

12<sup>ème</sup> Année - No. 6

Juin 1948

# REVUE DES CONFÉRENCES FRANÇAISES EN ORIENT



**DANS CE NUMÉRO :**

*Conférences de*

Louis Jouvét, Vladimir Vikentiev, Raymond Loir,

*Articles inédits de*

René Etiemble, Jean Dupertuis, Henri Gal.

*pour la Plage*

Maillots de Bain

Chapeaux - Sacs

Burnous - Shorts

chez

CHEMLA, S.A.E.

11, Rue Fouad I<sup>er</sup>

R.C. 56824

# REVUE DES CONFÉRENCES FRANÇAISES EN ORIENT

PUBLICATION MENSUELLE

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

Directeur : MARC NAHMAN

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

---

12ème ANNÉE — No. 6

Juin 1948

---

Autour des Chefs-d'œuvre :  
de Molière à Giraudoux

Conférence de

**M. Louis Jouvet**

avec le concours de Mlle Monique Mélinand et MM. Etcheverry, Dalmain et Rieger

Donnée à Alexandrie, sous les auspices de l'Atelier, le 24 avril 1948

*Le théâtre. Vous ne savez pas ce que c'est?*

.....

*Il y a la scène et la salle.*

*Tout étant clos, les gens viennent là le soir et ils sont assis par rangées  
les uns derrière les autres, regardant.*

*Ils regardent le rideau et la scène.*

*Et ce qu'il y a derrière quand il est levé.*

*Et il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai.*

*Je les regarde et la salle n'est rien que de la chair vivante et habillée.*

*Et ils garnissent les murs comme des mouches jusqu'au plafond.*

*Et je vois des centaines de visages blancs.*

*L'homme s'ennuie et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance.*

*Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour  
cela qu'il va au théâtre.*

*Et il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux.*

*Et il pleure et il rit et il n'a point envie de s'en aller.*

*Et je les regarde aussi et je sais qu'il y a là le caissier qui sait que  
demain*

*On vérifiera les livres, et la mère adultère dont l'enfant vient de tomber  
malade*

*Et celui qui vient de voler pour la première fois et celui qui n'a rien  
fait de tout le jour.*

*Et ils regardent et écoutent comme s'ils dormaient.*

(Paul Claudel, *l'Echange*, acte I).

Mesdames,  
Messieurs,

Il n'y a pas de définition du théâtre. Il n'y a pas d'explication de cet acte étrange qu'est une représentation.

Des trois participants de cette cérémonie pratiquée de temps immémorial,— spectateur - comédien - auteur, — c'est toujours le poète dramatique qui en parle le mieux. Son intervention règle et commande celle des deux autres. Il a, de cette solennité, de cet appareil, de cette organisation concertée entre les hommes, un sens immédiat, direct. Il a, dans ce mystère et ce jeu, le rôle actif, prépondérant. Il en porte la responsabilité. Il en prend l'initiative.

C'est pour cela qu'il en parle le mieux.

Au hasard de leurs œuvres, il est rare de ne pas trouver une réflexion, une phrase sortie dans les propos de leurs personnages, qui trahit leur préoccupation, qui prend conscience de la difficulté qu'ils éprouvent et de l'ignorance où ils sont eux-mêmes de cet acte.

A Burbage qui achève de s'habiller pour le spectacle, tandis qu'on entend la rumeur du public impatient, Shakespeare dit : « Viens, allons voir maintenant ce monsieur aux milliers d'yeux, de bouches et d'oreilles qui nous attend dans l'ombre. »

Et voilà l'aspect du public.

Claudé, lui, dit : « Ils sont assis par rangées les uns derrière les autres, regardant. »

C'est une autre image, aussi imprécise, aussi incomplète, aussi saisissante.

Puis, Claudé dit encore : « Et il arrive

quelque chose sur la scène comme si c'était vrai. »

*Comme si c'était vrai...* Il y a dans ces quatre mots dix, vingt, cent problèmes du théâtre. Il y a toute l'énigme du théâtre : celle de la représentation, de l'audition et de l'écriture. Sur ces quatre mots, Aristote a commencé à méditer, et les philosophes, aujourd'hui, méditent encore avec nous.



M. LOUIS JOUVET

*Comme si c'était vrai...* Comme si l'illusion était une réalité, comme si la fiction faisait partie de notre existence, comme si toutes les conventions, règles, aménagements de la scène et de ses acteurs étaient pour nous un état normal.

*Comme si c'était vrai...*

Est-ce vrai ou non? Nous ne savons y répondre, et l'affirmation persiste, et son écho se prolonge, et se prolongera encore longtemps.

« *L'homme, dit encore Claudé, s'ennuie et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance. Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre.* »

Cela n'est pas long, cela est vite dit, cela paraît une phrase toute simple, un peu en l'air, et, cependant, tout tient dans cette affirmation. Tout y est contenu des problèmes profonds du théâtre. Théologiens, métaphysiciens, exégètes, moralistes, psychologues, tous ceux qui, de près ou de loin, se sont préoccupés du corps ou de l'âme, de son origine, de ses destinées et de ses fins, ont débattu autour de cette affirmation, se sont interrogés sur ce phénomène humain, sur les raisons inconnues de cet-

te disposition, de ce goût, de cette manie, de cette passion du théâtre.

*L'homme s'ennuie et c'est pour cela qu'il va au théâtre,* — pour se fuir lui-même et se libérer de son angoisse, pour faire cesser en lui ce vide, cette vacance, qui lui donnent le vertige et le dégoûtent de lui-même, pour chercher à communiquer et partager avec les autres, pour se mêler et se fondre au sein de cette masse humaine qui est assise là, dans la salle, par rangées, et qui regarde.

*C'est pour cela qu'il va au théâtre,* pour se mieux connaître, pour se sentir vivre, pour reprendre possession de lui, pour espérer, pour exister, pour se délivrer de cette attente et de cette interrogation incessante au fond de lui.

*Ne sachant de rien comment cela commence et comment cela finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre:* pour y trouver une foi, une croyance, pour y retrouver peut-être je ne sais quels souvenirs anciens, pour réveiller en lui un passé obscur, pour chercher un espoir, pour s'emplir, pour s'accomplir et aussi pour se libérer.

Par un étrange goût dont on n'a pas encore trouvé et dont on ne trouvera sans doute jamais toutes les raisons, c'est pour cela qu'il va au théâtre, dans ce refuge, dans ce faux paradis, dans ce lieu que des métamorphoses dérisoires, des supercheres puériles, une magie enfantine rendent le plus vain, le plus fallacieux, le plus inutile de tous les lieux humains, mais où l'homme apporte cependant ce qu'il a de plus pur, de plus désintéressé, de plus sincère au moment où il y pénètre.

*C'est pour cela qu'il va au théâtre.*

Puis, Claudel dit encore :

*L'homme se regarde lui-même.* Il n'est pas d'explication plus simple. En fait, cela est vrai. L'homme vient au théâtre pour se contempler à travers ses semblables, pour se refléter dans l'acteur qui est sur la scène. *L'homme se regarde lui-même...* Il devient pour lui-même son propre miroir.

*L'homme se regarde lui-même...* Et il croit qu'il se voit. Il vit de cette autre présence, de cette vision, il en parle aussi.

Ce n'est qu'un vertige. En fait, on peut dire aussi bien qu'il cesse d'exister.

Se regardant comme on se regarde dans un miroir, avec cette impression soudaine, inéluctable, qu'on a parfois devant un miroir, il perd sa propre image; sur le tain de la glace, c'est un inconnu qu'il aperçoit. Il cesse d'exister en se regardant lui-même. En sympathisant avec ce personnage qui est devant lui, dont il éprouve à l'unisson les sentiments et les sensations, sans s'en douter il se dépossède lentement de lui-même. C'est le comédien, c'est l'acteur qui vivent à sa place, et, par instants, au fond de lui, — absent, évacué, exproprié, — il ne vit plus que dans une abstraction, dans le vertige d'une effigie. Il croit prendre conscience de lui; en fait, c'est une rupture avec lui-même qui se produit. C'est au théâtre, c'est à ce moment, que l'instabilité, le miroitement de la personne humaine est à son point le plus haut et le plus vertigineux.

*L'homme se regarde lui-même...* Il est venu pour s'assurer de soi, pour acquérir une sérénité, une rassurance, et c'est justement dans cet instant qu'il se brouille. Croyant s'identifier, se reconnaître, il perd son propre contrôle, il abdique sa personnalité. C'est en perdant la conscience et la maîtrise de lui-même qu'il a le sentiment d'exister. C'est dans cette évasion qu'il éprouve le plus fortement l'idée, la sensation de se posséder et d'être.

C'est dans cet abandon et cette perte qu'il se trouve.

*L'homme se regarde lui-même...* et toute la fantasmagorie de sa vie se manifeste à cet instant.

*Ils regardent et écoutent comme s'ils dormaient...* C'est la conclusion de Claudel, c'est la dernière phrase. C'est ainsi qu'il parachève le portrait du spectateur. C'est ainsi qu'il voit le théâtre, la représentation.

Dans cette salle où les gens sont là, *les mains posées sur les genoux*, se regardant eux-mêmes, dans cette promiscuité qui mêle la femme adultère à Poisif, au voleur, échantillonnant tous ceux qui peuplent la ville, cette assistance qui tapisse les murs

courbes de la salle du théâtre, ces centaines de visages blancs, ce sont des dormeurs.

Eveil, réveil de l'être humain, dualité de notre existence et de notre vie, — le miroitement et le vertige s'accusent encore et grandissent par cette phrase. A la lire, à l'entendre, on se sent soi-même troublé.

*Ils regardent et ils écoutent comme s'ils dormaient...*

Quand je regarde et écoute, est-ce donc que je perds mon existence? Est-ce que je n'existe que lorsque je suis cet autre qui n'est plus moi? De combien d'heures par jour est fait ce sommeil, cette absence?

Quelle est la part de ma vie qui est vraie et réelle et celle où je rêve.

Le théâtre (le rêve) serait-il comme l'espérance, le sommeil de ceux qui sont éveillés?

Les limites où la raison s'égaré sont atteintes. Il faut s'arrêter.

Shakespeare va nous rassurer et fixer ce débat. Nous sommes faits, nous dit-il, de la même étoffe que nos rêves, et notre petite vie est enveloppée de sommeil.

C'est la réplique de Prospéro à la fin de *la Tempête*:

« Mon fils, vous paraissez ému comme si vous aviez peur. Rassurez-vous, monsieur, nos divertissements sont finis. Ces acteurs, comme je vous en avais prévenu, étaient tous des esprits. Ils se sont fondus en air, en air subtil. Et de même que l'édifice sans base de cette vision, les tours coiffées de nuées, les palais magnifiques, les temples solennels, cet immense globe lui-même et tous ceux qui le possèdent se dissoudront, et comme l'irréelle fantasmagorie qui vient de disparaître, ils ne laisseront pas une brume après eux. Nous sommes de l'étoffe dont les rêves sont faits, et notre petite vie est entourée de sommeil. »

C'est ce passage qui est gravé sur le monument du poète à l'abbaye de Westminster.

\* \* \*

D'autres aussi ont parlé du théâtre, et leurs propos sont célèbres. Ils alimentent encore les débats et les discussions, les approfondissements et les recherches pour

éclairer cette occupation, ces exercices, cette passion millénaire des hommes pour le théâtre.

D'Aristote à nos jours, certains penseurs ont tenté de trouver le secret du théâtre, de découvrir son mécanisme, de pénétrer son système. De dehors, de l'extérieur, assis confortablement dans un fauteuil à penser, méditant sur les innombrables questions que l'on peut poser, cernant les problèmes, tentant de les isoler pour les mieux saisir et les appréhender, décortiquant, dissociant, fragmentant, inventant, substituant même, ils ont cherché par un point spécial, un biais personnel, une théorie préparée, par les outils de l'esprit, de la raison, de la connaissance humaine, par les artifices de la dialectique et des sophismes, à classer et simplifier cette idée du théâtre.

Aucun n'a jamais su l'assimiler ni la rendre évidente.

Aristote divise l'art dramatique en six parties: le spectacle, le chant, l'élocution, les caractères, la pensée, la fable, et, découvrant comme principe et base de l'art dramatique l'imitation, il explique tout par catharsis, ou purgation. Depuis deux mille ans, cette explication, ce mot barbare, prolifère, entretient un débat scolastique à huis clos.

L'exercice du théâtre reste étranger à ces controverses. Il n'en a tiré aucun bénéfice. La purgation — la catharsis, comme il l'appelle — n'explique rien. Décanation des humeurs peccantes au sens physiologique où Molière le tournera en ridicule, délassément de l'homme, apaisement de l'individu par le trouble, soulagement qui accompagne le plaisir, remède moral par la crainte et la pitié qui immunise le spectateur — à la manière des vaccins — contre les défaillances de l'âme, retour sur soi-même, comme Corneille essaiera de l'expliquer docilement, utilisation de l'artifice, consolateur quand l'image nous afflige et rassurant quand l'image nous effraie, méditation par l'enthousiasme, reprise d'équilibre, depuis deux mille ans, tout cela a servi d'explication à ce mot-clé d'Aristote: catharsis-purgation.

Ce n'est pas avec un mot qu'on peut pé-  
nétrer le théâtre.

Catharsis ou purgation, ces mots évo-  
quent les visages graves et barbus des doc-  
teurs du *Mariage forcé*. Nous ne sommes  
pas au cœur du sujet. Quand le rideau se  
lève au théâtre, personne, jamais, n'a songé  
à la catharsis.

« Toute théorie est abominable en soi,  
c'est un système de damnation, une con-  
damnation, une stérilisation de l'esprit... »

Dans le domaine du théâtre, de cette vie  
supérieure, on ne saurait s'introduire par  
de telles tentatives. Avec sa purgation, A-  
ristote n'est que le pharmacien du théâ-  
tre. C'est un poète lorsqu'il découvre que  
le texte a une âme et qu'il nous assure les  
paroles d'Homère être « voltigeantes, vo-  
lantes, mouvantes et, par conséquent, ani-  
mées ». Il y a plus de profondeur dans  
cette considération que dans le système de  
la catharsis.

Mais le procédé est fréquent chez les  
penseurs du théâtre. Ils engagent la dis-  
cussion par un biais dont l'efficacité et la  
persistance sont d'autant plus grandes que  
le point de vue est de peu d'importance  
dramatique. Il suffit d'un terme barbare  
ou d'un propos abscons pour réussir dans  
ce genre de débat et il est fort probable  
que le *castigat ridendo mores* — la comé-  
die qui corrige les mœurs en riant — ser-  
vira encore de sujet de dissertation à nos  
arrière-petits-neveux.

Par astuce, par ignorance ou par impru-  
dence, depuis une centaine d'années, on  
discute en toute bonne foi sur *le Comédien  
et son paradoxe*, et c'est à Diderot que  
nous devons ce quiproquo et cette confu-  
sion.

Cette investigation, ce débat que certains  
continuent encore aujourd'hui avec can-  
deur, nous a valu un certain nombre d'ou-  
vrages indigestes, un détournement, un a-  
busement, un obscurcissement de la ques-  
tion du théâtre.

Que le grand acteur soit celui qui domi-  
ne son émotion, que l'acteur médiocre, au  
contraire, soit un sensitif, est une dispute

sans valeur. L'acharnement qu'on a mis  
pour s'accorder là-dessus, sans d'ailleurs  
arriver à une conclusion, déplace la ques-  
tion et la conversation. L'agacement, l'a-  
mour-propre et l'inutilité créés par ce  
point de vue ont assez duré. L'acteur, c'est  
entendu, subit un dédoublement. Si ce  
cher Diderot s'était interrogé lui-même



Molière.

honnêtement, il eût constaté que, sans  
monter sur la scène, au long de ses jour-  
nées, un dédoublement, un mirage aussi re-  
doutable le saisissaient; eût-il élucidé ces  
états, ce n'est pas ce qui aurait résolu le  
problème de sa vie et de sa destinée.

Dédoublement de l'acteur! Hélas! que  
j'en connais qui sont irrémédiablement  
soudés à eux-mêmes et chez qui il serait  
bien impossible de dissocier ou de dédou-  
bler quoi que ce soit! D'ailleurs, le specta-  
teur ne subit-il pas non plus ce dédouble-  
ment? Et plutôt à Dieu que Diderot, délais-

sant ses théories et sa sensiblerie, eût éprouvé lui-même le dédoublement nécessaire et naturel à un auteur, lorsqu'il écrivit ses pièces!

L'entreprise de Diderot pour pénétrer le théâtre et rendre clair son usage, comme toutes les entreprises qu'on a tentées avant lui et après lui, sont des entreprises vaines.

Le théâtre n'existe que dans l'acte du théâtre, dans cette fusion et cette effusion de la représentation, dans le moment dramatique.

Ce qui précède ce moment n'est pas encore du théâtre et l'on ne peut en disputer. La pièce, ses répétitions et sa mise en scène ne sont, malgré toute leur importance, que des préparatifs. Ce n'est pas encore l'acte du théâtre. Et ce qui fait suite ou prolonge la représentation ne relève plus du théâtre. Propos, discussions, palabres et critiques n'en sont que les conséquences et les résidus.

L'acte est passé, il est accompli.

Celui qui veut parler du théâtre avec conscience et logique — Aristote ou Diderot — ne peut en parler qu'avant ou après l'acte, froidement. S'il peut raisonner, c'est qu'il n'est point encore mêlé à l'action ou qu'il s'en est déjà retiré. Auteur, acteur ou spectateur, aucun d'entre eux, dans l'instant où il éprouve cet acte, où il le commet, ne peut en parler ou en juger sans cesser aussitôt d'y participer, sans quitter le jeu et s'exclure de cette communion.

Le théâtre n'existe que dans l'acte du théâtre, à ce moment unique où les éléments, les participants, — acteurs, spectateurs, auteur, — entraînés, déposés d'eux-mêmes, dessaisis de leur caractère et de leur choix, restitués à une sensibilité neuve, à une intelligence souveraine, se fondent et se dissolvent peu à peu les uns dans les autres, à ce moment où ils perdent leur personnalité, où toute faculté consciente et raisonnante ne résiste plus à la chaleur de l'acte même. A ce moment où, dit Rimbaud :

*Je est déjà un autre que moi.*

Par une magie singulière, dont les causes ne sont pas simples, tous ceux qui franchissent le seuil d'un théâtre subissent en eux-mêmes un transport, une modification. Un être nouveau se révèle en eux. Des disponibilités, des facultés nouvelles jaillissent et affleurent, les dotant d'une sensibilité, d'une intelligence neuves. A peine passée la porte du théâtre, que ce soit par l'entrée des machinistes et des artistes, ou que ce soit par le vestibule du contrôle: « *Je est déjà un autre que moi...* »

« Le théâtre, vous ne savez pas ce que c'est? » dit Claudel. A ce qu'il nous propose, nous pouvons ajouter :

Ce sont des gens qui viennent là le soir, qui ne sont plus eux-mêmes. Ils sont transformés subitement et ils ne le savent pas.

Bien que nous tous, dans cette salle, vous et moi, nous soyons les fidèles habitués du théâtre, nous ne savons pas ce que c'est que le théâtre. Passée la porte de l'édifice, nous ne saurions plus parfaitement nous reconnaître.

« Chacun de nous est déjà un autre que lui », et il ne le sait pas, et nous ne le savons pas.

Hanté, intrigué par cette dépossession de moi-même, ce transport, ces influences que je décèle et que je subis autour de moi, — souvent j'essaie de m'en dégager et de me retrouver.

Assis dans la salle d'un théâtre, ou m'exerçant sur la scène, plongé parmi les spectateurs, ou agissant au milieu des comédiens, à toutes les heures, même la nuit dans la solitude du théâtre, j'essaie de pénétrer les sortilèges de ce lieu, d'éclairer en moi-même ce qui s'y passe, de m'observer, de me pénétrer... Vainement.

Si je regarde les autres et si j'essaie de surveiller en eux ce qui s'y passe, ils me paraissent à la fois plus simples, plus lisibles et plus mystérieux que d'habitude. Si, pour quelques secondes, je parviens à me détacher de ce que je fais, action ou audition, l'instant de ce dédoublement, de cette extériorisation volontaire, crée en moi un vide, une confusion, une gêne impossibles



à soutenir. Je ne peux que m'étonner de moi-même et des autres.

Et l'idée me vient que cet acte du théâtre, cette action que nous commettons en commun, pour en juger, pour en connaître, il faudrait pouvoir en arrêter, en suspendre la vie et le mouvement, les saisir et les fixer au moment précis où le vertige qu'ils nous procurent est le plus fort.

L'idée me vient soudainement, au moment le plus chaud de la représentation, au moment où je subis le plus fort de cette asphyxie de moi-même et suis dans l'impossibilité de m'en dégager, à l'instant où la salle et la scène sont accouplées et soudées définitivement l'une à l'autre par les péripéties de la pièce, et atteignent leur température maxima, l'idée me vient, dis-je, que si l'on pouvait trancher, séparer par une dissection véritable l'édifice du théâtre, comme on le fait d'un fruit ou d'une coque, — séparées, tranchées, disséquées (dans le moment du spectacle), la salle et la scène offriraient deux aspects, deux vues extraordinaires, invraisemblables.

Le spectacle qui nous serait offert (par ces deux parties) donnerait du théâtre, par cette double vue, l'image en relief des sentiments et des idées dramatiques. Il ramènerait l'esprit au point de départ des méditations et des réflexions que l'on peut faire sur le théâtre.

L'acte du théâtre est, en vérité, un acte étrange.

\*  
\* \*

Deux bouches d'ombre, deux cavernes sont devant nous. L'une de ces cavernes est la salle du théâtre.

On voit en mosaïque des centaines de visages, une multitude de petites taches tendres, un peu rosées et irradiées. Ce sont des gens assis. Leurs yeux sont fixés devant eux avec avidité. Ils écoutent, magnétisés, hypnotisés. Ils sont tendus vers quelque chose qui est devant eux. Parfois, d'un même sourire, toutes les faces s'éclairent; parfois, ils rient avec bruit, puis ils redevennent silencieux. Le silence a un poids, une densité. On dirait qu'il est chargé d'effluves, de courants. Lorsque l'air est chaud,

à midi, en été, sur les routes, et que le soleil flambe dans l'entre-deux des arbres, on a un peu l'impression de cette torpeur et de cette vibration. Parfois, l'immobilité cesse, le silence est rompu; les mains s'agitent et battent; cela fait un remous, et puis le calme et le silence redevennent plus pesants. Tous à nouveau recommencent à écouter avec les yeux ouverts; ils continuent à regarder devant eux, incompréhensiblement, comme s'ils attendaient.

L'autre cavité, c'est la scène.

Tout ici contraste, tout ici est bruit, agitation, mouvement. Des êtres divers, étrangement et diversement vêtus, parlent, chuchotent, crient, chantent, hurlent ou déclament dans des modes, des rythmes variés, avec une sorte d'excès, de frénésie, de paroxysme. Ils semblent n'avoir qu'un souci: pousser à bout ce qu'ils sont, dans une exaspération incompréhensible. Que font là ces gens ?

Rares ou nombreux, ils sortent, rentrent et ressortent en cent manières des limites de cette cavité où ils s'agitent. C'est une succession de présences et d'éclipses. Qu'est-ce que c'est ?

Supplication, vengeance, poursuite, désastre, révolte, folie, haine, amour, ambition, remords, sacrifice, lutte!.. Chacun de ces êtres est tendu vers une zone de lumière, de feu, à l'arrêt même où l'édifice est sectionné, — comme s'il subissait une aimantation.

Qu'est-ce que c'est ? Que font là ces gens ?

Cette unanimité, cette foi, cet enthousiasme qui se secrètent et se fabriquent ici à heures fixes, par la représentation, par la figuration la plus gratuite, la plus fausse, la moins croyable, la plus illusoire et vaine, la plus conventionnelle que les hommes aient inventée, aient organisée dans leur existence d'hommes, sont, en vérité, extravagants.

L'extravagance de ceux qui viennent regarder et écouter est aussi dérisoire que l'extravagance de ceux qui s'agitent, qui jouent et qui prétendent faire croire à l'authenticité de leur action.

Si l'on veut réfléchir que cette opération renversante pour la raison est pratiquée, sous des formes diverses, mais persistantes, depuis toujours parmi les hommes, si vous voulez admettre que nous en sommes, vous et moi, les fidèles, les participants avoués, si vous voulez considérer avec moi la singularité de cette habitude qui nous est commune, à laquelle nous nous adonnons sans crainte ni peur, avec passion, si vous voulez convenir de l'étrangeté mentale et physique dont nous sommes atteints pendant cette pratique... c'est devant cette constatation et cet aveu qu'il faut nous placer pour parler du théâtre, sinon pour le comprendre.

Les deux aspects contrastés et contradictoires révélés par la dissection de l'édifice dramatique, ces deux volumes, ces deux organes dissemblables tendancieusement isolés, en vérité ne sont pas dissociables. Ils tirent leur existence l'un de l'autre, ils se complètent et s'expliquent. Dans le théâtre, tout se tient. On ne peut parler de quoi que ce soit sans que se meuvent, s'ébranlent toutes les questions, tous les problèmes. Le spectateur est lié au comédien et celui-ci est lié à l'auteur. Ils sont étroitement interdépendants.

Aucun élément ne peut être isolé sans perdre sa signification, sans que se dessèche et se mortifie l'acte même du théâtre, sans rendre inintelligible cette occupation.

On ne peut pas plus parler du théâtre en scrutant le texte d'une pièce qu'en décomptant les costumes, les acteurs ou les accessoires nécessaires à sa représentation.

Le théâtre est une fédération des activités et des sentiments. C'est une immense entreprise de solidarité. Personne n'a de vie isolée, indépendant dans ce lieu. Nul ne peut entrer ici sans laisser à la porte une grande part de sa personnalité. A l'instant où l'on pénètre dans l'enceinte d'un théâtre, tout ce qui est personnel appartient aux autres, dépend des autres.

