Poète sut la place de ce vers... »* Ainsi donc, on le voit, il ne s'agit pas, dans ce souci de Mallarmé, contrairement à ce qu'on répète, de préciosité ou de vanité d'esthète ; dans les dispositions typographiques que Mallarmé a donné à ses vers, il faut savoir

retrouver le tragique d'un effort surhumain pour exclure le fortuit et approcher de l'image nécessaire de la Nature dans le microcosme du livre. Bien plus, l'ensemble des ouvrages d'un auteur, s'ordonnant, finalement, avec une nécessité pareille, comme l'expression totale de sa pensée, inscrit, proclame-t-il, « *sur l'espace spirituel, le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art* ». On trouve dans ce cri à la fois triomphant et pathétique qui échappe à la pudeur de Mallarmé, le *credo* profond qui gouverne de l'intérieur et son œuvre et sa vie.

Quelle leçon, cependant, aux maigres talents des écoles modernes ! Cet homme qui venait d'accomplir une révolution poétique combien plus profonde que celle du Romantisme, ne s'exagérait point l'importance de l'apport nouveau dont il était la source et conservait au milieu de sa révolution le sens de la mesure et de la tradition. En français tout au moins, déclarait-il en effet, l'« *invention privée ne surpasse le legs prosodique* » et, quant à lui, le Poète s'exprime surtout en alexandrins. Croire, comme on commençait à le faire dès cette époque, que chaque poète trouvera des rythmes du tout au tout originaux et « *de cette libération supputer davantage ou, pour de bon, que tout individu apporte une prosodie, neuve, participant de son souffle — aussi, certes, quelque orthographe — la plaisanterie rit haut ou inspire le tréteau des préfaciers* » !

Sans doute, estimera-t-on maintenant que la prétendue obscurité de Mallarmé est une clarté supérieure. Le vers est obscur, en effet, par rapport à la langue imparfaite, qui n'a qu'un usage commercial et arithmétique. Mais le clair est, en soi, l'expression adéquate du Réel. La langue commune est donc, en droit et en fait, lorsqu'il s'agit d'exprimer le Réel en lui-même et non par rapport à nos besoins, obscure, alors que la langue qui quête sa perfection est, en droit et en fait, infiniment plus lumineuse. Qu'on n'attribue pas à Mallarmé je ne sais quel désir d'hermétisme : il eut tôt fait de surmonter cette faiblesse envers le monstre bourgeois. D'ailleurs, à nos

yeux habitués à la pénombre de la langue utilitaire, aveuglés par le trop de clarté de son verbe parfait, le Poète offre un terrain d'entente possible : la Syntaxe ! « *Le débat*, maintient-il, *reste de grammairiens.* » Mallarmé, en effet, n'abandonne pas la logique, mais l'utilise pleinement. Le français possède un organisme autrement riche et varié que ne le laissent supposer les quelques figures, toujours les mêmes, que se contente d'utiliser le parler : « . . . *les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront aussi : qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, qui semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiples, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions.* » Devant l'injure d'obscurité, le Poète rétorquait « *que des contemporains ne savent pas lire — Sinon dans le journal.* » Car ne lit pas qui veut. La lecture authentique est une nouvelle création et suppose au lecteur presque autant de qualités qu'au poète.

« Lire —

Cette pratique —

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure, son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentifier le silence —

Virginité que solidairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée.

L'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul de lampe invisibles.»

