

LA REVUE EGYPTIENNE

DE LITTERATURE ET DE CRITIQUE

Octobre 1961

2

Le numéro. R.A.U. : 25 p.t.

LA REVUE EGYPTIENNE

DE LITTÉRATURE ET DE CRITIQUE

Octobre 1961

2

Editée avec le concours
DES ANCIENS DE LA SECTION DE FRANÇAIS
DE L'UNIVERSITÉ DU CAIRE

LA REVUE EGYPTIENNE

Cahiers trimestriels de littérature et de critique publiés
avec la collaboration d'écrivains de la R.A.U. ou d'autres
pays.

COMITE DE REDACTION

Bishr Farès, Raymond Francis, Ateya Heykal,
Raouf Kamel, René Khoury.

COLLABORATEURS

Ahmad Rashad, J. Askar-Nahas, Eglal Henein,
Henri Mouton, Shahezade Ali Devoort,
O. V. Volkoff, Zaki El Hakim.

DIRECTEUR

RAOUF KAMEL

SOMMAIRE

	Page
Avertissement	IV
ETUDES	
RAOUF KAMEL	
De la création littéraire	1
RAYMOND FRANCIS	
Le théâtre d'Albert Camus	16
HENRI MOUTON	
Du Mariage au divorce, avec G. Feydeau	37
RENE KHOURY	
La folie de Maupassant et la genèse du Horla	60
O.V. VOLKOFF	
Henri de Régnier, chantre de l'Orient	70
LITTERATURE ET CRITIQUE ARABES	
BISHR FARES	
Vision chrétienne et Signes musulmans	79
ATEYA HEKAL	
Influences arabes dans les littératures occidentales	84
CONTEURS EGYPTIENS	
AHMAD RACHAD	
Permission de Minuit	97
LES LIVRES	
EGLAL HENEIN	
Les Fauconnières, de Fernand Leprette	110
PAGES UNIVERSITAIRES	
SHAHERAZADE ALI DEVOORT	
A propos de Racine	115

AVERTISSEMENT

Le premier numéro de la Revue Egyptienne de littérature et de critique a paru au mois de mai 1961, sans être annoncé et sans s'annoncer par le manifeste d'usage. Nous avons voulu que ce premier numéro se présentât lui-même, que ce fût une discrète offrande au lecteur. Il est toujours temps de parler principes et profession de foi.

Mais on aura certainement réalisé que notre Revue souhaite apporter sa contribution à l'œuvre de fraternité humaine ; et, par delà les frontières, nous tendons la main à tous les artisans de la pensée, ceux de tous les pays.

Cependant, le contexte géographique de notre pays, notre culture nationale, nous font un devoir de faire connaître tous les aspects de la civilisation arabe, si longtemps méconnue. Nous publierons régulièrement des écrits inédits d'écrivains arabes, des études sur l'islamologie, sur les littératures arabes.

D'autre part, la Revue Egyptienne accueillera, non seulement les écrits d'écrivains et critiques français, qui nous sont plus proches par l'enseignement que nous assumons, mais également des études qui concernent tous les pays méditerranéens. Nous avons toujours présent à l'esprit ce que nous disions ailleurs : « A travers l'histoire, il semble que la Méditerranée se soit refusée à être un élément de séparation ; et qu'elle se soit prêtée, aussi bien du temps des Romains qu'à l'heure actuelle, à la création d'un esprit méditerranéen qui rend proches parents les riverains de la grande bleue ».

Raouf Kamel

Études

DE LA CREATION LITTERAIRE

par

Raouf Kamel

L'histoire littéraire s'est vue, au tournant du vingtième siècle, en butte à des critiques, voire à des inimitiés irréductibles, comme celle de Charles Péguy. Mais si un aspect statique a fait de l'histoire littéraire un objet de polémique, cette science s'est en revanche tournée vers de nouveaux domaines de la connaissance : celui de la psychanalyse de l'écrivain et celui de la création littéraire.

Empressons-nous d'ajouter que ce dernier aspect avait déjà intrigué bien des écrivains, et plus particulièrement, au 19ème siècle, Honoré de Balzac.

Or, l'étude de la biographie d'une œuvre est peut-être l'aspect le moins contesté de l'histoire littéraire. Il s'agit là d'une remontée aux sources, qui permettrait de suivre le cheminement qui s'est fait de la conception, de l'idée première d'une œuvre, au livre que l'écrivain remet à son lecteur. Peut-être faudrait-il aller aussi au delà de l'idée première et retrouver le cheminement sourd qui annonce l'œuvre future, dans les dédales mêmes de la vie de l'écrivain. Il s'agit donc de remonter à l'annonce la plus lointaine de l'œuvre, puis de suivre sa germination et sa maturation ; en d'autres termes les deux étapes de la création : celle de la conception et celle de la composition.

Si Pierre Audiat ⁽¹⁾ avait déjà démontré, sur le plan théorique, l'intérêt de la biographie de l'œuvre littéraire, des travaux comme ceux de Pommier ⁽²⁾, de Guillemin ⁽³⁾, ou de Bernard Guyon ⁽⁴⁾, ont illustré de façon décisive, le bien fondé de cet aspect nouveau de la connaissance.

Cependant, force nous est de reconnaître que la porte reste ouverte à l'objection, eu égard à la difficulté même de l'étude de

(1) Pierre Audiat. *La Biographie de l'Oeuvre littéraire.*

(2) Pommier J. et Leleu G. « Scénarios, esquisses et plans de « Madame Bovary », publiés sur les manuscrits de Rouen et suivis d'une version nouvelle du roman. »

(3) Guillemin. Larmartine.

(4) Bernard Guyon. *La Création littéraire chez Balzac. La genèse du Médecin de Campagne.*

la création littéraire. Les chances de succès dans ce domaine, sont en effet très inégales. Examinons les matériaux dont dispose le chercheur. Les confidences que l'écrivain confie à son « Journal », les révélations faites par l'auteur lui-même sur la création d'un livre constituent certes une source précieuse. Les cas les plus frappants sont ceux d'André Gide et d'Henry de Montherlant, qui semblent avoir donné droit de cité, dans le cadre de l'histoire littéraire, aux confidences faites au lecteur par l'écrivain. A telle enseigne que beaucoup de romanciers modernes, de l'auteur des *Faux-Monnayeurs* à celui du *Dîner en ville* (1) prennent soin de s'« expliquer », d'éviter que le lecteur ne s'égare sur une fausse piste. Ainsi voyons-nous la littérature d'idées, se doubler d'une littérature des intentions. Avec cette réserve que les écrivains qui usent de cette ressource, se cherchent autant qu'ils se révèlent.

Dans le champ d'investigation que nous envisageons, les préfaces, les introductions, les esquisses, les diverses rédactions, les variantes, ainsi que les placards et les différentes épreuves, peuvent constituer un apport des plus utiles.

Or, si les biographes de *Madame Bovary* ont pu disposer, non seulement du fil conducteur des œuvres antérieures à ce chef-d'œuvre, mais surtout des diverses rédactions du roman, des plans et des scénarios, des variantes et des corrections, de la correspondance de Flaubert et des chroniques des contemporains, l'historien des lettres ne dispose pas toujours d'une telle somme de documents. Que faire si l'on se trouve en présence de la « Tristesse d'Olympio », et d'un manuscrit de dernière main épuré, qui se refuse, derrière de rares amendements, à révéler les étapes de la composition du poème ? C'est alors que viendront au secours du biographe la connaissance des circonstances de la vie du poète qui ont donné naissance à cet écrit ; ainsi que l'étude du poème en lui-même, dans le cadre de la poésie de cet écrivain.

C'est là que le biographe se souviendrait de la formule de Hegel « L'homme est ce qu'il fait ». Mais l'écrivain qui fait une œuvre se « parfait » ; et la vérité qu'il révèle peut autant concerner des faits réels que possibles. Elle peut être autant une vérité d'ordre intellectuel que d'ordre artistique. Comme

(1) Claude Mauriac. *Le Dîner en Ville*.

le dit un écrivain actuel, parlant de l'une de ses œuvres ⁽¹⁾ : « au long de cette épopée rurale j'aurai été sans cesse partagé entre un souci de chroniqueur arrachant les faits à la réalité quotidienne et le désir vite irréprensible d'aller au delà ».

Au chercheur à démêler les vérités ; celles de l'œuvre autant que celles qui lui sont confiées par l'écrivain. L'historien biographe se doit de déceler dans l'écheveau le fil d'Ariane, qui s'égaré souvent entre les affirmations valables du « Journal », et les affirmations contestables d'un écrivain qui contribue peut-être à sa légende ou qui déforme volontairement les faits et brouille les pistes. Ainsi, n'accepterons-nous qu'avec réserve les dires de Beaumarchais, lorsqu'il veut nous dévoiler ses intentions littéraires ⁽²⁾, car nous savons que ce qu'il écrit lui est dicté par son ambition et par ses prétentions d'auteur. Alors que tout nous induit à faire confiance à l'auteur de *Madame Bovary*. Les révélations de Flaubert dans sa correspondance ont un caractère de naturel et de spontanéité, qui exclut toute équivoque. Et le volumineux dossier de *Madame Bovary*, confirme les affirmations de l'auteur.

*
**

L'acte de création est l'acte de vie par excellence, le besoin d'être et de demeurer, de perpétuer la vie et de la justifier. L'acte de création part de l'ordre animal, de la création dans l'ordre de la chair, pour arriver aux manifestations ultimes de la grandeur de l'homme, à la création dans l'ordre de l'esprit ; il permet ainsi d'établir une échelle de valeur des êtres.

Le seul mérite de Melchior dans l'existence, nous dit Romain Rolland, fut d'avoir mis au monde Jean-Christophe. Il transmet la vie et puis disparaît. Jean-Christophe, lui, est de la race des créateurs. Dominé par le démon de la création, il n'aura de cesse qu'il n'ait dominé son génie.

Ainsi en est-il des écrivains. Il semble que la création littéraire soit en eux une nécessité impérieuse ; Sénancour confie par la bouche d'Obermann : « Tout ce que je pense, tout ce que je sens, je l'écris nécessairement, c'est un besoin impérieux

(1) Fernand Leprette, *Les Fauconnières*.

(2) cf. Préface du *Mariage de Figaro*.

pour moi » (1). Créer devient donc la fin, en même temps que le moyen ; « Ma tâche, la voici, ce sont ces quelques feuillets couverts de ratures... ce que je possède de plus précieux » (2).

Or si le Créateur dans l'ordre de la chair est l'instrument aveugle d'une Volonté dont il ignore les fins, celui qui crée dans l'ordre de l'esprit révèle sciemment le Divin. Seule la Création a fait connaître Dieu aux hommes. Et révéler la vie de la nature ou celle des êtres affirme la présence du Divin en nous ; c'est l'ultime tentative pour dégager la part d'éternel qui est en nous, dans l'affirmation de la valeur humaine dont se réclame l'écrivain.

L'art intervient à son tour pour consacrer cette autre valeur d'éternel : le Beau. Car l'art est ce qui retient hors du temps, l'œuvre forcément incluse dans le temps par « l'évènement » sur lequel elle prend appui ; ou par la nature « mortelle » des êtres qui l'animent.

Pour révéler le Divin, tantôt l'écrivain se cherchera en lui-même ; il cherchera son être mystérieux dans la réfraction des mots et des images, dans une exaltation romantique de son être. Mais ce n'est souvent qu'une tentative désespérée pour entendre une voix que l'on pressent en soi, mais qui demeure muette tant qu'elle ne franchit pas les limites du moi.

Dégager la vérité de l'être ; c'est aussi ce que recherchent bien des poètes et bien des romanciers, de Beaudelaire à Antoine Blondin ; cette fois dans une évasion, que procure le narcotique ou l'alcool. Et l'écrivain qui s'évade de soi, dans le rêve, cherche aussi à fixer sa propre réalité, sur le tissu diaphane d'un monde apparemment irréel : celui de son imagination sensibilisée.

Cependant, les écrivains qui s'adressent plus volontiers à autrui qu'à eux-mêmes s'en réfèrent aux valeurs éthiques, sur le chemin des guides spirituels, tels que Tolstoï, Péguy ou Rolland. C'est là le champ du divin par excellence, où des prophètes des temps anciens aux écrivains-philosophes actuels, l'homme qui possède la puissance du verbe indique à ses frères la voie de la vérité.

Nous voyons aussi des écrivains, tels ces magiciens qui érigent leurs épouvantails, fixer leur art sur ce que l'humanité

(1) Sénancour — *Obermann* (lettre 37).

(2) Fernand Leprette, *Les Fauconnières*.

a de plus triste et de plus honteux. Mais l'écrivain qui superpose l'art à la matière, quelle qu'elle soit, soumet cette réalité à la valeur spirituelle qui la domine ; et il permet ainsi à cette réalité — à cette vérité — de manifester la valeur religieuse de l'art. C'est que le créateur opère sur la réalité qu'il pétrit, une transsubstantiation de la matière dans le sens du Beau ; et, à son insu, dans le sens du Divin, par le rayonnement qu'elle reflète ou qui en émane.

C'est enfin dans la mesure où l'écrivain aura souffert pour créer une œuvre de valeur, que le rayonnement sera plus intense ; des artistes comme Michel-Ange, Beethoven, des écrivains comme Rousseau, Flaubert, Tolstoï, Rolland, consacrent la loi en vertu de laquelle le divin que révèle le créateur est fonction des souffrances de sa vie, ou de celle qu'il assume pour créer.

Aussi les fins véritables du créateur demeurent-elles en deçà du matériel : « Il faudrait plutôt parler d'un bonheur ayant le goût de l'éternel ». (1)

*
**

Un problème conditionne la vraie connaissance des valeurs de la création littéraire : celles des fins de l'art. D'après Maurice Blanchot, « Créateur ne devient l'attribut divin par excellence qu'à l'aube de la période accélérée de l'histoire où l'homme devient pur moi, mais aussi travail, réalisation et exigence d'un accomplissement objectif » (2).

L'art cesserait d'être une « passion inutile », pour devenir efficace. Sans dire que l'art doit être uniquement au service de l'« utile », il ne saurait plus se dissocier de la pensée agissante. La notion de l'art pour l'art, de l'art fin en soit, serait désormais surannée.

Or, l'art peut-il se dissocier de l'œuvre historique humaine ? Il semble acquis que toutes les littératures ont évolué dans le sens d'une connaissance accrue de l'homme.

Du chant homérique à la poésie moderne, nous voyons le poète aspirer de plus en plus à la sensation immédiate du moi : de même, des philosophes anciens aux penseurs actuels, nous

(1) Fernand Leprette : *Les Fauconnières*.

(2) Maurice Blanchot : *L'expérience originelle*.

constatons que l'on essaye d'enserrer la vérité de l'être, dans un cadre d'absolu.

Restreignons-nous à la littérature française, pour essayer d'en dégager la marche évolutive dans le domaine de la création littéraire ; tout en tenant compte des limitations qu'impose toute schématisation, et des exceptions qu'elle fait ainsi surgir. Tout au long du Moyen Age, le « cleric » a surtout servi Dieu ; alors que l'homme de plume « profane », essayait d'exprimer une réalité immédiate, dans des chants ou des fabliaux. La Renaissance, elle, entraînera une libération de l'homme, emmuré dans le dogmatisme et dans la scolastique, en l'amenant à prendre conscience de sa valeur et de ce qu'il fut dans l'antiquité. L'homme se libère et commence à créer en vue de l'affirmation de sa pensée.

En même temps qu'il s'assure de ses forces, il se forge une langue digne de cette prise de pouvoir. Mais la pensée n'en est pas, pour autant souveraine. Le courant affectif religieux persiste. Mais depuis Descartes, l'homme se libère des certitudes religieuses ; ce qui va le libérer, non seulement du dogme, mais aussi de l'empire exclusif de l'affectivité. Désormais, la raison est présente, participe à l'œuvre humaine qui se crée. Et une ordonnance nouvelle de la pensée va se faire jour au siècle suivant.

Mais en attendant, l'école classique fixe ses cadres et ses règles ; bien moins pour en imposer les valeurs en tant qu'acquis définitif, que pour assumer les pouvoirs de l'homme libéré. Et l'appareil critique — c'est à dire rationnel — qui régit la création dans le domaine de la connaissance psychologique, se fait en vertu d'une nécessité supérieure : l'harmonie à réaliser entre l'expression d'une vérité et l'art qui l'exprime. L'époque classique fixe donc les normes de la puissance du créateur, par la création d'une œuvre parfaitement valable en dehors de son créateur. C'est à cette étape que l'écrivain a réalisé ce qu'il sentait d'instinct avec la Renaissance, c'est-à-dire la nécessité d'harmoniser la vieille dualité de l'éthique et de l'esthétique.

La prise de conscience des valeurs psychologiques humaines qui part des débuts de la littérature française, n'est pas achevée, ne le sera jamais. Elle se double, avec le 18^e Siècle, de la nécessité de connaître la valeur sociale et humaine de l'homme. C'est

ici que les nécessités de la pensée semblent prendre le pas sur les exigences esthétiques.

En fait, c'est une harmonie d'un nouveau genre qui s'établit ; l'idée prime, mais l'art seul en sanctionne la marche. Prenant appui sur Descartes, les écrivains-philosophes, Voltaire et son groupe, et plus tard d'autres, comme Taine, Renan, Michelet, et aujourd'hui Jean-Paul Sartre, ou Albert Camus, font prévaloir l'idée à défendre ; pour eux l'art n'est que le mode de défense et illustration de l'idée ; et cela en marge du génie de l'artiste.

Au 18^e Siècle naît un lyrisme nouveau avec Rousseau. L'écrivain ne prend plus sa lyre pour chanter les dieux antiques, mais la naissance du Dieu nouveau : l'homme.

Ce sont seulement les petits-fils de Rousseau, les romantiques, qui chantent à pleins poumons cet être, ce moi, dont ils ont découvert les immenses richesses tout en déplorant de ne point connaître l'issue du périple humain, le sens de leur destinée. L'écrivain du 19^e siècle, tantôt sonde les limites de son imagination et de sa sensibilité, et tantôt, plus réaliste, scrute le monde qui l'entoure et qui l'enclôt. Il frappe tantôt aux portes de l'absolu qui le hante, en sacrifiant uniquement au culte du Beau ; et tantôt il reprend la route avec les penseurs.

A l'époque moderne, voyant que l'homme qui a revendiqué ses pleins pouvoirs est acculé par une série de cataclysmes à la ruine, l'écrivain se tourne vers les divinités du salut. Il invoque le Dieu des monothéistes ; il invoque le Dieu des créateurs, celui de l'art ; et il invoque aussi l'Homme déifié. Il cherche l'absolu non plus comme une assise du pouvoir, mais comme planche de salut. Et la recherche de cet absolu va de la création purement subjective, aux grandes synthèses de la pensée humaine, par exemple l'existentialisme, fût-il sartrien ou chrétien. Cette spéculation métaphysique se fait parallèlement à la création poétique la plus éthérée. Et le chant du moi poétique moderne, qui aspire à se dégager jusque de la gangue verbale qui l'exprime, affirme aussi l'essence divine de ce moi (1). La pensée qui veut se réduire à la sensation pure, n'est-elle pas la difficile recherche d'un soi qu'affectent les impressions vives ? Dans ce sens, elle constitue l'une des formes de la recherche de la vérité.

(1) cf. l'œuvre de Mallarmé, de Breton, de René Char.

Ainsi, l'homme qui s'est pris en charge à partir de la Renaissance, a de plus en plus éprouvé la nécessité de participer à l'action humaine.

L'écrivain a conçu, d'instinct, la nécessité d'établir une harmonie entre l'éthique et l'esthétique. Car tout créateur sait que c'est l'art qui donnera à son œuvre la pérennité, et qui donnera à l'œuvre l'indispensable consécration : celle qui assure sa valeur et son efficacité.

Dès que l'art n'est pas une pure jouissance d'esthète, ou s'il n'est pas l'œuvre d'un artiste qui « ...seferme dans l'affirmation d'une souveraineté intérieure... », on peut dire qu'il a, de façon plus ou moins directe, une fin éthique.

Les écrits de beaucoup d'écrivains, comportent parfois des effusions verbales ; c'est le scintillement de l'arme bien trempée du langage ; tel le verbalisme d'un Guez de Balzac ou de Madame de Sévigné. Mais souvent aussi, l'artiste porte préjudice à la pensée de l'écrivain. Madame de Sévigné artiste laisse oublier son tableau des mœurs du siècle et l'histoire de ses sentiments. Et à constater le fait que l'artiste « sublime » souvent sa pensée, l'art prend un aspect d'absolu, qui risque d'être préjudiciable à la pensée de l'écrivain. Le mysticisme esthétique de Flaubert laisserait croire que son art seul l'intéresse ; en fait, il le libère partiellement du poids de la bêtise humaine et de sa haine contre la bourgeoisie ; deux aspects qu'il dénonce à l'attention des hommes.

Le plus souvent donc, chez l'écrivain, l'artiste et le penseur cheminent de concert. Mais entre l'éthique et l'esthétique le cloisonnement est perméable ; et le passage d'un domaine à l'autre obéit souvent à des conjonctures humaines ou sociales qui entraînent l'adhésion du créateur. Ainsi, André Gide écrivait : « Pour un long temps, il ne peut plus être question d'œuvre d'art. Il faudrait, pour prêter l'oreille aux nouveaux indistincts accords, n'être pas assourdi par des plaintes. Il n'est presque plus rien en moi qui ne compatisse. Où que se portent mes regards, je ne vois autour de moi que détresse. Celui qui demeure contemplatif, aujourd'hui, fait preuve d'une philosophie inhumaine... » (1)

(1) André Gide. *Journal*, 25 juillet 1934.

Demandons-nous, maintenant, quel serait le critère de l'efficacité de l'art ? Faut-il songer à l'immédiat, ou aux valeurs absolues ? Sollicité par l'immédiat, par le temps présent, l'artiste véritable crée une œuvre qui a ses lois propres, et qui peut ainsi résister à l'usure du temps. L'on peut considérer comme efficace, toute œuvre qui meut ou qui émeut. Mais c'est dans la mesure où elle dépasse l'immédiat de l'utile, et qu'elle concourt à l'œuvre humaine en général, que l'œuvre d'art obtient la pérennité. Et toute œuvre d'art née dans le domaine de l'humain, contribue à la réalisation d'un absolu schématique, aux lignes incertaines, qui n'est autre que le destin de l'homme. Enfin, si l'œuvre reste enclose dans les limites du temps humain, elle est intemporelle par l'excellence du pouvoir de l'artiste.

Ainsi, tout écrivain s'exprime dans le cadre des rapports de la conscience subjective et de la réalité objective. Et que l'artiste prenne sa substance en lui-même ou hors de lui-même, l'essentiel est qu'il se retrouve avec son lecteur sur un plan de communion humaine.

*
**

Examinons, à l'aide de quelques exemples, les démarches de l'historien des lettres, dans sa recherche du secret de la composition d'une œuvre. Sans jamais perdre de vue le critère d'art, le chercheur devra accomplir deux étapes, dont la première consiste à suivre l'élaboration du thème envisagé, et la seconde, la composition même du texte. C'est ainsi que Pommier suit, presque mot à mot, l'élaboration du texte de *Madame Bovary*. Mais on comprendrait mal que ce même travail se fasse avec une œuvre d'une facture de style relâchée.

L'étude de l'élaboration d'un thème nécessite, en premier lieu, que l'on retrouve les liens qui unissent l'auteur à son œuvre. Il entre en effet dans l'élaboration de toute œuvre, par le fait même de l'intervention des valeurs d'art, une part d'affabulation, d'enjolivement ou d'insincérité relative. Ainsi, Alphonse Daudet, dans une note de ses carnets, parle de l'attendrissement que lui a causé, à un tournant de route, l'apparition de la cime rose et blanc de la Jungfrau ; et il ajoute : « Sans que la littérature y fût pour rien » ! Il nous invite indirectement ainsi, à faire la part des choses dans ses autres textes ; il dit bien d'ailleurs parlant à un écrivain : « Je sens trop combien la vérité

se déforme en nous traversant et qu'avec les meilleures intentions du monde, nous n'exprimons jamais la vérité. Mais pour qui vous connaît, il est incontestable qu'en dehors de son affabulation, votre livre vous donne tout entier... » (1)

Il arrive, d'ailleurs, à défaut de documents ou de variantes, que seule la connaissance des circonstances de la vie de l'écrivain qui ont donné naissance à un écrit, puissent éclairer et celui-ci et l'éventuelle part d'affabulation.

C'est le cas de la *Tristesse d'Olympio*. Maurice Levaillant a rappelé les circonstances de la vie de Victor Hugo et de Juliette Drouet, en un coin perdu de l'île de France, qui sont à la source de tout ce qui est évoqué dans ce poème, dont le manuscrit est une rédaction finale, avec d'infimes variantes.

Il existe par contre des cas où le caractère impersonnel d'un écrit littéraire, n'exigent pas, avec autant d'acuité, la connaissance de la vie de l'auteur ; s'il s'agit par exemple d'un thème historique ou didactique. Dans ce domaine, il faudrait surtout avoir présent à l'esprit le critère esthétique, et suivre la transposition littéraire du thème.

Prenons par exemple le thème de Jeanne d'Arc ; mettons en parallèle une page de l'*Histoire de France* de Lavissee et une page de la *Jeanne d'Arc* de Michelet. Voici ce qu'écrivit Lavissee :

« Jeanne d'Arc avait maintenant de fréquentes visions ; saint Michel, sainte Catherine, sainte Marguerite lui apparaissaient sous forme humaine, dans une éclatante lumière ; ses chères saintes se laissaient embrasser par elle, « et sentaient bon ». Et elles lui parlaient. Elles lui disaient de partir pour sauver la France. Jeanne écoutait avec épouvante et délice ces voix de sa conscience. Elle vivait dans un rêve magnifique et terrible, entourée des êtres célestes que les émotions de son âme faisaient surgir. Ce qui demeurait en elle d'humaine faiblesse résistait à la vocation, et elle se troublait, à l'idée de quitter son village pour aller vivre parmi les gens d'armes ».

Voyons maintenant comment le thème historique des visions de Jeanne la Lorraine, se déplace sur le plan littéraire avec Michelet :

« Puis vinrent les blanches figures des saintes, parmi d'in-

(1) A. Daudet. Préface à *Jolie Perdue* de G. Privat.

nombrables lumières, la tête parée de riches couronnes, la voix douce et attendrissante, à en pleurer. Mais Jeanne pleurait surtout quand les saintes et les anges la quittaient... Si elle pleurait, dans un si grand bonheur, ce n'était pas sans raison. Quelque belles et glorieuses que fussent ces visions, sa vie dès lors avait changé... Et que voulait la voix céleste ? Qu'elle délaissât cette mère, cette douce maison. Elle qu'un seul mot déconcertait, il lui fallait aller parmi les hommes, aux soldats. Il fallait qu'elle quittât pour le monde, pour la guerre, ce petit jardin sous l'ombre de l'église, où elle n'entendait que les cloches et où les oiseaux mangeaient dans sa main. »

Alors que Lavis se maintient dans la sobriété et la réserve de l'érudition, Michelet se place à mi-chemin entre l'histoire et la prose lyrique. Reprenant le même thème, Charles Péguy, poète chrétien, lui donnera le maximum possible de richesse verbale et d'éclat musical. (1)

Si le rapprochement de thèmes similaires peut se révéler fructueux, il est encore plus important d'essayer de retrouver les sources éventuelles d'une œuvre, non pas seulement dans la vie ou les notes de l'écrivain lui-même, mais ailleurs, chez un autre écrivain dont il aurait subi l'influence ; dans un écrit qui aurait servi de point de départ à sa composition.

J. Bédier, parlant de Chateaubriand, disait : « Il semble que pour créer, il ait souvent besoin de la suggestion d'une page écrite... que c'est à partir d'un texte déjà fixé par autrui, que son imagination s'ébranle et s'élançe ».