Le théâtre est un monde à part.

Il est inutile d'y apporter les jugements et les visées que nous apportons à vivre notre vie privée.

Ici, tout ce qui concerne les sens doit être scruté par l'esprit et l'esprit ne peut, ici, se passer des sensations et des corps.

En vérité, c'est un acte étrange. C'est un des phénomènes les plus insensés que l'on puisse imaginer, une des actions les plus saugrenues de notre vie d'homme.

Qu'est-ce qui engendre cet acte? Quoi ou qui nous porte à ce divertissement, à ce jeu, à cette action?

Claudé nous dit: «L'homme s'ennuie et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance. Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre.»

C'est la misère et la déchéance de l'homme qui, pour Claudé, expliquent le théâtre.

Avant lui, Pascal avait dit: «N'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, les hommes se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser, et le divertissement que l'homme regarde comme son plus grand bien est, en effet, son plus grand mal, parce qu'il l'éloigne plus que toute autre chose de chercher le remède à ses maux. Et l'un et l'autre sont une preuve admirable de la misère et de la corruption de l'homme, et, en même temps, de sa grandeur, puisque l'homme s'ennuie de tout et ne cherche cette multitude d'occupations que parce qu'il a l'idée du bonheur qu'il a perdu.»

Pascal, comme Claudé, nous donne une explication religieuse.

Peut-être, en effet, est-ce là l'aboutissement de ces occupations; peut-être ce point de vue métaphysique justifie-t-il le théâtre; il ne le pénètre pas tout à fait. Il n'explique pas ce jeu, ses règles, ses lois, et c'est cela qui me préoccupe.

Jean Giraudoux va nous rassurer.

Dans une réplique de *l'Impromptu de Paris*, Jean Giraudoux décrit aux spectateurs ce qu'est un spectateur.

Spectateur, comédien, auteur, nous allons apprendre les raisons de notre activité. Jean Giraudoux va définir notre nature et notre essence dramatiques.

Tous ces gens rassemblés, réunis dans l'attente, tendus, avides, qui regardaient incompréhensiblement tout à l'heure devant eux, Jean Giraudoux va nous dire ce qu'ils font, ce qu'ils sont :

« Si tout ce public, les lumières baissées, est maintenant tendu et recueilli dans l'ombre, c'est pour se perdre, pour se donner, s'abandonner. »

Si tous ces gens sont rassemblés, ce n'est pas seulement pour se regarder, comme le dit Claudel. « *C'est pour se perdre, pour se donner, s'abandonner.* »

C'est la première phrase de la définition du poète. Elle concerne également le comédien : « S'il est là sur le théâtre, dans la coulisse, tendu et recueilli, prêt à entrer dans le piège lumineux du décor, c'est, lui aussi, pour se perdre, se donner et s'abandonner. »

Et le poète ajoute : « Il se laisse remettre en jeu dans l'émotion universelle. »

Se laisser remettre en jeu dans l'émotion universelle, c'est le plus noble, le plus haut témoignage qu'on ait porté sur le théâtre.

C'est celui qui me plaît le plus.

Auteur, acteur et spectateur gagnent ici leurs titres de noblesse et de vocation. Ils trouvent là l'indication de leur attitude.

« Il se laisse remettre en jeu dans l'émotion universelle. Il se sent soudain le sourire à un centimètre de ses lèvres, les larmes de ses yeux, l'angoisse de son cœur... Bref, il aime. »

Mesdames et Messieurs, le spectateur, l'acteur et l'auteur se reconnaissent ici. C'est l'auteur, c'est vous, c'est moi qui sentons le sourire à un centimètre de nos lèvres, les larmes de nos yeux, l'angoisse de nos cœurs. Bref, nous aimons.

« Bref, il aime », dit Jean Giraudoux, et il nuance cette affirmation et l'épure encore en ajoutant : « Mais il n'aime plus égoïstement, étroitement. »

Ne plus aimer égoïstement, étroitement ! Se sentir soudain généreux, capable d'héroïsme et de tendresse, de droiture et de dévouement, avoir un cœur neuf, assumer toutes les responsabilités, ne plus aimer

égoïstement, étroitement,.. c'est cela le théâtre, c'est cela qui le magnifie, honorant ceux qui participent à ses divertissements et à ses jeux.

Tout ce qui porte l'homme au théâtre, c'est à la fois ce que disent Claudel et Pas-



Jean Giraudoux.

cal, mais c'est surtout ce que dit Giraudoux.

Tout ce qui porte l'homme au théâtre, ce n'est pas seulement l'ignorance dont parle Claudel et la recherche d'un bonheur perdu que nous découvre Pascal, — ce n'est pas seulement le sentiment de sa déchéance et la nostalgie d'un paradis à reconquérir, ce n'est pas seulement ce que l'homme ressent tour à tour, l'inquiétude, l'angoisse, la peur, l'idée de sa solitude et le besoin de la peupler, ce n'est pas seulement cette perpétuelle interrogation, cette perpétuelle protestation contre son état, ce refus de sa condition, — c'est un besoin plus généreux.

L'homme se met en quête.

Sincère et désintéressé, il se tourne, il s'orientement vers un domaine où il peut non seulement s'affirmer, mais s'élaner.

Et Jean Giraudoux nous apprend ainsi, si étonnant que cela puisse paraître, *que le théâtre est un acte d'amour*, une entreprise de tendresse, que tout n'est que besoin de communication et de communion.

Dans cette attente continuelle de vie, dans cette oscillation entre l'angoisse et la sérénité, entre le désespoir et la plénitude, toutes les démarches, toutes les entreprises que tente l'homme, ses conquêtes, ses sollicitations, ses curiosités, tout ce qui le trouble, tout ce qui le provoque hors de lui-même, n'est que la manifestation, l'expression d'un état, d'un sens intérieur, d'un instinct, d'une disposition caractéristique de l'homme et de sa nature :

#### *Le sentiment du dramatique.*

C'est le sentiment du dramatique qui enserre, contient la multitude de ces sentiments auxquels nous essayons, par des appellations diverses, de donner une signification et une vertu. C'est le sentiment du dramatique qui résume tout le vocabulaire que nous employons pour exprimer nos états d'âme, et c'est au théâtre que le sentiment du dramatique s'alimente et s'assouvit.

Le théâtre vit par ce sentiment du dramatique.

Le théâtre montre le destin de l'homme comme un passage à travers le dramatique.

D'abord divertissement, le théâtre devient peu à peu pour l'homme, par gradation et progrès, un acte d'amour et de communion.

La forme la plus haute, la plus épurée de ce sentiment du dramatique est dans cette attitude généreuse et fraternelle où spectateur, comédien et auteur, fuyant leur misère et leur tristesse, trouvent un refuge, un appui.

Le sentiment du dramatique est une *attitude* de l'homme: elle dure aussi longtemps que lui.

Et le théâtre est une attitude. Il est une disposition intérieure, un maintien, une

tenue et une contenance que l'homme se donne, qu'il emploie pour vivre.

Si, dans le désir de se remettre dans l'émotion universelle, le poète a choisi l'acte du théâtre, c'est parce que c'est au théâtre que l'acte poétique est le plus manifeste et le plus direct.

« Toute théorie est abominable en soi, c'est un système de damnation », dit Baudelaire. Mais cela n'est pas une théorie. Ce n'est pas un système. C'est la découverte d'une attitude. C'est la révélation donnée par la pratique et l'exercice du théâtre.

Le théâtre est fait du sentiment dramatique.

Le théâtre est un acte d'amour.

Voilà résumées les constatations, les propositions utilisables que l'on peut faire sur le théâtre, loin de tout système et de toute théorie.



De Molière à Giraudoux, ce qui désormais, pour moi, exprime le mieux le théâtre, ce sont les liens spirituels, les communications affectives, les affinités, l'identité d'un même sentiment dramatique entre le public, les comédiens et le poète d'une époque.

Il n'y a pas de grand théâtre sans générosité, sans mutuelle affection. Il n'y a pas de grands auteurs sans émoi, sans pudeur, sans tendresse.

De Molière à Giraudoux, pendant trois siècles, trois cents années, plus de cent mille fois, chaque théâtre de France a rassemblé dans son parterre, entre ses loges et ses balcons, les publics les plus divers. Chaque théâtre, chaque soir, a représenté des pièces différentes: œuvres nouvelles, auteurs anciens. De ces jeux renouvelés chaque soir, tout s'est effacé. C'est dans la chaleur de nos émotions que nous pouvons, aujourd'hui, rêver à ce qu'a été le théâtre avant nous, à ce qu'il est depuis toujours: une entreprise parmi les hommes pour se divertir, s'évader, pour se distraire et se consoler.

Les œuvres — fables imprimées, mortes sur le papier, répliques inertes et refroidies — que nous relisons aujourd'hui devraient nous restituer les fastes de sympathie, d'affection et d'accord, le plaisir qu'elles ont fait naître, les éblouissements qu'elles ont provoqués au cœur des spectateurs d'autrefois.

Hélas! ce n'est point ce que notre esprit leur demande. Tirades, monologues et discours d'une pièce de théâtre ne sont pas pour nous de précieux témoignages.

Notre jugement pèse et apprécie. Chaque réplique d'une pièce de Molière met notre esprit à l'affût. Une investigation, une exploration, une scrutation soupçonneuses accompagnent nos lectures. La gentillesse, la pitié que l'auteur mettait à écrire ses pièces ne nous touchent plus. Nous avons oublié que le théâtre est un acte d'amour.

Pourtant, « Molière, aujourd'hui, nous parle encore comme il parlait à nos pères. » Nous ne l'entendons plus. Nous ne le trouvons plus. Nous ne voyons plus dans ses textes que des maximes, des sentences, des concepts, des théories, des idées toutes faites.

Que ce soit dans *les Précieuses ridicules* ou *le Médecin malgré lui*, que ce soit dans les farces ou les intermèdes, composés à la hâte, écrits dans la fièvre de l'adhésion et du succès, dans *le plaisir de plaire*, ce qu'il y a d'essentiel dans ces œuvres, c'est leur aimable générosité, c'est la tendresse qui les imprègne.

Colère des marquis, fureurs des courtisans ou des dévots, indignation des précieuses et des pécores, il n'est pas question de méchanceté. L'auteur n'a ni perfidie ni haine. On ne trouverait pas un mot qui ait un son de cruauté.

Ce n'est jamais de vengeance, mais toujours de fraternité qu'il est question dans son œuvre, comme dans toute grande œuvre dramatique.

Le signe d'élection, la marque distinctive du poète dramatique, c'est cette attitude impartiale, indulgente, détachée des passions, qu'il puise en lui-même ou qu'il découvre en nous.

De Molière à Giraudoux, de lustre en lustre, c'est par une attitude de générosité et de tendresse envers le public que les poètes dramatiques, eux aussi, se distinguent et s'ordonnent.

La pièce de théâtre n'est jamais une volonté, elle est un message. Une grande pièce de théâtre n'est pas un parti pris. C'est la délivrance d'un état intérieur. Pour l'auteur comme pour nous, elle est d'abord un moyen de fuir la vie, de l'amplifier, même en la raillant. Elle est surtout pour lui le moyen de l'embellir, le moyen de nous parler, de nous exhorter et d'établir entre les hommes un courant de sympathie et d'amitié.

Profitant de la torpeur, du vide que donne le sentiment dramatique, le poète s'impose à nous. Il rend sensibles les spectacles dont nous faisons partie sans les voir, la vie dont nous ne comprenons pas le sens. Il nous révèle ce qui mystérieusement unit le monde, le cache ou le forme, — l'énigme de notre vie. Il donne un sens et une explication à notre existence, à nos interrogations, à nos aspirations, à nos désirs, à notre sentiment du dramatique. C'est le compagnon, le messager qui comble pour un instant l'attente perpétuelle où nous sommes.

Quel que soit le poète, quels que soient l'organisation du divertissement, son ton et son langage, les grandes œuvres s'apparentent par des traits communs de générosité, de courage, de sensibilité, d'humanité, qui sont le secret de cet art.

Si, entre Molière et Marivaux, nous ne trouvons pas d'auteur qui les égale, si les manuels de littérature dramatique ne placent pas sur le même rang Regnard et Le Sage, ce n'est pas seulement pour les raisons littéraires qu'ils en donnent, c'est que ces œuvres n'ont pas la même vertu. Si Voltaire ou Piron, Marmontel ou Crébillon ne sont plus joués aujourd'hui, c'est que leurs pièces ont plus de prétention à l'originalité et à l'invention que d'humanité véritable.

Si Sedaine et La Chaussée sont à présent inconnus, c'est que leur sentiment du

dramatique n'est que pauvre sentimentalité d'époque.

Beaumarchais, isolé dans l'inhumain par la dureté et la pureté du langage, domine encore parce que chaque génération peut toujours y loger ses sentiments, ses revendications, ses humeurs et ses goûts.

Dans *Ruy Blas* ou *Hernani*, il n'y a pas de message pour notre époque. Il n'y a pas de message pour aucune époque, excepté pour le public romantique, clientèle composée d'une bohème littéraire exaltée à l'esprit électoral et sectaire, où le spectateur n'est qu'un partisan. Et Victor Hugo a perdu peu à peu ses spectateurs, cependant que Musset règne toujours sur nos théâtres. Ecrites sans souci de la scène, les œuvres de Musset nous atteignent, nous émeuvent encore aujourd'hui.

Pour Augier et Dumas, le théâtre n'est qu'une tribune, comme il le sera pour Brioux ou Curel, Perdus, dévoyés par un plaisir de plaider et d'argumenter, leurs pièces ont cessé d'être débattues, elles ne sont plus vivantes. Ni *le Gendre de M. Poirier*, ni *les Fossiles*, ni *les Avariés* n'ont chance d'émouvoir ou de saisir nos descendants. Seule, de tant de pièces, la touchante *Dame aux camélias* émerge et respire par une tendre ingénuité qui l'a fait vivre jusqu'à nous.

Toutes les œuvres dramatiques vivent, existent et gagnent une survie par leur pouvoir d'atteindre au plus intime dans l'homme, par ces correspondances qui font ressembler le spectateur d'une époque à l'homme de tous les temps.

Les œuvres dramatiques survivent dans la mesure où elles s'adressent à l'homme et lui restituent son sentiment humain.

Sous le couvert de cette attitude, de cette contenance intérieure, de cette sécurité de la sensibilité en action, nous sommes maintenant à l'abri des théories sur le théâtre.

Elles sont trop nombreuses, trop fréquentes, trop instables, trop séduisantes et trop commodes pour être sûres, pour être vraies.

Les théories et les conceptions sont avides et dévorantes. Leurs points de départ sont toujours faits d'aperçus accessoires ou secondaires. C'est le mal de notre esprit, c'est le plus grand mal du théâtre. Délaissant dans une œuvre sa substance ou sa vertu, les théoriciens du théâtre trop souvent recherchent un développement ingénieux, qui ne s'exerce pas sur l'œuvre, mais sur des points de vue à côté. Commentaires pittoresques, mises en scène brillantes, il s'agit de frapper le public. On veut se justifier soi-même. On crée des débats publics. On souève des querelles. Chacun prend parti et tout le monde s'abuse de bonne foi. On fausse le but, l'utilité, la fonction du théâtre.

Je ne crois pas à la mise en scène.

Je ne crois pas en la mise en scène, produit ou résultat d'une conception, d'une théorie ou d'une idée.

Une vraie pièce contient toutes les idées, toutes les théories, toutes les conceptions imaginables.

Successivement romantique, symboliste ou réaliste, une pièce de Molière peut s'adapter encore au freudisme, au surréalisme, à l'existentialisme.

Une vraie pièce subit docilement et tristement toutes les théories, tous les systèmes, parce qu'elle est d'abord une offre, un don, une proposition, un don de soi que fait le poète. On peut s'en emparer, la transformer, l'utiliser au gré de toutes les théories.

C'est une indiscrétion coutumière, c'est une pente fatale, une commodité trop accessible. C'est un exercice à la portée du remier passant, de n'importe quel lecteur.

Dans une vraie pièce, il n'y a pas d'intention ni de volonté dominantes. Ce n'est pas le désir de l'argent ou d'une approbation fructueuse, ce n'est pas le désir de réussite, le besoin d'une supériorité, la vanité d'écrire ou d'agencer une fable, qui font écrire les poètes. C'est d'abord, je crois, le désir de rencontrer l'adhésion, l'acquiescement du public et d'obtenir son amitié.

Si une œuvre n'a pas ce souci de communiquer et d'émouvoir, si l'auteur qui l'a écrite n'obéit qu'à l'intérêt et à la vanité, la pièce n'est pas recevable.

C'est, de toutes les raisons, la plus difficile à expliquer à un auteur qui vous apporte un manuscrit.

Cependant, il n'y a pas d'autre façon de juger une œuvre que de la juger de ce point de vue.

Toutes les raisons alléguées, tous les arguments fournis à son auteur pour refuser une pièce, toutes les contingences, toutes les nécessités techniques ou matérielles invoquées et opposées à une acceptation ne sont que la menue monnaie de cette raison essentielle: une œuvre ne vaut que par la générosité qu'elle contient, l'offre qu'elle apporte, l'émoi qu'elle éveille et qu'on aimerait proposer à son tour.

S'il n'y a pas, à la lecture attentive de l'œuvre, cet éveil, cet émoi, cette mise en branle profonde qu'on voudrait communiquer, c'est que la pièce n'a pas été écrite dans ces dispositions, c'est que son auteur n'a pas pensé juste, c'est qu'il s'est peut-être laissé détourner du but, de son action, c'est qu'il n'a pas fait acte de fraternité ou d'amour.

Le théâtre est, avant tout, poésie et amour.

On ne peut séparer le théâtre de la poésie.

Au théâtre, on ne domine pas une pièce par l'esprit: on la subit.

De ce fait, la mise en scène ne peut être qu'une façon de se mettre près de l'auteur, de l'écrivain, de retrouver son attitude, une façon d'être parallèle ou symétrique, dans cette pratique qui consiste à mettre en œuvre les éléments de la représentation.

Il s'agit de retrouver l'attitude créatrice, le sens, l'orientation de l'auteur, — le ton. Il s'agit d'être dans le même angle que lui pour opérer cette libération et cette offre de la pièce au public.

Il s'agit de travailler dans une sollicitude, une amitié, une fidélité exceptionnel-

les, d'aboucher entre eux comédiens et spectateurs, d'être pour ce travail le suppléant, le délégué de l'auteur.

Choisir, surveiller des comédiens, les écouter, ajuster le ton qu'ils prennent instinctivement, être le premier auditeur, le premier spectateur responsable de la représentation, c'est l'unique rôle du metteur en scène. Il s'agit pour lui de délivrer le message de l'auteur au public, «de le mettre à disposition».

Il faut subir une pièce. non la juger.

Celui qui sait la subir est plus grand et plus assuré que celui qui la juge.

L'auteur, lui aussi, a subi sa pièce.

Il y a là une similitude obligée, une correspondance d'attitude.

La mise en scène comme l'audition de la pièce, comme son exécution, comme son écriture, est attitude.

La réussite d'une œuvre, c'est l'accord des attitudes des spectateurs, des comédiens et de l'auteur.

Ces attitudes identiques, ces sens adaptés, conséquents, dépendants les uns des autres, assurent à une œuvre sa vie et ses résonances.

Nous ne pouvons plus aimer égoïstement, étroitement.

Immobiles, alanguis, semblables au spectateur que Jean Giraudoux nous peint dans *l'Impromptu de Paris*, nous aimons comme Dieu peut aimer quand il lui est donné de suivre par un trou soudain ouvert dans les nuages le jeu de quelques misérables ou magnifiques créatures, un dieu paralysé, impuissant, autres ressemblances peut-être avec le vrai, mais qui se sent, comme celui-là, plein de pitié et de reconnaissance pour ces êtres fraternels ou filiaux qui veulent bien, ce soir, souffrir, vivre et mourir à sa place.

« C'est une heure d'éternité, l'heure théâtrale. »

\* \* \*

Mesdames, Messieurs, Paul Valéry a dit: «Celui qui parle, s'il ne prouve pas, c'est un ennemi.»

Je ne voudrais pas être le vôtre, et pour conclure ces propos, pour les rendre plus agréables, sinon plus probants, je terminerai cette causerie par une audition.

Je l'ai choisie dans *la Folle de Chaillot*.

Trois versions différentes se sont présentées à l'auteur. Par trois fois, Jean Giraudoux a écrit la scène finale du premier acte. Il s'est offert trois propositions, trois inventions différentes. Trois états de son inspiration se présentent à nous. Trois manuscrits successifs permettent de surprendre trois aspects de la délivrance poétique.

Mes camarades vont vous les lire.

*Voici d'abord le premier état.* C'est une scène d'évocation, de conjuration poétique. Jean Giraudoux ressuscite Nicolas Boileau. Jean Racine et Jean de La Fontaine. Mes camarades Etcheverry, Rieger et Dalmain, avec Monique Mélinand, vont vous lire cette première version de la fin du premier acte.

Comme vous le savez, le premier acte de *la Folle de Chaillot* se passe à la terrasse du Café Francis, place de l'Alma. On y voit évoluer les bateleurs familiers à Paris: jongleur, chanteur, marchand de lacets, mendiant, sourd-muet, marchande de fleurs, chiffonnier, faisant cortège à une de ces folles en haillons somptueux, une des reines de Paris, la Folle de Chaillot.

La plongeuse du restaurant, Irma, reste seule à la terrasse, à cette même place où jadis Molière. Nicolas Boileau, Jean Racine et Jean de La Fontaine venaient boire le vin d'Auteuil.

Tandis que la Folle s'éloigne dans le crépuscule et que la nuit descend, la façade du restaurant s'évanouit et fait place à une petite guinguette. Nous sommes aux environs de 1660.

Trois ombres, trois fantômes à perruque, majestueuses, apparaissent. La Folle leur fait signe et les salue, cependant qu'Irma les accueille.

*Nicolas.* — Tiens, c'est Irma!

*Irma.* — Pour vous servir, monsieur Nicolas.

*Un Jean.* — La charmante Irma... Qui va nous servir quoi?

*Irma.* — Du vin d'Auteuil, s'il vous plaît, monsieur Jean.

*Nicolas.* — Nous ne sommes pas venus de Paris à Chaillot pour boire du vin d'Auteuil. La vigne d'au-dessus Saint-Pierre n'a rien donné, cette année?

*Irma.* — Vous l'avez déjà tout bu, monsieur Jean. Mais j'ai du joigny, le vin du roi. Il a du corps. Le gentil monsieur n'est pas là, celui qui m'appelle Toinon?

*Un Jean.* — Nous ne sommes pas gentils, nous autres? Ce n'est pas gentil de t'appeler Perrette?

*Un Jean.* — Il dîne à Versailles, Irma. Si nous prenions du lacryma-christi, mes amis?

*Irma.* — Il s'est épaissi, monsieur Jean. O mon Dieu! à Versailles!

*(Le chanteur chante ses deux vers. Le jongleur jongle. Le chiffonnier passe).*

*Nicolas.* — Versailles... Et nous, nous sommes à Chaillot, et nous n'y perdons pas. Ce n'est pas le roi, c'est notre ami Jean, natif de Soissons, qui nous traite, mais toute sa cour est là: voici le chanteur qui est son secrétaire à la guerre, le jongleur qui est son surintendant aux finances, le sourd-muet qui est son parlement... et vous venez de voir sa grande maîtresse des cérémonies, dans tous ses atours... Le marsala, comment est-il, Irma?

*Irma.* — Léger. C'est la comète.

*Un Jean.* — Les cygnes dérivent endormis sur la Seine. Les premières chouettes, aveuglées par la lune, repèrent au parfum les tilleuls du Cours-la-Reine. Le batelage s'assoupit, le charroi se tait... Nous voilà sur cette terrasse d'eau où la nuit couleur de diamant et de mort nous octroie des immortels l'aise et la transparence. Pourquoi donner des boissons humaines à la sérénité? Puisqu'elles se refusent, pourquoi ne prendrions-nous pas de l'ambrosie?

*Nicolas.* — Voilà Jean qui divague.

*Un Jean.* — Un tout petit effort, Nicolas, et le monde divague avec nous. Il ne demande que cela. Cette dame nous en donne la leçon, qui tenait par le bras ce jeune homme. Elle change ses iris en roses, sa chambre en galerie, sa journée en aventure. Il suffit de faire confiance aux êtres et à la nature, Nicolas, pour qu'ils répondent par des réalités à nos extravagances. De quoi sommes-nous issus nous-mêmes, sinon d'une divagation du Seigneur? Faites confiance à Irma, et, sans y penser elle-même, elle nous versera la nourriture des dieux. Tu as de l'ambrosie, Irma?

*Irma.* — En bol ou en pichet, monsieur Jean? Avec raisins de Corinthe? Avec du chèvre?

*Un Jean.* — A ta guise, mais de la vraie.

*Irma.* — Voilà... Ambrosie pour tous... A votre santé, messieurs!

Je ne voudrais pas faire injure à votre perspicacité ni à votre sensibilité en commentant ce texte. Mais je ne puis m'em-



pêcher de redire devant vous quelques-unes des phrases de cette scène :

« Les cygnes dérivent endormis sur la Seine. Les premières chouettes, aveuglées par la lune, repèrent au parfum les tilleuls du Cours-la-Reine. Le batelage s'assoupit, le charroi se tait... Nous voilà sur cette terrasse d'eau où la nuit couleur de diamant et de mort nous octroie des immortels l'aise et la transparence. Pourquoi donner des boissons humaines à la sérénité? Puisqu'elles se refusent, pourquoi ne prendrions-nous pas de l'ambrosie?

— Voilà Jean qui divague », dit Boileau.

