

9ème Année - No. 9

Septembre 1945

REVUE DES CONFÉRENCES FRANÇAISES EN ORIENT



DANS CE NUMÉRO :

Conférences de :

R. P. Gauthier, Paul Jacot-Descombes
Dr. Frank H. Rand, Raymond Morineau

Articles de :

André Rousseaux, Henri Membre,
René Dumesnil, Simone Ratel;
et "La Vie Spirituelle en France".

Grand Choix
de Gants Blancs
pour Dames

de P.L. 95 à 250

Chez

CHEMLA

11, Rue Fouad 1er.

LE CAIRE.

R.C. Caïre 32725

REVUE DES CONFÉRENCES FRANÇAISES EN ORIENT

PUBLICATION MENSUELLE

3, Rue Soliman Pacha, Le Caire (Egypte). Téléphone 50852 - B.P. 284

Directeur : MARC NAHMAN — Administrateur : ERNEST DELORO

Abonnements : un an (12 numéros) : Egypte P.T. 120 ; Etranger P.T. 130

9ème ANNÉE — No. 9

Septembre 1945

Les conquêtes de Bergson

Conférence du

R. P. Gauthier

Supérieur de Saint-Louis

Faite à l' "Union Française", à Istanbul, le 13 janvier 1945.

Messieurs,
Mesdames,

Il y a exactement quatre ans, en pareil mois sinon à pareil jour, s'éteignait doucement à Paris, à l'âge de 81 ans, Henri Bergson.

En voyant les horreurs d'une nouvelle guerre mondiale, lui, qui, lors de la précédente, pendant ses deux voyages en Amérique en 1917 et en 1919 tout particulièrement, avait si ardemment travaillé à sauver la civilisation, s'était pris à murmurer mélancoliquement: «J'ai trop vécu».

Quelques semaines auparavant, ce vieillard, que les rhumatismes paralysaient et



R.P. GAUTHIER

qui non seulement ne sortait plus mais ne se mouvait qu'avec peine, était parti de chez lui, vêtu d'une robe de chambre et de pantoufles, appuyé au bras de son valet de chambre. Il était allé faire la queue devant les bureaux où il plaisait au vainqueur d'enregistrer, pour avoir plus tard le loisir de les réquisitionner ou de les déporter, ceux qui n'avaient point l'heur d'appartenir à la race aryenne. La « Kom-

mandantur» lui avait pourtant fait la faveur de l'exempter de ces formalités dégradantes, mais il avait noblement refusé cette grâce, voulant être juif comme

les autres, et montrer qu'on peut, même à 80 ans, faire partie de la Résistance.

Quelle déception pour toi, ô grande âme qui avais lutté toute ta vie pour la cause de la liberté contre le déterminisme, du spiritualisme contre le matérialisme, de l'amour contre le racisme!... Tu es mort dans un Paris enchaîné, sous les yeux des vainqueurs qui croyaient que leur force était un droit, dans une France où tu devais porter l'étoile jaune!...

Mais, en ce premier anniversaire de ta mort où les Parisiens sont libres de dire ce qu'ils pensent de toi, et de venir comme il leur plaît fleurir ta tombe au cimetière de Garches, j'ai voulu d'ici t'envoyer pour ta sépulture quelques pensées — et si elles ne sont point dignes de ton génie, j'ai confiance cependant que ton âme les agréera avec l'exquise et douce bienveillance qui fut l'une des caractéristiques de ton âme, car elles viennent, hommage de reconnaissance de quelqu'un à qui tu fis du bien, de quelqu'un que tu conquis et qui voudrait savoir t'interpréter sans trop de contre-sens.

*
**

Dans un entretien d'une heure sur Bergson, on ne peut, très évidemment, se placer qu'à un point de vue très particulier. Je voudrais brièvement esquisser ce soir ce qu'il me semble y avoir de puissance conquérante dans le génie de Bergson, ce qui fait de lui un conquérant de vérité et un conquérant d'humanité.

Il est sans doute encore trop tôt pour définir exactement la puissance de Bergson. Il faut, pour juger la force d'un homme, le recul du temps et que son œuvre ait produit ses fruits, car on ne juge bien un maître que par les disciples qu'il a formés et qui révèlent les virtualités de sa pensée comme l'arc-en-ciel les radiations colorées mystérieusement enfermées dans la lumière blanche du soleil. Cependant, on peut peut-être, dès maintenant, essayer de dire la direction de cette force, comment monta ce génie qui fut, dès son vivant et même dès son enfance, l'enfant gâté de la Gloire.

A Raissa Maritain venue un jour, toute tremblante, demander des conseils pour ses études et pour sa vie, Bergson répondit: «Suivez toujours votre inspiration». Comment douter qu'il n'ait fait lui-même tout le premier l'expérience de l'efficacité de cette résolution?

Né en 1859, Bergson commença d'entrer en contact avec la philosophie après sa classe de rhétorique en 1877. Il possédait déjà une pensée originale et un style très personnel, subtil et puissamment imagé, ce qui lui avait valu d'ailleurs, au Concours général de la même année, le prix d'honneur de rhétorique. Mais il avait obtenu également, au même concours, le prix d'honneur de mathématiques. Son professeur de mathématiques était extrêmement fier d'un élève qui avait résolu, sans dépasser les équations du second degré, le fameux problème des trois cercles.

Bergson pourtant, s'il se passionnait pour la géométrie, ne voyait dans l'algèbre qu'une langue commode et sentait en son âme, avec des exigences positives, des inquiétudes déjà infinies. Il pensa que la philosophie mieux que les mathématiques lui ouvrirait la solution des problèmes qu'il ne se posait peut-être pas encore très personnellement mais qui avaient été posés et étaient partiellement résolus autour de lui dans le monde intellectuel dans lequel il vivait. Il opta donc pour la philosophie, au grand désespoir de son professeur de mathématiques qui devait penser que l'on ne devient philosophe que par l'effroi ressenti devant les «x» et les hyperboles, et qui s'écria: «C'est un acte de folie. Vous pourriez être un mathématicien et vous ne serez qu'un philosophe!...»

Bergson pourtant ne renonçait pas vraiment aux mathématiques, au moins à cette époque. «J'ai commencé, dit-il, en matière de philosophie, par l'indifférence. Mes préoccupations étaient autres. Je me croyais une vocation de mathématicien et c'est par les mathématiques que peu à peu, et avant tout par la considération du temps, je suis venu à la philosophie».

A l'École Normale, Bergson apprit à connaître deux courants, deux tendances : la tendance anglaise, celle de Stuart Mill et de Herbert Spencer, et la tendance allemande issue de Kant. Sa promotion adoptait en général, plus ou moins transformées ou adaptées, les idées de Kant. Bergson se montra immédiatement très anglais, très empiriste donc contre le rationalisme kantien qu'il critiquait déjà avec beaucoup d'ironie, ce qui lui fit même une réputation de mécaniste, voire de matérialiste. Il était chargé de la bibliothèque. Y entrant un jour, un de ses professeurs aperçut, gisant à terre, des livres : « Monsieur Bergson, s'écria-t-il avec indignation, votre âme de bibliothécaire ne souffre-t-elle pas ? ». Mais les camarades de répondre : « Oh ! il n'a pas d'âme ». D'autres camarades pourtant, qui étaient des amis, ont pu témoigner que Bergson n'était point, même alors, un matérialiste, et que, sous un masque d'ironie, il cherchait déjà le sens de la vie. Lui-même, partant du matérialisme et du mécanisme, a pu affirmer plus tard : « Je n'ai jamais cru à ces doctrines. On voulait construire mon âme avec un dehors, avec de petites boules animées par certaines lois, en tout cas avec des éléments mesurables et calculables à la façon de ceux qui révèlent les phénomènes physico-chimiques. Cela n'a jamais pu entrer dans mon esprit. La vie intérieure me paraissait une donnée réfractaire à toute construction par le dehors, un dehors qui est en partie son œuvre. Je ne voulais pas abandonner ce terrain pour d'improbables hypothèses. Mais pour me sauver, en face, il n'y avait que le Kantisme, qui compromettait tout d'une autre façon et qui n'a pu prendre sur moi à aucune époque, malgré l'effort presque douloureux qu'il m'a fallu pour me défendre de la pression qu'il exerçait alors sur nous tous ».

Somme toute, Bergson se trouvait en présence d'une sorte de dilemme : la réalité sans métaphysique, ou la métaphysique sans réalité.

On pouvait évidemment songer à concilier le sens métaphysique avec le goût du positif, à enrichir et préciser la tra-

dition philosophique des apports de la science. Le positivisme, d'ailleurs, l'a tenté à sa manière en divinisant l'homme ou plutôt l'humanité. D'aucuns se sont étonnés de voir Auguste Comte fonder la religion de l'Humanité, et ont même pensé à une seconde crise de folie, à un dérangement mental créé par la mort de Clotilde de Vaux chez l'auteur du « Cours de Philosophie positive ». Il n'en est rien, au moins pour ce qui est l'essentiel de cette religion de l'Humanité, certaines puérités ou naïvetés mises à part, peut-être. Renan affirmait, tout à fait dans le même sens, de l'Avenir de la science : « Ma conviction intime est que la religion de l'avenir sera le pur humanisme, c'est-à-dire le culte de tout ce qui est de l'homme ». Il serait facile de montrer que la sociologie de l'École sociologique française et une bonne partie de ce qu'il y a de philosophique dans le socialisme proviennent en ligne droite de cette tendance, qui est d'ailleurs vivante, bien qu'évoluée et transformée, jusqu'aujourd'hui.

Il s'agit, sinon peut-être d'une annexion de la métaphysique par le positivisme, du moins d'une synthèse dans laquelle l'accent est sur le positivisme.

On pourrait, dans le même ordre d'idées, penser à autre chose : à intégrer le positivisme dans la métaphysique. C'était ce qu'en un effort grandiose avait tenté, dans une synthèse magnifique, le géomètre-poète-philosophe Platon. Pour lui, le seul moyen d'atteindre la réalité c'est de faire de la métaphysique ; le mystique seul atteint au réel et l'expérimente. Dès le début du siècle, l'influence de Platon s'était fait sentir sur plusieurs métaphysiciens français et tout d'abord sur Maine de Biran que Bergson nomme le plus grand métaphysicien que la France ait produit depuis Descartes et Malebranche. Ce n'est point le lieu ici d'entrer dans des détails sur la doctrine, par tant de points si neuve, de Maine de Biran. Notons, cependant, que l'on trouve déjà chez lui cette idée qui sera exploitée à fond par Bergson, à savoir que nous pouvons entrer en contact avec l'absolu, avec cette

réalité jugée inaccessible par Kant et par Comte et cela expérimentalement, en prenant pour guide l'observation intérieure.

Maine de Biran, par une suite de considérations dont il serait trop long de noter ici le cheminement, arrive à cette conclusion que l'Être universel est en nous, sans cependant être nous. Il rejoint dans cette constatation les plus grands mystiques qui semblent à chaque moment devoir verser dans le panthéisme et qui y échappent pourtant. Dieu est en nous, nous sommes en lui, et pourtant nous sommes réellement différents de lui et nous l'expérimentons en nous sans qu'il soit nous. C'est en particulier la thèse de ce mystique philosophe qui a nom Pascal.

Et toutes ces influences se retrouvent diversement interprétées et utilisées chez toute une lignée de penseurs que l'on pourrait considérer comme les précurseurs immédiats de Bergson: Ravaisson, Lachelier, Boutroux. Ce dernier fut à l'École Normale professeur de Bergson. Il ne semble pas, cependant, avoir exercé une influence très directe sur les idées du philosophe de l'Évolution créatrice. Par scrupule professionnel, Boutroux disait rarement, au moins directement, son avis, et il faisait souvent, surtout aux débutants, plutôt un cours d'histoire de la philosophie qu'un cours de philosophie. Mais, Maine de Biran, Ravaisson et Boutroux sont la preuve de l'existence alors, en France, d'une atmosphère que respirait plus ou moins consciemment Bergson.

Un philosophe exerça, semble-t-il, et cela de l'aveu même de l'intéressé qui confia que ce fut par lui que *cela* commença, une grande influence sur Bergson, je veux dire Plotin dont le philosophe de l'Évolution créatrice expliqua les textes à ses élèves de grec. Plotin a sur bien des questions qui vont intéresser au plus haut point la philosophie bergsonnienne, des théories déjà plus précises que celles de Platon.

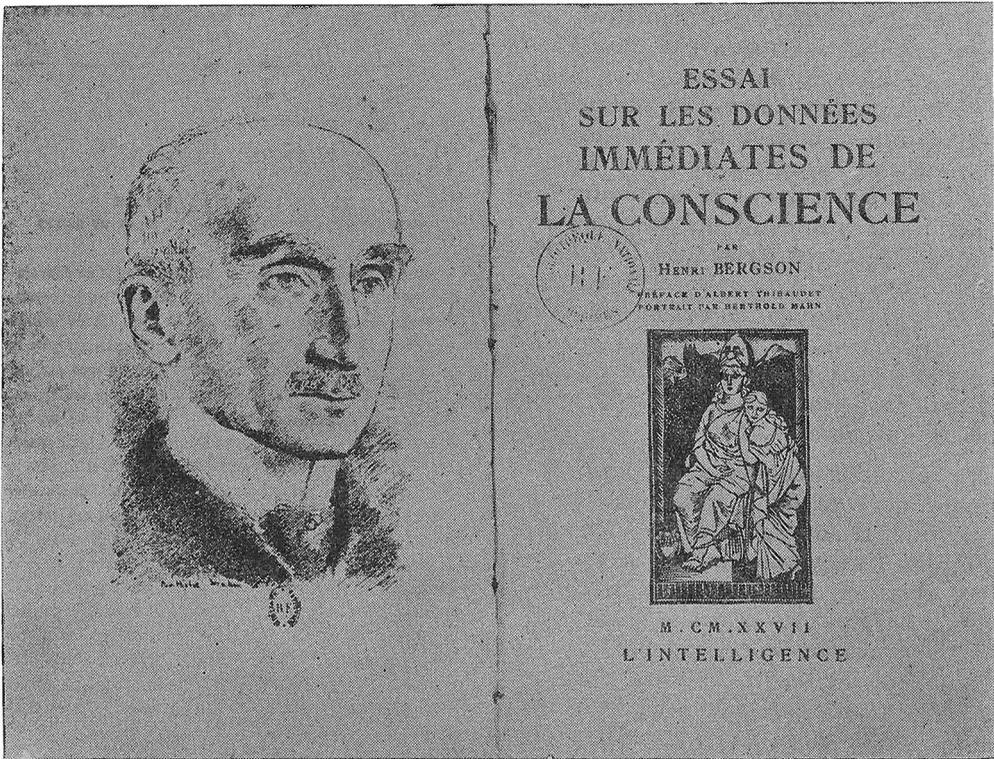
Plotin pense, par exemple, qu'il est certaine sagesse qui est manifestement divine, qui résulte en nous d'une parenté avec le divin et, dans ses hauts domai-

nes, même d'une cohabitation continue avec lui. De même il est très explicite sur des thèses que nous retrouverons presque à la lettre dans la synthèse bergsonnienne. D'après Plotin tout descend de l'Un, et cette descente qui importe tout d'abord une ressemblance avec l'Un comporte aussi un dynamisme où l'Un considéré comme bien joue le rôle de pôle d'attraction pour tout ce qui en émane. Cet Un est au-delà de l'intelligence, et il faut donc dépasser l'intelligence pour s'unir à lui. Le raisonnement n'y servirait de rien, c'est par une sorte de passivité et de soumission enthousiaste qu'on y arrive. Toutefois l'intelligence prépare : «Soulevés par elle comme par un flot, et emportés par la vague qui s'enfle, de la cime de cette dernière tout à coup, nous voyons». (Ennéades VI 7).

Bergson d'ailleurs, il le reconnaît volontiers lui-même, n'a pas posé de nouvelles questions, mais il a sa méthode pour reconsidérer les éternelles antinomies. L'éternelle antithèse qui, sur les rivages de la Grèce, éveilla la réflexion philosophique, est celle de l'Un et du multiple, du permanent et du changement, encore de la matière et de l'esprit. Pour concilier l'antinomie on a souvent nié l'un des termes du problème, on a dit: tout est un, ou: tout coule.

La première conquête de Bergson est plutôt une négation qu'une affirmation. Il le dit lui-même assez explicitement : «Devant des idées couramment acceptées, des thèses qui paraissent évidentes, des affirmations qui avaient passé jusque là pour scientifiques, l'intuition souffle à l'oreille du philosophe le mot: impossible». N'est-il pas visible que la première démarche du philosophe, alors que sa pensée est encore mal assurée et qu'il n'y a rien de définitif dans sa doctrine, est de rejeter certaines choses définitivement? Plus tard, il pourra varier dans ce qu'il affirmera, il ne variera pas dans ce qu'il nie.

Or, le grief essentiel qu'adresse Bergson à toutes les philosophies antérieures est le suivant: Toutes les philosophies intellectualistes ont pensé que l'on pouvait



La première édition de :
« Essai sur les données immédiates de la conscience »

comprendre la Réalité, mais affirmer que l'on peut comprendre la réalité, donc la mettre en formules abstraites, la réduire à des représentations claires, c'est nier qu'elle soit vivante, c'est nier qu'elle soit invention créatrice, qu'elle soit libre. Ce que l'on comprend clairement est prévisible, par conséquent n'est pas libre. Or, la première intuition de Bergson, sa première conquête, c'est l'affirmation résolue de la liberté.

La liberté existe, c'est ce que nous montre magistralement Bergson dès son premier ouvrage en 1889: «*Les données immédiates de la conscience*». A l'époque, c'était une découverte. On considérait alors comme évident que les mouvements de la conscience étaient de même ordre, suivaient les mêmes lois que les mouvements de la matière, du cerveau en particulier, dont ils n'étaient peut-être que

le reflet, l'épiphénomène assez inutile, sinon gênant. A cela, Bergson oppose, non un raisonnement, mais une intuition, intuition qui fait saisir le mouvement de la conscience, non comme une série d'éléments ajustés, mais comme un courant. L'acte libre n'apparaît pas à l'intuition comme la résultante d'un jeu de forces antagonistes, mais comme surgissant de façon imprévisible de l'unité de la conscience.

C'est donc là la première intuition de Bergson, celle que doit tenter en premier lieu celui qui veut tenter d'apprécier sa doctrine. Cette intuition d'ailleurs, est-il besoin de le dire?, n'est pas quelque chose de magique. Pour la réaliser, il faut se recueillir en soi-même, certes, mais point n'est besoin de la mise en scène des spirites. Si l'appel est angoissé — car, en cherchant à résoudre ces questions, Berg-

son sait que l'on joue sa vie — la réponse cependant est calme ; l'inquiétude est dans la question mais non pas dans l'intuition qui lui sert de réponse, et si ce mot d'intuition fait penser, et justement, à une mystique, dans cette intuition, la pensée domine l'émotion et bride le lyrisme. Tous les lecteurs et auditeurs de Bergson n'ont pas d'ailleurs toujours su le voir, peut-être parce que, il faut bien le dire, le lyrisme fuse par moments, mais Bergson n'a pas vécu le drame humain comme un Pascal, ou un Spinoza ou un Maine de Biran; il est jusque dans son intuition, non pas l'amant exalté, mais le savant qui observe.

Cette première conquête s'élargit dès le second ouvrage de Bergson: *«Matière et Mémoire»*. Il ne s'agit plus simplement, dans ce livre magistral, de notre vie intérieure mais de notre vie totale, spirituelle et corporelle. D'ailleurs, du fait que nous avons un corps, nous n'avons pas de vie spirituelle qui ne soit, par plusieurs de ses aspects, matérielle et extérieure. *L'Essai* nous avait montré, ou plutôt indiqué, comment nous pouvons faire l'expérience, avoir l'intuition que notre vie spirituelle n'est pas une mécanique. *«Matière et Mémoire»* précise la relation de l'âme et du corps montrant que le corps est le geste de l'esprit, qu'il le joue, lui permettant et de se révéler à lui-même et de réaliser concrètement sa liberté virtuelle. Il est la parole de l'esprit, qu'il exprime métaphoriquement, imparfaitement et grossièrement comme le verbe fait l'idée. L'écrivain qui fait un roman, l'auteur dramatique qui crée des personnages et des situations, le musicien qui compose une symphonie et le poète qui compose une ode, tous ont d'abord dans l'esprit quelque chose de simple et d'abstrait, je veux dire d'incorporel. C'est, pour le musicien ou le poète, une impression neuve qu'il s'agit de dérouler en sons ou en images. C'est, pour le romancier ou le dramaturge, une thèse à développer en événements, un sentiment individuel ou social à matérialiser en personnages vivants.

Voilà à peu près comment le corps est

MATIÈRE ET MÉMOIRE

CHAPITRE PREMIER

DE LA SÉLECTION DES IMAGES POUR LA REPRÉSENTATION. — LE RÔLE DU CORPS

Nous allons feindre pour un instant que nous ne connaissions rien des théories de la matière et des théories de l'esprit, rien des discussions sur la réalité ou l'idéalité du monde extérieur. Me voici donc en présence d'images, au sens le plus vague où l'on puisse prendre ce mot, images perçues quand j'ouvre mes sens, inaperçues quand je les ferme. Toutes ces images agissent et réagissent les unes sur les autres dans toutes leurs parties élémentaires selon des lois constantes, que j'appelle les lois de la nature, et comme la science parfaite de ces lois permettrait sans doute de calculer et de prévoir ce qui se passera dans chacune de ces images, l'avenir des images doit être contenu dans leur présent et n'y rien ajouter de nouveau. Pourtant il en est une qui tranche sur toutes les autres en ce que je ne la connais pas seulement du dehors par des perceptions, mais aussi du dedans par des affections: c'est mon corps. J'examine les conditions où ces affections se produisent: je trouve qu'elles viennent toujours s'intercaler entre des ébranlements que je reçois du dehors et des mouvements que je vais exécuter, comme si elles devaient

BERGSON. Matière et mémoire

La première édition de :
« Matière et Mémoire ».

utilisé par l'âme, comment l'action extérieure traduit, réalise l'effort intellectuel. Et tout cela, pas davantage que la liberté, n'est établi par un raisonnement abstrait, c'est une nouvelle conquête de l'intuition. Et, notons-le de nouveau, cette intuition est à la portée de toutes les âmes de bonne volonté, elle n'est pas une mystérieuse grâce divine, une illumination dont il faudrait attendre passivement les transees. Écoutez plutôt Bergson lui-même: *«Quiconque s'est exercé à la composition littéraire (et au fond tout le monde le pourrait, bien que bien peu, peut-être, le fassent réellement, des ciseaux et un pot de colle, c'est si pratique quand on veut écrire!), quiconque donc s'est exercé à la composition littéraire, sait bien que, lorsque le sujet a été longuement étudié, tous les documents recueillis, toutes les notes prises, il faut, pour aborder le travail de composition lui-même, quelque chose de plus, un ef-*

fort souvent très pénible (et voilà pour quoi tout le monde n'a pas l'intuition nécessaire pour saisir ce qu'a saisi Bergson), *un effort donc souvent très pénible pour se placer tout d'un coup au cœur même du sujet et pour aller chercher aussi profondément que possible une impulsion à laquelle il n'y aura plus ensuite qu'à se laisser aller*. Cette riche simplicité dépasse infiniment toute expression : «jamais on n'arrivera à tout dire». Eh! bien, il est facile de faire l'expérience que le corps n'arrivera jamais à dire toute l'âme, que l'âme est une inquiétude d'infini, qu'elle est la souffrance même de l'infini qu'elle porte en elle et qu'elle veut traduire au dehors, qu'elle traduit d'ailleurs mais imparfaitement: d'où la certitude expérimentale d'une réelle indépendance de l'esprit par rapport à sa matière conjointe.

Dans son troisième ouvrage, *«Evolution créatrice»*, Bergson élargit encore la question. L'intuition va se rendre maîtresse d'un terrain nouveau et cette fois infiniment plus vaste. Après avoir saisi la conscience, puis l'être humain dans sa totalité, il s'agit maintenant de saisir l'univers, de voir le monde. Le monde apparaîtrait, à l'intuition de Bergson, construit sur le modèle de l'homme, de sorte que sa cosmologie n'est que sa psychologie retournée. L'univers est un organisme vivant dans lequel un esprit: l'évolution créatrice, cherche à s'exprimer, comme par le corps la conscience humaine cherchait à se parler. La vie est au sein du monde un effort intellectuel qui cherche sa réalisation, à se parler, tout comme l'effort intellectuel dont nous parlions tout à l'heure. La nature profonde de l'Univers est l'ordre même de la conscience avec toutes ses virtualités et toutes ses formes. Il tend à organiser la matière en êtres vivants, accumulant sur certains points des réservoirs d'énergie capables de se dépenser par des sortes de déflagrations, tandis qu'un mouvement inerte, une retombée tend à la dissémination, à la dégradation de l'énergie. Tout cela ce n'est toujours pas le raisonnement qui nous le montre, c'est toujours l'intuition,

c'est-à-dire, nous pouvons désormais le comprendre de mieux en mieux, l'intelligence, non pas cependant l'aspect pratique le notre faculté de connaître: l'entendement, mais une sorte d'onction de l'intelligence qui enveloppe, dépasse et assouplit son fonctionnement. Voici les termes mêmes de Bergson: *«Que (dans l'Univers) chaque instant soit un apport, que du nouveau jaillisse sans cesse... c'est là quelque chose que nous pouvons sentir en nous et deviner par sympathie hors de nous, mais non pas exprimer en termes de pur entendement ni, au sens étroit du mot, penser»*. *«Exercé à l'observation intérieure, le philosophe devrait descendre au dedans de lui-même, puis, remontant à la surface, suivre le mouvement graduel par lequel la conscience se détend, s'étend, se prépare à évoluer dans l'espace. Assistant à cette matérialisation progressive, épiaut les démarches par lesquelles la conscience s'extériorise, il obtiendrait tout au moins une intuition vague de ce que peut être l'insertion de l'esprit dans la matière, la relation du corps à l'âme... de même c'est le sentiment des mouvements, perçus du dedans, qui permet de conjecturer le mouvement interne et absolu des choses»*. Or, ce mouvement c'est la vie, l'évolution créatrice. L'univers est ainsi et depuis toujours et toujours une indétermination qui cherche à se déterminer, arborescence, jaillissement, gerbe.

A grands traits, Bergson reconstitue les phases maîtresses de cette histoire métaphysique du monde, la série interminable des crises de la vie, ses succès, ses défaites dans la lutte quotidienne avec l'obstacle même qu'elle a besoin de poser pour appuyer son élan.

Pour Bergson la matière et la vie s'identifient mais cette identification se fait au profit de la vie: tout est vivant, les causes essentielles du monde sont de nature psychique. Là encore, remarquons-le toujours, Bergson ne pense pas pouvoir prouver son hypothèse par un raisonnement strict. Il est le premier à le faire remarquer: *«N'exagérons pas ici, dit-il, l'évidence complète, rigoureuse, mathématique, nous n'obtiendrions rien»*.

Pour savoir de science certaine qu'un être est conscient, il faudrait pénétrer en lui, coïncider avec lui, être lui. Je vous défie de prouver, par expérience ou par raisonnement, que moi qui vous parle en ce moment, je sois un être conscient. Je pourrais être un automate, ingénieusement construit par la nature, allant, venant, discourant, les paroles mêmes par lesquelles je me déclare conscient pourraient être prononcées inconsciemment. Une certaine foi est donc nécessaire, comme d'ailleurs en les plus ordinaires de nos actions: celui qui ne consentirait à manger que le pain seulement qu'on lui aurait prouvé par un raisonnement mathématique n'être pas empoisonné serait infailliblement condamné à périr de faim».

L'intuition qui avait saisi la conscience, puis l'être humain, puis l'univers, va s'élargissant encore jusqu'à saisir les tenants et les aboutissants de cet univers, et c'est cette nouvelle conquête de l'intuition qui nous est livrée dans le quatrième ouvrage capital de Bergson: *«Les deux Sources de la Morale et de la Religion»*.

L'intelligence prend conscience des limites de notre individualité et de son isolement tragique dans l'univers où nos consciences restent éparpillées, sans vrai contact les uns avec les autres. Une inquiétude d'âme pressent alors la possibilité d'un retour à l'unité par un moyen qui ne peut être la science laquelle échoue à nous unifier. Il faut alors que l'intelligence, par un acte d'humilité substantiel, avoue son incompetence totale pour ce retour à l'unité dont nous sentons si essentiellement le besoin. Cet acte d'humilité est une renonciation profonde dont Bergson a très souvent parlé en termes émouvants et même dramatiques: Elle est une blessure qui touche l'intelligence dans la chair de son orgueil, un renoncement, une torsion, une nuit obscure. Seulement, cette renonciation permet, en brisant l'égoïsme dont l'intelligence est la source, une coïncidence partielle avec l'effort créateur que manifeste la vie. Elle prévient un immen-

LES DEUX SOURCES DE LA MORALE ET DE LA RELIGION

CHAPITRE PREMIER

L'OBLIGATION MORALE

Le souvenir du fruit défendu est ce qu'il y a de plus ancien dans la mémoire de chacun de nous, comme dans celle de l'humanité. Nous nous en apercevions si ce souvenir n'était recouvert par d'autres, auxquels nous préférons nous reporter. Que n'eût pas été notre enfance si l'on nous avait laissés faire ? Nous aurions volé de plaisirs en plaisirs. Mais voici qu'un obstacle surgissait, ni visible ni tangible : une interdiction. Pourquoi obéissions-nous ? La question ne se posait guère : nous avions pris l'habitude d'écouter nos parents et nos maîtres. Toutefois nous sentions bien que c'était parce qu'ils étaient nos parents, parce qu'ils étaient nos maîtres. Donc, à nos yeux, leur autorité leur venait moins d'eux-mêmes que de leur situation par rapport à nous. Ils occupaient une certaine place : c'est de là que partait, avec une force de pénétration qu'il n'aurait pas eue s'il avait été lancé d'ailleurs, le commandement. En d'autres termes, parents et maîtres semblaient agir par délégation. Nous ne nous en rendions pas nettement compte, mais derrière nos parents et nos maîtres nous devinions quelque chose

Bergson. — Sources.