C'est ainsi que la clef de la composition d'une page de Maupassant, nous est livrée par une autre page de Flaubert, et rend presque superflue une plus ample étude de l'étape « composition » de la page de Maupassant.

Considérons d'abord le texte de *Madame Bovary*. Emma, surexcitée par l'attente d'un grand amour, laisse errer son imagination en parlant d'un porte-cigares trouvé : « Elle le regardait, l'ouvrait, et même elle flairait l'odeur de sa doublure, mêlée de verveine et de tabac. A qui appartenait-il ?... au vicomte. C'était peut-être un cadeau de sa maîtresse. On avait brodé cela sur quelque métier de palissandre, meuble mignon que l'on cachait à tous les yeux, qui avait occupé bien des heures

(1) Charles Péguy. *Jeanne d'Arc*.

et où s'étaient penchées les boucles molles de la travailleuse pensive. Un souffle d'amour avait passé parmi les mailles du canevas ; chaque coup d'aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir... Et puis le vicomte, un matin, l'avait emporté avec lui. De quoi avait-on parlé, lorsqu'il restait sur les cheminées à large chambranle, entre les vases de fleurs et les pendules Pompadour ? Elle était à Tostes. Lui, il était à Paris, maintenant ; là-bas ! ».

Maupassant, fervent disciple de Flaubert, se souvient de cette page en composant *La Chevelure* ; il s'en inspire directement lorsqu'il fait parler un homme qu'exalte l'idée d'un amour impossible, et qui contemple une vieille montre : « Je restais souvent pendant des heures, des heures et des heures, à regarder une petite montre du siècle dernier. Elle était si mignonne, si jolie, avec son émail et son or ciselé. Et elle marchait encore comme au jour où une femme l'avait achetée dans le ravissement de posséder ce fin bijou. Elle n'avait point cessé de palpiter, de vivre sa vie de mécanique, et elle continuait toujours son tic-tac régulier, depuis un siècle passé. Qui donc l'avait portée la première sur son sein dans la tiédeur des étoffes, le cœur de la montre battant contre le cœur de la femme ? Quelle main l'avait tenue au bout de ses doigts un peu chauds, l'avait tournée, retournée, puis avait essuyé les bergers de porcelaine ternis une seconde par la moiteur de la peau ? Quels yeux avaient épié sur ce cadran fleuri l'heure attendue, l'heure chérie, l'heure divine ?

Comme j'aurais voulu la connaître, la voir, la femme qui avait choisi cet objet exquis et rare !... » ⁽¹⁾

Quels que soient les documents — variantes et autres — ayant trait à l'« écriture » du texte littéraire, quelle que soit l'importance de la valeur artistique à dégager, ce n'est que sous l'éclairage de l'eshétique, des intentions et des idées de l'écrivain, que le texte livrerait véritablement son secret. On ne saurait, en dernier lieu, dissocier les deux étapes de l'étude de la création littéraire que nous avons envisagées.

A cet égard, l'œuvre de Romain Rolland est susceptible de nous fournir un exemple des données de la création, conçues sous le dernier aspect que nous venons d'envisager : celui des

(1) Guy de Maupassant. *La Chevelure*.

intentions esthétiques et éthiques de l'écrivain, telles que reflétées par le texte lui-même.

Romain Rolland nous a livré l'une des clefs de la composition de *Jean-Christophe*. Il travaille soigneusement une partie; en général le début et la fin d'un chapitre, pour donner le mouvement à l'ensemble du chapitre, qui vient s'inscrire naturellement dans ce cadre. Examinons deux passages d'un chapitre où nous voyons Antoinette en Allemagne. Il nous sera aisé de voir comment la création se fait, dans le détail, en fonction de l'intérêt que donne Romain Rolland à l'idée qu'il exprime.

Il s'agit de deux rencontres d'Antoinette et de Jean-Christophe. Voici l'énoncé de la première :

«...Une troupe de comédiens français passa par la petite ville allemande. Antoinette, qui allait bien rarement au théâtre — (elle n'en avait ni le temps, ni le goût) — fut prise, cette fois, du besoin irrésistible d'entendre parler sa langue, de se réfugier en France. On sait le reste. Il n'y avait plus de places au théâtre ; elle rencontra Jean-Christophe, qu'elle ne connaissait pas, mais qui, voyant son désappointement, lui offrit de partager une loge dont il disposait : elle accepta, étourdiment. Sa présence avec Christophe fit jaser la petite ville ; et ces bruits malveillants arrivèrent aussitôt aux oreilles des Grünebaum, qui, déjà disposés à admettre toutes les suppositions désobligeantes sur le compte de la jeune Française, et exaspérés contre Christophe, à la suite de certaines circonstances qu'il est inutile de rappeler, donnèrent brutalement son congé à Antoinette.»

Quoiqu'il y ait dans ce passage un rappel d'événements passés, les faits s'y entassent et se heurtent. Non seulement l'auteur ne fait ici aucune recherche de style, mais il parle un langage courant et semble pressé d'en finir avec les faits qu'il rappelle ; et dont le caractère désobligeant pour Antoinette ne suffit pas à expliquer une évocation aussi hâtive, à l'aide d'une accumulation de verbes, d'épithètes et d'adverbes.

Venons-en à la seconde rencontre d'Antoinette et de Jean-Christophe, qui se place une page plus loin.

« De leurs wagons qui stationnèrent quelques minutes l'un à côté de l'autre, il se virent tous deux dans le silence de la nuit, et ils ne se parlèrent pas. Qu'auraient-ils pu se dire que des paroles banales ? Elles eussent profané le sentiment indéfinissable de commune pitié et de sympathie mystérieuse, qui

était né en eux, et qui ne reposait sur rien que sur la certitude de leur vision intérieure. Dans cette dernière seconde, où, inconnus l'un à l'autre, ils se regardaient, ils se virent tous deux comme aucun de ceux qui vivaient avec eux ne les avait jamais vus. Tout passe : le souvenir des paroles, des baisers, des étreintes des bras et des corps amoureux ; mais le contact des âmes, qui se sont une fois touchées et se sont reconnues parmi la foule des formes éphémères, ne s'efface jamais. Antoinette l'emporta dans le secret de son cœur, — ce cœur enveloppé de tristesses, mais au centre desquelles souriait une lumière voilée, qui semblait rayonner doucement de la terre, une lumière pâle et tendre, pareille à celle qui baigne les Ombres Elyséennes d'Orphée. (1)

L'écrivain prête, cette fois, toute son attention à ce qu'il compose. Placée en fin de chapitre, cette partie marque un moment important, selon les normes de l'écriture Rollandienne. Cette rencontre prend en effet une valeur particulière, puisqu'on y voit naître et se cristalliser l'amour d'Antoinette pour Christophe. La simple insistance verbale ne suffirait pas à donner le relief voulu à cette vision (ils se virent — vision — ils se regardaient — ils se virent — vus — se sont reconnus —). Rolland, qui veut donner à cette vision la valeur d'un instant d'éternité, recourt à l'harmonie poétique et musicale. De nombreuses figures de style sont, à dessein, utilisées pour créer l'harmonie poétique. Et celle-ci engendre à son tour, grâce à une phrase lente, à un mouvement calculé, généralement en trois temps, l'harmonie musicale, qui se termine d'ailleurs sur une vision qui auréole la première : celle de l'Orphée de Gluck.

Ainsi, chaque écrivain, chaque œuvre, exigent une méthode particulière, mais un travail d'approche qui part des données de la vie. Le chercheur aboutira, en définitive, à l'étude même des textes.

L'étude de la création littéraire est fonction de l'œuvre envisagée ; et sur le plan matériel de l'étude, elle reste subordonnée à l'esthétique de l'écrivain, au thème qu'il envisage, à ses idées, aux documents et aux manuscrits qui sont à notre disposition, et enfin et surtout, aux textes eux-mêmes.

(1) Romain Rolland avait écrit, dans la première édition : « ...de Gluck ».

*
**

L'étude de la création littéraire se fait parallèlement à l'étude de l'œuvre ; elle en éclaire les secrets et le sens profond. Elle permet ainsi de révéler le cheminement qui va de la pensée diffuse à l'idée précise, du concept au moule de l'artiste ; et elle envisagera aussi de révéler cet autre aspect de la création : la rencontre d'un être et de son temps.

Il faut reconnaître que si la biographie de l'œuvre littéraire est susceptible de satisfaire une légitime curiosité scientifique et l'attente affective du lecteur, toute œuvre se réserve une part d'inconnu qui réside dans le mystère même de la création ; il n'est autre que la connaissance de l'absolu, que les écrivains n'ont pas fini d'interroger et d'essayer d'identifier.

Par ailleurs, ce n'est peut-être pas chose fortuite si l'on dit qu'une œuvre est « achevée », « finie ». Le livre qui voit le jour voit se refermer sur lui le secret de sa création. C'est désormais en fonction de l'œuvre qui est, que l'on jugera celle qui se concevait et se composait.

Cet aspect de la connaissance que nous envisageons, s'adresse, au départ, à une réalité qui confine au mystère. Sans omettre que la grande loi de la vie, celle de la mutation des êtres, s'applique en premier lieu à l'artiste créateur ; et que le mouvement continu de l'univers humain, intègre dans un mouvement de balancier, tout ce qui est, et tout ce qui se fait.

Ainsi, l'artiste est-il : « Créateur aussi de lui-même en ce qu'il crée. A la fois, artiste plus riche de l'épreuve de ses œuvres, autre qu'il n'était grâce à son « ouvrage » qui est lui-même devenu autre ; parfois épuisé et mourant en cette œuvre qui n'en est que plus vivante ». (1)

Raouf Kamel

(1) Maurice Blanchot. *L'Expérience originelle*.

LE THEATRE D'ALBERT CAMUS

par

Raymond Francis

Si, par un étrange privilège, il était donné à Albert Camus de commenter sa propre mort, il ne pourrait se défendre d'y voir une éloquente consécration des incessantes affirmations de son œuvre. J'évoque personnellement l'admirable texte du poète Rainer Maria Rilke :

*« Seigneur, donne à chacun sa propre mort,
qui soit vraiment issue de cette vie,
où il trouva l'amour, un sens et sa détresse. »*

Les circonstances de la mort de Camus ne s'inscrivent-elles pas tout naturellement dans l'ensemble des réflexions que lui-même a faites sur l'absurdité de la vie ? La pensée camusienne donne, pour ainsi dire, un sens à une fin aussi prématurée et aussi tragique. Camus a signé, dans un stupide accident, la conclusion de quarante-six ans d'existence dont plus de vingt ont été consacrés à dénoncer les contradictions auxquelles chacun de nous se heurte, dès qu'il essaie de réfléchir à la condition humaine, à découvrir ce qu'il y a d'inacceptable, d'intolérable et de révoltant à la base de toutes nos réactions et de toutes nos actions, à dégager, néanmoins, nos raisons de grandeur et de noblesse du sein de notre petitesse et de notre misère. « Le lieu où je préfère vivre et travailler (et, chose plus rare, où il me serait égal de mourir) est la chambre d'hôtel. Je n'ai jamais pu m'abandonner à ce qu'on appelle la vie d'intérieur (qui est si souvent le contraire de la vie intérieure) », écrivait-il, il y a moins de six ans, dans sa Préface à *l'Envers et l'Endroit*. Dieu, en qui il ne croyait guère, a exaucé son vœu. Il l'a surpris, sur une route de France, sur une route, c'est-à-dire à l'extrême opposé de ce qu'il est convenu d'appeler, un « intérieur ». Il lui a épargné de se sentir mourir, du moins nous l'espérons. Kaliayev, le héros des « Justes » dit du Grand Duc Serge que lui-même a tué d'une bombe dans sa calèche : « Il est mort surpris. Une telle mort, ce n'est rien. » Pour nous aussi, la mort de Camus, d'une certaine manière, « ce n'est rien », car sa voix

est plus forte que le silence, et ce serait offenser sa mémoire que de penser à lui comme à un disparu. Il a été tout simplement rejoindre tous ceux de sa race et de sa famille spirituelle qui continuent à nous interroger et à nous répondre toutes les fois que nous nous adressons aux livres qu'ils nous ont laissés. Il nous faudra certes un plus grand recul pour comprendre la généreuse beauté du don que Camus a fait à la pensée contemporaine. Les biographes, les commentateurs, les critiques, les historiens, les philosophes auront tout loisir de se pencher sur les écrits connus et inédits pour nous aider à en saisir la richesse et la portée. Je voudrais que ce court article apportât, en même temps qu'un hommage à Camus, une modeste contribution à l'intelligence d'une partie de son œuvre.

Il serait illusoire de s'imaginer que le théâtre se soit présenté à Camus sous la forme alléchante d'une tentation littéraire, comme cela a été le cas pour Flaubert par exemple. L'auteur de *Madame Bovary*, né romancier, a eu tort incontestablement d'écrire le *Candidat* et de s'exposer aux feux de la rampe. Flaubert n'avait pas l'étoffe d'un dramaturge, le total insuccès de sa tentative n'a pas manqué de l'en persuader. Si Camus, au contraire, a recouru à la forme dramatique, c'est tout d'abord que le théâtre, en soi, l'avait de très bonne heure intéressé et sollicité. En 1934, à l'âge donc de 21 ans, avant même de rédiger son Mémoire pour le Diplôme d'Etudes Supérieures sur « Les rapports de l'Hellénisme et du Christianisme à travers les œuvres de Plotin et de St Augustin », Camus, enthousiasmé pour les planches, fonde le Théâtre du Travail et collabore à la rédaction d'une pièce intitulée *Révolte dans les Asturies*. En 1936, il parcourt l'Algérie avec la troupe de Radio-Alger et se taille un succès dans plus d'un rôle. Plus tard, en 1953, en 1957 et en 1959, il met en scène pour les Festivals d'Angers et les théâtres parisiens ses propres adaptations de *la Dévotion à la Croix* de Calderon, des *Esprits* de Pierre Larivey, de *Requiem pour une Nonne* de Faulkner, du *Chevalier d'Olmedo* de Lope le Vega et des *Possédés* de Dostoïewsky.

Mais il est une autre raison, plus profonde, qui explique qu'entre son rôle d'acteur d'une part et celui d'adaptateur et de metteur en scène d'autre part, il se soit adressé, à quatre reprises entre 1938 et 1949 au genre dramatique pour exprimer sa propre pensée. Alors que son œuvre de romancier et d'essayiste lui

avait permis d'analyser à loisir et d'expliquer calmement et méthodiquement la signification de l'absurde et de la révolte, le théâtre lui offrait l'occasion d'illustrer avec plus de force, d'intensité et de dynamisme les constantes de sa philosophie. Le cadre limité et astreignant d'une pièce de théâtre, tel le sonnet dans le cas de Baudelaire, fortifiait en lui son besoin de mesure et de dépouillement artistique et garantissait à son expression des chances de portée et de prolongement autrement plus profondes et plus immédiates. Le succès de *Caligula*, du *Malentendu* et des *Justes* (celui de *l'Etat de Siège* a été, en France du moins, au-dessous de son attente) prouva largement à leur auteur qu'il avait eu la main heureuse. Je n'oublierai jamais, pour ma part, le triomphe en décembre 1949 des *Justes*, au Théâtre Hébertot.

Sur le Théâtre d'Albert Camus, en dehors des articles de la presse française et européenne qui ont accueilli les différentes créations, et quelques remarques pertinentes d'Albérès et de Gaetan Picon en 1949, de Pierre-Henri Simon en 1950, de Robert de Luppé en 1951 et de Jules Roy en 1957, signalons les quinze bonnes pages analytiques de Jean-Claude Brisville dans le livre consacré à la vie et à l'ensemble de l'œuvre de Camus, publié par Gallimard en 1959 dans la Collection de « La Bibliothèque Idéale ». Les uns et les autres ont souligné l'importance de ce théâtre, regrettant que Camus ait, depuis 1949, sacrifié la création dramatique personnelle à l'adaptation des œuvres d'autrui. Serait-il revenu à sa première formule ? Des inédits ou des confidences nous l'apprendront peut-être un jour ; tout ce que nous savons, c'est qu'il préparait, les derniers temps, un roman qui aurait eu pour titre *Le Premier Homme*.

« L'artiste refait le monde à son compte », lisons-nous dans la quatrième partie de *l'Homme Révolté*. Ce qui m'intéresse précisément, et que n'ont pas très bien vu les critiques cités plus haut, c'est le « monde » que, dans ses trois premières pièces, Albert Camus a refait, à son compte.

Dès 1938, mais la pièce ne sera jouée qu'en février 1945 au Théâtre Hébertot, Camus emprunte à l'Histoire quelques données sur Caligula pour mettre le jeune empereur au centre d'une Tragédie de l'Intelligence, et introduire le spectateur dans un monde inextricable de logique démentielle. Demander la lune de nos jours n'étonne plus personne, mais en l'an 38

après Jésus-Christ, même formulée par un empereur tout puissant et tyrannique, la chose ne pouvait paraître que pure folie. Lui-même la voulait sérieusement au même titre que le bonheur et l'imortalité ; il la voulait dans toute l'acception des mots, non pas seulement comme il lui avait semblé la posséder un soir qu'elle l'avait inondé de sa lumière, étendu qu'il était à l'attendre et à la désirer ardemment. Il la lui fallait pour de bon comme le symbole de l'impossible qui hantait ses jours et ses nuits. Ce n'était point là fantaisie de potentat ou caprice d'un moment, mais une nécessité que venait de rendre inéluctable sa rencontre avec le malheur. Jusque-là, il avait été parfait, « comme il faut : scrupuleux et sans expérience » précise un des patriciens, il n'avait peut-être qu'un tort, remarque Chéréa, « il aimait trop la littérature » ! Il savait que « la vie n'était pas facile » mais que l'on pouvait s'en accommoder en s'appuyant sur « la religion, l'art, l'amour qu'on nous porte ». Sa pensée ne manquait ni de noblesse ni d'élévation : « Il répétait que faire souffrir était la seule façon de se tromper ». Son idéal avait quelque chose d'exaltant, de réconfortant et de sage. « Il voulait être un homme juste ». Mais voilà qu'à 26 ans, il perd sa sœur Drusilla dont il avait fait son amante. C'est pour cela qu'il a quitté le palais et erré trois jours à la recherche de la lune. Le malheur a fait de lui un autre homme. Son air égaré, sa malpropreté, ses jambes souillées, ses paroles indistinctes l'ont rendu méconnaissable. Ses familiers ne savent plus par quel bout le prendre, renouer avec lui le dialogue. Comment aborder en effet un empereur que les « choses telles qu'elles sont » ne satisfont plus ; un homme que la réalité blesse et désespère, un homme qui dit qu'il n'est pas « fou » mais seulement lourd d'une vérité toute simple et toute claire à savoir « que les hommes meurent et qu'ils ne sont pas heureux ». La mort de Drusilla, comme il l'avoue, « ce n'est rien », rien en soi, mais seulement l'occasion de cette découverte qui ne le laissera plus en repos jusqu'au moment où il périra à la fin de la pièce : la terrible découverte de l'absurdité de la vie, qu'il paiera de sa propre mort.

Il veut que les gens, autour de lui, vivent désormais dans la vérité, car c'est par ignorance qu'ils se sont jusque-là arrangés avec le malheur et la mort. C'est en leur nom, c'est pour eux

qu'il cherche à avoir la lune. Cette quête ne se fera pas toute seule, parce qu'il sait ce dont il parle et il se charge de l'apprendre aux autres. Il sera leur professeur de vérité, un professeur vigilant et dur. « J'ai décidé d'être logique », mais d'une logique qui se moque du bon sens, des traditions, des conventions, des compromis, de l'à peu près. Une logique totale et indépendante qui a ses règles, ses syllogismes, ses exigences. Puisque le Trésor public est « d'un intérêt puissant », il sera intransigeant sur la manière de l'alimenter : tous les possédants devront déshériter leurs enfants et tester en faveur de l'Etat. Il ne restera plus qu'à hâter leur mort, ce qui est sans importance. S'il croit qu'un de ses vieux courtisans vient de prendre du contrepoison en sa présence, il lui fera boire, à coups de poings, du poison. Tant pis s'il découvre quelques instants plus tard que le courtisan disait vrai en jurant que c'était un remède contre l'asthme. Un autre, dans un moment de feinte générosité, s'est montré disposé à donner sa vie pour que l'empereur guérisse d'une maladie qu'il simulait, et aussitôt Caligula l'envoie à la mort. Il faut être logique jusqu'au bout. « J'exterminerai les contradicteurs et les contradictions ». Il ne reviendra pas en arrière, il ira « jusqu'à la consommation ». On ne découvre pas impunément ce qu'il a découvert. Si les hommes pleurent, ce n'est pas à cause de l'amitié : « Qu'est-ce que l'amitié ? », ni à cause de l'amour : « l'amour n'est rien » et vivre « c'est le contraire d'aimer » ; encore moins à cause du « désespoir » qui serait « une maladie de l'âme », car « c'est le corps qui souffre » ; si les hommes pleurent, c'est parce que les choses ne sont pas ce qu'elles devraient être ». C'est pour l'avoir compris qu'il veut refaire le monde, qu'il veut le recréer, en empereur-artiste, en empereur-architecte et philosophe. Ce qu'il est ? Il n'est guère besoin d'être sorcier pour le savoir. Il est un être libre, « quelqu'un qui devient un homme » et qui entreprend d'enseigner la liberté aux autres. Une liberté dure « qui ne va pas sans une grande épreuve ». Comment l'a-t-il conquise cette liberté ? En croyant fortement, d'une foi inébranlable que « ce monde est sans importance », que la petite ou la grande fortune, c'est exactement la même chose, que les exécutions quelles qu'elles soient ont une importance égale « ce qui entraîne qu'elles n'en ont point », que les hommes sont aussi coupables les uns que les autres, puisqu'ils sont les sujets de Caligula et que tous les

sujets de Caligula sont coupables, qu'il faut compter la vie pour rien puisque l'argent est tout, qu'il est égal de rester éveillé ou de dormir si on n'a pas d'action sur l'ordre du monde, que rien ne tient devant la peur « ce beau sentiment sans alliage, pur et désintéressé, un des rares qui tire sa noblesse du ventre », enfin qu'il n'est qu'un moyen de se rendre l'égal des dieux : être aussi cruel qu'eux.

C'est pour cela, au fond, que Caligula se « durcit » le cœur et qu'il demande à sa vieille maîtresse Caesonia d'être cruelle, implacable et froide, avant d'exercer sur elle, à la fin de la pièce, cette même cruauté à laquelle il veut l'initier, qu'il cherche à lui inculquer. Car c'est par dureté, en effet, pour « jouer les tragédies célestes » que non seulement il singe les dieux, les tourne en dérision, mime leurs mystères, adopte leur langage (ce qui, dans sa logique est un moindre mal) mais bafoue ses familiers, humilie les patriciens et les courtisans, les appelle « ma jolie », s'amuse à les faire trembler, à les désespérer, à les torturer, à prendre leurs femmes pour son plaisir et pour la maison close qu'il a créée, à les faire mourir, ou à supprimer leur père ou leurs enfants. Tout cela aussi parce qu'ils le dégoûtent avec leur fausse sagesse et leur sale conformisme. Ne représentent-ils pas le clan des prudents, des calculateurs, des prévoyants, des pantouflards ? De quoi ne sont-ils pas économes ? Ecoutez les propos qu'ils échangent le long de la pièce. Que disent-ils ? Un rapide dépouillement linguistique nous donne des phrases telles que « Tous les jeunes gens sont ainsi », « l'âge efface tout » « une [femme] de perdue, dix de retrouvées », « les chagrins ne sont pas éternels », « la vie serait impossible si l'on devait souffrir plus d'un an », « la nature fait bien les choses », « à chacun son métier », « les jeunes gens sont solidaires », « il n'y a pas de fumée sans feu », « ne nous affolons pas ». Des phrases toutes faites, des vérités sclérosées, un langage acquis une fois pour toutes. Ce ne sont pas eux qui, comme Caligula, accepteraient de « lâcher la proie pour l'ombre », voudraient que le soleil se levât à l'ouest, que la mer se confondît avec la plaine, et la laideur avec la beauté. Leur monde absurde est bien compartimenté, bien peigné, bien parqué ; leur monde est un univers fermé, et leurs réactions sont à son image. Ce qui compte pour eux, c'est le respect de la société, le maintien de l'ordre établi, la sauvegarde de la mora-

lité, le triomphe de la vertu. Ils sont pour un « empereur-fonctionnaire », un prince sans histoire que les dieux intimident et gouvernent. Comment toléreraient-ils qu'on fit subir à toute une ville le poids d'un chagrin personnel, surtout quand la source de ce chagrin est elle-même empoisonnée. Caligula faisait l'amour avec la sœur qu'il vient de perdre !

Même le jeune poète Scipion parlait une autre langue que celle de son empereur : « Je puis, dit-il, nier une chose sans me croire obligé de la salir ou de retirer aux autres le droit d'y croire », et plus loin : « La haine ne compense pas la haine. Le pouvoir n'est pas une solution. Et je ne connais qu'une façon de balancer l'hostilité du monde... la pauvreté », et plus loin encore : « L'essentiel est de comprendre ». Fî donc de cette pauvre et misérable philosophie... « On ne comprend pas le destin, rétorque Caligula, et c'est pourquoi je me suis fait destin ». C'est pour cela, qu'aveugle comme lui, il tue et s'ennuie dès qu'il ne tue pas.

« Dès l'instant, écrit Camus dans *l'Homme Révolté*, où le crime se raisonne, il prolifère comme la raison elle-même, il prend toutes les figures du syllogisme ». Caligula ou le crime conscient et raisonné. Caligula ou l'amant de l'impossible liberté, de la chimérique égalité, de l'illusoire équivalence. Caligula ou le bonheur dément. D'où vient cette démente ? Elle vient de ce que rien ne dure, même pas la douleur, à plus forte raison, l'amour. « Aimer un être, dit-il, c'est accepter de vieillir avec lui. Je ne suis pas capable de cet amour ». Aussi étranglra-t-il Caesonia de ses propres mains. Caesonia qui, sachant que la vie n'est pas bonne, a osé dire : « Si le mal est sur la terre, pourquoi vouloir y ajouter ? » Lui poser cette question, à lui qui prétendait être « pur dans le mal » ! Il étrangle Caesonia parce qu'elle est, au fond, de la race de Scipion, elle raisonne comme lui : « Vouloir s'égaliser aux dieux. Je ne connais pas de pire folie » ; et ceci qui est plus grave : « Il y a le bon et le mauvais, ce qui est grand et ce qui est bas, le juste et l'injuste. Je te jure que tout cela ne changera pas », et ceci encore qui est monstrueux : « Cela peut être si bon de vivre et d'aimer dans la pureté de son cœur », et cette réflexion qui est proprement intolérable : « Le bonheur est généreux. Il ne vit pas de destructions ». Il l'étrangle enfin à cause de ses misérables mots

d'espoir : « Toute une vie devant toi ! Et que demandes-tu donc qui soit plus grand que toute une vie ? ».

Univers sans issue que celui de Caligula, il le reconnaît lui-même, et c'est peut-être, dans cette première tragédie de Camus, la seule fenêtre qui reste ouverte, la seule faille dans cette terrible logique de l'absurde anéantissement. Le total mépris de toutes les valeurs humaines ne pouvait pas l'aider indéfiniment à poursuivre son entreprise, à progresser, comme il l'escomptait, dans la voie de « la puissance et de la liberté », à croire que toutes les actions sont « équivalentes », à nier le ciel, à goûter le bonheur des meurtriers. Il finira par avoir peur de la « consommation », il saura qu'il est amer d'avoir raison, il débordera de haine pour son propre visage qu'il rencontre toujours en face de lui, il apprendra que tuer n'est pas une solution. Caligula avouera sa défaite : « Je n'aurai pas la lune », se condamnera : « Caligula ! Toi aussi, toi aussi, tu es coupable », se rendra enfin à l'évidence : « Je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne ».