Mallarmé le premier a mis en scène ses prétendus disciples, qui n'utilisent l'obscurité que pour cacher leur ignorance ou s'amusent à bâtir des esthétiques sans cesse nouvelles. On connaît la célèbre interview imaginaire : « *Ce que vous pensez de la Ponctuation* », où le critique littéraire venu l'interroger trouve finalement « *une phrase. . .*

qui résume le point de vue. « Exempte, il sait ce qu'il fait, malin, de toute fioriture ; coût et après... — « Serait-ce une phrase? » ou « Attendez, par pudeur » il s'éloigne « que j'y ajoute du moins, un peu d'obscurité. »

*
* *

« ... ayant le tort de prétendre, tout de même fonctionner, à cause du tourbillon de vie lancée non-obstant le défaut de sociale base et d'un couronnement par l'art. »

Cette citation en épigraphe, suffit sans doute à faire justice d'une autre légende. Si Mallarmé avec l'*intelligenza* de son temps s'est réfugié dans l'art pour l'art, ce n'est nullement qu'il se désintéressât de la société. On a sans doute apprécié dès le début quelle signification pouvait prendre à l'époque cette position. Dans le cas de Mallarmé la chose est bien plus nette : d'abord parce qu'il ne cache point ses sympathies et exprime clairement ses opinions ; ensuite que, dépassant de toute la taille de son génie la conception vulgaire de l'art pour l'art, conçue comme une tour d'ivoire, il en faisait au contraire, à la manière des anciens Grecs, le principe de l'action.

Pour Mallarmé, l'esthétique n'est pas seulement Vérité, elle est aussi Morale et Poétique. Elle ne régent pas seulement les relations de l'individu avec l'art, mais celles qu'il entretient avec lui-même, avec un autre, avec la société. De sa vie comme de la société, le rêve est de faire une œuvre d'art pure. L'art pour l'art devient en ce cas le principe de l'action, d'autant plus intense qu'elle jaillit sans cesse et se retrempe aux sources de la sensibilité et de la pensée, qu'elle apparaît nécessaire comme la Beauté et comme elle dictée par une préoccupation éternelle.

Mais l'erreur n'est pas seulement de principe, car elle

n'aurait pu résister à une fréquentation plus assidue de Mallarmé. On conçoit difficilement que la légende ne se soit effritée au contact des réflexions pressées sous le titre de *Conflit, Offices et Grands faits divers*. Et d'ailleurs, la plus efficace des actions n'est-elle pas la leçon prononcée au jour le jour avec toute la vie, la vérité haute incluse à l'existence. A la longue, c'est l'incarnation active de l'Idéal qui exerce la plus forte attraction et Bergson y voit le propre des grands novateurs en morale. La fonction d'un auteur est d'ailleurs d'écrire ! Le livre est, par excellence, l'instrument spirituel, on ne le niera pas aujourd'hui.

Reste l'intention de l'auteur. L'accusation d'hermétisme volontaire écartée avec celle de l'Art pour l'Art, il n'est plus d'objection de principe qui puisse nous arrêter. Mallarmé a été passionnément attentif aux choses de son temps. Quelques-uns s'étonneront, peut-être, que le poète de l'Absolu se soit préoccupé des choses de ce monde. C'est qu'ils se font une idée naïve et de l'absolu et de ce monde et du génie.

Mallarmé ! c'est aussi par excellence l'auteur de *Vers de circonstance*, et justement parce qu'il est le chantre des longues veillées solitaires : si l'absolu existe, s'il est autre chose qu'une abstraction vide, il plonge en la vie des hommes, se mêle à la circonstance quotidienne. Le propre du Poète est justement d'être attentif à toute manifestation qui révèle la part d'absolu dans la vie des hommes. C'est, à part, d'un œil perspicace et anxieux qu'il guette toute manifestation du Rêve dans le Réel pour, comme témoignage que notre destin ne se perd, l'exalter et jeter, insulte ou exorcisme triomphant, au visage des forces maléfiques. Dans la prose quotidienne, il est des faits qui s'introduisent soudain comme le rythme puissant d'un vers, haussant la *circonstance* jusqu'à l'éternité du marbre en lui insufflant une nécessité analogue aux éléments d'un poèmes. On connaît les vers admirables que de telles existences ont inspirés au Maître.

A côté se range la fonction de critique littéraire et artistique, qui s'exprime en de véritables poèmes critiques, destinés à dépouiller, aussi, la circonstance littéraire de son contenu de rêve ou d'absolu.