Et La Fontaine lui répond :

— Un tout petit effort, Nicolas, et le monde divague avec nous. Il ne demande que cela.»

Le poète dit ici l'appel qu'il ressent du public. La confiance qu'il a dans son désir de poésie et il l'explique encore :

« Il suffit de faire confiance aux êtres et à la nature. Nicolas, pour qu'ils répondent par des réalités à nos extravagances. » (C'est le rôle du metteur en scène). « De quoi sommes-nous issus nous-mêmes, sinon d'une divagation du Seigneur? »

Et sur cet appui et cette proposition métaphysiques, il nous conseille :

« Faites confiance à Irma » (faites confiance à la comédienne chargée de mes propos), « et, sans y penser elle-même » (c'est le fait de tous les comédiens), « elle nous versera la nourriture des dieux.

— Tu as de l'ambrosie, Irma?

— En bol ou en pichet, monsieur Jean? Avec raisins de Corinthe? avec du chèvre? demande Irma.

— A ta guise, mais de la vraie.

— Voilà... Ambrosie pour tous... A votre santé, messieurs!»

J'entends ces répliques comme une proposition de l'auteur, comme une explication de ce qu'il nous offre dans sa pièce. Par les genres les plus divers, ces scènes, ces monologues, ces invocations ou ces tirades, par les associations, les inventions les plus singulières: «En bol ou en pichet, avec raisins de Corinthe, avec du chèvre»,

le poète nous offre la liqueur la plus enivrante: ambrosie pour tous, la Poésie.

Pour un metteur en scène, cette scène est peut-être la plus séduisante, la plus excitante des trois versions. Prestige d'un changement de décoration, mirages de la lumière, apparition des personnages cos-



M. Louis Jovet dans le rôle du chiffonnier de *la Folle de Chaillot*.

tumés, tout incite à une réalisation attrayante.

On verrait tout à coup se fondre la façade, la porte du Café Francis s'éclairerait dans la nuit, elle deviendrait celle du cabaret de nos classiques. On verrait à peine les visages, seulement les silhouettes à contre-jour, ce serait grandiose. L'imagination part à bride abattue. Il faut se retenir, voici la seconde version.

A la même place, toujours à la terrasse du Café Francis, après le départ de la Folle, Irma la plongeuse et Martial le garçon restent seuls. Comme Jean Giraudoux, ils sont Limousins tous deux, peut-être y a-t-il entre eux une ébauche d'amitié.

Pour écrire cette scène et trouver sa verve, le poète fait appel à toutes sortes de souvenirs de jeunesse, à des incidents de sa vie. Je connais Martial, il est garçon

de café à Paris. Le général Beucler et le professeur Lestringuez sont deux de nos amis, tout est fait ici d'utilisations amicales.

Monique Mélinand et Mauclair vont vous dire *ce deuxième état* :

*Irma.* — Je m'appelle Irma Lambert. Je déteste ce qui est laid, j'adore ce qui est beau. Je suis de Bourganueuf, dans la Creuse. Je jouais dans la tour où le sultan Bajazet fut enfermé. Je déteste les gendarmes, j'adore les Grands Turcs. Mon père aidait chez le maréchal ferrant. Il disait que ma tête est plus dure que son enclume. Souvent, je rêve qu'il tape encore sur elle. Des étincelles en partent.

*Martial.* — Je m'appelle Martial Bessineton. Je suis d'Aix-sur-Vienne. Là, vous savez ce qu'est une rivière et un poisson. Je déteste le chevesne, j'adore le goujon. Tous les mois, je rêve que je me bats à bras-le-corps avec un saumon et que le député, feu M. Labrout, vient me sauver. Il m'avait pris gamin pour le servir à table et le gratter avec sa fourchette à dos. Un brave homme, un radical. Je déteste la réaction, j'adore l'égalité.

*Irma.* — Mais si j'avais été moins têtue, je ne serais pas partie dans l'aventure. Pour Guéret, d'abord, où j'ai allumé trois hivers les feux au lycée de filles. Je déteste le soir, j'adore le matin. Puis pour Chambon, où j'ai faulfilé cinq ans les chemises à l'ouvrage des Sœurs. Je déteste le diable. J'adore Dieu. Puis pour Paris, où j'ai cette vie merveilleuse.

*Martial.* — De chez M. Labrout, j'ai passé chez les Gondinet, serveur à l'hôtel, et de Gondinet en Jazurel, de Jazurel en mère Rousseau, toujours j'ai monté mon chemin de garçon jusqu'à la Boule d'Or de Limoges. Dans l'estime et l'agrément. Je déteste l'humeur. J'adore le client. Puis est venu ce gérant pour oser dire que j'ébréchaïs dans le service. Je lui ai donné mes huit jours et je suis parti pour Paris. Je déteste les rouquins, j'adore la justice.

*Irma.* — Etre plongeuse à Paris, cela n'a l'air de rien. Le mot séduit parce qu'il est beau, et cela semble tout. Mais qui a plus de relations qu'une plongeuse, à l'office, à la terrasse? Le général Beucler me le disait encore ce matin: «Je déteste les sirènes, j'adore les plongeurs.» Sans compter que, parfois, je double le vestiaire, et moi je n'aime pas beaucoup les femmes, j'adore les hommes.

*Martial.* — Qu'une tasse me glisse ou une pile de soucoupes, d'accord, ou, comme lundi, les trois carafes. La casse, ce n'est pas nous qui la faisons, le professeur Lestringuez me l'a dit, c'est les probabilités. Mais que j'ébrèche, c'est une calomnie. Un jour, j'y retournerai à sa Boule d'Or. Je m'assiérai en client à sa table d'hôte. Mon cousin le taxi doit me mener à Limoges. Je déteste le train, j'adore la vengeance.

*Irma.* — Eux n'en savent rien. Je ne dirai que je l'aime qu'à celui que j'aimerai, Beaucoup m'en

veulent de ce silence. Ils me mettent la main sur la taille, ils croient que je ne les vois pas. Ils me pincent, ils croient que je ne les sens pas. Ils m'embrassent dans les couloirs, ils croient que je ne le sais pas. Mais que ce jeune, qu'ils ont voulu noyer, me prenne dans ses bras, je ne me tairai plus.

*Martial.* — Il y aura là des habitués: le commandant Charnaud; si c'est jeudi, la commandante; le sous-directeur de l'Abeille, si c'est dimanche; Mlle Givette; le vétérinaire des dragons, si c'est jour de courses; la baronne. Lui passera vers les entrées avec ses courbettes. Je me lèverai, cravate et veston. Le tonneur de Rochechouart? Et votre tête? lui dirai-je. Puisque j'ébrèche tout, je ne peux pas l'ébrécher aussi?

*Irma.* — Ma valise est prête, lui dirai-je. Depuis que j'ai une valise, je la fais pour ce jour. Partons où vous voulez. Restons si vous voulez. J'adore le même endroit. J'adore le voyage. Soignez-moi ou tuez-moi! J'adore la vie, j'adore la mort.

*Martial.* — S'ils vivent encore, d'ailleurs. Il y a trente ans de cette histoire. Et je connais l'imbécile. Il est lâche. Il me tendra la main. Et je suis plus imbécile que lui. Je la prendrai. Je déteste le scandale, j'adore l'humanité.

*Irma.* — Que c'est beau, une vie de femme!...

*Martial.* — C'est l'amour, Irma. Ça ne vaut pas l'honneur.

Et voici, maintenant, *la troisième version*.

Il n'y a plus qu'un seul personnage: la plongeuse.

Jean Giraudoux a renvoyé le garçon, de même qu'il a remercié Boileau, Racine et La Fontaine, en s'excusant sans doute de les avoirs dérangés.

Il n'y a plus qu'un monologue.

Il se passe de commentaire.

*C'est le troisième état de l'auteur, son troisième essai, sa troisième délivrance:*

*Irma.* — Je m'appelle Irma Lambert. Je déteste ce qui est laid, j'adore ce qui est beau. Je suis de Fursac, dans la Creuse. Je déteste les méchants, j'adore la bonté. Mon père était maréchal ferrant au croisement des routes. Je déteste Boussac, j'adore Bourganueuf. Il disait que ma tête est plus dure que son enclume. Souvent je rêve qu'il tape sur elle. Des étincelles en partent. Mais si j'avais été moins têtue, je n'aurais pas quitté la maison et eu cette vie merveilleuse. A Guéret, d'abord, où j'allumais les feux au lycée de filles. Je déteste le soir, j'adore le matin. Puis à Dun-sur-Auron, où je faulfilais les chemises à l'ouvrage pour les Sœurs. Je déteste le diable, j'adore Dieu. Puis ici, où je suis plongeuse et où j'ai l'après-midi du jeudi libre. J'adore la liberté, je déteste l'escla-

vage. Etre plongeuse à Paris, cela n'a l'air de rien. Le mot séduit. Il est beau. Et cela semble tout. Mais qui a plus de relations qu'une plongeuse, à l'office, à la terrasse, sans compter que, parfois, je double le vestiaire, et moi je n'aime pas beaucoup les femmes, j'adore les hommes. Eux n'en savent rien. Jamais je n'ai dit à l'un d'eux que je l'aimais. Je ne le dirai qu'à celui que j'aimerai vraiment. Beaucoup m'en veulent de ce silence. Ils me mettent la main sur la taille, ils croient que je ne les vois pas. Ils me pincent, ils croient que je ne les sens pas. Ils m'embrassent dans les couloirs, ils croient que je ne le sais pas. Ils m'invitent, le jeudi, ils m'emmènent chez eux. Ils me font boire. Je déteste le whisky, j'adore l'anisette. Ils me retiennent, ils s'étendent. Tout ce qu'ils veulent. Mais ma bouche est serrée. Mais que ma bouche leur dise que je les aime, plutôt me tuer. Ils le comprennent. Pas un qui ne me salue ensuite quand il me rencontre. Les hommes détestent la lâcheté, ils adorent la dignité. Ils sont vexés, tant pis pour eux! Ils n'avaient qu'à ne pas s'approcher d'une vraie fille, et que penserait celui que j'attends s'il savait que j'ai dit «je t'aime» à ceux qui m'ont tenue avant lui dans leurs bras? Mon Dieu, que j'ai eu raison de m'obstiner à être plongeuse! Car il viendra, il n'est plus loin. Il ressemble à ce jeune homme sauvé des eaux. A le voir, en tout cas, le mot gonfle déjà ma bouche, ce mot que je lui répéterai sans arrêt jusqu'à la vieillesse, sans arrêt, qu'il me caresse ou qu'il me batte, qu'il me soigne ou qu'il me tue. Il choisira. J'adore la vie. J'adore la mort.

*Une voix. — La plongeuse!*

*Irma, sortant la tête de son rêve. — La voilà.*

Même un spectateur sans nuances ne saurait être insensible à cette supériorité majeure, cette élévation à laquelle le poète atteint par la solitude, solitude, d'ailleurs, que l'actrice ressent avec effroi en disant ce monologue, solitude qui étonne celui qui l'écoute par cette brusque déli-  
vrance, cette confession lyrique, personnelle, absolue, qui est comme un chant, qui est le solo de l'amour dans la solitude. C'est un moment unique. N'importe qui d'entre nous l'a éprouvé, l'a senti; il a senti l'élan et la volonté de se livrer. Il n'a peut-être pas trouvé les mots qu'il

fallait pour le traduire... Le poète les lui apporte.



Mlle Monique Mélinand dans le rôle d'Irma la plongeuse, de la Folle de Chaillos.

Cet état physique épouse l'état physique du poète et l'état physique de la comédienne. C'est une remise en jeu dans l'émotion universelle.

En vérité, «c'est une heure d'éternité, l'heure théâtrale.»

LOUIS JOUVET.

# Les Symboles et les Motifs psycho-folkloriques <sup>(1)</sup>

— II —

## Le Choc initial et les Symboles en rapport avec lui

Conférence de

**M. Vladimir Vikentiev**

de l'Institut d'Égyptologie

Donnée au Caire, en la Salle de la Société Royale de Géographie,  
sous les auspices de la Faculté des Lettres de l'Université Fouad 1er, le 24 février 1948

Monsieur le Doyen,  
Mesdames,  
Messieurs,

Un folkloriste français a consacré un mémoire à un conte où il est question d'un homme employant un chat pour l'éclairer à la chandelle pendant ses repas. Un visiteur, tout en admirant la performance, exprima un doute que l'animal pût s'acquitter de sa tâche s'il voyait apparaître devant lui quelque chose d'alléchant. L'hôte, sûr de son « valet », l'ayant lui-même dressé, se déclare prêt à le soumettre à l'épreuve. Le visiteur lâche une souris et a gain de cause. Le chat laisse tomber la chandelle et s'élance à la poursuite de la souris.

Ce conte est très répandu. L'auteur du mémoire a pu le trouver sur toute l'étendue du continent euro-asiatique.

Le savant français mentionne un autre conte, en tout pareil à celui-là. Seulement à la place



M. VLADIMIR VIKENTIEV

du chat il y a un singe, et, ce qui le fait revenir à l'état naturel, ce n'est évidemment pas une souris, mais une noisette.

Vous connaissez le premier conte d'après *La Chatte métamorphosée en Femme* :

*Un homme chérissait  
éperdument sa Chatte;  
Il la trouvait mignonne,  
et belle, et délicate*

.....  
*Cet homme donc par  
prières, par larmes,  
Par sortilèges et par  
charmes,  
Fait tant qu'il obtient  
du Destin  
Que sa Chatte, en un  
beau matin,  
Devient femme .....*

L'homme, qui en fait  
« sa moitié » :

..... *n'y trouve plus rien de chatte ;  
Et poussant l'erreur jusqu'au bout,  
La croit femme en tout en partout.*

(1) Voir la première partie de cette conférence dans la *Revue des Conférences Françaises en Orient*, mai 1948.

Mais :

*Lorsque quelques souris qui rongeaient de la natte  
Troublèrent le plaisir des nouveaux mariés,*

aussitôt la femme-chatte est aux aguets. Elle fait la chasse aux souris, et finis les transports de la *prima nox* ! (2)

Comme exemple du deuxième conte on pourrait citer *Le jeune Anglais* de Wilh. Hauff. Ce dernier a mis le retour à l'état naturel de l'homme-singe en rapport — nous pourrions dire, métaphorique — avec le nœud défait de sa cravate.

D'après le savant folkloriste français le conte du singe est un *autre* conte, qui ne peut pas être classé avec celui du *Chat et la chandelle*. Il a parfaitement raison, tant qu'il reste folkloriste, c'est-à-dire tant qu'il s'en tient à l'apparence et rien qu'à l'apparence du symbole.

Il en est tout autre chose une fois qu'on porte l'attention sur son essence, autrement dit sur ce qui se cache derrière le symbole.

Dans ce cas, les deux contes, du chat et du singe, seront considérés comme un seul et même conte, avec une légère modification de la forme extérieure des deux symboles en question, à savoir de celui de l'animal, dressé au point d'en paraître quasi humain, et de l'objet qui le séduit et le ramène à ses instincts primitifs.

Tant que nous considérons les choses de notre point de vue, que nous désignons comme étant du *psycho-folklore*, c'est-à-dire du folklore à base psychologique, nous serons justifiés de traiter ensemble des motifs d'une apparence souvent différente.

Toutefois, pour le faire sans tomber dans l'arbitraire, nous devons nous en tenir aux équivalents.

### Les équivalents.

Qu'est-ce que veut dire un « équivalent », tant qu'il s'agit de symboles psycho-folkloriques ? Nous considérons équivalents ou congénères les manifestations de la psyché se présentant sous n'importe quelle forme imagée ou symbolique, pourvu que celle-ci exprime le même état intérieur du héros ou de l'héroïne.

Nous allons l'illustrer de quelques exemples du genre onirique, dont le symbolisme tient du même subconscient que les contes.

Vous vous rappelez sans doute du songe, propre surtout à la jeunesse, de l'animal féroce qui poursuit le dormeur tâchant vainement de se sauver et se réveillant tout haletant au moment d'être happé par le monstre. L'animal peut être un loup, un

chien enragé ou un ours. Il peut être remplacé par un homme impitoyable, voire même par une auto ou un train, avançant à toute allure derrière le dormeur pris entre deux murs et n'ayant d'autre alternative que de courir, toujours courir, en avant.

Les analystes donnent au songe de la poursuite telle ou telle explication. Qu'il s'agisse, comme ils le disent, du père inspirant de la crainte au jeune dormeur, ou de la symbolisation de l'état érotique de la dormeuse, peu nous importe. Nous ne retiendrons que ceci. Derrière tous les symboles d'animaux, de gens ou d'engins dangereux se cache un seul et même état psychique, à savoir *la crainte d'une agression*. Cela nous permet de les considérer tous comme équivalents ou congénères.

Pour en citer un exemple emprunté au folklore, je me permettrai de rappeler à votre mémoire le symbole de la tour, dont il était question lors de ma première leçon. Il était dit alors que celle-ci se présente tantôt comme telle, tantôt comme une caverne rocheuse, une montagne, un temple ou un palais.

Tout cela, ce sont des symboles équivalents, nous présentant sous une forme imagée un certain complexe du héros ou de l'héroïne.

### Le choc initial.

Nous allons parler aujourd'hui des symboles en rapport avec le choc initial qui met en branle tout l'appareil psycho-folklorique.

Le choc en question, du genre sentimental, peut être occasionné par des facteurs physiques, physiologiques, psychiques, ou être de nature mixte, autrement dit de nature psycho-somatique. Dans tous les cas en question, le choc détermine ou provoque un état morbide, dont l'une des manifestations est la sensation d'*étouffement* et de *membres liés*. Dans des cas graves, cela peut aboutir à l'asthme et à la paralysie.

Nous allons nous arrêter sur ces deux symptômes, qui peuvent se présenter sous une forme bénigne ou méchante.

Jusque là nous avons affaire à des faits cliniques. Voyons comment les choses se présentent une fois que l'état morbide revêt une apparence symbolique et nous est présenté sous forme de contes et de légendes.

Il est curieux que cette apparence peut être détectée déjà au stade clinique, autrement dit avant que le motif en question ne passe dans le domaine du folklore. Ainsi, Marie Guersaint, la miraculée de *Lourdes* d'Emile Zola, frappée dans son sexe en tombant de cheval et faisant montre de symptômes morbides, tels qu'*étouffements*, etc., passe ses jours dans une *caisse roulante* doublée plus tard du « train blanc » la conduisant à Lourdes.

(2) La Fontaine, *Fables*, Vol. III, No. XVIII.

où elle aura sa vision lumineuse et reviendra à l'état normal.

La caisse ou tel ou tel objet équivalent figure dans le même cas dans nos contes et légendes. Tantôt c'est un coffre, cloué et scellé, tantôt un tonneau, goudronné et muni de cerceaux, une niche murée, une échoppe, clouée et scellée, une bière liée avec des bandes de fer, ou une tombe fermée avec une lourde pierre.

Il vous sera plus facile de saisir la chose dont il est question si je vous cite quelques exemples avec des symboles accompagnant celui des membres liés, comme conséquence de l'état traumatique du héros.

### Le conte de « Blanche-Neige ».

Pour commencer, voici un conte connu de tout le monde, celui de *Blanche-Neige*.

Comme tout autre conte ou légende, celui-ci nous intéresse non pas du côté anecdotique, mais sous le rapport de ce que nous en fait connaître une vision en profondeur. Ce qui nous intéresse dans *Blanche-Neige*, du moins aujourd'hui, c'est la suite des symboles, qui sont autant de signes révélateurs de l'état morbide de son auteur, individuel ou collectif.

Le choc initial se présente ici sous un déguisement très poétique. Il est dédoublé. C'est d'abord la mère se *piquant au doigt* à la veille de la naissance de l'héroïne, et ensuite c'est cette dernière qui faillit avoir le *cœur arraché* par ordre de la méchante marraine.

De nombreux parallèles nous montrent expressément que le doigt piqué d'une aiguille ou d'un fuseau, comme c'est le cas dans *la Belle au bois dormant*, le genou frappé d'une hache ou tout autre organe blessé, aussi bien que le cœur, les yeux, etc... arrachés, sont des présentations camouflées, ou, comme nous le disions, symboliques de l'état spécifique du héros.

Les symptômes ne tardent pas à se présenter, comme tout le reste, sous une forme déguisée.

Le cœur n'est pas arraché à la jeune fille persécutée. Il est remplacé par celui d'un faon. Une substitution de ce genre est très fréquente. Grâce à elle l'héroïne peut continuer à jouer son rôle, tout en se comportant comme si elle n'avait plus de « cœur ».

Le premier symptôme est celui de la fuite. Ceux de l'*étouffement* et de l'état d'*immobilité* (membres liés, paralysie) ne tardent pas à entrer en lice.

Je n'ai pas à vous rappeler la présentation poétique des symboles en question, la fuite éperdue à travers la forêt et le reste.

La méchante marraine tente par trois fois de tuer la princesse. Ces tentatives ne sont qu'une répétition développée du choc initial. D'abord, la sorcière enfonce dans les cheveux de Blanche-Neige un peigne. C'est là une présentation atténuée des cheveux coupés, comme nous le voyons par exemple dans la légende de Samson, perdant à cause de cela sa force virile.

Ensuite, c'est l'étouffement, conséquence directe de l'épreuve précédente. La marraine serre la taille de Blanche-Neige avec une ceinture, jusqu'à lui en couper le souffle. Et enfin, c'est l'attentat à la pomme s'arrêtant dans le gosier. On prend la jeune fille pour morte et on l'enferme dans un sarcophage de cristal.

Tout comme dans le cas du motif du héros souffrant enfermé dans une caisse, la vie réelle nous donne un équivalent très net du symbole du souffle coupé par une ceinture qui serre ou par une pomme s'arrêtant dans la gorge. Les asthmatiques connaissent bien les deux sensations, et surtout celle d'une pelotte ou d'une balle les empêchant de respirer et, dans les cas graves, provoquant leur mort.

### « La Sorcière de Berkeley ».

Nous allons citer un autre conte moins connu.

*La Sorcière de Berkeley* fait son apparition en Angleterre dans les *Flores Historiarum* au millésime de 852. Le récit y est attribué au moine imaginaire Mathew of Westminster. On trouve le conte dans les *Gesta Regum* du XII<sup>ème</sup> siècle, dans le *Liber Cronicarum* de Nuremberg, etc. Il est connu surtout d'après la ballade *The Old Woman of Berkeley* de Robert Southey, de l'école lakiste.

Dans cette dernière, l'héroïne se présente sous les traits d'une vieille femme, d'une sorcière, et tout son drame porte un cachet démoniaque. Ce sont là des traits secondaires sans importance. La vieille sorcière a remplacé une jeune fille, voire une vierge, du genre fatal. Nous devons le garder en notre mémoire pour pouvoir apprécier les symboles à leur juste valeur.

Voici comment a lieu le choc initial, cette première constante de nos contes et légendes. La sorcière prend son repas au moment où elle apprend la mort tragique de ses enfants. A cette nouvelle, *le couteau lui échappe des mains*.

A lui seul et prenant en considération l'âge de l'héroïne, le motif du couteau qui tombe n'a aucune importance spéciale. Mais il en dit long, une fois mis en regard d'autres outils, tous tranchants ou piquants, qui, dans des circonstances analogues, frappent le héros ou l'héroïne et les rendent infirmes. L'annonce de la mort subite des « enfants » va de pair avec le motif de l'instrument

tranchant. Le ou les enfants sont un symbole remplaçant l'organe du héros ou de l'héroïne atteints de lésion. Leur signification comme telle est attestée par de nombreux songes, proverbes et métaphores.

Bien que le motif de la blessure soit passé sous silence à cause de l'âge de l'héroïne, la suite nous fait clairement comprendre que la vieille femme

qui nous importent. C'est le fait que le héros ou l'héroïne sortant de leur coma, se trouvent montés sur un puissant coursier symbolisant l'état de virilité ou de féminité reconquises. Parfois même il en prennent l'apparence.

En nous souvenant du principe des équivalents, nous serons prêts à retrouver à la place du cheval tout autre animal, beau et puissant, emportant le



La sorcière de Berkeley chevauchant en croupe d'un démon (*Liber Cronicarum de Nuremberg*, 1495).

de Berkeley n'a fait que remplacer une jeune fille, et que le couteau n'a pas manqué de frapper cette dernière et de la rendre infirme. La sorcière agit en conséquence.

Elle ordonne aux deux enfants qui lui restent de l'envelopper d'une peau de daim et de l'enfermer dans un sarcophage de granit lié avec des bandes de fer et entouré de chaînes.

Le sarcophage sera placé dans une église éclairée à *giorno* par d'innombrables cierges, et c'est au milieu de cette splendeur et des chants d'une centaine de prêtres qu'aura lieu la transfiguration lumineuse de l'héroïne, comme je viens de le dire, d'apparence démoniaque. L'ange, qui va la tirer de son état de prostration quasi mortelle, ne viendra pas du ciel, comme dans le cas d'Asseneth dont j'ai parlé la fois passée, et dont il sera encore question plus loin, mais de l'enfer. Par conséquent, les coursiers blancs de l'Archange se trouvent remplacés par un étalon noir entouré d'un halo rouge.

Cela ne change que fort peu les choses. Ce ne sont pas les poils du cheval, noirs ou blancs,

héros régénéré. Le symbole apparaît déjà dans l'antiquité égyptienne. Bata, dont nous avons fait connaissance la semaine dernière, avait lui aussi son « cœur » arraché et immobilisé dans un cône de cèdre (3). C'est ainsi que se présente dans le conte nilotique le motif du héros enfermé dans un sarcophage ou dans une bière. Mais voilà que le cœur, ce symbole de la force virile perdue et retrouvée, lui est rendu. Bata le ravale et, d'une « femme » qu'il était jusqu'alors, d'après sa propre expression, il redevient mâle. Et, notre symbole d'un animal puissant et beau entrant en jeu, il quitte sa tour sous l'apparence d'un splendide taureau, voire d'un Apis, porteur de toute fertilité. La lueur d'innombrables cierges, que nous avons vue lors de la transfiguration de la sorcière, se trouve remplacée par celle, combien plus belle, du soleil levant. Nous l'avons vu mardi passé, également, dans le cas d'Asseneth recevant la visite de l'Archange à l'aube (voir plus bas la « Vision de Miss Blake »).