La première édition de :

« Les deux sources de la morale et de la religion ».

se élan, une surabondance de vie. Elle permet de briser, non seulement l'égoïsme personnel, mais l'égoïsme du clan. Si l'homme se sent de plus en plus isolé et si l'intelligence le lui montre si nettement, c'est qu'il faut faire de l'intelligence un usage qui la dépasse elle-même et permettre à la volonté de réaliser l'unité cosmique de l'amour.

L'intuition qui nous faisait sympathiser dans l'Évolution créatrice avec les forces qui sont contenues dans l'univers et nous faisait ainsi obtenir une vision grandiose de cet univers, opère maintenant un nouveau bond: elle entre mystiquement en contact avec Dieu; elle embrasse alors l'humanité entière dans un seul et indivisible amour: l'amour de Dieu pour son œuvre. Cette dernière étape de l'intuition dépasse peut-être les forces de la plupart des hommes qui n'ont d'ailleurs pas, sans doute, le courage néces-

saire aux renoncements préliminaires qui rendent possible cette ultime intuition. Cependant, si le vrai mysticisme est rare, quand il parle, il y a, au fond de la plupart des hommes, quelque chose qui lui fait imperceptiblement écho. Il nous découvre, ou plutôt il nous découvrirait une perspective merveilleuse si nous le voulions: nous ne le voulons pas et, le plus souvent, nous ne pourrions pas le vouloir, l'effort nous briserait. Le charme n'en a pas moins opéré, et comme il arrive quand un artiste de génie a produit une œuvre qui nous dépasse, dont nous ne réussissons pas à nous assimiler l'esprit, mais qui nous fait sentir la vulgarité de nos précédentes admirations, ainsi la religion statique a beau subsister, elle n'est déjà plus entièrement ce qu'elle était, elle n'ose surtout plus s'avouer quand le vrai grand mysticisme a paru.

L'on voit alors comment s'achève la synthèse bergsonienne qui, ici, ressemble étrangement à celle de Plotin. La création est un éparpillement qui provient d'un amour et qui, par l'amour, doit retourner à l'unité. Avant l'homme et en dehors de l'homme il semble n'y avoir que l'ébauche de l'amour. Parfois, cependant, se matérialise à nos yeux, dans une fugitive apparition, le souffle invisible qui porte les vivants. Nous avons cette illumination soudaine devant certaines formes de l'amour maternel, si frappant, si touchant aussi chez la plupart des animaux, observable jusque dans la sollicitude de la plante pour sa graine. Cet amour, où quelques-uns ont vu le grand mystère de la vie, nous en livrerait peut-être le secret. Mais, c'est à l'homme qu'il est réservé d'achever ces ébauches et ces préparations. La première tâche de l'effort d'intuition est d'apporter sa collaboration à la marche du monde. L'ascension humaine n'est plus alors seulement l'émergence des individualités ; on ne peut se sauver seul; toute âme qui s'élève, élève le monde. Cette ascension des héros de l'humanité est la lente montée d'une nappe sillonnée de courants qui la brassent en tous sens... C'est ensemble et

organiquement que l'Univers-Homme doit faire retour à son Principe. L'âme, quand elle sera désincarnée de son corps visible, aura pour revêtement corporel l'univers lui-même. La mort n'est pas une évation hors de l'humanité, mais une intégration dans la biosphère, sorte d'entité physique baignant comme un fluide universel et bienfaisant tous les vivants. C'est peut-être par la biosphère que s'expliquent certains phénomènes de télépathie, de communication des consciences sans intermédiaire visible, l'âme reste ainsi physiquement insérée dans la communauté, en liaison quasi-matérielle avec les consciences terrestres; elle quitte peut-être la terre, mais non pas l'Univers.

*
**

Les vérités conquises par Bergson peuvent-elles se communiquer à l'humanité entière? Bergson est-il capable de conquérir à sa conquête?

Que Bergson ait exercé et presque immédiatement une influence, et souvent même une influence prestigieuse, personne n'en saurait douter. Il est un des rares philosophes qui soient entrés tout vivants dans la gloire, il est, comme on l'a dit, l'un des rares hommes qui auraient pu assister à l'inauguration de leur statue. Cette gloire, la renommée la lui dispense non seulement abondamment mais encore précocement. En le recevant à l'Académie française en 1918, l'un de ses anciens camarades de lycée, René Doumic, pouvait lui dire, parlant de leur vie en commun sur les bancs du lycée Condorcet:

«Vous étiez déjà célèbre. Vous avez toujours été célèbre. Et vous savez comment, avec quelle intense curiosité, on regarde, la première fois qu'on l'aperçoit, un homme ou même un enfant célèbre, l'image est gravée pour jamais dans la mémoire. Je revois le pâle adolescent que vous étiez alors: une taille élancée, allongée, un peu vacillante, un charme délicat et blond, car d'épais cheveux blonds tirant sur le roux, se partageaient alors sur votre front en masses soigneu-

sement symétriques. Le front c'est ce qui frappait en vous, un front large, bombé, que je qualifierai presque d'énorme, en le comparant au bas du visage, affiné et menu. Sous l'arcade de ce vaste front, des yeux un peu étonnés, avec ce regard qu'on remarque aux hommes de pensée méditative et qui ne trompe pas. Ce regard voilé, retiré, replié et retourné vers le dedans. Beaucoup de sérieux accompagné de beaucoup de bonne grâce. Une gravité souriante, une simplicité qui n'était pas cherchée, une modestie qui n'était pas affectée, et de si bonnes manières! Vous parliez peu, d'une voix claire et posée, pleine de déférence pour l'avis de votre interlocuteur, surtout lorsque vous lui prouviez de votre petite manière tranquille et de votre petit air de n'y pas toucher que cet avis était absurde. On n'avait jamais vu un collégien si probe! Cela faisait que nous vous sentions un peu différent de nous et non pas distant — vous ne l'étiez pas, vous ne l'avez jamais été — mais plutôt séparé et distingué. De toute votre personne se dégageait une séduction singulière: c'était un charme discret et même un peu secret».

Cette puissance d'attraction personnelle, Bergson la conservera toujours, et elle ne fut certainement pas étrangère à plusieurs de ses conquêtes. Les salles où il devait donner ses leçons étaient bondées une heure ou même davantage avant le moment où il devait faire son cours, et cela parfois au grand étonnement et plus souvent sans doute à un certain dépit des professeurs d'économie politique ou de vieux chinois qui occupaient la salle avant Bergson et qui se trouvaient avoir, eux aussi, un nombre considérable d'élèves préoccupés d'avoir une place mais non toujours de suivre. Tandis que lorsque le maître arrivait un silence presque religieux descendait dans la salle, un secret pressentiment parcourait les âmes lorsqu'on le voyait apparaître sans bruit dans le fond de l'amphithéâtre et s'asseoir sous la lampe discrète, les mains libres et ordinairement jointes, sans une note, avec ses yeux clairs, bleus de faïence, très petits et très enfoncés dans la té-

te, brillants comme deux lumières sous les sourcils touffus, avec ses traits délicats faisant ressortir le rayonnement immatériel de la pensée. Sa voix était plutôt faible que puissante, mais extraordinairement nette et bien articulée, tout comme son écriture, cette écriture qui était un dessin et qu'il conserva jusqu'à sa vieillesse, malgré les rhumatismes qui lui déformaient les doigts. Sa parole était lente, avec des intonations caressantes, souvent musicales: il avait la coquetterie de sa voix et de celle de son écriture. Celle de son style aussi: sa forme était toujours parfaite et cet homme, dit Paul Valéry, osa emprunter à la poésie ses armes enchantées. Il parlait de philosophie en un style souple et gracieux, et même rempli de métaphores. Une lettre de Bergson, dit Delattre, ressemble à un dessin d'une netteté parfaite, sans retouche, et elle vous apporte, avant qu'on ait pris connaissance du texte, l'impression d'une chose de beauté. Oui, et il n'était point nécessaire de savoir le français pour, ayant entre les mains une lettre de Bergson, comprendre qu'il était un penseur et un artiste. On pourrait en dire autant de son langage: il n'était pas nécessaire de comprendre ce qu'il disait pour rester, même des heures, sous le charme de son langage.

Ce charme personnel, il le conservera jusqu'aux derniers jours de sa longue vieillesse, malgré de cruelles infirmités. Ecoutez plutôt le récit d'une visite que lui fit en ses dernières années cet ami que je citai tout à l'heure:

«Quand au bout d'un long couloir blanc on pénétrait dans son cabinet de travail qui donnait sur des jardins paisibles, on l'apercevait de profil devant son bureau encombré de livres, de revues, de journaux, de papiers étalés, le tout débordant du reste sur plusieurs tables volantes, disposés à portée de sa main. Il se tourne à demi vers l'arrivant, ses jambes enroulées dans un plaid écossais, la large baie en face de lui, éclairant la puissante architecture de son crâne presque disproportionné que semble supporter à peine son corps réduit. De son visage pâle, au



Bergson au Collège de France
(dessin de A. de Rouveyre).

nez mince en bec d'aigle, aux lèvres étroites et au menton osseux, on aperçoit surtout les yeux profonds d'un bleu étrange, comme habitués à parcourir de vastes horizons inconnus. Il tend vers vous une main blanche dont les doigts lisses sont déformés par le rhumatisme. Il vous sourit en penchant un peu la tête et vous dit en quelques mots d'une gentillesse exquise qu'il est heureux de vous accueillir. Et tandis que son regard vous pénètre, semble vous interroger et méditer à la fois, il se met à parler avec une délicate précision, appuyant sur les dernières syllabes des mots qui prolongent ainsi toutes les harmoniques du son... Il vous demande votre opinion. Il conte lui-même des souvenirs, des anecdotes, avec finesse sans méchanceté, mais non sans une pointe d'ironie railleuse de temps à autre... Berg-

son parle seul maintenant, et l'on ne se soucie plus de l'interrompre. Si l'on s'y risque encore, il s'arrête un instant, comme pour peser ce que l'on vient de dire, puis repart suivant sa voie qui n'a pas dévié d'un pouce, tel l'oiseau qui fend l'air vers le but qu'il est seul à connaître. Et son propos s'amplifie, comme s'il pensait à haute voix. On dirait d'un projecteur dont le faisceau court le long de la façade obscure d'un monument, des détails multiples jaillissent des coins ignorés que rehaussent les ombres, l'ensemble s'illumine d'un éclat intense».

Si Bergson fut un conquérant d'hommes, ce fut en partie pour cela. Et tout cela, avouons-le, ce sont les conquêtes de l'homme plutôt que celles de la doctrine.

Dans l'auditoire de la Salle 8 au Collège de France il y avait des philosophes et

des savants, il y avait aussi pas mal de séminaristes et beaucoup de femmes. Parmi ces dernières, la plupart pouvaient sans doute comprendre avec leur esprit une partie de ce que développait le maître, mais, pour le reste, il fallait sûrement qu'elles le devinassent avec leur cœur. Or était-ce bien là l'idéal de Bergson ? Ses succès ont nui certainement, plusieurs fois, à l'influence de sa pensée. Claudel, ce poète qui, pour mieux être poète, en était arrivé à être philosophe, regardait d'un peu haut ce philosophe qui avait cru devenir plus philosophe en se faisant poète, et, parlant de sa doctrine, il disait : une espèce de roman... Et Gide, qui de son propre aveu connaissait assez mal Bergson, le juge pourtant en ces termes dans son journal : «Ce qui me déplaît dans la doctrine de Bergson, c'est tout ce que je pense déjà sans qu'il le dise, et tout ce qu'elle a de flatteur, de caressant même pour l'esprit. Plus tard on croira découvrir partout son influence sur notre époque, simplement parce que lui-même est de son époque et qu'il cède sans cesse au mouvement. D'où son importance représentative». C'est trop dur, et Bergson a fait, comme philosophe et et non seulement comme homme, des conquêtes qui seront sa gloire et dont il serait intéressant de faire le catalogue. Je n'en citerai que deux, mais qui montreront, je pense, l'une et l'autre, que le bergsonisme compte déjà à son actif des conquêtes de valeur et qui ne sont pas simplement des engouements mondains.

La première c'est Proust. Proust a saisi la vision bergsonienne du monde, et son œuvre est l'expression directe, sur le plan du roman, de la philosophie de Bergson. L'un et l'autre représentent la conscience humaine comme recouverte d'une épaisse croûte, où se sont solidifiés, pour notre travail et nos conversations de chaque jour, nos idées et nos sentiments habituels. Mais, sous cette écorce superficielle, se cache la partie essentielle et la plus riche de notre moi qui n'intervient presque jamais dans notre activité quotidienne. Et Proust a es-

sayé de libérer, en profitant de certaines circonstances exceptionnelles, l'intérieur de notre conscience, le véritable individu qui est en nous. C'est en replaçant l'homme dans la durée, en voyant l'homme comme ayant la longueur, non de son corps, mais de ses années, que Proust retrouve ses personnages, amène ses personnages à se retrouver. Dans son œuvre, Proust fait preuve d'une curiosité psychologique infiniment plus étendue en surface et en profondeur que ses devanciers. En surface, parce que Proust étudie non pas un sentiment se détachant sur un fond, mais toujours l'ensemble, la masse d'un caractère, de telle sorte que pour rendre un compte exact de tel moment, il convient de noter non seulement le sentiment que l'on ressentait alors, mais les velléités ou les réminiscences que l'on écartait, les sensations que l'on éprouvait... En profondeur aussi parce que Proust explore, et mieux encore qu'un Dostoïewsky, les profondeurs de l'inconscient. D'où et voilà le bergsonisme : une œuvre lucide et précise s'inspirant aux forces obscures.

Au fond, en France, depuis 1830, c'est toujours la lutte contre le classicisme : il s'agit toujours d'une façon ou d'une autre de réintégrer les forces exclues par l'idéal et par la technique classiques, et l'on est allé jusqu'à l'absurde, jusqu'à la fantasmagorie, mais avec Bergson et avec Proust un équilibre est atteint. Proust est à Corneille ce que Bergson est à Descartes. Proust sait se servir de l'instrument de précision qu'est la langue formée par nos classiques, mais son art est plus complexe et plus subtil que le leur. Bergson sait se servir de la méthode cartésienne, mais sa psychologie est autrement profonde et complète que celle de l'auteur du «Traité des Passions». Je ne sais pas quel usage a fait Proust des ouvrages de Bergson. Il se peut même qu'il ne les ait pas véritablement étudiés, et que Proust ne soit aucunement un disciple de Bergson, et en ce sens il faudrait donner raison au Journal de Gide que je citai tout à l'heure. L'un et l'autre dépendent peut-être de préoccupations com-

munes sans qu'il y ait filiation directe. N'importe: la pensée de Proust suffit à montrer ce qu'il y a de conquérant dans les idées fondamentales du bergsonisme et ce que l'œuvre a de puissance objective indépendamment du prestige personnel de celui qui l'a magistralement exprimée et qui, la formulant, ne voulait pas exprimer sa vérité mais la vérité.

L'autre conquête du bergsonisme dont je voulais parler c'est Péguy. Ici, l'influence du maître est plus visible. Péguy l'a fait connaître à plusieurs reprises. Péguy, lui, est un disciple de Bergson, mais comme l'a dit Mounier, un disciple sauvage. Socrate prononçait de Platon: «Que de belles choses m'a fait dire ce jeune homme que je n'ai jamais dites», et Bergson confiait un jour aux frères Tharaud: «Péguy a connu ma pensée la plus secrète, telle que je ne l'ai pas exprimée, telle que j'aurais voulu l'exprimer». En effet, et si le mauvais bergsonisme, je veux dire de mauvaises interprétations du maître, fit plusieurs conquêtes qui se proclamèrent à grands cris des disciples, Péguy, lui, est une conquête du meilleur bergsonisme. Péguy a compris et a fait comprendre à plusieurs, car il était un disciple qui savait défendre et venger son maître, que le bergsonisme ne consiste pas à découronner la raison pour couronner l'instinct. Le bergsonisme que défend Péguy n'est pas un irrationalisme, il est un nouveau rationalisme; il n'interdit pas de penser, seulement il ne veut pas que la pensée travaille sur confection, mais sur mesure. Et si, il faut bien le dire, Péguy a «péguyisé» Bergson, de l'aveu même de Bergson que je citais tout à l'heure, il l'a fait sans le déformer essentiellement. On pourrait même dire que Péguy a christianisé Bergson bien que le retour à Dieu de Péguy ait été déclenché par Bergson. Il y a là tout un enchaînement de faits qu'il serait extrêmement intéressant d'analyser.

Bergson n'est pas chrétien — (je ne parle pas de baptême mais de pensée, je ne parle pas de l'homme mais du philosophe) — et il faudrait protester contre une certaine tendance chrétienne qui,

après avoir fait mettre ses ouvrages à l'index, a voulu ensuite l'annexer, mais qui n'a jamais compris le vrai Bergson.

Bergson donc n'est pas chrétien et d'ailleurs, comme philosophe, il n'avait pas à l'être, et cependant ce n'est que lorsqu'il a été vu dans la lumière de Dieu que le christianisme a pu plaire à des âmes comme celles de Péguy ou de Lotte, âmes pour lesquelles un christianisme autrement interprété n'inspirait aucun attrait, inspirait même une certaine répulsion. Et chose plus extraordinaire, semble-il, un certain contact avec Bergson a permis, même à une prieure de Carmel (Chevalier cite son témoignage) de mieux apprécier le Ciel et de se sentir fortement encouragée et fortement incitée au progrès. La pensée de Bergson, malgré ses sympathies sans cesse croissantes pour le christianisme, n'est pas chrétienne: il lui manque pour cela, comme à Montaigne, le tourment d'un Pascal ou d'un Rimbaud, il lui manque de chercher une rédemption, même quand elle cherche une délivrance. Bergson est philosophe, mais, selon ses propres paroles, pour lui la raison n'aboutit pas nécessairement à un rationalisme sec, rebelle à tout mysticisme: «*Mon œuvre aura été sans doute, dit-il, d'intégrer (le mysticisme) dans la philosophie, tout en laissant à la religion et à la foi leurs mystères*». C'est à cause de cet effort que Bergson s'est vu barrer inexorablement certaines routes, par exemple celle de la Sorbonne où l'on (et cet «on» c'est peut-être en grande partie Dürkheim), où l'on ne permit jamais qu'il obtînt une chaire. Ce qu'on ne pardonne pas à Bergson, disait alors Péguy, c'est d'avoir brisé nos fers. Mais, de qui donc Bergson a-t-il brisé les chaînes? De tout le monde, répondrai-je sans hésiter, tout au moins de tous ceux qui veulent bien entrer sérieusement en contact avec lui; du plus savant comme du moins savant, du plus croyant comme du moins croyant, du professeur comme de la midinette. On s'est étonné de rencontrer dans l'auditoire de Bergson tant de personnes qui n'étaient pas des techniciens des systèmes, qui ignoraient l'histoire de la phi-

losophie, et on a voulu en tirer une conclusion sur l'espèce de roman que Bergson servait à ses admirateurs. On a eu bien tort. L'enseignement de Bergson, en effet, est beaucoup plus une méthode qu'une doctrine, c'est une méthode de délivrance, du rajeunissement que chacun peut greffer à son savoir pour le revivifier comme les glandes que Voronof greffe à des organismes vieillies et sclérosés pour leur rendre leur verdeur. Il n'y a pas un bergsonisme comme il y a un système d'Héraclite ou un système de Leibniz, mais il y a une méthode bergsonienne, fermement capable de travailler tous les systèmes qui ont encore quelque chose de vivant. Ce n'est pas chez Bergson qu'il faut aller apprendre la philosophie si l'on entend par philosophie un ensemble de certitudes, ni la religion si l'on entend par religion un ensemble de dogmes, mais quand, après un contact avec Bergson, on reprend ses raisonnements ou sa foi il me semble évident que l'on comprend autrement — à la Bergson — et ses raisonnements et sa foi. Si je puis me permettre encore une comparaison: Ce n'est pas sans doute chez Rimbaud ni même chez Claudel qu'il faut aller apprendre les constructions grammaticales classiques de la langue française, pourtant il n'y a rien de tel pour assouplir et vivifier le style de celui qui sait déjà parler français qu'une communion avec ces deux auteurs.

Le bergsonisme n'aura point de disciples comme doctrine, et c'est pourquoi aucune doctrine ni aucune religion n'a à voir en Bergson un concurrent, mais il y aura toujours des penseurs et des croyants — à la Bergson. Est-ce à dire que tout est pensable à la Bergson ? Tout ce qui est vivant, oui. Tout ce qui est mort, non. Et c'est pourquoi, quand on pensera, à la Bergson, une doctrine ou une foi, tout ce qu'il y a de mort dans cette doctrine ou cette loi tombera à terre comme, au souffle d'un vent vivifiant et purifiant, les feuilles ou même les branches qui n'ont plus de vie. Et c'est ainsi que, véritablement mais indirectement et assez négativement, le bergsonisme peut aider à choisir parmi les doctrines philosophi-

ques et religieuses: toutes celles et tout ce qui en elles ne peut pas supporter sans se disloquer le grand frisson de l'intuition bergsonienne ne vaut guère la peine d'être vécu. Je ne crois pas que Bergson ait augmenté beaucoup le catalogue des dogmes et des certitudes et même — j'ai eu l'occasion de citer en ce sens de ses paroles à lui — a-t-il jamais rien prouvé bien solidement ? Mais, il a fait tomber beaucoup de fausses certitudes, celles des scientifiques, celles de psycho-physiciens, celles d'un certain genre de transformistes pour ne pas en citer davantage, et puis il a donné un éclat et un resplendissement extraordinaire à des certitudes que ces fausses certitudes avaient assombries ou recouvertes de poussière. Après l'orage les feuilles jaunies gisent à terre, mais les feuilles vivantes sont reverdies à neuf.

Bergson affirmait, quelque temps avant de disparaître, que tout dans sa philosophie était à reprendre. C'est sans doute exact s'il s'agit de ces doctrines que Bergson a dû exposer pour faire comprendre sa méthode, mais, encore une fois, là n'est pas le vrai bergsonisme. Ce n'est pas exact s'il s'agit de la force d'intuition qui anime l'œuvre tout entière, car c'est avec cette force même que la marche, un instant suspendue, sera reprise. Il est des génies qui ne nous livrent pas le moyen de les réfuter mais seulement de les dépasser: Platon, Aristote, Thomas d'Aquin, Descartes en sont, Bergson aussi.

Et l'on voit peut-être, maintenant, assez clairement, dans quel sens Bergson est un conquérant. Dans *«Les Deux Sources»* il nous dit son ambition et quel fut sans doute son rêve, un rêve tragiquement jeté à terre par deux guerres: *«Qu'un génie mystique surgisse, il entraînera derrière lui une humanité au corps déjà immensément accru, à l'âme par lui transfigurée... L'obstacle matériel est presque tombé. Demain la voie sera libre, dans la direction même du souffle qui avait conduit la vie au point où elle avait dû s'arrêter. Vienne alors l'appel du héros, nous ne le suivrons pas tous, mais tous nous sentirons que nous devrions le faire, et*

nous connaissons le chemin, que nous élargirons si nous y passons... mais ne comptons pas trop sur l'apparition d'une grande âme privilégiée... l'humanité gémit, à demi écrasée (et aujourd'hui il faudrait peut-être dire davantage) sous le poids des progrès qu'elle a faits. Elle ne sait pas assez que son avenir dépend d'elle. A elle de voir d'abord si elle veut continuer à vivre. A elle de se demander ensuite si elle veut vivre seulement ou fournir en outre l'effort nécessaire pour que s'accomplisse, jusque sur notre planète réfractaire, la fonction essentielle de l'Univers, qui est une machine à faire des dieux».

L'intuition bergsonienne nous montre que la vie sociale, pour l'homme, ne se réduit pas à insérer sa conduite dans les courants sociaux qui dominent son époque, mais qu'il faut y insuffler l'amour pour tous les autres hommes considérés comme des frères. Et l'amour de l'hu-

manité, aujourd'hui comme hier, et comme demain, peut pousser l'individu à renverser certaines idoles de la conscience collective. Et c'est pourquoi des héros, bien qu'ils fussent en réalité beaucoup plus soucieux que leurs contemporains de servir la communauté, ont pu paraître des criminels et se voir traités comme tels. Pour rendre l'homme capable de servir vraiment la raison, il ne faut pas tuer en lui l'émotion personnelle; pour le rendre capable de servir vraiment la communauté humaine, il ne faut pas se borner à lui inculquer, pour le groupe dans lequel il vit, un respect superstitieux qui l'empêche de porter ses regards au delà des barrières d'une société close.

Les conquérants d'aujourd'hui, les futurs fondateurs de la nouvelle société des Nations de demain, seront-ils des conquérants bergsoniens?

R.P. GAUTHIER.

Quelques aspects du génie de la France

Le génie musical français

conférence de

M. Paul Jacot-Descombes

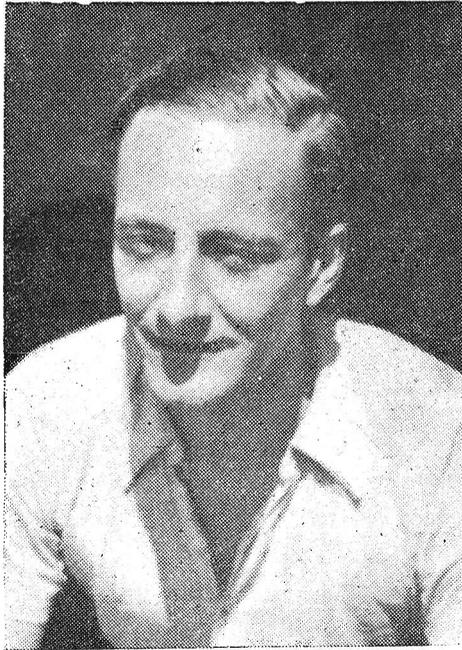
*Faite au Caire le 7 février 1945, sous les auspices
des "Amis de la Culture Française en Egypte".*

Messieurs,
Mesdames,

Il fut un temps où le public considérait les artistes — et surtout les musiciens — comme des rêveurs, vivant parmi les nuages et les astres, et n'ayant rien à chercher dans ce monde — sauf peut-être d'y descendre de temps à autre pour lui apporter quelques rêves de l'au-delà.

Ce public n'existe plus guère aujourd'hui. Depuis bien avant la guerre, la plupart des artistes ont été contraints d'abandonner les illusions d'une vie dans une tour d'ivoire, ont dû se jeter dans la mê-

lée, lutter avec les vagues qui les entourent de toutes parts. La guerre, qui a pour enjeu les bases mêmes de la culture humaine — partant, de l'art — a achevé de détruire ce qui pouvait encore rester des anciennes illusions; et ceci est vrai surtout en France où les meilleurs, les plus honnêtes, les plus français des



M. PAUL JACOT-DESCOMBES

artistes ont occupé leur poste de combat, à côté des paysans, des mécanos, des professeurs et des philosophes, et où la tour d'ivoire est devenue le refuge hypocrite des lâches, des traîtres, des ennemis du peuple et de la France.

Ne me demandez donc pas de vous entretenir du génie musical français du haut d'une tour d'ivoire; ce n'est pas dans les nuages qu'il nous faudra chercher les racines de la musique française, mais dans l'âme du peuple français qu'elle reflète.

Nous ne saurions comprendre la musique en la détachant des courants culturels et artistiques qui ont mû et ému les hommes. Si je vous parlais des yeux d'une personne, m'interdiriez-vous de vous parler en même temps de l'âme qu'ils reflètent, de l'être à qui ils appartiennent? Dans notre cas cela me paraîtrait d'autant plus absurde que les yeux dont je veux vous parler

sont ceux d'une personne qui s'appelle la France et que je me trouve aimer profondément. Et le vrai amour n'admet point la dissection de son amie!

Mais le vrai amour ne peut pas davantage se nourrir de souvenirs du passé: sa flamme a besoin du souffle de l'avenir. Il est vrai qu'on risque de se laisser griser par ce souffle ardent, de commettre quelques erreurs. Mais comment pourrait-on détourner ses yeux de l'avenir, en un moment où l'aurore, dont la pourpre à peine se détache de celle du sang, luit plus belle qu'elle n'a été depuis longtemps?

*
**

Voici d'ailleurs pourquoi j'ai tenu à faire cette introduction: Lorsqu'on parle de génie musical d'un peuple, on évoque avant tout le peuple allemand. Aucun autre peuple n'a connu une tradition musicale, une richesse de génies créateurs musicaux comparable à cette chaîne ininterrompue de musiciens allemands, qui commence tôt au 17ème siècle et ne finit qu'au début du 20ème.

En face de cette production musicale plus riche et plus profonde que celle de la France, les critiques, en parlant de musique française, adoptent trop souvent encore l'une ou l'autre des deux attitudes suivantes. Les uns nient simplement le génie musical allemand. Nous n'avons pas de mots à perdre sur ces aveugles et ces sourds. Aucune fierté nationale ne peut justifier une pareille sottise. Les autres ne font pas mieux: ils nient le génie musical français. A première vue, leur attitude semble moins absurde. Où sont les compositeurs français — nous disent-ils — qu'on oserait comparer aux géants d'outre-Rhin, à Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner?

Nous ne pouvons que leur donner raison: nous ne trouverons guère dans la musique française la même pléiade de géants: mais ce que nous y trouvons, ce sont des hommes.

Pour les apprécier, pour connaître ce que les musiciens français ont donné à la musique du monde, pour comprendre leur rôle dans l'évolution musicale de

l'Europe, il n'est guère suffisant de lire des partitions; il nous faut jeter un regard aussi sur quelque bouquin d'histoire, ou sur quelque toile du Louvre, sur des recueils de poésies et des traités de philosophie, sur la beauté des paysages ensoleillés du Midi et sur les charmes de la plus belle ville du monde. En un mot, si nous voulons connaître le génie musical français, nous devons auparavant connaître la France et son peuple. Car, dans le domaine de la musique, aussi bien que dans n'importe quel autre, ce qui a fait la grandeur de la France ce ne sont pas quelques géants, mais ce sont des hommes sortis de son peuple, et qui en ont tiré toute leur force et leur inspiration.