Là ne s'est nullement borné le souci de Mallarmé. Son verbe souverain n'a pas dédaigné, spirituel, d'incarner en des croquis précieux, non seulement les existences des génies mais les métiers : *Chansons bas* : *Le Savetier*, *La Marchande d'herbes aromatiques*, *Le Cantonnier*, *Le Marchand d'ail et d'oignon*, *La femme de l'ouvrier*, *Le vitrier*, *Le crieur d'imprimés*, *La Marchande d'habits*, témoignent de son intérêt pour le petit peuple.

En prose, il accuse la société, vraie responsable des criminels, produit inéluctable de la misère qui paient pour chacun de nous ; il méprise l'importance ventrue du bourgeois et déplore le culte du veau d'or, « *la très raine divinité universelle* », ajoutant péremptoirement qu'on n'élit pas un dieu « *pour le confiner à l'ombre des coffres en fer et des poches* » ; la monnaie ne sait pas briller spirituellement. Il songe que l'égalité absolue est contraire à la nature, qu'une noblesse est nécessaire, une Élite, qui puisse se séparer et se recueillir, méditer. Aristocratie authentique, sang véritablement royal du talent et du génie. Aucune opposition d'ailleurs avec l'égalité véritable.

S'il méprise toute manifestation bourgeoise, comme il évite le contact des hommes de lettres — « *les gens d'idéal, écrit-il, doivent très peu, excepté aux primes années de surprise, entre adeptes décourant même rite, causer* », aussi bien « *deux hommes ne se sont, peut-être, malgré la grimace à le faire, entretenus, plusieurs mots durant, du même objet exactement* », — Mallarmé éprouve par contre une mystérieuse attirance pour le Peuple, l'Homme immense et collectif, cet inconnu. Il souffre presque comme d'un complexe d'infériorité de la fausse situation réciproque, du mur de la tour d'ivoire, qui résultent d'un ordre social fondé sur l'or et qui séparent le Poète et le Peuple. Cet embarras d'être pris pour un autre par des gens, comme

lui travailleurs, dicte *Conflit* et *Confrontation* : « même œillade du même homme chétif ou musculeux, cassé sur la besogne ; questionneuse Toi que viens-tu faire ici ? Un mauvais vouloir et dédain, juste chez qui peine, envers une oisive approche je les invite à rétablir, sous le ciel, l'équité — véridiquement embarrassé de paraître sur une éminence, auprès du trou par quelqu'un creusé depuis l'aube. » Le Poète veut retrouver dans le Peuple la hantise de son Idéal et de son Rêve, puisqu'ils sont des hommes : « je voudrais que parmi l'obscurité qui court sur l'aveugle troupeau, aussi des points de clarté, telle pensée tout à l'heure, se fixassent, malgré ces yeux scellés ne les distinguant pas — pour le fait, pour l'exactitude, pour qu'il soit dit » — Combien il désirerait leur faire comprendre son état, la nécessité de sa fonction, qu'il n'est ni un bourgeois ni un oisif — « peut-être moi, aussi, je travaille. . . A quoi ? n'eût objecté aucun, admettant, à cause des comptables, l'occupation transférée des bras à la tête. . . Tristesse que ma production reste, à ceux-ci, par essence, comme les nuages au crépuscule ou des étoiles, vaine. » Dans le désir de rétablir la communication le mot camarade même s'incrit naturellement sous sa plume : « la page, écrite tantôt, va s'évanouir, selon, — n'envie pas, camarade — qu'en moi un patron refuse l'ouvrage, quand la clientèle n'y voit tare. » Rétablir une égalité entre le Peuple et le Poète, au lieu de l'opposition qui règne, voilà en ce domaine, l'identification nécessaire qui doit remplacer l'opposition sociale du Rêve et du Réel. Si le Poète dépasse et couronne le Peuple en l'incarnant dans ce qu'il a d'essentiel, ils doivent prendre racine au même sol, supprimer, là aussi, les intermédiaires. Mallarmé garde d'ailleurs espoir, à constater que le peuple, comme lui, sent par moments, dans le vague, l'angoisse de la Mort, présage de la nécessité native d'un même idéal : « ils réservent, honorablement, sans témoigner de ce que c'est ni que s'éclaire la fête, la part de sacré dans l'existence. . . » — et le Poète retrouve, veillant un sommeil d'ouvriers « réduite aux proportions sociales, d'éternité. »

