

13^{ème} Année - No. 11

Novembre 1949

REVUE DES CONFÉRENCES FRANÇAISES EN ORIENT



DANS CE NUMERO :

Conférences de
J. Doresse, Philippe Soupault,
Raymond Morineau, Jeanne Marquès.

Article inédit de
Robert Kemp.

Qualité Immuable !



اشرب
كوكا كولا
بوتلنجه
BUVEZ
Coca-Cola
TRADE MARK REG

EMBOUTEILLE EN EGYPTE PAR S. I. C. O.
PAR AUTORISATION DE THE COCA-COLA COMPANY U.S.A

REVUE DES CONFÉRENCES FRANÇAISES EN ORIENT

PUBLICATION MENSUELLE

14, Rue Saray El-Ezbékia, Le Caire (Egypte). — Tél. 49414

Directeur : MARC NAHMAN - Rédacteur en Chef: GABRIEL DARDAUD

Abonnements — un an : Egypte P.T. 120; Etranger P.T. 130

13^{ème} ANNÉE No. 11

Novembre 1949

MONASTÈRES COPTES THÉBAINS

Conférence avec projections

de **M. J. Doresse**

Chargé de Fouilles du Musée du Louvre,
Membre Correspondant de l'Institut d'Égypte.

*Faite au Caire, sous le patronage du Centre Culturel de l'Ambassade de France,
le 11 mai 1949*

Mesdames,
Messieurs,

Tous connaissent, de nos jours, les grands monastères du Ouadi-Natroun, et les couvents de Saint Antoine et de Saint Paul, malgré leur éloignement au bord de la mer Rouge, sont devenus le but trop facile d'une promenade agréable. On sait sans doute aussi les noms du plus grand des solitaires de la Basse-Egypte : Saint Macaire, — et de l'ancêtre exemplaire des moines d'Orient et d'Occident: Saint Pacôme. Ce n'est point d'eux ni de leurs fondations qu'il sera question ici; nous ne chercherons à retrouver, dans les monastères de la haute vallée du Nil, ni des monuments aussi célèbres, ni le souvenir de personnages aussi remarquables, mais seulement les traces des innombrables moines obscurs qui vécurent là pendant des siècles. Certaines des églises qu'ils bâtirent demeurent aujourd'hui encore à la limite du désert, témoignant ainsi de la vivacité du sentiment religieux qui animait jadis les Coptes de cette contrée.

La région où ils vécurent et où se groupent les multiples ruines de leurs établissements

monastiques, c'est, sur la rive ouest du Nil, la montagne désertique qui s'étend entre Dendérah et Armant. Elle a pour centre la nécropole thébaine, avec ses tombeaux et ses temples. C'était, dans l'antiquité, le centre funéraire et religieux — bien souvent aussi le centre politique, artistique et intellectuel — de la Haute-Egypte. Mais son histoire, dès l'époque romaine, nous devient, sauf quelques détails, complètement obscure; et la littérature copte originale de cette région était considérée comme inexistante ou perdue.

Il existait cependant plusieurs notices arabes sur des saints locaux, notices assez courtes et de style assez populaire, perdues dans les immenses manuscrits du Synaxaire, — recueil médiéval des vies de saints de l'Eglise copte; on les considérait, tant elles étaient tardives, comme légendaires et sans valeur.

Elles auraient dû frapper cependant par des caractères exceptionnels dans cette littérature copte-arabe. Leur étude nous montre en effet que ces textes négligés avaient été rédigés vers le XIV^e siècle dans un monastère situé en face de Qeft et qu'ils résumaient réellement des ouvrages coptes perdus, composés eux-mêmes sur place aux en-

virus du VI^e. siècle. Ils donnaient, avec des détails précis et concordants, l'histoire des fondateurs des premiers monastères de la région. Ils attestaient en même temps l'existence, en plein moyen âge, d'autres monastères bien vivants, où la littérature copte primitive s'était conservée et avait été ainsi transposée en arabe. C'était l'œuvre d'auteurs locaux bien documentés. (1)

Ces textes mentionnaient les noms de nom-

entifier approximativement les restes de plusieurs d'entre eux. Elles viennent d'être complétées par des travaux archéologiques très poussés. (2)

Avant toutefois de donner un tableau de ces monastères, il est permis d'esquisser leur histoire et de présenter leurs fondateurs.

D'après les textes retrouvés, il y aurait eu là vers le Ve. siècle un premier centre mo-



1.- Deir el Mégma

breux monastères aujourd'hui oubliés mais qui avaient dû être fort importants. De premières recherches permirent, il y a deux ans, de contrôler sur place leur existence et d'i-

(1) *cfr.* J. DORESSE: *Saints coptes de Haute-Égypte; les monastères de Djêneh à Benhadab aux alentours du VI^e. siècle.* (Communication faite à la Société Asiatique de Paris le 8 novembre 1946, parue dans le *Journal Asiatique*).

(2) *Remercions ici, de l'aide qu'il nous ont apportée, le Service des Antiquités Égyptiennes et surtout, le Musée Copte qui a bien voulu accorder son patronage aux sondages de Deir-el-Gizaz.*

nastique fondé par deux saints: Yousab et Badasyous (c'est-à-dire: Patisis). Ceux-ci ont quitté le grand et célèbre monastère pacômien de Phéboou, où la vie monastique décline déjà, ils veulent une vie plus spirituelle que celle des cénobites. Ils se retirent à la montagne de Djêneh, dans la partie nord, et s'installent dans des tombes païennes dont ils font leurs cellules, malgré l'inconfort et la mauvaise odeur de celles-ci. Badasyous meurt le premier. Il est enseveli dans sa grotte, qui devient une chapelle, lieu de miracles et de guérisons.

Yousab, de son côté, se retire «près d'un temple d'idoles, peuplé de démons» qui le tourmentent. Il expulse ces démons, en bâtissant dans une tombe voisine une église

des Douze Apôtres, où il est enseveli après sa mort.

Le troisième fondateur est Elie de Bichaouaou, qui s'établit à la «montagne du Perséa», dans la nécropole «au milieu des ossements pourris des morts». Son disciple Jean doit le quitter, car la puanteur du lieu le rend malade. Elie semble avoir été un maître spirituel remarquable, qui s'appliquait surtout à la mise en pratique des Béatitudes. Sa bio-

Ainsi les fondateurs des monastères situés entre Négadah et Dendérah, bien qu'ayant une histoire parallèle, semblent un peu plus tardifs. Selon les biographies conservées, le premier (à part Yousab de Qeft dont le séjour fut passager) serait amba Hadra, qui s'établit à quelque distance de Dendérah «parmi les tombeaux et les bêtes sauvages». Il a pour disciple un nommé Juda, homme simple et candide qui construit, dit le texte, «les



2.- Médiinet Habou: ruines de la ville copte de Djemeh.

graphie en copte existe dès le VI^e. siècle, et les moines en copient, sur des tessons de poterie ou des éclats de calcaire, des passages édifiants: ce qui montre bien l'ancienneté du personnage et permet aussi de contrôler l'authenticité de la biographie qui nous est parvenue en arabe. Peut-être est-ce en l'honneur de ce saint que fut dédié un monastère de Saint Elie, dont l'emplacement n'est pas mentionné, mais qui possédait au VII^e siècle une bibliothèque copte intéressante dont un catalogue nous est parvenu.

Un des disciples d'Elie, Yousab de Qeft, tente le premier de s'installer plus au nord dans la montagne de «Benhadab». Mais c'est un citadin; il ne peut endurer la vie en plein désert, tombe malade et revient mourir auprès de son maître à Bichaouaou.

grands monastères qui sont dans notre contrée». L'un est connu sous le nom de Deir-Hamyour: il est sur le bord du fleuve. L'autre est appelé: Deir-Nitentori: il est au voisinage de la ville, — c'est-à-dire de Dendérah. On ne peut situer ces ascètes avant la fin du Ve. siècle.

Après amba Hadra et amba Juda à Dendérah, c'est la région de Négadah qui est illustrée par Pierre l'Ancien. Il est considéré comme le plus grand saint du pays, mais sa biographie ne nous est pas parvenue. On sait seulement qu'il s'établit dans une grotte à Benhadab, et que ses disciples se groupent autour de lui. Après sa mort il est enseveli dans une église qui devient lieu de sépulture pour les supérieurs des monastères de Benhadab. On ne peut qu'énumérer tous les grands saints qui illustrent après lui les alen-

tours: Houb et Kparios près de Toukh; Paul de Danfiq qui était charpentier; Samuel qui fut supérieur du principal monastère de Benhadab vers le VI^e. siècle. Tous sont des paysans de la région, qui sont pris un jour de la vocation monastique, et alors «passent à l'ouest» comme disent les textes, c'est-à-dire dans le désert.

Vers la fin du VI^e. siècle, les monastères ainsi fondés se sont bien développés. On a conservé une bonne partie de la correspondance des moines écrite sur des tessons de poterie ou des éclats de pierre. Ces moines connaissaient toute une littérature ascétique, morale, hagiographique, qui est attestée par cette correspondance, et aussi par les quelques fragments de textes qui ont été retrouvés, au couvent dit d'Epiphane, par Winlock et Crum. On a surtout la liste des livres du couvent d'Elie, qui comprennent des œuvres des Pères de l'Église et des enseignements de Saint Pacôme; les ouvrages de Chenouti, le célèbre moine copte d'Akhmim, y apparaissent déjà. Mais on trouve aussi les premières vies de saints locaux qui viennent sans doute d'être composées. Citons ensuite, comme un des volumes les plus remarquables, le recueil des prières d'exorcisme écrit sur papyrus et conservé au musée de Leyde. Mentionnons aussi tout un lot de papyrus magiques trouvés dans une jarre et qui sont encore inédits. Enfin, fait curieux, le manuscrit démotique datant du premier siècle, qui nous a transmis le roman populaire de Setna le magicien, aurait été retrouvé, malgré sa langue et son origine païenne, dans les archives du monastère de Deir-El-Médineh. Si le fait est certain, il ouvre, joint à d'autres, d'étranges aperçus sur la connaissance exceptionnelle que certains moines thébains pouvaient conserver de la langue de l'Égypte ancienne.

Aux alentours du VII^e. siècle, les environs de Négadah et de Djêneh comptent plus d'une trentaine de monastères. Les quelques décades précédant l'invasion persane et l'arrivée des Arabes seront sans doute le temps de leur plus complet développement.

On connaît tout particulièrement cette époque par l'exploration minutieuse des restes du couvent d'Epiphane menée par Crum, Winlock et White pour le Metropolitan Museum. Ces recherches ont surtout révélé la vie et les travaux quotidiens de moines anonymes. Mais elles nous ont fait aussi connaître deux grands supérieurs des couvents de Djêneh: Cyriaque et Epiphane, — car on a retrouvé une partie de la correspondance qui leur était adressée.

Pendant ces deux hommes sont grandement éclipsés par leur contemporain Pésunthius, le seul personnage de la région que nous connaissions assez bien. En effet, ses biographies se sont répandues par toute l'Égypte, aussi bien en copte qu'en traductions arabes.

Pésunthius avait fait ses débuts comme moine à Djêneh au couvent de S. Phoibamon situé dans la nécropole. Puis il s'était fondé un monastère plus au nord, en face de la ville de Qeft dont il était évêque. C'était un grand ascète, un orateur savant et ardent, un thaumaturge remarquable. Tous les grands monastères, de Djêneh à Benhadab, subirent son influence spirituelle. Témoin de l'invasion persane qui détruit presque tous les couvents et de l'arrivée des Arabes, il semble représenter en face de tels événements la plus véritable expression du sentiment national copte.

Après sa mort, les monastères de la nécropole déclinent. La ville de Djêneh se dépeuple, les habitants se transportant plus au sud. Il semble bien qu'au Xe. siècle, les monastères dans cette partie soient presque tous abandonnés, ou bien effacés.

Par contre, les monastères de Benhadab, placés en face des villes extrêmement prospères de Qous et de Qeft, ne cessent de se développer. Il semble en effet que l'arabisation de cette partie de la rive ouest ait été particulièrement lente et difficile. Ces monastères durent au moins jusqu'au XIV^e. siècle et restent un foyer intense de la culture copte. Leurs moines entreprennent de composer, pour le pays thébain, un recueil des vies de leurs saints locaux, destiné à remplacer pour la région le synaxaire officiel de l'Église copte. Ils s'enorgueillissent en particulier de soixante saints, tant de Djêneh que de Benhadab. D'après les œuvres coptes anciennes ou selon des traditions précises, ils recomposent en arabe les résumés de ces biographies. Mais cette œuvre considérable ne sera menée à bien que pour les trois premiers mois de l'année copte. Ce précieux travail — qui vient de nous servir de source — est le seul témoignage que nous ayons conservé à la fois sur la littérature copte ancienne de la région, aujourd'hui perdue, et sur son histoire par ailleurs oubliée.

Puis les monastères de Négadah s'éteignent à leur tour après le XIV^e. siècle, en laissant, pour presque seule trace de leur passé, toute la série d'églises médiévales situées à la lisière du désert et qui existent encore aujourd'hui.

Ainsi s'achève l'histoire de ces établisse-

ments telle que les documents écrits permettent de la reconstituer.

Qu'ajoute à cela l'étude des monuments?

Quand on explore les restes de ces monastères, on est frappé avant tout de leur nombre, et des dimensions considérables de certains d'entre eux; et l'on s'étonne de la variété de types et de formes qu'ils présentent. Aucune règle ne semble avoir présidé à leur installation. Certains sont établis dans les villes, dans les temples transformés en basiliques; ailleurs, les moines trouvent ermitage dans quelques grottes ou tombes qu'ils aménagent; beaucoup se construisent de véritables forteresses avec un donjon carré; certains couvents sont de petits villages de paysans faits de briques crues et de roseaux, possédant leur bétail et leurs champs; d'autres ont des églises de pierre bien travaillée et sculptée; citons encore des agglomérations de pauvres cellules autour d'une chapelle en plein désert et aussi, toujours en plein désert, des monastères grands comme des villes. Enfin certains religieux font retraite pour un temps dans des grottes aux endroits les plus sauvages. Et la vie des moines devait être aussi variable que les formes de leurs monastères: les uns restaient des paysans vivant de leurs champs et de leurs troupeaux; d'autres étaient des savants ou des copistes; d'autres des ascètes ou des anachorètes. Cette variété montre bien l'absence de règle stricte et précise: on se souvient que, selon la tradition, les deux premiers moines de la région se sont enfuis du grand monastère pacômien où la vie leur paraissait relâchée, pour venir vivre ici à leur manière.

Il est impossible de présenter en quelques instants tous ceux de ces monastères qui ont été retrouvés. Nous choisirons les plus caractéristiques, en commençant par les alentours de la nécropole thébaine. La carte donnera une idée du nombre et de la situation de ces derniers.

Voici, dans la Vallée des Rois, des établissements qui ont utilisé des tombes royales. Ici, au-dessus du village de Dra-Abou-l'Naga, les ruines de Deir-El-Bakhit et d'un autre couvent. Au sud, dans ce vaste cirque se rassemblent plusieurs couvents parmi lesquels le plus important de Djémeh: le Couvent du Nord, Deir-El-Bahari. La colline de Cheikh-Abd-el-Gourna possède trois monastères, dont celui de S. Epiphane. Le temple ptolémaïque de la vallée sacrée a gardé, de son emploi par les moines, le nom de «Couvent de la ville»: Deir-El-Médineh; puis ce sont les couvents de la ville même, établis dans l'enceinte de Médinet-Habou, avec les

églises et basiliques installées dans les salles et les cours des temples; ailleurs, le monastère de Gournet-Nour-ai domine toute la plaine des restes de son donjon; le Deir-Er-Roumi garde l'accès de la Vallée des Reines; enfin, dans le désert avoisinant et la montagne, se multiplient des restes d'ermitages et de petites chapelles.

Pour cette région de Djémeh, trois exemples de tombes ou de temples transformés



3.- Dans la nécropole thébaine: tombe transformée en chapelle.

en monastères permettront d'évoquer le séjour des premiers moines qui s'y installèrent. Deux autres types nous feront ensuite assister à l'agrandissement des couvents et à leur transformation en véritables forteresses. Enfin on présentera, formant un contraste remarquable, les églises installées au centre même de la bourgade de Djémeh et des restes de monastères découverts très loin dans le désert.

Dans la Vallée des Rois, s'ouvre un valon secondaire: il y a là deux tombes, face à face. La première est celle de Ramsès IV. Elle est déjà bien connue par les milliers de

graffiti qu'y ont laissés les voyageurs grecs venus admirer les syringes. Mais elle se distingue aussi par un bon nombre d'inscriptions coptes, soigneusement peintes en rouge et recouvrant la plupart des sculptures et des inscriptions hiéroglyphiques de l'entrée. Certaines ne sont que des invocations; d'autres sont plus importantes. Voici, au-dessus des figures de l'évêque Ananias et d'Ammonios le martyr, une inscription du moine Jacob qui dit avoir fui son monastère «après avoir connu sa faiblesse...» D'autres inscriptions font penser que ce Jacques vient d'un couvent pacômien et qu'il s'est fixé ici vers le début du Ve. siècle. Tous ces textes peints groupés à l'entrée de la tombe, laissent supposer que cet emplacement abritait une église ou, en tout cas, un lieu assez vénéré. Plus loin par contre, dans le couloir, on ne trouve que quelques prières écrites en grec d'une encre très effacée.

L'autre tombe, située en face, est sans décor mais contient quelques graffiti coptes qui témoignent qu'elle a été habitée par des moines. Ce vallon a donc été une retraite monastique. Le lieu et l'installation, joints à ce qui est dit dans les inscriptions, correspondent particulièrement bien à ce que l'on sait des premiers moines de la montagne du Perséa (Bichaouaou), et l'on peut espérer retrouver là la cellule de quelque Badasyouz devenue chapelle après sa mort.

Sortons de la montagne et descendons vers le village actuel de Gournà. La colline, aujourd'hui couronnée par le santon de Cheikh-Abdel-Gournà, est connue par le monastère d'Epiphane que nous avons déjà cité. Au voisinage de celui-ci se trouve un groupe de tombes qui ont servi elles aussi à l'installation d'un monastère. Winlock et Crum y ont retrouvé la correspondance d'un Cyriaque, qui en fut le supérieur vers la fin du Ve. siècle. Les paysans de Gournà ont habité toutes ces tombes après les moines coptes et ont détruit presque toutes les constructions du couvent. Trois tombes avaient été sommairement aménagées en magasins ou habitations; par devant avaient été construites des dépendances: fours, boulangerie, étables...; il n'en subsiste que quelques petits murs de brique crue.

Plus au sud, mais sur la même pente de la même colline, voici l'emplacement d'un monastère assez important, dont nul ne semble avoir remarqué l'existence. Il y a là plusieurs tombes pharaoniques où l'on a retrouvé des lettres coptes écrites sur ostraca aux VIe. et VIIe. siècles, ainsi que des jarres intactes. Par devant ces tombes sont les restes d'une petite église de pierre avec deux rangées de

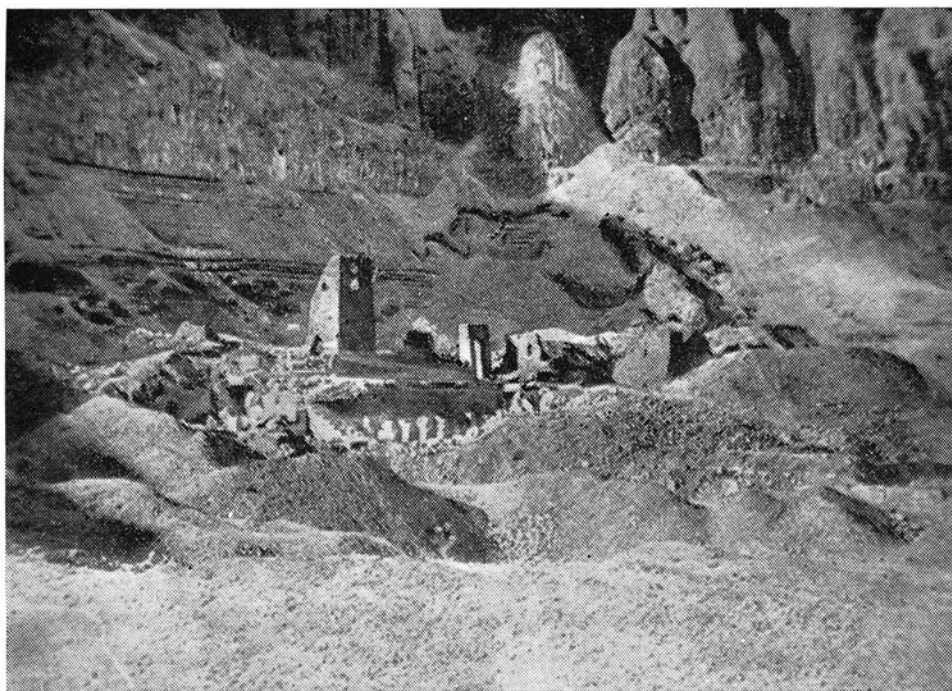
colonnes et une abside encadrée de deux petites pièces: cette basilique daterait du VIe. siècle. Le corps même de l'établissement était constitué par les galeries de tombes s'ouvrant au-dessus de l'église. Dans l'une, une chapelle avait été établie et, derrière l'autel, les visages des divinités païennes avaient été martelés et recouverts de croix. Surtout, la tombe qui est au centre se distingue par un décor systématique et exceptionnel. (fig. 3). Il s'agit, si l'on en juge par la surabondance de ces croix et rosaces, d'un lieu particulièrement vénéré. Or, dans le couloir central, figure une inscription encadrée, assez petite, qui nous dit: «C'est ici le lieu de la retraite du Patriarche Sévère. Mes Pères priez pour moi!» L'écriture est assez ancienne. Est-il sûr que le grand patriarche d'Antioche se soit abrité là pendant sa fuite en Haute-Egypte? C'est parfaitement possible. La vénération que les moines coptes avaient pour le défenseur du monophysisme explique dès lors suffisamment l'abondant décor dont ils ont orné ces parois. Un tel couvent confère à ce couvent une grande importance, et il serait juste, à défaut d'autre nom, de l'appeler «monastère de S. Sévère.»

Toutefois, dans la même galerie on retrouve une autre petite inscription qui dit ces simples mots: «Le lieu d'Apa Elias». «Lieu», c'est-à-dire en style copte «retraite» ou «monastère». Serait-ce donc à l'origine le tombeau où s'installa Elie de Bochaouaou, au milieu des restes décomposés des momies? Bien que l'Elie mentionné par l'inscription puisse être aussi un moine quelconque, il faut noter qu'en effet il n'y a guère que dans ces parages, à Cheikh-Abd-el-Gournà, qu'a pu se trouver le tombeau occupé par Elie. En détruisant les bâtiments extérieurs qu'avaient construits ses successeurs, les paysans d'aujourd'hui ont donc ramené le lieu à l'état dans lequel il se trouvait aux premiers temps du monastère.

Enfin serait-il possible de retrouver la retraite fondée par Yousab, le compagnon de Badasyouz? C'était, avons-nous lu, à proximité d'un temple d'idoles, une grotte transformée en église des Douze-Apôtres. Le temple pourrait être, soit le temple funéraire de la reine Hatshepsout, soit le petit temple ptolémaïque situé derrière la colline de Qurnet-Mour'ai. Tous deux furent en effet transformés en églises et monastères et en ont gardé respectivement les noms de Deir-El-Bahari (le «Couvent du Nord»), et de Deir-El-Medineh (le «Couvent de la ville»). Le seul couvent important dont l'église soit établie dans une tombe, et qui soit situé à proximité, semble être celui dit d'Epiphane, mais

rien ne permet de savoir si son église était dédiée aux apôtres, de sorte que l'on ne peut conclure d'une manière absolue. Quant au temple d'où le saint expulsa les divinités païennes et leurs adorateurs dont la présence le tourmentait, c'est peut-être Deir-El-Médineh, où les païens de Djêneh ont encore pu célébrer leur culte à cette époque tardive. Il paraît étonnant de penser que le très délicat sanctuaire ptolémaïque de la Vallée Sacrée ait

protéger, et surtout édifier une ou plusieurs tours carrées hautes de deux à quatre étages et contenant au moins une église. Les moines pouvaient s'y réfugier; ils y emmagasinaient le trésor, la bibliothèque, les provisions les plus utiles. Les plus remarquables de ces tours appartenaient au grand couvent établi dans les salles du temple d'Hatshepsout au pied de cette admirable falaise rocheuse. L'ensemble dominé par deux hauts donjons prenait l'as-



4.- Deir-el-Bahari: les restes du monastère avant leur déblaiement.

pu devenir, sans être endommagé, l'église du martyr Isidore: les moines en ont respecté les sculptures. La façade sans décor de ce sanctuaire est, par contre, couverte, dans sa partie gauche, d'inscriptions coptes assez soignées. L'une est particulièrement importante, car on y a consigné successivement les noms, les titres et la date du décès des principaux religieux; c'est l'obituaire du couvent. Ce monastère devait avoir une importance particulière, et peut-être, d'après son nom de «couvent de la ville», était-il le siège d'une communauté desservant les églises de Djêneh.