Parmi les conspirateurs, il est significatif que ce soit Chéréa qui lui porte le premier coup. J'y vois, pour ma part et j'espère ne pas me tromper, une intention formelle de l'auteur. Chéréa, c'est Camus qui tue Caligula, c'est aussi Camus qui prend en pitié Caligula, qui le libère, qui le délivre de lui-même, qui le console de n'avoir pas eu la lune, qui le réconcilie avec le possible, c'est Camus qui l'invite enfin, au bout de sa course folle « a retrouver ce grand vide où le cœur s'apaise ». Nous reviendrons sur le sens de cette intervention.

En 1944, six ans après la rédaction de *Caligula*, Camus nous replonge inexorablement dans un univers que nous avons à peine oublié, à cette double différence près que Martha, dans *le Malentendu* détruit pour réaliser un rêve possible, et qu'elle se donne la mort sans, au préalable, rien changer à son attitude. Le sujet du *Malentendu* est encore plus dépouillé que celui de *Caligula*, il commence le soir et finit le lendemain à l'aube. Il tient en quelques lignes. Martha et sa mère dirigent une auberge en Bohême où, depuis quelques années, elles tuent les clients riches pour utiliser un jour leur fortune à un dessein tout à fait légitime, celui d'aller vivre au bord de la mer, dans un village moins étouffant. Un soir, Jan le fils qui les a quittées depuis 20 ans, revient et plutôt que de se nommer et de se faire

reconnaître, comme le lui conseille fortement sa femme, voudrait s'intéresser à leur condition avant de leur dévoiler son identité. Il subit le sort de tous les clients riches. A l'aube, Martha examine son passeport. La mère se jette dans la rivière où la veille elle a jeté son propre fils, Martha se retire pour se pendre et Maria, la femme de Jan, venue à l'auberge pour le rejoindre, est confrontée avec le désespoir.

L'absurdité de la vie, dans cette nouvelle pièce, tient à la ténuité du fil qui menace à tout moment de rompre et qui ne cède qu'à la fin, quand les jeux sont faits et que rien ne va plus. Il eût suffi que Martha jetât un simple coup d'œil sur le passeport de Jan, au moment de l'inscrire sur les registres de l'auberge, il eût suffi que Jan relevât mieux qu'il ne l'a fait les mots de « mon fils » que la mère prononce, en vertu de sa vieillesse et par habitude de langage, il eût suffi que dans sa chambre Jan se laissât aller aux confidences avec sa sœur, ou qu'un peu plus tard il refusât la tasse de thé que le domestique lui apporta sans qu'il l'ait commandée, pour que la pièce se dénouât autrement que par la mort. Je veux bien croire que techniquement parlant, il n'y aurait pas eu, dans ce cas, de pièce. Il faut croire surtout que dans ce cas la vie eût été moins absurde qu'elle l'est trop souvent. L'art de Camus dramaturge a consisté, par ailleurs, à profiter de la différence d'âge entre Martha et sa mère pour les opposer plus facilement l'une à l'autre, malgré la communauté du crime qui aurait dû les rendre solidaires l'une de l'autre. « Ce monde lui-même n'est pas raisonnable » cette phrase, sur les lèvres de la mère est signe de conviction autant que de lassitude. Elle est « singulière » depuis quelques temps, observe Martha. Elle est, en effet, fatiguée, elle aspire au repos c'est-à-dire, précise-t-elle, elle-même, à la paix, à l'abandon. A la fin de sa vie, elle aimerait se laisser aller au sommeil et à l'oubli : « Je suis lasse, tuer est terriblement fatigant ». Son cœur de mère, réagit-il, à son insu ? Lui fait-il pressentir qu'elle est sur le point de commettre un crime épouvantable ? Camus le laisse assez entendre en la faisant curieusement hésiter. « Pourquoi faut-il que cet homme ait tant de cœur à mourir, et moi si peu à tuer de nouveau ? » et plus loin : « Je voudrais bien qu'il s'en aille pour que je puisse encore ce soir, me coucher et dormir ». « Il faut dormir, dormir longtemps, te laisser aller et ne plus réfléchir » avait dit

Caesonia à Caligula, mais Caligula se refusait au repos tant qu'il n'aurait pas la lune. La mère non plus ne pouvait pas dormir : « Mère, il faudra le tuer » avait presque ordonné Martha.

Sa mère comprend à peine pourquoi le destin devait leur « envoyer une victime si peu engageante », « Pas ce soir, suggère-t-elle à sa fille. Laissons-lui cette nuit. Donnons-nous ce sursis. C'est par lui peut-être que nous nous sauverons ». Mais il n'est pas de sursis possible dans la conception camusienne du monde où la nécessité tend et lâche les ressorts selon une logique aveugle. L'homme y est victime des libertés qu'il a prises et, comme dit Caligula, « la liberté qui ne se nie pas, se paye. » Il se trouvera toujours une Martha qui, comme Caligula, se fera « destin » pour nous mener où nous ne voulions guère aller. « Je n'aime pas cette façon de me forcer la main... de passer par dessus mon hésitation ». Trop tard, Jan a bu le somnifère préparé par la sœur, et bien que le sommeil ne soit pas précisément la mort, mais seulement son image, il est indispensable que le ressort se tende jusqu'au bout de sa course absurde, et que la logique de Martha débouche sur la mort. « Si je l'avais pu, j'aurais empêché cela » C'est bien cela, la grammaire a du bon, comme le remarquera la Peste, dans *l'Etat de siège*, le conditionnel passé est bien le mode et le temps de l'irréel.

Martha, à la fin de la pièce, sentira ses propres armes se retourner contre elle. Elle usera de tous les arguments pour retenir sa mère, elle se heurtera à l'inéluctable réponse : « Martha, je n'ai pas cessé de t'aimer. Je le sais maintenant, puisque ton frère est venu réveiller cette douceur insupportable qu'il faut, à présent, que je tue avec moi » ; et pour prévenir toute nouvelle objection : « De toutes façons, quand une mère n'est plus capable de reconnaître son fils, c'est que son rôle sur la terre est fini ».

« Martha, je n'ai pas cessé de t'aimer », ces mots qui, dans un autre univers, auraient pu réconcilier les deux âmes, creusent plus profondément les différences qui les séparent, consomment leur divorce, les exilent. Parce qu'au fond ce que Martha aurait voulu, ce n'était pas seulement que sa mère lui assurât, en paroles, une tendresse qu'elle lui aurait toujours silencieusement et maladroitement témoignée, ni qu'elle fit les gestes du crime, distraitement ou de force comme on accomplit un culte ou un devoir, mais qu'elle la comprît, qu'elle fit sienne sa cause, qu'elle

prit sur elle la réalisation de son rêve. La mère de Martha ou le drame de l'inefficacité, la mère de Martha ou la tragédie de la lassitude et de l'abandon. En face de cette double tragédie, Martha dresse comme un rempart d'épées, l'intransigeance de sa logique. Du moment qu'elle a décidé que ce monde l'ennuyait, que cette auberge, dans un pays pluvieux et morose, que cette sinistre maison du crime, l'empêchaient d'être elle-même, rien ni personne ne devaient plus tenir devant son désir d'en sortir. La lune pour Caligula, la mer et le soleil pour Martha. Ni l'un ni l'autre n'y parviendront. Mais à l'un comme à l'autre, selon le mot de Camus dans *l'Homme Révolté*, « le sentiment de l'absurde... rend le meurtre au moins indifférent, et par conséquent, possible ».

« J'ai perdu ma liberté, c'est l'enfer qui a commencé » dit la mère, au troisième acte, après qu'elle a reconnu qu'elle avait tué son fils. Martha ne pouvait pas dire la même chose : elle n'avait pas à perdre une liberté qu'elle n'avait pas encore conquise. Aussi son personnage se présente-t-il à nous dès le début de la tragédie comme une aspiration à la liberté. « Il est suffisamment riche, dit Martha de Jan, ma liberté commencera peut-être avec lui ». C'est que Martha est prisonnière d'un univers où l'argent est tout. Puisqu'il en est ainsi, avait dit Caligula, la vie humaine devra compter pour rien. Il en est ainsi, semble répondre Martha, car si les riches m'intéressent, c'est parce qu'ils payent bien ; je dois amasser le plus d'argent possible. « Il faut beaucoup d'argent, dit-elle, pour vivre libre devant la mer ». Le monde de Martha est dominé par l'intérêt, c'est en son nom qu'elle accueille Jan dans l'auberge et précise « Si nous vous conservons, ce sera par intérêt, tranquillement ». Le matérialisme de Martha rend impossible toute hésitation ; pour elle, peser le pour et le contre est un luxe de riche et presque une lâcheté. Elle est pratique et décidée : « Vous voilà encore livrée à vos songes... Soyez positive » dit-elle à sa mère. Et plus loin : « Que deviendrait le monde si les condamnés se mettaient à confier au bourreau leurs peines de cœur ». Elle-même n'y va pas par quatre chemins : « Ce sera ce soir ou ce ne sera pas ». Nous savons ce que Caligula pensait de la cruauté et comment il avait fini par tuer toute compassion qui aurait entamé son mépris des êtres. Martha, qui est de la même famille, lui fait écho dans *le Malentendu*. Sa mère trouve qu'elle se « raidit »,

qu'elle se « durcit », qu'elle ne sourit jamais. Il n'est rien d'étonnant à cela : « Ce que j'ai d'humain, c'est ce que je désire, et pour obtenir ce que je désire, je crois que j'écraserais tout sur mon passage ». Il est arrivé à l'empereur dément, d'écraser les dieux, sur son chemin vers la lune ; Martha ne connaîtra pas cette nécessité. Dieu est un être qui ne la concerne pas, son idée est bonne à hanter l'esprit des faibles, comme Maria la femme de Jan, ou des très vieilles gens comme pourrait l'être sa mère. « Cela est stupide à dire, Martha, mais il y a des soirs où je me sentirais presque des goûts de religion ». Et Martha de répondre « Vous n'êtes pas si vieille, ma mère, pour qu'il faille en venir là, et je suppose que vous avez mieux à faire. » Plus tard, au moment où la mère ne se décide pas à porter Jan endormi à la rivière, « Venez, mère, et pour l'amour de ce Dieu que vous invoquez quelquefois, finissons-en ». Martha ou l'absence de Dieu. Ce n'est pas qu'elle ignore tout de Lui : elle sait au moins que son bonheur est celui de la pierre à laquelle elle invitera Maria à s'identifier. Dans son propre désespoir, c'est délibérément qu'elle ne lèvera pas les yeux vers le Ciel, c'est consciemment qu'elle blasphèmera : « La terre est dessinée (au moins dans son village de Bohême qui est à l'image des continents fermés) pour que le visage se lève et que le regard quémande. Oh ! je hais ce monde où nous en sommes réduits à Dieu... je ne m'agenouillerai pas... je quitterai ce monde sans être réconciliée ». Comment le serait-elle, comment trouverait-elle dans ce canevas d'absurdités qu'est la vie, le point de lumière qui reposerait son regard, qui luirait au fond de sa solitude comme une présence amicale. Elle sait que le monde est faux, que les cartes sont truquées, que nous sommes volés. « A quoi bon, s'écrie-t-elle, l'appel de l'être, l'alerte des âmes ». Oui, elle est en butte à la dérision universelle. « La douleur n'est rien à côté de l'injustice qu'on fait à l'homme ». Elle joue contre plus fort qu'elle, le dilemme auquel elle est acculée est une alternative désespérante : « la mort ou la stupide félicité des cailloux », ce qui est une autre manière de se tuer. Où aurait-elle pu puiser ses raisons d'être ? « La vie est plus cruelle que nous », et le crime, au fond, ne vaut pas mieux qu'elle, « Le crime aussi est une solitude, même si on se met à mille pour l'accomplir ». Il ne fonde aucune solidarité. « Il est juste, ajoute-t-elle, que je meure seule, après avoir vécu et tué seule ». Et de même

que le jeune Scipion avait été désespéré par Caligula, Maria devra subir le même sort : « Il me reste quelque chose à faire. Il me reste à vous désespérer » et elle lui explique que l'amour est vain, que tout est inutile, frappé de stérilité, qu'il n'y a de patrie ni de paix pour personne, que même si elle avait reconnu son frère, elle n'aurait pas hésité à le tuer, parce que pour un homme « qui a vécu, la mort est une petite affaire », elle l'aurait tué pour être dans l'ordre, « celui où personne n'est jamais reconnu ». C'est pour cela que tant qu'elle pouvait agir, tout le temps qu'elle croyait que l'appel de la mer était une invitation à la liberté, sa règle de conduite était qu'il valait mieux « travailler et ne pas s'interroger ».

« S'interroger » c'est bien en effet la folie qui a perdu Jan. Il s'est demandé s'il devait faire confiance à la force des choses, comment il pouvait rentrer chez lui, et comme l'enfant prodigue réintégrer le toit de son enfance. Il s'est interrogé sur les moyens de rendre heureuses ces deux femmes qu'il avait abandonnées depuis vingt ans, il s'est inquiété de savoir si le bonheur était tout, si le devoir n'était pas plus précis que la félicité. Il ne finissait pas de peser et de retourner dans sa tête les mots qu'il fallait dire. « Un homme a besoin de bonheur, il est vrai, disait-il, mais il a besoin aussi de trouver sa définition ». *Le Malentendu* ou le drame des mots, des mots qui clarifient les situations ou qui les compliquent, des mots qui enchaînent et qui délivrent, des mots qui pardonnent ou qui condamnent, des mots enfin qui nous perdent ou qui nous permettent de nous retrouver et de nous reconnaître. Maria, sa femme, l'avait bien compris : « Ce n'est pas difficile... il suffirait de parler », « Quand on veut être reconnu, on se nomme », il faut laisser « parler son cœur », il use d'habitude « de mots simples ». Mais c'est que Maria, quoi qu'elle pense, n'est pas dans le jeu, elle est en-deça de l'absurdité, hors de son atteinte. Elle ne perd rien à attendre : elle sera punie d'avoir espéré, d'avoir osé croire que la vie n'était pas une terrible aventure fermée sur le malheur, fondée sur l'injustice et l'incompréhension, implacablement silencieuse. « On finit par tout brouiller en prenant l'air de ce qu'on n'est pas » avait-elle dit à son mari, pour le dissuader d'entrer chez les siens par la porte étroite et d'essayer de les retrouver au bout d'un dédale d'épuisants tâtonnements. Oui, mais comment savoir celui qu'on est et celui qu'on n'est pas, avant que la vie nous définisse et nous

dessine notre vrai visage ? Et s'il n'y avait pas de réponse à nos interrogations ! « L'intimité ne s'improvise pas » pensait Jan ; possible, mais existe-t-elle seulement ? *Le Malentendu*, comme *Caligula*, drame de la « solitude éternelle ». Et dans le *Malentendu*, plus encore que dans *Caligula*, cette solitude est celle du langage. Je crains que les critiques n'aient pas remarqué cet aspect essentiel de la question. Jan prononce des mots que Martha relève, contre lesquels elle se cabre, qu'elle refuse. J'en ai noté quelques-uns d'assez significatifs :

Martha : Etes-vous marié ?

Jan : Vous avez dû voir mon alliance.

Martha : Je ne suis pas là pour regarder vos mains, je suis là pour remplir votre fiche.

Plus loin :

Jan : J'espère que je ne vous gênerai pas.

Martha : Pourquoi me gêneriez-vous ?

Jan : Un client tout seul est quelquefois plus gênant qu'une grande affluence.

Martha : J'espère que vous n'aurez pas l'idée de me faire des contes.

Plus loin :

Jan : Ne vous sentez-vous pas très seules ?

Martha : Vous n'êtes pas dans votre droit en posant cette question.

Jan : Mon intention n'était pas de vous fâcher.

Martha : Il me faut vous répéter qu'il ne peut être question de me fâcher ou de ne pas me fâcher... Si vous continuiez à ne pas tenir le langage d'un client... nous refuserions de vous recevoir.

Plus loin :

Jan : Pour rester dans un endroit, il faut avoir ses raisons, des amitiés, l'affection de quelques êtres.

Martha : Cela ne veut pas dire grand'chose.

Jan : Oui, mais je ne sais pas mieux m'exprimer.

On comprendra que j'insiste sur ce point et accumule à dessein les exemples. Martha ni sa mère non plus ne parlent pas la même langue.

La mère : ...le petit goût d'honnêteté qui vient de me venir.

Martha : Ce que vous appelez un goût d'honnêteté, c'est seulement une envie de dormir.

Plus loin :

La mère : C'est par lui peut-être que nous nous sauverons.

Martha : Nous n'avons que faire d'être sauvées, ce langage est ridicule.

Vers la fin de la pièce, Maria, la femme de Jan, n'échappe pas à ce drame des mots ; en voici deux témoignages :

Martha : Au nom de quoi me questionnez-vous ?

Maria : Mais au nom de mon amour.

Martha : Qu'est-ce que ce mot veut dire ?

Maria : Il veut dire tout ce qui, à présent, me déchire et me mord, ce délire qui ouvre mes mains pour le meurtre.

Martha : Vous parlez décidément un langage que je ne comprends pas. J'entends mal les mots d'amour, de joie ou de douleur.

Quand Maria évoque le drame de Jan, que dit-elle à Martha ?

Maria : Il ne savait pas trouver la parole qu'il fallait. Et pendant qu'il cherchait ses mots, on le tuait.

Martha : Je le déteste... dans la maison où l'on est exilé... il n'est point de paix.

Maria : Je ne peux pas, je ne peux pas supporter votre langage.

Le Malentendu ou la tragédie des Mots mal-entendus. La pièce de Camus tient pour moi dans cette équation un peu facile. Chaque personnage poursuit son idée, parle sa propre langue incommunicable et hermétique, fermée comme une main hostile qui ne s'ouvre que pour le malheur.

Quatre années se passent et en février 1948 *l'Etat de Siège* est représenté au Théâtre Marigny. Laissons de côté l'art très particulier de Camus dans cette nouvelle pièce où l'utilisation toute claudélienne des voix, des bruits et de la musique a peut-être nui à l'intelligence d'un texte, lui-même disparate et par endroits, confus. Retenons seulement le dernier et nouvel aspect de l'univers dramatique de Camus (*les Justes* de décembre 1949 ne sont, à mon sens, qu'une application aux comportements d'un

parti politique révolutionnaire, du problème de la justice et de l'injustice impliqué en partie dans *l'Etat de Siège*.)

« A propos, (dit Caligula à Caesonia, dans la scène 9 du quatrième acte), il m'est venu une belle pensée que je veux partager avec vous. Mon règne jusqu'ici a été trop heureux. Ni peste universelle, ni religion cruelle, pas même un coup d'Etat, bref, rien qui puisse vous faire passer à la postérité. C'est un peu pour cela, voyez-vous, que j'essaie de compenser la prudence du destin. Je veux dire... je ne sais pas si vous m'avez compris, enfin, c'est moi qui remplace la peste... »

Dans *l'Etat de Siège*, c'est la Peste qui prend la relève de Caligula. L'action se passe à Cadix qui, comme Rome, risquait de ne pas passer à la postérité à cause de la façon dont elle était gouvernée. A l'absurdité où elle vivait sagement, enlisée dans des habitudes déraisonnables, la Peste et sa secrétaire la Mort vont substituer l'absurdité d'une logique sans fissure, d'une logique bien montée, bien huilée, inexorable. Elles régneront sur la ville après en avoir bouché toutes les issues et délogé le Gouverneur et sa suite. « La révolte, explique Camus dans *l'Homme révolté*, naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible ». Ce sera, dans *l'Etat de Siège*, l'expérience que fera l'étudiant Diego. Il se révoltera contre la Peste, la bravera en maîtrisant sa peur, renoncera à son amour pour Victoria la fille du juge et acceptera de mourir pour sauver Cadix de la Peste et sa propre fiancée de la mort. Diego refusera l'arbitraire du Mal, l'injustice du Destin, l'attitude intolérable et destructrice du nihiliste Nada. Diego triomphera de l'absurde en se révoltant, mais comme Caligula, il paiera cher son rêve d'impossible liberté. Caligula est mort inutilement, puisque la Peste est revenue dans *l'Etat de Siège*; Diego mourra inutilement, puisqu'à la défaite momentanée de la Peste, succèdera, à la fin de la pièce, le retour du Gouverneur. Plutôt que d'affronter à nouveau la bêtise des faux sages, Nada le nihiliste se suicidera. Ce sont là les lignes de force de la troisième pièce de Camus.

Cadix, avant la Peste, avait à sa tête un Gouverneur tel que les patriciens rêvaient d'avoir un empereur, c'est-à-dire un fonctionnaire, un homme qui, selon une expression chère à Giraudoux, ne fait pas signe au destin, ne le taquine pas, ne le provoque pas, ne se signale pas à son attention. « Le changement m'irrite, j'aime mes habitudes », dit le gouverneur de Cadix De

lui à Caligula la distance est infinie Convaincu que « rien n'est bon de ce qui est nouveau », il se plaisait à se dire lui-même « le roi de l'immobilité », « le roi de l'habitude ». Il est de la race des pétrifiés, des rassurants, des confortables. Il représente dit Camus « la tradition assise, prospère, rasée de frais ». C'est pour cela qu'à l'apparition d'une Comète dans le ciel de Cadix, annonciatrice du fléau imminent, il choisit de ne pas la voir ou plutôt se laisse aller à la nier ; puis encore, il interdit qu'on en parle. Il incarne la négation du mal, j'entends du Mal étranger qui vient de l'extérieur, qui vous tombe sur la tête sans que vous en sachiez la cause, qui s'impose à vous, qui risque de tout déranger, d'introduire la folie du désordre dans la sage ordonnance de l'ordre établi, accepté ou subi, peu importe, de l'ordre qui est un état de fait, un état de siège à sa manière. Il est celui qui croit aux solutions, tout en refusant de considérer les problèmes. Pourquoi s'interroger, s'inquiéter à l'exemple de Jan ? Tout cela est vain, rien n'a de l'importance de ce qui devrait en avoir. Le fléau a-t-il éclaté ? La belle affaire, on finira bien par s'arranger, par trouver un compromis. Il le trouve en se retirant, à condition d'avoir la vie sauve, d'être à l'abri, tranquille, hors de l'atteinte du fléau. Les radiations de vies humaines auxquelles se livrent la Peste et sa Secrétaire l'arbitraire même de ces radiations, leur insupportable injustice, c'est bon pour les autres, ceux sur qui la main du Destin peut s'appesantir. Lui-même est invulnérable, bien gardé, retranché derrière ses coutumes, ses idées toutes faites, son credo d'articles simples et commodes. Oh ! ce n'est pas qu'il soit vertueux ; en bon Gouverneur il préfère « les vices qui construisent » aux vertus qui détruisent. Les Alcades qui connaissent bien leur maître le savent bien et le répètent à qui veut ou qui ne veut pas l'entendre. Que les autres se démènent et s'affolent ! Cette Comète n'est rien du tout, rien d'autre qu'un phénomène sidéral. Libre à ses sujets de l'interpréter à leur guise ; au curé d'y reconnaître le signe d'un Dieu justicier et d'exhorter tous les badauds massés sur la place publique à s'engouffrer dans l'Eglise et à confesser leurs péchés, libre au curé de commencer lui-même par battre sa coulpe, même s'il doit le faire hypocritement comme le lion de la fable ! Libre à l'astrologue d'y lire « une conjonction maligne de planètes hostiles », à la sorcière d'y voir l'occasion de vanter « ses remèdes infaillibles »,

à Nada enfin d'y applaudir la promesse d'une destruction universelle. S'il a lui-même quelque chose à regretter, au milieu de ce cataclysme, c'est de manquer sa partie de chasse. D'ailleurs, il s'y rendra, les Alcades ont raison, il faut faire comme si rien n'était. Le juge aussi a raison de rester chez lui, de se claquemurer dans son confort, de bien fermer sa porte à double tour, de faire des provisions, de les stocker à n'importe quel prix. « Dieu aidant, nous ne souffrirons de rien » dit le juge. C'est parler d'or. Vive Dieu qui protège les juges ! Ne sont-ils pas les hommes de la loi, les gardiens de l'ordre ?

Le Gouverneur fera un peu le difficile, au début, parce qu'il n'a pas encore compris. « Je règne, c'est un fait, c'est donc un droit. Mais c'est un droit qu'on ne discute pas. Vous devez vous adapter », dira la Peste à ceux qui essaient de faire les malins. Heureusement qu'il n'a pas mis plus de deux minutes à s'adapter, à tirer son épingle du jeu. Qu'aurait-il fait, quelle place aurait-il pu tenir sous ce nouveau Soleil d'inclémence ? A quel tragique tête-à-tête condamne-t-il son peuple, en désertant le pouvoir ? Cela est une autre question. Il laisse son peuple à la Peste dont les propos n'ont rien de rassurant : « On ne peut pas être heureux sans faire du mal aux autres. C'est la justice de cette terre. » Et encore : « La seule fidélité que je connaisse, c'est le mépris » et de plus « Quand la haine me brûle, la souffrance d'autrui est alors une rosée ». Caligula ne proclamait pas autre chose quand il conseillait à ses tortionnaires de faire lentement, pour que la victime « se sente mourir ». A lui aussi le « mépris » fournissait les raisons de continuer, de persévérer, de ne pas faiblir.

Univers infernal que celui de Cadix en proie à la Peste ! Les habitants vivront ou mourront désormais dans la réglementation, respectant strictement les ordres donnés. On les initiera au langage obscur : « moins les gens comprendront, mieux ils marcheront ». Les denrées seront distribuées en parts infimes à ceux qui « prouveront leur loyale appartenance à la nouvelle société » ; quant aux laissez-passer pour circuler dans la ville, ils seront délivrés arbitrairement. Tout a été prévu, jusqu'au tampon imbibé de vinaigre enfoncé dans la bouche pour prévenir la contagion et incliner au silence. *L'Etat de Siège* ou la tragédie d'un univers de douleur, d'un univers clos, cadennassé, un monde de détresse, un monde criblé d'interdits. Finie la

ridicule angoisse du bonheur ; à jamais exclu, le visage stupide des amoureux ; proscrire, la contemplation égoïste et béate des paysages ; prohibée, la coupable ironie. Même la mort est réglementée, organisée. Avant, explique la Secrétaire à ceux qui font mine de ne pas comprendre, de ne pas admettre, vous mouriez mal, en désordre, c'était du gâchis, du libertinage. Dans un monde de statistique et de fiches, de registres et de listes, vous apprendrez à mourir dans l'ordre, à votre heure, sans caprice, sagement, modestement, proprement, en rang.

La Peste a sa Logique, il n'est pourtant pas si dur d'en convenir ; et à tout prendre, ne vaut-elle pas mieux que l'autre, celle qui s'écrit en minuscules et qui souffre le pluriel. L'autre logique qui tolérait les idées déraisonnables, les fureurs de l'âme, « les petites fièvres qui font les grandes révoltes ». Que l'on se réjouisse plutôt, voici enfin un monde policé qui comporte un certificat d'existence, un curriculum vitæ, un certificat de santé, un monde d'où le privé et le personnel sont exclus, où tout doit s'expliquer et se justifier publiquement, où ce qu'il est convenu d'appeler « honnête homme » est un être à surveiller, où celui enfin qui ne respecte l'ordre que quand il est juste « et raisonnable » est un homme dont les « sentiments civiques » sont douteux.

L'Univers assiégé par la Peste, c'est-à-dire par le Mal, c'est-à-dire par l'Absurde à l'état pur, est un univers qui n'a rien à envier à celui de *Caligula*, ni à celui du *Malentendu*. Ecoutez les nouveaux maîtres de Cadix, ne dirait-on pas des disciples fervents de Kafka ? « Notre conviction, c'est que vous êtes coupables. Encore faut-il que vous sentiez que vous êtes coupables. Et vous ne vous trouverez pas coupables tant que vous ne vous sentirez pas fatigués. On vous fatigue... Quand vous serez achevés de fatigue, le reste ira tout seul. » La charte de ce nouvel univers, il nous est facile d'en glaner les clauses disséminées à travers le texte.