Toujours en tenant compte des équivalents,

(3) *Papyrus d'Orbiney*, 10, 2-3.

nous ne serons point étonnés de retrouver dans telle ou telle version, en regard du beau coursier, chevalin ou bovidé, une barque toute neuve, spécialement apprêtée pour le voyage de la renaissance. Dans une version moderne, dans un roman ou une nouvelle se faisant l'écho du même état traumatique, ce serait évidemment une luisante limousine ou, pourquoi pas, un bel avion quadrimoteur. Les apparences changent, l'essence reste la même.

### Le conte de « Viy », de Nicolas Gogol.

Il existe une version russe du même sujet que la ballade de Robert Southey, qui reproduit le martyre de la sorcière de Berkeley presque à la lettre. Et voilà un problème qui se pose. Est-ce que c'est un emprunt ? Est-ce que c'est une création spontanée ? Les adeptes de l'emprunt pourraient avancer le fait que le poème de Southey avait été traduit en russe et avait fait grand bruit à Pétersbourg. Il avait même fini par y être défendu par la censure sous prétexte qu'il effrayait les enfants. Mais voilà le hic. Tout cela se passait bien avant que Gogol, auteur de la version russe, n'eût pu en prendre connaissance !

Le conte fantastique en question, ayant pour titre *Viy*, pourrait aussi bien être une œuvre spontanée, traitant sous une forme symbolique des mêmes états traumatiques. Il est intéressant d'en prendre connaissance, ne fût-ce que d'une manière très brève, puisqu'il confirme certaines de nos mises au point par rapport à *la Sorcière de Berkeley*.

A commencer par l'âge de l'héroïne, Gogol nous la présente sous deux aspects : ceux de vieille femme et de belle *adolescente*. Point de couteau, mais il y en a un équivalent. L'héroïne est sauvagement battue et rend, au moins en apparence, son dernier soupir. Nous avons affaire à un choc traumatique occasionné, comme dans le cas de Marie Guersaint, par un facteur physique. Le sarcophage, l'église éclairée et le prêtre psalmodiant, — tout est là. Le cachet démoniaque, lui aussi, ne fait pas défaut.

Pourtant, me diriez-vous, tant de preuves militent en faveur de l'emprunt ! Pas nécessairement, car cela, comme quelques autres traits rappelant la mise en scène dans le poème de Southey, pourrait n'être qu'une coïncidence s'expliquant par les mêmes dispositions psychiques de leurs auteurs respectifs. Il ne faut pas perdre de vue les goûts démoniaques dont est marquée toute l'œuvre du grand écrivain russe. Si le sujet eût été présenté par un autre, orienté vers des visions séraphiques, la belle pécheresse aurait été entourée d'une auréole blanche et menée vers le lieu des délices non par un diable, mais par un amant céleste.

### « Les reliques vivantes »

Tel est, par exemple, le cas d'Ivan Tourguenev qui dans sa nouvelle, *les Reliques vivantes*, nous présente le drame de la passion violemment bloquée sous une apparence angélique.

**Contenu sommaire.** — La jeune servante Loukéria est sur le point de se marier avec le sommelier Vassiliy Poliakov.

Les choses se passent au printemps. Une nuit, ne pouvant pas dormir, la jeune fille sort de sa chambre et va écouter le chant du rossignol, qui lui semble particulièrement suave. Elle croit entendre l'appel du fiancé venant du jardin. Elle avance, fait un faux pas et tombe dans le vide du haut de l'escalier.

Loukéria se relève comme si rien ne lui était arrivé. Mais, dès lors, elle commence à maigrir et il lui devient de plus en plus difficile de se déplacer. Devenue infirme, elle est renvoyée de la maison de ses maîtres et s'en va habiter dans une petite ferme éloignée.

La fille gît au fond d'un verger abandonné, dans une hutte réservée aux ruches. Les os lui font mal. Il lui est difficile de parler. Le souffle lui manque. Elle souffre sans se plaindre, et pour se consoler elle a de merveilleuses visions.

Elle se voit guérie, riieuse, chantant et dansant comme par le passé. Une autre fois, la voilà au milieu d'un champ de blé mûr parsemé de grands bluets dont les corolles sont toutes tournées vers elle. Loukéria aurait dû moissonner le blé, et tient à cette fin le croissant lunaire. Mais elle se sent lasse. Elle aimerait mieux se faire une couronne de bluets. Mais à peine cueillies, les fleurs fondent entre ses doigts.

La jeune fille sent l'approche du fiancé. Elle se met sur la tête, faute de couronne de bluets, le croissant lunaire. Et tout autour d'elle s'illumine.

Pendant que cela se passait, il y avait auprès de notre héroïne une caniche rousse, très méchante, qui tâchait de la mordre au pied.

Le fiancé accourt, par dessus les blés dorés, vers la fille-visionnaire infirme. Ce n'est pas Vassiliy le sommelier, c'est un *Christ*, mais pas le Christ des Evangiles. Il est très jeune, haut de taille, imberbe, et tout habillé de blanc avec une ceinture dorée.

Il s'approche de Loukéria et l'invite à le suivre au paradis pour présider aux chants et aux danses célestes. La fille, tombant en extase, colle les lèvres à sa main, et lui, déployant des ailes qui couvrent le ciel d'un bout à l'autre, prend son essort. Loukéria s'envole à son tour, tandis que la méchante caniche rousse reste en bas. « C'est la maladie ! se dit la fille, elle n'aura pas de prise sur moi au paradis ! »



Entre autres, la fille dolente a eu la vision de ses parents s'inclinant devant elle et lui disant qu'elle avait expié non seulement ses péchés à elle, mais encore les leurs. La jeune fille intervient auprès de son visiteur (l'auteur de la nouvelle et fils de la propriétaire) en faveur de ses covillageois nécessiteux et lui raconte à sa manière la légende de Jeanne d'Arc.

Après sept ans de souffrances allégées par des visions voluptueuses, Loukéria meurt en entendant les cloches sonner dans les cieux.

**Commentaires.** — Le début des *Reliques vivantes* est pareil à celui de bien d'autres histoires du même genre. Nous avons devant nous une jeune fille simple qui, bien que tous les gars du village lui fassent la cour, reste insensible, vierge de corps et d'âme.

Mais vient le jour où son cœur commence à parler. Elle se fiance avec un serviteur de ses maîtres, le sommelier Vassiliy. C'est comme la femme d'Anubis jetant son dévolu sur Bata (*vide supra*) portant une lourde charge de céréales (4), comme la femme de Potiphar, qui s'éprend de l'intendant de son mari (5), ou comme Asseneth, elle aussi vierge rigide, éprouvant soudainement une violente passion pour Joseph, venu chercher du grain chez son père (6). Partout il s'agit d'un homme de confiance s'occupant des vivres. Ce n'est donc pas par hasard que le fiancé de Loukéria soit sommelier, autrement dit un homme tenant en réserve les provisions de bouche, pour les servir à ses maîtres et aux gens qui en dépendent.

Etant donné que le grain, l'or, les bijoux, etc., (7) sont tous des symboles connus de la force virile, le fait qui vient d'être relaté, une fois dépouillé de son apparence symbolique, se présente de la manière suivante (8). Notre héroïne avait arrêté son choix sur un mâle très fort, mais la vierge farouche qu'elle était jusqu'alors ne pouvait manquer de le craindre tout en le désirant avec ardeur. Cela explique sa nervosité et son insomnie.

Elle prête une oreille attentive au chant du rossignol et entend une voix fallacieuse. Elle se dit que c'était son fiancé qui l'appelait. Mais elle se trompait, comme elle se trompera plus tard en croyant reconnaître l'approche de son fiancé et qu'à sa place lui apparaîtra un « Christ ». La

provenance de ce dernier doit nous mettre sur nos gardes. Les histoires du même genre nous parlent souvent d'un fiancé (ou d'une fiancée) céleste de nature double, « le ciel » étant dans ce cas non seulement un espace azuré, mais aussi une région d'orages et d'éclairs.

Qui ou quoi avait mis dans la tête de la jeune fille l'idée qu'il s'agissait de son fiancé ? Quoi



La visionnaire.

d'autre sinon le chant du rossignol ? Mais, pareillement au ciel tour à tour serein ou orageux, le « rossignol » est un être à double face. Il est aussi plaisant que dangereux, démoniaque. Nous le voyons comme tel dans maints contes et légendes. C'est là l'amorce de la carrière douloureuse de Loukéria qu'apparemment attendait une union matrimoniale calme et heureuse. Ailleurs nous entendons parler d'une agression brutale contre la vierge se préparant, comme dans notre cas, pour le mariage. A la place du rossignol, nous y trouvons des êtres de nature double, des oiseaux de feu, des coursiers multicolores du ciel, etc.

Nous allons relever dans la nouvelle de Tourguenev quelques motifs, pour ainsi dire « standardisés », qui ne manquent pas de se retrouver à la même place dans nos contes et légendes.

*La blessure.* Il est d'usage que la vierge effrayée tombe et se blesse au sexe. Qu'avons-nous en regard dans notre histoire russe ? La fille sous

(4) *Le Conte des Deux Frères*, du Nouvel Empire égyptien, dont il sera plusieurs fois question dans cet article.

(5) *Genèse*, chap. 39.

(6) Conte d'origine orientale, dont la première rédaction est attribuée à des Juifs convertis du début de l'ère chrétienne, traduit en latin au XIII<sup>e</sup> siècle.

(7) Cf. la lourde charge de grains, portée par Bata.

(8) Le grain attestant la force virile est mis en évidence dans les lignes suivantes du *Conte des Deux Frères*. Voyant Bata qui sort du magasin avec une lourde charge de grains, sa belle-sœur lui dit : « Quel est le poids de ce que tu portes sur ton épaule ? » « Froment, trois sacs, et orge, deux sacs. En tout cinq sacs. Voilà ce qu'il y a sur mon épaule ! » Elle lui dit : « Il y a une grande force en toi ! J'observe chaque jour combien tu es vaillant ! » Et son cœur le désira comme on désire un mâle.

l'effet du chant captivant du rossignol tombe du haut de l'escalier et est atteinte d'une lésion incurable.

Cela nous rappelle (toujours ne perdant pas de vue les symboles) Marie Guersaint (9) qui, tombée de cheval, devient infirme, la déesse chintoïste Amatérasu (10) le devenant à son tour par suite de l'agression brutale du dieu de l'éclair et de l'orage Sosanovo, qui jette dans son atelier les dépouilles des coursiers multicolores du ciel, la Fille Solaire de l'Égypte ancienne qui se voit enlever par un « Torrent » une tresse de cheveux (équivalent de la blessure spécifique dont il vient d'être question), après que le héros eût déposé à ses pieds les dépouilles d'animaux du désert, autrement dit typhoniens (démoniaques), etc. Pareillement à ses consœurs, notre jeune villageoise, violemment remuée dans son for intérieur, tombe et devient asexuée. La vierge japonaise s'était effrayée des dépouilles des coursiers du ciel (n'étaient-elles pas dans leur genre aussi belles que le chant du rossignol de la version russe ?). Le chant captivant dans un cas et de belles dépouilles dans l'autre (respectivement versions égyptienne et japonaise)... la différence pouvait ne pas être si grande, et même elle disparaît une fois que nous déchiffrons les symboles.

*Fuite.* Après le malheur qui vient frapper nos héros et héroïnes, il y a toujours ceci. Ils s'enfuient au loin, dans un endroit désert, et y vivent solitairement dans une caverne ou dans une tour, déjà existante ou qu'ils se construisent eux-mêmes (cf. supra *Blanche-neige*).

Notre jeune fille infirme se conforme à cette règle. Elle part dans une ferme éloignée et vit au fond d'un verger abandonné. Qui viendrait la visiter dans son ermitage ? Les visions ! Sous une forme symbolique elles exhibent, comme sur des tréteaux, les aspirations de la pauvre fiancée infirme.

*Visions lumineuses.* Quelles sont ces visions que, pour complaire à son confesseur, Loukéria dit être des « songes » ? (Des visions, lui avait expliqué son confesseur, ne pouvaient en avoir que ceux qui ont reçu le sacre !) Que ce soit des songes ou des visions, la fille les tient pour une réalité poignante. C'est même toute la réalité qui lui reste dans sa vie terriblement éprouvée.

Loukéria les raconte au prêtre et ce faisant elle met son cœur à nu, mais le pope simpliste n'y comprend rien. Pour toute réponse à sa remarque qu'elle avait pu commettre des péchés de pensée, il ne trouve rien d'autre à lui dire que cela n'était pas de beaucoup d'importance. Tandis que s'il y avait quelque chose de grave, c'était précisément cela !

Isolés du monde, le héros ou l'héroïne de nos histoires, dont la vie passionnée est bloquée par le choc, cherchent pour celle-ci une issue sublimée. Et voilà le fait important dont nous avons déjà pris connaissance : partout il est question de l'apparition d'une entité lumineuse. Elle leur tient compagnie, et ils l'aiment éperdument. L'entité en question, prenant d'ordinaire l'apparence d'un homme ou d'une femme rayonnant de lumière, n'est autre chose que le produit de leur passion extériorisée. Bien qu'elle soit leur création, eux-mêmes pensent qu'elle vient de dehors et est de nature divine.

Citons quelques exemples. Dans l'ancien conte égyptien des *Deux Frères*, le héros qui venait de se mutiler et de fuir au loin reçoit dans son refuge au milieu des déserts la visite des « dieux » compatissants, et ceux-ci lui « créent » une *adolescente solaire* (Fille de Rà). Elle lui tient compagnie et il l'aime avec passion (d'une manière platonique, cela va de soi). Dans le conte de *Combabus*, faisant partie de la *De Dea Syria* de Lucien de Samosate, le héros, dans le même état que son sosie égyptien, a auprès de lui la reine-déesse Stratonice, que lui aussi adore (11). Nous avons parlé l'autre jour de la Dame lumineuse, plus tard confondue avec la Sainte Vierge, qui vint alléger la tension sentimentale de Bernadette Soubirous (12), etc.

La fille naïve dont parle l'écrivain russe se comporte exactement comme les héroïnes susmentionnées. Loukéria est sûre qu'elle n'est pour rien dans l'apparition de son « Christ ». Il se présente, elle s'unit à lui, et les deux s'en vont au paradis.

*L'union sacrée.* La manière dont a lieu l'union sacrée de la petite servante avec son « Christ » nous est présentée sous le couvert de symboles. *La fille se voit au milieu d'un champ de blé qu'elle doit moissonner.* Pour le faire, elle tient à la main une faucille. On connaît la signification spécifique de tout instrument tranchant figurant dans les rêves. La moisson n'est autre chose qu'une représentation symbolique de l'union (13).

Mais la fille se sent lasse et remet l'acte dont, en son for intérieur, elle se sent incapable. Elle préfère confectionner une couronne de bluets, autrement dit une parure de virginité, dont elle voudrait orner sa tête. Mais voilà le côté tragique ! Frappée dans son sexe, elle n'est plus vierge ! Les fleurs bleues fondent entre ses doigts dès qu'elle les cueille...

(11) *De Dea Syria*, parag. 22.

(12) Franz Wörfel, *Le Chant de Bernadette*.

(13) Les symboles étant réversibles, la faucille et le blé peuvent se passer réciproquement la même signification. En portant l'attention non pas sur le fait qu'elle est tranchante, mais qu'elle est de forme concave, on obtient de la faucille un symbole féminin. Le grain, comme nous l'avons vu plus haut, joue souvent le rôle du symbole mâle. La signification générale des deux symboles resterait la même : union.

(9) Emile Zola, *Lourdes*.

(10) Léon de Rosny, *La Bible des Japonais*.

Sentant l'approche de son fiancé céleste (substitution pour le fiancé terrestre qu'elle ne peut plus agréer) et voulant être parée à tout prix, Loukéria prend la faucille-croissant lunaire et la met sur sa tête, tel un « kokochnik », parure des femmes russes.

Tous ces symboles se retrouvent au complet déjà dans un ancien mythe égyptien faisant partie du *Conte d'Horus et Seth* du *Papyrus Chester Beatty I*. Les différences sont minimales. Au lieu du croissant nous y trouvons le disque, lequel apparaît à son tour sur la tête du héros qui venait de s'unir d'une manière *sui generis* avec le dieu solaire, équivalent du « Christ ». Le disque est accaparé par le dieu-lune, Thoth, qui se le met sur la tête. De sorte que, encore dans ce cas, il s'agit du disque *lunaire*.

Ce n'est pas le fiancé sous forme humaine qui vient auprès de la fille, mais, comme nous l'avons dit, un « Christ ». Il est, à la mode antique, imberbe, tout en blanc. Chaque mot ici est une confirmation de l'état traumatique de notre héroïne. D'abord, à la place d'un homme nous avons devant nous un être divin excluant toute idée d'union charnelle. Ensuite, le fiancé venu du paradis est privé de cette marque caractéristique du mâle, qui est la barbe. Il a, pour ainsi dire, « le menton de curé » (Gourmont). Et, enfin, le fiancé céleste est habillé en blanc, ce qui va de pair avec le symbolisme des bluets.

Cela n'empêche point que l'union ait lieu. Mais quelle union ? Nous le savons d'après les anciens exemples dont nous venons de parler. Comme dans le cas des *Deux Frères*, du mythe d'*Horus et Seth* et de n'importe quelle autre histoire du même genre, *l'union ne peut être que d'ordre buccal*. Comme toute autre chose, celle-là aussi se présente symboliquement sous forme de « bouche » (transfert de bas en haut) collée à la « main » du fiancé céleste.

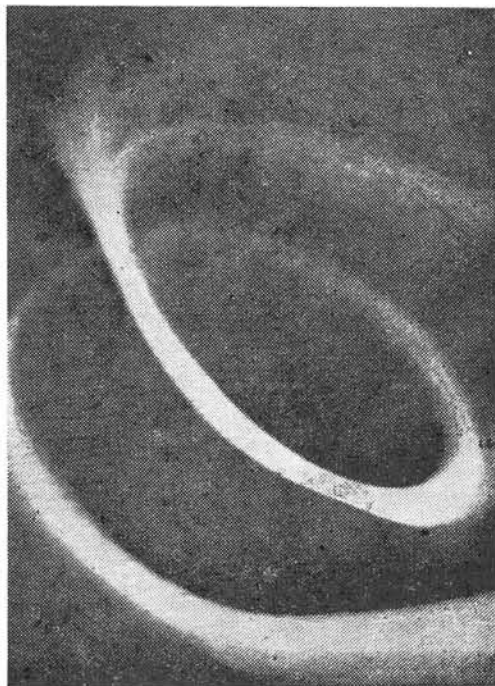
Comme cela arrive souvent avec les autres motifs, celui de l'union, dont il vient d'être question, n'en est pas la seule représentation dans notre histoire. Que se passe-t-il dans le conte-mythe égyptien ? Seth, nous est-il dit, avait premièrement cueilli la laitue aspergée de l'émanation d'Horus, l'avait, deuxièmement, mangée, et, troisièmement, avait produit un disque lumineux ressortant de sa tête. Pareillement, Loukéria cueille premièrement les bluets entourés d'épis dorés; deuxièmement, ils fondent dans sa main (main-bouche); et, troisièmement, elle se met la faucille-croissant lunaire sur la tête. Le parallélisme est parfait.

L'union a pour effet que le « fiancé » divin déploie d'énormes ailes et entraîne la fille vers les cieux où, comme il le lui avait dit, elle allait présider aux chants et aux danses séraphiques. C'est ainsi que se présente ici la volupté de l'élan

comprimé qui venait de se libérer à la faveur d'une vision.

*L'union sacrée dans « Asseneth »*. Nous avons relevé le même mécanisme du *hierosgamos*, avec presque les mêmes symboles, en parlant du conte moyenâgeux d'*Asseneth* (14).

Sous l'effet d'un choc sentimental, dont l'auteur est le futur mari—un choc qui étant d'ordre



La vision lumineuse débute par la sensation d'un mouvement en spirale.

sentimental est guérissable — Asseneth, fille du grand-prêtre Potiphar, s'enfuit de la maison paternelle et s'enferme dans une tour où elle gît dans la poussière pendant sept jours (à comparer les sept années de la vie infirme de Loukéria au même nombre d'années pendant lesquelles le cœur de Bata gisait sous le cèdre, etc.) jusqu'à la venue auprès d'elle du fiancé. Tout comme dans l'histoire russe, ce n'est pas le fiancé terrestre, Joseph, qui vient, mais son double angélique (équivalent du « Christ »). L'union, cette fois-ci encore *de genre gustatif*, se présente sous une apparence un peu plus voilée que dans le cas de Loukéria. L'ange et la fille « mangent » du miel, assis sur le lit virginal, l'un à côté de l'autre. Pareillement à l'annonce du « Christ » que Loukéria allait présider aux chants et aux danses célestes, le messager divin dit à Asseneth que désormais

(14) Voir la *Revue des Conférences Françaises en Orient*, mai 1948.

elle allait vivre dans la foi de la nouvelle religion (le Judaïsme, religion de son futur mari). Après quoi l'Ange, tout comme le « Christ », remonte au ciel. Aucun détail ne manque. L'Ange dit à Asseneth qu'elle devait remplacer ses vêtements de deuil par de somptueux habits. Ce qu'elle fait. A son tour, le « Christ » dit à Loukéria qu'elle était sa fiancée « parée ». Donc, elle aussi s'était entre-temps habillée. Asseneth, sur l'ordre de l'Ange, arbore une tiare. Loukéria avait l'intention de mettre sur la tête un « kokochnik » qu'elle remplace par la faucille-croissant lunaire, etc.

*La main contaminée.* Il ya dans le conte d'Asseneth un épisode qui figure dans celui d'*Horus et Seth* et dans la version-sœur biblique de *Moïse auprès du Buisson ardent* (15). Il s'agit de la main du partenaire passif contaminée par l'émanation (alias la lèpre) du partenaire actif, trop actif même. La main serait perdue si la mère, une déesse, n'était venue au secours de la victime. Telle est la version égyptienne. D'après la légende patriarcale qui, cela va de soi, exclue les déesses et tout dieu à part Yahvé, c'est ce dernier qui contamine la main (en tant que sosie de Seth) et la guérit (en tant qu'Isis, mère d'Horus). Voyons maintenant comment les choses se passent dans notre histoire moyenâgeuse. La cure s'y trouve décolorée. Il y est question d'abeilles et de mouches blanches et violettes se posant sur la main de l'héroïne, assise à côté de l'Ange, et y déposant du miel liquide... C'est ainsi que se présente ici le fait de la contamination de la main, respectivement par l'émanation de Seth et par la lèpre de Yahvé. La cure consiste en ce que, peu après, les abeilles s'envolent et le miel disparaît.

Il y a lieu de noter que cet épisode spectaculaire ne manque pas dans la nouvelle de Tourguenev, restant jusqu'au bout fin psychologue. Il y a dans la présentation du motif en question cette seule différence qu'à la place de mouches blanches et mauves nous avons devant nous les bluets, que la fille cueille et qui fondent entre ses doigts. Le symbole du « miel » ne fait pas défaut. En regard du placard, d'où la fille de Potiphar apporte les rayons de miel pour en manger avec l'Ange, nous trouvons la mention que Loukéria gisait dans une hutte réservée aux ruches.

*La méchante caniche.* Que signifie la chienne rousse tâchant de mordre la fille au pied, au moment de son ascension avec le « Christ » vers les cieux ? Loukéria elle-même croit y reconnaître sa maladie. Nous pouvons aller plus loin qu'elle dans la voie de l'interprétation symbolique. La méchante chienne est l'autre aspect de l'amour passionné de la pauvre fille, à savoir son aspect violent et sadique. Le chien figure déjà dans notre

ancien conte égyptien des *Deux Frères* (Anubis, ci-devant dieu-chacal) poursuivant Bata qui se rend dans la vallée du Cèdre, où, comme nous l'avons dit, les dieux allaient lui donner pour compagne la Fille Solaire. Le chien, méchant ou fatal (ou son équivalent), figure au même endroit dans maintes autres histoires de genre similaire.

Avant de terminer ces quelques remarques à propos des *Reliques vivantes*, de Tourguenev, nous allons relever encore quelques traits caractéristiques.

C'est tout d'abord l'état *asthmatique* du héros et de l'héroïne des histoires que nous sommes en train d'analyser. En regard de ce motif nous voyons qu'il était difficile à Loukéria de parler. Il nous est dit que « le souffle lui manque ».

Un autre trait caractéristique est le rôle *messianique* que notre héroïne se croit appelée à jouer. Le mention de Jeanne d'Arc, faite par elle, n'est pas fortuite. La fille infirme dit avoir vu dans une « vision » (elle était éveillé et l'intérieur de la hutte était présent à ses yeux) *ses parents s'incliner devant elle* (16), tout en lui expliquant ce que cela signifiait. Ils lui disent qu'elle avait expié par ses souffrances non seulement ses propres péchés, mais encore les leurs. Loukéria intervient auprès de son visiteur (l'auteur de la nouvelle est fils de la propriétaire) en faveur de ses covillageois.

Elle s'élève, sans s'en douter, à la hauteur du Sauveur, et c'est bien là la raison pour laquelle c'est précisément un « Christ » qui lui apparaît en qualité de fiancé. En toute dernière analyse, lui et elle ne font qu'un. Comme ses consœurs, Loukéria est bien l'« amante d'elle-même ».