Ces trois exemples montrent assez exactement ce qu'ont été les installations des premiers anachorètes thébains dans des tombes ou dans des temples. En se peuplant, ces monastères ont dû bâtir des enceintes pour se

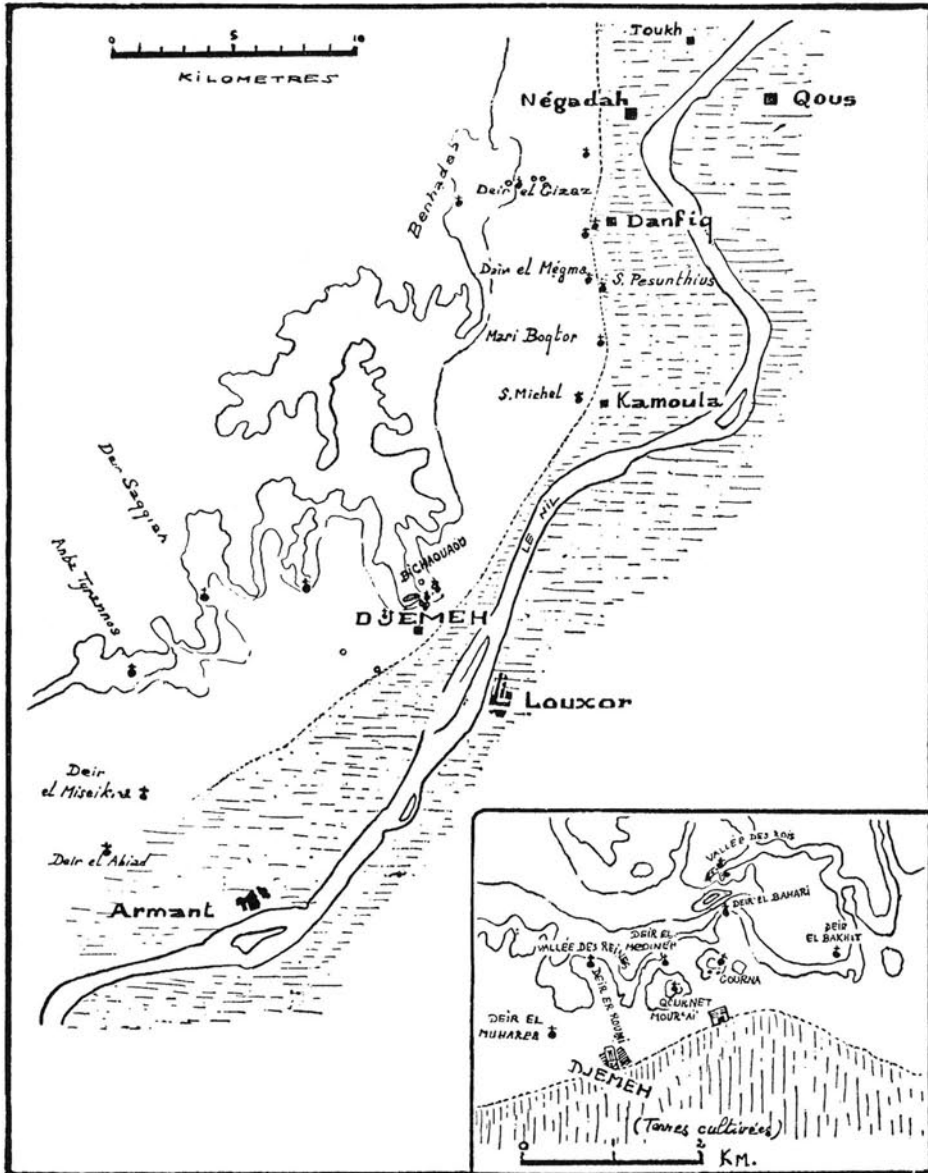
pect étrange que l'on voit sur cette très ancienne photographie (fig. 4). Certains ont voulu reconnaître dans ce monastère le grand couvent de S. Phoibammon, situé tout près du couvent d'Epiphane, et où l'évêque Pésunthius, au VI^e siècle, débuta dans la vie monastique. Il ne reste aujourd'hui plus rien des bâtiments et aménagements coptes qui ont été impitoyablement déblayés.

Ainsi l'évolution du cénobitisme avait abouti à un type de couvent fortifié encore assez bien représenté par le monastère d'Epiphane. Sur le site de l'ermitage primitif, — tombe païenne ou temple habité par le fondateur — s'établit l'église, extrêmement sommaire; devant s'organiser les habitations, les magasins, les dépendances entourés d'une vaste enceinte qui refoule au dehors le cimetière

de la communauté; l'ensemble est enfin dominé par un fort donjon carré assez haut, protégeant l'église et le centre de l'enceinte, et complété par une ou plusieurs tours secondaires. Mais en fait, à part ces éléments, le contenu de l'enceinte monastique reste extrêmement variable. Ce type de monastère n'est pas en effet le reflet d'une certaine règle de vie en commun ou d'un genre de vie spirituelle, mais uniquement des nécessités matérielles les plus impérieuses.

Il reste à présenter pour la région de Djémeh, formant un contraste frappant, les églises établies dans la ville même et les monastères perdus en plein désert du côté d'Armant. L'histoire des uns comme des autres reste assez obscure.

La bourgade de Djémeh dont on voit encore aujourd'hui les ruines (fig. 2) était établie à l'intérieur de la vaste enceinte des temples de Médinet-Habou et jusque dans leurs cours et dans leurs salles. Les maisons s'en-



Carte de la région de Louxor avec l'indication de l'emplacement des principaux monastères coptes.

tassaient les unes contre les autres jusque sur le mur d'enceinte. C'étaient le plus souvent des bâtisses hautes de deux étages avec un toit en terrasse; leurs portes minuscules s'ouvraient sur des ruelles d'une telle étroitesse qu'il était tout juste possible de s'y glisser. Il y avait des fenêtres en ogive, des escaliers grimpant autour de cours intérieures profondes. Le seul décor de ces murs de brique grise consistait en de nombreux linteaux

Loin de Djémeh, à une vingtaine de kilomètres au sud-ouest, c'est-à-dire en plein désert, s'échelonnaient des monastères dont les restes étaient totalement oubliés. Ils gardent encore un anonymat relatif, bien que, depuis deux ans, la Société d'Archéologie Copte tente de faire la lumière sur l'un d'eux.

Voici le plus grand connu sous les noms de Deir-Saqqiah ou de «monastère de St. Jean» (figure 6). Il s'élève au pied d'une



5.- Médinat Habou: corbeaux de pierre provenant des maisons coptes.

sculptés et des corbeaux de pierre blanche finement ciselés (figure 5). qui supportaient l'avancée des parties supérieures des maisons. Plusieurs églises richement dotées étaient englobées dans cette agglomération et devaient, d'après leurs inscriptions, avoir un certain caractère monastique. Un sanctuaire s'était établi dans une salle du petit temple: les murs étaient couverts de fresques figurant les épisodes successifs du martyre de S. Manas. Mais surtout la seconde cour du grand temple avait été, par un travail prodigieux, transformée en une basilique. Une partie de la colonnade avait été enlevée pour édifier l'abside. On a enlevé, de nos jours, les fortes colonnes de la nef faites d'un seul bloc, et leurs énormes chapiteaux de plus d'un mètre de côté.

falaise, devant des grottes qui ont servi d'abri au monastère primitif. Le long de la falaise se sont disposées, côte-à-côte ou étagées contre le rocher, les parties les plus anciennes bâties en pierres non équarries. Au-devant et plus loin, le reste du couvent s'est édifié, par contre, ensuite, en briques crues sur un plan plus régulier. Un gros rocher qui se dresse au milieu de l'ensemble supporte les restes d'une des tours. Entre elle et la falaise se détachait l'église où l'on montait par un large chemin dallé en escalier. On a retrouvé, de ce sanctuaire, des colonnettes et des chapiteaux sommairement travaillés.

La quantité de poterie accumulée sur l'ensemble du site révèle une occupation par de nombreux moines pendant plusieurs siècles. L'établissement disposait d'un puits très large

et très profond creusé dans ce désert par le premier fondateur. Il fut pourvu plus tard d'une saqqiah qui, en permettant quelques cultures, assura le développement de la communauté.

Le couvent de la saqqiah n'est pas le plus éloigné car, dans un lieu plus sauvage et plus lointain encore, apparaissent les restes du monastère d'Amba Tyrannos, qui fut riche et prospère — dans le sens religieux tout au moins — il y a près d'un millénaire. Véritable thébaïde de légende ! Utilisant toutes les grottes et tous les rochers éboulés, le monastère — qui était très développé — et dispersait ses constructions sur presque toute la longueur de ce petit ouadi, s'appuyait pour finir contre les flancs abrupts du cirque qui le termine. Les graffiti laissés par les moines sont innombrables, surtout ceux d'un nommé Posidonios dont le nom, encore grec et de couleur païenne, semble attester la grande ancienneté de l'établissement. Lieu admirable en tout cas pour la repentance et la méditation.

Tels sont les couvents de Djêneh et d'Armant, qui nous permettent de saisir les origines monastiques de toute la région.

Plus tardifs, les monastères voisins de Négadah dépendent historiquement des premiers, avec lesquels ils sont en rapports incessants. Ce sont eux qui nous montreront maintenant l'évolution médiévale du monachisme thébain et de son architecture.

Les plus connus de ces établissements s'épauillaient en bordure des terres cultivées, entre Kamoula et Négadah. En fait, seules leurs églises subsistent aujourd'hui, plus ou moins remaniées au cours des âges. Ici, face au désert, se dresse l'église de l'archange Saint-Michel de Kamoula, entourée d'un charp de ruines qui représente l'étendue du monastère primitif. Du haut d'une colline voisine, regardons, vers le nord, la limite du désert : là-bas se trouvent côte à côte les églises d'Amba Pisenhius et du Deir-El-Mégma, puis plus loin trois autres couvents de moindre intérêt.

Le Deir-El-Mégma, dont l'histoire est presque totalement obscure, était encore il y a quelques années le plus impressionnant et le plus complet de ces monuments (figure 1). Des quatre églises qu'il possédait, il ne subsiste plus aujourd'hui qu'une travée de la plus petite, voûtes basses en arc brisé supportées par de courtes colonnes. Les chapiteaux sculptés ont été empruntés à divers édifices antérieurs. On note surtout, à l'extrémité ouest de la nef, une très curieuse cuve baptismale maçonnée dans le sol, dans

laquelle une rigole amenait du dehors l'eau fournie par une saqqiah.

Mais le plus ancien et le plus beau de ces monastères est sans conteste le Deir-Mari-Boqtor. Il est établi au sommet de la seule colline qui domine cette longue plaine, — celle du haut de laquelle nous étions tout à l'heure descendus. — Hors de l'enceinte moderne qui enferme l'église se dressent encore les ruines des bâtiments monastiques : salles longues garnies de niches en arc brisé, escaliers menant à des étages disparus, couloirs étroits, longues pièces à coupoles... Quant à l'église, couverte par tout un jeu de coupoles variées, elle reste encore remarquable par sa disposition (figure 7). Certes, l'ensemble de la toiture est tardif ; les arcs qui la soutiennent ont eux-mêmes été renforcés, rapetissés, doublés de colonnes. Mais l'essentiel du plan, avec ses forts piliers carrés, date sans aucun doute de l'invasion arabe. La décoration était d'ailleurs remarquablement belle puisque les murs, les piliers (et peut-être les voûtes) étaient, sur toute leur hauteur, recouverts de rangées de fresques multicolores. Nous avons pu y reconnaître trois styles, dont le plus récent daterait du Xe. ou XIe siècle. Les figures les plus anciennes représentent, accompagnés de l'ange, les trois jeunes hébreux dans la fournaise. La variété des attitudes et surtout la précision des costumes assignent ce groupe au plus tard au VIIIe siècle.

Mais cette même région de Négadah abritait, cachés au fond du désert, plusieurs monastères au moins aussi anciens. On y sent mieux revivre l'histoire de la région. Nous en donnerons pour exemple le Deir-El-Gizaz, le « couvent des verreries ». (figure 8).

Il est situé à 5 kilomètres des terres cultivées, presque au pied de la montagne, sur une large élévation d'où l'on aperçoit la vallée du Nil. Le chemin qui y mène est jalonné par trois petites enceintes contenant chacune des restes de tours ou de chapelles. Une colline occupée par un cimetière domine le monastère. Les vallons d'alentour contiennent les ruines de bâtiments secondaires, des grottes d'anachorètes et des sépultures chrétiennes. C'est le groupe monastique le plus ancien et le plus important de la région. Sans doute faut-il y reconnaître la fameuse montagne de Benhadab avec les grottes et les tombes de Pierre l'Ancien, de Samuel et de Paul de Danfiq. Le couvent, — qui fut justement nommé au VIe. siècle « monastère de Samuel » — était à ce moment le plus important de tous ceux que dirigea le fameux évêque Pésunthius. Peut-être même est-ce là que Saint Pésunthius fut enseveli.

On constate en tout cas que les premiers bâtiments furent fondés au début du VI^e siècle. Les murs qui subsistent, datés par des monnaies, sont antérieurs au début du VIII^e siècle. Le couvent fut partiellement incendié et ruiné par l'invasion persane de 619, qui détruisit en particulier une église de pierre sculptée dont nous n'avons retrouvé que quelques traces. Après cette invasion, les moines réédifièrent deux églises de brique ornées de

vaste cellule dallée où l'on voit les restes de la banquette basse sur laquelle le moine s'asseyait pour dormir. Cette pièce contenait une grande quantité d'ostraca, parmi lesquels de très beaux essais d'écriture, qui montrent bien que Benhadab entretenait une école de copistes extrêmement habiles. Au voisinage de ces locaux se trouvaient, d'une part, le puits, à margelle de pierre, d'autre part la saqqiah.



6.- Le monastère de S. Jean dans le désert d'Armant.

fresques. La principale fut six ou sept fois remaniée depuis le VII^e jusqu'au XIV^e siècle, montrant ainsi l'accroissement, puis le déclin, du couvent au cours du moyen âge jusqu'à sa destruction par les musulmans.

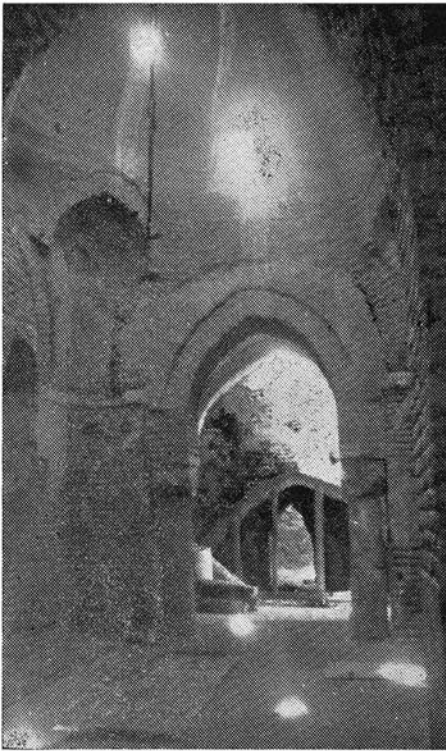
L'ensemble occupe environ 100 m. sur 80. Une enceinte basse en grosses pierres enferme trois groupes de bâtiments séparés par des cours: églises, réfectoire, cellules, auxquels se mêlent le puits, les étables, magasins et celliers ainsi qu'une boulangerie. Il y avait, dans l'enceinte, des cultures irriguées par une saqqiah. Le tout flanqué de deux tours rectangulaires et protégé, du côté de la vallée, par un troisième édifice.

Examinons en détail ces divers éléments. Dans la partie nord, autour d'une cour étroite, se groupent des étables et écuries, puis une

Passons à la partie centrale du monastère. Une longue salle pouvait être le réfectoire. Des morceaux de fresques trouvés à côté indiquent que, selon l'usage le plus ancien, une église devait y être juxtaposée. Des restes de salles plus tardives contenaient des débris de verres d'une finesse remarquable et quelques creusets ayant servi à la fusion d'émaux colorés. Le bâtiment se prolongeait par des étables et peut-être une cuisine. Des marches grossières conduisaient à un cellier creusé dans le sol. Les jarres, plus ou moins brisées, y étaient encore en place. L'une était poinçonnée du sceau même du couvent...

Plus au sud se dressait une troisième série de constructions séparées des premières par une cour, et comprenant l'église principale.

Cette église, nous l'avons dit, est postérieure au commencement du VII^e. siècle et a remplacé une construction plus riche et plus belle dont seulement quelques blocs ont été retrouvés. L'actuelle construction de brique crue forme une vaste salle rectangulaire de 20 m. de long, dont les murs étaient garnis de niches en ogive et de larges arcs cintrés; des fresques les ornaient en partie. La pièce était dallée et entourée d'une banquette. L'autel primitif se trouvait à l'extrémité est. Plus tard, un mur et deux piliers divisèrent l'ensemble, et l'autel fut déplacé. Outre des fragments de boiseries peintes et de tissus, les



7.- L'église du Deir Mari Bqtor.

restes de l'église ont fourni les restes de plusieurs livres sur papyrus aux reliures de cuir décoré; l'un d'eux contenait une vie de l'apa Phoibammon; ces manuscrits peuvent dater du VIII^e au Xe siècle.

Tel était dans son ensemble le Deir-El-Gizaz qui, sur sa colline en plein désert, ressemblait sans doute à un petit village entouré de quelque verdure et surmonté de deux ou trois tours carrées. Ses restes et les objets qui y ont été recueillis correspondent bien à

ce que les récits du moyen âge nous ont dit de la montagne de Benhadab et de ses supérieurs successifs. Du point de vue archéologique, ils présentent un intérêt remarquable car, à part S. Siméon d'Assouan qui est beaucoup plus tardif, les restes du Deir-El-Gizaz sont les seuls à révéler la disposition complète d'un monastère de Haute-Egypte et son évolution pendant plusieurs siècles. En outre ils nous restituent la vie de cet établissement, organisé pour se suffire à lui-même: construction des bâtiments par les moines eux-mêmes; vie agricole et affaires quotidiennes retracées par les comptes sur ostraca; atelier de verrerie décorée, — où l'on pratiquait peut-être aussi l'alchimie; et surtout les ateliers de copie des manuscrits coptes sur papyrus, lesquels devaient être reliés dans le couvent même. Enfin certaines lettres apportent une documentation nouvelle, quant aux idées religieuses propres à plusieurs monastères thébains. Il est notable que ces édifices, qui ont duré si tard, ne contenaient pas la moindre trace de documents écrits en arabe.

Il est temps de conclure: l'intérêt de ces nombreux monastères est complexe, artistique et littéraire, historique et religieux. Leur rôle social et même politique depuis le VI^e et pendant plusieurs siècles a été considérable pour l'évolution de la région. Ils en ont presque été des centres économiques, vrais villages agricoles, possédant des terres et les exploitant... Sur le plan général, ils échappent à l'histoire conventionnelle des monastères égyptiens; leurs fondateurs ne sont pas des pacômiens, ou plutôt sont des pacômiens qui se sont enfiés de leur couvent pour vivre autrement. Leurs disciples gardent leur exemple; ils vénèrent la mémoire de Pacôme et de ses successeurs, ils lisent leurs œuvres, mais ne s'y conforment pas. Les plans multiples de leurs monastères attestent cette absence de règle uniforme. De tels traits particularistes se retrouvent dans d'autres monastères de l'Egypte copte, mais sont ici remarquables parce que communs à toute une région où les moines semblent animés du même esprit. Surtout, dans la région thébaine, ce particularisme a été producteur au point de vue intellectuel et littéraire.

Au point de vue intellectuel, les idées de nos moines, malheureusement encore peu connues, sont marquées de leur indépendance. Ils se distinguent au point de vue ascétique et théologique. Au VI^e siècle, une lettre parle de discussions sur la Trinité chez les frères de la montagne du Perséa. Nous en avons retrouvé un nouvel écho dans les ostraca du Deir-El-Gizaz. Au moyen âge, ce même

monachisme se caractérise par la vivacité de son sentiment national copte: nationalisme local qui non seulement le fait résister très longtemps à l'arabisation mais encore réagit contre l'hagiographie officielle d'Alexandrie, remplacée systématiquement par les vies des saints locaux.

Rappelons ici que ces moines ont possédé et entretenu du Ve. au XIVe. siècle des bi-

très effacés. «Ces moines étaient habiles et versés dans les sciences» écrit encore au XVe siècle Makrizi.

Par leur nombre, leur durée, leur esprit, ces monastères ont donc été créateurs. Il serait injuste d'oublier leur art. Lorsque l'on dresse les énormes colonnes de la basilique de Médinet-Habou, lorsque l'on édifie et que l'on décore l'église de Mari-Boqtor, souve-



8.- Deir-el-Gizar: l'église principale vue de l'est.

bliothèques qui montrent l'étendue relative de leurs connaissances. Ne sommes-nous pas dans la région où la religion païenne s'est perpétuée le plus longtemps en se mêlant à l'hellénisme? C'est là que la langue copte est née sous sa forme la plus vigoureuse. Cette triple culture a donné naissance chez les moines à la fois à une science qui allait de la magie à la fabrication des émaux et des verres colorés, et à une littérature originale et vivante. Ces qualités se sont conservées jusqu'au XIVe. siècle alors que, dans le reste de l'Égypte, les éléments coptes étaient déjà

nous-nous que l'Europe occidentale est encore pour quelques siècles dans les ténèbres. Les verres multicolores rehaussés de filets d'émail continuent avec autant de finesse les verreries alexandrines; de plus certaines de leurs couleurs profondes sont bien antérieures aux vitraux de nos cathédrales. A cela s'ajoutent les poteries décorées, les reliures travaillées... Il y a là assez pour faire reconnaître une civilisation qui, véritablement copte, doit fort peu à Byzance.

On conçoit dès lors les découvertes que

promettent les restes de ces monastères, dont le cadre historique reprend vie peu à peu. Les premiers éléments rassemblés ici esquissent déjà en traits assez caractérisés le passé d'une région aujourd'hui ignorée mais qui semble bien avoir été, jusqu'en plein moyen âge, le cœur de l'Égypte copte. On ne peut aujourd'hui parcourir leurs ruines sans son-

ger à leur grandeur passée, et l'on s'imagine l'aspect extraordinaire que pouvait présenter ce désert quand partout s'y dressaient les grands murs d'enceinte et les hautes tours carrées construits par une population de cénobites.

J. DORESSE



SOCIÉTÉ L'AIR LIQUIDE



DIRECTION GÉNÉRALE DU PROCHE-ORIENT
DIVISION EGYPTIENNE

2, Rue Chagaret El-Dorr — Zamalek — Tél. 59082-59083
B. P. 619 — Le CAIRE

AGENCES & SOUS-AGENCES:

LE CAIRE: 44, Rue Chérif Pacha — Tél. 47482-57467 — R.C. 24.

ALEXANDRIE: Angle Rue du Canal Mahmoudieh et Rue el Kobri Moharrem-Bey — Tél. 22822 — R.C. 461 — B.P. 752.

PORT-SAID: Près de l'Usine à Gaz de la Municipalité — Tél. 671 — R.C. 74
B.P. 314.

SUEZ: Rue Mina El Bahareya — Port-Tewfik — Tél. 2103 — R.C. 19.

TANTA: 10, Rue Ahmed Maher Pacha — Tél. 2103 — R.C. 27917.