- L'essentiel n'est pas que les gens comprennent, mais qu'ils s'exécutent, qu'ils s'occupent, qu'ils se concentrent.
- Il n'est pas nécessaire que les gens se comprennent, mais qu'ils parlent la même langue.
- La masse remplacera le peuple, la convocation l'invitation, le ravitaillement l'échange.

Et j'en passe. Qu'en pense l'auteur ? dira-t-on. La meilleure réponse à faire c'est qu'un homme comme Nada se soit parfaitement accommodé de ce monde. Nada, c'est l'idiot qui ne parle qu'à sa bouteille, l'ivrogne invétéré qui se croit et se dit une lumière de connaissance, Nada le dédaigneux, le railleur, le méprisant. Son Credo, on l'a deviné, n'est pas bien différent de celui de Caligula, il rappelle un peu celui de Martha : la vie vaut la mort ; l'homme est du bois dont on fait les bûchers ; les hommes sont mûrs pour la calamité ; il vaut mieux être le complice du ciel que sa victime ; il ne faut croire à rien de ce monde sinon au vin, et à rien du ciel ; il faut se maintenir au-dessus de toutes choses et ne rien désirer. Son cri de guerre : A mort le monde ! Ecrasez tout ! Supprimons ! « La suppression, dit-il, voilà mon évangile. Il restait à inventer le règlement général, le solde de tout compte, l'espèce humaine mise à l'index, la vie entière remplacée par une table des matières, l'univers mis en disponibilité, le ciel et la terre enfin dévalués. » Ce nihiliste est bon à récupérer, devait penser la Peste, elle le prend à son service !

Monde de Caligula, monde de Martha, monde de Nada. Ces trois noms, (les trois qui comptent) riment entre eux, pauvrement, à l'image désolée de l'Absurde dont ils sont les instruments et les victimes. Faut-il croire que tout soit à jamais compromis, que nous soyons condamnés à vivre en Etrangers sur une terre hostile où rien ne vaut la peine d'être vécu ? Devons-nous, comme Nada, avoir horreur des amoureux, des enfants, des fleurs et des rivières ; comme Caligula, ricaner d'un bout à l'autre de la vie jusqu'aux hoquets de la mort, comme Martha, admettre que le seul bonheur souhaitable soit celui de la pierre ?

Camus, par la bouche d'autres personnages, a répondu. Son admirable réponse est celle d'un humaniste, conscient des vraies valeurs humaines. La noblesse de son enseignement aussi bien que son accent nous touchent. C'est avec émotion et respect qu'on recueille ses paroles, maintenant que sa grande voix s'est tue. A Martha qui fait remarquer à sa mère qu'elle-même lui a appris à ne rien respecter, la mère répond : « Dans un monde où tout peut se nier, il y a des forces indéniables, sur cette terre où rien n'est assuré, nous avons nos certitudes. L'amour d'une mère pour son fils est maintenant ma certitude. »

Se sentant menacé par la colère de Caligula, Chéréa fait

cette magnifique profession de foi : « Perdre la vie est peu de chose et j'aurai ce courage quand il le faudra. Mais voir se dissiper le sens de cette vie, disparaître notre raison d'exister, voilà ce qui est insupportable. On ne peut vivre sans raison. »

Diego, le courageux révolté crie à la Secrétaire de la Peste : « Il y a dans l'homme une force que vous ne réduirez pas, une folie claire, mêlée de peur et de courage, ignorante et victorieuse à tout jamais », et ailleurs : « Ma vie n'est rien. Ce qui compte ce sont les raisons de ma vie. Je ne suis pas un chien. »

Enfin ce conseil réconfortant, ce mot d'ordre et de dignité que Diego donne au peuple de Cadix, et que, du lieu où son cœur s'est apaisé, Camus lui-même nous adresse : « N'ayez plus peur... Relevez le front, voici l'heure de la FIERTE ».

Raymond Francis

DU MARIAGE AU DIVORCE AVEC GEORGES FEYDEAU

par

Henri Mouton.

Lorsque Georges Feydeau mourut, le 5 juin 1921, il y avait plus de cinq ans qu'il n'avait rien donné au théâtre, rien écrit. Le plus grand auteur comique après Molière qu'ait possédé la scène française, était entré dès 1916 dans le silence d'une manière de folie. Il laissait le premier acte seul de deux pièces inachevées : *100 millions qui tombent* et *On va faire la cocotte*, qui sont de telles merveilles d'exposition dramatique et d'imbroglio que les meilleurs faiseurs qui ont essayé de les continuer, tel Yves Mirande, s'y sont cassé les dents.

Il laissait également en suspens le projet de réunir sous le titre général *Du mariage au divorce* les cinq pièces en un acte qui avaient été ses derniers succès et qu'il considérait comme son chef-d'œuvre, à juste titre d'ailleurs, car elles dureront autant qu'il y aura des hommes... et leurs femmes.

Bien que nous ne sachions pas de la bouche ou de la plume de Feydeau lui-même l'ordre qu'il entendait donner à ses pièces groupées en un recueil, il paraît facile de le présumer :

Les jeunes mariés dans : *Feue la Mère de Madame* ;

La première naissance dans : *Léonie est en avance* ;

Sept ans après dans : *On purge bébé* ;

Cinq ans encore après (l'enfant en a 12) dans : *N'te promène donc pas toute nue* ;

La dernière dispute et la séparation dans : *Hortense a dit* : « J'm'en fous ».

Cet ordre est logique. Voire chronologique. Implacable, obligatoire comme des étapes elles-mêmes de la vie conjugale. Du reste, ces comédies ne sont rien d'autre que la vie conjugale décantée, blutée, ramenée à ses composantes essentielles et passée sous le verre grossissant de la scène. Nous avons ainsi cinq coupes histologiques, cinq préparations microscopiques, prêtes pour l'analyse scientifique du comportement de ce microbe : l'homme, en proie à ce virus : sa femme. Analyse sans faiblesse,

sans indulgence, sans doute, mais sans inutile cruauté non plus ; la véritable analyse scientifique, froide, lucide, dépouillée, humaine.

Pour comprendre comment le joyeux vaudevilliste de *Champignol malgré lui*, *l'Hôtel du Libre-Echange* et autres pantalonades exhilarantes en est arrivé là, il est nécessaire de reprendre les choses d'un peu plus haut.

Très exactement de les reprendre en 1862, année qui vit l'apparition dans le monde intellectuel d'une *Histoire des usages funèbres et des sépultures chez les peuples anciens*, et du jeune Georges Feydeau, futur biographe de la même Crevette et autres dégrafées illustres. Ces deux œuvres, le livre et l'enfant, avaient un auteur commun : Ernest Feydeau.

Esprit éclectique et curieux, Ernest Feydeau était l'auteur de nombreux romans dont l'un *Fanny* est certainement un des meilleurs romans de la deuxième génération romantique et contrebalança un instant dans l'esprit de Sainte-Beuve, la *Mme Bovary* de Flaubert. Le succès de son livre avait littéralement tourneboulé la tête d'Ernest qui déclarait froidement : « Moi, Balzac et Flaubert », ou encore : « Il n'y a à Paris que trois hommes qui sachent leur langue : Hugo, Gautier et Moi ».

Boursicotier effrené autant que déplorable, il se ruina d'ailleurs en spéculations, et son fils en fera autant.

Egyptologue amateur de surcroît, ainsi l'ont vu les Goncourt le 3 janvier 1857 : « Un agent de change toqué d'Egypte, arrivant toujours avec quelque plâtre de basalte égyptien sous le bras, grave avec de très graves phrases, un Prud'homme d'après Champollion... ». C'est d'ailleurs lui qui fournira à Théophile Gautier la documentation technique du *Roman de la Momie*.

Avec ces instincts de curiosité et d'affairisme il laissera à son fils les stigmates vraisemblablement héréditaires d'un mal qui conduisit celui-ci à une mort à peu près identique à celle de son père, après une paralysie plus ou moins générale qui ressemble fort aux manifestations du tréponème pâle.

Son extraordinaire beauté, sa distinction, son élégance, c'est à sa mère que Georges Feydeau les devra. Celle-ci était une polonaise, Lodoïska Zelewska, que tous les contemporains s'accordent à décrire comme ravissante.

Mais, si nous en croyons certaines confidences épiciées des Goncourt dans leur *Journal*, le ménage Ernest Feydeau était

plutôt cahotant et orageux dans un intérieur qui, disent les deux frères : « du lit de la femme au cabinet de l'homme sent l'argent des autres ».

C'est elle encore qu'ils peignent autour du lit de son mari frappé d'hémiplégie : « dans un peignoir de cachemire blanc, jolie, sourieuse, papillonnante, insouciante, méprisante... » après avoir enregistré ses plaintes de jeune mariée, dix ans auparavant : « l'ennui d'être mariée à un homme qui se couche à huit heures ; ses regrets de n'avoir pas dix ans de plus pour aller dans le monde, le soir ; ses soirées devant sa lampe dans la salle à manger, ne pouvant recevoir, son mari couchant sur un divan dans le salon ».

Certes, les Goncourt sont de bien mauvaises langues et d'intrépides collectionneurs de tous les ragots de commères et potins de concierges. Mais, ici ils ne rapportent pas des cancans de deuxième ou de troisième main, ils se contentent de noter, objectivement, ce qu'ils ont vu dans un ménage chez qui ils fréquentaient, sans être absolument intimes et ils ne cherchent pas à extrapoler leurs constatations. Du reste, ils sont encore en deçà de leurs contemporains qui prêtent à Mme Feydeau une existence passablement agitée, avec une réputation déplorable, — à laquelle elle était peut-être supérieure — , et un certain nombre de liaisons parmi lesquelles les plus notoires sont Ernest Baroche, le fils du ministre de Napoléon III, un jeune fétard, un débauché, un bon-à-rien qui saura mourir à 30 ans aux combats de Buzenval en 1871 de la façon la plus magnifiquement héroïque, et Claudius-Popelin, l'émailleur ami de Hérédia qui finira par épouser ou presque, la Princesse Mathilde Bonaparte.

Quoiqu'il en soit de la vertu de Mme Feydeau, une chose est certaine, le ménage n'était pas brillant. Et, sans faire de freudisme, n'est-il pas permis de rechercher dans les impressions de la prime enfance du jeune Georges, le germe de cette misogynie à la fois cynique et indulgente qui forme la trame de ses pièces.

Misogynie, ai-je dit ? Et j'ai peut-être eu tort. Loin de détester les femmes, Feydeau les adore. Mais, il constate l'impossibilité où se trouvent les hommes de vivre avec elles... ou sans elles.

« Nec sine te, nec tecum » disait déjà Catulle.

Et les cinq grandes comédies de Feydeau ne sont que les procès-verbaux de constat de cette incompatibilité ou, pour reprendre notre image clinique, les compte-rendus de la biopsie à laquelle ce grand analyste s'est livré.

A vrai dire, ces cinq comédies en un acte, n'en forment qu'une en cinq actes. Qu'importe que les femmes se prénomment successivement : Clarisse, Yvonne, Marcelle, Léonie ou Julie. C'est bien toujours la même mégère inapprivoisée, parce qu'inapprivoisable, la même créature jalouse, criarde, agressive, geignarde, dépensière incohérente et qui fut délicieuse qui est surprise dans quelques-unes des situations caractéristiques de son existence conjugale.

Qu'importe également que le mari s'appelle Lucien, Toudoux, Follebraguet, Ventroux ou Follavoine. C'est aussi toujours le même homme qui, la sueur au front, les mains molles, les jambes vacillantes, frôle les drames, les catastrophes, risque les gifles ou les duels suscités par l'inconscience de son épouse, et se débat, lamentable et pitoyable, dans un cauchemar d'un illogisme mathématique.

Car, ces femmes, elles sont logiques... à leur manière.

Le drame, c'est que leur logique n'a rien à voir avec celle des hommes en général et celle de Descartes en particulier.

Elle veulent toujours avoir raison et du moins, elles ont toujours une raison, voire de nombreuses raisons.

Quand Follavoine conseille à Julie de purger Bébé à l'huile de ricin puisqu'il la prend facilement et qu'elle lui réussit très bien, Julie rétorque aussitôt : « Oh non ! non ! J'peux pas la supporter !... » ce qui est évidemment péremptoire.

Du reste, c'est surtout lorsqu'elles ont par hasard raison qu'elles sont le plus exaspérantes. Sur des prémisses fausses, sur un postulat visiblement erroné elles tissent une toile d'araignée tellement captieuse que le malheureux mari sent vaciller son intelligence et ne trouve plus sa réplique.

— « Mais c'est des caoutchoucs pour mes dossiers ! Ce n'est pas des jarretières !

— Ce n'est pas des jarretières, parce qu'on n'en fait pas des jarretières, mais puisque j'en fais des jarretières, ça devient des jarretières ».

Avec des syllogismes comme ça, on va loin. En matière conjugale on va, très exactement, du mariage au divorce.

C'est cette logique de l'absurde qui sera le ressort constant de ce duel sans courtoisie que ce couple éternel, unique sous ses patronymes divers, se livre sous les yeux du spectateur.

L'art de Feydeau est allé en se dépouillant sans cesse de 1881, date de ses débuts, à 19 ans, sur un théâtre de société, à 1916. Sa dramaturgie s'est resserrée sans cesse, revenant à un véritable classicisme, aussi bien en ce qui concerne les moyens matériels mis en œuvre que dans l'usage des ressorts dramatiques et la vérité de la peinture psychologique.

La duchesse des Folies Bergère ou *la dame de chez Maxim* qui sont de 1899 et 1902 comportent respectivement 29 et 44 rôles sans compter les figurants. Elles exigent une machinerie compliquée, avec apparitions, fauteuil extatique, lit tournant, armoire à double fond, qui réclament des pages et des pages d'explications techniques à l'usage du metteur en scène. Elles font appel à tous les trucs possibles pour arracher le rire. On pourrait dire pour l'escroquer : hypnotisme, somnambulisme, pochardise, coups de revolver, vol de vêtements, substitution de personnes, etc... Elles lâchent sur la scène une faune invraisemblable de fêtards, de détraqués, de métèques, d'éthyliques, de déçavés, d'abouliques, de drogués et à ce titre constituent un étonnant portrait « moral », — si l'on peut dire — , de la Belle Epoque. Sous cet angle, le 2ème Acte de *la Duchesse des Folies Bergère* qui se passe chez Maxim, constitue, — on a tendance à l'ignorer — , un extraordinaire document social.

Mais en 1904 le ton change. Du vaudeville on glisse à la Comédie. *La Main passe* marque la transition. En 1908 *Feue la mère de Madame* montre Feydeau arrivé à la pleine maîtrise de son classicisme : deux personnages, seuls, dans une chambre de tous les jours, qui cesse d'être truquée, un homme et une femme, seuls, avec deux ou trois comparses insignifiants, qui, comme des accessoires, ne sont là que pour servir de catalyseurs à leur réaction violente.

Et dans cette chambre close va se dérouler un enfer à *Huis-clos* qui vaut bien celui de Sartre en raffinement démoniaque.

Car, ne nous y trompons pas, la comédie de Feydeau c'est une tragédie. Si devant Shakespeare on suffoque d'horreur, devant Feydeau on suffoque tout de même.

Encore, dans la tragédie la plus sombre de Racine, un vers d'une harmonie inoubliable apporte un coup de vent frais qui rafraîchit nos yeux brûlants : Phèdre soupire : « Dieu ! Que ne suis-je assise à l'ombre des forêts ! » Mais chez Feydeau, rien de semblable, pas un repos, pas un soulagement, c'est la course à l'abîme, la galopade diabolique, Jean Cocteau dirait : « la machine infernale » et c'est bien d'une machine en effet qu'il s'agit, d'une machine d'horlogerie délicate et compliquée qui provoque une explosion de rires.

Mécanique si compliquée que Sarcey qui s'y connaissait disait : « Sachez bien que dans une pièce de Feydeau, quand un personnage pose son chapeau sur une chaise en entrant, je pense aussitôt : tiens, tiens, ce chapeau n'est sûrement pas là pour des prunes ». Et même un soir, une feuille de papier ayant par hasard volé par terre d'une table, le critique s'est demandé pendant tout l'acte, quelle complication cette feuille pouvait bien présager.

Les esthéticiens ont, depuis Aristote, noté que la tragédie était une « crise ». La tragédie française en particulier, avec sa règle des 3 unités, prenait la crise à son paroxysme pour la porter à sa catastrophe.

Avec Feydeau, il en va de même, nous assistons au déroulement d'une crise.

Que celle-ci soit une scène de ménage importe peu. Après tout, *Bérénice* aussi est une scène de ménage, « un drame de la rupture » comme disent les journalistes de faits-divers, et il importait au contraire beaucoup au dessein de Feydeau dramaturge de prendre ses personnages à ce stade-là de leurs rapports conjugaux, car, comme il l'a dit lui-même : « c'est seulement lorsqu'une femme ne pense plus du tout à ce qu'elle dit qu'on peut être sûr qu'elle dit à peu près tout ce qu'elle pense ».

Toute son esthétique dramatique, toute son éthique psychologique est là : prendre des personnages violemment projetés hors de leur comportement quotidien, pour montrer le tréfond de leurs âmes, c'est-à-dire de l'âme de l'homme éternel. Eh bien, cette dramaturgie-là, c'est toute la tragédie classique.

Théodore de Banville, entre autres pitreries intellectuelles s'est souvent amusé à montrer que de la tragédie à la farce il n'y a qu'une différence de climat. Son récit d'une Andromaque bourgeoise avec pour héros un pompier et un conseiller muni-

cipal dans un bureau de tabac est resté longtemps célèbre chez V. Hugo où le merveilleux clown de *Saut du tremplin* avait plaisir à soutenir ses plus brillants paradoxes.

Or, le paradoxe n'est que l'extrême accentuation d'un truisme.

Prenons par exemple la donnée d'*On purge Bébé* : un enfant malade, un couple désuni et, autour de ce lit d'enfant, le père qui lutte désespérément pour gagner un peu d'argent, tout en se disputant atrocement avec une mère frivole et stupide. Il y a là de quoi composer le plus effroyable mélodrame populiste. Or, Feydeau se saisit de ce scénario, tel quel, et il en fait la plus extravagante bouffonnerie qui se puisse imaginer. Il est vrai que la maladie de l'enfant n'est qu'une petite crise de constipation et que le moyen envisagé par le père pour faire fortune est d'obtenir la fourniture à l'armée de vases de nuit. Mais enfin, ce ne sont que des détails et le thème reste bien celui que je viens d'indiquer.

Il y a donc de quoi laisser rêveur en montrant que le revers de tout drame est la bouffonnerie et que la plus énorme clownerie peut recouvrir des aspects tragiques. C'est la théorie que professaient les romantiques, sans être jamais, en fait, parvenus à la réaliser.

Feydeau lui-même, peu amateur de théories abstraites a formulé ainsi cette règle :

— Vous prenez la situation la plus tragique qui soit, une situation à faire frémir un gardien de la Morgue et vous essayez d'en dégager le côté burlesque. Il n'y a pas de drame humain qui n'offre au moins quelques côtés très gais. C'est pourquoi, d'ailleurs, les auteurs que vous appelez comiques sont toujours tristes, c'est qu'ils pensent « triste » d'abord.

On ne saurait mieux dire. Car tout est horriblement triste dans cette pièce où l'on rit à ventre déboutonné

Prenons la femme : elle a été charmante..., avant d'être mariée. Elle pourrait l'être encore. Comme le dit M. Chouilloux, l'invité, à qui elle vient de se montrer en peignoir de pilou, avec ses bas retombant sur les talons : « Ça a l'air d'une femme bien charmante que Mme Follavoine.

— Délicieuse, M. Chouilloux, délicieuse, répond le mari. Elle est quelquefois un peu... mais sans ça, délicieuse. Vous

n'avez pas bien pu la voir ; je regrette qu'elle se soit présentée ainsi, pas habillée...

— Oh, mais je me rends très bien compte de ce qu'avec des...

— Oui, Oh ! mais non !... ainsi, pas coiffée... avec ses bigoudis, justement, ses cheveux... des cheveux superbes... frisant naturellement.

— Ah ! Ah ?

— Alors quand vous la voyez comme ça... Mais la coquette et elle... »

Voilà le drame posé : depuis qu'elle est mariée, depuis qu'elle a attrapé un homme, Julie se néglige. Elle est devenue mère, exclusivement, elle n'est plus du tout femme, épouse. Elle ne vit plus que pour l'abominable morveux à qui elle donne par son admiration ridicule, la plus déplorable éducation.

Comme de surcroît, elle n'est pas très intelligente, elle est très vaniteuse et, du moment qu'elle remplit ses devoirs de mère et qu'elle ne trompe pas son mari, elle se croit une femme supérieure. Elle s'immisce donc dans les conversations sérieuses, les fait dévier, les interrompt avec ses préoccupations bêtes, met toute la maison à feu et à sang, fait rater à son mari une affaire importante, lui met un duel sur les bras, et tout cela parce que Bébé « n'a pas été ce matin ».

Passons au mari : lui non plus ce n'est pas un aigle. Ce qu'il veut, c'est gagner de l'argent, fût-ce, émule de Vespasien qui pensait que l'argent n'a pas d'odeur, en devenant le plus grand marchand de pots de chambre du monde. Et pour cela, prêt à tout, même à mentir. Il démontre sa porcelaine incassable, qui se brise à tous les coups, « seulement, au lieu de se casser, elle ne se casse pas... c'est concluant ». Flagorneur avec ça ; comme il a besoin d'un fonctionnaire pour enlever le marché, il est prêt à renier, à oublier tout ce qu'il a pu raconter sur son compte quand il n'avait pas besoin de lui : « Chouilloux, cocu ! Si l'on peut dire...

— Faut croire qu'on peut, puisque tu me l'as dit.

— Je te l'ai dit. Je te l'ai dit... Quand je n'avais pas besoin de lui ! mais maintenant que j'ai besoin de lui...

— Quoi ? Il ne l'est plus ?

— Non... si... Enfin nous n'avons pas à le savoir. Ce n'est pas comme tel que nous le recevons.

Quant à Bébé, n'en parlons pas. Depuis la petite Louison du *Malade Imaginaire* qui est la plus abominable petite peste qui ait été portée au théâtre, il n'y a pas de moutard plus odieux. menteur, gourmand, paresseux, rapporteur, ce charmant bébé à sa maman semble avoir collectionné les défauts des deux branches de ses auteurs.

Le nœud du drame, la péripétie de la tragédie, comme disait Aristote, c'est ce verre d'eau de Janos Hunyadi. Janos est une espèce de limonade purgative naturelle, d'origine hongroise.

Ce verre d'eau de Janos, donc, que Bébé ne veut pas prendre donne lieu à une réplique absolument immortelle qui pourrait servir de devise, de slogan, à toute l'école anglo-saxonne de puériculture basée sur le libre développement de l'enfant qu'il ne faut à aucun prix entraver dans son développement psychique autonome. Voici Julie Follavoine qui entre au salon, la bouteille d'eau de Janos à la main, et deux verres à Bordeaux (la posologie habituelle est d'un verre) sur un plateau.

« Là ! J'apporte un autre verre !... et pour que Bébé avale sagement son Hunyadi janos... eh bien, papa en prendra un grand verre avec lui !... »

Attendez ! Bébé répond : « Ça m'est égal ! J'veux pas qu'il se purge, j'veux qu'on fasse boire le Monsieur (Le Mr. c'est Chouilloux, l'invité).

Aussitôt Julie répond : « Tu veux qu'on fasse boire le Monsieur ? Eh bien on va faire boire le Monsieur ».

Voilà un enfant qui ne sera pas complexé ! Et n'est-il pas surprenant, en vérité, de voir ce simple vaudevilliste décortiquer ainsi une mode éducative et en dénoncer les abus d'une seule plaisanterie percutante, véritable coup d'épingle dans la baudruche gonflée du vent des théories.

Yvonne, la femme de Lucien, l'héroïne de *Feue la Mère de Madame* est du type contradicteur.

Pour les femmes et pour les enfants, la liberté c'est de contredire. Et la figure de controverse la plus usitée par elles est l'argument ad hominem. Car ce n'est pas tant d'avoir tort qui les irrite, que de voir l'homme avoir raison. Et toute leur attention tendue à le trouver en défaut, n'a plus rien de disponible pour suivre la démonstration. C'est bien plutôt à elles-mêmes qu'elles répondent, qu'au mari, et à son raisonnement.

Tout ce qui les dépasse est paradoxe, tout ce qu'elles ne comprennent pas n'existe pas et l'on fait du chemin avec ces deux principes-là. Toutes vérités qui leur sont bonnes à dire ne leur sont pas à entendre. Tel est d'ailleurs leur besoin de prendre le contrepied de toute opinion masculine qu'il les conduit non seulement à l'inutilité, mais encore à l'incohérence. Du reste, Yvonne ne saura jamais aucun gré à Lucien de ne lui donner aucun motif de discussion. Comme l'Empereur de la légende, elle lui dirait plutôt : « Contredis-moi donc un peu que nous soyons deux ! » ce qui ne l'empêchera pas de conclure la dispute par un plaintif « Pourquoi prends-tu toujours plaisir à me contredire ? ».

De surcroît, elle ne déteste pas, qu'elle s'appelle Yvonne, Léonie ou Clarisse, de se poser en victime, en martyre. Elle fait étendard de sa soumission, même et surtout lorsque celle-ci n'est qu'un leurre.

C'est Clarisse qui vient de dire : « Tu vois comme je suis raisonnable quand tu veux ! » et qui continue de plus belle à se promener en chemise dans la maison. C'est Léonie qui vient de dire à son mari : « Va manger, va » et qui aussitôt qu'il est assis à table lui reproche d'être bassement matériel « le jour où il va être père ».

Et qu'on ne prétende pas surtout que Feydeau exagère. Les exemples, hors du théâtre, dans la vie, sont innombrables.

Marcelle Follebraguet, femme de dentiste, est une chipie dépensière. Tout au contraire de Julie Follavoine, elle ne pense qu'au « tulle, tulle, tulle » pour faire des « voilettes, voilettes, voilettes ». Comme l'a écrit Balzac : « La femme est un être essentiellement budgétif et consommateur » et c'est une plaisanterie vieille comme la première feuille du figuier dont Eve couvrit sa nudité après le péché, que de dire que le plus clair de leurs dépenses vient de ce qu'elles n'ont jamais « rien à se mettre ».

Follebraguet, lui, rechigne, mais il paye. Comme Ventroux. Comme Toudoux. Comme tous les maris de Feydeau.

Comme sa technique dramatique, la psychologie de Feydeau, a subi une évolution caractéristique. Les femmes de sa première période sont, tranchons le mot, des sauteuses, des cascadeuses. Et je ne parle pas, bien entendu, des cocottes, des dégrafées, des demi-castors, des horizontales de profession : Amélie, Bichon, la Môme Crevette.

La seconde période apporte des types déjà plus nuancés. Ses

femmes n'ont pas encore commis l'adultère, mais elles en rêvent tout le temps. Elles sont charmantes, inconscientes, un peu fo-folles. Leur fidélité n'est que sous bénéfice d'inventaire et sous réserve de réciprocité : « On donne des tas d'idées fausses aux jeunes filles dans les familles, on leur parle de la fidélité conjugale... alors, elles s'imaginent que c'est fait aussi pour les maris » constate l'une d'elles non sans mélancolie.

Oh ! Elles respirent la vertu, c'est vrai, mais elles ont le souffle court, elles sont tout de suite essouffées. Leur seul regret est qu'on ne puisse pas avoir un amant sans tromper son mari. Elles sont en quelque sorte de l'école de *la Parisienne* d'Henri Becque. « Si les maris pouvaient laisser leurs femmes avoir un ou deux amants pour leur permettre de comparer, il y aurait beaucoup plus de femmes fidèles. »

Elles trébuchent parfois, cependant, mais c'est toujours en raison de la loi du talion car elles mettent leur point d'honneur à rendre coup pour coup. Au moment psychologique, elles affirment encore : « Je ne trompe pas mon mari » C'est vrai dans un sens. Elles se vengent et le plus souvent sans agrément, comme un devoir. En effet, leurs amants, elles les choisissent fort mal.