Les souffrances de notre héroïne sont grandes, mais aussi grande, comme nous le voyons, est la récompense, faut-il le dire, qu'elle-même s'assigne. Son élan narcissiste, sous des apparences d'extrême modestie, comme partout ailleurs, ne connaît pas de bornes. Plus bas elle descend, plus haut elle remonte : c'est bien la loi de compensation.

L'un des éléments préliminaires de la béatification du héros ou de l'héroïne est le *salissement de la figure*. Bernadette, la Princesse de Perrault, la femme d'Anubis, etc., toutes se barbouillent la figure avec de la boue ou de la suie. Qu'avons-nous en regard dans notre histoire russe ? Le visage de Loukéria, autrefois blanc et rose, est devenu bronzé, et tel le voit le visiteur interloqué.

Certains traits se réduisent à des proportions modiques. Tels sont les motifs de la source et de la maladie incurable.

*La source d'eau vive* figure immanquablement auprès de l'ermitage du héros ou de l'héroïne infirmes. Notre histoire russe ne fait pas excep-

(15) Voir notre article intitulé *Horus et Moïse, Horéb et Heryeb*, dans les *Annales Serv. Ant.*, Vol. XLVII.

(16) A part l'hommage des parents, il est à noter que les fleurs sont toutes tournées vers l'héroïne. Nous trouvons exactement la même chose dans l'histoire de Joseph (hommage de la famille sous l'apparence des gerbes de blé) : *Genèse*, chap. 35, 5-7.

tion à la règle. Loukéria a à portée de sa main un gobelet d'eau fraîche puisée à la source (cf. le vase d'eau fraîche de la cataracte, dans les *Deux Frères* ; l'eau de la fontaine d'eau vive dont l'héroïne se lave le visage dans *Asseneth* ; le courant d'eau où la Princesse de Perrault se baigne, etc.).

Comme Bernadette Soubirous de Franz Wörfel, qui elle aussi souffrait des os, Loukéria refuse toute tentative de la guérir. Elle croit son état incurable, et même plus que cela. *Elle le veut incurable !* Car qui voudrait revenir à la corvée et à la servitude, après avoir goûté aux jouissances divines ? Ni notre héroïne russe, ni la vierge des Pyrénées, ni personne autre.

### Le bras invincible.

Y a-t-il une différence dans la présentation de nos motifs et de nos symboles dans l'antiquité et de notre temps ?

Tant qu'il s'agit de symboles, non. Ils restent partout et toujours les mêmes. Ils peuvent, comme nous l'avons dit, se moderniser, mais ceci n'affecte pas le fond de l'affaire.

Nous avons relevé le cœur et les yeux comme exprimant l'état viril. Que fait Bata ? Il arrache son cœur et le cache sur le sommet d'un arbre. Et tant qu'il reste là, le héros du conte égyptien est *invincible*. On arrache les yeux d'Horus et, après avoir été enfouis dans une montagne, ils réapparaissent sur son sommet. Cela tire le dieu-soleil de son état de mort-vivant et le rend *invincible*. Il prétend à la couronne de l'Égypte et l'obtient. Ce sont là deux exemples antiques.

En voilà deux autres, *grosso modo*, de notre temps. Dans les deux, à la place du cœur et des yeux arrachés, nous voyons un symbole congénère, le *bras*. C'est une autre représentation de la force virile perdue et retrouvée. Disons en passant que ce symbole a fait lui aussi ses débuts en Égypte.

Voyons comment il est illustré par deux écrivains des temps nouveaux.

Dans une nouvelle de Gérard de Nerval (17), nous voyons le bras coupé du héros attiré par la force irrésistible du mage, *alter ego* du héros, au haut de la tour — un symbole que nous avons eu plusieurs fois l'occasion de citer — et devenir entre ses mains une *arme invincible*. Dans un conte de Hauff (18), le héros, après être monté au haut d'un palais venitien, a la main coupée. Il est dédommagé par une forte somme d'argent et recouvre sa liberté et son indépendance. Le jeu des correspondances et des équivalents nous montre qu'encore ici il s'agit de la force virile perdue et reconquise.

(17) Gérard de Nerval, *La Main Enchantée*.

(18) Wilh. Hauff, *La Main coupée*.

Les autres symboles allant de pair avec ceux du cœur et des yeux arrachés, eux aussi, ne manquent pas dans les deux contes en question. Pour ne citer que le motif de l'étouffement. Nous avons dit qu'il peut prendre un aspect très différent, allant d'un simple manque d'air jusqu'à l'asthme et même jusqu'à la mort par suffocation.

Le héros de Hauff languit dans un cachot. C'est bien une forme atténuée de notre motif. Gérard de Nerval a recours à la présentation la plus violente. Son timide héros subit la peine de la pendaison. Il est curieux que, présentant le motif d'étouffement sous cette forme, l'auteur a pressenti sa propre mort. Comme vous le savez, il se donna la mort par ce moyen.

\*  
\* \*  
\*

Pour terminer mon cours, je vais vous présenter deux autres exemples du « choc initial » menant vers l'« entité lumineuse ».

Le premier sera cueilli sur une marche inférieure de notre escalier « menant de la poussière et la boue vers les cieux éthérés », et le deuxième sur une marche supérieure.

Ce qui les rend intéressants, c'est le fait que les deux sont tirés de la vie même. Ce sont des « légendes vécues ». On ne manquera pas de se rendre compte qu'elles ne se distinguent en rien des œuvres folkloriques. Même choc initial, provoqué par une cause pathologique ou psychologique. Mêmes symboles congénères.

Le premier exemple nous montre l'entité lumineuse sous une forme parfaitement anthropomorphe. Le second, sous forme de nuages.

### Vision de Miss Blake

Miss Blake était déjà vieille à l'époque où nous l'avons connue, à Londres. C'est elle-même qui nous a raconté son histoire.

Elle avait dans sa jeunesse un fiancé, mort après d'atroces souffrances. Il avait été ébouillanté par une chaudière. La jeune fille qu'elle était à cette époque l'avait soigné jusqu'à la fin et lui était restée fidèle durant toute sa vie. Les deux jours et les deux nuits de l'agonie du fiancé, c'était là le « choc initial » qui l'avait rendue à tout jamais rigide.

Après la disparition du bien-aimé, Miss Blake traînait ses jours de morte-vivante. Son âme gisait dans la douleur, comme celle d'Asseneth dans la poussière. Comme toute autre héroïne frappée, pour s'exprimer symboliquement, dans son « cœur », elle portait des habits de deuil.

Toujours comme la fille du grand-prêtre d'Héliopolis et comme tous nos héros et héroïnes repliés sur eux-mêmes par suite du choc, elle finit par avoir une vision lumineuse.

Avait-elle jamais lu *les Reliques vivantes* ? On peut être sûr que non. Et cependant sa vision

était à quelques détails près exactement la même que celle de l'héroïne russe. Dans ce dernier cas, il y avait l'apparition d'un « Christ », et ce Christ n'était autre chose que son fiancé métamorphosé, tout comme l'Archange d'Asseneth était son fiancé Joseph sous forme angélique. De tout petit et humble qu'il était dans la vie, le fiancé de la jeune Anglaise était devenu grand et divin. Le ci-devant ouvrier apparut devant elle tout baigné de lumière et lentement se balançant, comme lui-même le lui dit, « sur les bras du Christ ».

Cette vision avait tiré Miss Blake de son état de prostration et avait donné à son cœur, jusqu'alors paralysé, la force de vivre en attendant la réapparition du fiancé divinisé qui, elle en était sûre, devait revenir un jour ou l'autre pour la conduire au paradis.

Son attente, du moins en ce qui concerne une autre entrevue avec son fiancé, ne fut pas déçue. Un jour, s'étant levée comme d'habitude de très bonne heure, elle alla encore à demi endormie ouvrir la fenêtre et fut éblouie par la clarté de l'aube, chose fort rare par le temps hivernal et brumeux qu'il faisait. Et, dans l'éblouissement de l'aube, Miss Blake vit devant elle, sur le rebord de la fenêtre, un *paon*.

La queue déployée, le merveilleux oiseau la fixait de ses innombrables « yeux »... La jeune fille comprit que c'était son John transfiguré, et tomba en extase.

Quand elle revint à elle, elle trouva sur le rebord de la fenêtre son pigeon apprivoisé qui roucoulait pour lui rappeler qu'elle aurait mieux fait de lui jeter les miettes de pain au lieu de les garder dans la main, serrée contre le cœur...

Ainsi la réalité d'une vie très simple, très ordinaire, et le symbolisme de nos contes et légendes se touchent.

### Le drame onirique.

« *Je, nun ! Wir sind im Hohlweg ungeworfen.* »  
H. Kleist, *Der Zerbrochene Krug*.

« ... *and, all between,*  
... *voidness unfathomable.* »  
Will. Blake, *Book of Urizen*.

Je passe maintenant à l'autre « légende vécue ». Comme celle que je viens de vous présenter, elle vint à l'existence dans la zone de semi-conscience séparant l'état onirique de l'état éveillé. C'est la zone la plus favorable pour la création. Beaucoup d'œuvres de toutes sortes, littéraires, musicales et autres, ont été conçues précisément au moment du réveil.

Plutarque nous parle du dieu-martyr Osiris, introduit sous forme de pilier sous le toit du palais de l'*alter ego* de son meurtrier. Il s'élève à l'intérieur, tandis que sa fidèle épouse Isis vole autour du pilier sous l'apparence d'une hirondelle. Plus tard nous voyons la déesse émettant son essence, telle un feu divin.

Les symboles du pilier, de la roche, de la tour, etc., renfermant : autrement dit symbolisant le corps souffrant, et le mouvement cyclonal en rapport avec la formation de l'entité lumineuse, tout cela nous est familier. Ce que nous venons de citer est tiré d'un mythe égyptien. Et voilà que nous retrouvons les mêmes symboles, à savoir celui du pilier ou de la montagne enfermée dans un édifice, et de la lueur divine, dans un songe authentique remarquable par sa précision et son dynamisme, un vrai drame onirique en deux actes, avec prologue et intermède, qui nous a été raconté tout récemment.

Chaque rêve est complexe. Il se fait l'écho de tout ce qu'éprouvait sur le moment le dormeur. Le rêve, dont il sera question, en témoigne. Faute de temps, je ne suivrai qu'une seule piste, la plus nette, qui est une réminiscence sous forme imagée de ce que l'auteur du songe avait éprouvé quelques mois avant et qui s'était gravé dans son for intérieur.

L'épreuve en question, de nature pathologique, constitue le prologue.

**Le prologue.** — Pour comprendre le rêve dont nous allons nous occuper, il faut savoir que le dormeur — nous l'appellerons M. Osman — avait passé peu avant par une longue et pénible crise causée par un empoisonnement de sang, et qu'il continuait encore à se soigner. Pendant sa maladie il se sentait épuisé au point qu'il craignait de *tomber par terre*. Il était dans un état de prostration et éprouvait une terrible *sensation de vide*. Croyant son état sérieux, il a pensé à la possibilité d'une *issue fatale*, et à cette pensée, — se croyant appelé à remplir une certaine mission, il éprouvait un vif regret de ne pouvoir le faire. Il avait même pris ses dispositions en prévision d'une fin éventuelle et, faute de mieux, il avait remis à un ami les documents qu'il comptait publier au moment opportun. Cela n'arrangeait l'affaire qu'à moitié. Il pouvait compter sur la probité de son ami, mais pas sur ses talents.

C'est là, dans les souvenirs subconscients des souffrances endurées et dans les regrets de *ne pouvoir accomplir sa mission*, que s'amorce le drame onirique en question.

**Acte premier.** — M. Osman se voit entrant par une porte latérale (à gauche, côté du cœur) dans un grand immeuble de cinq à six étages. Mais les étages ne se voient que de l'extérieur. A l'intérieur, il y a un immense vide et, dans ce vide, une haute montagne qui s'élève. C'est le *mons sanitas*, le mont de la santé et du salut, le mont Salvate, le mont Thabor, le Sinaï, ou comment encore s'appelle-t-elle cette montagne, sur le sommet de laquelle a lieu la transfiguration de tel ou tel héros souffrant et l'apparition de son entité lumineuse.

De toutes ces montagnes, le dormeur choisit

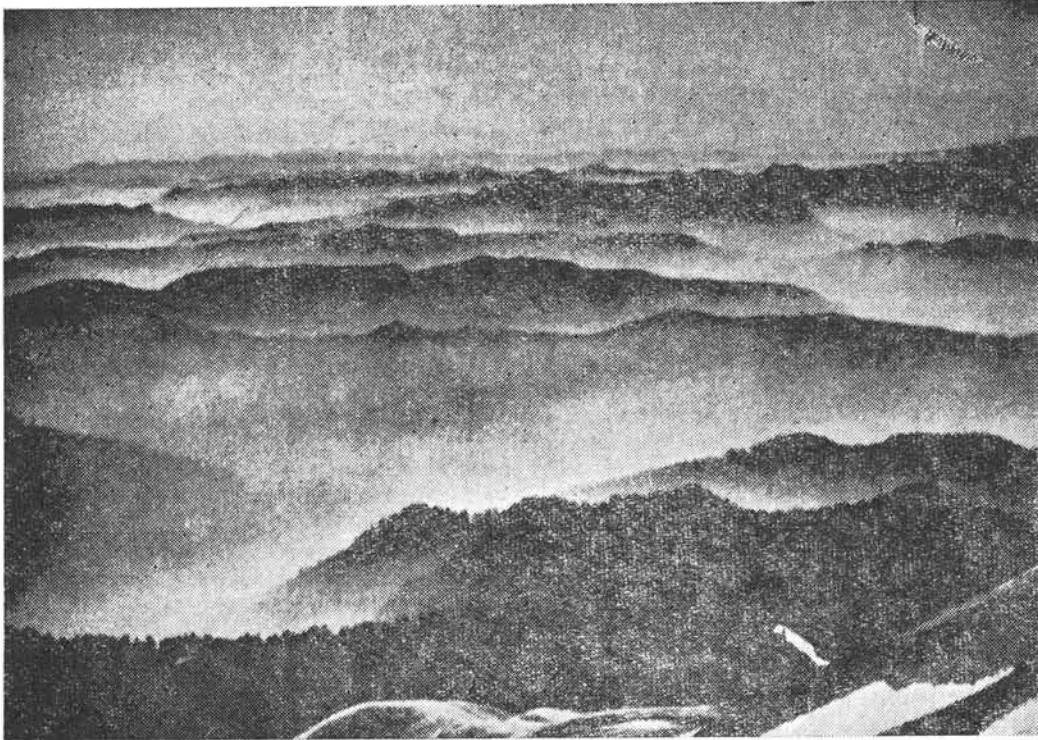
inconsciemment le Sinaï. Pourquoi ? Il est probable qu'il donne la préférence à la montagne biblique pour cette raison qu'il la connaît mieux que les autres et, en plus, qu'elle est en rapport avec l'«exode du pays d'oppression vers la Terre Promise». M. Osman habite l'Égypte en qualité de réfugié politique. La sainte montagne biblique est pour lui autant un symbole de retour dans sa patrie que de la libération de sa maladie oppressive et de son acheminement vers la santé.

M. Osman, encore toutes fraîches dans son for intérieur.

Voilà en quoi consiste l'initiation.

On passe au *cou* du dormeur une écharpe. On lui bande la main et *le bras gauche* jusqu'au coude. Et on lui entoure *la taille* d'une ceinture. Ce sont là des gestes symboliques se faisant l'écho de l'épuisement, de la gêne malade et des membres liés dont nous avons parlé précédemment.

L'hierophante dit au dormeur de s'approcher



Le rêve s'étageait de colline en colline...

Le dormeur se voit montant au le sommet de la montagne par une piste en hélice. Cette montée se place en regard du vol d'Isis autour du pilier osirien et de tout autre mouvement cyclonal dont nous avons parlé, et qui précède l'apparition lumineuse. Quant à la montagne, M. Osman la croit faite de main d'homme. Il aurait pu tout aussi bien dire de sa main. Car la montagne en question est le symbole de sa vie, voire de son existence.

Sur le sommet, M. Osman trouve des hommes, évidemment des Juifs, vu son orientation biblique. Ils l'attendaient, comme ils le lui disent, pour l'initier. L'initiation en question, comme nous ne tarderons pas de le voir, n'est autre chose que la réminiscence des douloureuses épreuves de

du bord de la montagne, en passant par dessus une crevasse, et de jeter un coup d'œil sur *le tabernacle* se trouvant en bas (une autre preuve qu'il s'agit bien du mont Sinaï !)

La crevasse était large de cinquante à soixante centimètres et allait du sommet jusqu'à la base de la montagne. Se rendant compte que l'initié avait peur et qu'il pouvait s'évanouir à l'idée qu'il pouvait y tomber, on lui dit qu'après avoir sauté il ferait bien de *se laisser choir sur le sol* et, dans cette position, *plonger le regard dans le vide* (au fond duquel se trouvait le tabernacle). L'initié suit le conseil.

La signification de cette épreuve nous semble suffisamment claire. Le *mons sanitas* est fissuré jusqu'à la base. Pour survivre, il faut passer de

l'autre côté de la crevasse et ne pas y tomber. Il faut faire un effort, mais cela est exténuant. M. Osman, lors de sa maladie, n'avait-il pas eu la sensation d'être sur le point de se laisser choir par terre ? Ce n'est qu'agenouillé qu'il peut contempler le vide dont il avait tant souffert.

Plongeant son regard dans le vide, l'initié ne voit pas le tabernacle, mais la « nuée », la gloire de l'Éternel qui plane au-dessus de ce dernier, en le déroband à sa vue.

La fait que le dormeur ne voit pas — autrement dit *ne veut pas voir* le « tabernacle », — de même qu'il ne verra pas plus tard le cercueil de son *alter ego* — nous fait penser que la tente sacrée de l'Exode doit être prise non pas au sens propre, mais au figuré, « le tabernacle » signifiant dans ce cas le corps ou, pour être tout à fait précis, le *cadavre*. En rapport avec cela, le « tabernacle » ne serait qu'une substitution du *corbillard*. Un peu plus loin il sera précisément question d'enterrement.

En revenant à la « nuée de l'Éternel », laquelle avait providentiellement déroband à sa vue le macabre véhicule, nous voyons que sous ce rapport notre héros onirique suit les traces des héros folkloriques dont nous avons parlé. Ces derniers, passant par l'épreuve quasi mortelle de la « tour », de la roche creuse ou de tout autre équivalent, aboutissent à la contemplation de l'entité lumineuse. Comme partout ailleurs, celle de M. Osman est de nature divine, et, comme pour ses sosies, c'est là pour lui une promesse qu'il allait sortir de la nuit et de l'isolement de la maladie vers la lumière et la santé.

Sur cette note optimiste se termine l'acte premier du drame onirique présentant sous une forme symbolique les angoisses du dormeur.

L'intermède qui suit nous apporte une nouvelle preuve que la piste que nous suivons est bien en rapport avec la maladie.

**Intermède.** — Les initiateurs invitent M. Osman à aller avec eux à l'enterrement de M. Valcreux, un professeur de ses connaissances. M. Valcreux est bien en vie et n'a été impliqué dans l'affaire qu'à cause de son nom derrière lequel se cache le *val-creux*, le chemin *vide*, l'épouvantail du dormeur.

De pareils camouflages onomastiques sont un phénomène onirique connu.

En se rendant à l'enterrement dudit monsieur, le dormeur affirme son désir de liquider le vide et le creux qui venaient d'être exposés à ses yeux par les « initiateurs », ou, pour s'exprimer d'une manière plus claire, par ses sens qui lui avaient signalé son état de santé, pas encore entièrement rétablie.

Tout le monde prend place dans un autobus (substitution pour le tabernacle-catafalque) et se rend vers une autre montagne, qui, cette fois-ci,

n'est pas enfermée dans une caisse-immuable. Elle en est pour ainsi dire retirée. Cela nous rappelle de nouveau l'ancien mythe égyptien où Isis avait fini par obtenir l'autorisation de faire sortir le pilier osirien de dessous le toit du palais où il était enfermé (19).

Il n'y a là rien d'étonnant étant donné, comme nous l'avons dit, que les mythes, les légendes et les rêves s'abreuvent tous à la même source subconsciente et se servent des mêmes symboles.

En cours de route, le dormeur pense toujours à ce « pauvre M. Valcreux » qui se proposait de publier des ouvrages que personne d'autre ne pourrait faire à sa place... Le rapport avec la pensée de M. Osman au sujet de sa mission inaccomplie est des plus évidents.

« Monsieur Valcreux » n'est qu'un dédoublement de lui-même et, en particulier, de la sensation de vide qu'il a eue pendant la maladie.

La montagne No. 2 est couronnée d'un temple vers lequel l'autobus monte sur une route en hélice. Jusque là les choses se présentent à peu près comme dans le cas de la montagne No. 1. Encore ici, nous assistons à la montée en spirale du mouvement de la vie. Seulement, cette fois-ci, le dormeur ne va pas vers la contemplation de ses misères ou avoir des vertiges à cause de la montagne fissurée. Il ne plongera pas non plus un regard angoissé dans le vide. Il se rend sur le sommet de la seconde montagne pour *enterrer le vide*, autrement dit pour vaincre la mort se profilant derrière sa maladie.

On trouve le motif de pareilles luttes dans les contes et dans les légendes. Et voilà qu'il nous est présenté d'une manière détaillée sous forme de songe ! Une autre preuve de la similitude des œuvres folkloriques et oniriques, basées sur le même subconscient, dont M. Osman se fait l'écho.

Mais avant qu'il n'eût raison de la mort qui, croyait-il, le menaçait, nous assistons à la dernière prise avec la maladie et avec la mort personnifiée, entrant avec le dormeur en conflit ouvert.

L'opposition de la maladie ne voulant pas céder se présente sous la forme de très nombreuses autos encombrant les abords du temple où gît le corps de « M. Valcreux », autrement dit du vide personnifié.

L'autobus a grande difficulté à se frayer un chemin à travers ce barrage. Il avance tout de même. Et alors l'opposition devient agressive. Elle se présente sous les traits d'un policier braquant son revolver sur les occupants de l'autobus.

A son grand soulagement, M. Osman ne tarde pas à constater que ce n'était pas un vrai policier. C'était un tel qu'il connaissait depuis longtemps et qu'il savait incapable de tuer une mouche.

(19) *De Iside*, paragr. 16.



M. Osman le lui dit, et le faux policier rentre son arme dans l'étui.

La menace de mort n'était qu'une farce. Ou, du moins, c'est ce que pense le dormeur !

**Deuxième Acte.** — Le dormeur entre dans le temple. Il ne voit pas le cercueil où gît le corps de «M. Valcreux». Il ne fait que sentir sa présence tout en assistant au service funèbre. Ensuite il sort sur l'esplanade.

Tout a changé. Point d'autos, point de policier. M. Osman est seul. Une vue immense s'étale devant les yeux, comme si l'on se trouvait en avion. A l'horizon, se voient deux fois deux mers reliées par des détroits.

La mer étant un équivalent connu de la mort, nous ne risquons pas de faire une erreur en voyant dans les « deux mers » une réédition des deux édifices de la mort, par lesquels le dormeur venait de passer. Le détroit reliant les mers correspond à son tour à la communication par autobus entre les deux édifices en question. Seulement, cette fois-ci, les sinistres symboles se trouvent projetés au loin, à une grande distance. M. Osman ne nie pas qu'il soit sujet à la mort, mais il la veut lointaine...

Pour n'omettre aucun détail, en voilà un autre qui signale un état psychique sous une apparence pittoresque. Les deux mers reliées par un détroit, le dormeur les voit deux fois, en tournant la tête à droite et en la tournant à gauche : deux mers et un détroit, deux mers et un détroit... Cela évoque dans sa mémoire les impressions de sa jeunesse : la mer Noire et la Marmara reliées par le Bosphore ; la Marmara et la mer Egée reliées par les Dardanelles... Que se cache-t-il derrière ce beau panorama ? Il se cache le dédoublement de la personnalité dont il n'y a pas mal d'exemples dans les deux rêves de M. Osman (20).

Avant de terminer notre analyse, il nous reste à relever encore un détail ne cédant en rien le pas aux autres qui nous montrent à chaque moment deux tendances du dormeur : premièrement de connaître la vérité sur l'état de sa santé et, deuxièmement, de tourner en farce les faits menaçants.

Pendant tout le temps que M. Osman voit se dérouler devant lui le drame onirique, il a cette obsédante idée. Est-ce sérieux ou non ? S'agit-il de regarder la mort droit dans les yeux ou n'est-il pas plutôt préférable de lui substituer un masque, cela va de soi aucunement effrayant, un masque tout à fait banal ?

Et c'est en définitive ce qu'il fait, en changeant le corbillard en tabernacle, l'agent de la mort en faux policier, etc.

Mais le doute persiste. Est-ce un tabernacle ou

n'est-ce pas plutôt le sinistre char mortuaire qui l'attend en bas de la montagne de sa vie ? M. Osman entend cette question sonner dans ses oreilles du commencement jusqu'à la fin du rêve, et même après son réveil. Et naturellement, comme tout le reste, la question finit par être réduite à une expression neutre. Le dormeur ne retient des deux mots que les initiaux, et, pour les neutraliser davantage, il fait suivre l'un et l'autre d'un mot. De quel mot pourrait-il se servir dans ce cas ? Ce qu'il voit se dérouler devant ses yeux n'est-il pas comme un *film* angoissant où on ne sait jusqu'à la fin si c'est la vie ou si c'est la mort qui va triompher ? Eh bien, c'est le mot « film » qui sera ajouté à l'un et à l'autre, les deux initiaux, par le dormeur ou, pour être précis, par son subconscient.