OXYGENE — ACÉTYLENE DISSOUS — CARBURE DE CALCIUM
AZOTE — HYDROGENE — AIR COMPRIME SEC — AMMONIAC
ANHYDRE — ARGON TECHNIQUE — ARGON PUR — NEON
KRYPTON - HELIUM - PROTOXYDE D'AZOTE - EAU OXYGENEE.

TOUS MATERIELS ET ACCESSOIRES DE SOUDURE
OXY-ACÉTYLENIQUE, D'OXY-COUPAGE, DE SOUDURE
ELECTRIQUE ET DE METALLISATION.

APPAREILS D'ANALGESIE AU PROTOXYDE D'AZOTE
SCAPHANDRES DE LA SPIROTECHNIQUE.

LABICHE

célèbre auteur méconnu

conférence de

M. Philippe Soupault

Faite au Caire, aux «Amitiés Françaises», le 7 Mars 1949,

répétée à Alexandrie le 15 mars 1949.

Mesdames,
Messieurs,

Votre président, en me présentant ce soir si aimablement, a oublié de vous signaler que, quoique je sois un grand voyageur, je ne suis pas pour autant un très bon conférencier. Je préfère vous en avertir tout de suite, afin que vous n'ayez pas, par la suite, de mauvaise surprise.

«Mais alors, seriez-vous tentés de me dire, pourquoi faites-vous cette conférence?»

Eh bien, parce que je crois que les conférences ont ceci de très utile, c'est qu'elles permettent de dissiper des malentendus, et je tiens précisément ce soir à dissiper un malentendu.

J'ai intitulé ma conférence: «Labiche, célèbre auteur méconnu.» Ce titre pourrait vous sembler paradoxal, mais je vais séance tenante m'expliquer.

En effet tout le monde connaît Labiche. C'est même un des auteurs les plus connus, mais pourtant tout le monde le traite avec une sorte d'indulgence. Quand je parle de Labiche, on me répond: «Ah, oui, Labiche... C'est charmant!» Et puis on ajoute: «Mais enfin...!»



PHILIPPE SOUPAULT

On a tendance à croire que Labiche est simplement un auteur de théâtre charmant, très agréable, tout indiqué pour les patronnages et les jeunes classes des Lycées. Mais on ne lit pas Labiche.

Tout à l'heure j'ai eu la surprise — je ne dirai pas désagréable, parce que j'y suis habitué —, en visitant la bibliothèque des «Amitiés Françaises», de constater qu'il y avait bien dans la bibliothèque des œuvres de Labiche, mais des œuvres dépareillées: quatre volumes seulement du théâtre complet! (Vous voyez comme on traite Labiche: quatre volumes! et on trouve que c'est bien suffisant!) Et chose étrange, ces quatre volumes ne sont pas parmi les meilleurs. Je le regrette pour «Les Amitiés françaises», et je m'excuse de vous faire

cette remarque, en passant.

Et ceci, même à Alexandrie, qui passe pourtant pour une ville très cultivée et qui a cette particularité d'aimer beaucoup le théâtre! (un de mes amis m'a raconté tout à l'heure qu'il y avait à Alexandrie trois troupes théâtrales concurrentes, qui jouaient

tous les ans une pièce). Par conséquent, je me rends compte que je parle à un public, non seulement d'amateurs, mais presque de professionnels.

Eh bien, je crois que si Labiche est si méconnu, c'est un peu de sa faute. Moi-même, d'ailleurs, je me permets de vous dire que je ne dois pas faire tellement le malin, parce que, jusqu'à un âge assez avancé, comme tout le monde, j'ai dit: «Labiche, c'est très amusant. Mais enfin!...» J'avais lu ses œuvres quand j'avais 15 ou 16 ans, et ça m'amusait beaucoup, mais je n'étais jamais revenu sur cette impression. Il a fallu pour cela des circonstances un peu particulières.

En 1943, le Gouvernement de Vichy avait éprouvé le besoin de me faire faire un séjour en prison, dans une cellule, et j'espère que vous ne savez pas combien la vie dans une cellule est ennuyeuse. J'avais obtenu cependant de mon juge d'instruction, qui n'était pas un homme très intelligent, d'avoir des livres. Il avait accepté que la Bibliothèque de Tunis me remit des livres.

J'avais commencé par demander, très imprudemment, les œuvres de Dostoïevski, que je voulais relire. Mais mon juge d'instruction m'a dit: «Dostoïevski? C'est russe, c'est bolchévique. Non!» Peut-être par taquinerie, j'ai demandé à lire les œuvres de Joseph Conrad. On m'a dit: «Ça c'est anglais. Impossible!» J'ai fouillé dans le catalogue et j'ai fini par trouver Labiche. Ça, au moins, pensai-je, on ne me le refusera pas. Et en effet, il a accepté que je lise les œuvres de Labiche.

Voyez-vous, c'est l'imbécillité de ce juge d'instruction qui m'a permis de faire une grande découverte, et qui me permet de faire cette conférence ce soir.

J'ai eu le temps de relire Labiche, très attentivement. Je comptais d'abord me distraire. Je dois dire que cette lecture m'a énormément intéressé. Je ne veux pas vous inciter à vous faire mettre en prison pour lire Labiche, mais je voudrais vous inciter, ce soir, à reviser sur lui votre jugement, comme j'ai révisé le mien.

Je me suis d'abord demandé, après avoir tant admiré Labiche, pourquoi cet homme, qui a connu un grand succès de son vivant, et qui en jouit encore, — n'a pas la place qu'il mérite, pourquoi on ne le considère pas comme un grand auteur dramatique. Et je me suis répondu qu'il y a, je crois, dans la culture française, une sorte de tyran qui s'appelle Molière. De même qu'en Angleterre Shakespeare est devenu une sorte de monstre et a écrasé tous ses contemporains, de même Molière, pour le théâtre, a été une sorte de

dieu, qui n'a pas permis aux autres auteurs dramatiques comiques, de pouvoir prendre leur place. Il y a des injustices, comme celles, par exemple, de Lesage, qui est certainement un grand auteur dramatique, et qui, s'il vivait dans un autre pays, s'il avait écrit dans une autre langue que le français, aurait été considéré comme un très grand auteur dramatique. Molière l'a écrasé de son nom. Personne ne pense que Lesage est un grand écrivain de théâtre.

C'est également cette place énorme donnée à Molière qui a empêché qu'on ne prenne au sérieux Marivaux, — sauf depuis quelques années, où, grâce à deux actrices qui se sont éprises de Marivaux, et plus particulièrement à Madeleine Renaud, qui a redonné naissance à un culte pour cet auteur, nous voyons Marivaux redevenir à la mode de Paris et reprendre sa place à côté de Molière. On se met à le relire. On republie ses œuvres et on commence même à publier beaucoup d'ouvrages sur lui.

Il ne faudrait tout de même pas que je sois injuste. Molière, naturellement, est un grand auteur dramatique, et Labiche, tout le premier, l'aurait reconnu. Cependant, il y a un philosophe à qui il faut rendre justice, et qui a jugé Labiche à sa vraie valeur. Ce philosophe c'est Henri Bergson. Bergson a consacré, comme vous le savez, un ouvrage au rire, un essai sur le rire, et il a pris des exemples du comique, non seulement dans Molière, mais également dans Labiche. Et, chose étrange, Labiche est beaucoup plus cité par Bergson que Molière, non pas parce que Bergson prétendait que Labiche fût un plus grand auteur dramatique que Molière, mais il le considérait comme d'un comique beaucoup plus pur. Tout le livre de Bergson rend justice à Labiche.

Je crois que les philosophes sont plus justes. Mon ami, Jean Grenier, que vous connaissez, est, lui aussi, un Labichiste, — ou un Labichien, — extrêmement distingué, et nous avons passé au Caire, plusieurs déjeuners à nous réciter du Labiche mutuellement, et surtout en nous citant ses meilleurs mots. On peut dire qu'il connaît Labiche presque par cœur, suivi en cela par son fils et sa fille qui lui posent souvent des colles, en lui disant: «Dans quelle pièce se trouve cette réplique?...»

Voilà donc deux philosophes qui ont rendu justice à Labiche, et j'en suis fort heureux.

Après avoir essayé de comprendre pour quelles raisons une aussi petite place était donnée à Labiche, j'ai cherché à me documenter. J'ai demandé tous les livres, — et j'étais bien optimiste, — qui avaient été écrits

sur Labiche. Eh bien, il n'y en a absolument aucun. On ne peut pas trouver un livre sur Labiche, pas même d'études dans des revues.

Labiche, qui a été un auteur très fécond, — je vais vous en donner tout à l'heure la preuve, — est absolument inconnu. On ne trouve pas de biographie de Labiche. Quand j'ai, par reconnaissance, écrit un essai sur Labiche, j'ai dû me documenter aux premières sources, c'est-à-dire auprès de ses petits-enfants. Et pour me justifier à mon tour, je voudrais vous raconter la vie de Labiche, puisque vous ne pourrez pas la lire, même dans cette riche bibliothèque des « Amitiés françaises. » (rires).

Je vais donc vous raconter la vie de Labiche. Elle sera assez courte parce que Labiche fut un homme très heureux et, par conséquent, un homme qui a une très courte histoire. Mais certaines dates sont intéressantes, parce qu'elles vous fixeront bien la mentalité et, si je puis dire, la place de Labiche dans la littérature française.

Labiche est né en 1815, quinze jours avant Waterloo, et cette défaite n'a pas eu sur lui beaucoup d'influence, parce qu'au fond il a vécu son enfance dans une période extrêmement troublée, mais protégé par ses parents.

Il a fait ses études dans un Lycée qui est singulier, un lycée qui s'appelle le Lycée Condorcet, et qui reflète bien, par ses titres successifs, les différentes étapes de l'histoire de la France au XIXe siècle, puisqu'il s'est appelé successivement: le Collège Bourbon, le Lycée Condorcet, puis le Lycée Bonaparte, et enfin le Lycée Condorcet, titre qu'il conserve encore aujourd'hui.

Labiche a été très heureux au Lycée. Je souhaite à M. Marchal d'avoir des élèves du même genre. Je vais vous citer ce qu'il a écrit sur le Lycée Condorcet: « Ce collège est si parisien, ce collège est si vivant, si joyeux qu'on pourrait l'appeler le conservatoire de la gaieté, car tout est gai dans cette maison. Les murs sont blancs. Le concierge vous ouvre la porte en souriant. Le surveillant des études nous accueille avec une courtoisie si charmante! Nos professeurs sont tous des gens du meilleur monde et du meilleur esprit » (Quel optimiste! J'ai fait mes études dans le même lycée, et je dois dire que je n'en ai pas du tout conservé le même souvenir. C'est même un des plus tristes lycées de Paris).

Il suit donc ses cours avec une joie que je ne partageais pas, et je vous signale qu'il a par conséquent quinze ans, en 1830, c'est-à-dire au moment de la « bataille d'Hernani », en pleine bagarre romantique, au moment où

Musset débute. Labiche n'a absolument pas été influencé par cette atmosphère de polémique. Pourtant les jeunes gens, j'imagine, auraient dû s'enthousiasmer pour cette bataille qui a marqué un tournant dans la littérature française. Il semble que Labiche n'ait pas prêté grande attention à ces démêlés littéraires.

Comme tous les jeunes gens de son époque, on l'envoie en Italie. Il a surtout conservé de ce voyage l'horreur des petits animaux, puces ou poux, et il n'est jamais plus retourné hors de France, montrant par là un trait de son caractère, particulièrement français, dans ses personnages.

Après son retour d'Italie, il écrit un roman qui a un joli titre: « La clé des champs », mais dont il n'est pas du tout content, et après l'avoir fait paraître, il le retire de la circulation. Il a d'ailleurs toujours refusé de le republier.

Il fait un peu de journalisme, mais tout de suite il s'intéresse au théâtre. Il écrit pour les directeurs, des *impromptus*, des petits vaudevilles, qui ont un certain succès, et puis il commence à donner des pièces un peu plus longues. Nous sommes vers 1840.

Personne ne le prend au sérieux. Ses parents même insistent pour lui faire faire du droit, et comme tout bon Français qui se respecte, il fait son droit. Mais il continue aussi à écrire pour le théâtre. Son père l'encourage, mais il ne considère pas cette activité théâtrale comme sérieuse. Il lui dit: « Vois-tu, Eugène, tes pièces sont gentilles, je le veux bien; elles ont du succès, j'en suis bien aise; mais il te manque quelque chose: tu n'as pas la petite larme. »

La petite larme! C'est l'époque de la « Dame aux Camélias ». Mais le père de Labiche décerne quelque chose, difficile à découvrir au premier abord: c'est que son fils n'a pas « la petite larme » et qu'il est très cruel. Son père, en lui reprochant son manque de sentimentalisme, n'a pas tout à fait tort.

Nous arrivons à l'époque des succès. Le premier grand succès de Labiche est une pièce à vaudeville, qui a encore beaucoup de succès: « Le chapeau de paille d'Italie »; En 1851, il fait représenter cette pièce. Il a donc 36 ans. Mais ne croyez pas que cette pièce ait eu du succès au premier abord. Il est très difficile aujourd'hui de comprendre que ce vaudeville, si admirablement construit, ait pu paraître injouable.

Voici ce qu'écrivait Sarcey:

« Cette idée de promener à travers des incidents burlesques un monsieur toujours et partout suivi de sa noce était, à l'époque de sa création du Chapeau de paille d'Italie,

quelque chose de nouveau et même de monstrueux. De si monstrueux que lorsqu'on apporta la pièce au Directeur du théâtre, Dormeuil, il recula d'horreur.

« Comment, ajoute Sarcey, se fût-il douté que dix ans plus tard, *Le Chapeau de paille d'Italie* deviendrait le modèle de la pièce bien faite ? »

Ce même directeur, — c'est Labiche qui le raconte, — déclara que « *Le chapeau de paille d'Italie* » était idiot, et Labiche répliqua : « C'est bien possible, mais nous ne le saurons qu'après la première. »

Le jour de cette « première », le Directeur partit pour la campagne, en jurant qu'il ne reviendrait que quand on ne jouerait plus cette pièce. La pièce fut jouée, et plus de 300 fois, et on la joue encore au Théâtre de la salle du Luxembourg, à Paris.

Labiche, après le succès du « *Chapeau de paille d'Italie* », est lancé, et de 1851 à 1870, pendant vingt ans, il va écrire des vaudevilles d'abord, et puis des comédies.

Il a écrit 160 pièces, du moins celles qu'il appelait « ses enfants légitimes », parce qu'il collabora à un grand nombre d'autres pièces. Mais lorsqu'il publia son théâtre complet, il n'en fit imprimer que 57. (Je vous dirai tout à l'heure pourquoi). Je vous en cite quelques titres, parmi les plus célèbres : « *Le voyage de M. Périchon* », « *La cagnotte* ». D'autres sont moins célèbres, malgré leur succès retentissant de l'époque, et c'est dommage. Il y a par exemple « *Célimare, le bien-aimé* », qui est un chef-d'œuvre et qui est, à mon avis, son chef-d'œuvre. (Je souhaite vivement à une des nombreuses troupes d'Alexandrie, de la représenter). Une comédie beaucoup plus profonde qui s'appelle « *Moi* », et surtout une pièce très étrange et qui est demeurée très forte : « *Le plus heureux des trois*. »

D'autres pièces sont aussi célèbres parce qu'on les joue encore dans les écoles, lycées et patronnages le jour de distribution des prix : « *La grammaire* », et « *La poudre aux yeux* », qui sont certainement les pièces préférées des lycéens.

Un petit trait à noter, pour vous mieux faire connaître Labiche : c'est que sur ses 160 pièces reconnues, Labiche n'en a écrit seul que 6, c'est-à-dire que, pour 154 pièces, il s'est toujours assuré les services d'un collaborateur. Cela paraît bien étrange, et cette question avait déjà intrigué ses contemporains.

Voici la réponse que donne Ernest Legouvé, qui fut de l'Académie française et un auteur dramatique un peu oublié aujourd'hui, et à juste titre. Il se posait cette question :

« Pourquoi, comment expliquer cette éni-

me ? Quelle qualité lui a donc manqué ? Est-ce l'invention des sujets ? Il en trouvait à tout propos dans la conversation. Est-ce la création des caractères ? Tout personnage devenait typique sous sa plume. Est-ce le dialogue, les trouvailles de mots, le talent, les situations ? Demandez à ses collaborateurs. Est-ce l'art de la composition ? Personne n'a été meilleur constructeur de pièces. Pourquoi donc n'a-t-il jamais travaillé seul ? Pourquoi ? Pour une raison aussi extraordinaire que son talent, parce qu'il ne s'est jamais douté de ce qu'il valait. C'est un inconscient. Il a fait du théâtre par plaisir, par tempérament. Il a pris des collaborateurs comme on prend des compagnons de chasse, parce qu'il est plus amusant de chasser à deux ou trois que tout seul, parce que la conversation le mettait en verve, en gaieté, parce qu'il ressemblait à une pierre à fusil qui fait feu à tous les coups... (?)

« Les succès ne l'exaltaient pas, pas plus que les chutes ne le troublaient. Ses œuvres ne lui ont jamais fait l'effet d'œuvres sérieuses, et, quant à la gloire, il croyait que c'était une chose qui ne le regardait pas. »

Vous voyez donc que Labiche a écrit avec des collaborateurs, par modestie. Pourtant, j'ai examiné les manuscrits de Labiche. J'ai pu en prendre connaissance et, chose étrange, tous les manuscrits sont de sa main. Il y a quelques retouches de ses collaborateurs, mais tout est écrit de sa main. Je crois qu'il se servait de ses collaborateurs comme de témoins, comme Molière se servait de sa servante.

Mais quand on demandait à Labiche comment il écrivait, voici ce qu'il répondait : (Il était, vous allez voir, extrêmement modeste) :

« Écrire une pièce de théâtre, c'est à la portée de tout le monde. »

Et il ajoutait : « Je prends une main de papier blanc, du papier de fil, et j'écris sur la première page : Plan. J'entends par « Plan » la succession développée, scène par scène, de toute la pièce, depuis son commencement jusqu'à sa fin. Tant qu'on n'a pas la fin de sa pièce, on n'a ni le commencement ni le milieu. Ce travail est évidemment le plus laborieux : c'est la création, l'accouchement. Une fois mon plan fini, je le reprends et je demande à chaque scène à quoi elle sert, si elle prépare ou développe un caractère, une situation, enfin si elle fait marcher l'action. Une pièce est une bête à mille pattes, qui doit toujours être en route. Si elle se ralentit, le public baille. Si elle s'arrête, il siffle. Pour faire une pièce gaie, il faut avoir un bon estomac. La gaieté c'est dans l'estomac. »

Eh bien, Labiche, comme toujours, simpli-

faït. Je crois qu'il est plus difficile d'écrire une pièce de théâtre qu'il ne le disait. Mais toujours est-il que sa recette devait lui réussir, car les succès de Labiche ne faisaient que grandir.

Il abandonne un peu le vaudeville pour la comédie. A la fin de sa carrière d'auteur dramatique, il a certainement pensé à faire un théâtre, non pas plus sérieux, mais peut-être plus approfondi.

Chaque année il écrit quatre ou cinq pièces. Je ne sais pas s'il y a des écrivains dans la salle qui ont tenté d'écrire des pièces de théâtre. Ecrire quatre ou cinq pièces par an est une gigantesque besogne, surtout quand on pense qu'il les faisait représenter et qu'il avait affaire à des acteurs et des directeurs de théâtre !

Donc voilà Labiche, en 1850, célèbre. On le reçoit; il fait des mots qu'on répète; mais lui, par une sorte d'esprit de contradiction, qui est un Parisien de Paris, s'éprend de la campagne. Peut-être est-ce la fréquentation des directeurs de théâtre ? Mais il a envie de se retirer à la campagne, et, avec ses droits d'auteur, il achète une propriété en Sologne, et chacune des pièces qu'il fait représenter, qui lui rapporte de très confortables droits d'auteur, représente aussi un champ nouveau ou une partie de forêt. Quand je suis allé visiter cette propriété, on m'a montré la prairie: «La cagnotte», un grand champ de blé: «Le chapeau de paille d'Italie».

Je dois dire qu'effectivement Labiche a été saisi par la passion de la campagne. Des coulisses il passe directement à la ferme. Et peu à peu il se déprend de Paris, il écrit de moins en moins. Arrive la guerre de 1870: il est maire de son village. On veut le fusiller, mais il arrive à désarmer, si l'on peut dire, les Prussiens, en faisant des plaisanteries, et en leur faisant dire qu'il n'était pas capable de dénoncer les gens.

Mais peu à peu, ce vaudevilliste devient plus célèbre, car il publie son théâtre complet. En réalité, ce théâtre complet n'est pas, comme le nom l'indique, un théâtre complet, puisque je vous ai dit tout à l'heure, qu'il avait écrit au moins 160 pièces et qu'il n'en réunit que 57. La raison est singulière. Il n'attachait aucune importance à son théâtre, et c'est sur l'insistance d'Emile Augier que Labiche a réuni en volume ses pièces, mais cela l'ennuyait beaucoup de rechercher dans ses armoires tous ses manuscrits. Il chargea Mme Labiche, qui était une brave femme, mais timorée, de lire les pièces et de les donner à l'éditeur. Mme Labiche n'était pas très satisfaite du répertoire de son mari, parce que quelques-unes de ses pièces accusaient une

certaine légèreté. Délibérément Mme Labiche écarta toutes celles qui pouvaient prêter à de mauvaises plaisanteries ou qui paraissaient peut-être un peu légères, ce qui fait que Labiche, très simplement, a donné celles que la pudeur de Mme Labiche avait laissé passer.

Malheureusement, ce théâtre complet ne sera jamais complet, car beaucoup des manuscrits de Labiche ont été perdus. Probablement



EUGENE LABICHE

blement Mme Labiche en a-t-elle fait des pillotes.

Enfin, il y a aussi une autre vieille dame qui s'est aperçue de son existence, et qui avait une certaine pudeur; l'Académie Française. L'Académie Française a élu Labiche. Cela naturellement n'a pas été sans mal, parce que Labiche ne voulait pas. «Mais non, ce n'est pas sérieux ! se disait l'Académie. Tout de même c'est un vaudevilliste. La Cagnotte, ça fait rire ! »

Et l'Académie Française, comme vous le savez par expérience, ne fait pas toujours rire. Elle avait négligé Molière. Elle pouvait bien négliger aussi Labiche ! Labiche a été quand même élu, et il a été très étonné de cette élection, d'abord parce qu'on l'a obligé à porter une épée, pour prononcer son discours, puis il a remarqué que depuis qu'il était de l'Académie, on l'invitait souvent à dîner. Ce qui lui faisait dire: «C'est drôle, cette Académie française ! Je ne savais pas qu'on était nourri ! »

Mais l'Académie Française ne le retient pas à Paris. Il continue à vivre à la cam-

pagne, et il meurt en 1888, c'est-à-dire il y a un peu plus de 60 ans.

Voilà donc la vie de Labiche. Je le considère comme un grand auteur, vous ai-je dit. Je vais vous en donner les raisons.

Je crois que Labiche est un grand observateur, et je n'hésite pas, — je crains les balzaciens, — à le comparer à Balzac. Balzac était seulement un romancier, qui a fait d'ailleurs de l'excellent théâtre, mais qui n'a eu aucun succès. Mais le don d'observation de Labiche est, à mon avis, comparable à celui de Balzac. Balzac a été des plus puissants, mais, si l'on en juge d'après la psychologie des personnages de Labiche, ils ont à mon avis moins vieilli que ceux de Balzac. Je vous ferai une très brève comparaison entre un roman de Balzac, qui s'appelle «César Biroteau», ouvrage consacré à un personnage que Labiche a peint et repeint souvent: le bourgeois. Le bourgeois César Biroteau est peut-être, à mon avis, moins vivant et moins bien observé que M. Perrichon ou que «Célimaire le bien aimé», ou même que le bourgeois de la Cagnotte. Mais il y a chez Labiche, à part ses dons d'observation tout à fait exceptionnels, un sens extraordinaire, génial, du mouvement théâtral. Les pièces de Labiche, quand on les lit aussi bien que quand elles sont représentées, sont étonnantes de vitalité. Pas un instant on ne s'ennuie. Il y a un mouvement extraordinaire.