*
**

Si nous voulons retracer aussi bien (ou aussi mal) que cela est possible dans le cadre d'une causerie l'évolution de la musique française, il faudra bien nous fixer des limites dans le temps. Si je me borne à vous parler de la musique depuis la Renaissance, ou un peu avant, c'est pour deux raisons. Premièrement, c'est durant cette époque que nous rencontrons le courant qui eut la plus profonde influence sur l'évolution de la musique européenne, la Réforme. En second lieu, la Renaissance elle-même, ce réveil prodigieux du froid sommeil du Moyen-Age, invitait partout les hommes à chanter plus haut et plus librement.

Ces deux courants, la Renaissance et la Réforme, c'était au fond deux façons de se réveiller, de briser les chaînes de la scolastique et de l'intolérance. Et selon la façon dont ils se sont réveillés à ce moment-là, les peuples se sont exprimés différemment par leurs chants et par leur musique et ont suivi pendant des siècles un chemin musical différent.

Au Moyen-Age, et jusqu'au moment où nous voulons commencer notre récit, l'église était la principale institution culturelle de la société européenne; et c'est là que la musique aussi a passé son enfance et a pu recevoir les premiers éléments pour son développement ultérieur.

La musique de l'ancienne Grèce et de Rome avait été une musique monodique, à une seule voix. En d'autres termes elle connaissait seulement la mélodie et ignorait l'harmonie, comme c'est le cas pour toute la musique orientale. Cette musique avait fourni à l'église les éléments du chant grégorien, tel qu'il est encore chanté dans la liturgie catholique. Sur ce chant ferme ou plein chant, les moines ont alors essayé de greffer une deuxième, puis une troisième et quatrième voix et sont ainsi arrivés, après des siècles d'une docte expérimentation, à la polyphonie et à l'harmonie. C'est donc le mérite de l'église du moyen-âge d'avoir élaboré et développé les premières théories musicales européennes, d'avoir jeté les bases qui ont permis à la musique de devenir un art dans l'acception moderne du mot.

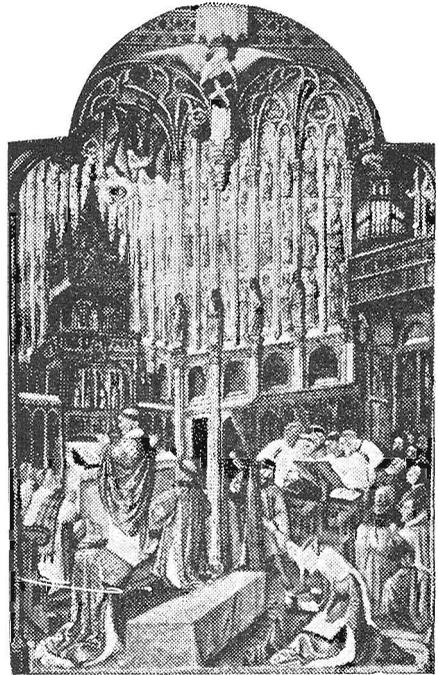
Lorsque la Réforme se dressa contre l'esprit dogmatique pour faire de la religion un culte plus intelligible pour le peuple, elle ouvrit en même temps les portes de l'église protestante au chant populaire. Cependant que l'église catholique, depuis le 14^e siècle, luttait contre l'intrusion de l'élément populaire, la Réforme au contraire réintroduisait dans ses églises le chant en commun des fidèles, dans la langue et avec une musique que le peuple comprenait. L'église protestante est ainsi devenue une véritable école populaire de la musique. C'est par la voie de ses orgues que les grands musiciens comme Schutz, Buxtehude, Bach, Haendel parlèrent au peuple, dès le 16^e siècle. Le choral luthérien, puisé au fond de l'âme populaire, qui devait avoir une influence si profonde sur toute la musique, devint un lien puissant entre les compositeurs et le peuple. Bach lui-même, un des plus grands génies de la musique européenne, l'a employé dans toutes ses œuvres religieuses, y compris ses grandes « Passions », comme un élément essentiel d'expression musicale.

En voici un exemple: d'abord un choral du 16^e siècle dans lequel vous reconnaîtrez encore bien les origines popu-

lares; puis sur disque, un choral-prélude pour orgue, composé un siècle plus tard par Bach (1).

Dans cette synthèse entre la tradition culturelle du Moyen-Age et les traditions musicales populaires, que la Réforme a réalisée, je vois l'explication de toute l'évolution musicale des pays protestants, évolution qui est si différente de celle des pays occidentaux restés attachés au catholicisme, comme la France.

Car c'est la continuité de l'évolution musicale, conséquence de cette synthèse, qui a permis à tous les grands génies de



Grand'messe à la Sainte-Chapelle (XV^e siècle).
Miniature des très riches heures du Duc de Berry.
(Musée de Chantilly).

la musique allemande de trouver une terre où puiser la sève qui nourrit leurs œuvres.

Retournons en France. Ici la Musique a connu une vie plus agitée, plus révolutionnaire, tout comme la littérature, la

(1) Ici le conférencier fit entendre 2 chorals, l'un dans sa version originale tel qu'il est encore chanté dans l'église protestante, l'autre dans une version plus artistique.

philosophie, la culture française en général. Dès le 14e. siècle, la vie elle-même semble y avoir cette vigueur impétueuse qui ne se laisse pas facilement apprivoiser.

En France, il n'y a pas eu ce pacte entre la musique profane et la musique religieuse. Ici la musique profane, héritant des traditions des troubadours, se heurta contre l'église catholique et contribua d'une façon très différente à créer la musique nouvelle de la Renaissance.

Je viens de dire que l'église du Moyen-Age avait le mérite d'avoir inventé la polyphonie et créé l'harmonie. C'est ainsi qu'on présente généralement les choses. Je crois pourtant que ce n'est pas tout à fait vrai — ou, du moins, que ce n'est pas toute la vérité.

En 1322 le Pape Jean XXII s'émeut en ces termes de l'intrusion de l'élément profane dans la musique religieuse :

«Certains disciples d'une nouvelle école mettent toute leur attention à mesurer les temps, s'appliquant, par des notes nouvelles à exprimer des airs au préjudice des anciens chants. Ils coupent les mélodies, les efféminent, les fourrent de motets vulgaires... Ils courent et ne font jamais de repos, enivrent les oreilles et ne guérissent point les âmes. La dévotion que l'on cherchait est oubliée et la mollesse qu'on devait éviter est montrée au grand jour».

Ce texte demande quelques explications techniques: Les «motets vulgaires dont on fourrait les mélodies», étaient un genre très populaire à l'époque, auquel le bas clergé paraît avoir eu sa part, et qui consistait en un plein chant liturgique, autour duquel on brodait des mélodies et un texte profanes. En voici un exemple: sur le plein chant et le texte «Béata Virginitas Mariae Virginis», on greffait le motet suivant:

*L'estat du monde et la vie
va empirant chascun jour
Car plein d'orgueil et d'envie
sent cil qui semblent meillier.*

Les «notes nouvelles» incriminées par la bulle du pape, c'était l'intervalle de

la tierce, dont le peuple avait de bonne heure découvert le charme.

Enfin, c'était la façon de rythmer le chant qui distingua la musique profane, dite musique mesurée, du chant liturgique qui n'est pas scandé. La mesure était le propre de la musique profane, puisque le peuple associait de tous temps le chant à la danse. Et c'est précisément pour cette raison que l'église condamna ces «disciples qui se mettent à mesurer les temps».

L'appel du pape Jean ne semble pas avoir eu l'effet désiré. D'autres après lui ont dû revenir à la charge, jusqu'au Concile de Trente qui a de nouveau condamné en termes cinglants l'ars nova.

Que l'autorité suprême de l'église catholique se soit attaquée avec tant de sévérité à l'intrusion de la musique profane, cela prouve que cette musique du peuple était une force bien vivante et menaçante pour la dévotion des esprits; cela prouve que l'église n'était pas le seul terrain sur lequel se soit développé l'art musical. Au contraire, la nouvelle musique est née d'une lutte dialectique, où les deux antagonistes s'appellent l'église et le peuple; où le peuple s'empare des découvertes des moines, où les prêtres doivent faire des concessions aux goûts du peuple, admettre des motets qui contiennent tous les éléments «ennemis», pour les voir ensuite expulsés par l'autorité suprême.

Or, si nous comparons les textes musicaux profanes à ceux de la liturgie orthodoxe, nous ne pouvons guère douter qu'il en fût ainsi: au début du 14e. siècle nous voyons l'église se dépenser encore en des inventions toutes rationnelles et scolastiques, très ingénieuses sans doute, mais bien peu musicales et vivantes; en ce même temps, nous avons déjà une musique profane qui nous révèle un charme et une expression humaine délicieuses. La chanson populaire française a été un des éléments décisifs dans la création de l'ars nova. Nous la rencontrerons d'ailleurs plus tard encore comme facteur révolutionnaire et humain d'une



Concert pendant le repas dans une guinguette parisienne.
Peinture anonym. du XVIème siècle (Musée Carnavalet).

importance qui a été trop souvent mécon- nue.

Voici deux mélodies, l'une un chant liturgique, l'autre une chanson populaire du 13ème siècle (2).

Cette lutte entre les deux forces, l'église et le peuple, se poursuit pendant plusieurs siècles. La synthèse, comme elle s'est réalisée en Allemagne sous l'égide de la Réforme, ne se fait pas en France. Au 16e. siècle la musique française se tourne résolument vers la chanson profane. C'est une chanson libre, qui ne s'accroche plus à un chant liturgique comme une plante grimpan- te à un arbre, mais qui s'est émancipée de la tutelle de l'église et puise ses mélodies et ses textes dans l'âme vivante du peuple de France. Elle se sert de ce que l'Eglise a apporté à la musique et à la technique musicale pendant les siècles précédents. Mais elle ne s'y soumet point. Elle est sortie victorieuse de la lutte et souffle comme un vent chargé d'une vigueur nouvelle.

(2) Audition de deux disques.

La chanson française pénètre partout, en Italie, en Allemagne, en Angleterre. Partout elle est accueillie, reproduite, chantée et imitée. C'est enfin la liberté de chanter ce qui est humain, ce qui est beau et, avant tout, la liberté pour l'art de célébrer l'amour, spirituel ou sensuel. Ces chansons du 16e. siècle sont bien plus libres, plus ingénues, plus personnelles que celles qui ont pu se développer dans les pays protestants, où le courant de la musique, plus ample, plus puissant peut-être, reste solidement contenu dans les limites de ses traditions sérieuses.

La France de Rabelais a ainsi eu une influence profonde sur la musique européenne et lui a apporté la beauté et le charme de ses mélodies populaires.

Poursuivons notre chemin et entrons dans le 17e. siècle. C'est le siècle de Louis XIII, fils de Marie de Médicis, le siècle de Louis XIV, fils d'Anne d'Autriche.

La cour devient le centre de l'art et de la culture. On construit les Tuileries,

Versailles, la Colonnade du Louvre. Le nom de Louis XIV suffit à évoquer une des périodes les plus fertiles de l'art, de la littérature, de la pensée françaises.

L'esprit de la Renaissance italienne qui, déjà pendant les siècles précédents, avait été soutenu par la Cour et les Grands, mais qui s'était heurté aux traditions gothiques restées puissantes et populaires, l'emporte définitivement. L'influence de l'art étranger en France est considérable.

La musique aussi est accaparée par la Cour et les fervents de l'italianisme. Ce n'est pas dans ce milieu que les tendances fortes et nouvelles que nous avons rencontrées dans la chanson pourront se développer.

La musique devient un accessoire de luxe et d'amusements princiers: sa fonction principale sera d'accompagner les ballets des cours, dont le peuple est évidemment exclu. Elle ne sera guère plus importante que les autres accessoires du ballet tels que les costumes, les décors, les «machines surprises»; elle sera certainement

moins importante que la beauté des danseuses ou les textes flatteurs adressés aux princes qui font les frais du spectacle.

Les festivités de la Cour de France rivalisent avec celles des princes d'Italie, d'Espagne et d'Autriche. C'est la grande vogue des ballets, qui sera bientôt suivie par celle de l'opéra.

La valeur musicale de ces ballets ne dépasse guère leur valeur dramatique et lyrique. Comme une partie des acteurs est composée de gentilhommes, de nobles, de princes — parfois le Roi ou la Reine y participent en personne —, la musique est adaptée à leurs capacités musicales fort médiocres. Tout le spectacle n'est au fond qu'un bal pompeux, et le ballet n'est rien moins qu'un prétexte pour exhiber le luxe et la richesse du prince. Bien que les sujets du Ballet soient assez variés, la plupart sont inspirés par la mythologie grecque: une série inépuisable de ballets, et plus tard d'opéras, a été composée sur le thème de Circé enchantresse, qui poursuit son amant — en la personne de tel ou de tel autre gentilhomme.



LES NOCES DE THÉTIS.

Décor de Torelli, gravure d'Israël Silvestre. (Bibliothèque de l'Opéra).

Et parfois Circé remet sa baguette magique au Roi ou à la Reine, pour symboliser le pouvoir divin des monarques. Le spectacle consiste en danses, monologues, quelquefois il contient des chansons et des chœurs, mais le tout est rarement lié par une action cohérente ou un développement consistant. C'est un peu le genre des revues de Music-hall d'aujourd'hui.

Le meilleur auteur est celui qui sait inclure dans le spectacle le plus de luxe et de moyens étonnants, parfois fort ingénieux — des fontaines sur roulettes, sur lesquelles sont assises des demoiselles déguisées en naïades, et qui font le tour de la salle; des nuages qui descendent du plafond y compris leurs habitants de l'au-delà; des bêtes fabuleuses de dimensions gigantesques, mues par des hommes cachés à l'intérieur.

Le meilleur auteur est aussi celui qui sait le mieux flatter ses maîtres, comparant la Reine à Circé, le Roi à Jupiter, c'est celui qui sait composer des vers comme ceux-ci :

*Allez, ô Nymphes des bois,
Devers l'honneur des Vallois
De qui la grandeur royale
A celle des Dieux s'égale.*

Le grand ballet fini, «on se met aux branles et aux autres danses accoutumées», nous rapporte un chroniqueur du temps.

Ces ballets du 17^e. siècle portent en eux tous les germes de l'opéra qui leur succèdera : il suffira alors de transférer le spectacle sur la scène du théâtre, de lui donner des acteurs et des musiciens professionnels, de l'épurer des plus grossières servilités, pour en faire le grand opéra de Lulli, de Rameau et de dizaines d'autres dont les noms sont aujourd'hui oubliés du public.

Mais, même sous cette nouvelle forme, le drame musical reste aristocratique : il ne s'adressera qu'à un groupe spécial d'auditeurs et de spectateurs. Avant le 16^e. siècle, le théâtre avait été populaire; la cité entière l'organisait et y participait, en était le témoin et le juge, et se reconnaissait en lui. Cette heureuse

unité, l'opéra la brise. Dès la Renaissance, le public est scindé en deux. L'opéra ne sera que pour les lettrés, les connaisseurs, ceux qui sont riches en savoir ou en argent, qui appartiennent aux salons et aux cénacles des nobles. D'ailleurs jusqu'aujourd'hui l'opéra a gardé ce caractère spécifique.

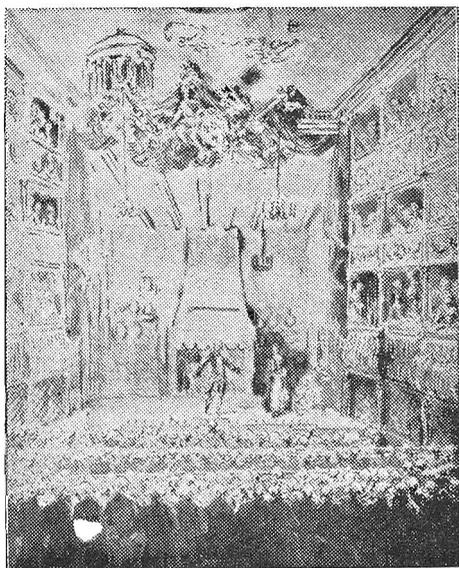
Cependant, le peuple français ne se laisse pas dérober son art. L'accès à l'opéra, au théâtre, lui est interdit, c'est entendu! mais si les Grands ont leur opéra, le peuple pourra bien en faire autant! Et voici qu'il crée son propre opéra : l'opéra comique.

Associé étroitement au théâtre de la foire, il naît au sein du Paris populaire et deviendra une des œuvres les plus caractéristiques de l'esprit français et une de ses plus belles contributions à la musique.

Nous voici arrivés au seuil du 18^e. siècle, celui des Encyclopédistes et de la Révolution.

Dans sa période d'enfance, aux environs de 1710, l'opéra-comique est un spectacle très populaire, assez grossier, appartenant à la foire de Saint-Laurent et celle de Saint-Germain. Il a des formes rudimentaires; au lieu de théâtre, des tréteaux; au lieu de littérature, des arlequinades et des satyres, souvent improvisées; au lieu de mélodies originales, des airs populaires. Il s'attache surtout — et de là lui vient son nom — à donner une parodie du grand opéra. Toujours en guerre d'épigrammes contre la Comédie Française et l'Académie de musique, il s'applique à tourner en ridicule les hommes et les événements du jour. Réduit parfois au silence à cause de ses hardiesses, il a une existence précaire. Les privilèges accordés exclusivement aux théâtres officiels, qui ne toléraient point de concurrence, l'obligent de ruser avec l'autorité. Que de ruses ingénieuses, source intarissable de comique, pour échapper aux arrêts et sentences de police. Pour éviter le dialogue (privilège du théâtre) on imagina les «cartons», sur lesquels était écrit en

grands caractères ce que les paroles ne pouvaient dire. Quand on voulut chanter, on se cacha derrière la scène ou parmi le public, afin de ne pas empiéter sur le privilège accordé à l'opéra.



Représentation d'un Opéra-Comique vers 1780.
Aquarelle du temps. (Musée de l'Opéra).

Ainsi on parodie «L'Europe Galante», ballet de Campra, et on en fait une «Foire Galante»; «Thétis et Pelée» du même auteur devient «Arlequin Thétis»; et le grand opéra de Lulli, «Le Temple de la Paix», devient pour le public de la foire «Le Temple de l'Ennui».

Après cette enfance agitée, l'opéra-comique finit par être admis bon gré mal gré par les autorités, et s'organise comme un genre régulier d'art populaire. Des noms aussi illustres que ceux de J.J. Rousseau, de Grétry, de Mozart s'y associent.

Rousseau écrivit et composa la musique d'un opéra-comique qui fit école, «Le Devin du Village», dans lequel il essaya de peindre les sentiments simples et sains d'un couple amoureux de villageois.

Les sujets deviennent plus variés et plus réels. Ils traitent souvent de l'amour, sont toujours populaires; les personnages ne sont plus des dieux, ou des héros de

l'antiquité assimilés aux nobles de la cour, ni des arlequins qui au début devaient les caricaturer; mais ce sont des hommes en chair et en os, ce sont «Ninette à la Cour», «La Coquette trompée», «Le Maréchal Ferrant», «Les Trois Fermiers», etc.

Il est sans doute juste de dire que le génie musical français des 17e. et 18e. siècles est bien mieux représenté par l'opéra-comique, cette création si originale et si française du peuple, qu'il ne l'est par l'opéra classique créé sous l'influence prépondérante du Florentin Lulli et plus tard du Bohémien Gluck.

Cependant, il serait injuste de faire une séparation trop catégorique entre les deux genres. Ils se sont influencés mutuellement, malgré le dédain qu'ils avaient l'un pour l'autre. Et l'opéra ainsi que la musique instrumentale aristocratique ont attiré de très grands artistes qui, tout en s'adressant à un public res-



FRANÇOIS COUPERIN Le Grand.
Gravure de Flépart. (Bibl. Nationale).

treint et vaniteux, ont su créer des œuvres d'une beauté permanente. Ces œuvres représentent, elles aussi, des sentiments humains profonds et typiquement français.

Voltaire, D'Alembert, Diderot et Rousseau ont trouvé, dans la culture aristocratique de l'Ancien Régime et dans les traditions spirituelles du peuple français, la source de leurs œuvres; de même, les compositeurs du 18^e. siècle ont, au sein des théâtres luxueux des princes bâtis uniquement pour l'amusement et la gloire d'une classe despotique, créé une musique qui, par sa puissance et son humanisme, dépassait de loin le cadre dans lequel la noblesse prétendait l'enfermer.

Rameau, Couperin, Gluck, Mozart, ont trouvé dans Paris un esprit, un charme, une vitalité qui manquait et manquera aux autres capitales de l'Europe; à leur tour ils y ont apporté les meilleures traditions du reste de l'Europe. Gluck, le créateur de l'opéra sérieux, on ne saurait guère le concevoir sans Paris, sans la musique française de Rameau et de Couperin, sans l'esprit et le charme raffinés des salons et des cénacles.

Je voudrais vous jouer quelques mélodies, pour illustrer ce que je viens de dire: d'abord, une, tirée d'un opéra comique de Grétry, intitulée «Richard Cœur de Lion», et qui vous fera entendre le timbre simple et populaire, dont le charme ne craint pas la comparaison avec les Lull, ou les Rameau. Ensuite, deux morceaux pour clavecin de Rameau, d'un ton plus luxueux et raffiné, mais qui pour cela n'expriment pas moins un génie tout français (3).

Lorsque la tempête de la grande Révolution se lève sur la France, la joie et l'amour du renouveau qui s'annonce rayonnent déjà à travers les œuvres des compositeurs français.

Les compositions musicales écrites en France à la fin du 18^e. siècle pendant la Grande Révolution, n'ont pas encore trouvé la place qui leur est due dans l'histoire de la Musique. Elles sont presque oubliées. Elles ne sont, d'ailleurs, guère ce qu'on appellerait aujourd'hui une musique «révolutionnaire»; elles res-

sent fermement enracinées dans les traditions musicales de l'époque, et ce n'est qu'aux esprits et aux oreilles attentives qu'elles révèlent toute leur beauté et leur sens nouveaux. Il n'y a là rien d'étonnant. Les musiciens de la Révolution Française ont voulu placer leur art dans le large courant de la vie nationale, ils ont voulu l'arracher des palais et des salons pour le rendre aux masses populaires. Pour cela, il leur fallait avant tout parler un langage clair et simple, un langage qui pût exprimer les aspirations enthousiastes du peuple, son culte pour la liberté et pour le monde meilleur qu'ils s'étaient mis à bâtir. Il leur fallait un langage qui fût compris par les masses. Ce langage était bien le même que celui qu'avaient parlé Grétry, Gluck, Méhul, Rousseau, à l'opéra des Grands ou au théâtre de la foire. Mais, combien différent était ce qu'ils avaient à dire! Ce n'est plus le hadinage charmant et spirituel, ni le drame aristocratique, mais c'est le feu des grands idéaux qui brûle dans cette musique, avec son élan, avec son impétueuse force d'amour fraternel et aussi avec sa grande franchise naïve.

Le peuple qui vient de renouveler la France a une foi profonde dans l'unité de la Nation.

Sur l'autel de la Patrie, dressé au centre du Champ de Mars par des ouvriers volontaires de tout âge, se célèbre une messe solennelle. Nous sommes le 14 Juillet 1790, à la fête de la Fédération. Tout le peuple de Paris est venu, en un imposant et jubilant cortège: en tête, à cheval, avec sa musique, ses timbales et trompettes, un détachement de la Garde Nationale parisienne, nouvellement formée. Ensuite viennent les citoyens de Paris, nommés en Avril 89 pour les États Généraux, puis la Garde Nationale à pied, précédée de sa musique; les citoyens élus en Août 89, les tambours de la ville; les 120 commissaires élus par les 60 districts pour faire honneur à la fête; puis, hommage rendu aux idées de Rousseau, cent nourrissons portés dans les bras de leurs mères; un bataillon de 400 enfants âgés de huit à dix ans; les dépu-

(3) Le conférencier fit entendre «Une fièon brûlant» de Grétry, puis «Gigue en Rondeau» et «Le Rappel des Oiseaux» de Rameau.

tés de 83 départements, les troupes de ligne de toutes les armes, les représentants de la marine marchande, un bataillon de vétérans...

Pour la première fois, depuis le début du Christianisme, l'idée de fraternité humaine prend possession des âmes, fait couler des larmes de joie, triomphe des conventions et de la barbarie.

Dans cette grandiose fête populaire, la musique joue un grand rôle, car l'émotion et l'allégresse sont partout, et elle seule est capable d'exprimer cette joie indicible qui fait frémir les milliers de cœurs en de pareils jours.

Après le serment universel, on chanta un *Te Deum*, de la composition de Gossec, «pour remercier l'Être Suprême de tous les biens dont il comblait la France depuis une année entière.» Le peuple et la musique chantèrent alternativement les couplets (4).

Dans cette musique simple, claire et précise, nous chercherions en vain le mystique de la musique religieuse du Moyen-Age. C'est un recueillement qui n'a plus rien de soumis, qui est conscient, agissant, créateur, plein d'optimisme, d'allégresse même, tout pénétré par la lumière éblouissante de la Révolution.

Le nombre des œuvres de ce genre, composées pour les fêtes populaires, est considérable. Elles sont d'envergure et de valeur musicale très inégale, mais toutes empreintes du nouvel esprit et du nouveau style: l'instrumentation s'adapte aux grandes scènes à ciel ouvert, qui exigent des instruments à sonorité pénétrante: un clavecin, un violon même aurait peu de chance de se faire entendre au milieu d'une foule agitée par les vagues d'une fête patriotique. La nouvelle musique n'ayant plus comme fonction principale d'amuser, d'être un jeu et un passe-temps de gens oisifs, répudie une série de formes d'art caractéristiques de l'Ancien Régime: elle ne sait que faire

de la variation, par exemple, qui était devenue, dans les salons, une sorte de jeu de société; ni de la fugue ou du canon et de ses combinaisons scolastiques ou spirituelles. La Sonate, les morceaux de genre, les danses mondaines, appartiennent à un monde qui n'est pas celui du peuple.

Leur place est prise par les Hymnes et les Odes, exécutés par les fanfares et chantés par des chorales, par le peuple lui-même. C'est une musique qui parle de la fraternité, de la lutte et de l'avenir, qui exalte et glorifie tantôt une victoire des armes, tantôt les succès de l'agriculture, de l'industrie, tantôt les vertus des hommes ou des femmes, tantôt la mémoire des héros tombés pour la patrie.

Mais, cela ne veut pas dire que la Révolution ne respecta pas les traditions de l'art et celles en particulier de la Musique. Le théâtre et l'opéra sont envahis, il est vrai, par un public nouveau et populaire, parfois bruyant, qui exige à l'entr'acte qu'on lui joue et chante ses airs révolutionnaires favoris, qui parfois chasse de la scène un acteur, ou de sa loge un spectateur accusé d'accointance avec des traîtres; mais les meilleures œuvres de l'ancienne école continuent à être jouées, tels les opéras de Gluck, de Grétry, et les compositeurs de la nouvelle école, les Gossec, Mehul, Chérubini continueront leur tradition.

La plupart de ces œuvres sont tombées dans l'oubli. Elles ont été reléguées dans l'ombre: Le pouvoir de l'État se transforma dès la cinquième année de la Révolution et ne vit plus d'un bon œil ces fêtes où le peuple manifestait un enthousiasme si impétueux et irrésistible pour la liberté. Des théâtres musicaux on bannit bientôt les manifestations les plus ardentes de la Révolution, on y rétablit les bonnes mœurs, la bienséance, on l'adapta à un nouveau public qui s'apprêta à prendre la place de l'ancienne aristocratie.

Il est pourtant un genre de musique qui est resté le patrimoine exclusif du peuple français, que nul pouvoir n'a pu arracher, jusqu'aujourd'hui: c'est la chan-

(4) Le conférencier fait entendre quelques mesures du début de cette composition caractéristique du style nouveau de la Révolution.

son de la liberté. Aucun autre peuple n'a été attaché par un tel amour à ses chansons. *La Marseillaise, le Chant du Départ, la Carmagnole, Ça ira*, d'autres encore, sont aussi vivants aujourd'hui qu'il y a 150 ans; la chaleur de leur musique et de leurs paroles a rayonné pendant un siècle et demi sur tous ceux qui se sont battus pour la France et pour son avenir; et ce rayonnement a touché des hommes bien au delà des frontières françaises: partout où l'on luttait et mourait pour la liberté, les cœurs se chauffaient et s'inspiraient au feu de ces chansons impétueuses.

La soif du peuple français de la Révolution pour les chansons et les hymnes paraît avoir été insatiable. Voici quelques chiffres qui donnent une idée de l'ampleur de cette vague: on compte 116 chansons publiées en 1789, 261 en 1790, 308 en 91, 325 en 92, 590 en 93, et 701 en 1794. L'année suivante, le chiffre tombe à 137. Plus de 100 compositeurs et près de 580 paroliers concourent à la création de ces œuvres. Rouget de Lisle, Mehul, Gossec, sont restés dans la mémoire de la France, et resteront inséparables de son patrimoine culturel.

Puisque je me suis proposé de vous parler du génie musical français, je ne devrais peut-être pas m'occuper de l'enseignement musical. Pourtant, ne soyons pas trop abstraits: les génies ne descendent pas tout faits du ciel comme les nuages en papier-mâché du ballet de Louis XIII. Ils ont besoin de formation. Aucun génie ne s'est jamais créé sans le travail le plus persévérant. Et le peuple, lui aussi, a besoin d'éducation musicale: il doit apprendre la langue musicale avant de pouvoir songer à comprendre ses compositeurs.