« Le grand tort que nous avons, nous autres femmes, c'est pour amant, de chercher toujours un homme que nous aimons, alors que la vérité serait d'en chercher un qui nous aime. »

Ce n'est pas qu'elles n'y voient pas clair. Elles connaissent le critère : « On peut douter de l'amour d'un homme qui vous dit « je vous aime », mais on peut être certaine de celui qui fait tout pour vous le cacher. »

Notons, au passage, chez ce vaudevilliste gaillard, la résurgence de la haute tradition des moralistes français. Ces répliques bien frappées sont des « Réflexions et Maximes morales » dans la ligne, sinon de la Rochefoucauld et de Sainte-Beuve, du moins dans celle de Chamfort et de La Bruyère.

Enfin, les femmes de la 3ème période sont des dragons de vertu, des monstres de fidélité, dont la victime ne peut pas se débarrasser : « Oh ! divorcer, divorcer !... La pincer avec un amant ! »

— Eugénie ? Oh !... elle ne pourrait jamais...

— Ah !... et lui non plus !

Celles-là, elles ont toutes les qualités, sauf les vertus aimables. Elles justifient la définition du moraliste Daniel Simple : « On appelle « femme honnête » celle qui ne s'acharne que sur un seul homme. »

Nous les avons vues irascibles, ergoteuses, négligées, suffisantes. De plus, elles méprisent leur mari.

A son peintre de Lucien, Yvonne fait cette seule concession : « Tu n'as jamais bien peint qu'une chose ! — Ah ! — Oui, la baignoire, au ripolin ! »

C'est Clarisse, la femme du député Ventroux à qui l'on a proposé le portefeuille de la Marine à la suite de son dernier discours sur la question... agricole, qui lui objecte : « Ministre de la Marine ? Tu ne sais même pas nager ! ».

C'est Marcelle, la femme du dentiste Follebraguet, un excellent praticien, adoré de ses patients, qui gagne autant d'argent que sa femme peut en dépenser, qui soigne les vedettes en vue, comme la fameuse Belle Otéro, Marcelle donc, qui lui reproche « de fourrer ses doigts dans n'importe quelle bouche dégoûtante ».

Mais à vrai dire, leurs défauts ne sont que la démesure de leurs qualités.

Au milieu des douleurs de la parturition, Léonie adore déjà son fils, — car ce sera un fils ; elle n'a jamais rien envisagé d'autre, donc, ce sera un fils — et elle ne garde pas rancune à son mari de ses souffrances. Il est vrai qu'elle l'exprime d'une drôle de façon : « Oh ! ce n'est pas ta faute ! Je sais bien que tu n'y es pour rien ! » mais on comprend ce que cela veut dire, et Toudoux lui-même ne s'y trompe pas.

C'est parce que Clarisse est une bonne ménagère qu'elle entre au salon, en chemise, pendant que son mari reçoit une visite politique importante : elle vient vérifier si une tasse à café sale ne traîne pas sur un meuble, afin que le visiteur n'ait pas mauvaise opinion d'elle, comme maîtresse de maison.

Julie Follavoine elle-même est une excellente mère, trop mère, trop excellente, qui s'affole trop facilement du moindre malaise de son Toto.

En multipliant ainsi les citations, les anecdotes, les traits de caractère, on risque de donner une idée fautive de ce qu'est réellement ce théâtre. Rappelons donc ce qui a été dit au début de ces pages, qu'il s'agissait de procès-verbaux de constat.

En effet, il n'y a pas là d'acte d'accusation, de réquisitoire. Feydeau se contente de porter à la scène ce qu'il observe. Il veut faire et fait œuvre de dramaturge et non de moraliste ou de sociologue. Il ne met pas en question la société, l'éducation, les mœurs qui ont contribué chacune pour leur part à former ce type de femmes insupportables. Il s'aperçoit qu'elles le sont. C'est tout.

C'est en cela que son dessein diffère fondamentalement de celui de Balzac considéré en tant qu'auteur de ces deux livres immortels : la *Physiologie du Mariage* et les *Petites Misères de la vie conjugale*. Sans doute Balzac y met-il un humour forcené. Mais celui-ci est à double détente et il convient de ne pas se laisser tromper. L'exorde sociologique pompeux n'est pas seulement une statistique au bluff, une énumération à la Rabelais ou à la Jarry, Balzac est bel et bien convaincu de la portée sociologique, historique, éducative de ses plaisanteries.

Tout aussi convaincu que Paul Bourget quand celui-ci écrit la *Physiologie de l'Amour Moderne*. Seulement Balzac est amusant et Bourget ne l'est pas. Mais tous deux savent bien qu'ils font œuvre de penseurs.

Etre un penseur, voilà le dernier souci, au contraire, de Feydeau. Il pense, à juste titre à mon sentiment, que les faits doivent parler d'eux-mêmes et qu'un système éducatif qui fait des femmes des écervelées ou des chipies est condamné par le seul fait de cette constatation. Il juge qu'une société comme celle de la fin du XXème siècle, instable, étriquée et jouisseuse à la fois, n'en a plus pour bien longtemps. En effet la guerre de 1914 venait bientôt lui mettre un point d'orgue. Il estime que les usages matrimoniaux, issus de l'antiquité et encore mal corrigés par vingt siècles de christianisme, n'ont pas encore atteint leur point d'équilibre, seul capable de les rendre généralement supportables.

Mais tout cela, encore une fois, il le pense, il le sait, mais il ne le dit pas. Il expose les éléments du problème et c'est aux spectateurs et au critique, qu'il laisse le soin de tirer les conclusions.

Cela, parce qu'il refuse de se monter le coup, de se prendre au sérieux. A ces enquêtes extravagantes des journaux qui demandent à n'importe qui ayant un semblant de nom son sentiment sur n'importe quoi, il refuse de répondre autrement

que par une boutade qui est la récusation du vaudevilliste à formuler en cette qualité un jugement sur une question sérieuse. Et pourtant, comme on la sent prête, cette réponse, derrière la plaisanterie.

« Que pensez-vous de la guerre ? lui demande-t-on en 1915 — Tiens, c'est la guerre répond-il. Eh bien, on ne le dirait pas ! »

— Quel est le chef-d'œuvre de la peinture que vous auriez le plus de peine que l'on volât, après la *Joconde* ?

— C'est une dame que je connais !

Cela signifie en clair : je ne suis pas qualifié pour parler de peinture.

— S'il fallait vous contenter de cinq livres dans une île déserte, lesquels emporteriez-vous ?

— Emporter cinq livres ! Mais je ne pense qu'à en perdre ; je fais tous les matins de la culture physique pour ça.

C'est plus drôle que de répondre : « Est-ce que vous me prenez pour un professeur ou pour un critique littéraire »

— Quel est le plus grand bienfaiteur de l'humanité ?

— Je le cherche pour aller le voir.

On ne dit pas mieux : Fichez-moi la paix.

Eh bien, cette attitude de Feydeau devant le monde dans la vie, c'est celle qu'il adopte également devant la vie dans son théâtre.

Il constate, c'est tout. Huissier-greffier de la colère, commissaire de police de l'adultère. Mécanique enregistreuse des scènes de ménage. Photographe du couple. Le microscope n'a pas à faire la critique du virus qu'il sert à examiner. Feydeau veut se cantonner à être ce microscope, cet objectif grossissant, mais fidèle, sans déformations. Une patte de mouche 10 000 fois grossie devient un instrument d'Apocalypse. Les fureurs de Marcelle ou d'Yvonne, portées à l'échelle de la salle de théâtre prennent les proportions d'un drame cosmique.

Feydeau amplifie le détail pour le rendre perceptible. Il ne le triture pas. Jamais on n'a été moins réaliste et plus réel que lui. Julie en peignoir et en bigoudis, Clarisse en chemise, Marcelle avec ses achats inconsidérés de « tulle, tulle, tulle » et de « voilettes, voilettes, voilettes » sont des types absolument quotidiens et que nous pouvons observer partout, excepté, bien entendu dans nos propres ménages.

Lucien qui se croit peintre et qui n'est que caissier, Ventroux qui se croit homme d'Etat et qui n'est que politicien, Follavoine qui se croit homme d'affaires parce qu'il vend des pots-de-chambres, ce n'est, bien sûr, ni vous ni moi, mais ce pourrait bien être notre voisin.

Et le choc de ces deux êtres, ne l'avons-nous pas entendu quelque soir, derrière la cloison mitoyenne ?

Et c'est cela, en vérité, qui rend profondément amer, ce théâtre en apparence si follement gai. Beaucoup plus triste que celui de Courteline. Si *Boubouroche* est malheureux, c'est un peu comme dans la célèbre chanson du chef de gare « qu'il l'a bien voulu », en restant acoquiné avec une gourgandine. L'héroïne de *la Paix chez soi* est une dinde et n'est qu'une dinde. Le romancier Trielle aurait bien dû s'en apercevoir plus tôt.

Mais les couples de Feydeau sont des couples normaux, bien assortis, si l'on peut dire. Pas de mariage disproportionné comme chez *Georges Dandin*, non, un couple de tous les jours. Pas de drames éclatants comme chez Henry Bataille, non, le lent rongement des menus incidents quotidiens, la désagrégation jour par jour plus accusée d'une cellule sociale.

Il faut bien relever le pessimisme fondamental de cet auteur gai.

Au lendemain de sa mort, Robert de Flers le dépeignait ainsi :

« Je revois Georges Feydeau : son élégance, sa distinction physique, son air souriant et détaché, son geste plein de franchise et d'aisance et qui n'avait jamais eu la peine d'accompagner une pensée médiocre ou une parole vulgaire. Chez lui tout était grâce et bonne grâce, par le don, par l'absence d'effort. Jamais aucun homme ne fut à un tel point dépourvu du souci de l'attitude et de la préméditation de paraître. Certaines personnalités se constituent petit à petit, péniblement, durement, à force de concessions, de sacrifices et de volonté patiente. La personnalité de Feydeau était de tout devoir à la nature et de s'abandonner librement à son conseil. Et par là ce fut un poète. Qui donc savait mieux que lui tout ce qui peut s'envoler de fantaisie et de désenchantement dans la fumée d'un cigare ? A travers son nuage léger il observait les hommes, si l'on peut dire, avec une distraction attentive. Il rêvait sans cesse. Mais comme les étoiles lui paraissaient trop loin, comme le clair de lune lui

paraissait trop pâle, et que l'idéal lui semblait un peu fatigué, il rêvait à la vie, et c'est pourquoi il ne souriait qu'à peine. Ce grand assembleur de joies était un mélancolique. Aussi bien, et toujours le plus naturellement du monde, il se plaisait à être un vivant et charmant paradoxe. Il était infiniment cordial avec quelque froideur, très sensible sous une apparente indifférence, ambitieux avec modestie, travailleur avec nonchalance, de belle humeur avec tristesse... »

Si ce portrait est charmant, peut-être est-il un peu en camaïeu, un ton en dessous du réel. Les mots de l'homme, qui sont presque encore des mots d'auteur, en portent témoignage. Reprenons les points saillants du portrait de Flers :

Distrain avec attention :

Une femme entre chez Maxim. Marcel Simon, le comédien préféré de Feydeau, s'exclame : « Oh ! Georges ! une femme... une femme splendide.

Et Feydeau, sans bouger : Raconte-la moi.

Cordial avec froideur :

Un comédien lui demande : « Mon cher maître, m'avez-vous vu dans la pièce de l'Olympia ?

— Mais certainement, mon cher, certainement. Et même je vous en demande bien pardon !

Sensible sous son indifférence :

— Je traversais hier la place de l'Opéra. Je rencontre un pauvre qui me demande l'aumône, un vrai pauvre... qui, de vraies larmes dans les yeux, me raconte qu'il a une femme et six enfants.

— Enfin, vous vous êtes laissé toucher ?

— Naturellement, je lui ai donné de quoi aller prendre un verre.

Ambitieux avec modestie :

On veut lui donner la Légion d'Honneur. Mais on lui réclame 14 frs pour les droits de chancellerie. Il refuse de payer : « Ou on me donne cette croix parce que je l'ai méritée. Ou on me la vend et alors je n'en veux pas, même pour 14 frs. »

Travailleur avec nonchalance :

Gustave Quinson, directeur du Palais Royal, lui réclame avec insistance une pièce promise depuis longtemps.

— Oh, répond Feydeau, vous l'aurez bientôt ; je termine le dernier entr'acte.

Triste avec belle humeur :

Voyant passer une femme un peu trop grande, au bras d'un petit bout d'homme, il dit : « Décidément, elle est mieux comme homme que lui comme femme ».

Un de ses plagiaires ordinaires s'exclame :

— Oh ! Très drôle, ce mot... Il est de vous ?

— Oui, répond Feydeau, mais pas pour longtemps.

Quelques confrères qui ne l'aimaient guère ont affecté de lui reprocher un certain cynisme. On lui en a beaucoup voulu de certaines rosseries percutantes. A un jeune écrivain prétentieux qui se lamentait de perdre un temps précieux, il lança : « Vous écrivez » ?

Et pourtant, c'est lui qui, à un ami, donna ce beau conseil viril. L'ami se lamentait : « Elle me trompe !... Elle me fait attendre des heures maintenant. »

— Eh bien ne perds plus ton temps. Ecris-lui : « Je ne vous en veux pas de m'avoir fait faire le pied de grue. Je vous l'offre. Comme cela, ça vous en fera trois » et là-dessus, va travailler.

Lui-même a beaucoup travaillé. Il aimait à se faire passer pour un paresseux. Mais ce paresseux a écrit 37 pièces dont six au moins sont des chefs-d'œuvre et 11, — au moins également —, d'excellentes comédies.

Sybarite raffiné, il a vécu la plus grande partie de sa vie à l'Hôtel Terminus de la gare Saint-Lazare.

Sensible et délicat, en dehors d'un mariage d'ailleurs malheureux, on ne connaît pas un grand amour dans sa vie, tout juste une longue liaison avec son interprète Armande Cassive.

Il aura donc travaillé pendant 35 ans à monter ce théâtre de rire avec le même acharnement que l'ingénieur qui construit sa machine, à traquer ce rire partout où il peut se cacher, comme l'astronome traque sa comète dans tous les coins du ciel.

Il a travaillé partout, dans sa chambre d'hôtel, au café, chez Maxim. Chez Maxim surtout. C'était son laboratoire à lui.

Même en se divertissant, travailler a été toute la vie de Feydeau.

Qu'importe que ce travail lui ait été, extérieurement imposé par la nécessité matérielle. La nécessité intérieure, morale, était à coup sûr plus grande en lui.

Tenant de son père le goût de la spéculation financière, il

avait englouti dans quelques opérations de bourse, non seulement les droits de ses premiers succès, mais encore plusieurs millions de francs-or, il dut, comme Balzac, écrire, écrire, écrire, pour tenter de combler un gouffre toujours peuplé de créanciers aboyeurs.

— On m'a dit, constatait-il, que j'ai gagné des millions. Je n'ai jamais vu cinquante mille francs. Les gens riches assurent que la fortune ne fait pas le bonheur. Il faut se dépêcher de les croire, sans cela, il est probable qu'ils nous donneraient un peu de la leur ».

Et je suis persuadé qu'en effet, si le besoin a poussé Feydeau au travail dramatique, celui-ci a vraisemblablement été le seul bonheur de sa vie. Car il est l'homme de théâtre intégral. Un de ceux, pour ne pas dire celui, qui a le mieux connu son métier. C'est-à-dire qui connaît son génie, s'y tient sans le forcer, et sait résister à toutes les tentations qui peuvent lui être contraires.

Le grand Lucien Guitry aurait bien voulu jouer une pièce de Feydeau. Le père de Sacha était le plus grand « monstre sacré » de son époque. Avoir une pièce interprétée par lui était le rêve de tous les auteurs dramatiques, petits ou grands. Les bons espéraient en tirer un surcroît de prestige, les mauvais pensaient que le génie du comédien transfigurerait leurs rapsodies. Tous suppliaient et attendaient leur tour. Feydeau, lui, refusa. Diplomate, Lucien Guitry l'invita à déjeuner, et derechef, au dessert, lui répéta : « Faites-moi une pièce, Georges... »

A quoi Feydeau répondit :

— Mon cher Lucien, dans le théâtre comique, il y a toujours deux personnages principaux.

Déjà Guitry se rembrunissait, mais Georges, implacable, continuait :

— Deux personnages principaux. Celui qui donne les coups de pied au derrière et celui qui les reçoit. Or, ce n'est jamais celui qui les donne qui a le beau rôle, c'est celui qui les reçoit. Et vous, Lucien, vous ne pouvez pas recevoir des coups de pied au derrière.

Guitry n'insista pas. C'était une grande leçon de théâtre.

Marcel Achard a remarqué que les élèves du Conservatoire qui taillent et coupent à crayon que veux-tu dans Musset ou Giraudoux ne peuvent pas couper dans Feydeau. Pour un mot

sauté, la mécanique se détraque, tant elle est précise, minutieuse.

Que ce soit Jean-Louis Barrault, Pierre Dux ou Jean Meyer, les meilleurs metteurs en scène conviennent qu'il est impossible de changer quoi que ce soit aux indications techniques de Feydeau.

Ils remarquent que les manuscrits de ses pièces sont toujours plus longs que les manuscrits des autres auteurs. C'est parce qu'ils comprennent 10, 20, 50 pages de notations techniques impérieuses : explication des trucs comme l'édredon qui marche d'Amélie ou l'armoire à double fond de la duchesse, plantation des décors, disposition des meubles, et qui vont jusqu'à numéroter les emplacements que les acteurs doivent occuper sur la scène.

Et non seulement les places, mais les gestes.

Et non seulement les gestes, mais les intonations.

C'est ainsi que dans *Occupe-toi d'Amélie* deux personnages ont à dire successivement : « Hé hé ! Ça y est » ! Ça n'a pas l'air sorcier.

Pourtant, comme nous sommes au IIIe Acte et qu'il est indispensable qu'on y rie plus encore qu'aux deux premiers, Feydeau souhaite que chaque réplique surenchérisse sur les rires. Aussi n'a-t-il pas voulu laisser ces deux interjections, insignifiantes en apparence, mais chargées d'arrière-pensées contradictoires dans l'esprit des deux personnages, les laisser, dis-je, à l'impulsion des comédiens, peut-être, un soir ou l'autre, défaillante. Et il a noté les intonations qu'ils doivent prendre. Il les a notées avec des notes. Des notes de musique : « Fa ré fa ré ».

Et c'est irrésistible.

C'est ça le théâtre !

Je dirais même : « C'est ça la réalité théâtrale ».

Ce qui est vrai pour les accessoires et les décors est encore plus exact pour les sentiments et le langage.

Réalisme et littérature sont à peu près comme la photographie d'identité ou le captage par magnétophone d'une conversation téléphonique. C'est-à-dire qu'ils n'appartiennent pas à l'art.

Henry Becque lui-même, le chef de file des réalistes et le seul grand, avec son dialogue dépouillé, synthétique n'est rien moins qu'un phonographe. Sans doute, se plaçant dans une

situation réelle, prend-il des éléments verbaux également réels ; il les travaille des lèvres et du gosier, devant un miroir jusqu'à les rendre parfaitement naturels, mais « en situation ». Ce n'est pas du réalisme, au sens où l'école entendait cette étiquette. Car, avec son souci de « faire vrai » les réalistes en arrivaient à ne plus être naturels du tout.

Feydeau, qui, en cela, est un disciple de Becque, sait bien qu'un auteur est plus vrai que le vrai dès qu'il est naturel. Mais, alors que Becque est synthétiste il est analyste. Becque dépouille son dialogue jusqu'à la sécheresse. Il en élimine les répétitions, les interjections, les locutions de remplissage, les clichés.

Feydeau, au contraire, accepte toute la bourre verbale et l'argot de son époque. Sa langue n'a rien à voir avec le bon français bourgeois et prud'homme des personnages de Labiche, non plus qu'avec la phrase spirituelle, diaprée, sautillante, papillonnante et assez artificielle de ceux de Meilhac et Halévy. Ce n'est pas non plus la période grandiloquente et parodique, Bossuet revu par Gugalpe, de Courteline. C'est une langue cahotée, spasmodique, hâchée, saugrenue. Le milieu et le métier des personnages la conditionnent. Elle est inséparable de leurs psychologies. Mieux même, elle en est un des éléments. On ne conçoit pas la Môme Crevette sans son cri de guerre : « Et allez donc, c'est pas mon père » ! Pas plus qu'on n'imagine Julie Follavoine ou Clarisse Ventroux s'abstenir de déclarer à tout propos : « Est-ce un bien, est-ce un mal ? Tout ce que je peux dire c'est que je suis comme ça. Et je tiens ça de ma mère » !

D'ailleurs, il est normal, il est naturel que ces femmes fo-folles et incohérentes parlent à la va-comme-j'te pousse. Elles disent n'importe quoi : « Il fait noir comme dans une taupe. Il fait 32° de latitude. On en a dit ping-pong. » Jamais style n'a plus étroitement collé à la matière traitée. Et c'est en cela qu'il est naturel et réel, sinon réaliste. Les mots dont il est parsemé ne sont jamais des mots d'auteur, avec ce que cette notion contient de placage artificiel ; ils sont les mots exacts que les personnages *doivent* prononcer dans la situation où ils se trouvent. Et c'est pour cela qu'ils sont proprement inséparables de leur contexte. Il est impossible de faire une anthologie de Feydeau. Léon Treich qui était le grand spécialiste de ces petits opuscules « L'esprit de... Sacha Guitry, Alfred Capus, Tristan Bernard, etc... » a essayé de donner *l'esprit de Georges Feydeau*. Il a

isolé quelques répliques parmi les meilleures... et le comique s'en est presque totalement évaporé, tant elles étaient conditionnées par tout le dialogue antérieur.

Mais cette « ample comédie aux cent actes divers » pour n'avoir pas de prétentions autres que de provoquer le rire n'en est pas moins un tableau incomparable de son époque. Il sera aussi impossible de tracer un panorama des 25 années qui ont précédé la guerre de 1914 sans se référer à Feydeau qu'il l'est de parler de l'époque élizabéthaine sans se référer à Ben Jonson ou à Fletcher et Beaumont.

Cependant, chez Feydeau comme chez tous les grands dramaturges, sous la croûte d'actualité périssable et transitoire, comme chez Molière, comme chez Aristophane, comme chez Shakespeare, on découvre inébranlable, la substructure de l'homme éternel. Les mots changent, les modes passent, les plaisirs et même les peines, varient. Ce qui ne bouge pas c'est le cœur de l'homme. Tant qu'il y aura des couples, il y aura des scènes de ménage et les scènes que Xantippe pouvait faire à Socrate, n'étaient sans doute pas bien différentes de celles de Julie à Follavoine ou d'Yvonne à Lucien. Que ces maris-là ne soient pas des Socrates, ne peut que nous les rendre plus proches, plus familiers, plus accessibles.

L'homme ne change pas, donc, mais les modes, elles, varient.

Il semble que la mode actuelle soit moins favorable au rire qu'elle ne l'a été. Il y a tant de soucis de par le monde qu'on semble s'éloigner un peu du rire.

La Bruyère, au chapitre des *Ouvrages de l'Esprit* demandait : « D'où vient que l'on rit si librement au théâtre alors que l'on a honte d'y pleurer ? »

Nous avons bien changé depuis le XVIII^{ème} siècle.

Désormais, on paraît avoir honte de rire au théâtre et il est de bon ton, sinon d'y pleurer, du moins de s'y ennuyer. La vague de pseudo-intellectualisme et de masochisme philosophique qui a déferlé sur le monde contemporain depuis une trentaine d'années a rendu le rire large et franc, suspect. On ne rit plus. On ricane. Et on affecte des gravités dogmatiques, en oubliant que La Rochefoucauld a écrit : « La gravité est un mystère du corps inventé pour cacher les défauts de l'esprit. »

Rire est pourtant le propre de l'homme.

Rabelais l'a bien dit. Et le disant, il a démontré par son œuvre que le rire est compatible avec la pensée la plus élevée. Goethe, l'Olympien, n'a pas dédaigné d'écrire des farces, souvent très salées, comme *le Mariage de Hans Wüerst*. Rappelons-nous les clowns de Shakespeare, les *Plaideurs* de Racine, le *Menteur* de Corneille. Ce ne sont pas de bas farceurs, ceux-là. Ils n'ont pas méprisé de faire rire leurs contemporains.

Sans doute, y a-t-il des rires avilissants. Mais il ne faut pas confondre la pantalonnade et la caleçonade. Il y a « cette rare gaîté, si mâle et si profonde — que lorsqu'on vient d'en rire on devrait en pleurer » que Musset découvrait exactement chez Molière. Le rire de Feydeau est de ceux-là. Moins philosophe que Molière, moins polémiste que Beaumarchais, il est cependant de leur lignée, il marche derrière eux, à distance, certes, mais dans leur sillage en creusant sa ligne personnelle sur l'océan des ridicules humains. Comme Figaro : « Il s'empresse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer ». S'il n'avait transfiguré la réalité quotidienne en un immense éclat de rire, il y a des choses qui seraient trop tristes.

Du moins, le rire qu'il nous arrache par ses meilleures œuvres, n'est-il jamais frelaté. C'est Robert de Flers, encore, qui le remarque : « Prenez au hasard une de ses pièces, fût-ce le plus gros de ses vaudevilles, vous y rencontrerez d'énormes bouffonneries, d'abracadabrantes inventions, de formidables qui-proquos, mais rien de médiocrement vulgaire, de platement égrillard, d'équivoquement amusant ». C'est très vrai. Je sais bien que Paul Léautaud, sur une petite scène, *Séance de Nuit* qui n'est pas des meilleures, reproche à Feydeau sa muflerie. Cet excellent esprit est ici victime d'une confusion : ce n'est pas Feydeau qui est un mufle, ce sont ses personnages qui en sont. Et c'est justement parce qu'il a eu le courage de les peindre tels qu'ils étaient, avec leurs faiblesses, voire leurs bassesses qu'il est un témoin de son temps. Témoin comique, sans doute, mais témoin quand même.

Ce n'est donc pas le moindre de ses mérites que d'avoir su, sans concessions faites au détriment du réel ni du bon goût, faire rire les « honnêtes gens ». Peut-être même d'en avoir fait réfléchir quelques-uns. Un couple qui a ri ensemble à Feydeau ne peut plus se disputer de la même façon qu'avant lui. C'est en montrant les Clarisse, les Yvonne, les Julie qu'il empêche

d'autres femmes de devenir à leur tour des Clarisse, des Yvonne et des Julie, donnant ainsi une suite inattendue et savoureuse au traité de *l'Education des Filles* de Fénelon. Aussi semble-t-il avoir échappé à la suspicion des intellectuels moroses.

Ce farceur fut donc un parfait dramaturge et, lui aussi, un « honnête homme ».

Henri Mouton

LA FOLIE DE MAUPASSANT ET LA GENESE DU HORLA

par

René Khoury

La paralysie générale (1) qui emporta Guy de Maupassant s'annonçait déjà dans les premiers troubles dont il eut à souffrir ; migraines violentes, hyperesthésie de l'ouïe et de l'odorat, hallucinations étaient le triste lot du malade. Quant à la vision de son double, elle a été — à tort — attribuée parfois à la grave inflammation des yeux qui affectait sa vue.