Si vous avez lu assez de pièces ennuyeuses, vous vous rendrez compte que le mouvement est quelque chose d'extrêmement important au théâtre, mais aussi incroyablement difficile à réaliser. Même les auteurs les plus connus du public ont toujours de la peine à imprimer à leurs pièces ce mouvement théâtral. Labiche, d'un seul coup, immédiatement, leur imprime ce dynamisme et je dois dire qu'il n'a jamais été dépassé dans ce domaine.

Enfin, il est une chose qui me touche beaucoup chez Labiche, et que je considère comme une qualité morale: c'est qu'il est extrêmement modeste. Je crois que c'est une qualité rare chez les auteurs dramatiques, chez les auteurs tout court aussi; mais, chez les auteurs dramatiques, cela dépasse l'imagination. Vous avez entendu parler de l'orgueil morbide de Sacha Guitry, mais je crois qu'il n'est qu'un exemple, et que tous les auteurs dramatiques éprouvent le besoin d'être vaniteux comme des dindons.

Labiche donc était terriblement modeste, je dirai même trop modeste. Une grande partie de l'injustice que l'on commet à son égard lui est redevable. Il est responsable de l'esprit d'ignorance dans lequel on le tient et

de cette espèce d'injustice que l'on commet sans cesse à son égard.

Mais je dois vous dire que je suis fort embarrassé maintenant, parce qu'il m'est difficile de parler de l'esprit de Labiche.

Labiche était un Parisien, certainement très spirituel, d'après les récits qu'on m'a faits de sa vie. Mais quand on étudie son esprit, on se rend compte qu'il est presque impossible d'en détacher des mots. Labiche n'était pas comme ces auteurs dramatiques qui font des mots et qui les enfilent les uns après les autres, qu'ils cousent autour d'une intrigue. L'esprit de Labiche est tout entier orienté vers la peinture des caractères.

Je vais vous en citer seulement quelques exemples, et vous allez voir que ses mots ne sont pas, comme on le disait, des mots spirituels. Ce sont des mots de situations, de caractères.

Voici par exemple, un mot d'un nommé Muserolles, dans la pièce «Doit-on le dire ? » Ce sont deux amis qui se plaignent de leurs femmes, parce que ce sont des maris trompés, et Muserolles dit à son ami, pour le consoler:

«Ma femme aussi respirait l'honnêteté. Seulement elle avait la respiration très courte ! »

Mme. Montaudoin, une de ses héroïnes préférées, (elle chipait dans la poche de son ami exactement 37 sous), se défendait en ces termes: «Montaudoin, je te jure, sur les cendres de ta fille qui va se marier...»

Et plus loin, son mari s'exclame: «Ah, qu'il est doux d'avoir des enfants dont on est exclusivement le père ! »

Un autre mot que Bergson cite à plusieurs reprises, et qui est peut-être d'ailleurs le mot qu'il préférerait: «Il n'y a que Dieu qui ait le droit de tuer son semblable.»

M. Montaudoin, dont je vous parlais tout à l'heure, est un homme méfiant, jaloux et prétentieux. Il veut avertir sa fille qui veut se marier, et il le fait en ces termes:

«Tu ignores les mystères de la vie parisienne. Tu ne sais pas qu'il y a des tigres qui viennent déposer leurs œufs dans les ménages des colombes.»

Sa fille Fernande, étonnée, lui dit: «Mais Papa, les tigres n'ont pas d'œufs ! »

Montaudoin: «Ces reptiles ne devraient pas en avoir, mais ils en ont.»

D'autres mots trahissent une espèce de lâcheté chez les personnages de Labiche. Ce sont des mots de caractères. Un ami qui s'appelle Agénor, dit à un de ses camarades, un nommé Martin, qui veut fonder un prix, de prendre garde.

Agénor: «Tu m'as dit, prends garde !

Martin, qui ne veut pas se compromettre: «Non, je ne t'ai pas dit prends garde, je t'ai dit: attention. Il ne faut tout de même pas exagérer!»

Un autre, dans une pièce intitulée: «Un pied dans le crime», affirme, parlant d'une femme qu'il aime: «Elle me dirait: Montez au haut de la colonne Vendôme, j'y monterais. Jetez-vous en bas, je dis non. Je ne me jetterais pas, mais je réfléchirais.»

Un autre mot de Labiche, dans «L'affaire de la rue de Lourcine», — une des pièces les plus étonnantes de Labiche. Le personnage se précipite dans la pièce, parce qu'il croit avoir assassiné une charbonnière, et dit à sa femme:

«Je cours à la Préfecture de police demander un passeport, et dans un quart d'heure je serai en Amérique.»

Evidemment, ainsi détachés, ces mots n'ont pas la même saveur. Ce ne sont pas à proprement parler des mots d'esprit, mais dans toutes ces citations, que je n'ai pas choisies à proprement parler, vous avez pu y voir une peinture de caractère. Mme. Montaudoin est menteuse, son mari est prétentieux, M. Martin est un peu timoré. Chaque fois un bon mot peint un caractère. Car le grand mérite de Labiche, c'est d'avoir créé des types, et il a choisi des types très particuliers. Il en a choisi toujours dans la bourgeoisie.

Labiche était lui-même un bourgeois, au sens le plus étroit du mot peut-être. Mais pourquoi un écrivain, comme Labiche, a-t-il choisi ses personnages, tous ses personnages, exclusivement dans la bourgeoisie? D'abord parce qu'il vivait à une époque où régnait une censure extrêmement sévère, et qu'on n'avait pas le droit de se moquer, ni des militaires, ni des diplomates, ni même des prolétaires, parce qu'à ce moment-là les prolétaires n'étaient pas très risibles. Ils étaient extrêmement malheureux, et vous savez, comme l'a remarqué Bergson, qu'on ne peut pas rire de gens malheureux, de gens qu'on doit plaindre, ou pour lesquels on a de la sympathie. Il ne restait donc à Labiche que le bourgeois.

Et puis, qu'on le veuille ou non, qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, la bourgeoisie française joue un rôle considérable. Elle joue quelquefois un rôle de frein. Mais elle joue aussi parfois un rôle plus actif. En réalité le bourgeois, — ce n'est pas le lieu d'en discuter, — a une importance considérable, indéniable. Si Balzac a peu écrit sur les bourgeois, c'est qu'il était un peu snob. Il aimait beaucoup parler d'aristocratie. Les bourgeois lui paraissaient une matière moins flatteuse.

Il aura pourtant fait le portrait du bourgeois, mais il ne lui aura pas donné l'importance qu'en a donnée Labiche. Proust partageait ce snobisme, et s'il a écrit sur Mme. Verdurain d'excellentes peintures, il était plus satisfait de s'orienter sur l'aristocratie.

Labiche, qui n'avait pas le même snobisme, a peint le type du bourgeois, parce qu'il estimait que c'était un résumé de l'humanité dans la société de son temps et peut-être dans la société de tous les temps. Comme on lui reprochait de ne s'intéresser qu'aux bourgeois, Labiche répondait: «Écoutez: les aristocrates s'embourgeoisent de plus en plus, et dans tout prolétaire il y a un futur bourgeois.»

Au fond on pourrait reprendre ce mot que, «dans tout Français, il y a un bourgeois qui sommeille.» Labiche a eu raison de choisir ce type de bourgeois, mais il l'a choisi à une époque de crise, comme on doit le faire au théâtre; et la crise, dans la vie des bourgeois français, c'est la crise du mariage. Presque toutes les pièces de Labiche tournent autour du mariage. C'est en effet le moment où commence, pour un bourgeois, la grande aventure.

Vous connaissez ce mot de Péguy: «Pour devenir un père de famille, en France, il fallait être un grand aventurier.»

Pour le bourgeois, le moment du mariage est un moment effrayant, odieux. Labiche a très bien expliqué pourquoi. En effet, les bourgeois de Labiche sont saisis au moment de leur grande aventure: l'aventure du mariage.

«Cette chère Mme. Montaudoin, pour qui j'ai une petite passion, pour économiser, vole chaque soir une petite somme à son mari: 37 sous. Elle dit: «C'est peut-être mal, mais, dans le commencement de notre mariage, Montaudoin avait le goût de la bâtisse. Toutes mes économies passaient en maçonnerie. J'en fus effrayée, et, en mère prévoyante, je résolus alors d'assurer l'avenir de mon enfant.» Et pour cela elle chipe 37 sous par jour, ce qui, au bout de vingt ans, représente une économie de 13.500 frs. Il n'y a pas de petite économie, forme chérie des bourgeois.

Montaudoin devient fou. Le meilleur moyen pour assurer l'avenir de leur enfant est de la marier richement. C'est plus qu'une préoccupation chez les bourgeois de Labiche, c'est une hantise. La plupart de ses pièces nous font assister aux préparatifs du mariage. Ce qui domine, c'est la dot. Labiche l'avait appelée «le point de mire». Dès qu'on aborde cette question, les bourgeois ne se connaissent plus. Ils oublient toute pudeur. Le futur beau-père de «Célimare le bien-ai-

mé» (Célimare est un homme de 50 ans et un peu défraîchi), avoue: «Voyez-vous, je suis franc. Je ne vous cache pas qu'au premier abord vous ne me plaisiez pas du tout. À ma femme non plus.»

Célimare, un peu vexé, lui demande: «Qu'est-ce qui vous a décidé?

— C'est votre notaire, quand il nous a dit que vous aviez 40.000 livres de rente.»

Un autre, dans une autre pièce: un vieil ami vient demander aux époux Carbonel, leur fille en mariage pour son fils. Mais, mal renseignés, le croyant peu fortuné, ils veulent l'éconduire. Ils emploient un moyen très pratique: ils font éteindre le feu du salon pour lui signifier qu'il est temps pour lui de s'en aller, quand le vieil ami annonce que son fils a un million de dot.

«Mon dieu, oui, Maurice mon fils a un million de dot.

— Un million? Asseyez-vous donc. Je vais rallumer le feu.»

Après cette scène, on présente le jeune et riche Maurice. Mme. Carbonel juge et dit: «Ah, il a de l'esprit.» Et son mari d'ajouter: «Je crois bien! Il en a pour un million.»

Mais voyez-vous, ce ménage Carbonel n'est encore que naïf. Un autre ménage, des amis intimes à eux, est vraiment odieux. Apprenant à son tour que ce jeune Maurice a une si belle dot, la meilleure amie du ménage Carbonel, qui a également une fille à marier, va manœuvrer pour lui faire épouser sa fille déjà fiancée. Comme son mari élève quelques objections, elle lui réplique:

— Ce serait un parti superbe pour Lucie. Son mari: — Mais l'autre, l'architecte?

— Il se mariera ailleurs, voilà tout.»

Mme. Carbonel, la mère rivale, qui lutte pour conserver à sa fille ce prétendu si richement doté, tire la morale de cette histoire: «Quand on a une fille à marier, il n'y a pas d'amis»

C'est cette même Mme. Carbonel, cette brave, cette hypocrite Mme. Carbonel, qui s'écriait pourtant, avant de savoir la bonne nouvelle de la dot: «Quand donc les hommes cesseront-ils de sacrifier au veau d'or? Je ne demande pas plus pour Berthe: un bon jeune homme, dans les 200.000 frs.»

Toute cette belle histoire s'appelle «Le point de mire» et finit par une escroquerie.

Il y a d'autres mots, que vous connaissez peut-être, pour peindre d'autres types de caractères. Un nommé Lépinos dit: «Ce pauvre baron, tu l'as reçu comme un monsieur qui viendrait t'offrir du vin. Un homme qui a 400.000 frs. de rente!»

Madame: «Qu'est-ce que ça me fait? Est-

ce que vous croyez que je veux vendre ma fille?.....»

Les bourgeois que Labiche a dépeints avec une certaine cruauté, sont des gens singuliers, qui n'aiment pas les autres représentants de la société. Ils ont pour les aristocrates un mépris profond. Ils les appellent «les petites mains», parce qu'ils prétendent qu'ils ne savent pas travailler et qu'ils n'ont même pas les mains pour ça. Mais le bourgeois de Labiche a aussi horreur des artistes, des intellectuels, des savants en général.

«Sais-tu ce que c'est qu'un artiste? C'est un insensé, un fou, un homme sans conduite, sans mœurs, sans domicile, un sacré pantin couvert de dettes, buvant de l'absinthe, passant toutes ses nuits dans l'orgie, avec un chapeau de feutre et des gants blancs.»

Ces bourgeois sont tout de même assez vaniteux, et les auteurs les intéressent malgré tout. Vous vous rappelez que quand M. Perrichon va partir pour la Suisse, après avoir vendu son fonds de carrosserie, il avait promis à sa fille de faire ce grand voyage. Il dit à sa fille, au moment où il arrive à la gare: «Tiens, ma fille. Voici un carnet que j'ai acheté pour toi.

Henriette: — Pourquoi faire?

— Pour écrire d'un côté les dépenses et de l'autre les impressions.

— Quelles impressions?

— Nos impressions de voyage. Tu écriras et moi je dicterai.

Mme. Perrichon: — Comment? vous allez vous faire auteur maintenant?

— Il me semble qu'un homme du monde peut avoir des pensées et les écrire sur un carnet. Et en effet, au moment où le train va partir, Perrichon se rappelle son carnet et il appelle sa fille:

Porteur, 2 frs. Billets: 64 frs., 75. Maintenant les impressions. Il réfléchit pendant quelques minutes et puis voici ce qu'il trouve:

«Adieu, France, reine des Nations!»

Mais les bourgeois de Labiche sont, voyez-vous, des gens vaniteux. Ils ont aussi un autre petit défaut: ils sont très égoïstes.

Il y a un côté profond de Labiche que je vais relever dans une pièce intitulée «Moi», pièce que la Comédie française lui avait commandée et qui avait été accueillie très froidement parce que la Comédie Française ne reconnaissait les auteurs que pas mal de temps après leur mort, ce qui, après tout, est sa fonction. «Le voyage de M. Perrichon», comme vous le savez, est joué à la Comédie Française depuis de longues années, et l'administrateur de la Comédie me disait, — pour me faire plaisir: «C'est la pièce qui

fait les plus belles recettes encore actuellement.»

Quand Labiche écrivit cette pièce pour la Comédie Française ce «Moi», il se sentit un peu gêné. On trouva que cette pièce sur l'égoïsme n'avait pas peut-être les mêmes qualités de comique. Et cependant, je ne suis pas de cet avis car je le trouve très profond.

Dutrécly est un homme profondément égoïste; il est d'un certain âge, 50 ans, et, de plus, assez défraîchi. (C'était un personnage qu'aime beaucoup Labiche). Il veut se marier avec une très, très jeune fille. Sa nièce vient le trouver pour essayer de l'en dissuader, et lui explique les inconvénients des mariages disproportionnés au point de vue de l'âge. «Prenez mon exemple» lui dit-elle, et raconte ses malheurs. Elle lui explique qu'elle a été très malheureuse parce qu'elle avait épousé un homme beaucoup plus âgé qu'elle. L'égoïste lui répond:

- Pauvre femme! Et lui, fut-il heureux?
- Oh oui, jusqu'au dernier moment.
- Eh bien, alors?

Evidemment, ils sont cyniques, ces égoïstes, mais ils sont aussi peureux. Certaines pièces de Labiche sont consacrées au duel. Les bourgeois de Labiche ont horreur du duel. Ils en ont même très peur. Il y a le fameux duel de Perrichon, mais je vous signalerai aussi une pièce que Labiche a écrite seul cette fois, et qui est une de ses meilleures créations à mon avis, «29 degrés à l'ombre», où le héros, surprenant un de ses amis en train d'embrasser sa femme, de bons amis lui conseillent de se battre en duel. Mais lui n'est pas très content de cette solution. Il est très inquiet. Heureusement il surprend le même ami en train d'embrasser sa femme pour la seconde fois. Cette fois, il trouve que c'en est trop et il refuse de se battre en duel.

«Je ne veux pas me battre avec un type qui insiste», et il ajoute qu'il donnera deux cents frs. pour construire une école. Tout cela parce qu'il redoute vraiment trop le duel.

Ils ont aussi très peur des militaires. Les militaires, pour les bourgeois de Labiche, sont des gens qu'ils ne peuvent supporter. «Les militaires aiment les chevaux, le bruit, le tabac et l'absinthe.

- C'est-à-dire que vous nous considérez comme des sauvages?
- Non, pas tout à fait.
- Enfin, un peu?
- Oui, un petit peu.»

Seulement Labiche s'est aperçu aussi que tous ses personnages avaient non seulement des défauts, mais qu'ils avaient aussi quelques qualités. Assez peu, je dois le dire, et

c'est ce qui m'a permis de vous dire, au cours de cette conférence, que Labiche était extrêmement cruel. Aucun des personnages de Labiche n'est vraiment sympathique, ou même attirant. Bien entendu, vous pourrez me dire que c'est assez étrange. Je ne le crois pas, parce que pour être un auteur comique, on ne peut pas peindre des gens sympathiques.



Un personnage de Labiche: Poitrinas

Si un personnage est sympathique, il n'est jamais risible. Nous ne pouvons pas rire de gens qui nous semblent ou touchants ou pitoyables, ou même seulement, comme je vous le disais, sympathiques. Labiche a fort bien compris cela, et il a exercé sa cruauté avec une vigueur jamais démentie. C'est ce qui me permet de dire que Labiche aussi était cruel, et qu'il faut être cruel pour être un auteur dramatique.

J'ai essayé donc de vous dire pourquoi Labiche était méconnu. Je ne sais pas si vous serez de mon avis après cette conférence, mais j'espère que vous prêterez beaucoup d'attention dorénavant à Labiche. J'ai aussi l'impression que, malgré la modestie de Labiche, on commence à lui rendre justice, et qu'il est le point de départ d'un courant qui

me paraît extrêmement intéressant dans l'histoire de la littérature française, et qui est la renaissance du théâtre comique.

Je prends Labiche comme point de départ, car j'ai relu pas mal de pièces de ses contemporains et qui ont beaucoup vieilli. Celles de Labiche, elles, n'ont pas vieilli. Je vais vous en citer quelques exemples.

Courteline, qui était un auteur dramatique un peu sec et un peu mécanique, et qui est quand même une illustration du théâtre comique, avait pour Labiche une grande admiration. J'ai lu une lettre de Courteline, que j'ignorais, et où Labiche était cité comme le maître qu'il suivait.

Un autre écrivain, un peu oublié après avoir connu aussi beaucoup de succès, Georges Feydeau (je crois que vous allez entendre prochainement une de ses pièces à Alexandrie), redevient à la mode, et l'on peut aujourd'hui encore admirer son extraordinaire talent comique. Feydeau, aussi, était un grand admirateur de Labiche.

On peut donc dire que les successeurs de Labiche sont véritablement Courteline et Feydeau et, plus près de nous, dans ses pièces

roses, Jean Anouilh, qui a dit récemment lui aussi sa grande admiration pour Labiche. Quand j'ai assisté dernièrement à la répétition générale de sa nouvelle pièce «Adrienne ou la marguerite» je n'ai pas pu m'empêcher de me souvenir de ce propos d'Anouilh sur Labiche.

Je souhaite que vous puissiez voir un jour cette pièce qui est, à mon avis, ce qu'Anouilh a écrit de plus comique et peut-être aussi de plus réussi. Vous y retrouverez l'atmosphère de Labiche, car c'est une peinture extraordinairement cruelle, — à la Labiche, — de la bourgeoisie française, toujours cette bourgeoisie.

Je ne voudrais pas abuser de votre temps, mais avant de terminer, j'aimerais simplement exprimer un souhait; c'est celui de vous avoir incités à relire Labiche, mais cette fois avec beaucoup d'attention. Je suis sûr que, d'ailleurs, si vous suivez ce conseil, vous m'en serez reconnaissants. C'est un plaisir que je vous souhaite, en remerciement de la sollicitude que vous avez bien voulu me témoigner ce soir. Encore une fois, merci.

PHILIPPE SOUPAULT.

Assurances sur la Vie

L'UNION - VIE

R.C. C. 4054

R.C. A. 10036

Le Caire: 7, Avenue Fouad 1er.

Alexandrie: 1, Rue Debbané

Le dangereux exemple de Mallarmé

Sténotypie de la Conférence de
M. Raymond Morineau

*Faite à la Maison de France, le 3 février 1949, sous les auspices
de l'Union Française Universitaire*

Mesdames,
Messieurs,

Le cinquantième anniversaire de la mort de Mallarmé, qui fut célébré il y a quelques mois, me fut l'occasion et de le relire et de réfléchir à ce singulier destin posthume.

Le 9 septembre 1898, quand mourut Mallarmé, un groupe ardent d'amis et d'admirateurs, mesurent, éplorés, la perte que viennent de faire les lettres françaises. «Combien de temps faudra-t-il à la nature pour refaire un cerveau pareil?» disait Rodin et, plus simplement et mieux, à mon goût, Renoir: «On n'enterre pas Mallarmé tous les jours». Mais au-delà de cette poignée d'amis fervents, le nom du poète ne suscite que sarcasmes ou fureurs. L'Université qui lui procura son maigre gagne-pain, par le truchement de ses inspecteurs et de ses proviseurs, nous a fait savoir dans quel mépris elle tenait l'œuvre littéraire de ce petit professeur d'anglais. La publication, en 1913, par Thibaudet de sa «Poésie de Stéphane Mallarmé» paraissait une gageure sinon un excellent canular. Toutefois cette hilarité que déclenchait l'évocation de son œuvre n'était pas si unanime: souvent, le critique manifestait sa hargne et le rire n'était que l'alibi de la méchanceté.



M. RAYMOND MORINEAU

Or, aujourd'hui, Mallarmé accède aux plus grands honneurs officiels. Plaques commémoratives, discours, déplacements d'hommes politiques, articles. Et, ma foi, ministres en jaquette et universitaires en robe ne songent pas à rire. Tout cela est très sérieux. Je sais bien que l'incompris enfin compris, ça fait une excellente et brève explication, mais tout de même un peu simpliste. Stendhal disait qu'il serait compris vers 1880. Bon. Mais on ne saurait comparer les points d'incompréhension de l'œuvre de Stendhal pour ses contemporains avec ceux de l'œuvre de Mal-

larmé pour les siens. Car, pour le lecteur moyen, et même pour ceux qui s'arrogent avec une vanité de baudruche le titre d'élite, l'œuvre de Mallarmé demeure, pour une grande part, une énigme. J'entends bien que toute la poésie de Mallarmé a été plus ou moins élucidée et je jouerai moi-même tout à l'heure au petit jeu de l'explication. Mais la plupart des lecteurs dociles et bienveillants admirent de confiance. Il paraît qu'il y a des tas de symboles là-dedans, et que ça peut avoir mille significations, croit-on, et on frissonne en pensant que c'est ça la poésie. Toute cette gloire actuelle de Mallarmé, envisagée ainsi, ne pour-

rait que prêter à sourire et, pour jouer le jeu littéraire selon le modèle du maître, nous, ses neveux, reconnaissons-nous dans la foule bannasse de banlieue qui s'écoule, ébaubie et domptée, après le boniment du poète dans «la déclaration foraine»: «Un suspens de marque appréciative, sauf quelques confondants «Bien sûr» ou, «c'est cela» et «oui» par les gosiers comme plusieurs braves prêtés par des paires de mains généreuses, conduisit jusqu'à la sortie sur une vacance d'arbres et de nuit la foule où nous allions nous mêler, n'était l'attente en gants blancs encore d'un enfantin tourlourou qui les rêvait dégourdir à l'estimation d'une jarrettière hautaine». Dans mon village, quand j'étais gosse, pendant la guerre, un vieux voisin illettré ne manquait jamais, quand, par hasard, il recevait une lettre de son fils qui était au front, de l'ouvrir, la déplier, l'examiner longuement, recto et verso, parfois à l'envers, en disant à plusieurs reprises, «c'est bien ça l'affaire! Oui, oui, c'est bien ça l'affaire!» Après quoi il me la tendait: «Tiens, mon gars, lis-moi donc ça tout haut parce que je ne reconnais plus les majuscules». Ainsi sont-ils beaucoup devant Mallarmé et beaucoup, comme le jeune militaire, sentent à leurs doigts sans gants blancs, le désir de «tâter les mollets de la muse», comme dit Thibaudet. Nous ne caresserons point les mollets de la Muse mais, pour trouver les raisons de ce renversement de la position de Mallarmé, nous allons examiner certains aspects de son œuvre et, d'abord, les conditions dans lesquelles elle est née. Si l'on admet que Valéry a, surtout, poursuivi l'œuvre de Mallarmé, il faut bien reconnaître que les funérailles nationales faites par la France au poète de la Jeune Parque, consacrent «l'Après-midi d'un faune» ou le «Toast funèbre» comme une sorte de modèle civique pour l'homme de lettres. Il y a là plus qu'un problème littéraire.