On ferait tort à la Révolution Française si l'on omettait de mentionner ses initiatives dans le domaine de l'instruction musicale: l'Institut, qui comprit dès sa fondation une section de musique; puis l'Institut National de Musique, ou Conservatoire, dont le principe fut accepté par la Convention en 1793 et dont la loi

du 3 août 1795 arrêta les dispositions administratives.

La République n'eut pas le temps d'aller très loin dans cette voie: en 1816 la Restauration supprima le Conservatoire. Le Gouvernement de Louis XVIII craignait sans doute que, de cette école où l'on travaillait si sérieusement à l'art français, pussent encore sortir les voix menaçantes de la République.

Cet acte est symbolique: nous sommes entrés dans le 19^e. siècle, où les liens entre l'artiste et le peuple se relâchent jusqu'à se briser; où le public des concerts devient une élite d'argent plus qu'une élite d'esprit ou de cœur.

Ce siècle, il est vrai, a vu de grands artistes, de grands musiciens aussi, mais ils étaient isolés, presque tous ont été terriblement seuls — et ont cruellement souffert de cette solitude. Avec un héroïsme admirable les plus grands d'entr'eux ont rempli leur mission, ont essayé de maintenir vivante la flamme de leur art.

Pendant quelques années encore, la Révolution Française rayonne sur l'Europe et inspire l'œuvre de quelques-uns des plus grands génies, comme Beethoven. Mais bientôt sa lumière s'assombriera.

En Allemagne, le courant musical poursuit son cours; un fleuve comme celui-ci ne tarit pas en quelques décades; mais vers quel dangereux but se dirige-t-il! Et quand la musique allemande pourrât-elle sortir du labyrinthe du faux pathos dans lequel l'ont empêtrée Wagner et ses disciples?

En France, il est difficile de poursuivre le courant musical à travers ce siècle d'individualisme artistique. Des tendances trop contradictoires et diverses y participent. On peut pourtant y distinguer quatre écoles; je sais bien que de pareilles divisions sont dangereuses: il faudra donc nous garder de les séparer les unes des autres par des limites trop rigides.

Le premier courant, c'est Berlioz. Né en 1803 sous la première République, il s'enthousiasme avec une violence de passion presque surhumaine pour ses grands idéaux — ces idéaux continuelle-

ment foulés, salis, corrompus par la société de son temps.

Sa musique, si pathétique, si grandiose, mais toujours vraie et humaine, est née de la lutte d'un homme qui s'est lancé à l'assaut du ciel — et qui a succombé, comme tant des meilleurs hommes de son siècle.

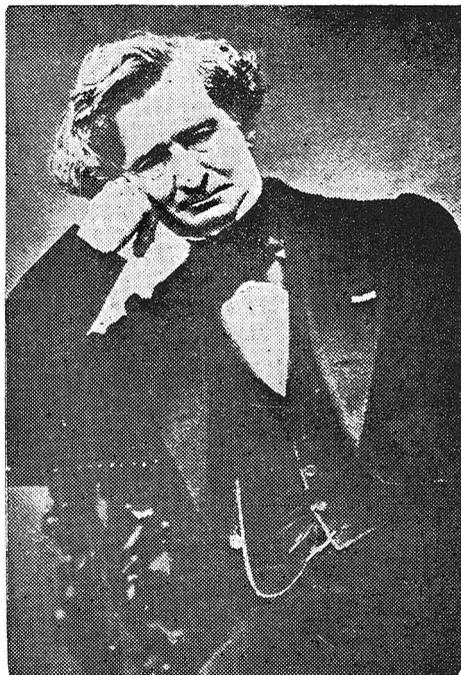
Il serait vraiment trop prétentieux de vouloir, en quelques minutes, retracer la vie et l'œuvre de Berlioz. En disant qu'il a créé un art libre, libre du point de vue de l'harmonie, de la mélodie, du contrepoint, de l'instrumentation, en disant qu'il s'est émancipé de tout ce que le Moyen-Age avait réussi à introduire de scolastique dans la musique, on ne toucherait que superficiellement au génie de Berlioz. Et on serait encore plus loin de la vérité en l'appelant le fondateur de la musique descriptive, ou en lui donnant le titre — supposé glorieux — du Wagner de la France. Non, au contraire de Wagner, Berlioz est un de ces très grands artistes qui ont atteint aux hauteurs sublimes de l'art, sans perdre leur attachement aux meilleures traditions de leur peuple, et en restant humain et modeste.

Ecoutez cette page émouvante et tragique de ses mémoires et comparez-la à la vanité, au culte de soi, au brutal égoïsme de Wagner: Au moment où la santé de sa femme lui causait le plus de dépenses, une nuit, il lui vint l'idée d'une symphonie. Il avait dans la tête tout le premier morceau: un allegro en deux temps, en la mineur. Il se leva et allait l'écrire quand il pensa:

«Si je commence ce morceau, j'écrirai toute la symphonie; elle sera considérable; j'y passerai trois ou quatre mois, exclusivement. Je ne ferai plus de feuilletons, je ne gagnerai donc plus rien. Puis quand ce sera fini, je ne pourrai résister à la tentation de la faire copier (soit 1000 à 1200 francs de dépenses), puis de la faire entendre. Je donnerai un concert dont la recette couvrira à peine la moitié des frais. Je perdrai ce que je n'ai pas; je manquerai du nécessaire pour la pauvre malade, et

je n'aurai plus ni de quoi faire face à mes dépenses personnelles ni de quoi payer la pension de mon fils sur le vaisseau où il doit monter prochainement... Ces idées me donnèrent le frisson, et je jetai ma plume en me disant: Bah, demain j'aurai oublié la symphonie...

La nuit suivante, j'entendis clairement l'allegro; il me semblait le voir écrit. J'étais plein d'une agitation fiévreuse, je chantais le thème, j'allais me



HECTOR BERLIOZ

lever... mais les réflexions de la veille me retinrent encore, je me raidis contre la tentation, je me cramponnais à l'espoir d'oublier. Enfin, je me rendormis, et le lendemain, au réveil, tout souvenir, en effet, avait disparu pour jamais...

Lâche, va dire quelque jeune fanatique, il fallait oser; il fallait écrire... Ah, jeune homme qui me traites de lâche, tu n'as pas subi le spectacle que j'avais alors sous les yeux, sans quoi tu serais moins sévère... Ma femme était

là, à demi morte, ne pouvant que gémir; il lui fallait trois femmes pour la soigner; le médecin devait lui faire presque chaque jour une visite; j'étais sûr du désastreux résultat de mon entreprise musicale... Non, je n'étais pas lâche, j'ai la conscience d'avoir été seulement humain, et je crois honorer l'art en prouvant qu'il m'a laissé assez de raison pour distinguer le courage de la férocité» (5).

Mais il vaut mieux laisser parler, au moins pour quelques minutes, la musique de Berlioz (6).

La «symphonie fantastique» sur laquelle on a trop écrit et qu'on a trop peu comprise et aimée, contient tout ce monde si profondément français: la simplicité de ce beau thème d'amour qui traverse toute l'œuvre comme un fil d'argent; l'amour de la nature et de la liberté de la scène à la campagne, qui me paraît exprimer en même temps avec tant de force le destin de l'homme, — et la tragédie de son temps qui est encore celle du nôtre, qui est rendue avec une violence déchirante dans le dernier mouvement.

Après Berlioz, la vie musicale en France paraît être livrée, vaincue, à un courant qui est aussi peu français qu'artistique. Ses représentants s'appellent Auber, Halévy, Adam, Meyerbeer, Thomas; (je me rends compte qu'il est difficile de citer des noms sans commettre des injustices). C'est une musique qu'on a appelée romantique, une musique qui est internationale dans ce sens qu'elle a perdu ses attaches avec les traditions de toutes les nations; qui, trop souvent, confond populaire avec superficiel; c'est la musique des nouveaux Grands de l'aristocratie de la manufacture et du commerce.

Mais, à côté d'eux travaillent, silencieux, modestes, des artistes d'une grande culture, d'un noble esprit, pénétrés d'un amour véritable de la musique française. Ils ne travaillent point pour leur

gloire, mais ils donnent tout à l'art de leur pays. Ils sont à leur poste sans prétentions, ils font le travail souvent humble de l'enseignement, de la recherche historique, de l'organisation de concerts, de la composition: au conservatoire, à la Schola Cantorum, à la Société Nationale de Musique (fondée en 1871), aux Concerts Colonne. Que de noms faudrait-il



RAVEL

citer pour donner une idée juste de l'immensité de ce travail de renouveau, sans lequel nous n'aurions eu ni Franck, ni Debussy, ni Ravel, sans lequel la musique française aurait été engloutie dans la singerie de Wagner (le terme est de Romain Rolland), dans le courant de la musique sans patrie. Citons-en au moins trois des plus importants: Saint-Saëns, D'Indy, Fauré.

Ce ne sont pas des géants. Ils n'ont pas fait des carrières étincelantes: Fauré, à l'âge de 52 ans, doit donner encore des leçons de piano à 2 francs 50 l'heure.

Mais, nous leur devons d'avoir sauvé l'héritage musical français, et le charme

(5) H. Berlioz, «Mémoires», Edition Calmann-Lévy 1926, tome II, pp. 349-350.

(6) Audition d'un disque de la «Symphonie Fantastique» de Berlioz.

pur de leurs mélodies continuera pour longtemps encore à être goûté par ceux qui aiment la France.

Le quatrième courant de ce 19^e. siècle mouvementé et qui déborde dans le 20^e, c'est la nouvelle école: Franck, Debussy, Ravel.

A l'héritage légué par leurs prédecesseurs, ils ont insufflé une nouvelle vie; leur génie est aussi français que celui d'un Renoir, d'un Rodin ou d'un Rimbaud.

Au milieu du bruit étourdissant de la musique wagnérienne et néo-wagnérienne, ils ont rétabli l'équilibre entre ce que l'artiste a à dire et les moyens d'expression qu'il emploie. Car il y avait (et il y a encore) trop de compositeurs qui croyaient que si on la crie assez fort, l'idée la plus banale devient profonde et convaincante. Cette méthode, qui peut avoir un certain succès en matière de publicité commerciale, est un obstacle insurmontable au développement de l'art. La nouvelle école musicale française a pour cela rempli une mission qui est d'une importance capitale pour l'avenir de la musique européenne (7).

Il est vrai que la musique française du début du 20^e siècle est encore isolée, entre les mains d'une élite restreinte et souvent sans vigueur. Mais elle est redevenue un art véritable, un art qui est vrai, national, humain. Et c'est bien là les trois conditions du retour à un art populaire. Car le peuple n'a jamais su chanter ce qui ne lui vient pas du cœur.

On ne peut guère concevoir le développement d'un art populaire sur la base de l'opéra de Wagner ou de Richard Strauss, où tout est coulisse, costume et fard.

(7) Audition d'un disque du «Quatuor» de César Franck, et d'un disque de «L'Après-midi d'un Faune» de Debussy.

*
**

Avant de terminer, il nous reste à jeter un regard sur le bel avenir qui s'étend devant la France et devant sa musique.

Durant quatre années de lutte à mort contre l'ennemi le plus féroce de l'humanité, le peuple français a réalisé une unité nationale qui a été scellée par le sang, par les tortures, par la haine et la vengeance, et par l'amour de la France. Une pareille unité résiste à toute épreuve. Pour la musique, cette unité a un sens très important; elle signifie que l'artiste est libéré de son isolement, de sa solitude, qu'il peut reprendre confiance en sa mission nationale. Elle signifie aussi que le peuple a repris confiance en l'élite intellectuelle qui a lutté à ses côtés. Voilà réalisée la première condition pour le développement d'un large courant national de la musique française.

J'ai essayé, dans cette causerie, d'en caractériser les autres; de vous montrer ce que les traditions musicales françaises ont créé de beau et d'humain, de montrer enfin comment le peuple et l'élite intellectuelle ont contribué également à maintenir vivantes ces traditions.

*
**

Des milliers parmi les meilleurs hommes, les plus admirables femmes de France, sont morts devant le peloton d'exécution nazi. Ils sont tous morts héroïquement, tous sont tombés en chantant l'immortelle chanson française de la liberté.

L'invincible tradition de liberté du peuple de France, sa tradition de chanter en luttant, en travaillant, en mourant pour elle, peut-il y avoir de plus belles promesses pour la musique française de l'avenir?

PAUL JACOT-DESCOMBES.

DICKENS

au théâtre de son temps

Conférence du

Dr. Frank Hugh Rand

B.A.M.A., docteur ès-lettres de l'Université de Paris

Professeur à la Section anglaise de la Faculté des lettres de l'Université Farouk I^{er}

Faite à l' "Atelier", à Alexandrie, le 1^{er} Mai 1945.

Mesdames,
Messieurs,

L'importance du théâtre dans la formation du génie de Dickens exige qu'on se préoccupe des rapports existant entre lui et ses adaptateurs. Ces rapports s'étendent à presque tous ses écrits. Il y a donc là un aspect de sa personnalité qu'on aurait tort de négliger. Néanmoins, nous avons jugé bon de consacrer une partie de cette conférence à des considérations susceptibles d'élargir quelque peu les connaissances sur le théâtre anglais.

Peut-être, dira-t-on, l'examen d'un genre aussi peu original que l'adaptation théâtrale offre peu d'intérêt; et cela pour une époque dont les meilleures pièces sont de nos jours peu estimées. Mais, outre la lumière que jette sur le théâtre du XIX^{ème} siècle une étude des adaptateurs et de leur public, il s'agit d'une époque significative qui relie Sheridan à Robertson.

Il y a aussi un charme particulier à ex-



Dr. FRANK HUGH RAND

plorer ce passé théâtral; il est à la fois très proche et très lointain. Des échos s'en font entendre dans le cinéma (intrigue mélodramatique et outrée, musique d'accompagnement); et, d'autre part, ce passé était l'âge d'or du théâtre en tant que divertissement du peuple.

Le théâtre en prose était tombé dans l'esclavage au début du XIX^{ème} siècle. Ses maîtres étaient la production française, la vedette, et, avec des réserves, le roman. Mais à défaut d'œuvres géniales, il y avait une production intense; à défaut d'écoles, des tendances intéressantes. Quant aux adaptations, ce genre existe toujours, et l'adresse avec laquelle les pièces sont souvent réalisées peut bien être redevable au procédé par tâtonnements appliqué aux romans de Dickens. L'adaptation est à la fois un point de repère vers la bonne dramaturgie, et une indication séparant le roman du théâtre.

*
**

A l'époque où le jeune Dickens connaissait à Londres son premier succès avec les *Pickwick Papers*, on annonçait la représentation de deux pièces qui devaient désormais le lier à l'histoire dramatique de son temps. La première, sa propre œuvre, était un vaudeville, *The Strange Gentleman*, représentée dès le 29 Septembre 1836. La seconde, *The Pickwick Club*, était également un vaudeville, jouée le 27 Mars 1837. Les deux pièces passèrent presque inaperçues; elles ont pourtant une certaine valeur historique due à leur médiocrité même. Car, si le vaudeville de Dickens avait obtenu quelque succès, son auteur s'en serait peut-être tenu au théâtre, et sa carrière d'écrivain aurait été tout autre. Mais, il délaissa bientôt le genre dramatique, et d'autres portèrent ses romans à la scène.

On peut, cependant, se demander pourquoi Dickens n'exerça pas une surveillance plus étroite sur les innombrables pièces de théâtre tirées de ses romans par d'autres que lui. Il n'était pourtant pas indifférent au sort de ses œuvres. Il aimait le théâtre, savait jouer, pouvait être metteur en scène, spectateur et critique.

Jusqu'au milieu du XIXème siècle, le théâtre anglais présente un spectacle peu édifiant. Le cynisme des premières décades se réfléchit tant derrière la rampe, où des tableaux risqués étaient considérés avec complaisance, que dans la salle devenue un lieu de rendez-vous notoire. L'esprit puritain, de tout temps puissamment influent sur le caractère britannique, réagissait fortement sur les spectateurs qu'il désapprouvait par instinct. Le développement du matérialisme encouragea les tentatives pseudo-théâtrales qui assouvissaient le désir de sensation. Des spectacles d'animaux faisaient concurrence aux acteurs, et quelque nouveauté s'imposait, quelle qu'en fût la forme: la boxe, les acrobates, tout ce qui satisfait à l'admiration peu raffinée pour les prouesses physiques ou l'ingéniosité scénique. Aussi «l'aquadrane» du théâtre de Sad-

ler's Wells était-il populaire grâce à ses vaisseaux authentiques engagés dans des combats, et flottant sur de l'eau réelle.

Le ton moral plus sévère de l'époque victorienne réussit à améliorer l'atmosphère du théâtre, mais il ne fit pas longtemps preuve d'un discernement propre à encourager le théâtre littéraire. La sensiblerie et le pathétique facile prospéraient à côté des formes plus robustes des mélodrames. Il n'est pas étonnant que le drame poétique devint presque synonyme de «théâtre dans un fauteuil», voué à un état d'oubli. Parmi Byron, Wordsworth, Coleridge, Swinburne et Shelley, seul ce dernier écrivit une tragédie, *The Cenci*, dont le dialogue différencie les personnages au lieu de réfléchir les pensées et les méditations de l'auteur.

A cette époque, le grand acteur dominait ses collègues moins importants. Ceux-ci, laissés à leur propre initiative, tendaient à imiter servilement la vedette, et en conséquence un bon ensemble faisait défaut. La direction laissait souvent beaucoup à désirer. Elle se composait trop souvent de gens qui, habitués aux entreprises commerciales, étaient peu désignés à encourager le théâtre littéraire. Une autre cause de ce déclin venait des vastes proportions des salles de spectacle. Pour atteindre la majorité des spectateurs placés à une grande distance de la scène, on devait exagérer les effets, viser au pathétique plutôt qu'à une interprétation nuancée. Des gestes désordonnés, des accents forcés, des contrastes brusques et soudains répondaient à la préférence pour les pièces à grand spectacle dont il a déjà été fait mention.

Avant 1843 — alors que la première livraison de *Pickwick Papers* est de 1836 — les patentes délivrées aux théâtres «Drury Lane» et «Covent Garden» par le décret de 1737 accordaient à ces demeures de la comédie et de la tragédie des privilèges particuliers. En théorie, ils avaient seuls le droit de donner des représentations scéniques au public, à l'exception de «Haymarket Theater» qui jouissait aussi de certains privilèges plus limités. La valeur de ces avantages allait

cependant diminuant. D'autres théâtres s'étaient établis et avaient été autorisés à ouvrir leurs portes pendant l'été seulement, le Lord Chambellan, grand prêtre de la scène, leur ayant accordé un répertoire restreint. Ces *minor theaters* (théâtres secondaires) avaient uniquement le droit de monter des pièces où la musique jouait un rôle essentiel: mélodrames, «burlesques», opéras-bouffes, etc.. Mais, avec le temps, on avait introduit du dialogue parlé et non chanté, et au besoin la musique finit par disparaître presque complètement. Quelques chansons souvent fort incongrues, un piano d'accompagnement, voilà tout ce qui permettait de rester dans le cadre des règles de Lord Chambellan. Il faut reconnaître, cependant, que la musique qui mettait l'action en relief avait, du reste, une réelle importance, selon la tradition du mélodrame. Elle rythmait les mouvements de l'émotion du public, tout en dissimulant les invraisemblances de l'intrigue. La survivance de la musique d'accompagnement s'explique autant par les goûts populaires que par les règlements administratifs.

De toutes les formes dramatiques de l'époque, le mélodrame caractérise le mieux le goût du public. C'est un spectacle de violence et de sensations vives, mais le public se soucie peu que les personnages soient simplement des marionnettes conventionnelles jouant avec passion les éternels rôles traditionnels: traître, amant, héroïne, niais. Dans un genre moins sérieux, le peuple aimait les «burlesques», sortes de parodies naïves des sujets classiques, par exemple Hamlet, pleine d'expressions bouffonnes et de calembours. Toutefois, beaucoup d'autres genres florissaient; la terminologie en est compliquée et mal définie: drame, divertissement, intermède, pantomime, «romance», esquisse, jusqu'à soixante-six qualificatifs pour les énumérer.

Les représentations étaient d'une longueur interminable; elles duraient souvent plus de cinq heures. Le programme offrait trois pièces, à savoir: «burletts», mélodrame, et farce. Comme on ne jouait

en général les pièces qu'un nombre de fois très limité, les directeurs avaient besoin d'une quantité énorme de textes dramatiques. De plus, malgré la modicité du prix d'entrée, les frais de production allaient augmentant, en raison des progrès techniques. Aussi, l'écrivassier chargé de la rédaction des textes se voyait-il obligé, moyennant un salaire dérisoire, de se plier à la fantaisie du directeur, qui était souvent l'acteur principal. Pour vivre, l'auteur devait le plus souvent remplir un rôle «d'utilité» dans la pièce. Nicholas Nickleby n'avait-il pas débuté comme acteur et n'était-il pas devenu auteur, un peu par hasard? Pour complaire au directeur, un bon auteur savait créer pour lui des rôles flatteurs, et adapter ses autres personnages au caractère des acteurs; les mérites littéraires n'entraient en jeu qu'après. Un journal de l'époque donne de l'auteur dramatique la définition suivante: «Titre qui donne droit à n'importe quel écrivain sans le sou et sans culture de faire suivre son nom du mot «esquire». Personne qui peut écrire sans avoir appris à lire».

Il n'est pas étonnant que Dickens, qui, avant la dernière livraison mensuelle des *Pickwick Papers*, avait fait représenter *The Strange Gentleman*, *The Village Coquettes*, et *Is she his Wife, Or Something Singular*, ne se soit pas décidé à se consacrer au drame et à abandonner le roman. Bien qu'il eût reçu cent livres sterling pour la troisième pièce, une «ourlette» en un acte, il se sentait capable de gagner beaucoup plus avec ses livres. Il avait une femme et une petite fille, il devenait célèbre, et il avait le sens des affaires. Nous pouvons donc penser que Dickens se rendit compte de l'infériorité de ses ouvrages dramatiques par rapport à ses romans. Ses drames ont peu de valeur; ils restent dans la ligne des pièces de cette époque, ils en ont tous les défauts: l'abus des coïncidences invraisemblables, l'intrigue mal bâtie, et surtout les longs et ennuyeux monologues d'exposition au début de chaque pièce.

A mesure qu'il avançait dans sa carrière toujours plus brillante, Dickens trou-

va nombreux moyens de satisfaire autrement son amour du théâtre. Ses lettres abondent en critiques pénétrantes, surtout à l'égard des comédiens. Il fit jouer, par des amateurs, des comédies, en particulier *Every Man in his Humour*, où il se préoccupait des détails de la mise en scène, et y appliquait un talent égal à celui qu'il manifestait sur la scène, si bien



CHARLES DICKENS.
(d'après un tableau de Ary Scheffer,
National Gallery, Londres).

qu'un jour le maître menuisier du théâtre lui dit: «Ah, monsieur, dans le métier on est unanime à penser que le public a bien perdu quand vous vous êtes mis à écrire des livres».

*
**

Nous avons déjà dit que les *Pickwick Papers* ont paru en livraisons mensuelles, dont la première est datée du 1er avril 1836 et la dernière du 1er novembre 1837. Cependant, dès avant la fin de mars 1837, alors que les deux-tiers seulement de l'ouvrage se trouvaient imprimés, une adaptation théâtrale du roman était

représentée. La pièce incorporait d'abord l'histoire lugubre de *l'Etrange Client*, l'un des nombreux épisodes que Dickens intercala dans les *Pickwick Papers*, aussi peu propre que possible à se joindre aux aventures comiques du «Pickwick Club». Les premières scènes du troisième acte ont pour prétexte l'introduction de Jim Crow, personnage de nègre qui était alors très populaire à Londres, grâce à une danse chantée. On peut difficilement concevoir pièce plus mauvaise, qui n'existe d'ailleurs qu'en forme de manuscrit qui fut soumis au Lord Chambellan, suivant la règle. Plus tard, une version révisée fit disparaître l'intrigue tragique.

La gloire contestable d'avoir lancé la vogue des adaptations de Dickens, appartient également à un autre écrivain, dont le «Pickwick Club» attira l'attention de Londres pendant la même semaine de Pâques 1837. Cet auteur, Edward Stirling, doit, lui aussi, anticiper sur Dickens, et s'efforce de créer autant de personnages et d'incidents que possible, si bien qu'il en résulte une action morcelée en innombrables entrées et sorties. Le ton général de la pièce est nettement celui de la farce; il abonde en longs monologues et en chansons d'actualité, de patriotisme, ou de tradition. Le tableau final était une procession de hérauts défilant pour annoncer l'avènement de la reine Victoria.

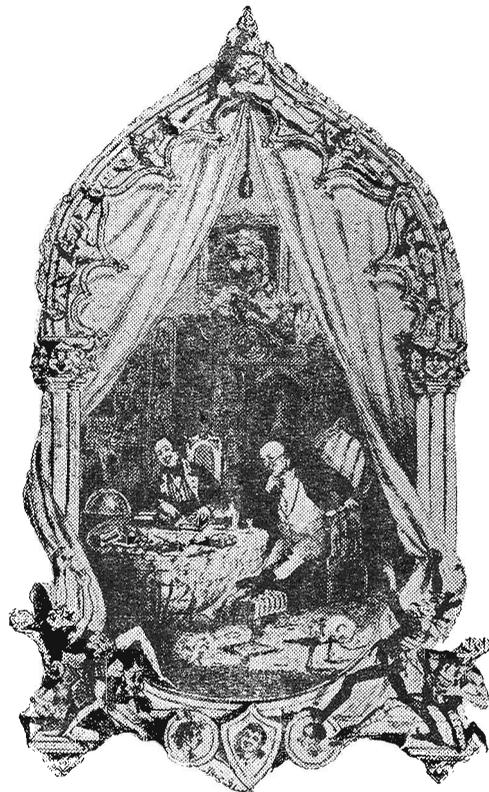
Le titre de la troisième version de *Pickwick*, *Sam Weller*, indique quel était le personnage devenu le plus populaire. Seule la fin de la saison théâtrale interrompit une série de 80 représentations de cette «comédie-bouffe», toujours avant la fin du roman même. L'auteur, Moncrieff, ayant l'audace (tout en s'excusant auprès de Dickens parce qu'il a terminé le roman avant lui) de prétendre que sa pièce avait considérablement accru la vente du roman, de là naquit une dispute qui provoqua, dans *Nicholas Nickleby*, la fameuse diatribe de Dickens contre les adaptateurs. Cependant, sept versions de *Pickwick* furent montées en 1836-7. Même une des maintes imitations directes du roman, *Pickwick abroad*, par Reynolds, fut à son tour reprise par Moncrieff.

Aucun roman de Dickens n'est plus riche que les *Pickwick Papers* en situations qui se prêtent admirablement à de courtes pièces d'une ou deux scènes. De nos jours, les écrivains de théâtre ont préféré des saynètes plutôt que des drames de plus grande étendue; cependant, du vivant de Dickens, on ne rencontre pas une seule pièce de ce genre tirée de *Pickwick*. Cela ne signifie pas qu'il n'y en ait point eu; mais, double handicap, les archives de l'époque sont à la fois volumineuses et incomplètes. Vu les habitudes d'imitation servile qui prévalaient chez les adaptateurs voici un siècle, il fallut un certain temps aux amateurs pour comprendre quel fond de matériaux ils pourraient puiser chez Dickens afin de créer des comédies courtes.

Lorsqu'il écrivit son second roman, Dickens voulut montrer au public qu'il était capable de présenter un tableau plus fidèle de certains milieux. Comme c'était un homme aux idées avancées, qui avait connu bien des années de misère et qui, peut-être, comprenait qu'il avait eu plus de chance que beaucoup dans la conquête d'un gagne-pain, il soumet son héros (le petit *Oliver Twist*), orphelin pauvre mais honnête, à une involontaire participation aux activités du louche «milieu» de Londres. Ajoutez à cela le mystère de sa naissance, son association forcée avec le brutal Sikes, l'avare Fagin, et Nancy, flétrie mais bonne; renforcez l'intrigue d'un bienfaiteur de haute naissance, et *Oliver Twist* réunira tous les éléments d'un bon mélodrame.

Les directeurs de théâtre eurent naturellement grande hâte de présenter le «gang», la bande, et surtout ce type de cockney ironique, «*The Artful Dodger*» (le rusé compère). C'étaient là de criminels londoniens qu'un public également londonien saurait apprécier. L'assassinat de Nancy fut naturellement le «clou» des adaptations, et ce fut souvent la cause de démonstrations bruyantes de la part des spectateurs. Voici une description de leurs réactions, il y a près d'un siècle, au «*Victoria Theatre*», véritable foyer des drames sanglants:

«Nancy se trouvait traînée par les cheveux tout autour de la scène, et après cet effort, Sikes regardait toujours les galeries supérieures avec défiance... On lui répondait toujours par une bruyante et terrible malédiction... à laquelle il ripostait... en traînant Nancy deux fois autour de la scène. Les hurlements deve-



Frontispice de «*The Pickwick Papers*», de Charles Dickens, par «*Phiz*», 1836.

naient alors plus violents et plus blasphématoires. Enfin, lorsque Sikes, barbouillant Nancy d'ocre rouge et la saisissant par les cheveux (une perruque des plus solides), semblait prêt à lui arracher la cervelle sur la scène... un millier de voix enragées emplissaient le théâtre. Lorsque, souriant, le traître revenait saluer, ces mêmes voix exprimaient, en un anglais énergique, la détermination bien arrêtée d'arracher à son corps sanguinaire ses sanguinaires entrailles».

Le premier fascicule d'*Oliver Twist* parut au début de février 1837, le dernier

en mars 1839, mais le roman complet, en trois volumes, fut publié cinq mois plus tôt en octobre 1838. Cependant, la carrière du premier drame fut si brève que ses représentations ont fort bien pu commencer et finir le 27 mars 1838. L'auteur, A. Beckett, ignorant la solution au problème de la filiation d'Oliver, se voit forcé de terminer après le cambriolage de Pantownville, et notre attention se disperse sur cette situation et celle où le bedeau, Bumble, fait la cour à Mrs. Corney; deux tableaux sans aucune importance dans l'intrigue.