La Musique est une autre preuve. Car la foule endimanchée la goûte mieux que le bourgeois : « *la foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous-mêmes, remplit envers les sons, sa fonction par excellence de gardienne du mystère! Le sien! Elle confronte son riche mutisme à l'orchestre, où gît la collective grandeur.* » Des considérations sur le catholicisme et les rites religieux — réunion en un lieu fastueux spécialement consacré au culte du mystère, avec accompagnement de musique, de la foule — lui font reconnaître que la Messe répondait, en tout cas, au besoin profond de communion et d'absolu de la foule. Il imagine pour la société future la nécessité de fastes pareils, qui retiendraient la leçon de la religion, à laquelle il ne croit pas. Vision du Peuple convié à des lieux consacrés aux Fêtes, majestueux, avec accompagnement de musique, dont le miracle est « *cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle* » et sur la scène, prêtre nouveau de l'Homme, le Poète déclamant une Ode...

*
* * *

On appréciera le plus équitablement la stature de Mallarmé en prenant pleinement conscience de son classicisme originel, c'est-à-dire de son humanité complète et équilibrée. De nos jours où tant d'écoles esthétiques prétendent inaugurer des ères nouvelles, qui durent ce que durent les roses, où chacune ne sait s'affirmer que par ses outrances et ses excentricités, et où toutes ne font d'ailleurs que prolonger en le déformant quelque aspect du message de Mallarmé, — certes il est réconfortant de puiser à l'exemple du plus grand novateur qu'ait connu l'esthétique française, une leçon d'équilibre et de plénitude où la sagesse la plus haute rejoint le bon sens, où l'intuition couronne l'intelligence, où l'art pour l'art mène à l'action sociale, l'esthétique se confond avec la morale, l'œuvre avec la vie, où l'homme apparaît multiple et pourtant un. Cette unité, Mallarmé la tenait de son

goût inné de l'essentiel, de l'absolu, dont il se prétend hautement l'expert : « *Mais où point, je l'exhibe avec dandisme, mon incompetence sur autre chose que l'absolu...* » C'est cette qualité d'âme, tout entière tournée vers le Beau, sans erreur, comme l'aiguille d'une boussole, qui lui faisait non seulement comprendre l'esthétique, mais identifier la Beauté, la Vérité, la Morale et la Vie. Comme Schopenhauer, sans doute pensait-il que le tragique de la condition humaine ne saurait être compensé que par la nécessité et l'éternité de l'Art.

Avec ses préoccupations diverses, dont on a noté seulement quelques fugitifs aspects, le visage purifié de Stéphane Mallarmé apparaît peut-être plus vivant aux yeux de quelques-uns, dépouillé de la légende du Poète abstrait et exclusif de quelque inaccessible et hermétique Absolu. Un vrai Génie, un Héros, un Saint, un Poète, est un être en chair et en os, aux facettes multiples, pour qui le Réel et le Rêve s'interpénètrent à divers niveaux sans se confondre et chez qui la circonstance grave ou gaie, triviale ou royale, sociale ou solitaire s'illumine d'une foi qui n'a rien de pédant.

Tel fut, infiniment conscient et spirituel, « *le Monsieur, plutôt commode, que certains observent la coutume d'accueillir par mon nom...* »

Alexandre ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟ.

CHRONIQUE.

LE SOUVENIR DE PHILIPPE GAUBERT.