Les symptômes du mal s'étaient manifestés de bonne heure. L'hérédité semble avoir été un terrain favorable à l'éclosion de la vésanie (2). Ascendance chargée, en effet, du côté de la mère dont un second fils, Hervé, devait, lui aussi, finir au cabanon. Maupassant l'atteste lui-même : « Mon médecin croit qu'Abadie [l'aliéniste] n'a nullement débrouillé mon état pathologique », écrivait-il à Flaubert. « *Je suis d'après lui atteint de la même maladie que ma mère, c'est-à-dire d'une légère irritation de la partie supérieure de la moelle.* »

Bientôt de terribles douleurs l'assailliront : « D'atroces névralgies du cerveau et des yeux... horrible mal qui torture, brise la tête, rend fou », se plaint-il à Mme de Commanville. Un an plus tard, en février 1880, il écrit de nouveau à Flaubert : « Maintenant je n'y vois presque plus de l'œil droit. »

Une syphilis contractée vers 1870, à l'époque des folles prouesses génésiques ne manque pas, elle aussi, de venir ajouter ses ravages. L'alopécie (3) apparaît en 1877 et l'aspect de Maupassant afflige et dégoûte Tourgueneff qui le vit cette année-là. La mélancolie, l'angoisse morbide s'emparent de lui et il devient

(1) Voici, d'après le *Vocabulaire de la Psychologie* de Henri PIERON (P.U.F. 2ème édit. 1957, p. 259) la définition de la *paralysie générale* : « maladie mentale liée à des lésions de l'encéphale d'origine syphilitique et caractérisée par un affaiblissement intellectuel global, des troubles délirants avec assez souvent des idées de grandeur, un tremblement marqué de la langue et des doigts et divers signes neurologiques et humoraux caractéristiques. »

(2) Terme désignant les maladies mentales en général.

(3) Chute des cheveux, des sourcils etc.

bientôt la proie de terreurs qu'il se refuse cependant à avouer. Il présente des phénomènes d'écholalie (4) et d'hallucination auditive. Il se surprend à hurler son nom pendant des heures, sans savoir pourquoi, à en scander les syllabes, sans avoir conscience de ce qu'il fait. Son image reflétée dans une glace le fascine au point qu'il perd la notion de son moi et sombre dans l'incohérence. Les douleurs devenant insupportables, il se drogue jusqu'à l'abrutissement : éther, morphine, cocaïne, haschich ; ainsi, le futur dément est tout d'abord un toxicomane ; comment échapperait-il à la fatalité ? En 1882 apparaissent les premières hantises ; en 1885, les premiers dédoublements ; en 1889, les visions héautoscopiques sont devenues habituelles (5). « Maupassant n'est plus maître de son cerveau, observe Paul Morand ; les visions s'y installent en permanence, ce double qu'il traîne avec soi vient le visiter : tantôt Maupassant rentré chez lui voit installé à son bureau un homme qui est lui-même ; tantôt, assis, lui, à son bureau, c'est le double qui entre et lui dicte ce qu'il était en train d'écrire. »

Cela ira ainsi en s'aggravant, jusqu'au naufrage total de sa raison, et à la mort — qui le délivrera.

*
**

La question du double chez Maupassant est un intéressant sujet d'étude. Car on pourrait se demander si la vision spéculaire (6) fut un effet de la maladie ou, au contraire, une de ses causes. En d'autres termes, si on doit la considérer simplement comme une hallucination sans objet. Poussant plus loin l'interrogation, la vie de Maupassant présente-t-elle un intérêt pour le parapsychologue comme elle en présente pour le littérateur ?

(4) Symptôme morbide consistant dans la répétition automatique des dernières syllabes prononcées par l'interlocuteur

(5) On appelle *autoscopie*, suivant la terminologie de Lemaître (de Genève) et de Sollier, *héautoscopie*, suivant celle de Lhermitte et d'autres savants la vision extériorisée de soi-même. (Voir Paul SOLLIER : *Les Phénomènes d'autoscopie*. Paris 1903, et Jean LHERMITTE : *L'Image de notre Corps*. Paris, éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1939).

(6) *Speculum* = miroir. Vision de soi-même projetée comme dans un miroir.

Tel est le problème. Sa solution n'est pas facile, mais peut-être n'est-il pas impossible d'y jeter quelque clarté.

*
**

En 1885 apparaissent les premiers dédoublements...

Les témoignages recueillis en font foi : — « J'ai fait à pied le trajet de l'Etoile jusqu'ici, raconte un jour Maupassant ; le brouillard flotte comme un immense suaire, et les passants que j'ai rencontrés m'ont fait l'effet d'ombres se mouvant dans de la fumée. *Moi-même je m'apparais comme un fantôme sans chair et sans os...* » Et un autre jour, fixant son image dans une glace, il pâlit et s'écrie qu'il voit son double.

Il se confie à Paul Bourget : — « Une fois sur deux, lui dit-il, en rentrant chez moi, je vois mon double. J'ouvre ma porte et je me vois assis sur mon fauteuil. Je sais que c'est une hallucination au moment même où je l'ai ; est-ce curieux ? et si on n'avait pas un peu de jugeote, aurait-on peur ? »

Mais cette peur, il l'avait. « Elle le hantait constamment », affirme Paul Morand. Nous en avons d'ailleurs la preuve dans *Le Horla* et dans le poème intitulé justement *Terreur* :

*Ce soir-là j'avais lu fort longtemps quelque auteur.
Il était bien minuit, et tout à coup j'eus peur.
Peur de quoi ? je ne sais, mais une peur horrible.
Je compris, haletant et frissonnant d'effroi,
Qu'il allait se passer une chose terrible...
Alors il me sembla sentir derrière moi
Quelqu'un qui se tenait debout, dont la figure
Riait d'un rire atroce, immobile et nerveux ;
Et je n'entendais rien cependant. O torture !
De sentir qu'il se baisse à toucher mes cheveux,
Qu'il est prêt à poser sa main sur mon épaule
Et que je vais mourir si cette main me frôle...
Il se penchait toujours vers moi, toujours plus près :
Et moi, pour mon salut éternel je n'aurais
Ni fait un mouvement ni détourné la tête...
Ainsi que des oiseaux battus par la tempête,
Mes pensers tournoyaient comme affolés d'horreur.
Une sueur de mort me glaçait chaque membre,*

*Et je n'entendais pas d'autre bruit dans ma chambre
 Que celui de mes dents qui claquaient de terreur.
 Un craquement se fit soudain ; fou d'épouvante,
 Ayant poussé le plus terrible hurlement
 Qui soit jamais sorti de poitrine vivante,
 Je tombai sur le dos, roide et sans mouvement.*

Connaissant ce que l'on sait de l'état nerveux de Guy de Maupassant, il paraît difficile de douter de la sincérité de ces vers. C'est pourquoi, lorsque son valet de chambre, François Tassart, nous affirme au sujet de son maître : « Nous ignorons l'un comme l'autre ce qu'on appelle ordinairement la peur », il est permis de ne le croire qu'à moitié.

« Hanté, halluciné, terrorisé, drogué, comment Maupassant n'aurait-il pas écrit cette longue série de contes fantastiques dont *le Horla* est le plus célèbre ? » s'interroge Paul Morand, qui poursuit : — « Trois de ces nouvelles s'espaçant de trois en trois ans : *Lui*, *Le Horla*, *Qui Sait*, correspondent aux étapes progressives d'une maladie qui va de l'autoscopie simple à la démence furieuse, et ce graphique est tracé d'une main extrêmement sûre, comme par un observateur désintéressé. Cela est tragique si l'on pense que l'observateur est le malade lui-même. »

Il est un autre conte, cependant, qui mériterait de retenir l'attention et que les biographes du romancier paraissent généralement négliger : nous voulons parler de *Un Fou*, publié en 1884, alors que la maladie atteignait la phase de l'émotivité. — Nous y reviendrons.

*
**

Le Horla, qui nous intéresse plus spécialement ici, est l'histoire du double de Maupassant. La première version de ce récit parut dans le *Gil Blas* du 20 octobre 1886. Cette date est importante si l'on songe que depuis l'année précédente, les hallucinations spéculaires avaient déjà fait leur apparition. Une seconde version, remaniée, fut publiée par l'auteur en volume en 1887. Un matin, Maupassant confie à Tassart avoir envoyé le manuscrit à l'éditeur : — « Avant huit jours vous verrez, lui dit-il, que tous les journaux publieront que je suis fou. A leur aise, ma foi, car je suis sain d'esprit et je savais très bien, en

écrivait cette nouvelle, ce que je faisais. *C'est une œuvre d'imagination* qui frappera le lecteur et lui fera passer plus d'un frisson dans le dos, car c'est étrange.»

Puis se reprenant subitement, sans s'apercevoir de la contradiction :

— « Je vous dirai, du reste, ajoute-t-il, que bien des choses qui nous entourent nous échappent. Plus tard, quand on les découvre, on est très étonné de ne pas les avoir aperçues déjà. *Notre apathie nous porte à voir partout l'impossible, l'in-vraisemblable* ».

Bien que certains critiques aient soutenu que la première version du *Horla* est, littérairement parlant, supérieure à la seconde, c'est pourtant cette dernière qui souleva les remous que l'on sait. Quelques jours après sa parution, Maupassant commentait avec son ami Pinchon l'émotion produite par sa nouvelle parmi les lecteurs.

La seconde version du *Horla*, plus détaillée, est aussi, à notre sens, plus dramatique. Elle est rédigée sous forme de journal, procédé littéraire dont l'effet, ici, est saisissant. Quant au titre, curieux lui aussi, ce fut Léon Hennique qui en donna l'idée au romancier.

Œuvre d'imagination pure, ainsi que l'a prétendu Maupassant lui-même ? Qui oserait vraiment l'affirmer aujourd'hui, encore que l'auteur en ait « escamoté » la fin. Evidemment, il y avait eu, avant lui, Hoffmann et son *Elixir du Diable* ; il y avait eu Edgar Poe et son *William Wilson* ; Dostoïevsky et son *Double*, sans oublier *l'Avatar* de Théophile Gautier. Aucune ressemblance, cependant, avec *le Horla*. A cette époque, la mode était aux retentissantes expériences de Charcot à la Salpêtrière ; et l'on sait que de 1885 à 1887, plus de soixante ouvrages furent publiés en France sur les névroses, les obsessions et le magnétisme, sujets qui ont inspiré 25 contes et nouvelles à Guy de Maupassant. Seulement, cette fois, avec *le Horla*, il n'est plus uniquement question de maladies semblables à celles que traitait le docteur Charcot ; d'autres éléments s'en mêlent qui donnent une orientation différente au récit.

Faisant écho à Maupassant, des écrivains tels que René Dumesnil et Alexandre Lanoux acceptent la thèse de la pure fiction : — « Quand il écrit *le Horla*, affirme Alexandre Lanoux, Maupassant est un grand artiste et non un dément. Mais il

imagine. Et, montant de toutes ses cellules (sic), ce qu'il imagine devient la préfiguration de ce qu'il va être. Il imagine ce qu'il sera. » Et René Dumesnil : — « Il est non moins certain qu'il [Maupassant] n'aurait pas écrit le *Horla* ni aucun autre des contes qui ont suivi si dès 1886 il avait présenté des signes d'aliénation. »

Plus sérieuses et dignes de crédit paraissent les observations d'un psychiatre : — « Certes, dit le professeur Jean Lhermitte, nous sommes en face d'un texte écrit par un romancier, nous ne l'oublions pas... *mais en vérité, il est impossible d'inventer de toutes pièces une aventure comme celle que nous conte Maupassant, dont au reste les connaissances en psycho-physiologie étaient assez rudimentaires.* »

Et l'éminent spécialiste ajoute :

— « Songeons que notre grand romancier, quand il écrivait le *Horla*, était déjà effleuré par une maladie qui affaiblit à la fois l'imagination, le sens critique, et que la sincérité, nous n'entendons pas ici le jugement ni la mémoire, est rarement en défaut chez les sujets aux prises avec l'encéphalite paralytique. »

Or, Maupassant mentionne, entre autres, le phénomène très rare appelé *héautoscopie négative*, quand il se regarde dans une glace et n'aperçoit pas son image. S'inspira-t-il pour cela du fameux conte d'Hoffmann *Le Reflet Perdu*? C'est possible. Mais il est possible aussi qu'il ait manifesté personnellement ce syndrome (?). Il ne pouvait connaître, en tout cas, à moins de s'être livré à la lecture de certains ouvrages spéciaux, la *télékinésie* ou mouvement sans contact à distance, qu'on retrouve aussi dans le *Horla*.

Mais si la télékinésie n'est que suggérée dans ce dernier récit, comme était suggéré le double dans *Lui*, elle constitue, par contre, le sujet principal, avec l'hypnotisme, de *Un Fou*.

(7) A part Maupassant, on n'en connaît que quelques cas seulement. (Voir notamment P. SOLLIER : *op. cit.* p. 33-34). Peut-être ce phénomène présente-t-il quelque rapport avec l'*asomatognosie* ou perte de la connaissance de l'existence de son corps, dont on trouve des exemples dans la littérature médicale. (Cf. entre autres, G. DENY et P. CAMUS : *Sur une forme d'hypocondrie aberrante due à la perte de conscience du corps*, in *Rev. Neurol.* 1905, No. 9 et Jean LHERMITTE : *op. cit.* p. 148 et 224 et suiv.).

Maupassant s'est toujours senti fasciné par le spectacle de l'aliénation mentale : — « Les fous m'attirent, nous confie-t-il ; ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans ce nuage impénétrable de la démence où tout ce qu'ils ont vu sur la terre, tout ce qu'ils ont aimé, tout ce qu'ils ont fait recommence pour eux dans une existence imaginée en dehors de toutes lois qui gouvernent les choses et régissent la pensée humaine... Les fous m'attirent toujours, et toujours je reviens vers eux, appelé malgré moi par ce mystère banal de la démence. »

Lignes déchirantes quand on songe à l'homme qui les écrivit (8).

Un Fou ? (On notera le point d'interrogation accolé au titre) parut dans le *Figaro* du 1er septembre 1884. Dans ces pages encore Maupassant sacrifie à l'engouement du jour puisqu'il y est question de magnétisme. Mais on y trouve aussi autre chose.

Le sujet, du conte est simple. Un ami du Narrateur, Jacques Parent, mort dans un asile d'aliénés, avait eu pour manie principale, pendant sa maladie, de dissimuler ses mains qu'il prétendait douées d'un pouvoir mystérieux. Pour le prouver à son ami, il avait un jour hypnotisé la chienne de ce dernier au moyen de passes magnétiques et lui avait ordonné de mordre son maître.

Evoquant cette scène, le narrateur poursuit :

— « Jacques revint vers moi. « Ce n'est pas tout. Ce qui m'effraie le plus, c'est ceci, tiens. Les objets m'obéissent. »

« Il y avait sur ma table une sorte de couteau-poignard dont je me servais pour couper les feuillets des livres. Il allongea la main vers lui. Elle semblait ramper, s'approchait lentement ; et tout d'un coup je vis, oui, je vis le couteau lui-même tressaillir, puis il remua, puis il glissa doucement, tout seul, sur le bois, vers la main arrêtée qui l'attendait, et il vint se placer sous ses doigts.

(8) « Je rappelle ici, écrit Lombroso, la tendance si souvent observée parmi les poètes des asiles d'aliénés de décrire la folie, qui est aussi le thème favori des grands poètes malades, Le Tasse, Lenau, Barbara, Guy de Maupassant ». (Cesare LOMBROSO : *L'Homme de Génie*. Paris, Alcan 1896, p.337.)

« Je me mis à crier de terreur. Je crus que je devenais fou moi-même, mais le son aigu de ma voix me calma soudain.

« Jacques reprit :

— « Tous les objets viennent ainsi vers moi. C'est pour cela que je cache mes mains. Qu'est cela ? Du magnétisme, de l'électricité, de l'aimant ? Je ne sais pas, mais c'est horrible.

« Et comprends-tu pourquoi c'est horrible ? Quand je suis seul, aussitôt que je suis seul, je ne puis m'empêcher d'attirer tout ce qui m'entoure.

« Et je passe des jours entiers à changer des choses de place, ne me lassant jamais d'essayer ce pouvoir abominable, comme pour voir s'il ne m'a pas quitté. »

*
**

Quelle interprétation donner à ce récit ? Certains événements de l'époque pourraient, peut-être, nous l'indiquer.

La fin du XIX^e siècle fut remplie des exploits du médium anglais Home. Avant de se soumettre aux expériences du grand physicien sir William Crookes, qui durèrent quatre ans, de 1869 à 1873 et qui devaient avoir un profond retentissement parmi le monde savant à cette date, Daniel Dunglas Home s'était produit en Angleterre, en Allemagne, en Italie, en France, en Russie, en Amérique, soulevant partout un enthousiasme indescriptible. C'était un médium à effets physiques extraordinaire (9) ; les journaux du monde entier avaient loué ses performances ; « Le Tsar Nicolas I^{er} et l'Empereur Napoléon III se disputèrent l'honneur — ou le divertissement — de recevoir Home et d'assister à ses séances », nous apprend Robert Amadou. Sans doute, Maupassant eut-il connaissance de ces faits. Mais un reportage de journal est une documentation bien imparfaite. Peut-être alors sa curiosité l'incita-t-elle à lire les Mémoires de Home, publiés en traduction à Paris en 1864 (10) ou encore

(9) Les phénomènes métapsychiques se divisent en phénomènes psychologiques, comme la *clairvoyance* et la *Télépathie* (Parapsychologie) et en phénomènes physiques, comme la *télékinésie* (Paraphysique). Richet appelait les premiers *subjectifs* et les seconds *objectifs*.

(10) *Révélations sur ma vie surnaturelle*. Paris, Dentu 1864. Le titre de l'ouvrage original anglais publié l'année précédente à Londres, moins « sensationnel », était simplement : *Incidents of my Life*.

d'autres ouvrages traitant de la question, comme celui où Crookes avait consigné les résultats de ses expériences avec le célèbre médium (11). Fait intéressant à noter : en dépit de la vogue croissante du spiritisme qui devait inspirer même un Théophile Gautier lorsqu'il écrira son roman *Spirite*, jamais Maupassant ne fait intervenir le surnaturel dans ses contes ; chez lui, il s'agit toujours de facultés inconnues propres à l'être vivant. La fin du *Horla* seule, d'ailleurs fantastique, avec cette autre nouvelle au titre macabre : *La Morte*, pourraient trouver leur origine dans les croyances spirites.

*
**

En 1854 parut l'ouvrage célèbre du comte de Gasparin (12) dans lequel l'auteur s'efforçait de démontrer que le phénomène des tables tournantes était réel et d'ordre à la fois physique et physiologique. Sa théorie du mouvement sans contact expliquait, en effet, celui-ci par l'existence d'un *fluide* qui, produit par le cerveau et conduit par les nerfs hors des limites du corps, obéissait à la volonté. Son action sur les objets se manifesterait « par attraction ou par répulsion, car il tendrait à les rapprocher de l'organisme ou à les en éloigner ».

Un an plus tard, le professeur Marc Thury, de Genève, baptisait ce « fluide » *psychode* (!) à l'image du mot *électrode* que connaissaient les physiciens. L'hypothèse rationnelle était ainsi entrée dans le domaine du merveilleux, et le temps n'est plus très éloigné où, sous l'impulsion de Crookes, les hommes de science s'occuperont de ces problèmes.

Maupassant subit-il l'influence de ce rationalisme qui opposera irréductiblement spirites, occultistes et partisans de forces inconnues mais ne sortant pas du cadre des phénomènes naturels ? (13)

(11) William CROOKES : *Recherches sur les Phénomènes du Spiritisme et Nouvelles Recherches sur la Force Psychique*. Trad. Alidel, Paris, Leymarie 1878

(12) Agénor de GASPARIN : *Des Tables tournantes, du Surnaturel en général et des Esprits*. Paris, Dentu, 1854.

(13) Home lui-même avait déclaré qu'il n'avait jamais rencontré d'esprits sur sa route. Cela voulait dire simplement que les phénomènes produits par lui au cours des expériences étaient dus à une cause naturelle et qu'il ne croyait pas au spiritisme.

Sans doute jugera-t-on peu vraisemblable que le grand romancier se soit penché sur ces travaux et livré à de patientes analyses. Son tempérament ne l'inclinait nullement vers la recherche scientifique. Il resterait alors que les faits relatés par lui dans les deux contes étudiés ici furent des expériences vécues et personnelles, mais ne relevant pas de la clinique seule. Le parapsychologue aurait ainsi, au même titre que l'homme de lettres et le psychiatre, toute raison de s'y intéresser. (14)

René Khoury

(14) On nous permettra d'insister, afin de répondre ici à certaines objections possibles. Si, comme le relève Lhermitte, la sincérité est rarement absente chez les paralytiques généraux et si, comme nous avons essayé de le montrer, Maupassant relate certaines expériences personnelles; on comprendra alors que, compte tenu de certaines réserves nécessaires et de la part faite à l'art de l'écrivain, ces récits prennent aux yeux du chercheur, fût-il médecin, métapsychiste ou même littérateur, la valeur de véritables documents.

HENRI DE REGNIER, CHANTRE DE L'ORIENT

par

O. V. Volkoff

Peu connu de la jeunesse actuelle, H. de Régnier survit dans la mémoire de la génération précédente sous l'aspect, légèrement anachronique, d'un homme de jadis égaré dans le XX^e siècle, un gentilhomme de l'ancienne France qui aurait quitté la toile, où il figurait avec la perruque et le jabot, pour se promener quelques heures parmi nous avant d'encaster de nouveau sa mince silhouette dans le cadre patiné d'où il observe, narquois, la société d'aujourd'hui, et par une moue ironique révèle sa désapprobation pour la laideur et la sottise de notre époque. En lui s'amalgamaient harmonieusement plusieurs personnages : un poète voluptueux et nostalgique, peintre incomparable de Venise et de Versailles ; un esthète sensible à la moindre trace de beauté dans le spectacle toujours changeant de la nature ; un amoureux du passé et des ombres lointaines qui errent autour des étangs abandonnés dans les parcs livrés à la solitude et au silence ; un érudit fasciné par les XVII^e et XVIII^e siècles qu'il fouillait sans relâche ; enfin un romancier qui ressuscita dans une véridicité hallucinante, avec leur psychologie et leur langue, les contemporains de Louis XIV et de la Pompadour.

Incroyant, malgré son éducation catholique, il adopta très tôt une philosophie toute païenne de l'existence. Irréligieux, il fit de son art le but suprême de sa vie, et, indifférent au surnaturel, se préoccupa seulement de fixer en des vers lumineux ou des tableaux pleins de grâce les visions séduisantes que le monde offrait à ses yeux. Aussi, la désillusion et la mélancolie, conséquences fatales de cette attitude, imprègnent tous ses écrits. C'est ce tempérament complexe — sceptique, érudit, aristocratique, artiste — qui explique l'attrait exercé par l'Orient sur Régnier.

Des fantômes en marbre et en stuc, témoins d'âges révolus, élégants, qui subsistent au milieu de notre siècle envahi par une hideuse banalité, tels lui apparaissent Ispahan, Damas,

Stamboul. Un « passé vivant » (pour reprendre le titre d'un de ses ouvrages), des vestiges laissés par une élite qui ne vécut, entourée de belles choses, que pour la gloire et le plaisir, un décor d'hier où le visiteur retrouve, encore présentes, mille sensations dont, en Europe, lui parlent seuls les livres d'histoire, voilà ce que Régnier apprécie surtout dans ces villes aux noms prestigieux où il séjourne quelques semaines. Elles représentent pour lui une collection incomparable de documents anciens et de bibelots charmants parmi lesquels, érudit et amateur d'art, il se promène, étonné et ravi, effleurant d'une main aimante tantôt un poignard aux formes curieuses, tantôt un pesant brocart aux ors éteints. Ces débris d'une civilisation qui disparaît et participe ainsi à l'anéantissement inévitable de toutes choses, l'attirent, car ils semblent exprimer, d'une façon concrète, sa conception de l'existence. Par ailleurs, il y retrouve aussi ce qu'il goûte par dessus tout : ce charme spécial inhérent aux objets qui meurent usés par le temps, l'éclat atténué d'un bijou suranné, la noble grandeur des mosquées dont les corniches s'effritent, la désolation des palais vides où les miroirs ternis paraissent fatigués d'avoir réfléchi tant de silhouettes illustres.

Régnier visita le Proche-Orient au cours de deux croisières, d'abord en 1904, comme hôte du duc Decazes, sur le « Velleda », puis en 1906, invité par la comtesse de Behague, sur le « Nirvana ». Les relations de ces voyages qu'il fondit en un seul récit où il raconte ses impressions sans s'astreindre à observer en détail l'ordre de l'itinéraire suivi, forment la matière d'un volume intitulé *Escales en Méditerranée*. A cette œuvre en prose s'ajoutent un certain nombre de pièces en vers, inspirées par la Turquie, la Perse et la Syrie, et disséminées dans plusieurs recueils.

*
**

Stamboul est la première ville d'Asie où nos voyageurs abordent.

*Sur Stamboul que nos yeux connaîtront aujourd'hui
Un brouillard vapoureux flotte, s'étend et plane. (1)*

(1) Pour éviter d'alourdir cette courte étude nous n'avons pas indiqué chaque fois la référence de nos citations. Toutes sont extraites des œuvres d'H. de Régnier et ont été toutes encadrées de guillemets. Les lecteurs qui

Première vision, assez décevante, car le ciel est voilé. Leur yacht jette l'ancre à côté d'un navire français, le « Vautour », commandant Julien Viaud, plus connu sous son pseudonyme littéraire de Pierre Loti. Les touristes s'installent au « Péra Palace » où Régnier dort mal, dérangé sans cesse par les hurlements des chiens. Le lendemain commence l'exploration de la vieille cité qui lui donne l'impression d'être « vivante et morte à la fois » et sur laquelle « pèse une sorte de mélancolie séculaire ». Tour à tour il visite Sainte-Sophie, la colonne Serpentine, les mosquées et les turbehs qui l'intéressent particulièrement et dont il décrira les

*...riches carreaux dont l'enduit transparent
En sa couleur changeante et son reflet errant
Montre des fleurs d'émail que nul hiver ne fane.*

Après quelques jours Régnier fait une visite à Loti, car « comment résister à l'idée de connaître l'auteur d'Azyiadé au pays même d'Azyiadé ? » Il se prépare à cette rencontre en relisant quelques pages du célèbre roman. Introduit auprès de l'illustre écrivain qu'il n'avait jamais vu, il note « sa petite taille », ses « souliers à très hauts talons », (destinés, évidemment, à le grandir), le « menton volontaire, sous le fard » (!) et surtout les « yeux magnifiques, nostalgiquement désespérés. » Curieuse entrevue. Les deux grands hommes se sentent gênés. « Il n'a rien à me dire et je ne lui dirai rien de ce que je voudrais lui avoir dit quand je l'aurai quitté », pense le visiteur. Après quelques vagues propos, le silence se fait. Puis Loti allume une cigarette. Régnier l'imité. Nouveau silence. Heureusement un domestique turc entre avec une lettre et « dénoue une situation qui devenait embarrassante. »

Quelques jours plus tard, le commandant Viaud se rend, à son tour, sur le bateau de ses compatriotes. Cette seconde

désireraient relire en entier les passages dont nous donnons des fragments les trouveront dans les livres suivants de cet écrivain : pour la prose : *Escaltes en Méditerranée*. Flammarion. Paris, 1931. pp. VII, pp. 131 - 215 ; *Vues, Le Divan*. Paris, 1926. p. 112 ; *Le plateau de laque*. Mercure de France. Paris (sans date d'impression). p. 173 ; pour les poésies : *Le miroir des heures*. Mercure de France. Paris, 1921. pp. 74, 75 ; 178 - 186 ; *Vestigia Flammae*. Merc. de France. Paris. pp. 200 ; *La sandale ailée*. Mercure de France. Paris, 1921. pp. 133, 134, 143.

rencontre se passera mieux. « Rassuré par la présence d'aimables jeunes femmes, » Loti avoue « qu'il a horreur d'être considéré comme une bête curieuse » et offre ses services en qualité de cicerone. En sa compagnie ils parcourent le Mehemet Zocoli Pacha Djami dont les faïences, ornées de fleurs, ravissent les voyageurs. « Elles donnent à cette mosquée la grave et douce beauté d'un jardin de prières ; » puis ils vont au Serai, au Trésor où le porte-clés qui doit défaire et refaire les sceaux de cire arbore une longue redingote dont les pans lui tombent sur les talons. « Il donne mal l'idée du luxe oriental, » remarque Régnier. En pénétrant dans la salle où sont exposés des bijoux de grande valeur, ils notent que les « aimables jeunes officiers qui les escortent ont mis discrètement la main à la crosse de leur revolver. » On y admire aussi les vêtements des anciens sultans.