La tradition du «Tableau» s'explique parce que, comme écrivait un critique, «chaque tableau est accompagné par la musique du mélodrame, pour permettre au public de se souvenir que les positions relatives des personnages de la pièce sont copiées sur les illustrations mensuelles».

Une seule autre version fut écrite avant que le roman eût entièrement paru. Entretemps, Dickens avait proposé à son ami Yates, directeur de l'*Adelphi Theatre*, et à Macready, acteur très célèbre et directeur du *Covent Garden*, d'adapter le roman à la scène, mais les deux doutaient beaucoup des aptitudes dramatiques du romancier. Il est néanmoins surprenant que, malgré des pourparlers, Dickens n'ait même pas ébauché une adaptation d'*Oliver Twist*. Nous sommes tentés de conclure qu'il sentit nettement ce qui lui manquait pour être un dramaturge de métier; et cela aviva, d'ailleurs, son ressentiment contre les adaptateurs et en particulier contre ceux qui avaient du succès. Par exemple, il manifesta sa désapprobation devant la version d'Almar au Surrey, vue par plus de 200.000 personnes, d'une façon originale: «Au milieu de la première scène, rapporte son biographe Forster, il alla s'étendre dans un coin de la loge, sur le plancher, et ne daigna pas se relever avant la chute finale du rideau». A la version du St. James, raconte Sala, qui fit partie des périodiques ultérieurs de Dickens, «seules les semelles de Boz apparaissaient sur le rebord de sa loge».

Au début de 1838 Dickens se rendit dans le Yorkshire pour se documenter en vue de son nouveau roman, *Nicholas Nickleby*; trois mois plus tard, les premiers chapitres étaient en vente. Le jour même de la première version dramatique intégrale d'*Oliver Twist*, le premier tiers du roman suivant fut représenté, et aucune pièce tirée de Dickens ne conquiert d'emblée la faveur du public comme celle-ci. Stirling, l'auteur qui jouait le rôle du malheureux Newman Noggs, dut inventer son propre dénouement, mais la maladroite conclusion de Dickens, révélant que Smike était l'enfant de Ralph Nickleby, n'aurait ajouté aucun éclat à la pièce.

Entre autres versions, celle de Moncrieff suscita une controverse orageuse. Elle parut environ quinze jours avant la publication du chapitre du roman qui contenait la fameuse scène du dîner d'adieu en l'honneur de M. Vincent Crummles, directeur du théâtre de Portsmouth et ancien patron de *Nickleby*. L'un des invités, on se le rappelle, était un «homme de lettres» qui avait «adapté à la scène 247 romans aussi vite qu'ils avaient paru» et «très souvent encore plus vite même». Nicholas, en cet endroit, se fait un devoir d'abandonner momentanément son rôle de jeune homme courtois afin de le réprimander fort longuement, et dans des termes les plus sévères, pour «avoir traîné dans le cercle magique» de sa médiocrité «des sujets nullement dramatiques: coupant, hachant, taillant, pour les mettre à la mesure et à la portée de son théâtre».

C'est évidemment Dickens qui parle, mais si mal qu'il ait pu se sentir traiter, la querelle, lourdement injuste et incomplète — car elle donne peu de possibilité de riposte à «l'homme de lettres» — est absolument déplacée. Non seulement le lecteur doit-il considérer Nicholas comme un rustre, car ses remarques s'appliquent en partie au bienveillant Crummles, mais encore le trouver plutôt hypocrite puisque lui-même avait précédemment adapté des pièces pour le directeur du théâtre de Portsmouth.

*
**

Au cours de l'été 1839, Dickens, toujours à l'affût de nouveaux moyens de plaire à ses lecteurs, eut l'idée de faire paraître une publication hebdomadaire ayant pour titre *Master Humphrey's Clock* (L'horloge de M.H.). Le nouveau roman qu'il écrivait, *The Old Curiosity Shop* (Le magasin d'antiquités), ne devait former qu'un des éléments du périodique, mais le roman devint tellement populaire que bientôt, tout en conservant le titre original, on consacra le périodique entier au roman. Cependant, avant la disparition de Humphrey, les adaptateurs s'étaient inspirés, dans trois pièces, des contes déjà parus.

Selon une légende à laquelle on a souvent donné créance, Dickens aurait modifié exprès le nœud de son quatrième roman, afin de jouer un mauvais tour aux adaptateurs. Dans ce but, il aurait changé «l'heureux dénouement» et «tué» la petite Nell. Nous n'avons pas à aller loin pour anéantir la plausibilité de cette fable. Mamie, fille de l'auteur, rappelle que Dickens se rendit malade de chagrin en décrivant les derniers jours de son héroïne, tant il ressentait les peines de ses personnages. «Toute la nuit, j'ai été hanté par cette enfant, et, ce matin, je suis mal à l'aise et déprimé», lui dit-il.

L'examen des pièces tirées de *The Old Curiosity Shop* suggère plutôt l'idée que les adaptateurs se refusaient à tuer la petite Nell. Son décès survint, nous dit-on, à quatre heures du matin, le 17 janvier 1841. Or, deux adaptations avaient été mises en scène au mois de novembre précédent, mais aucune version basée sur le roman intégral ne parut avant 1853. Les lecteurs pleurèrent lorsqu'ils apprirent le sort de la séduisante petite héroïne; les manifestations n'eussent-elles pas été plus violentes au théâtre? L'habitude du mélodrame avait accoutumé les spectateurs de l'époque à reconnaître la vertu et le vice, la récompense et le châtement, et la mort imméritée de Nell eût causé un choc violent, difficilement accepté.

Comparez l'irrévérence de la génération suivante. Oscar Wilde osa dire: «Il faut avoir un cœur de pierre pour lire la mort de la petite Nell sans éclater de rire».

*
**

Dickens poursuivit la publication de son hebdomadaire avec le premier de ses deux romans historiques, qui se plaçait à l'époque des émeutes Gordon, en 1780. En tant que reconstitution du passé, *Barnaby Rudge* n'offre rien de remarquable, mais ses grandes visions descriptives, jointes à l'instinct qui pousse l'auteur à exhumer des ouvrages et des journaux parus soixante ans auparavant, une documentation méticuleuse, rachètent l'absence de précision dans sa peinture des personnages.

On sent dans *Barnaby Rudge*, comme dans le roman précédent, un manque de comique nuisant à la valeur théâtrale; et il est à peine besoin de souligner ici que le spectateur ordinaire désirait soit du mélodrame, soit de la farce; de préférence un simple alliage. Il demandait donc la description de personnages mélodramatiques ou grotesques ayant en outre un certain accent pathétique. Après *Pickwick*, le choix naturel des adaptateurs se porta sur l'élément de mélodrame. Parfois, le burlesque suppléait au mélodrame dickensien, insuffisant à fournir une action animée et à éveiller une émotion chez des gens trop habitués aux sauvetages de la dernière heure et aux mystères qui leur glaçaient le sang dans les veines. Il y avait quand-même six versions jouées en 1841.

*
**

Quand Dickens revint des Etats-Unis en 1842, il rapportait la matière de deux livres, dont le premier n'était pas un roman, c'était un recueil d'impressions de voyage, *American Notes*, dont Stirling emprunta le titre pour une farce *Yankee Notes for English Circulation*, un piège éhonté réunissant les deux noms longtemps séparés de Dickens et de Rice, célèbre

dans le rôle du nègre, Jim Crow. Par contre, si les adaptateurs avaient vraiment été dans l'attente de vues nouvelles, de bizarres caractères étrangers, ou d'un panorama vivant de la vie américaine, *Martin Chuzzlewit* aurait dû les combler d'aise. Au lieu de cela, toute l'école se maintint sur un terrain familial, envoyant Martin chercher fortune en Amérique durant les entr'actes et, miracle de retenue, après la publication du roman en entier.

*
**

Nous sommes maintenant à la marée haute du triomphe de Dickens. Il n'y a aucun doute; lorsqu'il songea pour la première fois au *Christmas Carol* et commença ainsi la série de ces contes annuels que l'on devait attendre avec tant d'impatience, ce fut la consécration de sa carrière. Le *Christmas Carol*, en particulier, devint un symbole d'humaine bienveillance pour les hommes, et nombreuses sont aujourd'hui les familles anglaises où la lecture de cette histoire fait partie des rites de Noël. Un correspondant de la *Westminster Gazette*, protestant en 1909 contre une adaptation au *London Coliseum*, un music-hall, énonçait l'opinion que «c'était un sujet sacré, un sermon révélant à tous, sous une forme pratique et matérielle, un devoir nouveau, plus élevé et plus saint, de l'homme envers l'homme». Il ajoutait que le *Carol* devait être «très sérieusement abrégé pour le théâtre».

Par contre, il fut très sérieusement amplifié sous forme de pièces de trois actes. Le fait qu'il s'agissait d'un rêve, bien que ce fût manifestement un inconvénient, donnait beaucoup de latitude au metteur en scène, qui se donnait comme but de monter un spectacle bien agencé. Le livre, publié avant Noël 1843, fut adapté simultanément sur trois scènes le 5 février suivant, et, une fois de plus, Dickens prodigua ses conseils à Stirling. Lorsqu'on proposa de mettre un appareil d'acier autour de la jambe malade de Tiny Tim, il protesta: «Non, non, dit-il. Cela n'ira pas. Pensez combien ce se-

rait pénible pour beaucoup de spectateurs qui peuvent avoir des enfants infirmes». Cinq autres versions firent concurrence huit jours après; puis le théâtre professionnel ne donna plus rien avant 1870, c'est-à-dire avant la mort de Dickens.

*
**

Les pièces tirées du conte de Noël suivant, *The Chimes* (Les Carillons), furent également présentées en quelques courtes semaines. La précipitation des auteurs de théâtre se fit plus grande, dès qu'on sut que Dickens avait placé l'adaptation entre les mains de deux de ses amis personnels. Cette fois, la collaboration du romancier ne fait pas de doute, car la pièce fut jouée le 18 décembre 1844, deux jours seulement après la publication du roman. Malheureusement, l'examen du texte démontre que *The Chimes* donnait une pièce terne, et la magie attachée au nom de Dickens était vraiment immense pour assurer une certaine carrière à une longue comédie tirée presque mot à mot d'un conte dont le charme fugitif est transformé en un dialogue froid et décousu.

Au jour de l'An 1845, une clientèle entièrement nouvelle fit la découverte des adaptations d'après Dickens. Deux ans auparavant, le *Patent Theatres Act* avait affranchi les «minor theatres» de la plupart des restrictions; on s'attendait donc à ce qu'un grand nombre de nouveaux théâtres fussent construits. Cette attente fut déçue, mais un nouveau genre de lieux de distraction apparut, les «saloons». Etablis d'abord comme simples annexes de tavernes, leur popularité ne tarda pas à se développer en véritables théâtres.

*
**

The Chimes fut nettement un échec; en revanche, la venue de *The Cricket on the Hearth* (Le Grillon du Foyer) sur la scène anglaise est un phénomène sans précédent. Ce ne fut pas seulement un succès, mais un envahissement de tous les théâtres. Si les programmes des soirées de cette époque n'avaient pas été si ri-

ches, le chant des grillons aurait étouffé presque tout autre projet théâtral. Entre le 20 décembre 1845 et le 16 janvier 1846, dix-sept théâtres au moins cédèrent à cet engouement; deux seuls firent exception. En accordant la primeur de son conte à un certain Albert Smith, qui le fit jouer le jour même de la publication, Dickens ne manqua pas d'inciter les autres à ne pas se laisser distancer.

La plupart des adaptations suivent un plan conventionnel. L'étranger fait son entrée dans la maison des Peerybingle; puis John le surprend dans les bras de Dot, chez Caleb Plummer. Il a quitté son déguisement de vieillard. Mais tout finit bien, car l'intrus s'avoue, au moment donné, le fils de Caleb, revenu de lointains pays pour épouser May, l'amie de Dot; en son absence, May avait consenti à devenir la femme du vieux Takleton. Une fois encore, une trop littérale fidélité au conte, ou peut-être la saison hivernale des «pantomimes», incite l'auteur à ajouter à la pièce la «Vision Magique» où l'esprit du grillon calme la colère de John en lui rappelant le bonheur qu'il a connu avec sa jeune femme.

**

Dickens était à Lausanne en 1846, mais il rentra à Londres pour assister aux répétitions de son nouveau conte, *The Battle of Life* (La vie est un combat). Cependant, la grande vogue de ces courtes histoires de saison déclina, et les adaptations aussi. Deux années s'écoulèrent avant que la suivante, *The Haunted Man*, fût remise en épreuves à un auteur dramatique, Mark Lemon, qui six ans plus tard encore collaborait avec Dickens dans *Seven poor Travellers*. Ils avaient visité à Rochester, ville épiscopale du Kent, une fondation charitable où six pauvres voyageurs recevaient gratuitement l'hospitalité durant une nuit. Dickens, le septième voyageur, rédigea la première des histoires de pèlerins, *The Story of Richard Doubledick*. Vinrent ensuite *The Holly Tree Inn* et *A Message from the Sea*, tous adaptés au théâtre, tous sans éclat.

Il nous faut à présent reprendre la suite des grands romans, à commencer par *Dombey and Son*, 1846-48, que l'on considère comme l'un des moins attachants. Les descriptions que fait l'auteur des hautes classes de la société sont gauches et embarrassées; il prend si grand soin d'éviter la moindre erreur dans ses portraits des milieux aristocratiques que sa pénétration et sa sympathie habituelle sont en défaut. Comme d'habitude, il y avait un essai, un seul, pour porter à la scène le roman à demi-terminé, mais c'est l'Amérique qui fournit, pour la première fois, la plupart des adaptations primitives, ce qui peut s'interpréter comme l'indice des débuts d'une activité théâtrale destinée à avoir une influence des plus importantes. Même dans ce domaine, les Etats-Unis ont naturellement leur propre histoire, qui fait ressortir plusieurs contrastes intéressants dans les goûts du public américain.

Dickens terminait en ces termes la préface de *David Copperfield*: «On croira facilement que je suis un père affectionné pour tous les enfants de mon imagination, et que personne ne pourra jamais aimer cette famille aussi tendrement que moi. Mais, comme beaucoup de parents affectueux, j'ai au fond de mon cœur un enfant préféré. Et son nom est David Copperfield». Ces paroles sont doublement importantes. Elles révèlent que l'écrivain partageait la vie de ses personnages, nous communiquant ainsi son intense sentiment dramatique pour eux; elles donnent également à entendre que David est une étude biographique. Aussi, de tous les héros de Dickens est-il le plus sympathique. Dans l'ensemble, ce sont des jeunes gens conventionnels, destinés, il est vrai, aux luttes et aux angoisses, mais parvenant néanmoins à cette félicité conjugale, juste couronnement d'un amour constant et unique. Il en va autrement avec David. Ce n'est qu'après la mort de sa première femme, la fade poupée Dora (tuée commodément pour éviter un conflit entre les principes victoriens et les exigences de l'intrigue) que David pourra goûter un bonheur tranquille avec A-

gnes Wickfield. Ici, nous avons enfin une étude de relations humaines dont les mérites pouvaient séduire un dramaturge de talent. Mais le poids de la tradition, la déplorable médiocrité des écrivains de théâtre, le charme fatal d'une brillante galerie de portraits, et l'abondance d'intrigues possibles, tout conspirait à empêcher que l'adaptation s'élevât à un niveau supérieur en traitant plus intelligemment le roman.

Quant à *Bleak House*, on aurait pu penser que les progrès accomplis dans l'intérêt dramatique qui le caractérisent, et que l'on attribue à l'influence de Wilkie Collins, devaient attirer l'attention des dramaturges. Les personnages de Jo, le balayeur de la rue, et celui de Lady Dedlock sont émouvants et sympathiques; le mélodrame a de la netteté et de la force. Cependant, du vivant de Dickens, on ne trouve pas une seule adaptation, négligence non sans rapports avec l'indifférence envers le genre révélée par les statistiques de ces années, 1851-55. Une production de la California qui atteignit enfin Londres en 1876 fut le sujet des plus chaleureux éloges, et en conséquence «il plut des *Bleak House* de toutes sortes».

Hard Times, peu propre à inspirer les «tâcherons» dramatiques, obtint plus de faveur aux yeux du monde théâtral, bien que l'intrigue en soit pauvre et sans grande portée. *Little Dorrit*, dont les tortueuses divagations du Ministère des Circonlocutions et l'incarcération de William Dorrit dans la prison de Marshalsea forment le thème, engendra une monotonie scénique peu enviée.

Parmi les centaines de pièces tirées des romans de Dickens, il n'en est peut-être qu'une qui soit aujourd'hui familière au spectateur anglais. C'est *The Only Way*, rendue célèbre par Sir Martin Harvey dans le double rôle de Charles Darnay et Sydney Carton, qui se sacrifie et meurt sur la guillotine pour sauver la vie de Charles, mari d'une femme que Carton a longtemps aimée. Il est difficile de déterminer la part de succès due au brillant acteur romantique, qui jouait sa pièce

pendant plus de trente ans et dans tout l'Empire Britannique, mais ceux qui ont vu cette adaptation gardent l'impression d'un drame bien soutenu, où la crise est amenée par une exposition bien conduite et le rapide développement de forces tragiques, déchainées par la Révolution Française.

Par une certaine ironie, Dickens semblait avoir eu de «grandes espérances», quant aux qualités de *Great Expectations*. Tout d'abord il fit publier par ses éditeurs une pièce, se réservant l'exclusivité du droit de représentation. La forme était une simple suite de scènes et d'incidents. Puis nous savons par le célèbre acteur comique, Toole, que «Boz» lui avoua : «Lorsque j'écrivais *Great Expectations*, en songeant à ses possibilités d'adaptation à la scène, je pensais tout le temps à vous pour le personnage de Joe Gargery». Tous les projets formés durent cependant tomber à plat.

Les aventures de *Our Mutual Friend* sont parmi les plus difficiles à débrouiller. Un homme se fait passer pour mort afin d'observer la femme que son père souhaite lui voir épouser. Un généreux entrepreneur de nettoyage cache un testament qui lui donne tout l'avoir du père, et feint la misère pour démontrer à la jeune femme les conséquences déplorables d'être mercenaire et pour la persuader d'épouser celui qui paraît être un pauvre employé. La liste des adaptations, au nombre de cinq, qui se firent jouer avant la mort de Dickens est par la suite d'un intérêt presque uniquement bibliographique.

Avant de quitter «les feux de la rampe» Dickens déclara que son dernier roman serait un «mystère» et non une «histoire». Avec le sens du théâtre qu'il possédait, il aurait apprécié le flot de suppositions qui ont entouré le «mystère» laissé inachevé au point où Edwin Drood ayant disparu, les lecteurs brûlent de savoir si John Jasper l'avait tué et de quelle façon. En général, les versions théâtrales tendent à donner une explication excluant le meurtre; l'une, intrigue ingé-

nieuse, fait intervenir un rêve causé par l'opium que fume Jasper, et qui le laisse sous l'impression qu'il a commis le crime.

*
**

En résumé, les adaptations dans leur cadre se montrent, avec certaines exceptions, assez sommaires, et on ignore même quelquefois jusqu'à leur titre. Au besoin, une bonne mémoire tenait lieu de conscience professionnelle. Un jour Planché, l'auteur fécond des meilleures burlesques de l'époque, copia une pièce après l'avoir vu jouer; retournant une seconde fois au théâtre pour corriger ses erreurs, il lui suffit d'ajouter et de changer quelques mots pour que sa copie fût exacte. Les gestes tout faits, jeux de physiologie, mouvements de scène — tout le «convenu» grâce auquel le spectateur reconnaissait la pitié, la crainte, la colère, la jalousie exigées par le mélodrame — voilà de quoi se composait l'arsenal de l'acteur. Le public était en général purement local; les voyages d'une rive à l'autre de la Tamise étaient rares. C'est pourquoi les théâtres du West End, qui pourvoient un peu aux besoins des spectateurs fatigués de l'ennui distillé par les théâtres patentés, furent les premiers à chercher des raffinements dans le jeu des acteurs.

En tant que source dramatique, les romans de Dickens abondaient en passages relevant directement de la scène; lui-même avait un tempérament de comédien. Subjectif comme un poète lyrique, c'était un artiste qui savait établir un compromis avec le public auquel il avait résolu de toujours plaire. Cela lui gagna en échange une vénération qui condamna par principe toute adaptation théâtrale. «C'est une profanation pour quiconque, d'oser toucher à ce qui, de l'aveu de tous, ne peut être approché par personne», disait un soi-disant critique en 1837. De nos jours, la critique est devenue résignée à l'égard des adaptations. Ainsi Charles Laughton, qui jouait *Pickwick* en 1928, dit: «De vieilles images s'interposent entre nous et la scène, il n'y a pas du personnage deux opinions qui coïncident».

**

Pour terminer, parlons de quelques versions connues en France. Tackeray, le premier, écrivit en 1842, une description amusante d'une adaptation française de *Nickleby*, qu'il avait vue à Paris, avec le sous-titre, «des mendiants de Londres», «qui sent un peu, comme le texte d'ailleurs, *Oliver Twist*. Il se plaignait surtout du caractère efféminé de Smique».

Il y a ensuite *Le Grillon du Foyer*, par de Francmesnil, jouée pour la première fois à l'Odéon le 1er octobre 1904 avec une musique de scène de Massenet. La neuvième édition, revue et corrigée, de 1918, suscita une reprise l'année suivante, et je la vis moi-même en 1938. A l'Odéon, fut présentée également *David Copperfield*, par Max Maurey, qui reçut les louanges de Porto-Riche, Léon Blum et Henri Bordeaux. L'auteur en dit: «Ou bien on suit le roman pas à pas... ou bien on choisit un épisode et on l'agrandit à la mesure du théâtre. C'est à ce dernier parti que je me suis arrêté». Cette pièce remonte à 1911, comme celle de Georges Duval et Robert Charvay, présentée à l'Athénée, et tirée de *Pickwick*. C'est dans «Le Temps» que nous trouvons une critique intéressante par Adolphe Brisson, qui prend comme point de départ le sens du mot «humour», — verve capricieuse innée, non soumise à des règles. «Les Anglais se l'approprient, dit-il, et y ajoutent une nuance d'amertume, de brusquerie ou de flegme sarcastique. Tel l'humour apparaît chez Sterne et chez Swift. Bientôt le vocable s'enrichit. L'humour devient le détachement philosophique du dilettante qui prend conscience du peu qu'il est dans le monde. Cet état d'âme peut aboutir à l'égoïsme maussade. Parfois aussi une bonhomie naturelle le tempère. Et c'est le cas de Dickens. Il étudie l'humanité à la loupe; de là son goût de la minutie. Tous ses personnages sont marqués de signes extérieurs rivés à leur personne... qui font que, du premier coup et à distance, on les reconnaît. L'ingéniosité des adaptateurs ne pouvait entièrement éviter cet écueil».

F. H. RAND.

PEINTURE et POÉSIE

Conférence de

M. Raymond Morineau

Faite au Caire, au "Foyer d'Art" du Lycée Français,
le 23 février 1945.

Mesdames,
Messieurs,

Il ne s'agira pas ici de critique d'art; j'y suis incompétent. Il m'arrivera d'ailleurs, au cours de cette causerie, de me plaindre des critiques d'art. Amateur de peinture, au sens étymologique du mot, en lisant les critiques d'art, j'ai été frappé de l'abus du mot poésie. S'il n'est pas toujours clairement exprimé, telle périphrase le désigne sans erreur possible. Cette constatation m'a conduit à m'interroger sur la nature de cette poésie de la peinture. C'est donc l'état actuel de mes idées à ce sujet que je vais présenter. Je dis l'état actuel, car rien n'est plus provisoire que mes conclusions, lesquelles se sont déjà modifiées depuis que j'ai entrepris de les tirer, c'est-à-dire en quelques jours.



M. RAYMOND MORINEAU.

I. La Poésie.

Je tâcherai d'abord de définir la poésie au sens courant du mot. Il s'agit, me semble-t-il, du pouvoir qu'aurait une œuvre d'art de créer en nous un état émotif particulier: l'émotion poétique.

Il faut évidemment distinguer ce pouvoir mystérieux de certains objets: œuvres d'art, sites, personnes même, de l'art du langage, en principe doué de ce même pouvoir. Lorsqu'on tente de définir l'émotion poétique, tant de pièges tendus

par la tradition, la paresse d'esprit, les imprécisions psychologiques menacent la démarche de l'esprit, qu'il est bien difficile de l'affermir. On reconnaîtra, cependant, à l'émotion poétique certains caractères qui devraient suffire à l'authentifier.

Un certain dépassement de soi, fait de l'oubli des contingences et du sentiment de possibilités infinies.

Une tendance à l'unité, par le sentiment de l'incorporation absolue de l'être au monde.

La sollicitation, l'attente sur le point d'être comblée, d'un rythme universel.

Choses et êtres se transposent et fondent par de nouveaux rapports admirablement accordés à notre émoi, un monde de bienveillance.

Tout s'ordonne harmonieusement autour de notre sensibilité. Le sentiment d'une puissance divine s'empare de nous, car, sans lutte avec l'ange, l'homme a vaincu Dieu.

«Il est des jours, dit Baudelaire, où l'homme s'éveille avec un génie jeune et vigoureux. Ses paupières à peine déchargées du sommeil qui les scellait, le monde extérieur s'offre à lui avec un relief puissant, une netteté de contours, une richesse de couleurs admirables. Le monde moral ouvre ses vastes perspectives, pleines de clartés nouvelles. L'homme gratifié de cette béatitude, malheureusement rare et passagère, se sent à la fois plus artiste et plus juste, plus noble pour

tout dire en un mot. («Les Paradis artificiels», poème du haschisch).

Cet état que Baudelaire considère comme «une véritable grâce» et dont les délices le hantent, manifestation du «goût de l'infini» dans l'homme, laisse dans certaines âmes une telle nostalgie qu'elles souhaitent le retrouver par tous les moyens. Pour Baudelaire, l'opium et le haschisch, les Paradis artificiels, créent à coup sûr cet état que l'œuvre d'art ne procure que fortuitement.

Voici la description finale d'une extase dans les Paradis artificiels; il n'y a ici nulle différence avec l'émotion poétique dressant l'homme en concurrent de Dieu:

«Ces villes magnifiques, se dit-il, où les bâtiments superbes sont échelonnés comme dans les décors, — ces beaux navires balancés par les eaux de la rade dans un désœuvrement nostalgique, et qui ont l'air de traduire notre pensée: Quand partons-nous pour le bonheur? — ces musées qui regorgent de belles formes et de couleurs envoiées, — ces bibliothèques où sont accumulés les travaux de la science et les rêves de la Muse, — ces instruments rassemblés qui parlent avec une seule voix, — ces femmes enchanteresses, plus charmantes encore par la science de la parure et l'économie du regard, — toutes ces choses ont été créées pour moi, pour moi, pour moi, pour moi! Pour moi, l'humanité a travaillé, a été martyrisée, immolée, — pour servir de pâture, de pabulum, à mon implacable appétit d'émotion, de connaissance et de beauté...»

Personne ne s'étonnera qu'une pensée finale, suprême, jaillisse du cerveau du rêveur:

«Je suis devenu Dieu!»,

qu'un cri sauvage, ardent, s'élançait de sa poitrine avec une énergie telle, une telle puissance de projection, que, si les volontés et les croyances d'un homme ivre avaient une vertu efficace, ce cri culbuterait les anges disséminés dans les chemins du ciel: «Je suis un Dieu». — (Le poème du haschisch).

Je citerai encore, comme témoignage d'un poète sur l'état poétique, un autre passage du même ouvrage:

«Votre œil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité; vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre. — (Le poème du haschich).

Enfin voici, toujours du même ouvrage, un exemple de transposition poétique:

«Comme le monde naturel pénètre dans le spirituel, lui sert de pâture, et concourt ainsi à opérer cet amalgame indéfinissable que nous nommons notre individualité, la femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande

lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive; elle vit d'une autre vie que la sienne propre, elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle féconde». (Les Paradis artificiels. Dédicace).

Cet émoi poétique, sorte d'élan vers l'appréhension d'un monde surnaturel, est à la base de certaines conceptions métaphysiques venant directement de Platon: La Beauté apparaît soudain à l'initié, par la révélation, «seule en elle-même et avec elle-même, dans l'unité et l'éternité de sa forme, tandis que toutes les autres choses sont belles par participation à cette beauté» (Le Banquet). C'est «la lutte pour atteindre la Beauté supérieure» (Supernal loveliness) qui, selon Edgard Poe, «a donné au monde tout ce qu'il a pu à la fois comprendre et sentir comme poétique».

L'art du peintre, comme celui du poète, consiste à transmettre à d'autres l'émotion de ces moments privilégiés.

«L'homme, dit Paul Valéry, a donc fait pour cette émotion supérieure ce qu'il a fait ou tenté de faire pour toutes les choses périssables et regrettables. Il a cherché, il a trouvé des moyens de fixer et de ressusciter à son gré les plus beaux ou les plus purs états de soi-même, de reproduire, de transmettre, de garder pendant des siècles les formules de son enthousiasme, de son extase, de sa vibration personnelle; et, par une conséquence heureuse et admirable, l'invention de ces procédés de conservation lui a donné du même coup l'idée et le pouvoir de développer et d'enrichir artificiellement ces fragments de vie poétique dont la nature lui fait don par instants. Il a appris à extraire du cours du temps, à dégager des circonstances ces formations, ces perceptions merveilleuses, fortuites, qui eussent été perdues sans retour, si l'être ingénieux et sagace ne fût venu assister l'être instantané, apporter le secours de ses inventions au moi purement sensible. Tous les arts ont été créés pour perpétuer, changer, chacun selon son essence un moment d'éphémère délice en la certitude d'une infinité d'instantanés délicieux. Une œuvre n'est que l'instrument matériel de cette multiplication ou régénération possible. Musique, peinture, architecture, sont les modes diverses correspondant à la diversité des sens». (Propos sur la poésie).