Peu de figures étaient aussi populaires, aussi aimées, aucune n'était plus digne de sympathie. Philippe Gaubert réunissait en lui toutes les qualités d'un musicien complet. Comme virtuose, d'abord : flûtiste incomparable, il avait acquis une réputation que le chef d'orchestre qu'il allait devenir étendit encore ; comme compositeur, il se classa bien vite parmi les maîtres de l'école française contemporaine ; comme professeur, titulaire de la classe de flûte, puis de la classe de direction d'orchestre au Conservatoire, il a formé des élèves qui font honneur à l'enseignement français ; comme directeur de l'Opéra, il a laissé des souvenirs qui ne s'effaceront pas de sitôt, et il a réussi, pendant la première année de l'occupation allemande, à défendre, pied à pied, au risque de sa propre sécurité, non seulement les intérêts matériels du personnel placé sous ses ordres, mais encore le patrimoine artistique dont il avait la garde. Il a pu maintenir la musique française au rang qu'elle devait conserver tandis qu'elle restait une consolation et une source d'espoir pour tous ceux qui souffraient de l'oppression et venaient lui demander des raisons de croire et d'espérer.

Il est mort à la tâche, au lendemain d'un triomphe. Il n'avait pu surmonter le chagrin que lui avaient causé les malheurs du

pays. Depuis son retour à Paris, après l'exode, il souffrait secrètement de la contrainte si pesante aux âmes fières comme la sienne ; il était de ceux qui ne se résignent point, et son tempérament ardent, passionné, l'exposait à quelque éclat au contact de ceux qu'il lui fallait subir et qui, pour lui, restaient les ennemis. Le travail même n'était qu'un refuge précaire : ses dernières œuvres portent la marque de cet état d'esprit. Elles nous en sont plus chères, et nous le font aimer davantage.

C'est au pupitre qu'il fallait le voir, à la Société des Concerts du Conservatoire ou bien à l'Opéra : dès que Philippe Gaubert prenait la baguette, il semblait transfiguré. Et, en effet, dès le premier accord, et tout en demeurant lui-même, il incarnait le maître dont il allait interpréter l'ouvrage.

C'est un étrange métier que celui de chef d'orchestre : il y faut montrer tout à la fois des qualités personnelles éminentes, et pourtant il faut s'oublier soi-même, se donner, de tout son être, cœur et esprit. Certains ne donnent que leur intelligence et se croient quittes ainsi, parce qu'ils comprennent, parce qu'ils traduisent correctement, avec respect et clarté. Philippe Gaubert ajoutait à cette loyauté du chef une qualité plus rare : lui, se donnait avec amour. Et il savait être tour à tour l'interprète passionné de Beethoven, de Wagner, de Berlioz, de Debussy ou de Fauré. Naguère encore, l'art du chef d'orchestre mourait avec lui-même : nous n'en gardions pas traces. Aujourd'hui, grâce à l'enregistrement, il nous est permis de faire revivre nos impressions évanouies. Le disque nous rend, pour la durée d'une audition, le prestige évanoui d'une présence. Et quand nous écoutons les pièces enregistrées sous la direction de Philippe Gaubert, nous retrouvons cette sensibilité vibrante, cette fougue et cette tendresse qui donnaient à sa direction une rare et magnifique perfection.

*
* * *

Les ouvrages les plus ressassés ne le rebutaient point ; il les reprenait avec le même soin, avec le même souci du détail que s'il s'était agi d'œuvres nouvelles. Car il gardait l'enthousiasme

de ses débuts, et les vieux maîtres restaient pour lui dans tout l'éclat de leur gloire, les vieux ouvrages dans tout l'éclat de leur fraîcheur. Et c'est ainsi qu'il savait faire partager au public ses propres sentiments : pour faire comprendre et pour faire aimer, n'est-il pas nécessaire d'aimer soi-même, ne faut-il pas être ému pour émouvoir? Pourtant, au plus fort de l'émotion, le chef doit garder toute la lucidité nécessaire à celui qui commande, et Gaubert était, au sens total du mot, le chef, la tête qui impose aux cent autres têtes de l'orchestre sa volonté, l'intelligence qui inspire et qui règle, qui donne à la troupe disciplinée une âme unanime. Et ce mystérieux pouvoir du chef, nul mieux que lui ne l'a exercé.