Mallarmé est né en 1842. Il avait donc 5 ans en 1848, 9 ans au coup d'état de Bonaparte. Ces événements capitaux du siècle, qui marquèrent ses aînés, ne pouvaient guère laisser des traces dans l'esprit de ce fils et petits-fils d'importants fonctionnaires de l'Enregistrement. La période qui a, certes, l'influence dominante dans la vie humaine, celle de l'achèvement de la formation du corps et de l'esprit chez le jeune homme, coïncide, pour Mallarmé, avec la période que l'on a coutume d'appeler l'empire autoritaire (1852-1860). Déjà, à 18 ans, le jeune Mallarmé vit dans un milieu très représentatif de cette bourgeoisie de fonctionnaires fidèles à l'Empire, amis de l'ordre, goûtant avec satisfaction la

prospérité du développement capitaliste favorisé par l'empereur. Pour donner une idée plus précise de la Société impériale entre 1852 et 1860, voici, par un historien, Ch. H. Pouthas, d'abord le programme de l'empereur, puis quelques conséquences qui découlèrent de son application:

«L'idée essentielle que l'on retrouve dans la position prise par lui pendant sa présidence, dans ses déclarations officielles, comme dans ses conversations et ses lettres, paraît avoir été de dégager le gouvernement et la vie publique des habitudes de la politique et d'anéantir les occasions de la discussion parlementaire et de la critique, d'opposer au «gouvernement des parleurs», un régime efficace et pratique, qui travaillât au développement social par une transformation de la vie économique, par l'amélioration du sort des classes laborieuses, par le souci de la civilisation morale, une manière, en somme, de despotisme éclairé cherchant directement son appui dans l'opinion des masses. Un régime qui fût démocratique sans être républicain, représentatif, sans être parlementaire, à la fois autoritaire et populaire, conservateur et progressif.» On sait quelles mesures de répression furent prises contre les citoyens indociles. «La signification de toutes ces mesures est claire, ajoute Pouthas: il s'agit de détourner les citoyens de la politique, en laissant au prince, qui en a reçu délégation du peuple, le soin d'administrer les intérêts du pays.»

«Chose curieuse, la société qui avait joui avec passion de toutes les libertés au début de la république, abdiqua sans peine... De nouvelles habitudes se formèrent: l'activité se tourna vers de nouvelles préoccupations économiques, mondaines, littéraires. Jamais, l'administration ne fut plus maîtresse du pays qu'en ces années de l'Empire. Le ministre avait repris en mains ses fonctionnaires, l'obligation du serment avait éliminé ceux qui attachaient de l'importance à leurs convictions libérales.» Comme quoi il est légitime de penser que ni André, Marie, Léger Desmolins, chef de l'Administration de l'Enregistrement et des Domaines, aïeul du poète, ni Numa, Florence, Joseph Mallarmé, son père, fonctionnaire de la même administration n'attachaient beaucoup d'importance à leurs convictions libérales, s'ils en avaient.

Ce milieu de fonctionnaires dévoués à l'Empire, nous l'imaginons combien respectueux de l'autorité et de la foi (les lettres de Mme Desmolins le montrent assez). Il est certain que le jeune Stéphane, si facilement décontenancé par les obstacles matériels et de volonté timide a senti profondément et avec

désarroi le caractère irrévocable d'un ordre impitoyable. A ce monde dur, implacable, il ne pouvait opposer qu'une révolte spirituelle. La tendance à la rêverie de son tempérament l'a conduit à nier de plus en plus la réalité laide qui satisfaisait cette bourgeoisie de fonctionnaires d'Empire où il vivait. Il a trouvé dans ce milieu, d'autre part, certain mépris du négoce qui appuyait encore son dégoût de la réussite financière, base de l'éthique de la bourgeoisie d'affaires qui se développe grâce aux progrès industriels. Ce mépris, voyez-le affiché dans cette lettre à Cazalis (probablement de 1862):

«Je suis fier d'une chose et très fier. C'est que mes enfants, si Dieu m'en donne, n'auront pas du sang de marchand dans les veines. Leur grand-père n'aura pas mis le matin un pain à cacheter sous la balance pour qu'elle pèse un centigramme de plus et qu'elle livre un centigramme de mélasse de moins: lequel centigramme répété vingt fois dans la journée fait un cinquième de gramme, et au bout de cinq jours un gramme, de sorte qu'après avoir pendant un mois mérité six cents fois d'aller en prison, on gagne un sou, six grammes de mélasse valant un sou. Voilà le commerce...»

«Avant d'épouser une femme riche tout honnête homme doit dire: cet argent a-t-il été gagné en faisant des livres, en enseignant, en travaillant avec une plume à la main? Au grand soleil? Point de pièces qui aient sonné dans un comptoir?»

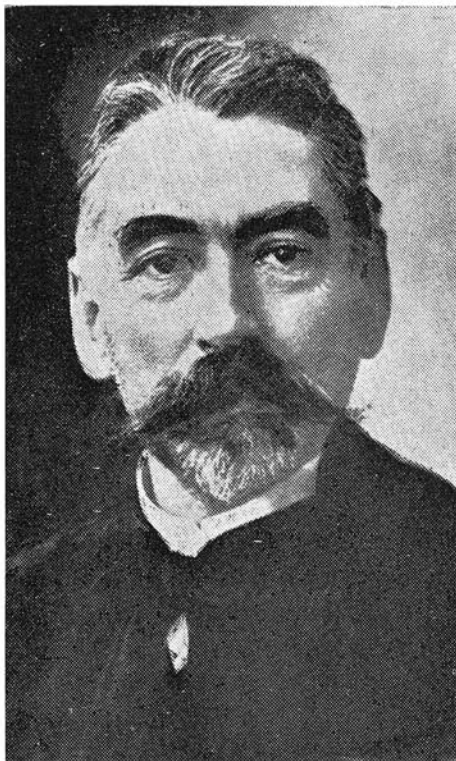
«Sentir dans mes cheveux une main qui a roulé des cornets, boire l'infini dans un œil qui pendant dix ans ait épié l'instant où l'acheteur se retournait, pour enlever une pincée de sucre en poudre. Pouah... Si ce n'est elle qui l'eût fait, c'eût été son père. Si ce n'est son père, son grand-père, son bisaïeul.»

«J'ai pour devise: Rien de louche, et tout commerce est louche. Je méprise... autant que la mère Grégoire. On vole en grand voilà tout. Ils sont nécessaires ces gens-là? Oui, comme les laquais. Je donnerai mes bottes à mon laquais, mais pas la main de ma fille...»

(cité par H. Mondor: «La vie de Mallarmé»).

Certes, cette révolte alliée à la fierté de «la main à la plume» ne va pas bien loin. Elle est caractéristique des jeunes gens de la bourgeoisie pauvre, et est sans doute basée sur quelque obscur complexe d'infériorité. Il s'agit de se targuer d'une noblesse comparable à celle invoquée par la naissance et qui la remplace. Le farouche nihilisme de Rimbaud est d'une autre trempe: «J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. Quel siècle à mains!»

Pour Mallarmé une seule voie s'ouvrait à la révolte que lui inspirait la sordide satisfaction bourgeoise qui l'entourait, celle de l'esprit. L'œuvre littéraire sera une sorte de défi à cette échelle de valeurs périmée, révolte intellectuelle et l'on ne s'y trompe point. A peine adolescent, il se libéra, par une ferme douceur, des rigides principes de la grand'



STEPHANE MALLARME

mère Desmolins et celle-ci ne cessa de gémir sur les mauvaises tendances de ce petit-fils qui s'éloigne de la religion, qui refuse de continuer la lignée de fonctionnaires de l'Enregistrement que constituent les Mallarmé et les Desmolins. Les notes d'inspection, les tracasseries de l'administration manifestent cette hostilité déterminée. Il existait une insolence admise par la bourgeoisie, c'était celle du littérateur — pauvre diable dont le pittoresque montmartrois faisait partie de certaine curiosité dominicale qui a fait le succès de la «*Vie de Bohème*» de Murger. On eût donné à Mallarmé de mener la vie désordonnée de son ami Glatigny, non son refus de s'incliner devant certaines valeurs avec lesquelles on ne badinait pas à son époque. Mallarmé athée, Mallarmé ennemi de l'esthétique oratoire et

sentimentale du romantisme, de l'esthétique de joaillier du Parnasse, Mallarmé assurant avec tranquillité la primauté de l'esprit, il y avait là une position inadmissible. Car tout cela venait de l'homme le plus discret, le plus poli qui fût, de l'auteur le moins vain et le plus exigeant. Nul plus que lui n'a montré de bonne grâce, et sa vie fut aussi décente que l'exigeait la bourgeoisie la plus austère. Son tranquille orgueil lui est une armure beaucoup plus sûre que la vie la plus scandaleuse contre la grossière indiscretion bourgeoise. Il s'enferme en lui-même chaque jour davantage. Sa rêverie se creuse à l'infini.

«Au fond, je considère l'époque contemporaine, dira-t-il bien plus tard, comme un interrègne pour le poète qui n'a point à s'y mêler: elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire pour qu'il y ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais, et de temps en temps envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux.» Pour nous, qui jugeons, de loin, cette fuite dans la rêverie, il y a parfois, quelque chose de monstrueusement égoïste dans cette attitude. Ainsi nous voudrions ne pas pouvoir lire ces lignes écrites le 9 janvier 1871:

«J'assiste aux malheurs de ces jours, l'esprit impartial, mais, oh! le cœur navré. Il le fallait. Voilà, espérons, par l'angoisse de plusieurs jours, la tranquillité de quelques années — pendant lesquelles nous vivrons ensemble. Ne faut-il pas, un moment, détourner les yeux et revenir à nous? Ne serait-ce que pour bien sentir que si nous souffrons vivement de ces choses, c'est que nous le voulons bien, car je n'admets pas que tant d'interruptions s'imposent à notre intime pensée...»
(cité par H. Mondor: «La vie de Mallarmé»).

Pourtant cette attitude que Mondor appelle hautaine, en 1871, ne satisfaisait pas la bourgeoisie versaillaise. Elle demandait plus. Voici son homme, c'est Leconte de Lisle, prêtre de l'art pour l'art, écrivant à Hérédia le 22 juin 1871.

«Le petit Moulin n'est pas encore fustillé, c'est triste. Il est probable que l'inflect barbouilleur Courbet, ainsi que l'ignoble bande de peintres et d'aquafortistes qui l'avaient suivi, ne seront point passés par les armes, ce qui est encore plus navrant. Mais j'ai tort de vous parler de toute cette canaille. Quand j'y pense, les maux de cœur me prennent...»

(cité par H. Mondor: «La vie de Mallarmé»).

Au seuil de toute étude sur Mallarmé, il serait bon qu'on écrive ces mots par quoi

début sa conférence sur Villiers de l'Isle Adam.

«Sait-on ce que c'est qu'écrire? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique dont gît le sens au mystère du cœur.

«Qui l'accomplit intégralement se retranche.»

Mallarmé s'est délibérément retranché. Les exigences de son orgueil, la conscience de la grandeur de sa tâche (la tâche du Poète), l'ont très tôt conduit à éprouver le besoin de se protéger contre les curiosités indiscrettes. Il n'éprouvait, je le répète, que dégoût à l'égard de ceux qui pouvaient acheter des recueils de poèmes — à l'exception de quelques lecteurs de choix.

C'est en 1862, à 20 ans, qu'il publie «l'Art pour tous», article qu'il prit le plus grand soin de laisser ignorer ensuite, comme le fait remarquer Mme E. Noulet qui le révéla en 1940. Cette clé de l'hermétisme mallarméen explique en effet presque toute son esthétique.

«Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné: l'art a les siens.»

«La musique nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur œuvre un oeil indifférent, nous sommes pris d'un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice.»

«J'ai souvent demandé pourquoi ce caractère nécessaire a été refusé à un seul art, au plus grand. Celui-là est sans mystère contre les curiosités hypocrites, sans terreur contre les impiétés, ou sous le sourire et la grimace de l'ignorant et de l'ennemi.»

«Je parle de la poésie. Les Fleurs du Mal, par exemple, sont imprimées avec des caractères dont l'épanouissement fleurit, à chaque aurore, les plates bandes d'une tirade utilitaire, et se vendent dans des livres blancs et noirs, identiquement pareils à ceux qui débitent de la prose du vicomte du Terrail ou des vers de M. Legouvé.»

«Ainsi les premiers venus entrent de plain-pied dans un chef-d'œuvre, et, depuis qu'il y a des poètes, il n'a pas été inventé, pour l'écartement de ces importuns, une langue immaculée, — des formules hiératiques dont l'étude aride, aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal; — et ces intrus tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet où ils ont appris à lire!

«O fermoirs d'or des vieux missels! ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus!»

Dans ce curieux manifeste d'un jeune homme de 20 ans, il y a bien des puérilités. Considérer la notation musicale comme un obstacle à la curiosité vulgaire, c'est un peu naïf et ce goût du mystère pour le mystère n'est peut-être pas aussi profond qu'on voudrait nous le faire croire. Pourtant, c'est de cette base très simple, en somme, que Mallarmé partira pour élaborer une esthétique dont l'hermétisme permet à la critique de nous la présenter comme transcendante. Reconnaissons d'abord, chez Mallarmé, à l'origine, le goût du sacré. Le mot sacré est un de ceux qui reviennent constamment sous sa plume. Il a voulu diviniser son art, et pour cela, il a versé dans le monde poétique tout ce qui pouvait lui donner un caractère sacré. Combien de soucis mallarméens s'éclairent à cette lumière ! Il suffit de relire «Quant au livre» et «Offices», dans «Divagations» pour s'apercevoir que sa métaphysique du livre, comme celle du vers, procède directement de ce besoin de donner aux productions poétiques la protection de rites sacrés, de les lier à ces manifestations mystérieuses et solennelles où «la foule remplit sa fonction par excellence de gardienne du mystère»: la messe catholique et l'opéra. Ainsi le livre devient objet sacré. «Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteurs. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul; fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets.»

D'autre part, de ces idées de jeunesse découle cette hantise de la rivalité de la musique et de la poésie, celle-là permettant «de se trouver face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots.» Par la musique, selon Mallarmé, on atteint immédiatement l'Idée, tandis que la Poésie a besoin d'un médiateur, le mot.

Cependant, au-delà de ce goût du mystère comme protection, il y a une intuitive évidence du mystère dans la création poétique. Les méditations sur la musique que je viens d'évoquer, quoiqu'elles manifestent surtout une ignorance de cet art chez Mallarmé, ont leur fructueuse contrepartie dans les réflexions du poète sur le vers auquel, d'ailleurs, nonobstant la contradiction, son orgueil reconnaît la suprématie: *Or à quelque hauteur qu'exultent des cordes et des cuivres, un vers, du fait de l'approche immédiate de l'âme, y atteint.* Or, pour faire de sa poésie un art difficile digne des rares lecteurs qui l'affrontent — cette lecture sera d'abord un plaisir actif — Mallarmé n'a jamais cessé d'attacher passionnément sa rêverie sur le mot, ce médiateur entre le lecteur et la vérité pro-

fonde ou autrement dit, la beauté. Il a affirmé clairement la distinction du langage utilitaire et du langage poétique, base de toute la poésie moderne et source aussi de son obscurité. Il y aurait là une longue question à étudier mais qui nous entraînerait trop loin. Voici, d'ailleurs, à cet égard, le principal texte de Mallarmé:

«Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

«Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut être, pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la Littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.

«A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure?

«Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets».

(Avant dire au «Traité du verbe» de René Ghil)

Ici apparaît nettement le caractère abstrait de l'art mallarméen ou plutôt son idéalisme, car l'abstraction en poésie, méfions-nous, n'est guère que supercherie ou tout au moins, suicide. Dans ce cas, l'exemple de Mallarmé est particulièrement dangereux car il conduit au silence. Nous le verrons tout à l'heure.

J'ai marqué quelques conséquences de la nette prise de position de Mallarmé à ses débuts: ce désir d'éliminer la foule grossière des lecteurs de faire de la lecture un rite sacré et du poète un prêtre. A l'origine, donc, nous voyons une volonté délibérée. C'est le caractère volontaire de l'obscurité poétique chez Mallarmé qui est remarquable... et inquiétant. C'est le fermoir d'or du vieux missel. Il ne s'agit point du contenu, d'une obscurité imposée par une substance poétique mystérieuse. C'est pourquoi on peut éclairer cette obscurité par l'effort que le poète requiert de notre patience. Lui-même, d'ailleurs, nous livre la clé d'or du vieux missel. Dans «Le Mystère dans les Lettres», nous lisons:

«Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité?

Il faut une garantie —

La syntaxe — »

Le mot isolé, entre deux blancs d'alinéas

et deux tirets, prend toute sa fulgurante importance selon une suggestion très mallarméenne du livre.

Et plus loin:

«Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi: qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici rejoué dans l'emploi d'incidentes multiple, se compose et s'entève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions.»

(Le mystère dans les Lettres)

Le poète sans vergogne, annexe la langue française à ces curieuses expériences syntaxiques qui commandent sa prose et sa poésie. Ces expériences, souvent exquises, font malgré tout parfois penser à cette définition de «Rêves ambitieux» de Soulayr: «Une noix de coco sculptée par un forçat».

«L'ombre exprès» du poète sera surtout d'ordre syntaxique, aboutissement d'un travail opiniâtre, lucide et précis. Ce mystère est soluble, car il n'y a là qu'obscurité procédant d'une base logique. Cette syntaxe, dont la mission est, à la fois, de tenir en éveil l'attention du lecteur et d'ordonner «un équilibre supérieur» contiendra toujours des pièges pour le lecteur paresseux. Ainsi, dans ces vers de Toast funèbre:

«Et l'on ignore mal, élu pour notre fête
Très simple de chanter l'absence du poète,
Que ce beau monument l'enferme tout en-
[tier.]»

Une lecture rapide fait se rapporter élu à on, ce qui n'a aucun sens, alors qu'il se rapporte à monument.

Mais dans cette voie, il y a des exemples beaucoup plus inquiétants. Ainsi:

*«A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu
Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolite le mât dévêtu*

*Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé*

*Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.»*

A la nue accablante tu...

Quel est le sens et la nature de ce «tu» du 1er vers? Au bout de combien d'efforts a-t-on découvert qu'il s'agissait du participe passé du verbe taire et qu'il se rapportait à naufrage dans le deuxième quatrain?

La démarche rigoureuse de Mallarmé conduit alors, de moins géniaux que lui, tout droit à l'esthétique du voilier dans la bouteille.

Pourtant ces particularités syntaxiques, n'ont rien de gratuit. Aboutissement de longues méditations, elles sont au service d'une esthétique précise. Dans les cas, les plus fréquents, de réussite, elles présentent la figure même de la nécessité. Un poème de Mallarmé c'est, dit J. Cassou, «un nœud de nécessités». Il atteint sa forme définitive dans une dureté de pierre précieuse et une pure architecture de temple grec. Si le poète s'attache avec une telle passion à la syntaxe, c'est qu'elle est la source du mouvement de la phrase; et la poésie de Mallarmé agit sur l'esprit, d'abord par le mouvement, un mouvement qui n'a rien à voir avec la période oratoire du romantisme ou les lignes figées de la statuaire parnassienne. Les images chez Mallarmé s'enlacent les unes les autres selon de très subtiles et très efficaces arabesques. Ainsi, dans les sonnets, généralement chaque quatrain ou chaque tercet ne forme pas une unité, mais leurs mouvements et leurs substances se compénètrent étroitement comme le simple exemple du sonnet que je viens de citer: «A la nue accablante» le montre.

Voyez ce mouvement si léger, comme d'une brume se dissipant dans la chaleur dorée du soleil, ces feuillages se dissolvant dans la lumière comme chez les peintres impressionnistes, ces rêves fuyant, insaisissables, au réveil; ce qu'il y a de plus irréel dans le mouvement, reconnaissez-le dans les premiers vers du Faune:

«Ces nymphes, je les veux perpétuer.

*Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans
[l'air*

Assoupi de sommeils touffus.

*Aimai-je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne,*

En maint rameau subtil, qui, [s'achève

Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul [les vrais

*Pour triomphe la faute idéale de roses.
[je m'offrais*

Réfléchissons.»

Cette réussite parfaite, ici très intelligible, par des raffinements successifs sur les exigences très subtiles de ce rythme savant, a conduit Mallarmé à une science insurpassée du vers. Cette rupture du vers classique, cet usage parfois excessif du rejet, de la parenthèse, c'est à cela sans doute que l'on songe lorsqu'on appelle Mallarmé «un Baudelaire cassé dont on n'arrive pas à récolter les morceaux» Et pourtant ce rythme rompu n'est pas du tout pure bizanerie, comme nous l'a-

vons déjà remarqué, puisqu'il sert le dessein voilé du poème. De plus il correspond à une idée chère au poète (réaction contre la noblesse soutenue du vers parnassien) à savoir que l'alexandrin noble ne doit être employé qu'avec discrétion et que ce grand vers a besoin pour éclater, triomphal, de ces alexandrins rompus en rejets innombrables, s'enlaçant capricieusement en une unité dépassant le vers, unité de mouvement, arabesque précieuse. Ainsi après les balbutiements mélodieux de la Syrinx, voici un vers qui transpose en image visuelle une phrase de mélodie pure.

«Une sonore, vaine et monotone ligne.»

Ecoutez encore la majesté inégalée du 1er de ces deux vers de «Toast funèbre».

«Magnifique, total et solitaire, tel

Tremble de s'exhaler le faux orgueil des
[hommes.]»

A propos de l'«Après-midi d'un Faune», dans l'enquête de J. Huret (1891) Mallarmé répond:

«J'y essayais, en effet, de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions».

et aussi

«...C'est ainsi que l'alexandrin, que personne n'a inventé et qui a jailli tout seul de l'instrument de la langue, au lieu de demeurer maniaque et sédentaire comme à présent, sera désormais plus libre, plus imprévu, plus aéré: il prendra la valeur de n'être employé que dans les mouvements graves de l'âme. Et le volume de la poésie future sera celui à travers lequel courra le grand vers initial avec une infinité de motifs empruntés à l'œuvre individuelle.»

Cependant Mallarmé dans la poursuite de ses recherches syntaxiques est arrivé, poussant son principe tout près de l'absurde, à des résultats, qui tiennent autant du jeu de société que de la poésie. Ecoutez cette évocation d'une danseuse dans le «Billet à Whistler».

«...Pour tout, hormis lui, rebattu
Spirituelle, ivre, immobile
Foudroyer avec le tutu,
Sans se faire autrement de bile
Sinon rieur que puisse l'air
De sa jupe éventer Whistler»

Les six derniers vers figurent l'arrêt subit de la danseuse après un mouvement tourbillonnaire dont seul, le tutu de la danseuse «Spirituelle, ivre, immobile» conserve encore

une agitation telle qu'elle craint que l'air rieur de sa jupe n'évente Whistler. Remarquez la distribution acrobatique des termes. Il faut lire: Pour tout foudroyer avec le tutu. Hormis lui, excepté le tutu. Rebattu se rapportant à tout, rieur à air... La voie était bien ouverte pour demander au lecteur beaucoup plus qu'il ne pouvait donner.

Pour assurer à sa poésie, la nécessaire obscurité, Mallarmé a fait un usage constant de la suggestion et de l'allusion. Là encore, le poète a raison de manière éclatante dans le principe, et toute poésie moderne se reconnaît dans ses idées:

Les Parnassiens, dit-il dans l'enquête de J. Huret, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.

— Nous approchons ici, dis-je au maître, d'une grosse objection que j'avais à vous faire... L'obscurité!

— C'est, en effet, également dangereux, me répond-il, soit que l'obscurité vienne de l'insuffisance du lecteur, ou de celle du poète... mais c'est tricher que d'éluder ce travail. Que si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, — il n'y en a pas d'autres — d'évoquer les objets.»