Ils sont là, tous
. Sélim, Bayésid, Mourad, Suleiman,
Chacun en son habit de victoire et de fête,
N'est plus, sous le brocart, qu'un mannequin sans tête
Que, d'une aigrette en feu, coiffe le lourd turban.
Leur simulacre vide est une forme vaine.
Ils sont morts, et le sabre, en l'or clair de la gaine,
S'offre aux manches sans bras, sans poignet et sans
[main.

« Laissons-les se concerter sur leur néant en leur magnificence acéphale », conclut philosophiquement le poète et il quitte le musée, tandis que les deux brillants officiers remontent sur leurs chevaux « sans avoir eu à se servir de leurs revolvers. »

Une autre fois il passe quelques instants dans la boutique d'un armurier où un grand gaillard, moustachu et basané comme « un turc de Delacroix » lui présente un long sabre incurvé. Désireux de montrer la lame, le marchand la tire du fourreau « d'un geste magnifique, où revivait toute la barbarie guerrière du vieil Orient, d'un geste de janissaire, d'un geste d'émir », épisode que l'auteur reproduira dans sa nouvelle « Le sabre », où un Turc occidentalisé, Ferid Bey, est transformé pour un instant, grâce à l'éclair jailli d'une arme désuète, en un « fils de l'ancienne race conquérante », cette Turquie fière et héroïque qui hante l'imagination de l'écrivain.

Peu après, Loti, « maintenant tout à fait apprivoisé », les

invite à bord du « Vautour » où il attend la visite d'une mystérieuse personne nommée Balkis.

Celle-ci s'avère être « une grande jeune fille, assez jolie, très élégamment habillée » qui parle « un excellent français ». Déception de Régnier. « C'est bien la peine d'être turque, de vivre enfermée dans un harem, pour ressembler à n'importe quelle jeune fille du meilleur monde de Paris, de Vienne, de Londres. » On bavarde en buvant des limonades. Tout à coup, grand émoi. Des coups de sifflet retentissent à côté du navire. Le commandant, alarmé, parle à voix basse à mademoiselle Balkis qui prend congé et part avec Loti. Ce dernier revient après quelques minutes et explique que des barques de la police rôdaient autour du vaisseau, mais, grâce à la vedette du « Vautour » sa charmante visiteuse est maintenant en sûreté. « A-t-elle jamais été en péril », se demande Régnier, « et n'y a-t-il pas là un peu de mise en scène, de comédie, ressouvenir, peut-être à demi-inconscient, de l'époque d'Azyiadé ? »

Les voyageurs assistent à la cérémonie du Selamlik où ils aperçoivent le sultan Abdul Hamid, « longue figure sombre, œil inquiet, barbe grise ». Ils visitent les Eaux Douces d'Asie, les derviches hurleurs, le grand cimetière de Scutari aux « graves cyprès éternels comme la vie, vieux comme la mort. » Loti, dont le bateau doit lever l'ancre, les quitte après leur avoir confié, avec un air mystérieux, « un petit paquet, soigneusement ficelé, à remettre de sa part à l'Imam de la mosquée Verte à Broussa. » Lorsqu'ils arrivent à ce sanctuaire dont les merveilleuses céramiques persanes « d'un vert bleuâtre, d'une nuance si l'on peut dire marine... font de cette mosquée une sorte de grotte enchantée, « l'Imam ouvre en leur présence le colis et y trouve... un porte-cigarettes ! Ils admirent la Mouradié, turbeh où repose Mourad Ier.

*Les quatre murs sont blancs sous le dôme bombé
D'où, par un trou rond, coule une lumière douce,
Et, dans le sarcophage rempli de terre, pousse
Un peu d'herbe à l'endroit où la pluie a tombé.
C'est ainsi que voulut dormir son dernier somme
Mourad, sultan de Brousse...*

Avant de quitter cette ville, Régnier recopie une inscription qui décore la fontaine du consulat de France : « Il y a trois

choses plus agréables que toutes les autres : le tintement de l'or, le murmure de l'eau et le sourire des femmes. »

Revenu à Stamboul, il se rembarque pour aller à Smyrne. De cette cité maritime, il ne garde que deux souvenirs : l'étal d'une boucherie avec des viandes sanguinolentes sous lesquelles le sol se couvre de caillots bruns et « une vaste place poussiéreuse... où étaient couchés un grand nombre de chameaux ». Puis, après une escale à Chypre pendant laquelle Régnier relit « Othello », le yacht vogue vers Beyrouth où les voyageurs ne resteront pas longtemps, car « que faire à Beyrouth quand on a mangé quelques sucreries et qu'on a acheté quelques abails, robes à longues manches ? » La chaleur moite oppresse tant l'écrivain qu'il regrette de ne pouvoir échanger son costume européen contre ce vêtement local ; aussi décide-t-on de se rendre à Damas.

*Vous ne fûtes longtemps, ô nom oriental,
Qu'un incertain écho de splendeur et de gloire
Où pour moi se mêlait, dans un bruit sans mémoire
Le frisson de la soie à l'éclair du métal.*

*Vous étiez le marteau délicat et brutal
Sous qui le fer ardent bave à l'enclume noire,
Et l'aiguille qui fait, au tissu qui se moire
Courir en arabesque un fil ornemental.*

*Maintenant, ô Damas, je sais votre beauté.
Je connais dans leur grâce et dans leur vérité
Le parfum de vos fleurs et l'eau de vos fontaines...*

Régnier parcourt les antiques ruelles, erre dans les souks, gémit sur la « cuisine détestable du Damascus-Palace ». Dans la boutique d'un fripier un bonnet conique attire son attention, car il en a vu un semblable coiffant un personnage oriental dans un tableau de Rembrandt. Il note « le bruit assourdissant des marteaux », qui, hélas ! n'est plus produit par les armuriers dont l'art rendit célèbre cette ville,

*...savante à former l'acier souple des lames,
Tu sus faire courir en arabesque aux trames
Les innombrables fleurs de tes riches jardins.*

De nos jours ce vacarme est causé par de vulgaires batteurs de cuivre ! Avant de quitter Damas, Régnier achète un tapis

qui le séduit par ses « couleurs passées, éteintes », puis il exhale un dernier soupir de regret :

*Damas ! Comme on respire à des roses coupées
Leur odeur déjà morte et qui est douce encore,
J'aime le souvenir mystérieux et fort
Qu'évoque ton beau nom dans un éclair d'épées.
En lui vibre l'écho des enclumes frappées
Où le métal rougit, étincelle et se tord,
Et murmure le long frisson de soie et d'or
Des étoffes, d'azur et de pourpre trempées*

Le périphe est terminé. On rentre à Paris.

*
**

Que rapportera Régnier de son voyage en Orient ? D'abord le souvenir de plusieurs contrées, si différentes de sa Normandie natale, froide et brumeuse, la vision de pays où certaines fibres de sa sensibilité, jusque là assoupies, se mirent brusquement à vibrer.

*Orient ! Tu dormais au fond de mes pensées,
Equivoque, secret, odorant et subtil*

C'est la découverte du sud, l'éblouissement que ressentirent beaucoup de nordiques (y compris l'auteur de cette étude) en abordant sur les côtes de l'Asie ou de l'Afrique ; véritable seconde naissance sous des cieux immaculés d'où déferlent sans cesse des vagues torrides ; où l'on se heurte à un soleil à la fois cruel et bienveillant qui tantôt caresse, tantôt incendie ; où des tourbillons de couleurs violentes s'engouffrent dans les yeux. C'est la rencontre d'un monde qui, si souvent, surprend l'étranger par ses contrastes inattendus :

*Car si, dans le parfum des jasmins et des roses,
Et sur la douce soie et les tapis tissés,
Ta langueur, Orient, s'étire et se repose,
Un redoutable éclair luit en tes yeux baissés*

L'emprise de l'Orient sur Régnier sera si forte qu'il s'écriera :

*Peut-être, si j'avais choisi mon temps où vivre,
Eussé-je grave et doux, vieilli sous le turban,
Et ma vie eut passé ses jours calmes à suivre
L'ombre du cyprès noir et du minaret blanc*

Car, malgré les différences qui le séparent des orientaux, ce Français, si parisien par ailleurs, sent au fond de son âme une obscure affinité avec ces Turcs et ces Syriens dont il voit les tombes au cimetière d'Eyoub :

*Ils ne sont de mon sang non plus que de ma race
Ceux qui dorment ici, dans le sol musulman,
Et nous n'avons vécu dans le temps et l'espace
Ni les mêmes espoirs ni le même tourment...*

.....

*Mais en ce jour où j'ai rêvé parmi leurs tombes
En regardant au loin bleuir la Corne d'Or
Là, je me suis senti fraternel à tes morts,
Stamboul...*

Il ramènera encore nombre de « turqueries » qui l'aideront à recréer à Paris une atmosphère orientale : ce tapis qu'il a choisi lui-même, dans une boutique où « il y en a d'éclatants et il y en a de sourds, de fins et de rudes, tapis de palais, tapis de mosquées, tapis de tentes, tapis de prière, tapis de sieste... Les uns ont la luxuriance d'une prairie, les autres l'aridité des sables du désert... Il y en a d'éloquents, il y en a de mystérieux ».

Au plafond de sa chambre il suspendra

*La lampe en verre peint
Où verse doucement son huile couleur d'ambre
La jarre d'Aladin*

Il caressera du regard

*...cette aiguière au col fourbe
Et dont le bec mord l'eau.*

Et respirera

*...ce flacon qui garde encore enclose
En un vivant sommeil
L'odeur qu'eurent jadis le jasmin et la rose
A mourir au soleil*

Entouré de ses bibelots préférés il évoquera son voyage :

*..Je vais abaisser ma paupière
Et fermer maintenant
Mes yeux pleins de l'ardente et terrible lumière
Des midis d'Orient*

C'est sur cette vision du poète, rêvant, sur les bords de la Seine, parmi des objets d'art exotiques créés jadis pour des califes et des sultanes, que nous concluons notre court aperçu. Si l'élément divin et humain n'occupe qu'une faible place dans la poésie de Régnier, nul, par contre, n'a décrit avec plus de talent tout ce qui orne l'existence : la douceur chatoyante des étoffes fanées, la courbe sinueuse d'une lame où l'arabesque inscrit sa guirlande capricieuse, les gracieux minarets incrustés dans l'émail bleu du ciel, les faiences pâlies qui transfigurent les murs des mosquées. Et de l'ensemble de son œuvre se dégage un enchantement qui durera aussi longtemps qu'il y aura des âmes sensibles à l'harmonie, née de l'accord mystérieux et subtil, sans cesse renouvelé, des sons, des lignes et des couleurs.

O. V. Volkoff

Littérature et critique arabes

VISION CHRETIENNE ET SIGNES MUSULMANS

Textes poétiques arabes

traduits par

Bishr Farès

L'un des promoteurs de l'authentique culture arabe d'aujourd'hui, Bishr Farès, poète, dramaturge et esthéticien, dans les deux langues, arabe et française, vient d'enrichir la collection des Mémoires de l'Institut d'Egypte d'une monographie à paraître sous peu.

Il s'agit de l'analyse d'un manuscrit arabe, Le Livre des Chansons, décoré d'une série de miniatures exécutées au début du XIII^e siècle de notre ère. Parmi les images, l'auteur découvre une scène conventuelle : de jeunes chrétiennes chantent et dansent dans un jardinet, tandis que d'autres procèdent à des ablutions rituelles. Une nonnette y apparaît, une croix ornant sa robe.

Voilà le point de départ d'un tableau de la vie monastique chrétienne soumis à un éclairage musulman, puisque le miniaturiste appartient à la confession islamique.

De ce tableau curieusement pittoresque, nous relevons quelques textes piquants qui dévoilent, non sans délicatesse, la passion des poètes arabes pour les beautés chrétiennes.

En présence de ces textes, naguère encore inédits ou négligés, Bishr Farès déclare, dans une note liminaire, ne s'être point astreint à une traduction académique : « Je répugne au mot à mot prêt à étouffer tout halo, écrit-il ; c'est le souffle original — saveur et couleur — débarrassé au besoin des manies d'école enflées par la gymnastique verbale des Sémites, que je tente de confier, sans plus, au génie d'une articulation européenne ».

Notre confrère a bien voulu réserver à notre Revue la primeur de quelques-uns de ces poèmes arabes qu'il a traduits, et où s'allie, dans une forme particulièrement bienvenue, un sentiment religieux naïf à une sensualité raffinée. — N.D.L.R.

*

**

I. — IMAGES D'ÉGLISE

Au monastère d'al-Qusayr, en Egypte, le poète arabe Muhammad ibn 'Asim, mort en 830, admire la Vierge portant l'Enfant :

*Un icône fascine cœur et regard, en silence nous émeut,
supplante luth et chalumeau.
Le corps défaille dès qu'elle lance nuances d'une prune
prestigieuse,
Propose modestes gestes inclinés.
Par ses yeux merveilleux, ses lèvres lie-de-vin, sa joue
rouge-feu,
Je visiterai le couvent qui l'habite, dussé-je revenir des
frontières lointaines !*

Frappé par une sculpture polychrome dans un monastère irakien, Abû'n-Nasr al-Basri, poète arabe d'Irak (Xe siècle), écrit :

*Dans une chapelle une tête me séduit.
Puisse Allah éprouver celui qui l'a taillée !
Un pinceau — abus de charme —
A fleuri sa beauté...
Au prêtre je l'envie ;
Que n'a-t-elle été un jour par caprice détruite !*

II. — DECORS CHRÉTIENS

Voici, par ailleurs, comment le poète as-Sanawbari, mort en 945, retrace le domaine du couvent de Murrân, aux alentours de Damas : *Des ruisseaux de cristal fuient à travers des jardins où germent des broderies.*

Au Xe siècle également, Kushadjim, à la fois cordon-bleu et poète, soupirant après un couvent situé sur l'Euphrate, brosse ce tableau : *Là, la violette est comme une tendre joue que l'on vient de pincer... et les fleurs éparses évoquent l'étalage d'un marchand de festons.*

III. — VISAGES ET COSTUMES

En ces siècles où florissaient la poésie et les poètes, les chrétiens visitaient sans cesse les monastères, soit pour s'y délasser, soit pour y passer les jours de fête. A la fête de la Croix, par exemple, de jolies chrétiennes s'y rendaient, *vêtues de robes distinguées, parées de splendides bijoux, parfumant l'air d'ambre et de musc*, disent les narrateurs dès le IV^e siècle.

A l'occasion du Dimanche des Rameaux, le poète Ath-Tharawâni (IX^e siècle), réputé pour sa vie orageuse, avoue : *Je ne vis oncques spectacle plus ravissant que l'allure de ces élégantes, portant les branches d'olivier jusqu'au monastère d'al-Hariq ; par amour je les dévorais du regard et mûrissais le projet d'en jouir.*

Non seulement la grâce des jouvencelles, mais aussi le charme des jouvenceaux séduisaient les serviteurs des Muses. Al-Hâdjiri, mort en 1280, dépeint ainsi sa flamme : *Oublierai-je sa venue, croix au cou, un Dimanche des Rameaux ? A profusion le prêtre lui donne à boire [le vin eucharistique] et tous les musulmans tombent sous sa coupe. Si délicat, tant la main de l'amour l'a flatté, il évoque l'onde que tourmente la caresse de la brise.*

Enfin, le poète-chanteur Abd-Allah ibn al-'Abbas rencontre, dans le jardin attenant à l'église, sa dulcinée, le jour de la fête de Saint-Serge ; il la presse, elle se dérobe ; il la harcèle, elle cède enfin et, au bout d'une semaine passée auprès de sa belle, le poète galant célèbre ainsi son équipée : *Savoureux le vin aux sons de la flûte, aux côtés d'une gazelle pétrie de grâce, parmi les roses et les myrtes du couvent de Saint-Serge.*

IV. — LA CROIX ET LES POETES

Alors qu'il décrit une procession de nonnettes dans un couvent situé au bord du Tigre, le poète Djahzah chante : *« A l'aube, des gazelles psalmodiant un verset de l'Evangile, se hâtent vers l'hostie ; sous le cilice, Allah a posé de flexibles rameaux, pudiques jusqu'à l'heure où sera présenté le vin, elles dégageront alors leur gorge et exhiberont la croix.*

Un autre, surnommé le Perroquet, al-Babbaghâ' se laisse verser, une nuit durant, un vin sorti des caves du couvent

Za'farân, à Nasîbîn, en Mésopotamie ; l'échanson est un diacre complaisant qu'al-Babbaghâ' décrit en ces termes : *Il rivalise de fraîcheur avec un pré fleuri ; l'éclat de ses lèvres est caressé par la douceur du chrysanthème... et sa croix, ivre de son ivresse, se balance entre sa gorge et la mienne, répandant une odeur de musc.*

V. — LES NONNES

Le célèbre chanteur Ishâq al-Mawsili (767-849) flânait un jour dans un couvent sur la route de Raqqah, quand il aperçut une moniale *aux seins fraîchement arrondis : Je n'ai vu, dit-il, visage ni corps plus beaux ; sur elle la bure avait tout l'air d'un joyau*

Le couvent des Vierges, entre Sâmarrâ et Baghdad, abritait aussi des nonnettes dont *les visages... tailles et... paroles n'étaient que fleurs de beauté*. L'un des deux frères Khâlidî le visita au Xe siècle : *Je l'ai trouvé, raconte-t-il, plein d'agrément ; dans les cabarets qui l'entouraient, j'ai aperçu des gens en train de boire aux sons d'instruments ; c'était un jour de fête chrétienne ; dans les jardinets, un essaim de moniales cueillaient des fleurs de carthame dont l'éclat était loin d'égaliser l'incarnat de leurs joues.*

Un poète de Kairouan, surnommé le Sensible, *Ar-Raqîq*, mort en 1026, se remémore les heures passées au couvent d'al Qusayr en Egypte *Au petit jour tinte la cloche, accourt une vierge candide pour me verser à boire ; chrétienne, aussi souple qu'un rinceau, sa taille fluette gémit sous l'inflexible ceinture.*

Al-Qaysarâni (1085-1153) lui, dépeint les ferventes habituéees de l'église de la Vierge à Antioche : *Des mines rutilent pour lutter de splendeur avec les lampes suspendues... Devant un visage, émule de la lune en sa plénitude, je suis sans secours lorsque la nuit de sa chevelure « se boucle » ou se frise... Les paupières recèlent des lances tranchantes ; sous la gaine elles scintillent...*

Quant au poète alépin Isma'il 'Awn ad-dîn ibn al 'Adjami (1209-1258) il soupirait après les nonnes du couvent de Murrân, bâti sur les hauteurs de Damas : *Blanches, sveltes, quand elles se balancent les branches des frênes se courbent de honte.*

Enfin, c'est en des termes discrètement vibrants que le poète Al-Qaysarâni déclare son amour à une moniale : *O toi qui honores la croix, par le culte d'Allah que ne suis-je moi-même auprès des tiens une croix ! Une savoureuse amante accourrait pour me donner un baiser, une autre pour m'enlacer. Rien ne me distingue de ce bois, sinon mes tourments et mes pleurs. Regarde-moi comme une image devant laquelle on s'incline, (inanimée) elle demeure sourde aux prières, moi, je les exauce. Quoi de plus inouï qu'une nonne avec pour icône un lettré ? Et si un jour j'invoquais le saint qui la garde je me nouerais à elle, parent par alliance.*

La discrétion du poète est commandée par la tenue même des religieuses :

Dans les chappelles que de filles vouées au culte de Dieu ! Génisses sauvages, l'innocence les pare. Chacune se courbe devant son icône, et si l'icône était équitable, elle se prosternerait devant cette sainte... Dans le creux de ses joues la pudeur a semé des roses arrosées par la chute de son regard. Seules ses paupières parlent ; ton discours devra chercher la réplique dans un jeu de contraste, réglé par le noir et le blanc de ses yeux.

On ne saurait souhaiter déclaration d'amour plus frémissante ni hommage exprimé en termes plus délicats.

Bishr Farès

INFLUENCES ARABES DANS LES LITTÉRATURES OCCIDENTALES

par
Ateya Heykal

Des influences diverses se trouvent à l'origine de toute littérature ; elles varient suivant l'époque et les circonstances, s'accroissent, disparaissent un moment pour reparaitre plus tard, ou s'effacent à jamais une fois produit leur effet.

Tel est le cas de l'influence arabe dans les littératures occidentales et plus particulièrement dans la littérature espagnole ; car c'est à Cordoue que fleurissait la culture la plus brillante du Moyen-Age ; c'est l'Andalousie qui vit naître maints penseurs et poètes musulmans dont les œuvres allaient inspirer les premiers essais littéraires occidentaux, et c'est l'école des traducteurs de Tolède qui a transmis à l'Occident les œuvres des astronomes, des mathématiciens et des philosophes arabes, ces œuvres qui révolutionnent l'école scholastique et qui, selon Renan, divisent l'histoire du Moyen-Orient en deux époques : celle qui précède et celle qui suit leur révélation.

Aussi ne nous étonnerons-nous pas de retrouver cette influence dans les œuvres historiques et scientifiques, dans les traités de théologie et de philosophie, dans la musique et la poésie, dans les contes et les légendes, dans le plupart des genres enfin qui se développent au Moyen-Age non seulement en Espagne, mais aussi en France, en Italie et même en Angleterre. Certains faits sont indiscutables et indiscutés ; il est bien établi, par exemple, aujourd'hui, que la traduction de contes orientaux d'origine indienne et arabe faite en 1106, par l'Aragonais Pedro Alfonso de Huesca et intitulée « *Disciplina clericalis* » a eu un des plus grands succès qu'ait connus la littérature, et a été considérée pendant des siècles, par les conteurs de tous les pays occidentaux, comme le livre par excellence ou tous, y compris les trois plus grands : Don Juan Manuel en Espagne, Boccace en Italie et Chaucer en Angleterre, ont puisé. Il en va de même de l'œuvre d'Averroès, d'Ibn Arabi et de tant d'autres, dont on retrouve l'influence chez Saint Thomas d'Aquin, chez Raimundo Lulio et dans la Divine Comédie de Dante. Mais il n'en est pas

toujours ainsi. Très souvent les érudits, aveuglés par le préjugé anti-arabe, se refusent à admettre les théories des orientalistes qui essaient de démontrer l'origine musulmane de tel genre, de telle ou telle œuvre. C'est ainsi que la théorie de Julian Ribera (1) qui affirmait que « la clé mystérieuse qui explique le mécanisme des formes poétiques des différents systèmes lyriques andalous », (2) a été violemment contestée et a soulevé de longues controverses. Elle a cependant fini par triompher et Menendez Pidal (3) lui-même, après avoir minutieusement étudié le problème s'y est rallié et a même apporté, dans son livre intitulé « Poésie arabe et poésie européenne », de nouveaux arguments à l'appui, qu'il serait intéressant de rappeler ici.

La poésie arabo-andalouse a non seulement prêté plus d'une forme à la poésie lyrique occidentale, mais lui a inspiré aussi la conception de l'amour courtois. Une telle affirmation est naturellement contraire à toutes les idées reçues et devait nécessairement provoquer les protestations de beaucoup de critiques (4). Cependant si nous examinons les faits avec Menendez Pidal, nous verrions qu'elle est parfaitement plausible et que les objections des contradicteurs sont loin d'être solides.

Nous avons, en effet, parmi les formes métriques les plus employées en Andalousie par la poésie lyrique médiévale, celle que les Arabes appelaient le « zéjel » et que nous retrouvons dans la poésie espagnole, provençale, française et italienne.

Le « zéjel » est une combinaison métrique très particulière et qui, d'après Menendez Pidal, n'existe pas dans la poésie latine du X^e et du XI^e siècles. Il est formé de trois vers monorimes avec refrain ; mais il a en plus, et c'est surtout là sa particularité, un quatrième vers dont la rime est la même que celle du refrain et qui se répète au quatrième vers de chacune des strophes de la chanson ; autrement dit, nous avons la formule suivante : a a a b B B. (5) Telle est la forme initiale du zéjel ; elle fut

(1) Orientaliste espagnol né en 1858, mort en 1934, célèbre par ses travaux sur la culture et la civilisation de l'Espagne musulmane.

(2) Julian Ribera. *Etude sur le Recueil de chansons de Ibn Guzman.*

(3) Grand érudit espagnol, né en 1869, philologue et spécialiste du Moyen-Age.

(4) Rodrigues Capa, Appel, Jeanroy, etc...

(5) Les majuscules désignent les refrains, les minuscules correspondant aux majuscules indiquent des vers construits sur les mêmes rimes que les refrains.

modifiée par la suite, certains éléments comme le refrain furent supprimés, d'autres ajoutés, mais on garda toujours le vers dont la rime se répétait dans chaque strophe.

Il y a sept variantes de la strophe du « zéjel », compte tenu de la strophe initiale, et de la même strophe sans refrain ; sept variantes qui se retrouvent également dans la poésie arabe et dans la poésie romane. Si l'on met en doute l'influence de la littérature orientale sur la littérature occidentale, il faudrait expliquer ces sept coïncidences par le hasard.

Comment est née cette strophe et comment a-t-elle pu parvenir aux Occidentaux ?

Deux grands auteurs musulmans, Ibn Bassam, qui rédigeait à Seville vers 1109, la biographie des hommes de lettres hispano-arabes, et le célèbre Ibn Khaldoun nous disent que l'inventeur du zéjel est un poète andalou, du nom de Mucaddam ben Muafa el Cabri, poète aveugle qui vivait vers la fin du XI^e siècle et au début du X^e, à l'époque du prince Abdallah et de Abdel Rahman III. Il composait ses chansons, car le « zéjel » était destiné à être chanté, en arabe populaire, mêlé de termes romans, les rendant ainsi intelligibles à tout le peuple dont la langue officielle était l'arabe et la langue familière, le latin ou le roman. Cette invention fut rapidement adoptée et cultivée par plusieurs poètes dont Ibn Abd-el Rabihi, contemporain de Mucaddam. Al Ramadi, mort en 1022, Ubada ben Ma al-Sama', mort en 1028, puis le grand maître du zéjel Ibn Guzman, ensuite Ahtal ben Numara, Ibn Labbana de Denia, Mohidin, le philosophe Avempace lui-même, mort en 1139 et une série d'autres qu'il est inutile de citer ici. Nous avons donc avant Ibn Guzman une série biséculaire de poètes qui ont cultivé le zéjel, et si l'on ne cite généralement que lui, c'est parce que son diwan est le seul à nous être parvenu complet ; il nous reste cependant des exemples suffisants de l'œuvre des autres pour nous éclairer.