Je garderai toute ma vie le souvenir des répétitions du vendredi matin à la Société des Concerts : la salle complètement vide, l'estrade seule éclairée, et Philippe Gaubert au pupitre. Nous étions deux ou trois dans la petite loge d'avant-scène dite du « comité ». La place était privilégiée, non point qu'on ne fût parfois gêné par le voisinage trop direct des harpes et des premiers violons, mais on y était si parfaitement mêlé à l'orchestre qu'on apercevait le chef de face, ce que le public ne peut jamais faire. Le visage de Philippe Gaubert reflétait exactement la musique que dirigeait son bras : on y lisait comme un commentaire des sentiments exprimés. Ses gestes étaient larges, enveloppants, mais précis, expressifs, sans nulle recherche, sans aucun souci de cabotinage. Quelquefois, il faisait songer à Nikisch, surtout par une espèce de rebondissement de la baguette dans les temps accentués. Un matin qu'il venait de conduire la suite de *Pelléas et Mélisande* de Gabriel Fauré, Gaubert demeura un moment recueilli. Les musiciens attendaient, eux aussi silencieux, qu'il indiquât le titre du morceau suivant ; mais, comme s'il sortait d'un songe, il murmura : « Encore une fois, messieurs, je vous prie. Pour moi... » Et ce fut pour lui, en effet, et pour eux tous aussi, pour l'amour de Fauré, que l'orchestre reprit, ce matin-là, la mort de Mélisande.

L'enthousiasme : positivement, Philippe Gaubert en débordait. Chaque œuvre nouvelle, chaque reprise importante du répertoire le passionnait ; je l'ai vu se plonger dans l'étude d'une

partition et en oublier tout le reste du monde. Il vivait l'œuvre, s'en imprégnait. Aimant la musique, il aimait aussi son métier, qui, pour lui, ne fut jamais une routine ; il l'aimait jusqu'en ses sujétions les plus dures.

*
* * *

Durant ses vacances, à Guéthary, dans le pays basque, il travaillait enfin « pour lui », c'est-à-dire qu'il s'attelait à quelque vaste composition. Et l'automne venu, sa moisson faite, il revenait à Paris avec *Les Chants de la Mer*, le *Concert en fa*, *Au Pays basque*, les *Inscriptions pour les portes de la ville*. Son activité tenait du prodige, et l'on se demande comment un artiste qui donnait aux autres tant de lui-même pouvait encore trouver le loisir de composer des ouvrages de longue haleine, des opéras comme *Sonia* et *Näïla*, des ballets comme *Philotis*, *Alexandre le Grand*, enfin *Le Chevalier et la Damoiselle*, son chef-d'œuvre — sans compter tant d'œuvres de musique de chambre, tant de mélodies comme *La Verdure dorée*, les *Stances* de Moréas, les trois *Orientales* de Klingsor. On se demande comment une vie humaine put suffire à de si nombreuses tâches, et si diverses, comment l'homme qui avait dirigé la veille à l'Opéra *Siegfried* ou *Tristan* pouvait se trouver à neuf heures du matin à la répétition du concert de la Société du Conservatoire, l'après-midi au théâtre pour une autre répétition du répertoire ou d'une création, faire sa classe au Conservatoire, et préserver encore le temps qu'il donnait à l'amitié. . .