Il est nécessaire de marquer ici le caractère subjectif de la poésie. L'œuvre ne crée pas automatiquement cet état affectif chez l'auditeur ou le spectateur; ce pouvoir existe latent chez ceux-ci autant que chez le créateur. C'est encore Paul Valéry qui écrit:

«Lorsque nous parlons d'une œuvre, n'oublions pas qu'une œuvre, en soi, n'est qu'une chose dont l'existence est aussi latente que celle d'un disque de phonographe quand l'appareil ne fonctionne pas...»

Peut-être ces citations donnent-elles de l'émotion poétique une idée suffisante pour que j'insiste sur sa rareté à l'état pur. Elle est absolument distincte de sentiments qui ordinairement

l'accompagnement, tels que la tristesse, la tendresse, le désir. C'est, d'ailleurs, du besoin d'éviter de telles confusions qu'est née l'idée d'art pur. Dans une polémique littéraire d'il y a une quinzaine d'années sur la poésie pure, l'abbé Brémont appelait «catharsis» cette propriété qu'a la poésie de n'être pas, en somme, souillée par le sujet. Je dirais qu'il désignait par ce terme ce coup d'aile qui l'élève loin au-dessus des vulgaires sentiments, lesquels peuvent être, par ailleurs, le prétexte poétique.

L'émotion que vous éprouvez devant tel site (et par la suite devant sa représentation picturale) peut très bien ne manifester qu'un sentiment de bien-être, de confort, le plaisir de la reconnaissance, sans aucune qualité poétique.

La sensualité qui se dégage de l'image de tel corps n'émeut souvent que votre désir et n'est nullement poésie.

Je rappellerai de mémoire, car je ne sais plus où je l'ai lu, ce mot d'André Gide :

«Bien des gens n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient pas entendu parler d'amour.»

Combien n'auraient jamais éprouvé cet émoi poétique s'ils n'en avaient tant entendu parler? Vous entendez bien que ceux-là seront mal venus à parler d'amour et ceux-ci de poésie.

II. Poésie contre peinture.

Ici intervient l'éducation. Du fait que, dans certaines circonstances, pour ces âmes appropriées, dit Edgar Poe, (fittingly constituted) une émotion poétique naissait souvent, les critiques et les professeurs ont tiré l'idée de thèmes poétiques que la routine a consacrés :

en littérature: l'amour, la mort, etc.

en peinture: les couchers de soleil, les marines, les maternités, etc.

De là, ces crimes picturaux où tout le sang du monde n'a pas fini de sécher aux vitrines de marchands de tableaux.

Pour le vulgaire, ces sujets furent la poésie: l'expression de l'amour, de la mort, du sentiment maternel, ou l'atmosphère sereine, suffisent à mettre en transes ces pauvres gens. Qu'on songe à cette peinture anecdotique et moralisante qui faisait les délices de Diderot, aux Greuze. Je ne dis pas qu'un tableau anecdotique est nécessairement mauvais. Il a de grandes chances de l'être, car ce que gagne l'anecdote, la poésie le perd; et j'ajoute qu'un chaudron de Chardin m'émeut, poétiquement, bien davantage que toutes les mines friponnes des «Cruches cassées». L'éducation déplorable du public en matière artistique explique ces confusions sur la nature des émotions et l'incompréhension des buts des vrais artistes. Je laisse parler un peintre, P. Signac :

«Toute œuvre peinte, dessinée, gravée, ornée, présente deux sujets en proportion variée: littérature, histoire, géographie, sentimentalité, mode, etc.; bref, tout ce qui n'est pas plastique constitue le sujet pittoresque. Conception esthétique,

moyens techniques, modes d'expression éternels, mais sans cesse métamorphosés, bref tout ce qui est plastique constitue le sujet pictural. Le premier n'a pas plus d'importance esthétique que le titre, et seule compte la manière dont il est traité. Le second comporte toutes les forces esthétiques et plastiques d'ordonnance, d'harmonie, de matière qui permettront de réaliser, à propos de précieuses réalités ou de vaines sentimentalités suggérées par le premier, le drame prodigieux de la conception artistique. Pour le peintre, seul importe le sujet pictural: c'est par lui qu'il exprime sa volonté d'art» (Encyclopédie Française, tome XVI).

Le vulgaire, «incapable d'émotion picturale», ne voit naturellement que le sujet pittoresque, et il est facile de le ridiculiser. Mais cette confusion, quoique dans ce cas elle se montre moins grossièrement, atteint aussi ceux qui devraient avoir pour mission même de nous en garder: les critiques d'art. Trop souvent, à ces «techniciens de la peinture», s'appliquent ces phrases de Signac :

«Ceux qui tremblent d'émotion devant le sourire de la Joconde, qui entendent le son des cloches dans l'Angelus ou le bruit du vent et de la mer devant les marines de Claude Monet, forment une autre catégorie (la première comprenait la foule des visiteurs dominicains des musées, sensibles seulement au sujet pittoresque) tout aussi déplorablement insensible aux harmonies des lignes et des couleurs. Une classe d'autres victimes est composée par ceux qui veulent voir dans la peinture des tas de choses à quoi le peintre n'a pas songé: humanité, sensualité, tendresse, etc...» (Encyclopédie Française, tome XVI).

Qui oserait prétendre aujourd'hui qu'une maternité de Carrière est plus poétique qu'un comptoir de Cézanne? Mais, les critiques d'art sont souvent des littérateurs et quelquefois de la pire espèce.

La poésie, terme imprécis et prestigieux, ne sert alors qu'à masquer leur impuissance à analyser la valeur des éléments picturaux. J'essaierai de montrer, à ce propos, les méfaits de la métaphore.

La poésie — j'entends ici certain art du langage — avec sa matière verbale, riche de sonorité et de sens, se situe entre l'art plastique d'un côté, art moins pur, plus directement conditionné par les sens; et la musique, art plus pur, plus désincarné; tout en participant des deux: de la musique par les sons et le rythme, de l'art plastique par les images et aussi par le rythme. A cause de l'ambiguïté de ses moyens, la poésie a tendance à vouloir s'assujettir les deux autres arts, sinon à les absorber. Les tentacules avides du Verbe s'essaient à ramener en son sein tous les arts, les saisissant avec cette vieille nasse de fer blanc de la poésie, arme cependant redoutable, la métaphore.

Le fameux sonnet des «Correspondances» manifeste clairement cette tendance de la poésie :

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

L'identification des moyens picturaux aux moyens poétiques se fait toujours au bénéfice de ces derniers. Aux trois éléments de la poésie: rythme, sonorités, images, correspondent les trois éléments plastiques: rythme, couleur et matière, images picturales.

D'ailleurs, un poème, comme un tableau, n'existe pas sans la synthèse de ces éléments, synthèse qui accomplit l'œuvre d'art dans son dessein particulier.

Le rythme pictural (l'arabesque, le mouvement de la composition) est probablement identique dans son essence au rythme dans la poésie, accordés tous deux à de profonds rythmes vitaux qui commandent la vie psychique. La nature ne nous offre-t-elle pas des exemples de ces rythmes, tel le rapport de répétition des ornements naturels sur les pousses de marronnier qui est celui du nombre d'or (Lhote)? Les études sur «l'esthétique des proportions dans la nature et dans les arts» de Matila Ghyka, et celles de Puis Servien sur le langage, concordent.

Mais, les sonorités ne sont comparées aux couleurs que par un abus de langage. (Voyez les deux sens du mot *ton*). Il est bien agréable de parler de couleurs qui chantent et le sonnet des voyelles de Rimbaud a fait rêver bien des esthètes:

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.*

*A noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles,*

Golfe d'ombre; E, candeur des vapeurs et des
[tentes;

Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'om-
[belles;

*I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;*

*U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux*

*O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!*

Si, comme on l'a dit, ces équivalences ne représentent que le souvenir laissé chez le poète par les lettres colorées de son syllabaire d'enfant, les rêves des esthètes paraissent bien vains. De plus, toute tentative de retrouver une algèbre des couleurs n'a pas plus de valeur poétique que le langage des fleurs pour les amoureux ou la clef des songes. Le sonnet des voyelles est admirable, mais pour d'autres raisons.

Un tableau n'est pas construit comme un poème. Les accords phonétiques se situent dans le temps. Dans leur perception, un des éléments, sinon les deux, n'est que souvenir ou persistance de la sensation atténuée. Je sais bien que la perception visuelle d'un tableau se situe aussi dans le temps par les mouvements successifs de l'œil, la somme des sensations. Néanmoins, par ces retours suivis d'une perception d'ensemble, elle ne

saurait être assimilée à la perception auditive d'un poème. Léonard de Vinci n'a-t-il pas dit que la peinture domine la musique «*parce qu'elle n'est pas obligée de mourir chaque fois après sa création, comme l'infortunée musique*».

Quant à l'image, terme plastique, employé par métaphore pour le langage poétique, il revient à la peinture comme un boomerang tout chargé d'une étrange et inquiétante magie littéraire. Remarquons d'abord qu'une image verbale est un élément du poème, et qu'une image picturale est le tableau. Si, donc, le peintre s'avise d'exprimer picturalement une image poétique, comme dans la peinture onirique, il se condamne à une grande indigence, comparé au poète.

III. La littérature triomphante.

C'est dans la mise en œuvre de ces moyens, dont le parallélisme réel induit le littérateur à l'assimiler à une identité, que peintre et poète devraient s'éloigner définitivement. Le peintre doit, évidemment, se satisfaire et même s'enorgueillir de l'ascétisme de ses moyens. La poésie s'enrichit à piller les autres arts; la peinture s'y appauvrit. Le verbe suscite chez le lecteur des images picturales et musicales indépendamment de toute magie incantatoire. Si je nomme un chapeau vert, tout le monde aura, entre autres, le souvenir instantané de la sensation d'un vert. Et si dans un poème, convenablement placé, se trouve le mot *rouge* (comme dans le sonnet des voyelles) de quelle richesse phonétique et significative le sentons-nous chargé: ardeur de l'r initiale, sonorité sourde et tendue du son voyelle, fusement du g, sang jailli... C'est un mot magnifique entraînant tout un cortège d'images. La sensation visuelle du rouge est évidemment beaucoup moins riche. De quel rouge s'agira-t-il? Pourtant certains rouges sensuels de Matisse tout dépouillés de littérature atteignent une puissance émouvante.

L'éducation de l'œil est beaucoup moins poussée, en général, que celle de l'oreille, et la sensation visuelle ne se dépouille pas facilement d'un utilitarisme nauséabond. Il s'agit de reconnaître et de retrouver dans le tableau ce dont la vie quotidienne vous accable. Triste esclavage... Le peintre, contraint par l'ascétisme superbe de ses moyens à affronter l'imbécillité, joue, certes, une partie plus noble que le littérateur; mais il doit en accepter les limites étroites.

«*Il y a, écrit Delacroix, un genre d'émotion qui est tout particulier à la peinture... il y a une impression qui résulte de tels arrangements de couleurs, de lumières, d'ombres, etc. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente, vous êtes pris par cet accord magique*». (Journal).

Et M. Denis:

«*Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou quelque anecdote, est essentiellement une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*». (Théories).



HENRI MATISSE : Dessin (1936).

Enfin P. Signac :

«C'est par les harmonies des lignes et des couleurs, qu'il peut manier au gré de ses besoins et de sa volonté, et non par le sujet, que le peintre doit émouvoir. Et c'est en s'adressant aux sens plus qu'au raisonnement qu'il s'exprimera mieux...» (Encyclopédie Française, tome XVI).

Le peintre, conscient du destin de la peinture, suggérera donc l'émotion poétique, émotion qui est la sienne, en créant, par ses seuls moyens. D'ailleurs, l'intensité de l'émotion du créateur ne garantit nullement la qualité de l'œuvre. Penser cela serait croire que les plus beaux poèmes d'amour ont été écrits par les plus grands amoureux. Ils le furent par les plus grands poètes. Cette émotion que l'artiste veut transmettre, elle est essentiellement en lui ; l'objet dont il reproduit l'image n'en est que le prétexte. C'est donc en lui qu'il doit d'abord chercher la source.

«La vanité des peintres, qui est immense, dit Eluard, les a longtemps poussés à s'installer devant un paysage, devant une image, devant un

texte comme devant un mur, pour le répéter. Ils n'avaient pas faim d'eux-mêmes. Ils s'appliquaient». («Donner à voir»).

Pour nous émouvoir, le peintre ne devra pas copier la nature, mais la transposer selon son tempérament, dégager de la nature les éléments picturalement émouvants, couleurs ou formes, et nous les «donner à voir». Mais là encore, des interférences littéraires risquent de se produire par la tentation dialectique d'exprimer ou de suggérer selon le mode poétique. On sait que le sens trop précis abolit la poésie, qu'une certaine imprécision donne un halo poétique à l'image en littérature. De là le flou des tableaux de Carrière qui, d'autre part, ignorait la couleur. L'en louer, c'est prétendre que la vision d'un œil myope est plus poétique que la vision d'un œil normal. Au contraire, un clown ou une fille de Rouault, par le jeu de rouges profonds et de verts spirituels ordonnés en formes douloureuses par le rythme inhibitoire des noirs, atteignent à un pathétique grandiose. Et pour parler de lignes, les œuvres les plus dynamiquement chargées de poésie se sont

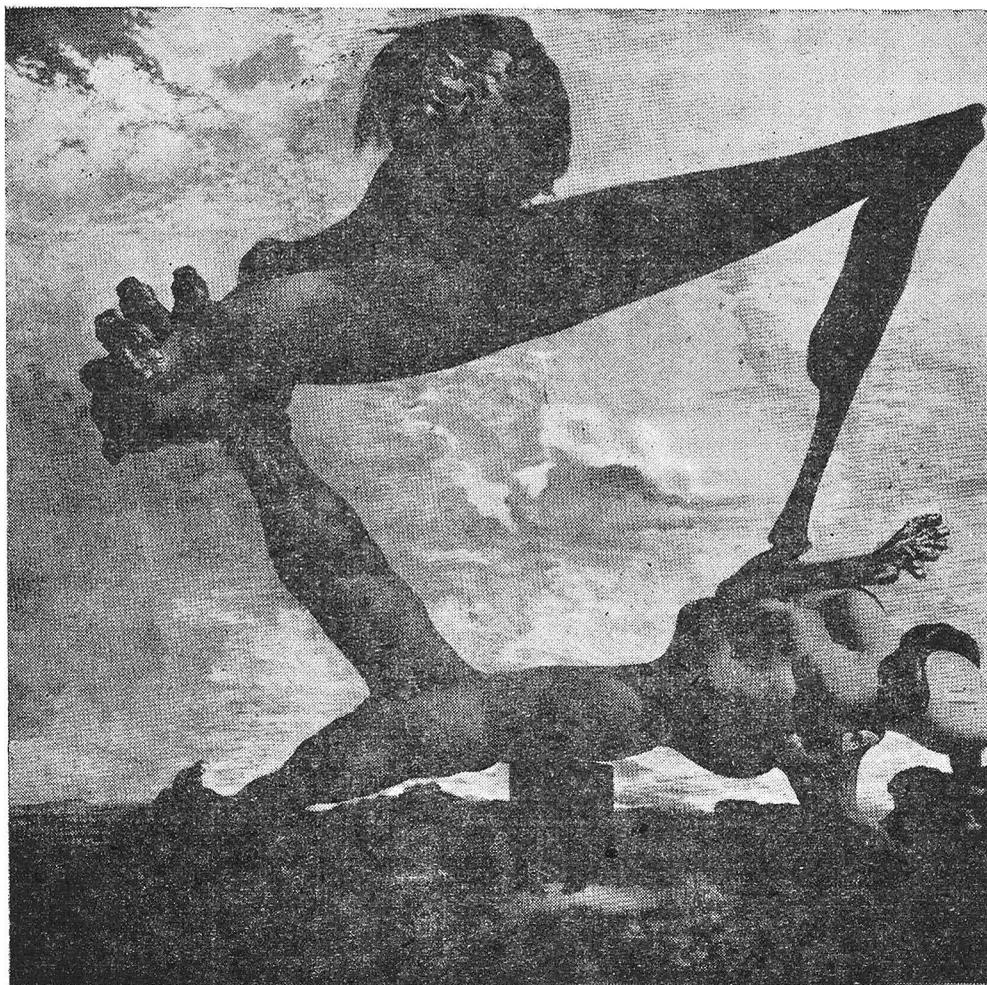
toutes servies de certaines déformations qui excitent l'esprit et sollicitent ses facultés poétiques, depuis Le Greco. Ces déformations que l'on retrouve en poésie, comme le fait remarquer Aragon, manifestent la tendance de l'art à se libérer, de la réalité d'une part, et, de l'autre, de la routine des moyens par une lutte âpre contre les goûts, ou plutôt l'absence de goût du public.

Une tendance poétique qui remonte à Rimbaud et Lautréamont assure à l'image la primauté. La ressemblance entre l'univers poétique et l'univers du rêve explique cette attitude.

«Le vice appelé surréalisme, disait Aragon, est l'emploi déréglé du stupéfiant image».

Cette ligne de conduite a pu fournir à la poésie verbale ses plus étonnantes réussites; il me semble que, pour la peinture, elle la conduit à un échec. La représentation picturale d'images poétiques n'est qu'un retour camouflé au sujet. Elle ressort

tit à la littérature; elle utilise des moyens propres au langage au détriment des moyens picturaux, et aboutit au symbole ou même à l'allégorie. Elle s'adresse plus à l'intellect qu'aux sens. J'ai, par exemple, en mémoire un tableau de Salvador Dali: «*Prémonition de la Guerre d'Espagne*». Dans un paysage dépouillé et précis, au premier plan, peints avec grand réalisme et souci du détail, des viscères, des chairs martyrisées; très haut, au centre, une tête ravagée de douleur, renversée en arrière; des bras décharnés et une horrible main étreignant en plein ciel un sein gonflé; le tout peint de la manière la plus classique, aussi proche que possible de la réalité. L'image, au sens poétique du mot, vous saisit de la même manière que vous le seriez en voyant inopinément une autopsie. Un poème vous procurerait la même impression et sans doute la sublimerait-il. En quoi l'art pictural importe-t-il ici?



SALVATOR DALI : Espagne, prémonition de la guerre civile.



ANDRÉ MASSON : *Mythologie de la nature.*

« Se reflétant dans l'œil du marécage ».

De la même façon, A. Masson peint une *« Mythologie de la Nature »*. Si je lis seulement les titres des dessins de Masson, cette liste vous donnera l'impression d'un poème. En fait, c'en est un, puisqu'il produit cette impression :

A la source la femme aimée.
 A la fois le piège et la proie.
 Rejeté par la mer.
 Apporté par l'orage.
 Pose ta main sur la montagne.
 Ecoute la pluie nourrice des abeilles.
 Vois l'antre des métamorphoses.
 Il n'y a pas de monde achevé.
 Sur les rives de l'ennui.
 Il y a le charme et le chêne enlacés.
 Près des signes de feu.
 Se reflétant dans l'œil du marécage.
 Assis dans ton jardin tu deviendras....
 Forêt.

Ces métamorphoses consistent à nous montrer l'arbre devenu femme, l'eau devenue œil, etc. Tout cela fait de belles images poétiques, mais où en est la valeur picturale ? Voici, d'ailleurs, un passage de la présentation de cette œuvre par Pier-

re Mabille. Ce sont, si vous l'entendez bien, les artistes voyants qui parlent, s'adressant aux êtres communs :

« Jadis nous ne participions pas à vos gloires, à vos confort. Nous n'avons pas sacrifié à vos Dieux, jamais nous n'avons cru aux fallacieuses leçons de vos écoles. Difficilement nous avons maintenu le contact permanent avec l'universalité du monde. Nous avons compris son unité et vécu en elle. Dans les mouvements contraires de notre chair, nous avons reconnu la lutte des forces qui déchainent l'océan et font éclater l'énorme masse des montagnes. Nous avons appris le développement sans fin des formes, la lente et cyclique évolution des énergies. Nous savons le mystère des transmutations. Notre conscience peu à peu s'est étendue aux limites du Cosmos. Alors, nous fut acquis le don de voir et de pouvoir.

Ils dirent ce qu'ils voyaient dans l'espace, là où les regards lassés ne perçoivent plus rien. Sortant des eaux divisées par les joncs et les hautes fleurs d'herbe, un œil offrait à la lumière la voie dispersante du liquide cristallin. Dans la grotte voisine, le temps en lutte avec la pesanteur miné-

rale inventait des formes que seul le sang paraissait capable d'engendrer pour la vie animale. Détonnantes métamorphoses s'opéraient au cours desquelles les règnes se trouvaient confondus». (Cahiers d'art. Nos. 5-10, 1939).

L'œuvre de Masson ressemble davantage à une illustration de ce texte que le texte n'apparaît comme un commentaire de *«Mythologie de la Nature»*. Cependant, il faut remarquer la révolte louable et justifiée contre l'esclavage de la raison traditionnelle. Les peintres ont faim d'eux-mêmes, et ils ont conquis une liberté absolue d'expression. Ils s'affirment subjectivement devant l'objet; ils tâchent de nous conduire à une lente familia-



ANDRÉ MASSON : *Mythologie de la nature.*
« Pose ta main sur la montagne ».

risation avec le mystère, c'est-à-dire avec la poésie latente en toute chose. Lorsqu'à ces buts ils assignent de purs moyens picturaux, leur lutte pour arracher la crasse des écoles est grande et émouvante; et elle est poésie. Ils continuent l'âpre conquête de l'homme sur le monde extérieur en renouvelant les rapports de l'un avec l'autre, en en présentant le dynamisme continu.

La peinture, depuis le cubisme, n'a pas renoncé à chercher à dégager le mystère intégral de l'objet, et c'est dans cette recherche que réside son principal facteur émotif. Lui reconnaissant un tel dessein, si semblable au leur, les poètes l'en ont louée sans modération, car avant ces tentatives débridées, le poète affirmait la suprématie de son art.

«Combien d'images faudra-t-il au peintre, disait Eluard, pour montrer les confusions les plus simples, les métamorphoses les plus habituelles, com-

me: «C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant». Car s'il se borne à figurer telle pierre ou tel arbre, nous contesterons toujours qu'il s'agisse de cette pierre ou de cet arbre plutôt que de tel autre, par définition plus évident puisqu'il ne nous est pas proposé. Cela à l'infini. Et l'homme? O Lauréaumont sans visage! Et le mot ou, que devient-il? Combien faudra-t-il d'images au peintre pour montrer misérablement la pluie, dernier ressort des nuages, quand ils en ont assez de faire patte de velours? Combien d'images ou de fragments d'images pour tout ce qui ne vit que le temps de se défaire et qui ne spécule que sur la surprise, le contretemps, le contresens, l'oubli? «Rien, dit le Corporal Oiseau». (Alfred Jarry). Et les lapsus charmants, les mots nouveaux, les mots magiques, recéleurs du phosphore des désirs, du plomb des candeurs, de l'agate haineuse? Quel est le trait qui dit je t'aime sans qu'on puisse en douter? Les mots gagnent. On ne voit ce qu'on veut que les yeux fermés, tout est exprimable à haute voix». («Donner à voir». Physique de la Poésie).

Mais le peintre des poètes, le prodigieux Protée de la Peinture, devait forcer leur admiration. Et c'est Eluard qui avoue:

«A partir de Picasso, les murs s'écroulent. Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant un tableau. Il rêve, il imagine, il crée. Et soudain, voici que l'objet virtuel naît de l'objet réel, qu'il devient réel à son tour, voici qu'ils font image, du réel au réel, comme un mot avec tous les autres. On ne se trompe plus d'objet, puisque tout s'accorde, se lie, se fait valoir, se remplace. Deux objets ne se séparent que pour mieux se retrouver dans leur éloignement, en passant par l'échelle de toutes les choses, de tous les êtres. Le lecteur d'un poème l'illustre forcément. Il boit à la source. Ce soir, sa voix a un autre son, la chevelure qu'il aime s'aère ou s'alourdit. Elle contourne le morne puits d'hier ou s'enfonce dans l'oreiller comme un char-don.

«C'est alors que les beaux yeux recommencent, comprennent et que le monde s'illumine». («Donner à voir». Physique de la Poésie).

Nous y voilà. Et ce texte admirable nous livre la clef du pouvoir de corruption de la littérature: le poète n'a de cesse qu'il reconnaisse dans la peinture l'illustration d'un poème. Pour échapper à la négation de l'art pictural, il y faut le pouvoir de renouvellement et le sens du rythme pictural d'un Picasso. Dans cette entreprise, des Rops, des Redon, des De Groux y manifestèrent surtout leurs limites. Evidemment. Picasso est d'une autre taille, lui qui a dit: «Quand je n'ai plus de bleu, je mets du rouge». Et chez lui, comme chez Cézanne, cette lutte titanessque contre l'objet, laisse dans l'œuvre des traces émouvantes.

Ecoutez Eluard:

«A tous ceux qui ne sauraient apercevoir à quel point la démarche de Picasso fut bouleversante, nous expliquerons ceci:

En général, la pensée essaie de distinguer d'abord les choses et leurs rapports: les choses four-nissant des idées concrètes, leurs rapports des idées abstraites, et pour cela il faut aller du sujet à l'objet. Or, pour parcourir ce chemin du sujet à l'objet, il faut une certaine dose de sympathie ou d'antipathie, donc des idées de valeur. Ceci mène souvent les animaux, les enfants, les sauvages, les fous, les poètes aux erreurs ou aux évidences les plus simples. Ils prennent un verre pour un gouffre ou un piège, le feu pour un joyau, la lune pour une femme, une bouteille pour une arme, un tableau pour une fenêtre. Ils font une erreur quand ils établissent le rapport par antipathie, mais quand ils l'établissent par sympathie, on peut affirmer que ce rapport leur sert à fonder leur vérité. Ils sont donc tour à tour fortifiés et victimes de cette faculté qu'ils ont de comparer. La vie est donc tour à tour bonne et mauvaise pour eux, comme pour les autres. Quelques-uns ne sortiront de cet état stagnant que pour retomber dans un autre état, aussi stagnant: les animaux se domestiquent, les enfants atteignent l'âge de raison, les sauvages se civilisent, les fous guérissent, les poètes s'oublent. Seuls certains poètes parviennent à surmonter cette triste alternative et, propageant leur individualité, à transformer le cœur des hommes en leur montrant, toute nue, une raison poétique». («Donner à voir». Peintres).

Ainsi s'établissait du poète au peintre ce cou-

rant de sympathie qui est la marque de notre temps. Des poètes peignent (Max Jacob), et tous les peintres écrivent. Voici un texte:

«donne arrache et tue je traverse allume et brûle caresse lèche embrasse et regarde je sonne à toute volée les cloches jusqu'à ce qu'elles saignent épouvante les pigeons et les fais voler autour du colombier jusqu'à ce qu'ils tombent par terre déjà morts de fatigue je boucherai toutes les fenêtres avec de la terre et avec tes cheveux je prendrai tous les oiseaux qui chantent et couperai toutes les fleurs je bercerais dans mes bras l'agneau et je lui donnerai à dévorer ma poitrine je le laverai avec mes larmes de plaisir et de peine». («Donner à voir». Premières vues anciennes).

De qui est-ce? Ne cherchez pas. C'est de Pablo Picasso. Mais cet art dont se satisfont tellement les poètes, j'entends les vrais, les voyants, s'adresse, certes, plus à l'intellect, à l'imagination, qu'aux sens. Le cubisme tâchant d'introduire une nouvelle dialectique plastique qui s'oppose à la réalité illusoire présentée par les sens, fait appel aux facultés purement intellectuelles. «Les sens déforment; seul l'intellect est une force créatrice, une force qui construit», a dit Braque. C'était une démarche concertée visant à atteindre cette émotion poétique, ravissement de l'âme dans le monde supérieur de la vérité, domaine des idées platoniciennes. Déjà Mallarmé chantait:



ANDRÉ MASSON : Mythologie de la nature.

«Vois l'autre des métamorphoses».

*Où, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions,
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.*

*Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara.
Gloire du long désir, Idées,
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir de ce nouveau devoir...*

(«Prose pour les Esseintes»).

Dans ce domaine, la poésie, art du langage, est reine. La peinture s'épuise à la vouloir imiter. L'abstraction la stérilise. «*On déguste la peinture comme un fruit*, dit Borès. *Plaisir des sens avant tout, nous la savourons avec nos doigts. Sa peau s'identifie à la nôtre*». Il semble que beaucoup de peintres, dans leur désir de conformer leurs moyens à ceux de la poésie, ne peignent plus que pour les poètes. Mais, pour ceux-ci, quel merveilleux excitant! Le fameux poème des «Phares» marque le point de départ de la poésie d'inspiration picturale. Dans la poésie moderne, la poésie surréaliste, en particulier la «fulgurance» des images suscitées par la peinture, montre assez ce que le poète a gagné à s'asservir le peintre. (Ce n'est d'ailleurs pas le cas pour Picasso.). Bon prince, le poète ne marchande point son admiration. Parlant de G. di Chirico, J. Cocteau s'écrie :

«*Il ne s'agit pas de regarder sans comprendre, et de jouir gratuitement d'un charme décoratif. Il s'agit de payer cher et de comprendre avec un sens spécial: le sens du fabuleux*». (Le mystère laïc).

Et voici le sens du fabuleux à l'œuvre :

«*Il y a des œuvres souriantes de Chirico, avec du ciel, des oriflammes, des mirlions, des bouillons de pêche. Si on les contournaient, on verrait un revolver contre la toile et on entendrait une voix dure: «Souriez ou je tire!» Voilà pourquoi ces œuvres souriantes vous adressent un regard anxieux*. (Le mystère laïc).

Et encore :

«*Il ne m'intéresse pas d'établir si Chirico peint mieux ou plus mal, s'il se répète ou s'invente. Ce serait me placer au point de vue esthétique. Or, Chirico m'intéresse au point de vue éthique. Il me prouve l'existence d'une vérité de l'âme, n'ayant jamais de pittoresque avec tous les éléments qui le suscitent*». (Le mystère laïc).