Jusqu'après s'être réveillé, M. Osman continue à se demander si le mot prononcé par l'initiateur au moment où il lui entourait le bras de la bande était « *k-film* » ou « *t-film* », autrement dit le drame « filmé » était-il celui du « tabernacle » ou du « corbillard », de la vie ou de la mort ?

M. Osman se réveille donc avec cette idée obsédante. Le rideau sur le « film » de sa santé compromise tombe. Mais, malgré toute l'ingéniosité de ses camouflages oniriques, M. Osman se sent toujours peu rassuré. Tenant obstinément à son orientation biblique, il s'adresse à un Juif de ses connaissances et lui demande ce que voulait dire en hébreu le mot qui sonnait comme « kifilm » « ou tifilm ». A sa grande satisfaction, M. Osman apprend de son interlocuteur qu'il avait entendu le mot *tifilm*, et que celui-ci désignait précisément la bande dont on entoure le bras des Juifs pendant le service religieux. Cela se passe de commentaires. Le hasard, si hasard il y a, est parfois complaisant !

Ainsi le drame onirique se trouve amené à une bonne fin. D'aucuns diraient à une fin même trop bonne !

### Conclusion

Si nous avions plus de temps à notre disposition, nous aurions pu citer d'autres exemples tirés des œuvres littéraires, du folklore et des songes. Mais déjà ceux que nous avons passés en revue nous ont démontré deux choses :

1) Que le folklore et les songes nous livrent une documentation psychologique aussi importante que les œuvres littéraires ;

2) Que, pareillement à ces dernières, ils méritent toute notre attention.

Que ce soit belles-lettres, œuvres populaires ou créations oniriques, partout nous découvrons, sous une grande diversité de symboles congénères, les mêmes angoisses et les mêmes espérances de l'humanité, dont la plus impérieuse est celle de *survivre*.

VLADIMIR VIKENTIEV.

(20) Deux portes d'entrée dans l'immeuble, deux montagnes, une ou deux crevasses, le « tabernacle » et l'autobus, les hommes et les femmes sur le sommet de la première montagne et dans l'autobus, etc...

# Poètes libanais de langue française

Conférence de

## M. Raymond Loir

Professeur de littérature au collège de la Sagesse de Beyrouth

Donnée, le 10 mars 1948, à l'Académie des Beaux-Arts, et répétée, le 29 mars 1948, au poste Radio-Liban

Mesdames,  
Messieurs,

Est-ce parce que l'Orient a toujours été renommé pour sa lumière et son ciel, sa nature enjouée et majestueuse, que le Liban est si riche en poésie ? Cette terre des dieux et du rêve, berceau d'une civilisation des plus réputées, foulée par les conquérants les plus cruels, a toujours gardé dans son sein ces deux grands éléments essentiels dans la vie d'un peuple, l'amour de l'Art et le respect de la Vérité. N'est-ce pas que ces deux entités réservent à toute civilisation, à toute littérature, une valeur intrinsèque que nul ne saurait contester ? C'est de cet Art et de cet attachement au Vrai que nous retrouvons chez les poètes libanais dont nous voudrions vous entretenir ce soir.

Ils sont nombreux, et je ne parlerai pas de tous. S'ils formaient école, je ne nommerais que les chefs. Non, les poètes libanais ont cela de comparable avec la nature même du Liban, c'est qu'ils fleurissent comme ces cyclamens que l'on découvre dans nos sentiers de montagne. Nulle prétention, nulle affectation chez aucun d'eux. Ils sont allés simplement à la poésie, et la poésie est venue simplement à eux. Un peu comme dans les mariages bibliques... Et il en est de grands parmi eux. Et ils sont les premiers à s'en étonner...

Quelques-uns parmi les poètes libanais m'en voudront de parler d'eux en public. Chez certains,



M. RAYMOND LOIR

la poésie est une divine maîtresse, et le bonheur qu'elle donne ne doit pas échapper au secret de la nuit. Ce serait commettre presque une profanation que d'évoquer leurs amours. Chez d'autres, les jeunes naturellement, citer leurs vers serait un peu comme un plaisir défendu auquel il est difficile de résister.

Sans blesser la profonde humilité des uns et sans flatter la légitime fierté des autres, nous nous efforcerons de donner un visage réel à toute cette poésie de langue française qui, discrètement, fleurit sur les rivages du Liban. Et je m'excuse de ne parler de tous. J'en oublierai certainement, et des meilleurs...

Un fait caractérise la plupart des poètes libanais, si ce n'est tous, c'est leur parfaite indépendance. Aucun d'eux ne se prévaut jamais d'aucune école. Honnêtement, plusieurs d'entre eux reconnaissent que d'indiscutables influences romantiques, symbolistes et mêmes classiques donnent à leurs œuvres un cachet qui n'est pas toujours très personnel.

A ce propos, je me rappelle une discussion avec un des poètes libanais les plus admirables. Ce poète, très fin et dont le sens aigu de l'observation est proverbial, me disait : « Nous avons des Mallarmé, des Lamartine, des Claudel, c'est-à-dire des imitateurs possédant certes du talent, mais qui sont rarement des poètes libanais. » Je n'osais trop contester ce point de vue, mais je

défendais ceux que je savais être français dans l'expression mais profondément libanais dans l'âme.

En effet, tenant compte de la Belgique et de la Suisse, nulle part on n'a jamais entendu parler un français aussi clair et aussi châtié qu'au Liban et qu'en Egypte. D'ailleurs, dans ces deux pays, la langue de Racine et de Voltaire a toujours été à l'honneur. Ne se rappelle-t-on pas qu'à l'époque turque, à Beyrouth, le français demeurait très à la mode ? Et les Turcs eux-mêmes, tout en demeurant profondément Turcs, s'exprimaient en un français fort élégant. Et je ne songe pas uniquement aux « Désenchantées » si chères à Loti. Aussi peut-on reprocher à des poètes libanais de posséder un français très impeccable pour exprimer des sentiments et des sensations essentiellement libanais ? Certains poètes arrivent même à donner à leurs poèmes une forme qui rappelle beaucoup la poésie arabe. Tout en demeurant d'ailleurs dans le cadre de la syntaxe et de la versification françaises.

Parmi les poètes libanais, on trouve deux générations très différentes et, dans un sens, fort opposées. Deux conceptions, et au point de vue art et au point de vue sentiments, créent, dans la poésie libanaise d'expression française, deux grandes étapes dans une période ne dépassant pas les quarante ans. Ainsi un Fouad Abi Zayd est très différent d'un Elie Tyan, et un Victor Hakim d'un Charles Corm. Quelques-uns parmi les poètes libanais jouent un rôle intermédiaire entre deux courants, mais je ne dirai pas entre deux écoles. Je pense à Edmond Saad et à Joumana Ahdab.

Les sources d'inspiration de tous ces poètes sont très variées. Les chansons de geste arabes ont tenté Elie Tyan, mais il s'est inspiré aussi des *Contes* de Perrault. Adonis et Astarté ont ému Charles Corm, mais on trouve chez l'auteur de *la Montagne inspirée* des accents bibliques. Michel Chiha s'est penché sur l'âme humaine et Alfred Naccache sur le paysage libanais. Joumana Ahdab, très jeune poétesse, s'est analysée avec ferveur, et Riad Malouf s'est beaucoup inspiré des ondes et des étoiles. D'autres ont imité, il est vrai, Verlaine et même Villon avec des accents souvent heureux. Mais tous ont trouvé leur Muse, car tous ont aimé la Nature et le Beau, la Vérité et la Musique des mots, c'est-à-dire la Poésie.

Il fut un temps où tous ces poètes se réunissaient en cénacle, un temps où leurs œuvres paraissaient régulièrement en éditions de luxe. C'était l'époque où *la Revue phénicienne* de Charles Corm donnait toute sa mesure. Une époque d'avant-guerre, la dernière. Des titres et des recueils de poèmes sont venus à nous, avec le parfum ineffable des vieilles choses. *La Montagne inspirée* de Charles Corm remportait le prix Edgard Poë,

et le Liban se trouvait à l'honneur dans la presse mondiale. C'était une époque florissante. De nombreuses œuvres, et fort belles, s'inscrivaient sur le palmarès des activités poétiques libanaises : *le Château merveilleux* d'Elie Tyan, et *la Maison des champs* de Michel Chiha ; *le Cèdre et le lys* d'Hector Klat et *l'Ame des jours* d'Alfred Naccache, et tant d'autres titres qu'il serait trop long de citer. Aujourd'hui, on ne trouve plus en librairie que quelques plaquettes paraissant modestement tous les deux ou trois ans. Quelques-unes passent tout à fait inaperçues. Cependant quatre plaquettes ont retenu vivement l'attention des milieux intellectuels. Il s'agit de *Sainte maman* de Klat, des *Lampes d'argile* de Saad, et, de Victor Hakim, *Pharnabaze* qui suscita une véhémence polémique, et, de Fouad Abi Zayd, les *Poèmes de l'été* couronnés par l'Académie française.

La poésie libanaise subit actuellement une crise, d'édition heureusement et non de production. Comme on peut le constater, les journaux et les revues de Beyrouth donnent souvent des poèmes. Et nous pouvons même ajouter qu'il y a beaucoup plus de poètes que de romanciers et de conteurs au Liban. D'ailleurs les prosateurs sont très rares et, à part Farjallah Haik et Michel Chebli, je ne connais pas d'autres auteurs dont les œuvres sont en vitrine. Parmi les écrivains libanais de la première heure, deux noms ne peuvent s'oublier. Il s'agit de Nadra Moutran et de Mme Evelyne Bustros.

Il est fort dommage que les poètes libanais n'aient pas plus large audience. Quand on jette un coup d'œil sur les grandes revues parisiennes, on regrette de ne pas trouver des noms libanais qui feraient honneur à la culture française, bien plus que les lettristes, par exemple, et tous les détraqués de la poésie dite moderne.

Si la production poétique libanaise subit une crise, en Europe, hélas ! la poésie elle-même subit une crise, et bien plus grave, puisque jusque dans son essence même. La poésie est atteinte dans sa pureté et dans sa conception. Plus elle est obscure et décharnée, et plus elle semble enthousiasmer de pseudo-intellectuels qui ont tendance à confondre une « mode littéraire » avec un « art éternel ». La poésie moderne est à l'image du siècle. Il faut dire, par exemple, que le Surréalisme, peut-être pas celui d'André Breton mais plutôt celui de Jacques Prévert, n'a pas d'adeptes libanais. Quand *Pharnabaze* paraissait, il y a quelque deux ans, on cria au scandale. Mais Victor Hakim n'avait jamais songé à devenir le Prévert libanais... D'ailleurs, à part Victor Hakim et Fouad Abi Zayd, un peu Joumana Ahdab dans ses derniers poèmes, les poètes libanais sont loin d'être des surréalistes. Leurs poèmes — et dans la forme et dans l'inspiration — demeurent classiques. Les thèmes de la poésie libanaise sont éternels, il s'agit de l'Amour et de la Nature, de la fuite du temps

et de la Mort, de l'attachement à la terre natale et des souvenirs du passé. Parfois quelques réminiscences de lectures et de lieux visités naguère. Souvent des états d'âme analysés avec mélancolie et douceur, comme on cueillerait des fleurs. Chez certains, la Religion et le Passé occupent une place primordiale. La principale source d'inspiration des poètes libanais est, bien entendu, le Liban, sa montagne et toute sa poésie enjouée, son pittoresque émuant dans ses couleurs et ses mœurs patriarcales.

Quelques-uns parmi les poètes libanais peuvent être classés d'après le thème de leurs poèmes, ainsi Charles Corm serait le poète du « Cèdre », Edmond Saad de « l'Amour et de la Mort », Elie Tyan du « Rêve » et Michel Chicha de « l'Âme humaine ». Paul Claudel, parlant de l'essence même de l'inspiration poétique, ramène par exemple tout le sujet de *l'Odysée* à un symbole, et qui serait l'olivier. Serait-ce là une innovation de ce que nous serions tentés de nommer une psychanalyse poétique ? Mais, pour parler des poètes libanais, nous nous contenterons, non de les classer, mais de nous pencher sur leurs œuvres d'après les thèmes qui semblent être le plus en faveur chez eux.

Et, comme de juste, la première place est réservée à l'Amour dans les œuvres de la plupart des poètes libanais, si ce n'est de tous. De l'amour éthéré à l'amour passionné, des tendresses aux sensualités, des joies naïves aux folies, du rêve au désespoir, toute la gamme de l'amour, composée de la multiplicité des poèmes libanais, donne une musique remplie de mélancolie et de ferveur. L'amour chevaleresque et les premières tendresses de l'adolescence, les cruautés et les dons absolus se retrouvent dans d'exquises poésies qui seraient des romances. Et, comme toujours, la Mort et l'Amour se confondent dans un chœur où la douleur se mêle au bonheur parfait. Voici d'ailleurs quelques extraits de poèmes consacrés à l'Amour.

De M. Tyan, ce passage de *Psyché et l'Amour* :

*J'ai sans doute aimé, je ne sais pas quand,  
Un soir du printemps des derniers feuillages,  
Ou bien un matin d'un autre printemps  
D'au delà des âges.*

*J'ai sans doute aimé, je ne sais pas quand !*

*J'ai sans doute aimé, je ne sais pas où,  
Dans une île au fond des mers violettes,  
Ou bien quelque part, sous le ciel plus doux  
D'une autre planète.*

*J'ai sans doute aimé, je ne sais pas où !*

*J'ai sans doute aimé, je ne sais pas qui,  
La Vierge qui passe et frappe à ma porte,  
Ou bien quelque Belle aux yeux alanguis  
L'autre siècle morte,*

*J'ai sans doute aimé, je ne sais pas qui !*

Voilà des vers que l'on trouverait peut-être naïfs, trop simples ; mais l'eau qui coule dans un paysage champêtre, le petit ruisseau qui serpente dans la prairie ne possèdent-ils pas cette même clarté, cette même limpidité ? Ils sont l'œuvre d'une nature qui enchante dans sa simplicité et sa nudité, et les vers d'Elie Tyan sont pareils à la romance qui émeut parce qu'elle naît directement du cœur sans emprunter à l'esprit le levain qui déforme parfois la vraie poésie. La poésie n'est-elle pas synonyme de pureté ? Ce qui fait d'ailleurs la beauté de la montagne libanaise, c'est son côté naturel, elle n'a pas subi « les beautés » factices créées par l'homme, ce n'est pas une montagne « travaillée » pour les besoins d'un tourisme standard, elle est demeurée pure dans son enchantement et ses poètes sont à son image.

Ecoutez, d'Edmond Saad, ces vers saisissants d'un instant de bonheur suivi de cette angoisse qui étirent après chaque plaisir, comme s'il était défendu à l'homme d'être pleinement heureux :

*Par une nuit d'orgueil,  
Revenant de celle que j'aime,  
Je passais, content de moi-même,  
Près du marchand de cercueils.*

*Trois hommes clouaient du bois.  
— Pour qui travaillez-vous cette fois,  
Dis-je en riant, mes frères ?*

*Le premier regarde surpris,  
Le second tristement sourit,  
Et tout bas, le troisième dit :  
— Nous n'en ferons pas mystère,  
Tu le vois bien, c'est pour toi !*

Ce n'est peut-être pas très neuf cette idée de la mort après un instant de plaisir ; ce sentiment de la mort que nous retrouvons comme une malédiction et qui nous surprend quand nous nous laissons aller à oublier le néant que nous portons en nous, matérialisé par notre squelette. Mais est-ce parce que le passé a connu Cléopâtre et Ninon de Lenclos que nous devons aujourd'hui ne plus admirer de belles femmes ? La Beauté n'est-elle pas fixité et renouvellement ? Dans ce lied d'Edmond Saad il y a une vérité vieille comme le monde, mais une vérité qui va droit au cœur comme un coup de griffe, et, exprimée en toute simplicité, elle émeut. Peut-être plus que le spectacle d'une « charogne » à la Baudelaire.

De Mme Joumana Ahdab, voici des vers qu'elle écrivit, il y a une douzaine d'années, quand elle n'était qu'une adolescente rêvant de la comtesse de Noailles. C'est intitulé *Ivresse* :

*Je suis ivre !  
C'est le soleil,  
Les fruits vermeils,  
Les fleurs qui dansent...*

*C'est le silence  
De midi  
Les nuits chaudes  
De mon pays*

*Je suis ivre !  
C'est le parfum  
Des jardins  
Qui rôde...*

*C'est la musique, son ivresse  
Je suis ivre !  
Ce n'est peut-être  
Que ma jeunesse...*

Et c'est tout. Jeune et frais comme un paysage de cyclamens et d'anémones accrochés aux rochers... Et c'est certainement plus émouvant et plus près de nous que « le bleu des yeux bleus de la baleine aux yeux bleus » de Jacques Prévert et les « persiennes, persiennes, persiennes, persiennes, » de Louis Aragon qui, heureusement, a donné le *Crève-cœur*.

Elie Tyan s'est essayé à la poésie d'atmosphère bédouine. Voici, de ce poète, des passages de *Leila* qui rappellent le désert :

*Leila ! tes yeux noirs, sous les sourcils joints,  
A l'ombre tombant de la chevelure,  
Sont deux beaux guerriers venus de très loin  
Dans leur métallique et brillante armure.*

*.....  
Ton corps est brun, Leila, comme ces terres noires  
Où le sable à foison mêle ses grains vermeils  
Et qui brillent ainsi qu'une secrète moire  
Dès que les touche, oblique, un rayon de soleil !*

La forme de ces vers, tout en étant très française, rappelle étrangement les paroles de *Medjoun* dont voici quelques extraits :

« J'aime ton beau nom, Leilah ! J'aime les noms qui ressemblent au tien ! J'aime mon sommeil qui m'envoie des rêves où tu passes, les paupières frémissantes et la chevelure dénouée. »

Les poètes libanais qui se sont intéressés aux chansons de geste et à la poésie lyrique arabe sont rares. Si les voyageurs du XVII<sup>ème</sup> et du XIX<sup>ème</sup> siècle français se sont inspirés de l'Orient, les poètes libanais paraissent s'inspirer souvent de la mythologie gréco-romaine pour donner à leurs poèmes un caractère occidental. Ainsi Fouad Abi Zayd a trouvé parfois des accents qui rappellent les meilleurs passages des *Chansons de Bilitis*. Mais c'est surtout la mythologie phénicienne qui inspire leurs plus belles œuvres. Nous pensons surtout à Charles Corm qui a donné de très belles fresques rappelant la gloire des Phéniciens. Voici quelques vers de l'auteur de *la Montagne inspirée* :

*Que nos explorateurs — c'est un fait historique —  
Ont plus de deux mille ans avant les Portugais,  
Partis de la mer Rouge, interrogé l'Afrique ;  
Et sans se fatiguer,*

*Sans que leur cœur s'effraie ou leur flotte recule,  
Qu'ils ont vu le soleil, où nul ne s'y attend,  
Depuis le cap du Sud aux colonnes d'Hercule,  
A leur droite, en montant !*



Elie Tyan

*Que nos conquistadors ont écrémé l'écume,  
Des bords du Mogador aux bords du Panama,  
Bien avant que Colomb n'en boive l'amertume,  
Et Vasco de Gama !*

*Que nos rudes chasseurs ont couru l'antilope,  
Poursuivi le bison et traqué le lama,  
Bien avant qu'Améric mit son œil de cyclope  
Au sommet de ses mâts !*

*Puisque jusqu'au mystère impollu du Mexique,  
Plus bas vers l'Amazone, et plus loin, au Chili,  
Le hasard a trouvé, sur des tombes antiques,  
Nos vestiges pâlis !*

C'est toute l'histoire extraordinaire du Liban que l'on retrouve dans *la Montagne inspirée*, sa gloire passée, son éternelle destinée, toute sa terre tourmentée et son étonnante jeunesse. Charles Corm, pour parler de son pays, a trouvé des accents de barde. Et il fait figure de prophète quand il se penche sur le sol natal qui, soudainement, livre son secret...

Mais il n'y a pas que le passé, le terroir a trouvé aussi ses chantres. Le village et son église, ses coteaux et sa fontaine, les pierres et les sentiers où bruissent les cigales, toute la terre libanaise dont le parfum est printemps et amour ont trouvé leurs poètes.

Du Président Alfred Naccache, je citerai un poème que je trouve fort beau. Il s'intitule *les Pins* :

*Mon besoin éternel de silence et de songe,  
Lorsque du renouveau la grâce reparait,  
Me conduit à la verte et houleuse forêt  
Où dans l'ombre et la paix ma détresse s'allonge.*

*Loin du désir qui brûle et de l'ennui qui ronge,  
Le cœur est sans espoir comme il est sans regret.  
Inerte et les yeux clos, j'appelle le secret  
De la plainte qui meurt, renaît et se prolonge...*

*Les pins mélodieux sont des rêveurs sublimes !  
Sous le balancement infini de leurs cimes,  
Et l'azur rutilant, immobile et profond,*

*Laisse-moi m'endormir dans tes bras, ô Nature,  
Et que j'oublie un peu les êtres qui s'en vont  
Pour me sentir tout près de la terre qui dure !...*

De Michel Chiha, voici ces vers pleins de charme et qui sont ceux d'un authentique Libanais. Il s'agit de la *Maison des champs* :

*J'évoquerai ces jours sur le tard de mon âge,  
Leurs matins lumineux et leurs roses couchants,  
Quand il faudra partir pour l'ultime voyage  
Mes yeux te reverront, calme maison des champs.  
Ce sera le réveil des rythmes et des formes,  
Le croissant sur le toit comme un frêle cimier,  
Les bras ankylosés des oliviers difformes  
Et les palmes dansant sous l'aile des ramiers ;  
Le bâtiment de pierre et ses tuiles en pente,  
Le seuil d'où l'on découvre un paysage heureux,  
Les grenadiers en fleurs et la vigne grimpante  
Et les figuiers dressant leurs vieux torses nouveaux.  
Et puis à l'horizon la mer et la montagne,  
Les neiges proposant leur caresse à l'azur,  
Un départ de voiliers irisés qu'accompagne  
Un grand vol d'oiseaux blancs, majestueux et sûrs ;  
Mais ce sera surtout ton image sereine,  
Ma sœur en robe claire, au sommet de mes jours,  
Qui remplira mes yeux, — ô toi qui fais ma*

*[peine !  
Quand la maison des champs s'éteindra pour  
toujours.*

N'avons-nous pas rencontré nous-mêmes cette maison des champs à Chouit ou à Bhamdoun, sur la côte, à Djebail ou à Saïda ? Et le foyer patriarcal voisine, dans la poésie du terroir français, en Provence avec le cyprès devant le mas, en Gascogne avec le chêne. C'est avec l'olivier ou le palmier qu'on le rencontre au Liban. C'est toute

la poésie sereine et résignée du Libanais que nous découvrons chez Michel Chiha. C'est surtout cet attachement définitif à la terre ancestrale que nous fait ressentir le poète.

D'Elie Tyan, nous citerons ces quelques vers qui montrent toute la ferveur du Libanais pour son sol natal. Des centaines de milliers d'émigrants d'Afrique et d'Amérique doivent posséder cette même nostalgie qui un soir surprit l'auteur du *Château merveilleux* :

*Je t'aime et je reviens comme d'un long voyage  
En pays étranger,*

*M'assoit à ton foyer, et subir ton mirage,  
Et songer, et songer.*

*Que la Patrie est douce au cœur qui garde encore  
De l'humaine fierté*

*Et qu'est maudit le fils qui, volontiers, ignore  
Le sein qui l'a porté !*

*Et quand la mort un jour aura fermé ma bouche  
Et clos mes yeux ravés,*

*Je veux, ô mon Pays ! de ma dernière couche  
Voir encore que tu vis !*

La poésie libanaise est particulièrement caractérisée par l'Amour, amour de la Femme et de la Beauté, amour conduisant au mysticisme. Dans un sens, il n'est pas étonnant de trouver une certaine parenté entre les poètes libanais et les Soufis de Djelal Ed-Dine El-Roumi et de Hafiz.

Les Soufis, tels les disciples de Platon, ont prêché que l'amour de la créature est considéré comme le premier échelon menant à l'amour de la divinité. N'est-ce pas là la « Palla Kas » de Platon menant jusqu'à l'« ourania » la montée du moins au plus ? Et le mysticisme chrétien lui-même n'emprunte-t-il pas à l'amour ses symboles ? Aussi, parmi les poètes libanais qui ont le mieux chanté l'amour, on trouve des poèmes très émouvants et qui n'ont trait qu'à la religion. La poésie religieuse est du domaine des Saad, des Corm, des Naccache et de tant d'autres Claudel libanais. Mais, chez eux, elle devient chaste. Ce n'est pas la passion d'un Djelal dans ses distiques.

Ni luth, ni « nay », mais la fraîcheur et les parfums des champs qui servent de cadre à la poésie libanaise dite religieuse. Et c'est Notre-Dame du Liban que l'on retrouve généralement dans les hommages pieux des poètes. C'est souvent l'église du village ou une fête chrétienne. Et le poète se découvre alors une âme d'enfant.