Le 5 juillet 1941, l'Opéra donnait la première représentation du *Chevalier et la Damoiselle*. L'accueil fut triomphal, et tel que rarement on en avait vu de semblable. Ce ballet reste en effet un des plus réussis, un des meilleurs et des plus complets du répertoire. La partition en est émue et brillante, variée, avec de savoureux archaïsmes et de délicates et mystérieuses pages d'une poésie pénétrante. L'entr'acte est un morceau symphonique qui suffirait à la réputation d'un compositeur moins riche que Philippe Gaubert. La presse fut non moins chaleureuse que le public de la répétition générale et de la première. Mais trois

jours plus tard, à l'âge de soixante-et-un ans, Philippe Gaubert était emporté soudainement, en pleine force, en pleine santé apparente.

Plus de quatre ans ont passé. Et son souvenir demeure comme si son absence n'était pas définitive, comme s'il allait revenir bientôt reprendre une place qui était si bien la sienne qu'on ne peut imaginer qu'il l'ait quittée pour toujours.

René DUMESNIL.

TABLE DES MATIÈRES.

POÈMES. — ESSAIS. — ROMANS.

	Pages.
EMMANUEL (Pierre), <i>Poèmes</i>	416
HENRIQUES (Robert), <i>Récits de guerre</i>	365
POLEVOÏ (Boris), <i>Le drapeau du régiment</i>	42
— <i>Le n° 21 A</i>	231
— <i>Le sapeur Nicolas Kharitonov</i>	409
— <i>Le soldat russe</i>	224

ART. — HISTOIRE. — LITTÉRATURE.

AUDEBERT (Jean), <i>Aperçus nouveaux sur les religions primitives</i>	354
BENDA (Julien), <i>Note sur la réaction</i>	50
CLOVIS (André), <i>Été 1944, aux lisières du maquis</i>	275, 422
COGNAT (Raymond), <i>La réouverture du Musée du Louvre</i>	168
— <i>Pérennité de Delacroix</i>	452
DESCAVES (Pierre), <i>Autour du Journal des Goncourt</i>	117
— <i>Petites et grandes revues</i>	172
DESTOUCHES (J. L.), <i>Les récents travaux de logique en France</i>	185
DRIOTON (Étienne), <i>La religion égyptienne dans ses grandes lignes</i>	3, 139
DUMESNIL (René), <i>La querelle du dispaon</i>	297
— <i>Les nouveaux directeurs des théâtres lyriques nationaux</i>	152
— <i>Les œuvres complètes pour orgue de Jean-Sébastien Bach, éditées par Marcel Dupré</i>	270
— <i>Le souvenir de Philippe Gaubert</i>	538
— <i>Le Psaume CXXXVI de Jean Martimon, écrit en captivité</i>	83

		Pages.
DUPERTUIS (Jean),	<i>Annales Jean-Jacques Rousseau</i>	88
—	<i>Demolins et l'École nouvelle</i>	206, 332
—	<i>Écrivains et leur peuple. — I. Charles Péguy</i>	495
DUSSANE,	<i>Le classique Conservatoire</i>	449
GALLOTTI (Jean),	<i>Urbanisme d'hier et d'aujourd'hui</i>	515
KEMP (Robert),	<i>A propos des « Rosiers blancs » de M^{me} Simone</i>	361
—	<i>La « Comédie des Dupes » est une tragédie rustique</i>	265
—	<i>La « Crise » de la Comédie française</i>	78
L. (Abbé),	<i>Lettre d'un prêtre du diocèse de Gap déporté politique</i>	28
LEVESQUE (Robert),	<i>Sikelianos</i>	455
LEWY (H.)	<i>A la mémoire de Paul Kraus</i>	132
LOTTE (D ^r),	<i>Ambroise Paré, le père de la chirurgie moderne</i>	95, 248
—	<i>Sémantique et Zoologie (Du canard à l'anatife)</i>	320
PAPADOPOULO (Alexandre),	<i>Stéphane Mallarmé</i>	390, 520
PÉRIDIS (Michel),	<i>Constantin Cavafy</i>	157
PICHON (Charles),	<i>Le centenaire de Newman et les écrivains français</i>	24
PROTOPOPOV (Vladimir),	<i>« N. A. Rimsky-Korsakov »</i>	462
RACHAD (Ahmad),	<i>Théodore Dreiser</i>	489
SAVIOZ (Raymond),	<i>Voltaire et le philosophe Bonnet de Genève</i>	122
SUDRE (René),	<i>Traitements chimiques des maladies infectieuses</i>	443
TAGHER (Jacques),	<i>Naissance des bibliothèques dans l'Égypte moderne</i>	193
Vaux (G. de),	<i>Souvenirs d'une journée historique vécue à Stockholm le 26 juillet 1914</i>	237
VINCENOT (M.),	<i>Une expérience sociale dans un village d'Égypte : el-Agaïza</i>	302
W. (G.),	<i>Le « Scribe égyptien »</i>	360
WIET (Nina),	<i>Voici un livre, des images</i>	176