Ces buts ascétiques sont bien attirants, mais ils me paraissent absolument contraires au destin de la peinture, car éviter le pittoresque en usant de tous les éléments qui le suscitent, c'est parfait, mais à la condition de le remplacer par le pictural, qui est d'abord, j'insiste, jouissance d'un charme décoratif.

Mais, je reviens à mes poètes, et je voudrais vous citer quelques-unes de leurs œuvres inspirées par les peintres. Voici quelques poèmes d'Eluard. D'abord un poème dédié à Picasso. Je pense que vous y verrez quelle tentation s'y apprête

pour un peintre, quel piège délicieux, ces images pour un poète de la peinture.

Première du monde

A Pablo Picasso.

*Captive de la plaine, agonisante folle,
La lumière sur toi se cache, vois le ciel:
Il a fermé les yeux pour s'en prendre à ton rêve,
Il a fermé ta robe pour briser tes chaînes.*

*Devant les roues toutes nouées
Un éventail rit aux éclats,
Dans les traites filets de l'herbe
Les routes perdent leur reflet.*

*Ne peux-tu pas prendre les étoiles?
Dont les barques sont les amandes
Dans ta paume chaude et câline
Ou dans les boucles de ta tête?*

*Ne peux-tu donc pas prendre les vagues
Ecartelée, tu leur ressembles,
Dans leur nid de feu tu demeures
Et ton éclat s'en multiplie.*

*De l'aube baillonnée un seul cri veut jaillir.
Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce.
Il ira se fixer sur tes paupières closes.
O douce, quand tu dors la nuit se mêle au jour.*
(«Capitale de la douleur»).

Et voici, maintenant, Georges Braque :

*Un oiseau s'envole,
Il rejette les nues comme un voile inutile,
Il n'a jamais craint la lumière,
Enfermé dans son vol,
Il n'a jamais eu d'ombre.*

*Coquilles des moissons brisées par le soleil.
Toutes les feuilles dans les bois disent oui,
Elles ne savent dire que oui,
Toute question, toute réponse
Et la rosée coule au fond de ce oui.*

*Un homme aux yeux légers décrit le ciel
Il en rassemble les merveilles [d'amour.
Comme des feuilles dans un bois,
Comme des oiseaux dans leurs ailes
Et des hommes dans le sommeil.*
(«Capitale de la douleur»).

Enfin, ce fragment d'un poème sur Picasso :
*Est-il argile plus aride que tous ces journaux
Avec lesquels tu te lanças à la conquête de*
[déchirés
[l'aurore

*De l'aurore d'un humble objet
Tu dessines avec amour ce qui attendait d'exister
Tu dessines dans le vide
Comme on ne dessine pas.*

*Généreusement tu découpas la forme d'un poulet
Tes mains jouèrent avec ton paquet de tabac
Avec un verre avec un litre qui gagnèrent*

*Le monde enfant sortit d'un songe
Bon vent pour la guitare et pour l'oiseau
Une seule passion pour le lit et la barque
Pour la verdure neuve et pour le vin nouveau
Les jambes des baigneuses dénudent vague et*
[plage

*Matin tes volets bleus se ferment sur la nuit
 Dans les sillons la caille a l'odeur de noisette
 Des vieux mois d'août et des jeudis
 Récoltes bariolées paysannes sonores
 Ecaillés des marais sécheresse des nids
 Visage aux hirondelles amères au couchant
 [rauque*

*Le matin allume un fruit vert
 Dore les blés les joues les cœurs
 Tu tiens la flamme entre tes doigts
 Et tu peins comme un incendie
 Enfin la flamme unit enfin la flamme sauve.*

(«Donner à voir». Peintres 1938).

Je citerai encore, par Tristan Tzara, cette remarquable présentation de Marc Chagall, peintre-poète par excellence :

Epigraphe: «Un monsieur ayant monté tout en haut de la Tour Eiffel avec sa dame, dit à celle-ci: «Regardez comme c'est beau en bas». Elle lui répondit: «Si c'est vraiment beau en bas, pourquoi nous faites-vous monter si haut?»

«Frotter sa peau et dilater les pores jusqu'à ce qu'on y voie des fleurs, des larmes et des restes de repas. Agrandies dans le rêve d'enfance, je vois de très près les miettes sèches de pain et la poussière entre les fibres de bois dur au soleil. Pour le baiser de l'anniversaire, le vent envoie la fiancée, une tendre salutation d'écharpes palpant sa chair bien nourrie. Et devant l'église couverte de neige le vieux s'en va obliquement dilaté à la mesure de sa tache noire et lourde. Le drame est écrit sur un parchemin qui sert de nuage et de sac à ces sortes d'événements en dentelle. Qui n'a pas senti, quand la gaieté le rend léger, sa bien-aimée venant de loin, se poser dans la paume de sa main, ne connaît pas les subtilités des syllabes de temps fondant dans la bouche.

«Couvert de toute la poussière du sort obscur, le violon s'en va, emportant son musicien, le violon s'en va emportant son musicien, le violon s'en va emportant son musicien, le goût de bonbon dans l'œil du chien, la chanson s'en va sur les rails du train, le violon s'en va emportant le train, et l'œil chante sur les rails du violon couvert de la poussière du sort obscur sur l'œil du train, sur les rails de la chanson, sur le bonbon de l'œil.

«Ainsi ramasse-t-il, avec d'énormes mains, l'histoire tourmentée du monde, sur la table ronde du monde, tandis que de sa bouche s'envole des oiseaux en sifflant, et les accents circonflexes bouchent les bouteilles à l'étalage des voyelles où l'on agite des mouchoirs parmi les calculs des probabilités et des rêves».

L'accord du poète et du peintre est trop évident pour que j'y insiste. Eluard avait dit :

«Pour collaborer, peintres et poètes se veulent libres. La dépendance abaisse, empêche de comprendre, d'aimer. Il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu. A la fin rien n'est aussi beau qu'une ressemblance involontaire».

Il semble bien que beaucoup de peintres ne se sentent pas libres, sinon à l'égard des poètes, du moins à l'égard de la poésie. Les rapports entre

peinture et poésie, d'après ces textes sont des plus étroits. Pour montrer une autre tendance picturale échappant à ce prestige du verbe j'évoquerai l'«*Invitation au voyage*», de Baudelaire, et un tableau de Matisse dont le titre est constitué par un vers de ce poème: «*Luxe, calme et volupté*».

L'Invitation au voyage.

*Mon enfant, ma sœur
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble!
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traitres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.*

*Là tout n'est qu'ordre et beauté
 Luxe calme et volupté.*

*Des meubles luisants,
 Polis par les ans,
 Décoreraient notre chambre;
 Les plus rares fleurs
 Mélant leurs odeurs
 Aux vagues senteurs de l'ambre,
 Les riches plafonds,
 Les miroirs profonds,
 La splendeur orientale
 Tout y parlerait
 A l'âme en secret
 La douce langue natale.*

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.*

*Vois sur ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde;
 C'est pour assouvir
 Ton moindre désir
 Qu'ils viennent du bout du monde.
 Les soleils couchants
 Revêtent les champs,
 Les canaux, la ville entière,
 D'hyacinthe et d'or;
 Le monde s'endort
 Dans une chaude lumière.*

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.*

(Les fleurs du mal).

Aucune des images précises de la poésie n'a été retenue par le peintre; et son hommage en est d'autant plus précieux. Seule l'évocation poétique est la même. Ce voyage, c'est le voyage vers le monde divin de la poésie, loin des tristes contingences humaines. C'est le voyage que vous entreprendrez en ouvrant tel livre de poèmes, en entendant telle musique, en contemplant tel tableau. S'assignant le même but, peintre et poète

te ont pris des chemins radicalement différents. Le poète nous conduit vers ce but suprême par des images, des rythmes, des sentiments de tendresse, des désirs d'évasion; le peintre, par une délicieuse harmonie de couleurs et de formes. L'homme, empêché de toute haute jouissance par l'habitude d'une vision sordide, ne verra que trois femmes mal faites, dans un décor sans ses plantes, ses herbes, et ses fleurs familières. Richesse du dénuement... Il ne subira pas l'envoûtement de cette harmonie extraordinaire de mauves, de verts et de roses, pure modulation entre les tons chauds du sol et des montagnes, et les tons froids des corps, dont les lignes convergentes, accordées aux calmes et puissantes lignes du paysage, célèbrent la gloire du grand corps nu debout à gauche, dont la masse plastique, d'une matière froide et dense, contraste étonnamment avec l'arabesque précieuse et les tons spirituels délicatement modulés du corps agenouillé, à la chevelure de blé mûr, au grand soleil d'été.

Voilà un tableau qui est d'abord une fête pour les yeux, mais qui est aussi tout chargé de la magie poétique des formes et des couleurs. Condamnant l'art dont le dessein est trop abstrait, au bénéfice d'un art qui parle davantage aux sens, je voudrais marquer ici qu'il ne suffit pas qu'un art soit avant tout sensualiste pour avoir une valeur. Il faut un équilibre magistral entre les facultés créatrices des sens et de l'intellect, et c'est le cas chez Matisse, entre autres, qui est aussi bien, par certains côtés, un homme de laboratoire.

III. Destin de la peinture.

Nous voyons donc, dans sa tentative de libération de la vision traditionnelle, la peinture s'attacher à la poésie comme à une grande sœur turbulente, dont on admire l'indépendance en face de parents croque-mitaines; reconnaître en elle, réalisées, ses aspirations les plus ferventes; et, dans l'élan de son admiration, employer les mêmes moyens, la copier, l'illustrer. Il y aurait là un renoncement pénible, si de grands peintres, conscients de l'indépendance de leur art et de sa grandeur, tels que Matisse, n'en exaltaient les moyens propres; et, devant eux, la littérature s'effare ou s'incline. C'est dans un essai sur Matisse qu'en 1907 Guillaume Apollinaire écrivait:

«Il n'y a pas de rapport de la peinture à la littérature, et je me suis efforcé de n'établir à cet égard aucune confusion».

Que la peinture connaisse donc ses limites et sa grandeur.

Songer d'abord à la poésie d'un tableau, c'est-à-dire à ce troublant pouvoir qu'il aurait de nous émouvoir, comme j'ai essayé de le définir au début, c'est rechercher, par la puissance invétérée de l'habitude littéraire, une équivalence douteuse, une correspondance fortuite entre deux arts distincts. C'est rechercher l'accidentel.

Pour tous ceux qui aiment la peinture, ce sentiment les conduit à s'entourer de tableaux, à en orner leurs murs. J'aperçois là une notable différence avec la poésie, art du langage. Vous cherchez dans la poésie à retrouver par instants ce monde supérieur de la beauté dont tous les arts manifestent en l'homme l'insatiable besoin. Vous le rechercherez à ces moments où vous sentirez en vous la sollicitation de cette jouissance, de ce climat de paradis perdu. Vous ouvrirez alors votre livre, et vous partirez pour l'ineffable voyage vers ce monde de délices:

*Là tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*

La poésie vous ravira à la vie quotidienne. Ce sont là des sommets sur lesquels on ne se tient pas. L'émotion poétique ne peut être continue. Bien plus humble sera le destin du tableau; et pourtant, dans cette humilité, quel puissant orgueil! Il ornera vos murs; il aura pour fonction, non de supprimer les lourdes ténèbres de la vie quotidienne, mais de les éclairer.

Un tableau est d'abord une fête pour l'œil. On devra y retrouver avant tout la jouissance d'une harmonie décorative. Au-delà, si, abîmé dans une contemplation profonde, vous subissez l'envoûtement des assemblages de lignes et des accords de tons, tant micux; mais il est certain que le peintre ne doit pas, a priori, rechercher tel effet poétique; il doit se laisser guider par le merveilleux pragmatisme créateur, car, toute forme, écrit Focillon, «a sa vocation matérielle déjà esquissée dans la vie intérieure».

«Dans l'esprit, elle est déjà touche, taille, facette, parcours linéaire, chose pétrie, chose peinte, agencement de masses dans des matériaux définis. Elle ne s'abstrait pas, elle n'est pas chose en soi. Elle engage le tactile et le visuel. De même que le musicien n'entend pas en lui le dessin de sa musique, un rapport de nombres, mais des timbres, des instruments, un orchestre, de même le peintre ne voit pas en lui l'abstraction de son tableau, mais des tons, un modelé, une touche. La main dans son esprit travaille. Dans l'abstrait, elle crée le concret, et dans l'impondérable, le poids». (Vie des formes).

D'ailleurs, il serait bon qu'il en fût de mes considérations, comme des conseils des «Nourritures Terrestres»:

«Et quand tu m'auras lu, disait Gide, jette ce livre, — et sors».

Et Rouault écrit:

«Pourquoi tant écrire sur la peinture, et s'efforcer d'être clair, quand notre ordre essentiel est: Forme, Couleurs, Harmonie».

«Nous faisons un art muet», disait le vieux Poussin.

Donc, taisons-nous!

RAYMOND MORINEAU.

La vie littéraire

François Mauriac hagiographe

par André Rousseaux

Faut-il le remarquer? François Mauriac, jusqu'aujourd'hui, n'avait écrit aucune vie de saint. Et il nous dit en confidence qu'il n'avait envie d'en écrire aucune. Qu'a-t-il fallu pour qu'il rencontrât Marguerite de Cortone, un des personnages les moins célèbres parmi tous les saints et les saintes qui peuplent l'Italie du XIII^e siècle, et pour qu'il en ranimât la biographie? Rien de moins que la guerre, l'invasion, l'occupation de la France par les hordes allemandes.

La propriété de Mauriac, en Gironde, était pleine d'officiers et de soldats feldgrau. «Il y avait, nous dit-il, un Allemand dans chaque chambre. Un accordéon ennemi gémissait du côté de la cuisine. Qu'il fit soleil, ou que la pluie ruisselât contre les vitres, le paysage était désespéré. Il fallait tout de même écrire...»

La vie de Marguerite de Cortone n'était pas un sujet rebattu; elle est peu connue en France. Ce n'est pas une histoire compliquée, la documentation en est fort brève. Mauriac avoue, d'ailleurs, son peu de goût pour les reconstitutions historiques, et précise qu'il a eu le dessein, avant tout, d'évoquer la vie d'une âme. Pouvait-on, au sein de la France torturée, se livrer à une littérature quelconque? Si une évaison spirituelle était permise, était-ce ailleurs que dans un monde où il n'est question que de grandes souffrances acceptées et d'un infini désir d'amour? Je sais bien que, pour ma part, dans une autre région de la France, où je voyais vivre autour de moi les héroïques garçons du maquis, quand je travaillais, dans une retraite analogue, à une étude sur Péguy, je sais bien, dis-je, que je n'aurais pu laisser dériver ma plume sur aucun autre sujet. Et je comprends avec une sympathie fraternelle ce que nous dit François Mauriac quand il écrit: «Il me semble que les remous de mon cœur et de mes pensées, autour de cette sainte oubliée du XIII^e siècle, donnent à ce livre un accent particulier. Il faut, en le lisant, se souvenir que tel chapitre a été interrompu parce que c'était l'heure des «Français parlent aux Français», ou parce que de lourdes bottes ébranlaient le plafond, ou parce que les fanfares du grand Etat-Major allemand annonçaient à la radio une victoire du Reich...»

*
* *

Mais venons-en à la sainte elle-même, à sa vie de pénitence, à ses dialogues avec Dieu. Qui est Marguerite de Cortone? D'abord, une pécheresse. Elle était née en 1247, en Ombrie, dans un

village voisin du lac Trasimène. Sa mère mourut quand elle avait sept ans. Son père, modeste cultivateur, se remaria presque aussitôt. La petite Marguerite fut haïe par sa marâtre, jalouse de la fillette. C'est que celle-ci était d'une beauté rare. Elle fit bientôt des conquêtes. Un gentilhomme de Montepulciano l'enleva un jour, pour faire d'elle sa maîtresse. La jeune paysanne devint châtelaine. Pendant neuf ans, elle vécut, dit un de ses contemporains, «dans le luxe des vêtements, les cheveux ornés de chaînes d'or, ne sortant qu'à cheval ou en carrosse, le visage fardé, fière de la richesse de son amant». Elle eut un enfant. Aurait-elle jamais renoncé à cette vie, si Dieu ne l'en avait brutalement arrachée? Un jour que le seigneur de Montepulciano était allé visiter ses terres, il ne reparut point. Deux jours après, au fond d'un bois, Marguerite retrouva le corps de son amant assassiné.

Elle change alors de vie d'un seul coup. Elle se défait de tous ses bijoux, et, prenant son enfant par la main, elle va frapper à la porte d'un couvent franciscain du voisinage. C'est pour s'entendre dire: «Ma fille, vous êtes trop jeune et trop jolie». Elle haïra désormais cette beauté dont elle a été si fière. Quand elle aura réussi à prendre enfin l'habit de religieuse (et son fils expiera lui aussi sous le froc le péché dont il est né), il faudra un jour que son confesseur l'empêche de se taillader le visage avec une lame de rasoir. Pour se rendre laide malgré tout, elle se barbouillera de suie les joues et le front. Autant qu'elle a été une ardente amoureuse, elle sera une pénitente forcenée. «Il n'existe d'ailleurs pas, écrit Mauriac, d'abîme entre ces deux vocations. Beaucoup, surtout parmi les femmes, passent de l'une à l'autre. Ce que Mme de Sévigné a dit de Jean Racine, qu'il aimait Dieu comme il avait aimé ses maîtresses, se vérifie dans bien des destinées».

Ajoutons que c'est sans doute la raison profonde pour laquelle François Mauriac a été attiré par sainte Marguerite de Cortone. Non pas qu'il ait par-dessus tout le goût de peindre le mal, comme ses détracteurs lui en font grief, non sans mauvaise foi du reste. La vérité est qu'avec les plus grands pécheurs, Dieu sait faire les plus grands saints, comme l'exemple en est donné dès l'Evangile par l'histoire de Marie-Madeleine. Cette vérité, la vie de Marguerite de Cortone la démontre une fois de plus. Mais, il y a, dans cette vie, une autre démonstration à laquelle Mauriac ne tient pas moins, et qui fournit sans doute la principale raison pour laquelle

Marguerite a pris place parmi ses héroïnes. C'est que l'amour de Dieu est seul à pouvoir combler réellement le cœur de l'homme. Car Mauriac ne croit guère à la valeur de l'amour en ce monde, et le refuge dans l'amour divin est sa seule consolation aux déceptions que lui inspire le spectacle de l'amour ici-bas.

* * *

D'un bout à l'autre de son œuvre, on voit reparaître ce problème lourd d'anxiété. Du *Désert de l'Amour* aux *Mal Aimés*, les formules peuvent changer, la question reste la même: l'amour sur la terre est-il autre chose qu'un mirage? Et la réponse est toujours un *non* inéluctable et désolé. L'amour charnel, aux yeux de Mauriac, ne réussit pas à éclairer la vie humaine. Celle-ci reste plongée dans les ténébres. Seule, la mort amènera «la fin de la nuit», comme Mauriac l'a fait dire à l'une de ses héroïnes les plus célèbres, Thérèse Desqueyroux. Il revient sur cette idée qui lui est chère, dans un chapitre de sa *Sainte Marguerite* qu'il intitule: «La Mort, dernière extase». «La mort, écrit-il, qui, écartant les choses et les êtres, enfin démasque Dieu et nous livre à lui... La mort: la seule extase qu'à nous, pauvres chrétiens, il nous sera donné de connaître».

Alors, la seule porte ouverte en ce monde sur l'amour vrai, sur l'amour éternel, c'est la vie qui ressemble le plus à la mort, c'est la vie qui tue toutes les attaches de la terre, et telle que Marguerite de Cortone l'a vécue. Du point de vue de la terre, et des raisons de la terre, c'est pure folie. Car cette sainte est une forcenée. Son biographe ne nous le cache pas. Il faut reconnaître, dit-il, que les excès de Marguerite confondaient la sagesse humaine. Et il insiste sur «l'impossible adaptation au monde» des êtres totalement voués à l'amour divin. Sainte Marguerite se montre au plus haut point cette tragique inadaptée. Son corps succombait sous les macérations qu'elle lui infligeait. «Il lui arriva même de s'être dépouillée au point de demeurer nue dans sa cellule, roulée dans une natte de jonc. Des herbes crues, des noix, des amandes, c'était toute sa nourriture. Elle pleurait durant ses repas et demeurait l'esprit suspendu, oubliant de manger». Tout cela n'est-il pas fou, diront les gens raisonnables.

C'est la question qui se pose, pour finir, devant l'évocation d'une telle vie. Et Mauriac ne l'a pas éludée. Seulement, il lui a été donné d'y répondre en un temps où cette folie manifeste tout son prix, parce que c'est une folie d'amour. Oui, Marguerite sacrifie sa vie de façon incroyable, mais elle le fait parce qu'elle croit que son sacrifice la sauve et sauve les autres hommes. «Que l'homme de 1943, écrit Mauriac, dont le destin est de haïr et d'être haï, de détruire et d'être détruit, y regarde à deux fois avant de se moquer et de hausser les épaules; qu'il demeure attentif au secret de cette sainte folie. Au fond, rien de ce qui se fait par amour n'est horrible».

Cette jeune femme qui couvre de cendre sa tête rasée pour venir à bout de sa beauté charnelle, le grand amour qui l'anime ne l'éclaire-t-il pas d'une lumière sublime, si l'on compare son corps volontairement supplicié à ceux que la haine des bourreaux a massacrés, dans notre monde où la raison s'est flattée de tant de victoires? C'est la conclusion de Mauriac, qui souhaite voir la sainte du XIII^{ème} siècle en susciter une autre aujourd'hui, pour rompre les chaînes de notre bague matérialiste. Mais ce vœu n'est-il pas exaucé? N'y a-t-il pas des saints et des saintes, innombrables peut-être, parmi ces victimes de l'oppression d'hier; tous ceux et toutes celles qui ont souffert jusqu'à la mort, parce qu'ils ont voulu souffrir, parce qu'ils sont allés au-devant du danger et du martyre, parce que, comme les saints prennent le parti du souverain Bien contre l'Empire du Mal, ils ont choisi, contre le règne de la haine et de la violence, la cause de la liberté et de l'amour.

ANDRÉ ROUSSEAU.

Lexique biographique des membres de la "Commission des Sciences et Arts"

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer à un prochain numéro la suite de la remarquable étude de M. Jean-Edouard Goby.

Tabou

Blouses • Robes
Echarpes et Foulards
Sacs • Chaussures
• Colifichets •
Parfums de France

24, RUE KASR-EL-NIL
 LE CAIRE

Tél. 45120

R.C.C. 40931

Le premier de la classe

Il y a un peu plus d'un an que Benjamin Crémieux est mort, ou plutôt a été assassiné, au camp de Buchenwald. Pour cet anniversaire, ses éditeurs (Grasset) ont réimprimé son roman, *Le Premier de la Classe*, paru il y a vingt ans. C'est le plus bel hommage à rendre à un écrivain que de contribuer ainsi à sa survie littéraire.

L'œuvre critique de Crémieux est abondante, et par la perspicacité avec laquelle il a décou-



BENJAMIN CRÉMIEUX

vert les courants et les affinités, par le discernement avec lequel il les a classés, elle s'imposera à qui voudra plus tard dégager les grandes tendances du premier tiers du XXe siècle. Son œuvre romanesque, par contre, se limite (en dehors d'une évocation historique), à un seul roman.

Et c'est bien ce livre qu'il fallait rééditer. Lecteurs anciens ou nouveaux n'échapperont pas à son pathétique qui s'augmentera chez les premiers du souvenir de l'ami assassiné, chez les seconds de la découverte de son originalité, chez tous de l'émotion qui naît d'assister à la formation d'un homme, vraiment d'un homme.

La part d'autobiographie que l'on trouve dans tout livre y devient considérable lorsqu'il décrit la période difficile et passionnante de l'adolescence; et, connaissant la vie et la mort de Crémieux, on ne pourra se détacher de l'idée poignante de la prédestination. Si, dans sa vie in-

tellectuelle, Crémieux a montré son honnêteté et sa sincérité, sa vie civique et militaire témoigne que ces qualités, lorsque l'occasion s'en est présentée, lorsqu'il a été «appelé», il les a transportées du domaine de l'imagination dans celui de l'action.

Le premier de la classe est un enfant de treize ou quatorze ans, à l'intelligence précoce, à qui l'ignorance des réalités permet encore toutes les exaltations. Par les exercices spirituels, l'entraînement de la volonté et l'endurcissement du corps, il veut se préparer au commandement, à la souffrance, et si nécessaire, à la mort. Il prend ainsi de l'ascendant sur ses jeunes camarades, les forme en une bande dont le rôle sera de déclarer la guerre à la sottise et à l'injustice. Les premières déceptions venues, et vite venues, il n'hésite pas à se tuer pour servir d'exemple, pour s'offrir en holocauste. En lui cohabitaient sans se heurter, et même se mélangeaient, un nietzschéisme sans égoïsme, c'est-à-dire le goût de la grandeur, et un messianisme tempéré par la résignation chrétienne, c'est-à-dire le goût du sacrifice.

Crémieux, dans la Résistance, a été chef régional du noyautage des administrations et, lorsqu'il est tombé dans les mains de la Gestapo, la torture ne lui a certainement pas arraché ses secrets. Déjà, pendant la guerre de 1914-18, il avait été volontaire pour l'infanterie! Et on peut croire que dans son camp d'extermination, lorsque l'épuisement ne lui laissait plus d'espoir, il a trouvé un réconfort en pensant à la valeur exemplaire de sa fin.

Il n'est pas jusqu'à l'aventure choisie pour susciter la passion du premier de la classe qui aujourd'hui n'apparaisse aussi comme une préfiguration. Le petit Jean s'exalte à l'histoire des Cathares, ses ancêtres, et voudrait faire revivre leur idéal. La brutalité de notre époque, la sauvagerie des bourreaux d'un Crémieux justifieraient presque l'hérésie des «Parfaits» à la lointaine origine manichéenne. Ils croyaient à la dualité de la divinité, ne pouvant expliquer la méchanceté des hommes que par l'existence, à côté d'un dieu de Lumière, du dieu des Ténèbres.

HENRI MEMBRE.

A nos Lecteurs

Le papier que nous utilisons n'est pas celui que nous aurions voulu pour cette Revue. C'est le seul que nous puissions actuellement trouver. Glicheurs et imprimeurs rivalisent d'ingéniosité pour en tirer le meilleur parti possible en attendant que la Paix nous ramène l'abondance et la bonne qualité.

MISSION LAIQUE FRANÇAISE

* * *

Lycée Franco-Egyptien à Héliopolis

Rentrée le 4 Octobre à 8 h.

* * *

Lycée Franco-Egyptien à Mansourah

Rentrée le 1^{er} Octobre à 8 h.

* * *

Collège Franco-Egyptien de Jeunes Filles à Zamalek

Rentrée le 5 Octobre à 8 h.30.

* * *

Collège Franco-Egyptien de Jeunes Filles au Daher

Rentrée le 3 Octobre à 8 h. 15.

* * *

*Dans chacun de ces établissements le secrétariat est ouvert
tous les jours pour renseignements et inscriptions.*

La vie musicale

La musique française pendant l'occupation

par **René Dumesnil**

M. René Dumesnil occupe en France, dans la critique musicale, une place de choix. Il est, à juste titre, considéré comme un des connaisseurs les plus sûrs, un des guides les plus avertis, dans un domaine où doivent s'unir la compétence et la sensibilité.

Son œuvre personnelle est très étendue et très variée: il a consacré de nombreux ouvrages de librairie au Rythme Musical, au Monde de Musiciens, au Don Juan de Mozart, à la Musique Contemporaine en France, la Musique romantique française, à Richard Wagner, et publié une Histoire illustrée de la Musique, des Portraits de Musiciens français.

Longtemps critique musical du Mercure de France, il est aujourd'hui attaché en cette qualité, au journal Le Monde.

On lui doit, en outre, deux ouvrages sur Flaubert, un autre sur Guy de Maupassant, un, enfin, sur le Réalisme.

Il semblerait miraculeux que la musique française ait pu traverser ces six années de guerre en donnant, malgré l'occupation allemande, tant de preuves éclatantes de son activité, si cette volonté de vivre et cette force de résistance n'avaient été dues à l'énergie de quelques-uns et à la bonne volonté de tous.

Dans le paisible domaine de la musique, si éloigné, en apparence — mais seulement en apparence — de toutes les contingences, il y avait tout à craindre de l'occupation. Car, depuis longtemps, l'Allemagne savait utiliser au maximum le pouvoir de la musique mis au service de la propagande. La pensée du musicien n'a pas besoin d'un traducteur pour qu'on la répande d'un bout à l'autre du monde. Elle ne s'exprime point avec des mots, mais son langage n'est pas moins lourd d'un sens profond, et, mieux qu'un discours, il persuade parce qu'il s'adresse à la sensibilité autant qu'à l'intelligence, à la raison. Il dit ce que les phrases sont impuissantes à dire, ce qu'il y a de plus secret, de moins traduisible, et peut-être aussi de plus noble dans l'âme collective d'un peuple. Mieux que la poésie, il est poésie pure. La musique fait naître le désir de pénétrer les sentiments dont elle est le reflet si fidèle; elle fait aimer ce qu'elle suggère; elle est la meilleure ambassadrice d'une culture. Elle ouvre ainsi les voies où la diplomatie s'engagera plus sûrement. Apprécier la musique d'un peuple, c'est faire la moitié du chemin qui peut conduire à une entente. Or, il suffit de citer le nom de Wagner pour apercevoir tous les effets des armes fournies à l'Allemagne par le génie d'un grand musicien. Mais on comprend du même coup son désir de se réserver l'emploi d'un instru-

ment de propagande aussi efficace et de priver la France conquise et bâillonnée d'un semblable moyen d'action.