D'Edmond Saad, le poète délicat des *Lampes d'argile*, voici quelques extraits de son poème *Dames du Liban* :

*Quand les cloches des monastères  
Dénouent de pieux rubans  
Toutes les Mariés du Liban  
Se dégagent de leur mystère*

*Madones de bronze et de pierre  
En ont le cœur tout attendri  
Et dans une pure lumière  
Se réveillent soudain et prient*

*A la pointe de la colline  
Une Marie du golfe bleu  
Donne à la mer qui s'illumine  
Le rayonnement de ses yeux,*

*Et dans la fraîcheur des chapelles  
D'autres vierges, graves et belles,  
Sont pleines d'amour et de foi  
Celles des villes, les villageoises  
Qui nous sourient dans les images  
Et toutes les Maries des bois...*

D'Edmond Saad, qui a si passionnément chanté l'amour charnel, voici encore une image du Nouveau Testament. Il s'agit des *Pâques champêtres* :

*Seigneur, tu m'as parlé dans la flûte des bois  
Par les grands peupliers tout pleins de confidences  
Dans les sources où l'onde essaye ses hautbois  
Les ruisseaux bruissants de rires et de danses  
O berger, je t'ai vu dans les sentiers du soir  
Quand les petits hameaux sont de grands encensoirs  
Tu tenais dans ta main le bâton de Moïse  
Et dans tes yeux brillaient les vendanges promises  
Tous les agneaux quittaient leur mère à ton passage  
Et toi, l'Agneau Pascal, tu marchais grave et blanc  
Les branches se baissaient pour toucher ton visage  
Et les fleurs se jetaient à tes pieds en tremblant...*

Il serait trop long de citer d'autres poèmes de Saad. Et il en est de fort beaux constituant une poésie religieuse qui ne peut étonner chez un homme qui serait en quelque sorte un Soufi chrétien...

Nous ne voudrions pas abandonner le thème chrétien, ou plus simplement le thème de la foi en Dieu, sans rappeler un passage de *la Montagne inspirée* qui montre à tous ce qu'est le Liban, pays de la tolérance et de la fraternité. Un pays qui, souvent, soumet toutes ses aspirations à la Providence.

Charles Corm écrit :

*L'expérience a dit à la jeunesse imberbe  
Qu'à notre Providence elle doit se plier,  
Que de la cruauté de la vindicte acerbe  
Il faut tout oublier !  
Qu'aux pieds de l'Éternel nous sommes des brins  
[d'herbe  
Dont l'avril ne fleurit qu'aux feux de ses matins ;  
Que nous venons du Verbe et nous allons au Verbe,  
Selon divers destins !  
Car les peuples ne sont que différentes gerbes  
Que Dieu pour ses moissons daigne prendre et lier ;  
Car les races ne sont que les cierges superbes  
D'un même chandelier !*

Si les poètes sont, en quelque sorte, les reflets de l'âme d'un pays, on comprend alors aisément l'esprit profondément hospitalier du Liban qui accueille dans son sein, comme ses propres fils, les étrangers, les malheureux, les déracinés, et qui un jour, comme par miracle, se découvrent une patrie, un foyer. Pays de tolérance, ce Liban



Victor Hakim.

a toujours été très près des cœurs. Pays où l'homme se contente d'un coin pour la litière d'une seule brebis : « *Niyel man oulou mar ad anzé fi jabal libnan* ».

Nous ne voudrions pas terminer cette causerie avant de donner un aperçu du thème ayant trait aux états d'âme des poètes libanais. Et Michel Chiha, poète des « états d'âme », est par excellence celui chez lequel on trouve, avec un art fini, tous les sentiments et toutes les sensations de l'homme aux différentes étapes de la vie.

La sensibilité chez Michel Chiha n'est plus une abstraction, elle devient un paysage, une figure, une fleur ; en son émoi et en sa douceur, elle se concrétise dans tout ce que nous rencontrons sur notre chemin.

Pas un poème de *la Maison des champs* qui ne possède sa lumière, son élan vers le Beau.

Voici quelques vers de Michel Chiha, révélateurs d'une âme et qui expliquent mieux qu'un

roman un comportement humain, une prise de position devant la vie :

*Le grain de sable est seul au milieu du désert,  
Dans le mouvant silence et l'infini des sables.  
Indifférent au nombre, il demande à quoi sert  
La foule dans l'ennui des choses périssables.*

*Songeant au grain de sable, il me plaît d'être seul  
Dans le tumulte immense et vide de la foule ;  
Je suis le confident d'un très lointain aïeul  
Et je perçois le bruit de l'heure qui s'écoule.*

Chez un poète comme Victor Hakim, les états d'âme sont fort curieux parce que particulièrement dépouillés et revêtant un caractère d'une telle intensité qu'ils rappellent un peu la facture d'un Alexis Léger.

Je citerai ce passage de *Pharnabaze* qui évidemment étonne et laisse songeur :

*Quel parchemin vaut l'oubli  
Quand on baigne dans l'éteve  
Le regard rond  
Epiant des saveurs d'aquarium qui fourmillent  
De lenteurs.*

Mais chez Victor Hakim tout n'est pas à l'avenant, car voici un autre état d'âme que l'on comprendrait mieux et qui émeut :

*Un homme a passé dans mes songes  
Et ne me connaît plus  
Comment suis-je le même  
Après le chemin parcouru...*

Et encore :

*Amour sans fin des vagues lustrales  
Egouttement perdu des larmes  
Des remous froissés jusqu'à la folie  
Sont les rides de nos sillages dispersés.*

Victor Hakim, tout comme Fouad Abi Zayd, Joumana Ahdab et Riad Malouf, apporte une note nouvelle et originale dans la poésie libanaise d'expression française. Influencée par des poètes tels que Supervielle, et surtout Paul Eluard, la jeune génération de la poésie libanaise risquerait peut-être de perdre tout le naturel et toute la fraîcheur qui a toujours caractérisé l'art poétiques des Maîtres d'hier. Et quand on songe que rien que dans le domaine du théâtre la pièce de Chukri Ghanem, *Antar*, qui fut reprise récemment à Paris après de nombreuses et brillantes représentations fut écrite en vers alexandrins, on ne devrait pas, à présent, au Liban, jeter la pierre au bon « vieil alexandrin » qui demeure du domaine de l'éternel malgré les élucubrations du dadaïsme, du fafisme (un nouveau venu) et du lettrisme de M. Isou.

Heureusement aucun excès chez ces poètes que nous venons de citer. Ainsi, Mme Joumana Ahdab, qui a complètement rompu avec le passé, nous donne par exemple des poèmes tels que celui dont nous vous lirons des passages tantôt, et qui n'a certainement rien de commun avec les disciples de M. Tzara. C'est un inédit et qui ne porte pas encore de titre :

*Qui m'allègera de ma haine  
De ma haine qui brûle en moi  
Ce feu de forge jamais éteint  
De ma haine inassouvie*

*Ce puits noir creusé en moi  
Cette eau sournoise et profonde  
A ce frissonnement d'ondes  
Vit le serpent de mes nuits...*

Comme vous le voyez, nous sommes très loin des œuvres qui marquèrent les débuts de Mme Ahdab, loin de « cette pluie de rose » si parfumée dont voici quelques vers :

*Prends de tes mains soyeuses  
Prends à larges poignées  
Leurs sombres pétales pourprés  
Leur ivresse silencieuse.*

Mais Joumana Ahdab en est-elle devenue moins la talentueuse poétesse que nous avons toujours admirée ?

Toujours dans le domaine des états d'âme, nous trouvons chez Edmond Saad des vers qui rappellent un Baudelaire moins morbide mais non moins réaliste. Voici du poète des *Lampes d'argile* ce poème intitulé *la Dernière nuit* :

*Elle viendra vers moi par une nuit de cierges  
Les fibres haletaient leurs cris de désespoir  
Et les encens nouaient à sa robe de vierge  
Les supplications de milliers de bras noirs.  
Je la verrai surgir d'un vol de noctuelles  
Masquant de voiles blancs son regard de hibou  
Elle fondra sur moi, fatale et rituelle  
Je sentirai ses mains ramper sur moi jusqu'à mon*

*[cou  
Lorsque son doigt glacé touchera mon visage  
Afin de modeler mes traits à son image,  
Ah ! cette œuvre de mort que recouvre un linceul  
Que pourront les regrets, les clameurs, les prières  
Et l'ardeur des soleils et l'amour de la terre ?  
Je serai froid, je serai nu, je serai seul.*

On retrouve ce sentiment de la mort chez presque tous les poètes libanais, mais jamais il n'appelle le désespoir absurde des poètes d'aujourd'hui qui, par peur, tournent la mort en ridicule, mais plutôt la résignation et souvent une souriante résignation. D'ailleurs, en Orient, et tout particulièrement au



Liban, malgré les pleureuses de village, les enterrements donnent l'impression d'une « fête de fleurs » où trônent de petits cupidons figurant des anges. Chez beaucoup d'auteurs libanais, poètes et prosateurs, la mort voisine avec le sentiment le plus exquis de la Nature, toujours vivante et régénératrice, dans laquelle on renaît comme dans le mythe d'Adonis qui, après sa mort, devient rosier à l'exemple de sa mère Myrtha qui donna naissance au myrthe.

Voici quelques extraits de poètes libanais montrant cette confiance dans un panthéisme de l'homme et qui enlève à la mort cette horreur du néant en donnant aux disparus une nouvelle existence, les rapproche de nous et nous fait, pour ainsi dire, partager leur vie.

De Michel Chiha, ce poème :

*Vous demeurez pour moi tangibles,  
Absents, qui n'avez plus de corps !  
Vos parfums sont encore si forts  
Et vos yeux éteints si visibles !  
Je vous sens partout où je suis,  
Plus tendres, ô morts ! et plus sages  
Et quand vous partez, je vous suis  
Vers vos ténébreux paysages,  
Si bien que vivant avec vous,  
Sensible à vos voix émouvantes,  
J'entretiens sur vos traits si doux  
La chaleur des choses vivantes.*

Chez l'auteur de *La Montagne inspirée*, les morts du Liban reprennent vie pour faire se ressouvenir les vivants oublieux des gloires passées :

*Nul n'ose plus venir interroger les pierres  
Qui couvrent nos martyrs et semblent sous la main  
Pleines d'un sang profond et de larmes amères,  
Comme des corps humains !*

Mais c'est surtout la vie, la vie dans toute sa nature et son soleil, ses étoiles et sa lumière, la vie dans ses joies et sa jeunesse, ses plaisirs et ses chansons, que nous retrouvons chez les poètes libanais de la nouvelle génération. Riad Malouf, qui appartient à une famille illustre de poètes et de penseurs, a donné des plaquettes de poésies toutes remplies de fraîcheur. Joumana Ahdab, de son côté, a longtemps chanté le printemps de son âme et de la nature. Chaque année, nous découvrons de nouveaux poètes au Liban, tels que Edouard Azouri.

Parmi les jeunes poétesses libanaises, un nom déjà célèbre, celui de Mme Andrée Chédid, est prêt à conquérir Paris. Jeune Libanaise mariée à un Egyptien, Andrée Chédid est le seul écrivain d'Orient dont la grande revue française *Terres et Hommes* et les *Nouvelles littéraires* aient donné l'un une nouvelle, l'autre un poème, *le Lac*.

Voici de Mme Chédid ce que nous considérons être un chef-d'œuvre. C'est un poème intitulé

*Enfants de nos guerres.*

A Charles Corm.

*D'un cœur plus sec que le grain brûlé  
Je t'ai donné un visage d'homme  
Les cendres de son sourire  
Et l'oubli de tes yeux*

*Enfant à l'œil lucide  
Qui porte le fardeau d'un corps toujours trop* [neuf

*Enfant enfant de nos guerres  
Au fond de ta poitrine  
J'ai mis un oiseau mort.*

La poésie libanaise est à l'image des « adonies », ces pèlerinages de Phénicie, faits de rires et de sanglots, de joies et de souffrances, images de la mort et de la vie, pèlerinages qui étaient « le chemin la croix » de l'amour qui ne s'éteignait que pour renaître plus fort et plus beau. La poésie libanaise puise son essence dans la nature même du Liban. Elle s'abreuve aux sources d'un pays qui donna au temple de Salomon ses cèdres, au monde ancien sa civilisation, et qui continue, par sa lumière et sa vitalité, à refléter le sentiment de l'Éternel. C'est en songeant aux poètes libanais que l'on se rappelle ces paroles de Charles Morgan : « Tout art parfait est une image de Dieu gravée par lui pendant le sommeil de l'artiste. » Et enfin, pour expliquer la naissance du poète libanais, j'aimerais citer ces vers de Michel Chiha :

*Pourtant je ne saurais respirer si je n'aime,  
Rencontrer la beauté sans un secret émoi,  
Et vivre sans aimer jusqu'à la douleur même,  
Seigneur, vous m'avez fait un cœur trop grand pour* [moi !

RAYMOND LOIR.

## Articles et Chroniques

# Les paysans de Syrie et du Proche-Orient

par **René Étienne**

Les principaux ouvrages que l'Occident consacrait à l'Orient durant le siècle dernier n'étaient guère que d'égotistes comptes-rendus de voyages, des *Orientales* avec des minarets, des considérations sur les ruines de Baalbec ou de Palmyre. Tout au plus Gérard de Nerval essayait-il de gratter le pittoresque pour atteindre en Orient l'humain. Mais, par le succès de Pierre Loti, l'Orient s'identifia aux prétendues *Désenchantées*: exotisme et sensiblerie.

Ce sera du moins un des mérites de notre siècle: avoir compris que l'Orient méritait mieux qu'une littérature de voyageurs pressés, les Orientaux, mieux que la curiosité condescendante du touriste. On connaît en Egypte l'ouvrage du Père Habib Ayrout sur le Fellah (1), premier essai d'ensemble sur la question paysanne dans la Vallée du Nil. On ne connaît pas encore, mais bientôt on connaîtra, je l'espère, le livre plus récent de Jacques Weulersse, *Paysans de Syrie et du Proche-Orient* (2). Deux hommes différents de goûts et de formation, un jésuite et un universitaire laïque, se confirment mutuellement.

M. Jacques Weulersse avait attiré l'attention du public cultivé par deux thèses de doctorat: l'une sur le pays des Alaouites (3), l'autre sur le cours et le régime de l'*Oronte* (4). De 1934 à la publication de ces thèses, M. Weulersse avait donné à diverses revues savantes un essai sur Antioche, un autre sur la question des minorités en Syrie, un autre sur le régime agraire et la vie agricole en Syrie, un autre, enfin, sur la primauté des cités dans l'économie syrienne. C'est dire que l'auteur n'a pas abordé à la légère le sujet de son dernier livre. En fait, il a consacré près de dix ans à le connaître; mieux: à le comprendre.

*Paysans de Syrie et du Proche-Orient* a paru dans une collection de synthèse intitulée *Le Paysan et la Terre*, collection dont les deux premiers directeurs disparurent pendant la guerre; le premier, professeur en Sorbonne et auteur notamment de *L'Étrange Défaite* (5), fusillé par les Nazis en juin 1944 pour son héroïsme dans la lutte clandestine, Marc Bloch; le second, André Déleage, mort au combat durant la libération de l'Alsace, en 1945. Comme si une fatalité pesait sur cette collection, symbole de la fatalité qui, par le monde, opprime la paysannerie, à peine M. Weulersse avait-il mis la main à la conclusion de

son livre sur les *Paysans de Syrie*, il mourait tout jeune, le 28 août 1946, au cours d'un voyage d'études en Afrique Occidentale.

C'est à décrire, analyser, expliquer les divers types de l'humanité paysanne que Marc Bloch voulut consacrer *Le Paysan et la Terre*. L'homme des champs y apparaît dans le paysage familier de ses labours, de ses jardins, de ses pâtures qui, façonné par le travail des générations, à son tour façonne leur destin. On le voit aussi à ses jours de prière ou de repos; sur la place du village où la communauté délibère; sur les chemins de l'exode ou de l'émigration. Marc Bloch voulut étendre au-delà de la France et du monde occidental son enquête sur la paysannerie. Aucun esprit de clocher par conséquent. Si Albert Dauzat publia un volume sur le village de France, M. Labouret, six mois avant *Les Paysans de Syrie*, nous donnait un savant travail sur les paysans d'Afrique Occidentale. On peut donc apprécier déjà la collection dans son ensemble: il s'agit d'ouvrages bien pensés, souvent bien écrits, abondamment illustrés de graphiques et de photos. C'est particulièrement vrai de l'ouvrage de M. Weulersse, qui se divise en deux grandes parties: dans la première, il étudie les conditions, dans la seconde, les aspects de la vie paysanne.

Les terres du Proche-Orient furent parmi les premières qu'on exploita rationnellement et l'une des patries de l'agriculture occidentale. Alors toutefois qu'elles étaient jadis en avance sur les autres pays méditerranéens, il n'en est plus de même aujourd'hui. Comment cela se fait-il? C'est que le sol aride et léger, dont la végétation fragile cédait facilement devant l'effort du laboureur, offrait des conditions propices à des civilisations jeunes encore. Les sols humides et profonds de l'Europe Occidentale, avec leurs cieus bas, leurs horizons bouchés, leurs forêts et leurs marécages, durent autant déconcerter les marchands phéniciens que le sol rocailleux de la Syrie fait aujourd'hui le paysan français.

L'histoire s'associe à la géographie pour expliquer cette fixité de la paysannerie syrienne. A l'exception de la bande côtière, les terres cultivables de cette région se trouvent limitrophes du désert et par conséquent de la vie nomade. Encore qu'on ait exagéré le conflit entre les civilisations nomades et sédentaires, il reste que la proximité du nomade rend précaire la tenure du fellah et que l'esprit de liberté du nomadisme a toujours désagrégé la société rurale qui, pour subsister, a besoin d'autres lois que celles qui régissent la tente. Ceci n'est qu'un détail, mais com-

(1) Une traduction anglaise vient de paraître au Caire, chez Schindler.

(2) Editions Gallimard, 1946.

(3) Deux volumes, Tours, 1940.

(5) Paris, Editions du Franc-Tireur, 1946.

bien significatif: la première poésie grecque est celle d'Hésiode, *les Travaux et les jours* du paysan; Rome elle-même, la belliqueuse, fit chanter les *Géorgiques* par son poète officiel; que si nous lisons les quacidas bédouines antérieures à l'hégire, nous n'y trouvons guère que les beautés de la chamelle préférée, la tristesse au désert du campement abandonné, l'exaltation du rezzou sur la tribu rivale; et n'est-ce pas Ibn Khaldoun qui rapporte un hadith selon lequel le Prophète, à la vue d'un soc de charrue, déclara: «Cette chose-là n'entre jamais dans une maison sans que l'avisement y entre aussi»? La civilisation de l'Islam classique est donc une civilisation citadine et nomade qui vouait l'homme de la terre à la portion congrue.

Mais l'usage a souvent corrigé ce que ces conditions unies à ces principes auraient pu avoir de sévère. Tandis que les circonstances naturelles et historiques ont souvent desservi le fellah de Syrie, le régime de la propriété et celui de l'exploitation lui furent parfois bienveillants. Naturellement, le fellah reste trop souvent soumis aux grands latifondiaires qui vivent à la ville, pour la ville, et qui ne sont représentés sur leurs terres que par des «soubachis» (en arabe: «wakils»). Ceux-ci s'efforcent surtout de faire fortune tant aux dépens du maître qu'à ceux du pauvre fellah, parasites de la terre analogues à ceux que nous avons en France (les experts-géomètres). Quant aux grands propriétaires, ils sont souvent arrivés à considérer l'usage aux dépens de leurs métayers comme une des sources les plus sûres de revenus; selon l'excellente formule de M. Weulersse «à l'exploitation des terres, ils préfèrent l'exploitation du fellah». Le fellah des grands domaines souffre ainsi de tous les maux du servage, sans bénéficier de la sécurité relative qu'offrait jadis ce statut. Heureusement, il est pour lui un autre genre de vie. Dans une importante région de Syrie, à l'est du Liban (Damas, Homs, Hama, Alep), prévaut un système ingénieux de propriété communautaire, le «mouchaa». M. Weulersse l'étudie en détail. Dans sa signification originelle, le mouchaa désigne une propriété collective exercée par une communauté villageoise sur l'ensemble du territoire qu'elle cultive. On concilie le caractère collectif de la propriété et le caractère individualiste de l'exploitation en redistribuant périodiquement les terres. Ce dispositif exige le maintien d'une discipline communautaire car, s'il est vrai que chaque famille ne travaille que pour soi, l'individualisme est limité en ce sens que labours, semailles, moissons, assolements sont décidés globalement par les anciens. Le village mouchaa originel constitue un organisme extrêmement robuste et sain. L'exploitant y exerce le droit de propriété. Un partage périodique maintient la paix sociale. On trouve encore en Syrie de nombreux villages du type mouchaa. Ils régressent malheureusement devant la poussée de l'individualisme. Et l'on ne peut que le déplorer car toutes les civilisations paysannes ont abouti spontanément à ce type de tenure qui concilie parfaitement les exigences du groupe et les goûts de l'individu. C'est une espèce de propriété mouchaa que le «tsing» des

Cihnois, le «fokonolona» des Malgaches, l'«ejido» du Mexique, le «mir» du tsarisme. Ce système, le meilleur qu'ait jamais pratiqué l'économie paysanne, a sans doute un inconvénient, surtout dans les pays de grande natalité: les parcelles sont in définiment morcelées, au point qu'on voit des champs partagés en lanières, dont beaucoup sont larges de deux ou trois sillons, mais longues d'un kilomètre et plus. Un remembrement périodique s'impose alors. Mais le principe reste sain.

Dans les terres plus riches du littoral, où l'on peut pratiquer les cultures d'irrigation, un contrat spécial, le contrat de «mougharsa», règle habilement le régime de la propriété. Le principe en est simple: le propriétaire concède à un métayer du terrain nu, à charge pour celui-ci de le planter selon les vœux du bailleur. Quand la plantation commence à rapporter, on la partage entre les deux parties contractantes, chacune tenant désormais sa part en pleine propriété; le partage met fin à l'association. Ce type de contrat favorise le propriétaire dont la part plantée vaut beaucoup plus que la totalité nue; elle ne favorise pas moins le métayer qui, sans capitaux, devient propriétaire.

Non moins attachante est la seconde partie de l'ouvrage, qui décrit la vie paysanne avec ses traits communs et ses variétés régionales. La famille, le mariage, le village, la religion, la nourriture, la maison, l'habitat, le vêtement, le rythme démographique, M. Weulersse n'oublie rien de ce qui constitue l'humble vie du fellah. Et l'on ne sau-

### *Assurances sur la Vie*

# L'UNION-VIE

RC. C. 4054 Le Caire: 7, Avenue Fouad I<sup>er</sup>

RC. A. 10036 Alexandrie: 1, Rue Debbané

rait lui reprocher (ce dont certains ont pu faire juste grief au Père Habib Ayrout) d'avoir mal compris, ou partiellement exposé la religion paysanne. Parfaitement objectif, et peu soucieux d'affirmer la primauté de telle ou telle foi, M. Weulersse analyse le mélange d'Islam et de survivance pré-islamique dans la piété du fellah; c'est au saint local que, pareil en ceci au paysan de France, le fellah de Syrie adresse avec le plus de ferveur ses prières personnelles. C'est près de sa «ziara» qu'il se sent le plus près de l'émotion religieuse. Pour les femmes surtout, le saint local est le seul consolateur. Naturellement, les conditions de vie varient selon les régions. Le montagnard du Liban n'est pas celui des Alaouites. Il ne ressemble guère à ceux qui cultivent les «ghoutas» de Damas, moins encore aux «manader» qui vivent au bord de la Steppe.

Livre impartial, ai-je dit, et même dans le chapitre où l'auteur essaye d'apprécier l'action de la France durant la période aujourd'hui révolue du mandat (remembrement, cadastre, etc.). Livre im-

partial, mais non pas indifférent. «Si ce livre a quelque valeur, écrit l'auteur, c'est aux sentiments qu'il le doit, à la sympathie sans laquelle la géographie dite humaine n'est plus que nomenclature, catalogue, classification.» La sympathie humaine, toujours présente ici, jamais n'aveugle la raison de M. Weulersse. Sa sympathie pour le fellah et la condition du fellah ne l'empêche pas d'en juger objectivement la situation. «Pour la transformer, il faudrait non seulement des capitaux considérables, mais encore une véritable révolution sociale, une révolution dans les mœurs et dans l'esprit», car si les pays du Proche-Orient ont fait récemment, et en fort peu de temps, de grands progrès politiques, le tableau de la vie rurale traditionnelle reste en 1946 ce qu'il était en 1939, en 1930 ou en 1830. «Evolution politique et nationale accélérée d'un côté, stagnation ou même réaction de l'autre, combien de temps pareil de force pourra-t-il subsister? Tel est sans doute le problème fondamental du Proche-Orient. L'avenir est dans le destin du fellah.»

René Étiemble.

### Visages d'Écrivains

# JEAN COCTEAU

par Jean Dupertuis

Voilà déjà plus de trente ans que l'auteur d'*Enfants terribles* a ses admirateurs et ses détracteurs. Et quelle saine curiosité suscite chacune de ses œuvres, augmentant d'autant plus l'intérêt que prend le public à tout ce qu'il crée — romans ou contes, pièces de théâtre, ballets ou scènes de cinéma.

L'on sait le pouvoir d'incantation — d'évocation — de Jean Cocteau, le don qu'il possède de tirer à la fois le maximum d'irréalité et de vérité du spectacle des êtres ou des choses. Avec quelle ingénuité, toujours en éveil, comme si son œil était le plus intelligent — le plus inquisiteur — qui soit, derrière les apparences il force en se jouant le secret des moindres signes, dénude les décors, démasque les personnages. Et son art est à tel point une sorte de diagnostic — diagnostic subjectif, cela va sans dire, souvent partial, sans cesser d'être sincère — que l'on peut parler, sans risquer de se tromper, d'un « univers Cocteau » à qui appartiennent en propre ses dimensions, ses rapports, ses proportions et, je crois bien aussi, son esthétique et son éthique.

Une seule fois — que je sache — en 1936 — Cocteau se vit affronter un monde construit en

dehors de lui-même, indépendant de ses choix et de ses goûts. Et cela nous valut *Mon premier voyage* — voyage « réel » autour du monde qu'il entreprit, pareil à un dormeur surpris dans son sommeil, et qui subitement, en se frottant les yeux, quitte son appartement du Palais-Royal, où chaque tenture, chaque bibelot... chaque nuance... paraissent accordés pour donner à la rêverie des motifs d'illusion toujours nouveaux.