CHEMILA

nouveautés

le caire · paris

“AL-CHARK”

PREMIÈRE SOCIÉTÉ ANONYME ÉGYPTIENNE
D'ASSURANCES SUR LA VIE

Entreprise privée régie par la Loi n° 92 de 1939 et enregistrée sub. n° 2

Les circonstances actuelles imposent à tous et plus
que jamais le devoir de veiller à la sauvegarde
des intérêts de leur famille.

SIÈGE SOCIAL : au Caire en l'Immeuble de la Compagnie
15, Rue KASR EL-NIL, 15

AGENCES et REPRÉSENTANTS PARTOUT

R. C. 35

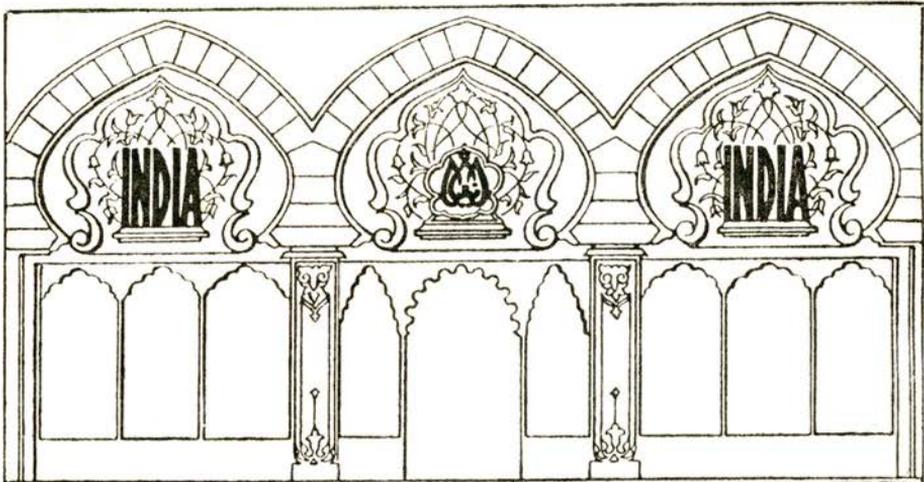
LA
REVUE DU CAIRE

Abonnements pour l'Égypte P. T. 100
pour l'Étranger le port en plus.

On est prié de s'adresser à M. GASTON WIET (5, Rue Adel
Abou Bakr — Zamalek — Le Caire), pour tout ce qui concerne
la rédaction, et à M. ALEXANDRE PAPADOPOULO (3, Rue
Nemr — tél. 41586 — Le Caire), pour tout ce qui concerne
l'administration.

LE NUMÉRO : 10 PIASTRES.

N. B. — M. L'ADMINISTRATEUR reçoit tous les jours
de 10 h. à 1 h., sauf les samedis et dimanches.



THE HOUSE OF PRESENTS - 55, SH. IBRAHIM PASHA, TEL. 41189 } C.R. 35544
8 37, SH. KASR-EL-NIL., TEL. 59427 } CAIRO

MONTRES...

BIJOUX...

LA MAISON DE QUALITÉ

◀ **INDIA** ▶