(Enquête de J. Huret)

Tout ceci est indéniable. L'efficacité de la poésie est multipliée par ses puissances de suggestion et chacun sait que le poète nous émeut moins par ce qu'il nous dit que par ce qu'il nous suggère, ce qu'il permet à notre esprit d'entrevoir, de créer, dirait Mallarmé. Cela, que le poète énonce vigoureusement ici, c'est une conquête du lyrisme, du romantisme. Tout poème lyrique, réduit aux notions qu'il exprime serait banal; il nous touche par les évocations qui se dégagent de ces simples notions et non par des raisons comme le poème classique.

Prenez, au sens strict, cette strophe de Booz endormi par exemple:

«Donc Booz, dans la nuit, dormait auprès
des siens;

Près des meules qu'on eût prises pour des décombres,

Les moissonneurs couchés faisaient des groupes sombres

Et ceci se passait dans des temps très anciens»

Il est évident que ce qui est dit là n'est rien, que toute la poésie naît du tableau dont le rythme large impose la création à l'imagination du lecteur. Mais pour Mallarmé, assoiffé d'absolu, cette idée des puissances de suggestion et d'allusion le conduit plus loin, beaucoup plus loin. Trop confiant dans la ductibilité de notre esprit docile, il nous déconcerte souvent. A la limite du pouvoir moyen d'évocation du lecteur, peut-on citer ce vers, éblouissant éclat de soleil frappant de stupeur le pitre pitoyable sous l'appréhension du châtement.

«Hilare or de cymbale à des poings irrités»

Ou cette clameur prométhéenne de l'orchestre wagnérien où le triomphe éclatant des cuivres jaillit d'une notation obscure sur les vélin.

«Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélin».

Mais le poète ne s'arrête pas là. Dans cette chasse à l'allusion la plus subtile, à la suggestion la plus savante, il dérouté de plus en plus le lecteur. Tout le monde sait que ces vers

*«Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or,
tempête!»*

désignent un coucher de soleil. Mais combien l'auraient découvert seuls? Combien de lecteurs, malgré l'admirable rythme, la grandeur des images et les savantes sonorités, s'attacheraient assez longtemps à ces vers pour en pénétrer le sens? Mais que dire de ces sonnets qui créent des bibelots? Ce vase de fleur dans les ténèbres:

*«Surgi de la troupe et du bond
D'une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignore s'interrompt.»*

L'émotion, de plus en plus ténue, finit par s'évaporer dans la virtuosité. Pour la prose cela rejoint rigoureusement la préciosité, car l'allusion, par la métaphore systématique devient la périphrase et si, quelquefois bien jolie, souvent très vaine. Tout le monde connaît cette désignation de la bicyclette: «la monotonie d'enrouler entre les jarrets, sur la chaussée, selon l'instrument en faveur, la fiction d'un éblouissant rail continu.»

Quand il écrit: «Le nimbe en paillason dans le remerciement joignant deux paumes seniles vidés», nous traduisons: après avoir vidé le contenu de mon chapeau de paille dans les mains jointes du vieillard.

L'effort de Mallarmé pour se créer un langage poétique original, effort qui, hélas amène souvent la rupture avec le lecteur, s'achève hyperboliquement dans son application à restituer au mot sa force virgine, les puissances de suggestion qu'il comporte par sa couleur affective, son poids, sa vie individuelle, ses sonorités pures. Les remarques du professeur sur «les mots anglais» si étranges qu'elles paraissent, sont beaucoup plus d'un poète que d'un pédagogue. Ecoutez la première phrase de l'ouverture ancienne d'Hérodiade (qu'il intitula incantation).

*«Abolie, et son aile affreuse dans es larmes
Du bassin, aboli, qui mire les alarmes,
Des ors nus fustigeant l'espace cramoisi,
Une Aurore a, plumage héraldique, choisi
Notre tour cinéraire et sacrificatrice,
Lourde tombe qu'a fuié un bel oiseau,
Solitaire d'aurore au vain ^[caprice]
plumage ^[noir...]»*

Le mot aboli révélé poétiquement par Nerval dans le Desdichado, et que Mallarmé devait employer six fois dans sa courte production poétique, s'y trouve deux fois. Deux fois aussi le mot aurore, et le mot or qu'il aime tant tout plein de soleil chaud, ici refroidi par l'épithète monosyllabique nu. Et la rime larmes alarmes est de la poésie pure.

Mais le mot est d'abord au service de quoi? Mallarmé, poète critique, le savait déjà quand il écrivait à 22 ans à Cazalis: «Pour moi, me voici résolument à l'œuvre. J'ai, enfin, commencé mon Hérodiade. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant les sensations.» Mallarmé, en effet, part de la sensation. «L'après-midi d'un Faune» presque tout entier, est fait de sensations étonnamment restituées, telle la sensation de chaleur ensommeillante, d'air immobile et brûlant, tremblant à l'horizon avec la seule pluie des notes de la syrinx.

*«Que non! par l'immobile et lasse
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il ^[pâmoison]
Ne murmure point d'eau que ne verse ma ^[lutte]
Au bosquet arrosé d'accords; et le seul ^[flûte]
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler ^[avant]
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.»*

Toute sensation est d'une qualité individuelle telle qu'on ne saurait absolument dire que deux sensations sont identiques. Or le poète qui se propose de faire naître chez le lecteur des sensations, ou plutôt les lui faire évoquer, identiques aux siennes, devra user d'un langage tellement particulier que le lecteur, si l'exigence de l'auteur est aussi grande que celle de Mallarmé, ne tardera pas à perdre pied.

D'ailleurs notre poète, abstracteur, bientôt ne se satisfera plus de cette poésie impressionniste, il voudra aboutir à l'idée, la sensation n'étant qu'une étape et il dépouillera le mot de sa charge affective, de sa chair qui, pour nous est la chair même de la poésie. Le poème perdra toute sa luxuriance, toute sa couleur pour devenir l'instrument d'une prodigieuse aventure intellectuelle. Et c'est la démarche qui conduit Mallarmé au «coup de dés» qui n'est plus que le drame d'une pensée, le drame de toute pensée, c'est à dire le Drame par excellence. C'est que cette lente emprise du poète sur la matière poétique sur les mots est perpétuellement hantée par un désir d'absolu que la notion de hasard narque. Mais, hélas, «un coup de dés jamais quand bien même lancé dans des circonstances éternelles n'abolira le hasard.» Pourtant espoir suprême et mystérieux, une constellation figure peut être ce coup de dés stellaire,

«veillant

doutant

roulant,

brillant et méditant

avant de s'arrêter

à quelque point dernier qui le sacre
toute pensée émet un Coup de Dés.»

Symbole d'un désespoir pur, que cette énigme des étoiles glacées dans la nuit silencieuse: l'œuvre, la seule est impossible et les fragments épars de ce livre absolu tenté à leur insu par tous les génies, sont vains. J'ai considérablement raccourci cet itinéraire mallarméen vers l'absolu, vers le silence. Dans la région glacée toute voisine du silence où se situent ces derniers sursauts du Verbe, le dépouillement de la lourde chair des mots afin d'atteindre l'Idée pure, pour ce poète platonicien, s'obtient naturellement par l'évocation de l'absence. Ecoutez ces vers de «Toast funèbre», qui expriment le vertige du néant que Mallarmé, qui ne croyait pas à l'immortalité de l'âme, a magnifiquement chanté:

«Vaste gouffre apporté dans l'amas de la
Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas
Le néant à cet Homme aboli de jadis:

«Souvenirs d'horizons, qu'est-ce, ô toi,
[que la Terre?]
Hurle ce songe; et, voix dont la clarté
[s'altère,
L'espace a pour jouet le cri: «Je ne sais
[pas!]

Cette application du poète à se satisfaire des ordres négatifs, fuite devant le réel, conduit son art à s'assigner des buts métaphysiques. Evoquer la présence par l'absence, l'être par le non-être, s'avancer à la conquête du silence; tout cela amenuise sans cesse les sources de l'inspiration, les réduisant à l'essentiel. Et c'est bien pourquoi cette poésie de plus en plus intellectuelle, se fait de plus en plus rare et son effort apparaît de plus en plus vain. Pendant les 15 dernières années de sa vie, le poète ne publie plus que des poèmes de circonstances, tout pris qu'il est par le grand œuvre entrevu et impossible à réaliser.



Portrait de Stéphane Mallarmé
par J. E. Blanche

En 1885, dans la lettre à Verlaine, dite autobiographique, il écrit:

«...à part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse et la suite, qui y faisait écho, publiée un peu partout, chaque fois que paraissaient les premiers numéros d'une Revue Littéraire, j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier

toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Oeuvre. Quoi? c'est difficile à dire: un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par qui-conque a écrit, même les génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence.»

Cette explication orphique de la Terre, pour Mallarmé, je l'imagine comme l'aboutissement de sa recherche passionnée des analogies. La réalité, apparence composée d'objets différents, pourra se réduire par un emboîtement successif d'analogies, manifestation de la vérité idéale, la vraie réalité. Dans cette absorption sans fin des apparences selon le démon de l'analogie, on pourrait voir une sorte d'opération occulte. Mallarmé, d'ailleurs, voyait dans la magie une activité très proche de la poésie: «*Le vers, trait incantatoire! et on ne dénierait pas au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien.*» Eh bien! non, il s'agit là d'une opération de l'intelligence, «*de vues et non de visions*» dit-il dans la «*Prose pour des Esseintes*». Les analogies du poète sont cachées et non pas mystérieuses. («*Le démon de l'analogie*» des *Divagations* montre le malaise du poète devant une phrase mystérieusement née en lui et son effort pour en élucider la provenance). Un moyen bien enfantin d'épaissir l'obscurité d'une analogie est de supprimer le terme qui indique la comparaison, de juxtaposer les deux termes:

«*La chevelure, vol d'une flamme à l'extrême Occident de désirs pour la tout déployer.*»

J'ai banni le mot *comme* de mon vocabulaire déclare Mallarmé. Il va plus loin, il supprime un des termes, le terme banal, de la comparaison. Alors, l'obscurité de l'analogie devient — mis à part le génie formel du poète — de l'ordre des devinettes.

«*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx, L'Angoisse, ce minuit, soutient lampado-*

[phores...]»

Il s'agit, simplement, de griffes de bronze vues dans la nuit soutenant une console de marbre.

.....

Ainsi donc, par l'emploi de moyens authentiquement poétiques et souvent renouvelés, Mallarmé s'est acheminé à la conquête de

l'absolu, à la conquête du silence. Il y a là une sorte de marche héroïque vers une pureté hyperbolique et le poète transmué n'était «*En le vierge héros de l'attente posthume*» plus à sa mort qu'un phénix consumé. Pour qu'il renaquit de ses cendres, il fallait la ferveur et jalouse piété de ses admirateurs, fiers de leur petit nombre et souvent confondant le luxueux et coûteux plaisir de la découverte avec celui de la pure jouissance poétique. Il y a chez Mallarmé une poésie exquise pour raffinés et, comme dit Barrès: «*Il faut lire ces poèmes avec des lunettes au cerveau pour ainsi dire. — Il y a là des jouissances de vieux professeur, de chanoine, des liqueurs à déguster lentement, très lentement, à ces heures où on trouve trop gros les écroulements splendides de Hugo, les pays de bronze et de soleil de Leconte de Lisle, les guet-apens de Balzac!*»

Après avoir lu Mallarmé, on ne peut s'empêcher, si disposé que l'on soit à goûter ces merveilleuses subtilités, de sentir quelque regret, une nostalgie. On pressent l'ombre d'un Mallarmé fécond et riche. Il existait. Il n'y a guère de poètes qui eurent autant de facilité que Mallarmé à faire des vers. Seulement, il n'y en a pas qui se soumirent à une auto-censure aussi rigoureuse, qui s'assignèrent des buts aussi stérilisants. Je sais bien que rêver à un Mallarmé fécond, c'est selon une expression de lui dans son premier article «*demandez des violettes à un églantier*», mais ce rêve, devant les si beaux et si purs sonnets à Mery Laurent, on est bien obligé de le faire.

Autre nostalgie pour le lecteur pénétré de notre poésie moderne: un Mallarmé réellement, profondément mystérieux, non un fabricant de ce mystère qui élucidé ne laisse plus une ombre. Nous rêvons de cette poésie, chair et sang, communion des hommes dans leurs élans élémentaires, un équilibre entre le côté de Dionysos et le côté d'Apolon.

Pourtant quel hommage que de constater chez un artiste qu'il n'a jamais fait que ce qu'il voulait faire, que s'il n'a pas réalisé son rêve, c'est que ce rêve était impossible, pour lui comme pour tous, et qu'il en est arrivé à se résigner au silence du désespoir infini et de l'infinité de virtualités de la page blanche. J. Huret reconnaît chez lui «*un immarcessible orgueil, planant au-dessus de tout, un orgueil de dieu ou d'illuminé, devant lequel il faut tout de suite, intérieurement s'incliner quand on l'a compris.*»

J'ai voulu montrer au début, ce qu'il y avait de révolte latente dans la démarche

mallarméenne, dans ce refus de toutes les facilités, ce dédain parfait du goût bourgeois de l'époque. Mallarmé bafoue les poncifs suffisants de la clarté française, du goût français, du style français, de «l'étroitesse bourgeoise.» Là encore, il faut distinguer. La révolte a toujours été une attitude dans les milieux littéraires où l'on confond souvent scandale et révolte. Les banquets symbolistes des années 80 et 90 n'échappent pas à la règle. L'observateur caustique qu'est J. Renard écrit, dans son journal à propos du banquet Moréas le 18-2-1891: «Tous ces gens-là disent: «Je suis un révolté, moi!» avec un petit air de vieillard qui vient de faire pipi sans trop souffrir.» Si J. Renard pouvait voir le Flore ou le Montana... Eh bien, pour Mallarmé, cette révolte spirituelle a beaucoup de grandeur, car elle est authentique et qu'il est toujours demeuré fidèle à lui-même. Le presque unanime concert de sarcasmes qui l'accompagna partout en est la preuve.

Et maintenant, pourquoi cette œuvre bafouée reçoit-elle des honneurs si inattendus? C'est que, par certains côtés, elle permet à posteriori de justifier chez les moins mallarméens des hommes, une attitude qui convient parfaitement à l'ordre bourgeois moderne. L'orgueil suprême de Mallarmé lui faisait proclamer «son incompétence sur autre chose que l'absolu.» En 1876, il déclarait: «Respirer simplement et regarder les arbres, c'est, de la part du poète un acte considérable et mille fois plus sacré que tout le mouvement qui affole pendant une année entière les locomotives de l'Europe et de l'Amérique.»

Dans sa conférence, à Oxford et Cambridge en 1894, Mallarmé s'écriait: «ainsi qu'un invité voyageur tout de suite se décharge par traits haletants du témoignage d'un accident su et le poursuivant».

«J'apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas ne se vit encore.

On a touché au vers.»

Allons, bon. Voilà qui rassure et dans le combat actuel contre la pensée engagée, le dangereux exemple de Mallarmé est une des plus grosses pièces à artillerie. C'est que depuis les tempêtes de l'affaire Dreyfus, des deux grandes guerres et de l'occupation, les poètes ont eu parfois l'occasion de s'inquiéter d'autre chose que de la prosodie. Mais, grâce aux dieux, on peut citer de grands poètes qui «exhibèrent avec dandysme leur incompétence sur autre chose que l'absolu.» Mallarmé terminait son article de l'Art pour de l'analogie des Divagations montre le matous (1862) par ces mots qui remplissent d'aise la vaniteuse faune littéraire que le peuple gêne!

«Que les masses lisent la morale, mais de grâce ne leur donnez pas notre poésie à gâter.

O poètes, vous avez toujours été orgueilleux; soyez plus, devenez dédaigneux.»

Et c'est ainsi que toute la poésie qui se méfie de l'homme, que rebutent les forces tumultueuses de la chair et du sang, qui se retranche par impuissance à communier, se recommande de lui.

D'un point de vue très littéraire, d'ailleurs, l'exemple de Mallarmé est aussi plein de dangers. On connaît la fameuse phrase: «évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, comporte tentative proche de créer.» Ce goût de «l'ombre exprès», chez des successeurs moins honnêtes ouvre la porte à toutes les impostures. D'autre part le désir et la gloire de Mallarmé de laisser «l'initiative aux mots» peut conduire, et l'a conduit aux virtuosités les plus vaines. Les multiples tendances de cette œuvre, si mince et si profondément riche ne sont guère que des pièges. Mais le drame de Mallarmé c'est le drame même du langage poétique, vécu par lui pendant toute sa vie: ou le langage sera immédiatement accessible et dès lors banal et sans vertu ou il portera une empreinte individuelle, si marquée, il se proposera de communiquer des états affectifs si rares d'une particularité tellement ténue qu'il restera lettre morte. Tous les poètes ont ardemment cherché un moyen terme entre la prostitution du langage poétique et un très intime et très secret repliement:

«Quand l'ombre menaça de la fatale loi
Tel vieux rêve, désir et mal de mes vertèbres,
Affligé de périr sous les plafonds funèbres,
Il a ployé son aile indubitable en moi.»

Mallarmé, lui s'est lancé éperdument à la conquête du langage le plus secret, le plus pur. Sa grandeur a été de braver avec la plus tranquille assurance, le mauvais goût bourgeois de son temps et de poursuivre ses expériences poétiques, sans jamais espérer, ni solliciter la plus infime récompense, se livrant à son art avec un ascétisme de saint. Son génie a prouvé, par le résultat même, que cette voie était sans issue, son œuvre se raréfiant de plus en plus jusqu'au silence presque total ou la rupture quasi absolue avec le lecteur (un coup de dés). C'est d'ailleurs dans cette dramatique conscience de la stérilité, de l'impuissance, que sont ses plus beaux accents comme dans «le Cygne».

Pourtant, sa démarche de héros spirituel, trouve aujourd'hui, les pires charlatans de la littérature pour se recommander d'elle. Pour le grand Mallarmé, quel dangereux exemple son orgueil de Dieu a-t-il donné! C'est le

châtiment de sa solitude. Ceux-là ne veulent voir en lui que l'acrobate devant qui s'ébahit la foule. Il est devenu le signe de ralliement de tous ceux qui méprisent l'homme en vertu d'un impératif naïf de leur vanité imbécile et ceux qui applaudissent le plus fort aujourd'hui sont les mêmes que ceux qui honnissaient Mallarmé naguère.

Ne voit-on pas le dernier numéro du cirque le plus bruyant dans la foire littéraire. Isidor Izou, 22 ans, chef du lettrisme, écrire dans un récent article: «S'il s'agit de comparer *mon œuvre poétique* à une *œuvre littéraire*, je ne trouve qu'un unique exemple dans l'histoire de la littérature française moderne, celui de *Stéphane Mallarmé* devant lequel Rimbaud semble un morveux, Apollinaire un sous-morveux.»

Comment reconnaître dans cet arrivisme avide, dans ce goût de la réclame qui s'étalent à Saint Germain des Prés, la silencieuse grandeur de Mallarmé. (Un des plus impudents farceurs, lui aussi admirateur de Mallarmé, Astruc ne vient-il pas de se rendre célèbre dans les milieux littéraires par l'invention de la camera-stylo?). Le jeune Mallarmé, lui, après avoir vu ses premiers vers imprimés et leur découvrant des imperfections, fit l'impossible pour faire disparaître tous les numéros de la revue qui les contenait.

Mais l'exemple de la grandeur est toujours dangereux pour les petits.

RAYMOND MORINEAU.



Grands Magasins

Cicular

(S.A.E.)

Les Magasins les plus élégants d'Égypte

R.C. 26426

CHARLES VILDRAC

Conférence de Mme Jeanne Marquès

*faite à la Maison de France, sous les auspices de l'Union Française Universitaire,
le 31 Mars 1949*

Mesdames,
Messieurs,

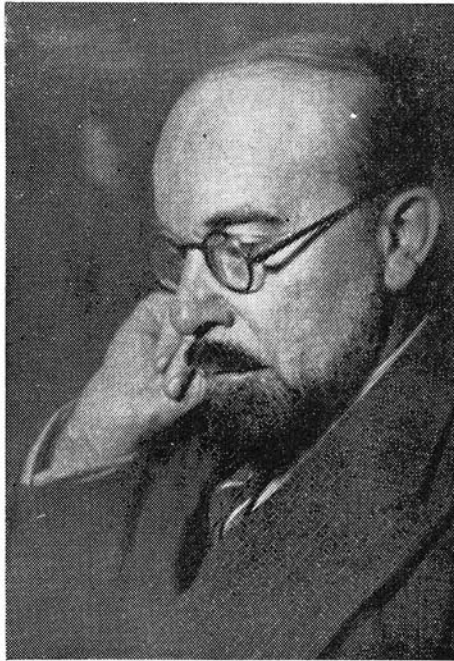
Il était une fois un enfant de Paris au nom prédestiné, Charles Messager. Invisibles à presque tous, trois charmantes fées se penchèrent sur son berceau.

Couronnée d'églantines printanières, la première lui fit cadeau du don de la poésie.

Pareille à Jehanne de Lorraine, la seconde lui accorda, avec la pitié de la grande souffrance, le courage contre toute espérance possible.

Vêtue d'une longue robe couleur de perle du ciel parisien, la troisième, effleurant de sa bague le cœur de l'enfant murmura: dans le plaisir, dans la peine tu auras toujours en toi « un grand bienfait de paroles » (Henri Barbusse). Quelle que soit l'ombre des heures, ton ultime et secrète joie sera « la carresse toujours prête des mots qu'on ne dit pas encore » (H.B.).

— Oui, oui ma sœur approuva la première. Et, avec une légère mélancolie, elle reprit: Poète seulement, pour beaucoup, sans le vouloir, tu seras un véritable enchanteur aux jours où, dans ton cœur, goutte à goutte, pleurera la peine. Toi aussi, malgré ton amour sincère de la vie, pour tous tu resteras le



CHARLES VILDRAC

(photo FANTA et MAKOVSKA)

poète de « *Tristesse* ». Oh!... combien tu regretteras, non plus d'avoir perdu ta force et ta vie, mais aux jours vibrants de n'avoir pas su perdre... jusqu'au jour, ajouta-t-elle, où, jouant à qui perd gagne, tu perdras aujourd'hui pour que vive demain. Oui, toi plus tard Robert Barade de l'« *Honneur des Poètes* ».

Sous le ciel parisien qui semble se rire des destinées, marqué du sceau de la poésie, l'enfant grandit.

Charles Messager fut un petit écolier de l'école laïque dirigée par sa mère.

L'horreur du chiffre, éprouvée par Lamartine et par trop de poètes, lui vint à lui aussi, en son temps « le mercredi », à « une heure très mauvaise à vivre: celle de l'arithmétique », alors qu'il était l'élève de M. Maréchal.

Certes, il ne manquait pas d'étudier ses leçons. Mais, cette fois, ainsi qu'il nous le raconte dans « *La leçon de calcul* », elle était d'une difficulté extrême. Ne s'agissait-il pas du plus grand commun diviseur et de la réduction des fractions au même dénominateur ?

La veille, étudiant sans rien comprendre

et déjà terrorisé par les invectives et les gifles dont le maître était loin d'être avare, le petit Charles s'évadait des chiffres, s'était imaginé, d'après certain roman lu dans le «*Journal de la Jeunesse*», que, vivant sur un bateau corsaire, le plus grand commun diviseur était un matelot semant à bord la division afin de mieux exercer sa tyrannie.

Le jour suivant, l'heure mauvaise arrive. L'élève Messenger est appelé au tableau. Tout en lui défaille, «à commencer par la mémoire».

A l'interrogation du maître, que répond-il ? — Rien de bien grave, dirait un instituteur aux méthodes modernes.

Hélas ! c'était un autre temps. M. Maréchal lance un cri terrible. Première gifle... Deuxième gifle. Il semble à l'écolier qu'on lui arrache des morceaux de la tête.

Que faire ?...

Impossible d'effacer l'heure de calcul des mercredis de l'emploi du temps.

La semaine suivante, simulera-t-il la maladie ? Eh bien non. Son père lui posant la question :

— «Tu ne veux pas aller à l'école ?»

Habitué à ne pas cacher la vérité, simplement le petit Charles répond :

— «Non... parce que le maître me bat» et il raconte «la séance du mercredi», sans omettre les cris ni les coups. Elevant son fils dans la douceur, le père indigné, parle alors d'infliger au maître une bonne correction. Plus sage, Mme Messenger qui, sans y penser, appliquait peut-être la coopération entre parents et instituteurs, s'en va à l'école trouver M. Maréchal.