Sans doute, en optant pour l'imprévisible, l'auteur ne s'est point mis dans un état de démission — même provisoire — envers soi-même, et précisément toute la saveur de son livre vient de cette alternance des phases d'« abandon » et de « reprise » par lesquelles passe le poète, à maintes pages où s'équilibrent les deux tendances.

Et se créent ainsi d'inoubliables visions dont l'on sent bien qu'elles sont extravagantes à la fois et scrupuleusement exactes.

Tel ce croquis de Hong-Kong nocturne, par exemple, que je regrette de ne pouvoir citer tout entier : « Et le dragon (la ville) ondule de toutes ses écailles peintes, de toutes ses stalactites d'étoffes qui pendent et ses stalagmites de perches qui les hérissent »... « plateau de théâtre

qu'il évoque à mes yeux, pendant que les machinistes changent le décor d'une féerie... « plateau où les fils s'entre-croisent, où les trappes s'ouvrent, où des échafaudages s'enfoncent et se dressent, où des « pendillons » se chevauchent en traversant la scène »... « tout un navire du hasard, de l'espace, du temps qui se construisent en hâte, tout un désordre d'horizons de travers, de ciels qui basculent, tandis que, cruellement maquillés et cadavériques, au milieu d'un cyclone de perspectives, de cris, de sifflets, de poussière, les acteurs et les actrices, en costume de soie, se promènent. »

\*  
\* \*

Dans son appartement sombre, aux plafonds bas, et dont les fenêtres s'ouvrent sous des arcades, la chambre où travaille Jean Cocteau ne reçoit jamais un rayon de soleil. Une lampe à pied, sous son abat-jour jaune, y brûle en permanence.

Aucun meuble prétentieux n'encombre la pièce. Un petit tableau noir, avec des inscriptions qui sont des rendez-vous, écrits à la craie : « 9 heures — Studio... 14 heures — Colette », qui est sa voisine — elle habite à deux pas — et contre les murs, de vieilles estampes où l'on peut suivre toute l'histoire de Faust. Une petite vitrine où je me rappelle avoir vu une boussole ancienne et des crapauds de verre poli. Et sur la table de l'écrivain, de tous les côtés, pêle-mêle, tubes de couleurs, porte-plumes, pinceaux, crayons et feuilles blanches.

Je pensais à ses poèmes graphiques qu'il dessinait sans arrêt, en 1920, illustrant combien de rêves, et sans pitié, d'un trait dur et froid, comme s'il représentait des personnages de marbre antique.

Et plus tard, en 1926 — je m'en souviens — après une mise en scène poétique pour *Roméo et Juliette*, avec quelle facilité, dans bon nombre de ses pièces (1), il passera du style difficile, parfois abstrait, au texte pour grand public — celui de *Voix Humaine*, entre autres, monologue dramatique d'une femme seule au téléphone, ultime tentative d'une femme pour sauver son amour — acte que joue toujours la Comédie-Française.

Dédicace de son *Essai de critique indirecte* que j'avais dans ma poche, et aussi *Secret professionnel* où s'exprime le vœu d'une nouvelle poésie, remontant à Rimbaud, forte et directe, sans symboles ni rythmes musicaux. Et sur les deux pages de garde, cette signature de Cocteau que

(1) *Orphée, Oedipe, Antigone, etc...*

j'aime tant, suivie de la fameuse étoile qui relève la grisaille de l'écriture. Et, chez lui, cette vieille habitude de retrousser ses manches, en écrivant, comme pour laisser plus de jeu à ses longues mains, veinées de bleu, qui semblent celles d'un sculpteur ou d'un hypnotiseur.

.....  
Conversation à bâtons rompus — feux croisés de questions et de réponses :

— La poésie et les poètes ? me dit-il. On en parle trop avec des sous-entendus fantaisistes,



Jean Cocteau.

alors qu'il faudrait apporter à ce sujet plus de rigueur scolastique.

— Le conte de fées ? Mais c'est le genre le plus grave, le plus sérieux qu'on puisse imaginer.

— Ah ! oui, mon ballet de *Parade*, que j'ai créé pour Darghilew. Ce fut un beau scandale : costumes de Picasso, musique d'Erik Satie, avec Massine, comme premier danseur.

Et déjà le poète pense à autre chose. En cinq minutes, j'apprends qu'on va reprendre *Renald et Armide*... que l'aviateur Roland Garros fut son meilleur ami (2)... que les mises en scène du théâtre parisien sont trop factices, les effets de lumière trop subtils.

(2) Il parle longuement de lui dans *Cap de Bonne-Espérance*.

— Il faut supprimer, tout cela, dit-il. Une scène nue, arrangée n'importe comment, des acteurs placés n'importe où, et un texte. Oui, des acteurs et un texte, c'est tout le théâtre.

Puis il précise sa conception, en ajoutant :

— Il faut changer... trouver autre chose.

Et c'est là Cocteau tout entier : spontanéité et renouvellement. Toute sa vie a été dominée par ces deux thèmes.

\*  
\* \* \*

Et le voici, aujourd'hui, « cinéaste », bien qu'il continue à écrire pour le théâtre.

Après son *Eternel Retour* et sa *Belle et la Bête*, inspirés d'une légende et d'un conte de fées — deux films qui valent surtout par la fraîcheur des images — avec quelle intelligence, semble-t-il, quelle finesse de métier, l'auteur de *Ruy Blas* sait utiliser dans son scénario, les nombreuses substitutions — « coupes » de théâtre — que comporte la pièce de Victor Hugo, et mettre en relief les meilleurs passages de pur mélodrame.

Dans son scénario de ballet : *le Jeune Homme et la Mort* — le dernier de sa composition, sauf erreur — interprété par Jean Babilée au théâtre des Champs-Élysées, n'est-ce pas toute l'anxiété de notre temps que symbolisent ces gestes de désespoir et cette danse presque macabre, dans la scène du pendu, imaginée par Cocteau, « poète un peu démon », comme l'avoue Pierre Sandhal, et « magicien sans tendresse » ?

Enfin, les trois actes de *l'Aigle à deux têtes* (1) — que je viens de lire — représenté, en 1947, sur la scène du théâtre Hébertot.

« L'auteur a pensé qu'il serait intéressant, écrit Cocteau, et propice au grand jeu du théâtre d'inventer un fait-divers sur l'énigme que pose la mort étrange de Louis II, de Bavière (2), et d'écrire ensuite une pièce pour en dévoiler le secret. » C'est dire avec quelle attention — quelle

rigueur — il a construit le drame du château de Krantz, dont il imagina d'abord la dernière scène : « L'on retrouva la reine poignardée dans le dos, en haut de l'escalier de la bibliothèque. Elle portait une robe d'amazone et venait de saluer ses soldats à la fenêtre. L'assassin gisait au bas des marches, foudroyé par un poison. Comment s'était-il introduit dans le château ? Au moyen de quelle menace avait-il pu y rester trois jours ? »

Tragédie dont parle l'auteur, dans son introduction, comme si elle avait été réelle : la reine ne sachant pas quel est cet homme qui pénètre chez elle, et l'anarchiste, désigné par son parti pour la tuer, ignorant que la chambre où il pénètre est celle de la reine.

« Ils trahissent leur cause, écrit Cocteau, en vivant ensemble pendant trois jours, en se donnant l'un à l'autre, sans se connaître... « Flambée de leur amour qui, tel un météore, dure une seconde et disparaît. »

Aux dialogues des deux héros, écrits dans une langue tantôt sèche, tantôt imagée, se mêlent dans les antichambres ceux de plusieurs personnages : un officier d'ordonnance, d'allure romantique, un ministre de la police, une lectrice, un nègre presque muet, attachés au service de la reine.

Et, précédant la dernière scène, la plus pathétique — la plus théâtrale — toutes celles où s'équilibrent avec art les thèmes de l'ambition, de la bonté ou de la haine, et que l'auteur a su nimber de poésie, comme pour donner une vérité de légende à l'histoire qu'il nous conte et qui s'achève par la mort « spectaculaire » des deux amants.

Et, tout en lisant, j'imagine, tel que je le connais, Cocteau, dans les coulisses, interrompant les compliments par : « Allez le dire à Edwige Feuillère et Jean Marais » — ses deux principaux interprètes. Et je l'entends répondre, le sourire aux lèvres : « Oui, en effet... c'est du théâtre », n'osant point avouer, dans sa modestie toujours un peu nerveuse, que le bon dramaturge est celui qui sait rendre une fiction vraisemblable et maintenir son public en haleine du commencement à la fin du spectacle.

Jean Dupertuis.

(1) Editions Gallimard.

(2) ... que l'on trouva noyé, en 1886, dans le lac de Starnberg.

# Revue des livres

par **Henri Gal**

Avec ses ouvrages sur *Philippe le Bel*, *Jeanne de France*, *fille de Louis XI*, *les Trois femmes de Philippe-Auguste* et *François Ier*, le duc de Lévis-Mirepoix a acquis une place de choix parmi les historiens des annales nationales. Il n'est pas exagéré d'écrire qu'avec son dernier ouvrage *la France de la Renaissance* l'éminent historien s'est acquis encore des titres sérieux à l'attention des esprits pour lesquels le passé demeure une lumière vivante. Cet ouvrage, très condensé, embrasse les règnes de six rois: Charles VII, Louis XI, Charles VIII, Louis XII, François Ier et Henri II, et constitue un «vade-mecum» fort judicieusement rédigé pour se représenter et pour comprendre une époque chargée de notre histoire. Comment la France échappe à l'étreinte anglaise, à l'état féodal, aux premiers accès de la mégalomanie des Habsbourg, pourquoi elle est intervenue en Italie, tout est esquissé avec une ampleur suffisante pour l'édification de tous ceux que les graves conjonctures présentes incitent à consulter «des sources». L'ouvrage de M. de Lévis-Mirepoix est riche

en comparaisons et en portraits qui nous surprennent; il situe sous un jour nouveau le rôle du cardinal d'Amboise, la paternité de Louis XI dans l'affaire d'Italie, la supériorité de François Ier, et tout cela nous enchante. On juge de la peine qu'ont eu ces six monarques à gouverner un pays comme la France, qui est difficilement gouvernable. Citons en passant cette réflexion: «Un des adages les plus vains qui soient est de dire que personne n'est indispensable. Il se présente au contraire, en histoire, de nombreux cas où l'on ressent profondément la disparition d'un homme qui occupe une fonction publique. Il ne s'agit pas toujours d'un homme supérieur, mais quelquefois d'un personnage dont les capacités moyennes s'adaptent particulièrement aux circonstances.»

M. de Lévis-Mirepoix est un annaliste probe, qui, porteur d'un grand nom de France et possesseur de précieuses archives, veut prouver que le service de l'intelligence nationale et la défense du bon sens vont de pair. Il a, si l'on peut dire, fait ses preuves (1).

**le soir**

**un bon livre et...**

**mon quart VICHY**

**l'eau qui fait... DU BIEN**

**VICHY CELESTINS**

A la gloire de la France M. A. Thomazi publie *Marins, bâtisseurs d'Empire*. Ce volume est consacré aux possessions françaises d'Amérique. Nous voyons ce que furent les précurseurs: Jacques Cartier, illustre, et les méconnus, Jean Ribault, Villegagnon, Landonnière, puis Champlain, Isaac de Razilly, les frères Lemoyne, enfin c'est la période des grands marins: d'Estrées, Duquesne, les guerres des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle jusqu'à la conclusion du catastrophique Traité de Paris. Les possessions d'Amérique sont réduites au XIX<sup>ème</sup> siècle, et sont celles qui existent encore de nos jours: Guyane, îles de la Martinique et de la Guadeloupe, Saint-Pierre et Miquelon, Joliment et abondamment illustré, cet ouvrage est plein d'agrément (2).

Dans la période troublée que nous vivons, nous conseillons la lecture de l'ouvrage de M. Pierre Launois consacré à *Madagascar hier et aujourd'hui*. Ceux qui, sans être au courant des faits historiques, prétendent que la France n'a eu que des vues impérialistes à Madagascar, et s'efforcent de justifier les sanglants événements qui ont déchiré cette colonie ces derniers mois, feront bien de lire ces pages où est exposé impartialement ce que la France a apporté de bienfaits et d'amitié aux laborieuses populations malgaches (3).

Sur le plan spirituel et historique, — et nous rejoignons en partie le bel ouvrage du duc de Lévis-Mirenoix, que nous citons plus haut, — l'étude de M. Bernard Devismes, *Unité religieuse, Unité nationale*, est consacrée à l'évolution de la Réforme jusqu'à la Révocation de l'Édit de Nantes. L'auteur, royaliste et catholique, ne défend pas Louis XIV, responsable de la Révocation de l'Édit de Nantes, mais il tente d'expliquer sa conduite, et sa tâche est méritoire. Disons aussi que l'impartialité de l'historien est réelle, et qu'il n'hésite pas à reconnaître les torts de la royauté et de ses serviteurs zélés. Mais cette lecture terminée, nous demeurons fidèle à notre idéal de liberté de conscience et de liberté tout court (4).

Un homme libre, tel pourrait être le sous-titre des souvenirs de M. Pierre Ch. Prudhon, *L'Enfant à la langue coupée*. Nous avons pris à la lecture de ces pages un sincère agrément. Écrit sans prétention, au fil de la plume, par un homme qui a conservé une charmante jeunesse de cœur, nous connaissons la vie d'un gamin de Paris, son enfance, sa jeunesse. Ses premiers émois, ses amitiés, ses parents, le frère qui meurt jeune par une belle journée d'automne, ses goûts pour la peinture, son amour, que nous partageons, pour ce quartier Montparnasse, si pittoresque, son installation à Mirmande non loin du grand peintre André Lhote, sa franchise, tout cet ensemble nous séduit et nous plaît. Il est curieux de songer que l'auteur nous intéresse durant tout un volume à sa vie alors qu'il y manque tout élément croustillant, toute anecdote politique, toute roserie, toute histoire malveillante; non, ces souvenirs sont ceux d'un homme tout simple, qui pense, comme le poète, qu'en parlant de soi on parle de son semblable et que chacun se retrouve dans le filigrane de la vie d'autrui (5).

Étude d'un homme, et d'un homme qui a voulu surpasser son destin, qui a voulu vivre sa vie, selon l'expression consacrée, qui a rompu avec une existence agréable et facile, avec sa famille, ses enfants, son épouse, son milieu, pour se donner «perinde ad cadaver» à sa mission, à la peinture, jusqu'à la mort: étude de *Gauguin*. Les pages que consacre à ce martyr de la foi artistique M. Henri Perruchot sont empreintes de la sympathie la plus vive. Elles sont sévères pour l'incompréhension de l'épouse de l'artiste. Évidemment l'épouse était surtout mère et ne pouvait comprendre que son mari brisât sa vie et voulût vivre une vie d'artiste. Elle était imperméable au génie, mais, et c'est une excuse à nos yeux, le génie de son mari n'était pas reconnu alors, Gauguin n'était qu'un amateur de peinture, et il dut payer de sa misère, de sa déchéance sociale, son titre d'artiste professionnel. L'homme était intelligent, simple et bon, mais il était marqué, au même titre que Baudelaire, Gérard de Nerval, Rimbaud, Van Gogh et quelques autres, par l'étoile du génie et du malheur. Artiste maudit, Gauguin le fut, et, soyons cynique, s'il ne l'avait pas été il ne nous aurait pas livré ses œuvres bouleversantes de vie et n'aurait pas donné un frisson nouveau à la peinture. Dans ces pages de piété et de pitié M. Henri Perruchot fait une place, qui nous paraît bien courte, à Van Gogh. Ces deux génies de la peinture réunis et travaillant ensemble, qui nous restituera un jour les dialogues de ces deux hommes sur leur art? Quelle joie intellectuelle en perspective... et puis, qui sait? quelle désillusion! (6)

M. Henri Perruchot, dont nous avons rendu compte avec éloges de son puissant et curieux roman *Le Maître d'homme*, il y a quelques mois, est le fondateur de l'«Épiphanisme», qui est une nouvelle école littéraire. Celle-ci est une montée vers la lumière; elle est contre l'existentialisme et son désespoir, elle croit au règne ou, plutôt, à une nouvelle ère: celle de l'homme. L'épiphanisme affirme qu'il ne peut y avoir d'autres finalités à l'homme que l'homme, et nous notons: «La culture, la valeur reconnue de l'individu, la mise au jour de ses richesses propres sont à la base de l'éthique épiphane».

Romancier, auteur de cette belle étude sur *Gauguin*, M. Henri Perruchot est aussi un historien de l'austère *Port-Royal*. Entendons-nous. Il n'a pas la prétention de recommencer l'œuvre de Sainte-Beuve, mais il nous entraîne avec lui dans une visite du *Port-Royal* des solitaires; il se laisse aller à une méditation sur Pascal, et il se demande si ce pur génie n'a pas douté, s'il n'a pas osé s'arracher la dernière illusion, celle de Dieu, alors qu'il avait renoncé à celle de l'homme? Et Henri Perruchot souligne le «plaisir de la solitude», comme Pascal, mais sans le Dieu du solitaire. «Seul l'homme reste en face de lui-même et n'est pas malheureux parce qu'il sait.» D'autres pages sont consacrées à Versailles, et d'autres encore à Philippe de Champaigne, cet extraordinaire peintre de *Port-Royal*, dont les œuvres sont pleines d'une spiritualité et d'une noblesse rares. Notons en passant cette pensée: «La grandeur est une of-



fense à la médiocrité qui s'en venge par l'injure.» Dans l'ensemble, un ouvrage d'une lecture un peu austère, mais vivant et donnant matière à penser (7).

Tous ces ouvrages que nous analysons tournent autour de l'homme, de la liberté de l'homme et de la dignité humaine, ainsi que sur la Société humaine et la civilisation. M. Sarraz-Bournet est un haut fonctionnaire de la IIIème République, qui, avec tact et distinction, fut un membre distingué de l'Inspection Générale des Services Administratifs au ministère de l'Intérieur français. Il publie aujourd'hui ses souvenirs sur la période s'étendant de 1939 à 1945, sous le titre *Témoignage d'un silencieux*. Pourquoi silencieux? Nous avons l'explication de ce qualificatif lorsque nous apprenons, en lisant cet intéressant ouvrage, que ce haut fonctionnaire fut de par sa situation, et à son corps défendant, délégué de la France à la Commission d'armistice franco-italienne à Turin, ensuite Commissaire du Pouvoir du gouvernement de Vichy. Tout ce qu'écrivit M. Sarraz-Bournet respire la franchise et la clarté; pas de bavure, pas de haine recuite, pas de mots sévères, bien au contraire une impartialité, une justesse d'expression qui prouvent qu'en France le bon sens n'est pas perdu. Mais l'éminent haut fonctionnaire dit avec modération ce qu'il pense des erreurs commises par Vichy, qu'il déplore comme il déplore les erreurs commises par le gouvernement qui a succédé à celui du maréchal

Pétain. Nul régime n'est parfait. Mais tous les régimes politiques seraient meilleurs s'ils faisaient appel à plus de justice, moins de passion, plus de sérénité (8).

Et, à propos de sérénité, comme on en est éloigné lorsqu'on lit l'ouvrage de Me. Albert Naud, l'éminent avocat qui fut commis d'office pour assumer la défense de Pierre Laval. Et qui ne le défendit pas devant la Haute-Cour... et Me. Naud nous dit dans un volume: *Pourquoi je n'ai pas défendu Pierre Laval*. Il nous rapporte comment, avec ses confrères Barduc et Jaffré, il assumait, sans joie et uniquement par devoir, la défense de Pierre Laval. Et nous assistons à une sinistre aventure qui devait conduire au peloton d'exécution l'ancien président du Conseil français. Scénario bien monté, il faut que Laval soit exécuté avant les élections, fixées au 21 octobre. Et c'est une parodie d'instruction judiciaire, une parodie de justice en Haute-Cour, un accusé jugé et condamné à mort alors qu'il est absent, une exécution précipitée d'un homme qui, s'étant empoisonné, n'est plus qu'un cadavre ranimé pour recevoir douze balles dans la peau. Et ces dernières pages sont affreuses à lire. Mais la question n'est pas de savoir si Laval fut innocent ou coupable. Personnellement nous n'avons aucune sympathie pour l'homme et nous haïssions sa politique, mais la question posée est plus importante et plus grave: c'est celle de la Justice politique. Est-il concevable que les principes élémentaires de la dé-

*Actuellement*

EXPOSITION GÉNÉRALE

*des*

Nouveautés d'Été

*chez*

**Cicurel**

R.C.C. 26426

fense de l'accusé, que les droits de la défense, que les garanties accordées aux accusés soient supprimés dans le pays de la Révolution de 1789, et, ce qui est un comble, par ceux-là mêmes qui ont libéré leur patrie pour lui rendre une liberté et une justice spécifiquement inspirées de la Déclaration des Droits de l'Homme? L'affaire Laval est secondaire à nos yeux, mais ce qui est grave, c'est de voir s'orienter une justice qui tend à devenir, grâce à des magistrats méprisables et à des hommes politiques sans caractère, l'auxiliaire des passions partisans et l'instrument servant non

à juger sereinement, mais à exécuter les ordres donnés par un gouvernement autoritaire soumis à une raison d'Etat qui s'oppose à la Raison tout court et à la Justice, comme au respect de l'Individu et à la Liberté.

Henri Gal.

- (1) Editions Fayard.
- (2) Editions les Horizons de France.
- (3) Editions Alsatia.
- (4) Librairie Académique Perrin.
- (5) Editions Baudinière.
- (6) Editions le Sillage.
- (7) Editions le Livre de Paris.
- (8) Editions Self.

## CŒURS DOUBLES,

par ETIEMBLE

Dans *Cœurs Doubles*, spectacle en dix tableaux, Etienne anime des protagonistes masqués, vêtus de longues robes ou, pour certains d'entre eux, très peu vêtus, et oppose une nature adaptée à l'humain au tragique ridicule de la super-efficience «obligatoire et civilisatrice».

Hopis, Navajos, Pillards du Nord et Robots Blancs sur le sentier de la guerre, autant de personnages étranges. Etranges mais familiers. Nous pouvons et nous devons nous situer parmi eux.

Issue d'événements forcément complexes et lourds de sens, l'action s'offre pourtant à nous en un raccourci saisissant de netteté, grâce au talent de synthèse de M. Etienne qui procède par touches multiples et rapides, mais incisives.

Six illustrations — photos de documents artistiques indiens et gravures d'Eric de Nemès — rehaussent la luxueuse présentation de l'ouvrage due aux « Editions du Scarabée », à qui nous nous plaignons à rendre hommage ici.

*Cœurs Doubles* est en vente chez l'éditeur — 38, bld. Saad Zaghloul, Alexandrie — à P.T. 200 et 500 l'exemplaire. Une série de nombreuses planches et de six autres illustrations ne figurant pas dans le volume accompagne l'exemplaire à P.T. 500.

*Voyagez par*

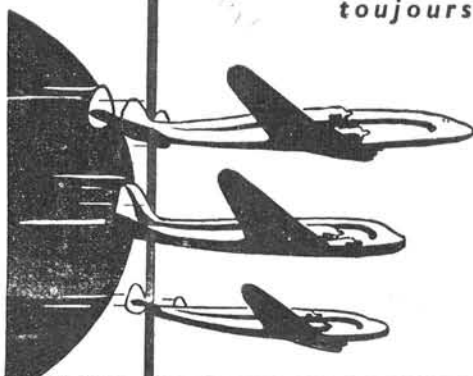


**AIR FRANCE**

sur ses

- ★ CONSTELLATION
- ★ SKYMASTER ou
- ★ LANGUEDOC

vous trouverez  
toujours



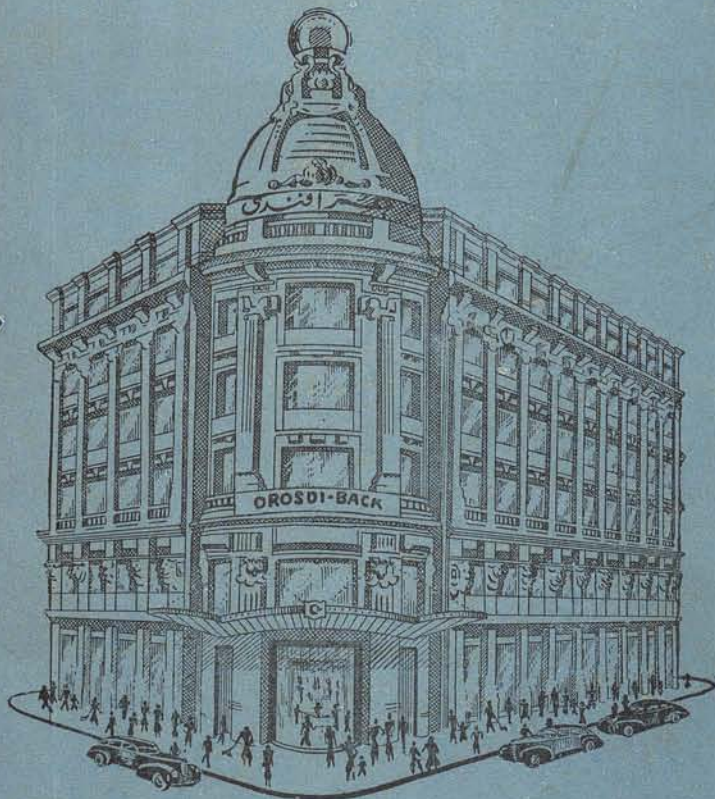
**UN SERVICE DE QUALITÉ**

Imm. SHEPHERD'S, T. 45670 ET TOUTES AGENCES DE VOYAGE RECONNUES

# OROSDI-BACK

---

---



Dont  
la  
 devise  
 est:

BON ET  
BON MARCHÉ

---

LE CAIRE

R. C. 302

PORT-SAID

---

---