Désir d'autant plus vif qu'au moment où commença la guerre, l'école française rayonnait d'un incomparable éclat: de 1914 à 1939, des maîtres comme Claude Debussy, Gabriel Fauré, Paul Dukas, Vincent d'Indy, Gabriel Pierné, Maurice Ravel, Albert Roussel — pour ne nommer que des morts récents — lui assuraient une incontestable primauté, tandis que l'école allemande ne pouvait guère opposer à cette pléiade si brillante que Richard Strauss, Schonberg et Hindemith — les deux derniers encore fort discutés. Et, auprès des glorieux aînés, Florent Schmitt, Pierre de Bréville, Guy Ropartz, Henri Rabaud, Charles Koechlin, Louis Aubert, D.-E. Inghelbrecht, Raynaldo Hahn, Henri Busser — tant d'autres aussi, produisaient des ouvrages hautement significatifs de la sensibilité de ce temps. Enfin, une génération nouvelle créait son langage, retrouvait des formes oubliées ou bien inventait des moyens d'expression audacieux. Les «Six», réunis à leur début par un commun désir de rompre avec ce qu'ils jugeaient une tradition périmée, suivaient bientôt chacun sa route. Honegger (né en France, de parents suisses, élève du Conservatoire de Paris), Darius Milhaud, Poulenc, Auric, Durey, Germaine Tailleferre, montraient la diversité de leurs tempéraments par la variété de leurs ouvrages. Des «prix de Rome» comme Claude Delvincourt, Jacques Ibert, Jeanne Leleu, Henri Tomasi, Louis Fourestier, Henriette Roget, Tony Aubin, prouvaient que l'on peut avoir cueilli les lauriers officiels sans se laisser séduire par l'académisme. Et toute une génération

de jeunes commençait à produire des ouvrages dignes de prendre place auprès des meilleurs de la génération précédente lorsqu'éclata la guerre.

Elle n'épargna pas les musiciens: Maurice Jaubert était tué en accomplissant une mission de sacrifice; Jehan Alain tombait près de Saumur à son poste de combat; Olivier Messiaen, Jean Martinon, connaissaient le supplice de la captivité ou l'horreur de la déportation; et combien d'autres trouvèrent la mort sans avoir pu livrer les œuvres qu'ils portaient en eux et qui eussent enrichi demain le trésor de notre art; combien d'autres, enfin, comme Philippe Gaubert, disparurent prématurément, en pleine force productive, usés par les conséquences physiques ou morales de la défaite et de l'occupation.

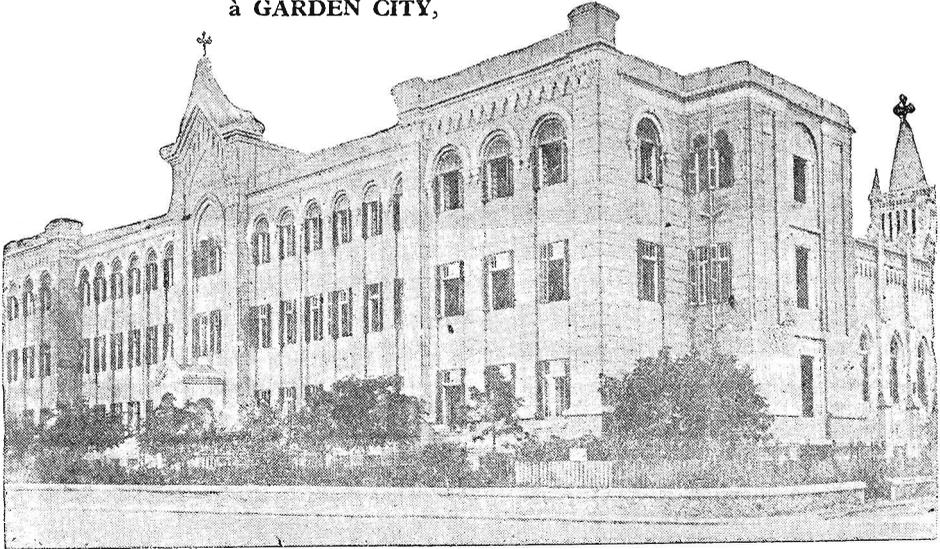


La mobilisation avait désorganisé les associations symphoniques et les théâtres lyriques: à force d'ingéniosité, on parvint, durant les premiers mois de la guerre, à maintenir la vie musicale, malgré les difficultés de tout ordre qu'il fallait résoudre. En Avril 1940, l'Opéra-Comique créait un ballet de Mlle Jeanne Leleu, *Jour d'été*, un ouvrage délicat et charmant, et l'Opéra montait une œuvre puissante de Darius Milhaud, une *Médée*, qui restera comme une de ses meil-

leurs productions. Le désastre de mai et de juin en interrompit les représentations. Pendant plusieurs mois, Paris, vidé des trois quarts de sa population par l'exode, ne connut d'autre musique que celle des troupes d'occupation. Puis, petit à petit, la vie s'organisa. Les Allemands interdirent de jouer, au théâtre comme au concert, tous les ouvrages dont les auteurs n'étaient point des «aryens» purs. Prétexte commode pour mettre à l'index quelques chefs-d'œuvre bien français, comme *Ariane et Barbe-bleue* et *La Péri*, de Paul Dukas, des ouvrages de Darius Milhaud, comme le délicieux ballet *Salade*, ou cette *Médée*, créée quelques mois plus tôt. Peu après, disparaissait des programmes toute la musique russe. En revanche, on s'attendait à l'envahissement de nos deux scènes lyriques par la musique allemande. Mais les choses n'allèrent pas comme les occupants l'avaient escompté. On trouvait toujours quelque difficulté de distribution, quelque obstacle matériel pour faire échec aux ordres donnés. Philippe Gaubert, à la direction de l'Opéra, sut opposer l'inertie ou la ruse aux maîtres du moment. *Samson et Dalila* fut maintenu au répertoire et l'on put entendre bien des soirs l'exhortation à la révolte d'un peuple opprimé: «Israël, romps ta chaîne, ô peuple, lève-toi!...» applaudie par un public frémissant, à la barbe des oppresseurs en uniformes verts.

PENSIONNAT DE LA MÈRE DE DIEU

à GARDEN CITY,



dirigé par les **Religieuses de la Mère de Dieu**

3, Rue Salamlek — LE CAIRE.

ENSEIGNEMENT PRIMAIRE ET SECONDAIRE

Tél. 41122.

Pénélope passait de l'Opéra-Comique à l'Opéra, car ce chef-d'œuvre de Gabriel Fauré devenait lui aussi un symbole de la résistance devant des Parisiens qui, pareils à la reine d'Ithaque, gardaient espoir dans le retour du guerrier dont les armes puissantes les délivreraient des prétendants voraces. Mais Philippe Gaubert mourut le 8 Juillet 1941, au lendemain même du triomphe qui accueillit son ballet *Le Chevalier et la Demoiselle*, un des meilleurs ouvrages montés depuis vingt ans. En fait, les Allemands ne réussirent à imposer, durant toute l'occupation, que trois œuvres germaniques nouvelles: *Pa-lestrina*, un opéra de Hans Pfitzner, *Joan de Zarissa*, un ballet, et *Peer Gynt*, un opéra, tous deux de Werner Egk. Quelques représentations du *Chevalier à la Rose*, à l'Opéra, d'*Ariane à Naxos*, à l'Opéra-Comique, pour Richard Strauss; moins de Wagner qu'avant la guerre, et ce fut tout. Les ouvrages français eurent plutôt la part plus belle qu'en aucun autre temps. Comment cela se fit-il? Il y fallut, certes, beaucoup d'habileté, mais les faits sont là, indiscutables.

Des créations importantes ont été faites: outre *Le Chevalier et la Demoiselle*, de Philippe Gaubert, l'Opéra a monté *La Princesse au Jardin*, de Gabriel Grovlez (mort au lendemain de la libération, lui aussi, épuisé par la souffrance morale), *Les Animaux modèles*, de Francis Poulenc, *Le Jour*, de Maurice Jaubert (créé au jour anniversaire de sa mort héroïque), *Antigone*, d'Arthur Honegger, sur le poème de Jean Cocteau, d'après Sophocle (oh, la cinglante apostrophe à Créon, de quel sens nouveau ne se chargerait-elle point en face de ceux qui prétendaient que les lois de circonstances priment les lois éternel-

les!). Et puis, à la veille de la libération, un ballet d'un jeune musicien, André Jolivet, *Guignol et Pandore*. Et encore des reprises: *L'Étranger*, de Vincent d'Indy, *Le Roi d'Ys* (passé, comme *Pénélope*, de l'Opéra-Comique à l'Opéra).

A l'Opéra-Comique, *Le Bal Vénitien*, de Claude Delvincourt (qui venait d'être nommé Directeur du Conservatoire, où il réussit à sauver de l'envoi en Allemagne plus de cent étudiants), *Mon oncle Benjamin*, de Francis Bousquet (qui allait mourir avant la libération), *Le Rossignol de Saint-Malo* (dont Paul Le Flen avait écrit la délicieuse musique sur un livret de Gandrey-Réty, bientôt déporté politique à Buchenwald), *Ginevra*, de Marcel Delannoy, furent non moins brillamment créés. Et au concert, c'étaient les deux *Symphonies* de Jean Rivier, les deux *Symphonies* de Raymond Loucheur, la *Messe* et la *Symphonie* d'Henri Tomasi, le *Requiem* de D.-E. Inghelbrecht, la *Chasse Infernale* de Tony Aubin, le beau Quatuor de Jacques Ibert, et puis des ouvrages d'E. Bezza, de Robert Bernard, de Daniel Lesur, d'Olivier Messiaen, un très beau *Psaume* de Jean Martinon (déporté à Ravensbruck, et qui ne devait nous être révélé qu'après la libération), d'Henri Martelli, de Sauterau, de Capdevielle, d'Henri Barraud, de Challan, de Georges Dandelot, toute une magnifique floraison musicale, prouvant la vitalité et la richesse de la jeune musique française.

Tel est le bilan; il suffit à montrer que la musique, elle aussi, sut «résister», et que, dans cette résistance, elle a puisé une force nouvelle.

RENÉ DUMESNIL.

MISSION LAIQUE FRANÇAISE

* * *

La rentrée des classes pour le Lycée Français du Caire (2, Rue Youssef el Guindi) et le Collège Français (45, Rue el Daher) est fixée au Lundi 1er Octobre.

**Nouveau service automobile
pour les élèves de Méadi.**

Les inscriptions sont reçues tous les jours non fériés de 9 heures à midi.



La Vie spirituelle en France

LES LETTRES

● Le Prix Interallié, qui s'est volontairement abstenu de toute activité pendant cinq ans, sera de nouveau attribué en décembre prochain.

Les Livres

● Chez Ferenczi, vient de paraître «Gigi», recueil de nouvelles, par Colette.

● Chez Grasset, «Le Masque et le Visage», par René Joulet. Les neuf nouvelles qui composent ce volume illustrent le rapport inévitable, dans la vie, entre le mensonge et la vérité.

● Chez Flammarion, «Une auberge en zone libre», par Andrée Sikorska. Lutte angoissée d'un adolescent parmi des médiocres pendant les années 40.

Chez Gallimard. «La petite école rurale», par Jean Chavillon. Evocation du monde enfantin livré à l'inquiétude des passions.

● Aux Etudiants de France. «Comment lire François Mauriac», par Emile Rideau, avec une préface de François Mauriac.

● Editions du Pavois, «Théâtres» recueil d'essais de Claudel, Vildrac, Arland, Baty, J. Duchesne, Touchagues.

● La Bibliothèque Française donne une réédition de «Colas Breugnon», de Romain Rolland, et rappelle «Servitude et grandeur des Français», par Louis Aragon; recueil de sept nouvelles, «Sept scènes des années terribles».

● Au Divan, M. Maurice Parturier vient de faire paraître le tome IV de la «Correspondance de Mérimée».

● Chez Corréa, «Histoire de la Presse 1918-1939», par Raymond Manevy. Suite de tableaux de la vie politique et sociale des Français, depuis l'assassinat de J. Jaurès jusqu'à Munich; avec ses retentissements dans le Monde et la Presse.

● Chez Delagrave: le 2ème tome du «Manuel Géographique de Politique européenne», de J. Ancel.

1ère partie: l'Europe germanique et ses bornes;

2me partie: l'Allemagne.

2 volumes 16x25 avec cartes et illustrations.

Livres d'Art.

● Ed. Pierre Tisné: «Paris mon Cœur». Bel album relié réalisé par L. Chéronnet et L. Ferrand. Les principaux aspects de Paris: monuments, demeures historiques, la rue, l'élégance, les arts. Nombreuses illustrations.

COLLÈGE DE LA SAINTE FAMILLE

A FAGGALAH

ET

Petits Collèges du Caire et d'Héliopolis

dirigés par les PÈRES JÉSUITES

* * *

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE FRANÇAIS ET EGYPTIEN

● Chez Guy Le Prat, «Gaies chansons d'autrefois». Volume illustré de 21 hors-texte en couleurs au pochoir de R. Bret-Koch, comprenant les chansons les plus connues; in-4^o sur fort vélin Navarre.

LES ARTS

Le Cinéma :

- Jean Boyer tourne «Les papas de Françoise» et l'on dit que Robert Vernay va tourner «le sois-disant M. Prou».
- Henri Calef entreprend «Jéricho», film sans vedettes et sans partition musicale, dont le scénario est de M. Heymann et l'adaptation de Ch. Spaak.
- Louis Daquin va entreprendre «Patrie».
- Le festival cinématographique de Cannes qui remplace la Biennale de Venise aura lieu prochainement.
- On parle et on écrit d'un projet élaboré par les producteurs français, qui tend à n'accorder que 20 semaines par an dans chaque salle aux films étrangers, les 30 autres étant consacrées à des œuvres françaises. Thème conclusion dans «L'écran français» et les «Nouvelles Littéraires» (où J. Charensol fait une sorte de rapide confession du cinéma français): il faut que le cinéma français vive, il faut surtout qu'il devienne grand.

A L'ÉTRANGER

● *Italie.* — Des tableaux français ou œuvres de peintres étrangers ayant résidé à Paris sont exposés actuellement au Palais Pitti, à Florence, notamment le triptyque de la «Résurrection de Lazare», de Nicolas Froment, des œuvres de Poussin, dont «Thésée à Trézène», des œuvres de Claude Le Lorrain et le «Joueur de Flûte» de Watteau, quelques tableaux de Boucher et Fragonard, des œuvres de Chardin et de son école, le portrait de David par lui-même, l'«Esquisse du Radeau de la Méduse» de Géricault, le portrait de Delacroix par lui-même, des œuvres de Daumier et Corot (Village), le portrait d'Ingres par lui-même, volé par les Allemands au détriment du musée Pitti.

Les modernes sont représentés par Pissaro, Sisley, Cézanne («La Colline», «Portrait de Choquet»), Van Gogh («Le Jardinier»), Modigliani, italien de l'École de Paris («Tête de Femme»), Picasso (représenté par son «Arlequin»), Matisse (ébauche), Rouault (pastel), Utrillo (l'«Eglise»), Degas (dessins), Toulouse-Lautrec (pastels).

● *Belgique.* — Plusieurs manifestations franco-belges ont eu lieu à Bruxelles en l'honneur du centenaire de Camille Lemonnier, écrivain belge de langue française, qui eut une influence considérable sur les écrivains français de son époque. Une plaque a été apposée sur la maison natale du «Maréchal des Lettres Belges».

SŒURS MISSIONNAIRES DE N.-D. DES APOTRES

SŒURS MISSIONNAIRES DE NOTRE-DAME DES APOTRES
POUR LES MISSIONS AFRICAINES



TOGO
CAMEROU
COTE D'IVOIRE
EGYPTE
SYRIE - MAROC
TUNISIE
NIGER
BASSE-VOLTA
BENIN - COTE D'OR
ALGERIE

ZEITOUN — Tél. 61573

INSTITUT DE PEDAGOGIE
BACCALAUREAT EGYPTIEN ET FRANÇAIS
SHEFFIELD PUBLIC, OXFORD Jr., OXFORD Sr.

CHOURA — Tél. 45812

BREVET et CERTIFICAT D'ETUDES
CERTIFICAT EGYPTIEN
SHEFFIELD PUBLIC, OXFORD Jr. et OXFORD Sr.
RESTAURANT et FOYER DE LA JEUNE FILLE.

HELIOPOLIS — Tél. 61673

BREVET ET CERTIFICAT D'ETUDES

SAKAKINI — Tél. 48839

BREVET PRIMAIRE SUPERIEUR ET BREVET
ELEMENTAIRE — CERTIFICAT EGYPTIEN
JARDIN D'ENFANTS SPECIALISE

KOUBBEH GARDENS — Tél. 60014

CERTIFICATS EGYPTIEN ET FRANÇAIS
ECOLE MENAGERE ET PROFESSIONNELLE.

LEÇONS DE COUTURE, DE MUSIQUE ET DE PEINTURE
CULTURE PHYSIQUE et SPORTS pour JEUNES FILLES.
CHOREGRAPHIE par Mme L. RAYSKAYA

COURS MAINTENON

10, Rue Champollion — Tél. 43550

Rentrée :

Le 12 SEPTEMBRE 1945

SECTION FRANÇAISE: Toutes classes,
Certificat d'études ;
Baccalauréats (Philo-Math.)
Cours de perfectionnement et ménagers.
Réorganisation du Jardin d'enfants.
Jeux-Danse dirigé par une spécialiste.

SECTION ANGLAISE :

Cours complet.
Piano et Chant.
Cambridge - Matriculation.

Direction anglaise: par professeur diplômé
de l'Université de Londres

COURS LIBRES DE LANGUES

Pensionnat - Demi-Pensionnat

Service d'auto - Jeux

Sports - Chant - Equipe de Basket.

Inscriptions depuis le 20 Août,
de 9 h. à 1 h. et de 4 h. à 5 h.

A MÉADI :

ÉCOLE - PENSIONNAT

Fondée en 1932

Institution dirigée par Mme AURÉLIE

Dans un décor de jardin, l'institution reçoit des pensionnaires et des externes des deux sexes. Le programme de l'école comporte toutes les classes primaires en langue française, y compris les classes de certificat d'études et de première année du brevet élémentaire. La langue anglaise est enseignée chaque jour et l'enseignement de la langue arabe suit le programme du ministère de l'Instruction Publique. La culture physique, les sports, les travaux manuels et les cours de piano et violon font partie du programme d'enseignement. Le prospectus est envoyé sur demande. Tél. 75, Méadi.

Maintenant,

plus que jamais...

Vous avez besoin de perfectionner
vos connaissances.

APPRENEZ VITE & BIEN

L'ANGLAIS — LE RUSSE

L'ALLEMAND

LE GREC — L'ITALIEN

L'ARABE

LA STENO-DACTYLOGRAPHIE

LA COMPTABILITÉ

LE COMMERCE

ÉCOLE
NEL

27, rue Kasr-el-Nil, LE CAIRE
Tél. 55167

Ouverture des classes

Chez

ISIDORE TIANO

8, Place Soliman Pacha

vous trouverez :

Papeterie :

cahiers, plumes,
crayons, gommes,
stylos, etc....

Articles de dessin :

compas, boîte d'aquarelles,
crayons de couleurs,
papiers spéciaux, etc....

Réparation des stylos.

Chronique parisienne

par **Simone Ratel**

Jean Paulhan, Grand Prix de Littérature.

L'Académie Française a accompli un geste révolutionnaire en accordant son Grand Prix de Littérature à Jean Paulhan, qui est à l'esprit académique ce que Picasso est à l'enseignement des Beaux-Arts.

Jean Paulhan, c'est l'homme qui commença par apprendre le chinois, parce que c'est la langue la plus difficile du monde. Puis, quand il sut le chinois, il partit pour Madagascar comme professeur de français. Quatre ans plus tard, il revenait à Paris comme professeur de malgache à l'École de Langues Orientales.

Tout Paulhan est dans cette suite de chassés-croisés: «Ne me cherchez pas où je suis, car je n'y suis plus».

Poète dans ses traductions de poésies populaires malgaches, les «Hain-Tenys», critique dans ses «Fleurs de Tarbes», philosophe dans «Le Guerrier Appliqué», il fut surtout à la Nouvelle Revue Française, où il avait succédé à Jacques Rivière, un sourcier de talents, un orientateur d'esprits. Il fut l'esprit même de la N.R.F., pointe avancée de l'intelligence française dont le sommaire commence par Apollinaire et s'achève à Valéry.

De la N.R.F. à la Résistance.

Si bien que, lorsque les Allemands s'installèrent à Paris (en signant des baux pour dix ans), Abetz, qui connaissait le terrain pour l'avoir longuement étudié, apprit aux généraux de la Propagande Staffel qu'ils faisaient fausse route en essayant d'acheter la «Revue des Deux Mondes»: «A Paris, leur dit-il, il n'y a que trois puissances: la grande banque, les communistes et la «Nouvelle Revue Française». Commençons par celle-là.»

Mais Paulhan s'était volatisé (Ne me cherchez pas où je suis...) et la NRF, entre les mains du crédule et malheureux Drieu La Rochelle, devint, selon le mot de Gide, cette revue qui n'était ni nouvelle, ni française.

Pendant ce temps, Paulhan fondait «Résistance», revue clandestine, en collaboration avec les ethnographes Vilde et Lévitzyk, était arrêté avec eux, puis relâché (car je n'y suis plus...) et fondait incontinent «Les Lettres Françaises», autre revue clandestine, en collaboration avec Jacques Decour. Et quand celui-ci fut à son tour arrêté, Paulhan devient, aux Editions de Minuit, «La plaque tournante de la littérature clandestine».

De sorte qu'il considère aujourd'hui le prix qu'il vient de recevoir comme un prix de bonne conduite — dit-il avec un petit air pincé sans rire qui sied à son visage pâle, à son calme et lucide regard, à sa voix fragile...

Et soyez sûrs qu'il ne l'a pas fait exprès si, au moment même où il se voit cité publiquement au tableau d'honneur, son démon lui inspire de publier une étude sur le Marquis de Sade.

Ce n'est qu'une nouvelle manière de célébrer la clandestinité — qu'il regrette parfois, dit-on...

Les dessous de la capitale.

Est-ce pour en retrouver l'atmosphère qu'il achève actuellement «La Métromanie ou les dessous de la Capitale»? L'ouvrage paraîtra dans une édition de luxe, illustrée de gouaches de Dubuffet. Le métro attendait son chantre, il l'a trouvé.

Lirons-nous dans la «Métromanie» un chapitre sur les graffiti du métro parisien pendant l'occupation? Il en est qui méritent de passer tout vifs à l'Histoire. Celui-ci, par exemple, inscrit sous la réclame de l'hebdomadaire allemand «Signal» conseillait obligeamment le panneau-réclame — et l'on vit un jour fleurir la réponse, en trois mots: «Brûlez plutôt «Signal».

On a su, après la libération, quel était l'auteur du slogan victorieux. Cet anonyme portait un nom assez honorablement connu: celui de M. Jacques de Lacretelle, de l'Académie Française.

Mais on ne saura jamais de quel esprit de gavroche ou de midinette a jailli l'inscription de Belleville, éclat de rire dans les jours sombres où les murs des stations et des couloirs souterrains commencèrent à se couvrir d'affiches rouge-sang qui portaient en gros caractères noirs les noms des otages fusillés «en représailles de...»

A côté du premier de ces faire-parts sinistres, une affiche jaune, tirant l'œil, offrait trois millions à qui dénoncerait les auteurs de tel attentat commis contre un membre de l'armée allemande. Trois millions promettait l'affiche, en grosses lettres. Et au dessous, tracée d'un crayon malhabile, la réplique de Gavroche: «Vingt sous de plus et je dis tout!»

Jacques Decour ou l'École de l'héroïsme.

Ami des disciples de Paulhan — si le mot de «disciple» n'est pas trop lourd pour des esprits d'une indépendance aussi ombrageuse — Jacques

De retour au Caire

Dr. LEVY LENZ

Chirurgien Esthétique.

Ancien Médecin des Hôpitaux du Berlin.

(Correction du nez, des oreilles et du buste. Elimination des poches sous les yeux, des rides et des cicatrices. Suppression des graisses du ventre et des hanches, etc.).

Consultations : 5 - 6 p.m.

LE CAIRE

21, Rue Antikhana. Imm. Groppi.

F A X

ÉCOLES

LANGUES VIVANTES
COMMERCE - COMPTABILITÉ
STÉNO - DACTYLO



LE CAIRE - 1, Avenue Fouad 1er
ALEXANDRIE - 30, Bld. Zaghoul
HELIOPOLIS - 10, Bld. Abbas
PORT-SAID - 14, Rue Eugénie
TANTAH - Midan El-Saa

Decour devait, on le sait, payer de sa vie l'amour qu'il portait à la liberté. Les anthologies perpétueront l'admirable lettre qu'il écrivit à ses parents une heure avant de tomber sous les balles du peloton d'exécution: «Il ne me déplait pas d'avoir donné un sens à cette mort... Je me considère un peu comme une feuille qui tombe de l'arbre pour faire du terreau. La qualité du terreau dépendra de celle des feuilles...»

Pour nous, qui connaissons sa fin héroïque et dépourvue d'émphase, il est émouvant d'apprendre que, dès l'enfance, Jacques Decour s'exerça à cultiver la maîtrise de soi-même. A douze ans, il apprenait devant le miroir à conserver un visage impassible. A dix-neuf, comme il voulait devenir un écrivain, il s'imposait sept exercices différents par semaine: le lundi un poème épique, le mardi une tragédie en vers, le mercredi un schéma de roman, etc. Ecole de littérature, mais surtout éducation de la volonté.

Présentait-il que son destin exigerait de lui un caractère aussi ferme que son intelligence était inquiète?

Aux sources du nazisme.

Ce jeune professeur d'allemand qui haïssait tout nationalisme avait essayé de s'entendre avec l'Allemagne. En 1930, il fit un stage comme assistant dans un collège de Prusse, et tint un journal de ses observations. Publié en 1932 sous le titre fantaisiste de «Philisterburg» ce livre reparait, renouvelé par la sanction des événements.

Qu'elle est émouvante, aujourd'hui, la bonne volonté de cet esprit élevé, mais non crédule! Son refus de tout parti-pris, de toute facilité! A force de vouloir comprendre ce qui diffère de lui, il en arrive à comprendre même les nationaux-socialistes, qui ne sont encore qu'un parti d'agitateurs renforcé par la foule des mécontents.

Neuf ans plus tard, après Munich, Jacques Decour, qui a suivi la marche de Hitler, écrira prophétiquement: «Maintenant, chacun de nous doit se préparer à regarder en face sa propre mort...»

Mais déjà, lors de ce séjour et malgré sa volonté de conciliation, il arrive que la mauvaise foi allemande le cabre.

Par exemple, le jour où il trouve dans un journal de Philisterburg un article sur l'anarchie française, où l'auteur cite à l'appui de ses dires ce fait insensé: «En France, les automobilistes ont le droit de suivre à leur gré, n'importe quel côté de la route. Voilà où mène l'indiscipline!»

L'auteur de l'article avait simplement confondu «rechts» (la droite) avec das Recht (le droit, immédiatement traduit par le bon plaisir).

Se souvient-il de cette interprétation des Droits de l'Homme et du Citoyen, Jacques Decour, lorsqu'il donna sa vie pour conserver à la France le droit, «das Recht», de penser librement?

SIMONE RATEL.

demander

**BONBONS • CHOCOLAT
CACAO • CHEWING GUM
TOFFEES • GAUFFRETTES**

LES SIROPS

DEMERDACHE

conservent intactes
toutes les

VITAMINES

DES

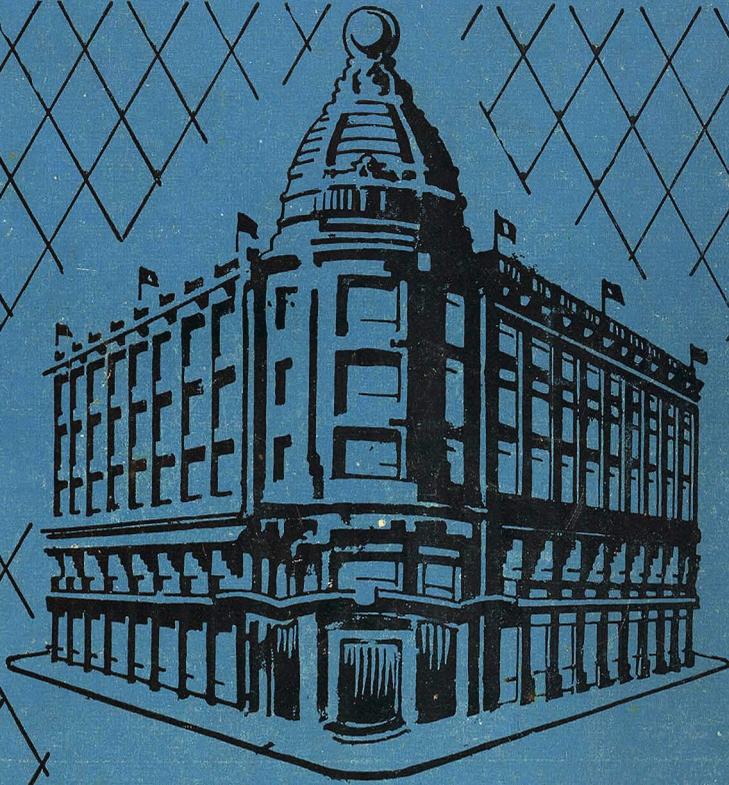
FRUITS FRAIS

Gros : 40680 & 55146 Le Caire
Téléph. { Détail : 57610 Le Caire
24893 Alexandrie

Retenez

CE NOM
ET CETTE ADRESSE.
APRÈS LA GUERRE
VOUS EN
AUREZ BESOIN.

26 et 26 A Rue Chérif
Pacha - LE CAIRE



*les plus grands
magasins du
E. moyen orient
Etablissements*

OROSDI-BACK

Le Caire - Port-Said

R.C.302