Que se passa-t-il ?...

Mme. Messenger fit régulièrement répéter ses leçons à son fils. Sous l'œil maternel, il est attentif et apprend facilement, sans se laisser emporter par la magie des mots. Quelques semaines plus tard il reçoit la première croix de «*Mérite*». Grâce à sa bonne mère, il a doublé le cap des tempêtes du calcul.

Elevé dans le culte de la justice et de la vérité, tant par sa mère que par son père qu'il devait perdre assez jeune, Charles Vildrac ainsi que nous le dit Duhamel, «a été nourri dans le culte des grandes idées révolutionnaires», et, ajoute son beau-frère, «il n'apparaît guère qu'il s'en soit jamais détaché».

La légende de M. Messenger père, Duhamel aussi nous l'a racontée. Jeune, il prit une part sincère à la révolution de 1871, la Commune. Comme d'autres, il fut proscrit. Jamais il ne renia le meilleur de l'idéal de sa prime jeunesse.

C'est à ce père qui croyait en la justice du peuple, que Charles Vildrac doit sans doute sa confiance en l'homme, son désir de cultiver en lui l'espérance, l'amour de la vie et du travail entrepris pour le bien de tous. «*Russie Neuve*», est le témoignage d'un poète sur un monde visité en voyageur généreux comme l'ont fait Georges Duhamel, Luc Durtain et Jules Romains.

A l'aube même de sa jeunesse, par un concours de circonstances, aidé par son amour de l'indépendance fournie par un travail personnel, Charles Vildrac peut, malgré le mot de Flaubert que «l'art est un luxe» «et qu'il veut des mains blanches et calmes», jouir de ce luxe, en le payant du meilleur de ses forces.

Dès ses premiers vers, ses premières lignes et prose, on devine que, quel que puisse être le sujet traité, le temps où il vivra et le milieu où il évoluera, il sera et restera poète... «poète seulement».

Dans la tragédie parfois comique de l'existence quotidienne, il joue son rôle, travaillant pour subsister, étouffant en lui bien des élans purement personnels; ne se laissant jamais entièrement prendre et emporter par le feu des passions. Son rêve d'harmonie, véritable don de ses marraines les fées, le soutient et le console.

Très tôt les dons apportés en cadeau par la fée vêtue de couleur de perle, parsèment le sentier étroit de la vie du jeune homme. D'abord le goût du chant poétique, son premier, — son unique amour. Et le bonheur — le vrai, — de rencontrer des amis au cœur chantant. Parmi eux mentionnons Georges Duhamel, qui restera toujours un frère, Jules Romains, René Arcos, Georges Chennevière, Cromelynk «espoirs de leur génération» (André Billy). A Saint-Claud, dans le clair appartement de Verharen, ces amis se réunissent souvent.

Que dit alors le «grand génie du 19ème siècle» (A.B.) ?... Quels songes vagues lui confient ces jeunes ?... S'il écrit ses mémoires, Charles Vildrac le dira peut-être un jour. Tous, exception faite du grand poète européen, sont alors dans leurs vingt ans. Sans se soucier de leurs aspirations et de leurs songes, insensiblement, le monde glisse vers l'application organisée du matérialisme et l'industrialisation habile de toute expression de la beauté. Oscillant entre le pôle de la violence et celui de la jouissance absolue des biens matériels, il n'adore plus qu'une idole : l'Argent.

Au point de vue purement littéraire, le début de notre siècle se complait dans la joie de vivre. La plupart des jeunes gens se destinant à la carrière des lettres hésitent entre

La vitrine de la Blanchisserie.

Il ne faut pas rechercher la vitrine du chemisier pour son esprit ni pour son mystère. Elle ne vous entraînera pas bien loin. C'est une vitrine régulière et empesée que la fantaisie de ses cravates de fantaisie est impuissante à détendre.

Mais à cause de cela, peut-être, vous pouvez lui demander asile pour une rêverie ou pour un débat intérieur qui lui sont tout à fait étrangers. Elle est par excellence la vitrine-refuge.

Si, tout en suivant le boulevard, vous êtes absorbé au point d'interrompre votre marche, vous n'allez pas vous immobiliser au milieu du Trottoir. Vous gênez la circulation et l'on vous regarderait comme un malade. De mieux est que vous alliez, par courtoisie et pour la commodité, aborder devant une vitrine. Vous le faites machinalement; vous gagnez la plus proche boutique, sans choisir. Et là, vous regardez pour ne pas voir, hypnotisé par les images de votre esprit.

Cependant, vous pouvez tomber sur une vitrine indiscreète, importune, provoquante.

Elle contiendra, par exemple, une stupide - poupée animée qui se sert d'un rasoir mécanique

deux maîtres. D'une part, Anatole France, de l'autre Maurice Barrès.

Zola, Mirbeau, Jules Renard captent l'admiration de ceux pour qui la vie est autre chose qu'une longue résignation ou qu'un rêve.

Les autres s'enchantent des descriptions inoubliables du poète des «ailleurs nouveaux». Pierre Loti, René Bazin, André Theuriot donnent à ceux qui, malgré leur jeune âge, ont le goût inné de la sécurité, la gentille assurance que, dans ce monde rien ne saurait changer, sinon, au cours des saisons, le charme toujours croissant des premiers souvenirs et des premiers songes.

Les grands maîtres de notre heure (tant au point de vue idée qu'au point de vue forme) sont alors jeunes, tels Paul Claudel et André Gide. Pour le grand public, ils sont presque des inconnus, et seul le regard de l'amitié se penche sur leurs ouvrages.

Quelques isolés, — chevaliers d'un temps passé égarés en cette époque de vitesse et de finance, — lèvent témérairement le fanion de la révolte individuelle. Ce sont, il faut bien les nommer puisqu'on en parle si peu de nos jours, le poète Laurent Tailhade et le prince des conteurs Han Ryner.

Si, Vildrac, Duhamel et leurs amis étaient des pamphlétaires ou des visionnaires, il est à peu près certain qu'ils se rallieraient à Péguy ou à Romain Rolland et, qu'à leur tour, ils écriraient des sortes d'anticipations de l'avenir. Mais, tous ou presque sont des êtres pour qui le présent existe et qu'il blesse. Ce présent, voici comment le définit René Arcos dans la revue «*Vie*» (1905), marquant les gérontes de la littérature, les adaptés de ce qu'il appelle «*l'âge du Bœuf*» du sceau rutillant de la manne argentine:

— « Dans la grasse prairie, ils paissent. Ils sont bénévoles, à pas comptés. Las, s'écroulent en leur quiétude en mastiquant encore. Ils ont de gros yeux mornes, à faire se dépiter les jumelles glanques de Jean Lorrain, une pauvre queue ridicule comme certains vers de notre Rostand. Ils ont des révoltes bénignes contre les mouches qui les assaillent, détestables bestioles éminemment provocatrices; mais que dire du profond mépris (quelque peu teinté de secrète terreur), qu'ils nourrissent à l'égard de ces chiens crottés qui se permettent d'attenter à leur majesté et, sans respect, ne se contentent pas toujours de flairer leurs mollets! Ah! si les bons bœufs ne craignaient pas de tomber en leur allongeant la jambe, ils verraient cela un peu! S'attaquer à eux! inoffensifs et si nobles... est-ce possible! Enfin ne représentent-ils pas la fleur même de la légion

d'élite? Ne sont-ils pas les plus illustres et les plus majuscules?...»

...« Dans la grasse prairie, ils paissent. L'Etat leur construit d'opulentes étables. Les rateliers y craquent au poids du foin toujours renouvelé. Tant de places par établissement. Un pauvre bœuf vient-il à redonner l'âme? Après de solennelles funérailles, il est aussitôt remplacé, et ainsi de suite, toujours, à jamais et depuis les âges. Mais pas encore cependant, — et c'est sur quoi nous insistons ici, — le culte du bœuf n'avait atteint l'enthousiasme actuel. On pourrait appeler cette époque *L'Âge du Bœuf*.»

Parce que la jeunesse ne saurait être qu'amère; parce que son sang vif ne peut se résigner à subir passivement un style de vie quasi imposé. René Arcos nous confie son rêve:

— « Ah! la joie de savoir où trouver une thébaïde de tout repos, après s'être échappé des cohues se pressant derrière le char au trône, béat, le bœuf gras du jour. Et s'y murer avec le souvenir des maîtres chéris. Les vrais. Ceux qui n'ont pas reçu l'estampille des populaces et des autorités directrices. Ceux qui ont arraché le bâillon des conventions, au mépris de leur vie même, dans un superbe élan de sincérité, se fermant à jamais toutes les portes, se refusant à toutes les apothéoses. Puis se dire devant ce terrible exemple: oh! faire ce que ceux-là ont fait. Et quoique si faible cependant, y employer toute sa virilité d'homme, exaltée encore par l'orgueil de se sentir un front, un front qui veut et ne se cache sous aucun masque.

« Alors s'en aller, au milieu des quolibets et des sourires, par le chemin aride et si peu suivi, loin de la prairie et des moissons, loin de la prairie où s'engraissent les bœufs... pour les abattoirs. »

Alors qu'il est sincère, un rêve ne saurait rester un rêve. A ce songe de leurs trente ans Charles Vildrac donne un nom: «*L'Abbaye*». Poète, il le chante dans son volume de vers de 1905 «*Images et mirages*». Ces mirages, il les voit clairement. Cette vision l'anime, le console, l'exalte. « A force de rêver, écrit à ce propos Duhamel, il nous fit rêver tous. Et quel rêve! »

Le minimum de fonds nécessaires à la valeur ce fut Henri Martin, journaliste et employé au ministère du Travail qui l'apporta. La lecture de Walt Whitman et de Verhaeren avaient ému son intelligence d'esthète et de sociologue, pour qui l'art devait avant tout viser à être «social». — « Sans lui, ainsi que l'affirme Albert Gleizes, il est probable que notre rêve ne serait resté qu'un rêve, et

n'aurait jamais dépassé le stade du mirage.»

Rapidement, le rêve de Vildrac se concrétise.

Un certain jour (1906), au hasard d'une promenade, il découvre non loin de Paris, à Créteil, une poétique demeure quelque peu délabrée. Elle sera «l'Abbaye».

Que ceux qu'intéresse l'histoire au jour le jour de cette tentative d'évasion et de libération ne manquent pas de lire ou de relire «l'Abbaye de Créteil» par Christian Sénéchal (ami posthume de «l'Abbaye»). Paru en 1930, cet ouvrage, histoire d'une belle aventure, est dédié au «premier ami de l'Abbaye», Luc Durtain, poète des «Conquêtes du monde».

Les manuels de littérature contemporaine, la presse et de nombreux conférenciers ont beaucoup parlé de «l'Abbaye». Que d'erreurs n'ont-ils pas commises... Que de légendes n'ont-ils pas répandues et accréditées sur l'expérience de cette réalisation du rêve de Vildrac !

Mais, me direz-vous, qu'est-ce au juste que cette fameuse «Abbaye» qui, autour de Vildrac et de Duhamel, a groupé nombre d'écrivains et d'artistes maintenant en renom?

Est-ce un phalanstère?... Un cénacle? Une école littéraire?

Rien de tout cela.

C'est un rêve que l'enthousiasme nostalgique de Charles Vildrac a fait partager à ses compagnons. Ils l'ont vécu l'espace d'un an (1906-1907).

Beaucoup plus tard, Duhamel devait le décrire: «le rêve de l'évasion, de la liberté... d'une vie de communion... du beau travail accompli dans l'harmonie avec amour.»

Cinq noms témoignent des fondateurs de cette «association d'hommes libres prétendant vivre librement et en commun de leur travail.» Ce sont ceux de: René Arcos, Georges Duhamel, Albert Gleizes, Henri Martin et Charles Vildrac, sans oublier celui de Linard le maître-imprimeur qui apprit à tous son métier.

De ce rêve, on parle encore. Il n'a pas été vain. Car, «de temps en temps, écrit Duhamel, toutes amarres tranchées, un peloton de jeunes hommes s'en va vers quelque solitude pour y faire à son tour la douloureuse expérience du travail indépendant, de l'harmonie et du bonheur.»

Loin d'être une école littéraire, philosophique ou sociale — ses membres ayant l'horreur instinctive du caporalisme et de l'enrôlement —, «l'Abbaye» reste un message vécu, encore mal compris: le message de l'aube du monde à venir lancé par le poète Vildrac.

Ce message, lui l'a donné les ailes de la

poésie. Écoutons-en quelques vers et qui nous sont encore un fervent appel:

«Ruban d'un grand enterrement
Sur le sable gris déroulant;
L'Espèce, en caravane,
Chemine au long désert du Temps;

Chemine sans but... Où va-t-elle,
L'Espèce — troupeau qui bêle?...

Au cours de la durée;
«On n'a pas compris comme on aurait pu
Rendre captivant le voyage.»

Alors le poète que, dès sa tendre enfance, la fée espoir a doué d'un cœur sans peur, s'adressant aux siens, s'écrie:

« Allons, nous, les poètes,
Sortons des rangs, prenons la tête
De ce pauvre corps sans tête;
Et pour tant de jambes sans yeux,
Être des yeux !

Allons, nous qui savons être des oasis !
Allons, nous qui parons nos routes avec
nos lys !

Allons, nous qui savons quelle mer d'horizons
A promis à nos yeux l'escalade des monts !

Crions-leur de toute notre faiblesse
Que leur salut et notre espoir
Sont dans l'art

Et dans un grand amour attendri de l'Espèce,

Dans un amour compatissant à sa détresse,
Dans un culte un peu fier des purs bijoux
qu'elle a.

Que lui importe que tout les «étouffe»
les «écarte» et les «exile», que «bouviers
et troupeaux» soient «indifférents» à leurs
«signaux»:

«Tenons-nous par la main, et allons seuls,
mes frères;

Les bouviers sauront bien où nous serons
passés

Allons seuls dans l'exaltation et la joie fière
De chercher un peu de neuve lumière.
Les bouviers flaireront où nous serons
passés

Laissons-leur les lauriers épais à ramasser.
Tenons-nous par la main, et allons seuls,
mes frères.»

Certains ont composé des quêtes de joie et d'amour. Rêvant et vivant son rêve, Charles Vildrac chante la quête de la vie collective, «l'Abbaye»:

«Vraiment il faudrait qu'on nous laisse
vivre

Dans tel rôle voulu et dévolu,
Et suivre telle route et tel but poursuivre;
Il faudrait qu'on nous permette de vivre;

Car en vérité nous serons utiles
Autant que celui qui sème ou bâtit,
Et comme les mains qui tissent ou filent,
En vérité nos mains seront utiles.

Nous emmènerons la pensée trop lente
Des foules vers les vierges vérités.
Neiges au soleil, qui parent les pentes
Qu'escaladeront les foules trop lentes.

Et nous essaierons d'ouvrir tous les yeux,
Et de greffer l'amour au cœur des hommes;
Et nous essaierons de bâtir du Mieux,
Et nous donnerons de la joie aux yeux.

Nous montrerons du doigt les mauvais
prêtres
Des temples mauvais et des mauvais dieux,
Et qui sait si nous ne pourrions pas être,
Pour de meilleurs temples, de meilleurs
prêtres.

Vraiment, il faudrait qu'on nous laisse
vivre.

Il faudrait qu'on nous permette de vivre !...

Car en vérité nous serons utiles
Autant que celui qui sème ou bâtit,
Et comme les mains qui tissent ou filent,
En vérité nos mains seront utiles.»

Mille neuf cent huit... Vildrac publie *«Images et mirages»* d'où sont extraits les poèmes que nous venons de lire.

Deux ans plus tard (1910) paraît son plus beau recueil de chants *«Le livre d'amour»* ré-édité en 1946 et augmenté d'une série de poèmes intitulés *«Prolongements»*. — «Il prononça, a écrit il y a deux ans la presse parisienne, au milieu de la mer, les mots qui servent à aimer.»

Ce recueil est pour ainsi dire le don du poète, à son temps de jouissance sans conscience et d'inquiétude débilante. Le cœur désespérément tendu vers:

«Une vie sans rien de commun avec la mort...»

Vildrac, de par le fait même des circonstances inhérentes à la divine comédie, souvent tragique, de la conquête du pain quotidien, se sent souvent...

«Las des gestes intérieurs... «des départs intérieurs !

Et de l'héroïsme à coup de plume
Et d'une beauté toute en formules.»

«Je suis, avoue-t-il, dans ce poème intitulé *«Commentaire»*,

Honteux de mentir à mon œuvre
Et que mon œuvre mente à ma vie
Et de pouvoir m'accommoder,
En brûlant des aromates,

De l'odeur de moisi...»

Trêve de regrets purement stériles, Vildrac homme «qui ne se détourne de personne ni de rien» devenu de par le souhait de la fée Prin-temps et de la souffrance, un véritable enchanteur, nous donne dans son poème *«Tristesse»* le fil d'Ariane qui nous permet de le suivre à travers toute son oeuvre.

Rien de commun entre cette tristesse et celle d'Alfred de Musset. Il y entre une part de regret de n'avoir pas sans discussion suivi «l'Idée qui parle clair et dicte; et aussi une certaine nostalgie de ne pas s'être laissé aveuglement emporter par la flamme du cœur étouffant «la poussée des mots»... Ainsi que le relève René Lalou dans son *«Histoire de la littérature contemporaine»*, le fond de la tristesse de Vildrac est «l'absence de l'amour.» Nous voulons dire de l'amour aimant — le plus humain des amours.

TRISTESSE

Quand on élève entre ses yeux et le soleil
Un verre d'eau puisé à même dans les
roches,

Un verre d'eau peuplé de bêtes minuscules,
On ne voit rien qu'une eau éblouissante
et pure,

On ne voit rien que le soleil
Habillé de l'eau et non plus de l'air.

Mais si règne soudain la morne clarté
Que verse parfois un ciel bas et blanc,
Celle qui dévisage et fouille et dénonce
La boue triste dont le soleil fait du bronze,
Elle découvrira dans le cristal mort
Tout ce qui tourne, et rampe et se tord.

Cette clarté fut dans mes yeux toute la
journée.

Je voudrais vomir ma journée !
J'ai son goût rance dans la bouche
Et ma poitrine est humiliée
De l'air fade qu'elle a subi.

Dans mes gestes d'aujourd'hui
Qui sont mes gestes de chaque jour,
Je n'ai pas pu mettre d'amour,
Je n'ai pas pu voir autre chose
Qu'un essaim de laideurs petites
Dont j'ai rougi d'être esclave
Et d'être esclave à jamais.

Ce soir, je n'aime presque personne...
 Me voici, tout-à-coup très pauvre,
 Avec l'effroi de mon royaume
 Qui est possédé de vérité blême.

Ah ! que revienne, que revienne

La vérité d'or du soleil ! »

Cette vérité d'or du soleil, faite de sincérité, plus vraie que la stricte réalité, et de fraternelle sympathie, plus pure que l'amour, guide bien souvent les regards et les pas du poète. C'est elle qui lui dicte ses proses «*Découvertes*» (1912) et lui fait écrire au hasard des rencontres et des expériences :

— « Nous sommes deux navires (un inconnu et lui) qui se croisent pour la première fois et qui multiplient les échanges, ignorant s'ils voisineront jamais dans un port ou s'ils vogueront jamais de conserve. » («*Événement*»).

Et, plus loin :

— « Toute une destinée vire et s'engouffre par une des cent petites portes qu'on ouvre et qu'on ferme dans un jour. »

Combien sont à plaindre ceux qui n'entrevoient même pas la radiante vérité d'or du soleil !

— « Vous êtes bien avarés, leur dit Vildrac, bien deshérités ou horriblement vertueux, si vous n'avez même pas une seule fois, pour plaire aux yeux des autres, paré la vérité avec les voiles séduisants de la fantaisie. »

Eclairée par cette vivifiante lumière la richesse intérieure du poète s'accroît chaque jour par la connaissance.

— « Mais la mesure de connaître...

« Pour un peu que je sorte de la ville, note-t-il, je vois passer mille inconnus. Certains me croisent et me frôlent, et je donne à tous un regard, mais sans espoir de souvenir. »

« Je pense aussi que les hommes sont nombreux par le monde autant que les arbres, et qu'il est d'immenses forêts qu'il ne me sera jamais donné de traverser, ni même d'embrasser du regard. »

Cet ouvrage, «*Découvertes*» manque de peu d'obtenir le Prix Goncourt. Cette récompense... ne saurait avoir pour l'auteur le même prix que le jugement du poète des «*Villes tentaculaires*. »

— « Charles Vildrac, écrit en 1912 Verhaeren, connaît certes aussi bien qu'un autre les tares, les misères, les méchancetés et les folies des hommes, mais il ne veut pas que, mises dans le plateau de la balance, elles fassent pencher celle-ci vers la haine, la rancune ou la désespérance... La sagesse, pour lui, n'est faite ni de scepticisme, ni d'amertume, mais bien de courage, de confiance et de joie. Il possède la bonté tonique et résistante. Il ne descend pas la vie, il la monte. »

Il possède la bonté tonique et résistante. Il ne descend pas la vie, il la monte. »

Cependant, malgré le désir du poète et son rêve d'amour, le plateau de la balance pencha — quatre ans durant, — vers la plus atroce des guerres

La guerre de 1914-1918, le territorial Vil-



GEORGES DUHAMEL

drac la vécut, tout comme Duhamel et, pour ne citer que lui, Barbusse.

Vingt ans plus tard, en 1936, animé comme la majorité de nos compatriotes de la volonté d'« en finir avec l'ignoble gâchis né de la guerre », Vildrac, pacifiste par nature, écrit dans «*Europe*» (No. 159, 1936) :

— « Un mensonge fondamental sur lequel prolifient toutes les variétés de mensonges des plus stupides aux plus redoutables, de la mystification à l'imposture, de l'hypocrisie au cynisme, tel est sans doute, de tous les aspects moraux de la guerre, celui qui présente, à distance, le plus d'unité. »

Au cours de l'entre-deux-guerres, voyageant et parlant à l'étranger, exception faite pour «*Les chants du Désespéré*» et quelques livres charmants, destinés à la jeunesse, Charles Vildrac, ayant beaucoup appris de l'adversité, écrit pour le théâtre.

Sa première pièce «*Le paquebot Tenacity*», jouée au théâtre du «*Vieux Colombier*» le 6 mars 1920, est un triomphe. Du jour au lendemain, le poète devient le miroir cristallin de l'inquiétude qui dévore notre temps. Chacune

des pièces suivantes est accueillie avec enthousiasme. «*Michel Auclair*», «*Madame Béliard*», «*La Brouille*», «*Pouatte*», «*Trois mois de prison*», «*Le Pèlerin*».

«Les destinées mènent celui qui consent, tirent celui qui refuse» (Rabelais), telle est l'épigraphe du «*Paquebot Tenacity*». Le sujet est des plus simples. Deux typographes parisiens — (Bastien 29 ans et Segard 26 ans), excédés par leurs souffrances qui ne mènent à rien, décident de quitter la France pour le Canada. Ils doivent s'embarquer à bord du «*Tenacity*».

Sans doute, pareils en ceci à l'anonyme héros d'«*Evasion*» («*Découvertes*»), ont-ils dans les heures de douceur de leur adolescence rêvé, eux aussi, de «mer bleue», de «soleil» et de «villes bien loin, villes tièdes, odorantes, où se cacher et se réchauffer...»

Rescapés de guerre ils ont des jours et des nuits mûri leur projet, en remâchant leur rancune contre les meilleures années de leur vie déjà perdues... sans espoir. Bastien a entraîné Segard dans l'aventure.

Ils vont s'embarquer. Mais, le vieux «*Tenacity*» ayant besoin de réparations, ils s'installent dans une auberge du port, et font part à leur entourage de leur rêve de travailler en liberté... «dans le fin fond du Manitoba.»

Madame Cordier, la patronne, les écoute sagement ainsi que la jeune servante Thérèse et ce vieil ivrogne de Hidoux dont les raisonnements ne manquent pas d'une certaine sagesse:

— «Tu peux, dit-il, changer la forme du gouvernement, ça ne sert à rien du tout, si les hommes sont toujours les mêmes, comprends-tu ?...»

...«Vois-tu, Bastien, mon cas est sans doute désespéré; mais crois-moi, ce n'est pas un homme saoul qui te parle aujourd'hui: applique-toi à devenir meilleur et ne crois pas aux gouvernements.»

Bastien et Segard vont quitter la France. Thérèse est jeune et jolie... Au matin de l'embarquement elle et Bastien quittent l'auberge sur la pointe des pieds. Adieu Manitoba !... Quant à Segard, qui a pour Thérèse un amour affectueux, eh bien... c'est lui qui partira:

— «Puisque je devais partir ! autant vaut partir...»

Philosophe à ses heures, le vieil ivrogne tire la morale de cette aventure. Comparant les hommes à des bouchons (tel Segard) suivant le courant du fleuve, ou à des girouettes (tel Bastien), il constate:

— «Choisir», c'est-à-dire, «être libre»...

«Il arrive que tu puisses choisir si tu l'oses! Sinon le courant choisit pour toi.»

Un rien, très humain et qui représente un monde intérieur, constitue le fond des pièces du poète. Quand le rideau se lève, ce rien atteint son point culminant. Et c'est, par exemple, (en 1922) «*Michel Auclair*.»

Dans ce drame vingt-six ans avant la conférence de Jules Romains «*Les chances actuelles de l'homme*» (v. «*Conferencia*» 15 octobre 1948), sans se bercer de chimères dans un cadre très modeste, Vildrac a réalisé l'espoir de l'auteur de «*La Vie Unanime*»:

— «C'est, dit ce dernier, en écartant de l'homme le plus possible les souffrances et les gênes de bas-étage... c'est en simplifiant pour lui les problèmes de la vie quotidienne qu'on lui procure une liberté d'esprit et de temps... Une magnifique bibliothèque publique, ...voilà à mes yeux, un des symboles de ce que pourrait être la vie moderne.»

Sans analyser la suite des pièces de Vildrac, disons qu'il les a toutes tirées de l'observation bienveillante de la vie d'après 1914 et qu'elles expriment chacune à sa manière, l'inquiétude d'un temps qui est par excellence, d'une poignante bien que parfois terne humanité.

Les personnages ne ressemblent en rien aux héros de l'antiquité, de Corneille ou de Racine. Ce sont de simples, de braves gens ne demandant qu'à vivre et qui le pourraient SI... Or, ...ce fameux SI est souvent bien difficile, sinon impossible à réaliser.

Par les citations que nous avons faites, on peut se rendre compte que le style de Vildrac dramaturge se plie harmonieusement à l'expression des sentiments et des désirs même vagues de ses personnages. Il a de la force, de la nervosité et, par lui seul, il fait impression.

Avec une très poétique souplesse, l'auteur fait parler chacun suivant son milieu et sa situation. Tantôt la langue est naïve, brusque, tendre, discrètement plaintive. En un mot, c'est un style qui s'adapte à merveille avec le monde qu'il décrit. Il en a la couleur et le mouvement. Et, ...à distance, il en donne la nostalgie.

L'ensemble, ou presque, de ce théâtre porte la marque du besoin d'évasion et du besoin de liberté généralement éprouvés depuis la guerre de 1914-1918 et rendus encore plus aigus après celle de 1939-1945, ce qui fait que ce théâtre est on ne peut plus actuel. À tel point qu'un jeune homme d'Égypte et qui adore les lettres me disait dernièrement:

— «La liberté, telle que la sous-entend Vildrac, n'est pas celle dont chacun parle

du bout des lèvres, mais celle que chacun de nous sent et qu'il ne peut réaliser, car on ne peut être complètement libre. Le besoin d'évasion de ses personnages correspond lui aussi au besoin que nous avons de nous libérer des chaînes qui nous tient habituellement.»

A la question: ce théâtre renferme-t-il une moralité ? sans crainte de trahir l'auteur nous répondrons qu'une âme de bien découle de toutes ses pièces. Au fond de lui, nous suggère-t-il, l'homme n'est pas si mauvais que beaucoup le pensent. Il ne faut pas, — par principe, — se méfier de lui. Bien au contraire, il faut lui faire confiance. La grâce.. serait de lui donner le courage et l'espoir.

Ainsi que le poète ait rêvé cette grâce et qu'il ait chanté la paix enfin revenue (par l'armistice de 1918) dans «*La grande nouvelle*» qui:

.....«était plus heureuse
«Que tout ce qu'on peut rêver de plus heureux...» vingt et un ans plus tard revient le temps du malheur. Vildrac, à qui les poussières et la boue de l'existence n'ont pas encore réussi à enlever la pitié de la grande souffrance et l'espoir contre toute espérance que la fée de tous les héroïsmes français avait déposés dans son berceau, devient Robert Barade dans la clandestinité. Comme François la Colère, Jean Mois et ...leurs compagnons, il fait partie de l'étincelante pléiade des cœurs chantants et espérants de l'«*Honneur des Poètes*.»

En nos jours d'ingratitude plus morne et plus noire que l'oubli, où il est parfois de bon ton, non seulement de faire le procès de la Résistance française mais de la mettre en doute, redisons «*Paris 1943*», chant de tristesse et d'indéfectible espoir:

PARIS 1943

«Morne Paris coupé du monde
Et dépossédé de toi-même !
Par ce soir de mai dont la grâce
Accuse ton mal de langueur,
Seules des ombres désolées
Hantent tes avenues sans voix
Et les réseaux des vieilles rues
D'où ton sang vif s'est retiré.

Tes fils te pleurent en exil
Tes fils te pleurent dans tes murs.
Présent et lointain, évadé — captif,
Tu n'es plus ici, tu n'es plus ailleurs.

Derrière mes vitres aveugles,
Sous ma lampe parcimonieuse
Aussi récluse que ton âme,

J'appelle en moi tes vrais visages,
J'arrache ton manque de fer,

Je pense à toi comme à un feu
Dont on a dispersé les brandons embrasés,
Dont on a piétiné les flammèches furtives
Et que l'on charge d'immondices.

Alors sa dernière étincelle
Eclate et meurt au ras du sol,
Et ce qui fut son souffle ardent
N'est plus que puante fumée.

Mais que vienne le vent fourrageur
Qui délivre le cœur des braises
Et, de cette gongue infamante
Où se trémousse la vermine,
Renaîtra la vaste flambée,
Le haut signal tueur de nuit.»

Des années plus tard, Robert Barade redevient Charles Vildrac, jetant un voile sur sa vie dans «*la guerre des ombres*» avoue avec modestie:

— «J'ai fait — comme tout le monde — trois mois à Tresnes.»

La lugubre croix gammée effacée de notre ciel et Paris portant enfin le «tatouage de la gloire», le poète, à sa manière, reste dans le service actif. Les revues, les journaux s'arrachent ses vers et ses proses. A l'étranger, afin de la faire mieux aimer après de si longues souffrances, il fait entendre la voix de la France toujours vivante.

Cœur tendrement paternel, au cours de l'entre-deux-guerres, — Charles Vildrac conscient du goût de la lecture, — libération de l'homme, — et de la nécessité de l'inculquer à l'enfant, avait écrit, sous les auspices de la «*Société Universitaire d'Éditions*», un aimable livre de lectures courantes «*Bridi-nette*» (1923).

L'œuvre entière de Vildrac, vers, proses, théâtre et articles de presse est essentiellement poétique.

Dès les premières années du siècle, il nous a donné dans son «*Livre d'amour*» un des plus beaux chants de notre littérature. Baudelaire dans «*L'Albatros*» représente le poète «oiseau des mois» captif de la masse humaine, «les hommes d'équipage». Vildrac, lui, chante «*Le grand oiseau blanc*»

En 1912, lors de la parution du «*Livre d'amour*» Verhaeren écrit:

— «Ainsi, grâce à des strophes salutaires, Vildrac parvient à renouveler l'art littéraire de ce temps. Il retrempe la sensation, le sentiment et la pensée à leurs sources, et nous fait partager sa merveilleuse et neuve façon de sentir le monde.

« Il coopère au miracle que nous voulons réaliser ». (*« Cahiers d'Aujourd'hui »*).

Ni passiste, ni anticipateur par principe, il est le poète du quotidien. Dans ce présent qui nous meurtrit, et parfois nous fait en silence saigner le cœur, son don inné de poésie lui fait toujours découvrir une âme de beauté et de rêve. Nous n'en citerons qu'un exemple :

— « Au temps de mon enfance, écrit-il dans *« La vitrine de la blanchisserie »*, les becs de gaz chantaient dans les vitrines sous des abat-jour bénisseurs. La lumière était blonde et la glace était tiède à mon front.

« Il me souvient d'une fois où j'ai fait halte devant la vitrine d'une blanchisserie. Combien de temps ? Je ne sais. Mais revenant à la rue et à la réalité, je m'aperçus que le trottoir, sec auparavant, était maintenant mouillé.

« Pendant mon absence, il était tombé une petite ondée. »

Pour Vildrac, la poésie n'a rien à faire avec la « muse de complément », la psychanalyse et les expériences cliniques. Poète seulement, son nom, la signature de son sang, il nous les a donnés avec *« Le grand oiseau blanc »*.

LE GRAND OISEAU BLANC

Le grand oiseau blanc déploya ses ailes
Qui étaient toutes pures, qui étaient toutes
neuves,

Qui riaient au ciel comme des voiles neuves
Et qui bombaient aussi comme elles.

Avec sa vigueur, avec sa candeur,
Il quitta son arbre et sa vallée
Pour le lointain pays des hauteurs.

Quand il arriva aux plaines de la vie,
Le grand oiseau blanc, dans son bel élan,
Reçut bravement, voilente et nourrie,
La volée de pierres de la vie.

Il dévia un peu, il tomba un peu,
Et les gens d'en bas
Virent du duvet tomber du ciel bas,
Des plumes aussi, des plumes un peu...
Mais le grand oiseau n'atterrit pas.

Mais le grand oiseau ne toucha pas terre,
Bien qu'il continuât à grêler sur lui
Le même gravier des mêmes misères
De la vie.

Soudain, un aigu et violent caillou,
Trempe dans les noires boues d'en bas,
Atteignit une aile et la traversa.

Il y fit un trou
Un trou rouge et noir dans cette aile
Qui était toute pure, qui était toute neuve.

Le grand oiseau blanc vola moins haut
Et il s'inclina, comme un bateau
Qui a au côté une voie d'eau.

Or le trou grandit peu à peu dans l'aile,
Or une gangrène augmenta le mal
Et l'air y sifflait à chaque coup d'aile
Comme dans les poitrines qui ont mal.

Et plus il allait
Plus s'élargissait la plaie,
Et plus il approchait de terre.

Désespérément le grand oiseau
Battit bientôt l'air d'une aile ajourée
Battit bientôt l'air avec ses os,
Comme on donne en vain des coups dans
l'eau
Avec une épée...

Il donna du bec dans la poussière...

Mais le têtu reprit, par bonds infirmes,
Avec sa vigueur, avec sa candeur,
Son long voyage vers les hauteurs...

Quand il quitta les plaines de la vie,
Le grand oiseau blanc traînait sur le sol
Une aile pourrie;

Mais il bandait haut dans l'air du matin
Une aile gonflée de beaux destins,
Qui était toute pure, qui était toute neuve...» (1908)

Quant à l'action de Vildrac, ou plutôt, sa réaction devant les événements, — « Eh bien ! c'est que, dit-il, je suis plus épris de liberté que jamais. »

Vivant à une époque où, dans l'espèce humaine, pullule l'espèce caméléon, Charles Vildrac à qui « toutes les manifestations du double jeu » répugnent et, quel qu'en ait pu être le mobile, demeurent suspectes, lutte en lui-même contre l'accablement dû au spectacle quotidien de cette bassesse et de cette « prostitution morale, qui est pire que l'autre. » Si amer que puisse parfois être son écœurement, il n'a jamais demandé la mort de ceux qu'il appelle avec tant d'esprit, les « caméléons impénitents et impunis... passés d'un fromage à l'autre », ou jouant « des coudes ou des ailerons avec effronterie. » Par expérience, il sait que l'on « ne détruira jamais cette espèce vivace. » Néanmoins, l'auteur du *« Grand oiseau blanc »*, dont la plume reste « une aile gonflée de beaux destins », toujours « toute pure » et encore « toute neuve », constate qu'il siérait d'imposer à la gent camé-

l'éon «un peu de discrétion, sinon de pudeur.»

Vivant aussi dans un temps où les jours, avec leur poids de souffrances, se font plus lourds, abreuvé de dégoût jusqu'à la lie, Charles Vildrac ne peut — malgré tout — ne pas croire en l'homme et lui faire confiance. Aussi, est-il de ces cœurs généreux qui, après avoir de leurs mains dressé la Croix de la Libération, essayent, malgré leurs justes ressentiments, de tendre à tous la main loyale de la réconciliation, dans l'espoir que, — demain, — de par leur volonté, les hommes vivront dans un nouveau monde.

Regrets et souvenirs, rêves aussi, telles sont les cordes de la viole que ce frère de nos meilleurs trouvères a fait vibrer au cours de son œuvre.

Regrets d'un cœur né tendre et compatissant à la peine, dût-elle être son tourment. Rêves de la jeunesse... «*Abbaye*» d'hier... préfiguration de la ruche humaine de demain...

Quels que soient les hasards de la destinée du monde et de sa propre existence,

entré dans la vie avec un rêve dans le cerveau et dans le cœur, Vildrac demeure pareil aux grands chênes du fond des bois. Que vienne le printemps, et pour le poète l'heure du chant:

«... à la cime du vieil arbre,
Dominant toutes frondaisons,
Cent rameaux s'élancent,
Cent rameaux nouveaux chantent sous un ciel

Où se défont des flocons de nuages,
Où s'allonge un vol d'oiseaux migrateurs.»

Bercée par le zéphyr de la douceur des printemps; toujours souriante à l'azur du rêve, l'œuvre du poète est loin d'être achevée.

Enchanteur du quotidien, c'est en nous semble-t-il, en la jeunesse — présent du monde — qui n'a pas encore essayé «la volée de pierres de la vie», que le trouvère au cœur chantant, toujours aimant, met tout son espoir.

JEANNE MARQUES



Jacques Copeau

par **Robert Kemp**

Un homme vient de s'éteindre à 70 ans, qui, dans l'histoire du théâtre français, fut une manière de sorcier. Avant lui, après lui... Le goût du public, sous un coup bref de sa baguette magique, se métamorphosa. Que jouait-on dans Paris, quand Jacques Copeau, en 1913, s'établit, pauvre d'argent, riche de savoir et de projets, au Vieux Colombier ? Quelques pièces, très rares, dont les titres survivent, et que même on peut et on doit périodiquement reprendre. Il y avait *Le Secret* de Bernstein, cette année-là, *Les Deux Canards* de Tristan Bernard, et *Jeanne Doré* où le même Tristan se fourvoyait dans le drame. Mais que fera-t-on du *Phalène* de Bataille, de *l'Embuscade* de Kistemaker, de *l'Institut de Beauté*, de la *Cocotte Bleue*, du *Minaret*, de *l'Ingénu* ?... Les meilleures pivotaient, avec opiniâtreté, autour de l'adultère; les vaudevilles, côté cour et côté jardin, logeaient l'éternel lit aux draps ouverts autour duquel gambillaient un monsieur en caleçon et une demoiselle qui cachait à demi sa gorge de lait sous un linon transparent. Une odeur de cabinet de toilette passait sur les salles émoussillées... On poétisait, en couplets parfumés et poisseux, les élans charnels des femmes mûrissantes. Le grouillement se faisait sur place de ces pièces larves; l'impudeur ricanait en se fardant. C'était l'apparence de la vie, la pacotille de l'esprit, les grimaces du lyrisme... Il suffit d'une bouffée de Shakespeare pour balayer le bazar: Jacques Copeau montait *La Nuit des Rois*... Sans doute il y avait Shakespeare dont Paris connaissait les très grandes pièces, mais ignorait presque la fantaisie charmante, les caprices ailés.

Si, depuis trente ans, presque tout Shakespeare, de *La Nuit des Rois*, à *Troïlus et Cressida*, du *Comme il vous plaira*, à *Beaucoup de bruit pour rien* ou *Richard III*, nous a été offert, c'est le bienfait de Copeau.

Sur ce petit théâtre, d'où la guerre mondiale le chassa d'abord, où il revint en 1917, sans pouvoir, faute de moyens financiers suffisants, poursuivre son effort plus loin que 1924, Jacques Copeau ne célébra pas seulement le grand Will mal connu. Il servit les auteurs qui, entre eux et le public, trouvaient un rempart d'habitudes, de paresse d'esprit et d'intérêts commerciaux. Il joua *l'Echange* de Claudel, *Le Pauvre sous l'Es-*

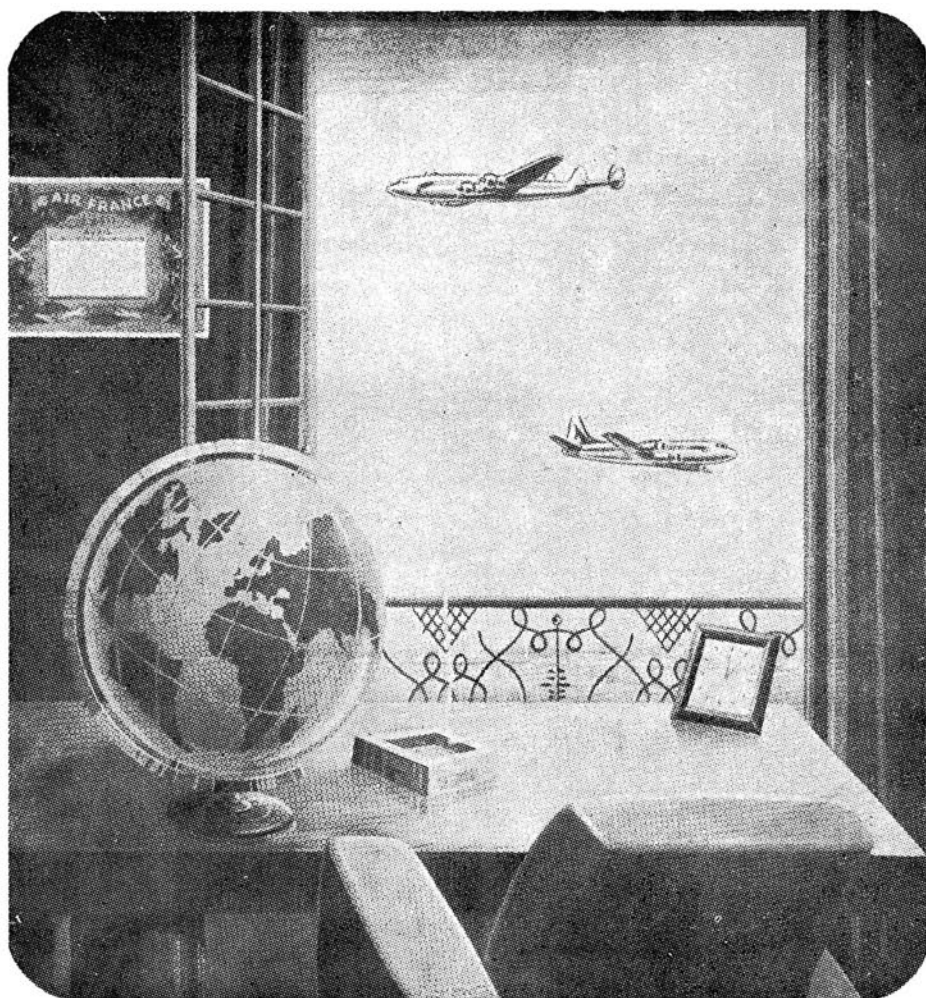
calier, de Ghéon, le *Paquebot Tenacity*, de Vildrac. *Le Carrosse du Saint-Sacrement* qu'on ne connaissait guère que sous les flonflons charmants de la Périhole, retrouvait son parler sémillant, sa verve française, classique. Et l'art de la mise en scène se renouvelait...

Adieu! lit, canapé, fauteuils capitonnés, rideaux à embrasses, vases de fleurs stérilisées, décolletés nacrés de poudre de riz. La pauvreté de Copeau le forçait à la sobriété, à l'intelligence. Il s'agissait pour lui de projeter sur le style toute la lumière; et de suggérer, par quelques menuiseries sommairement peintes, tout le décor. Il y parvint à miracle!

Derrière Copeau, les jeunes réformateurs, Baty et Pitoëff, Dullin et Jouvet, pouvaient venir. Ils avaient un auditoire.

Ame de moine laïc, âme d'anachorète. Voilà de longues années, Copeau avait quitté Paris pour se réfugier dans un village de la Côte d'Or, d'où il pouvait aller aisément à Beaune et à Dijon, regarder le Puits de Moïse et les pleurants des tombeaux des Ducs de Bourgogne. Il y sciait et polissait du bois; il enseignait de jeunes artistes qu'il appelait les «Copiaux» et qui sortaient de son rabot. Aussitôt prêts, ces disciples s'organisaient en jeunes compagnies, et répandaient la pensée du Père, qui restait lâbas, dans son village... Les quelques absences qu'il s'autorisa, pour servir le théâtre, — par exemple montrer à un charlatan comment il faut jouer *Comme il vous plaira*, ou essayer d'administrer la Comédie pendant l'occupation, en luttant contre l'occupant, — furent courtes, décevantes. On ne le voyait presque plus. On savait que ses artères durcies le faisaient souffrir, épuisaient les forces de son cœur; et qu'il attendait pieusement la mort.

Elle est venue. Elle n'entraînera pas l'oubli. Dans l'histoire de l'art, le nom de Copeau brillera d'un éclat durable; rien ne souille, ne ternit cette austère carrière. Il n'a apporté que du vrai, du solide... Et quand nous voyons aujourd'hui refluer les impuretés qu'il avait chassées, et les marchands ouvrir leurs parapluies entre les colonnes du Temple, nous soupignons déjà: «Copeau! Copeau! C'est toi qu'il nous faudrait... Au secours! ...».



VOYAGEZ VITE ET CONFORTABLEMENT DANS
UNE AMBIANCE AGREABLE GRACE AUX AVIONS



AIR FRANCE

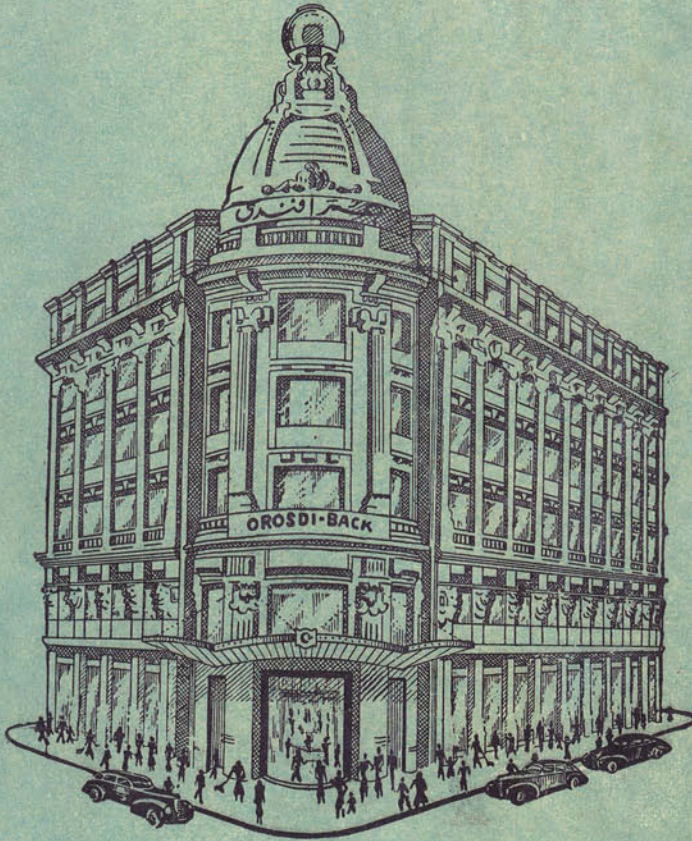


Direction régionale et Aérogare : Midan Soliman Pacha Tél. 79913 - 14 - 15

Agences : Le Caire : Imm. Shepherd's — Tél. 45670

Alexandrie: 3, rue Fouad 1er - Tél. 20941

OROSDI-BACK



Dont
la
devise
est :

BON ET
BON MARCHÉ

LE CAIRE

R.C. 302

PORT-SAID