Le « zéjel » cultivé par tous ces auteurs est le produit du mélange de deux cultures : la culture arabe et la culture romane. L'arabe a donné au zéjel la langue, bien que vulgarisée et incorrecte, la rime commune qui se répète dans toutes les strophes de la chanson, les deux sujets traités dans chacune de ces compositions : l'amour ou le récit d'une aventure amoureuse, et l'éloge d'un personnage à qui l'on s'adresse pour solliciter quelque chose. Certains éléments pourtant, comme la division en

strophes, si différente du système monorime de la quassida, et l'emploi du refrain à la fin de chacune d'elles ne semble pas provenir de l'arabe. D'autre part nous y trouvons des sujets qui ne sont pas courants dans la poésie islamique, tels que l'aubade dont le thème habituel est la séparation des deux amants au point du jour ; nous y trouvons également des allusions aux fêtes et aux époques du calendrier latin, des termes et des phrases romano-andalous, alors que nous y notons l'absence de certains thèmes typiquement islamiques, tels que les voyages dans les régions désertes, la vie nomade, le chameau etc.. Le zejel est espagnol enfin par sa naissance et son premier développement. C'est en somme une poésie née pour être chantée par un peuple bilingue, dans les veines duquel courait le sang de deux races, par le peuple andalou chez qui se rejoignaient et se mêlaient le monde musulman et le monde chrétien.

Cette poésie se propagea aussi rapidement dans le monde arabe que dans le monde latin.

Plusieurs poètes arabes et andalous, dont Ibn Hazam, Ibn Baqui et l'Égyptien Ibn Sana-l-Mulk témoignent du succès du zejel en Orient. Ce dernier publie même vers 1200, un art poétique et une anthologie destinés aux amateurs de « zejels »

Et en Occident ? Menendez Pidal, comme Julian Ribera et tant d'autres, est convaincu que le zejel se propagea également en Europe et que le premier cas d'imitation qu'on puisse signaler se trouve précisément dans les œuvres du premier poète lyrique que nous connaissions dans une langue néo-latine ; nous retrouvons en effet la strophe du zéjel chez Guillaume IX, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine.

« La chanson arabo-andalouse patronne ainsi la naissance de la poésie lyrique des nations modernes d'Europe ». (6) Naturellement, il s'est trouvé, comme nous l'avons dit, beaucoup d'incrédules et de contradicteurs qui déclarèrent d'abord que la forme des strophes employée par Guillaume n'était pas absolument pareille à celle du zejel, puisqu'il lui manquait le refrain. La chanson II par exemple commence ainsi :

(6) Menéndez Pidal : *Poesía arabe y poesía europea*.

*Pois de chantar n'es pres talenz
farai un vers, don sui dolenz
mais non serai obedienz
en Peitau ni en Lemozi.*

Suivent neuf strophes, composées de trois vers monorimes plus un vers qui rime toujours en *i*, mais sans refrain. Les autres poètes provençaux, Rudel, Marcabru, Peire Vidal, Cercamon, Peire Cardenal ont également employé la même formule : *aaab*. C'est cette inexistence du refrain qui fait douter Jeanroy de la relation qu'il peut y avoir entre le système arabe et le système provençal. Mais il ne faut pas oublier que l'essentiel dans la strophe du zéjel, n'est pas le refrain, mais le quatrième vers dont la rime se répète à chaque strophe de la chanson et qui est également une des caractéristiques des chansons de Guillaume IX et des autres troubadours de la première génération ; d'autre part, nous savons qu'il se trouve dans la poésie arabe elle-même plus d'un exemple de zéjel sans refrain, car on le supprimait quand il n'était pas destiné à être chanté par un chœur, pour éviter la monotonie ; mais on conservait toujours le vers dont la rime se répète dans toutes les strophes de la chanson.

L'influence de la chanson arabo-andalouse ne s'est naturellement pas limitée à Guillaume IX ou à Marcabru. En Provence, aussi bien qu'au Nord de la France, nous avons une multitude de ballades, de rondeaux et d'autres chansons où nous retrouvons la strophe du zéjel absolument complète et pareille à celle des chansons de Ibn Labbana ou de Ibn Guzman, bien que cette ressemblance n'ait jamais été signalée par les traités de métrique de la poésie romane.

Plusieurs des rondeaux conservés datent de la fin du XII^e siècle, mais la plupart sont du XIII^e siècle, ils sont donc postérieurs aux poésies des troubadours, et il n'y a là rien d'étrange, car la poésie populaire, n'était pas très estimée et on n'a songé à la conserver par écrit que plus tard. En voici un exemple en français du XIII^e siècle.

*Quant se vient en mai ke rose est panie,
je l'alai coillir per grant druerie ;*

*en poc d'oure oi une voix serie,
lonc un vert bousset pres d'une abiete ;
Je sens les douls mals leis ma senturete ,
malois soit de Deu ki me fist nonnete.*

Nous retrouvons donc la formule aaa b BB qui se répète dans le rondeau de la Belle Aeliz de Adam de la Halle, dans le jeu de Robin et Marion et dans beaucoup d'autres chansons.

Evidemment cette strophe a été également très employée en Espagne aussi bien dans la poésie de cour que dans la poésie populaire. Nous la voyons d'abord apparaître dans les œuvres écrites en galicien de Don Lope Diaz de Haro, seigneur de Biscaye, du roi Dionis, du comte de Barcelos, de Alphonse X le Sage et dans la ballade populaire des Aveilaneras froldidas, dont nous conservons deux rédactions du XIII^e siècle. En castillan, nous retrouvons cette strophe plus tard dans « El libro de buen Amor » de l'Archiprêtre de Hita, dans plusieurs chansons du XV^e et du XVI^e siècles et dans le théâtre même de Lope de Vega et de Calderon. Le « Cancionero musical » contient en outre, plusieurs chansons dont la forme et le sujet sont d'évidente origine musulmane et qui nous parviennent comme un écho de la vie en commun que menèrent pendant tant de siècles les chanteurs musulmans et chrétiens.

La strophe du zéjel était également populaire en Italie. Fra Jacopone da Todi, disciple de Saint François d'Assise et contemporain d'Alphonse X, qui voulait que les chants qu'il destinait à être chantés en chœur par les dévots, soient versifiés suivant les mètres les plus en vogue en Italie, ne trouva aucune forme plus populaire que la strophe du zéjel. C'est pourquoi sur les 102 « laudes » qu'on a conservés de Jacopone, 52 ont des strophes où nous retrouvons la formule aaabBB. Cette collection de louanges est, après les chansons d'Alphonse X, la collection lyrique la plus proche du zéjel qu'on ait conservée dans les pays romans. La même observation s'applique à la collection de louanges de Pise qui datent du début du XIV^e siècle. On pourrait croire que l'emploi de ce mètre pour les chants religieux est une originalité des Occidentaux, mais Mohidin avant Jacopone et avant Alphonse X, l'avait employé dans les chants qu'il écrivit à l'usage des dévots musulmans.

Vers la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, Laurent le Magnifique et Machiavel lui-même emploient aussi cette strophe et les exemples populaires et religieux se font de plus en plus nombreux.

Tous ces exemples nous démontrent que le « Zejel » était connu, apprécié et imité en Europe. Comment donc les Occidentaux, et plus précisément les Français l'ont-ils connu ?

Les relations politiques, familiales et littéraires de l'Espagne et de la France au Moyen-Age étaient nombreuses. Et dès le XI^e siècle, le roi de Navarre, Sancho el Mayor, entreprit une politique tendant à resserrer ses relations avec l'Aquitaine ; quelques uns des seigneurs de Gascogne étaient ses vassaux et ses contacts avec la France étaient fréquents. De leur côté les Français allaient souvent en Espagne soit en pèlerinage, soit pour se battre, soit en ambassade ou en visite. Aussi n'est-il pas étonnant que la chanson arabo-andalouse se soit diffusée en France. Voici un épisode particulièrement significatif à ce sujet :

En 1064, les nobles Français partirent en croisade, pour aider le roi d'Aragon, petit-fils de Sancho el Mayor ; l'armée papale formée de Normands et de Français conquiert alors Barbastro, sur la frontière d'Aragon, et l'historien cordouan Ibn Hayyan nous raconte qu'un commerçant juif de ses amis fut chargé de racheter les filles d'un riche musulman, captives d'un des comtes conquérants de la ville. Le juif, arrivé à Barbastro, exposa l'objet de la visite au comte ; celui-ci ordonna à l'une des captives d'apporter dans la salle des tas de riches étoffes, de vêtements précieux, d'or et de bijoux et dit : « Si je n'avais rien de tout cela et que tu m'en offrais beaucoup plus, je ne te livrerais pas les captives. Celle que tu vois là-bas est ma préférée. Cette autre si belle est une chanteuse incomparable : c'est celle que son père aimait le plus. » Ensuite, baragouinant quelques mots d'arabe, il ordonna à la captive de chanter. La jeune mauresque, au moment d'accorder son luth, ne put s'empêcher de verser une larme que le comte sécha tendrement. La chanson arabe commença et le comte l'écouta avec complaisance et ravissement comme s'il en comprenait les paroles, ce dont doutait le juif car lui-même ne les comprenait pas très bien. Le chant fini, le comte renvoya le commerçant en lui prônant le plaisir que lui procu-

raient ses captives et en lui déclarant qu'il le préférerait à tout l'or que leur père pourrait lui envoyer pour les racheter.

Ibn Hayyan et plusieurs autres historiens nous apprennent d'autre part, qu'une des qualités les plus appréciées de ces captives était leur maîtrise du chant. Or, les conquérants de Barbastro emmenèrent avec eux en France, des milliers de prisonniers. Il revint au capitaine du Pape 1500 captives à lui seul. Quant à Guillaume VIII, père de Guillaume IX, qui prit une part tellement active à cette croisade que certains documents français lui attribuent la conquête de Barbastro, il dut probablement ramener avec lui au moins plusieurs centaines de ces jeunes captives. Plus tard, les deux sœurs de Guillaume IV se marièrent l'une avec Alphonse VI de Castille et l'autre avec Pedro I d'Aragon ; lui-même épousa la fille du roi aragonais Ramiro le Moine, et son fils mourut au cours de son pèlerinage à Saint Jacques de Compostelle pour qui les ducs d'Aquitaine avaient une dévotion particulière. Il est donc tout naturel que la chanson arabo-andalouse ait été connue en France, et se soit ensuite propagée en Europe vers le milieu du XI^e siècle : Il semble même qu'elle ait été connue avant le conte oriental et avant les œuvres des philosophes arabes, car la musique n'a pas besoin de traduction pour voler vers les pays lointains, pas plus que les paroles de la chanson n'ont besoin d'un docte interprète pour être comprises, d'autant plus que les chanteurs eux-mêmes étaient bilingues et parfaitement capables de les expliquer à leur auditoire.

Même en admettant tout cela, il reste un argument que les contradicteurs considèrent encore plus fort et qui, à leurs yeux, éloigne toute possibilité de rapprochement : il n'y a et ne peut y avoir, pensent-ils, aucune analogie idéologique entre la chanson arabe et la chanson provençale. Guillaume Schlegel avait déjà déclaré, il y a un siècle : « Je ne peux pas me persuader qu'une poésie comme la poésie provençale dont la base même est l'adoration des femmes et l'extrême liberté des rapports sociaux de la femme mariée, ait été inspirée par un peuple où les femmes étaient des esclaves soigneusement enfermées ». Cette considération semblait décisive et a été reprise par plusieurs critiques contemporains.

Or la réalité était toute différente de ce que l'on se figure généralement. La dame chrétienne qui vivait à la cour des ducs

provençaux, arbitres de la vie mondaine et élégante d'alors, n'était pas aussi libre qu'on le croit, pas plus que la dame musulmane n'était une simple esclave enfermée dans les harems sous la triple garde des eunuques. Plus d'un point commun de servitude et de grandeur caractérisaient et rapprochaient la femme du Nord de celle du Sud. Le comte Schacq avait déjà noté au siècle dernier, que la femme hispano-arabe était plus libre que les autres femmes musulmanes et qu'elle ne pouvait en aucune façon être considérée comme une recluse. D'autre part, l'histoire et les anecdotes nous révèlent que les femmes vivaient librement à Cordoue, qu'elles se rendaient dans les endroits publics de la ville, ne portaient pas de voile, parlaient avec les hommes et leur donnaient rendez-vous, acceptaient d'écouter les compliments d'hommes inconnus d'elles et leur répondaient sans crainte, ni réserve.

Quant aux Occidentales, elles n'étaient pas absolument libres de surveillance. Il est fait mention, en effet, dans les chansons des troubadours les plus anciens, de Guillaume IX ou de Marcabru, d'un gardien de la femme au service du mari ou d'un rival, pareil en tout point au « raqib » des zejels andalous. En somme la liberté de la dame dans les palais provençaux et la servitude de la dame dans des harems andalous se rejoignent en la personne du gardien ou du « raqib ». Guillaume IX, comme Ibn Guzman, se plaint un gardien qui fait souffrir les amants et la joie des protagonistes de l'un et de l'autre, quand ils se sentent libres de la surveillance de cet odieux personnage, est la même. Mais il y a plus. Dans les deux poésies, celle du Nord et celle du Sud, le gardien fait partie d'un groupe de personnages que maudit le poète. La poésie lyrique provençale, en effet, met fréquemment à côté du poète et de sa dame, différents comparses désagréables qui obscurcissent le fond du tableau : les « lauzengiers » ou calomniateurs, semeurs de discorde qui découvrent les amants, les brouillent et les séparent ; les « enojos », qui les envient et les gênent, le « gilos » ou mari jaloux. Dans la poésie arabe, l'amoureux exprime également l'aversion qu'il éprouve pour le « Wasi » qui n'est autre que le semeur de discorde, pour le « Hasid » qui n'est autre que l'envieux « enojos », pour le « adil » sermonneur ennuyeux, pour tous ces personnages enfin qui ne sont que source de malheurs et d'ennuis pour les amants.

L'existence de tous ces personnages communs à la poésie arabo-andalouse et à la poésie provençale nous démontre que la situation de la femme musulmane n'était pas très différente de celle de la femme chrétienne. Si la femme en Provence pouvait ne pas être aussi libre qu'on le croyait, la femme andalouse pouvait être la maîtresse absolue de son bien-aimé. Cette idée se trouve déjà exprimée dans la littérature arabe préislamique et a été reprise et renouvelée plus tard au contact de la philosophie platonique. Le philosophe cordouan Ibn Hazam dans son « livre de l'amour », écrit en 1022, s'inspire d'un idéalisme érotique qui coïncide en plusieurs points avec la conception de l'amour des troubadours ; Ibn Hazam traite spécialement le thème de l'amant soumis et résigné à la volonté de sa bien-aimée. Et le calife de Cordoue lui-même, Al-Hakem I, avait déjà abordé ce sujet deux siècles auparavant et avait exalté le pouvoir de l'amour que ennoblit l'homme. « La soumission est belle pour un homme libre, quand il est esclave de l'amour, avait-il écrit. Cette idée n'est-elle pas celle des Provençaux ? Ceux-ci ne considèrent-ils pas que l'amour élève l'homme en dignité et ne reconnaissent-ils pas un pouvoi absolu à la bien-aimée sur la vie de son amant ?

Le corollaire de cette conception de l'amour chez les poètes andalous est naturellement une obéissance aveugle. Au début du XI^e siècle, Ibn Zaidun avait écrit : « Si tu imposes à mon cœur ce que les autres cœurs ne peuvent pas supporter, je le supporterai ; sois hautaine, je souffrirai, sois orgueilleuse, je m'humilierai ; ordonne, j'obéirai » ; et la sentence arabe recueillie dans la *Disciplina clericalis*, dans un sens religieux, dit en d'autres termes, la même chose : *Qui amat obedit*. Guillaume d'Aquitaine emploie aussi le participe « obédien » comme synonyme d'amant, d'amoureux et qualifie de « obediensa » l'amour en général. D'autres troubadours emploient les expressions « Obéir à l'amour » et « servir l'amour », assimilant le service de la dame au service du vassal à son seigneur. Cette idée aussi se trouve déjà bien avant, dans la littérature arabe. En Orient, à la cour de Haroun el Rachid, le poète Al Abbas ben Al Ahnaf (mort vers 806) compare l'amour au service militaire, et en Andalousie chez Ibn Hazam l'amant est serviteur de sa bien-aimée qu'il appelle « sayyidi » ou « mawlaya » au masculin suivant la coutume arabe, coutume qui n'a pas manqué de laisser

son empreinte dans la poésie des troubadours qui ont également employé le masculin « midons » au lieu de « madonna ». Le service amoureux chez les premiers troubadours ne semble pas être d'origine européenne, car il n'a pas le sens qu'on donnait au service féodal en Occident, il n'implique pas comme celui-ci, fidélité et aide mutuelles, mais soumission d'un esclave à une maîtresse tyrannique et ingrate. C'est la façon de voir des poètes arabes. Ibn Guzman délare à plusieurs reprises que le devoir l'amant est de se soumettre humblement et de satisfaire les désirs, les caprices et les injustices de l'être aimé ; que son amour est total, absolu et n'attend aucune récompense ; que les dédains et les rigueurs sont un motif de joie pour l'amoureux s'ils font plaisir à sa maîtresse ; que les tourments de l'amour sont délicieux et que plus amer est l'amour, plus il lui semble doux. Les troubadours jouissent également de la blessure d'amour. « Ai, las, tan suavet m'aucis ! » dit Cercamon. Ce n'est que dans la poésie arabe et plus tard dans la poésie provençale et non pas dans la poésie latine, que nous trouvons cette jouissance de l'amour sans espoir, ce mélange d'exaltation et de douleur amoureuses. « Les délices de l'amour sont faits de tourments ardents » chante Ibn Ammar.

Jeanroy lui-même, malgré son scepticisme, reconnaît certains cas où la ressemblance entre la chanson arabo-andalouse et la chanson provençale est certaine. En voici quelques exemples :

La cinquième chanson de Guillaume d'Aquitaine a le ton et la forme du zéjel. Le poète se prend lui-même comme sujet de moquerie et nous raconte une scène obscène qui lui arriva au cours d'un voyage, avec doña Ines et doña Ermesenda. De même Ibn Guzman dans plusieurs zejels se complaît à nous raconter les aventures qui lui arrivent, au cours de ses interminables voyages, soit avec une fille de joie, soit avec une belle qui le tourne en ridicule, soit avec la femme d'un voisin ou une danseuse. Si dans cette chanson cinq, Guillaume IX, seigneur d'un état plus grand que celui du roi de France lui-même, n'hésite pas à se mettre au niveau d'un troubadour errant et dans la même situation que lui, c'est qu'il est probablement entraîné par son désir d'imiter une poésie populaire préexistante marquée par l'influence du « zéjel ».

La septième chanson de Guillaume IX peut être également considérée comme un zéjel parfait ; elle en a tous les éléments : l'exorde où le poète évoque le printemps, comme l'a si souvent fait Ibn Guzman, la résignation de l'amoureux aux tourments de l'amour, l'exposition de la théorie de la obediensa, les deux parties essentielles de la chanson arabe : l'une consacrée à l'amour et l'autre, après une transition brusque, à l'éloge de la poésie du poète lui-même, et pour finir, l'envoi de la chanson avec des louanges à un personnage nommé « mon Esteve ».

Il y a une série d'autres exemples où Jeanroy signale lui-même les ressemblances entre la chanson arabo-andalouse et la chanson provençale, mais il n'en tire aucune conclusion parce qu'il pense que la poésie arabe est aux antipodes de l'amour courtois. Or il n'est plus possible aujourd'hui, après la publication des études de Asin Palacios sur Ibn Hazam de Cordoue, de la traduction des poésies de Ibn Guzman et du même Ibn Hazam par Nykl, des études de Garcia Gomez sur les poètes arabo-andalous et de ceux de H. Pérès sur la poésie andalouse en arabe classique, de soutenir que la poésie arabe n'a traité que d'un amour exclusivement sensuel en tout point contraire à l'amour courtois.

La femme musulmane est loin d'avoir été l'esclave qu'on a crue et non seulement dans la littérature, mais aussi dans les coutumes inspiratrices de la littérature. Nous avons dans la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, un exemple frappant des sentiments courtois des émirs almoravides du Maroc.

En 1139, ils attaquèrent Tolède pour distraire les forces d'Alphonse VIII qui assiégeaient le château de Aurelia. L'impératrice, la courageuse Catalane doña Berenguela, chargée de la défense de Tolède, leur envoya dire : « Pourquoi détruisez-vous la fertile vallée des alentours de cette ville ? Vous ne récolterez que peu d'honneur de guerroyer contre moi qui suis femme ; si vous voulez la guerre, allez vous battre contre mon mari qui se trouve devant le château de Aurelia ». En même temps, elle se fit voir sur la tour la plus haute du château, accompagnée d'un chœur de jeunes filles qui chantaient au son des timbales, des cythares et des psautiers. Les émirs africains levèrent les yeux et ravis par le spectacle de l'impératrice entourée de cette pompe de majestueux lyrisme, ils s'inclinèrent respectueusement et se retirèrent sans faire de mal à la ville.

Ce tableau si coloré nous démontre à quel point étaient enracinés dans la vie musulmane les sentiments raffinés de courtoisie, à quel point les chrétiens comptaient sur leur chevalerie et tout ce que signifiaient la dame et la chanson musicale, même pour les Almoravides que les Andalous contemporains de Ibn Guzman considéraient comme ridiculement barbares. Tous ces exemples nous prouvent donc que la poésie lyrique arabe et la poésie lyrique romane offrent, aussi bien dans le fond que dans la forme, de grandes analogies et qu'il y a une relation historique évidente entre la chanson arabo-andalouse, dont le poète apparaît vers la fin du IV^e siècle et la chanson provençale dont les premières manifestations datent du XII^e siècle. La suprématie de la culture arabe du X^e au XIII^e siècles et l'antériorité des exemples arabes cités étant incontestables, cette analogie ne s'explique logiquement qu'en admettant l'influence de la poésie arabe sur la poésie occidentale.

Conteurs Egyptiens

PERMISSION DE MINUIT

par

Ahmad Rachad

Le soir tombait lorsque je débarquai en cette ville où je n'avais pas remis les pieds depuis de longues années. Après avoir retenu une chambre pour la nuit, je crus bon d'aller dîner dans un restaurant dont on m'avait vanté les mérites. Malgré ses vastes salles, je me vis dans l'impossibilité d'y trouver une place libre. Je m'apprêtais à me retirer quand un garçon, remarquant mon embarras, avança une chaise et me casa devant une petite table où était installé un jeune homme. Je lui demandai la permission de m'asseoir et me plaçai en face de lui.

J'eus tout de suite l'impression que j'avais affaire à un timide qui, je ne sais pour quelle cause, s'était égaré dans cette tour de Babel. Il paraissait préoccupé ; bien plus, anxieux. Ne prêtant guère attention au vacarme assourdissant ni aux clients volubiles, il fixait les yeux tantôt sur son assiette, tantôt sur la liste des mets qu'il parcourait et parcourait encore sans se décider à faire son choix. Il ne semblait même pas remarquer ma présence. Ce n'est que lorsque j'appelai mon garçon de tout à l'heure qu'il leva la tête et, plein de confusion, me tendit le menu. Finalement, chacun de nous fit sa commande et pendant une dizaine de minutes nous ne nous occupâmes que de ce qu'on nous avait servi.

J'avoue que j'étais intrigué par ce voisin qui ne pouvait avoir passé la trentaine. De mise élégante et de manières distinguées, au teint hâlé et au regard flottant, son nez camard était surmonté de grosses lunettes en écaille dont les branches s'adaptaient malaisément sur des oreilles dressées comme celles d'un lapin.

En dépit de son air sérieux et de l'indifférence qu'il affichait ostensiblement, je le jugeai sympathique. Je désirai lui adresser la parole, entamer la conversation avec lui, mais je ne savais, au juste, comment m'y prendre. Était-il comme moi de passage dans cette ville ou bien y habitait-il ? Avait-il l'habitude de fréquenter ce restaurant ou était-ce le hasard qui l'y avait conduit ? Ces choses, bien sûr, ne présentaient pas grand intérêt ;

mais ce furent celles qui assaillirent d'abord mon esprit. Je pensai simplement qu'elles pouvaient me servir de prétexte pour entrer en rapport avec mon vis-à-vis.

Mettant un terme à une situation qui commençait de m'importuner, je dis :

— Excusez-moi, monsieur. Puis-je vous demander ce qui se passe ce soir ? Ce restaurant est-il toujours bondé de la sorte ou bien y a-t-il une manifestation quelconque susceptible d'attirer et de réunir un public si nombreux ?

Ne s'attendant pas à mon interpellation, le jeune homme hésita un moment avant de répondre.

— J'ai tout lieu de croire, monsieur, que vous n'êtes pas de notre ville. Le spectacle auquel vous assistez est parfaitement naturel. Ce restaurant jouit d'une grande vogue, et il ne désemplit pas. Je n'y viens pas régulièrement, mais chaque fois que j'y prends mes repas, je me trouve en présence de cette clientèle dense et houleuse. Probablement, vous êtes-vous rendu compte que la nourriture y est excellente et que malgré le nombre impressionnant de consommateurs, le service est impeccable ?

Je répliquai qu'en effet tout était parfait en ces lieux où je m'aventurais pour la première fois. La glace étant rompue, la conversations alla dès lors son train à souhait. On parla d'abondance de tout et de rien. Le jeune homme me recommanda un entremets qui me parut succulent. Jugeant sans doute que je lui inspirais confiance, il sortit de sa réserve, secoua sa timidité, assaisonna ses propos de gentillesses.

Je ne tardai pas à constater qu'il alliait à une finesse exquise une culture solide et variée. Nous passâmes d'un sujet à l'autre sans nous occuper de nos voisins, sans songer à la fuite du temps. Nous nous sentions tout à fait à l'aise et notre désir de nous mieux connaître ne fit que s'accroître. Une douce cordialité s'installa entre nous et, la boisson aidant, le jeune homme éprouva le besoin de se laisser aller aux confidences :

— Monsieur, dit-il d'une voix grave, le hasard a voulu que je vous rencontre, et le hasard a voulu que je fasse la connaissance d'un homme sensible, affable et compréhensif. Si cela ne vous dérange pas trop et si quelque rendez-vous ne vous appelle pas ailleurs, je me permettrai de vous narrer une aventure qui m'est advenue dernièrement, — aventure qui m'a jeté dans une sorte d'accablement et d'angoisse dont il m'est difficile de me

délivrer. Peut-être pourrez-vous me tirer d'un doute et apporter à mon cœur meurtri l'apaisement, le réconfort qui lui sont nécessaires.

Je répondis que je n'avais aucun engagement, que je prendrais intérêt à l'écouter et que, le cas échéant, je me sentirais satisfait s'il m'était possible de lui être utile en quelque chose.

Le jeune homme avala d'un trait le verre de bénédictine que je lui avais offert, tira quelques bouffées de sa pipe, et reprit de la sorte :

— Il y a de cela un mois environ, j'allai passer la soirée dans un dancing de cette ville. C'est un endroit plaisant, fort bien fréquenté et où je me rends de temps à autre pour me distraire de ma charge de fonctionnaire qui n'a rien de passionnant. Dix heures venaient de sonner et j'étais attablé dans ce cabaret depuis un moment, lorsqu'une jeune fille ravissante, immatérielle, diaphane, élancée, au visage angélique et aux yeux d'or entra, toute seule. Frôlant les murs, d'un vol léger, elle se dirigea vers une table située dans un coin de la salle et y prit place. Elle n'avait l'air de se rendre compte ni du lieu où elle se trouvait ni des consommateurs qui l'entouraient.

— Exactement comme vous, mon cher monsieur, lorsque je pénétrai dans ce restaurant et vins m'installer à vos côtés !

— Elle portait une superbe robe blanche et une fleur rouge à son corsage. Elle commanda un porto et le sirota lentement en demeurant toujours retranchée dans son coin, isolée de son entourage. Je ne parvenais pas à détacher mes regards d'elle. J'essayai de mille façons d'attirer son attention, mais ce fut peine perdue !... Rien en elle de hautain, d'arrogant ou de revêche. Loin de là ! Mais comment dire, elle était imperméable à toute influence et repliée sur elle-même comme un escargot dans sa coquille.

Une demi-heure s'écoula sans apporter le moindre changement, le moindre progrès dans ma tactique. L'orchestre avait déjà attaqué quelques airs en vogue et une vingtaine de couples avaient évolué, à différentes reprises, sur la piste. Parviendrais-je à mettre toute discrétion de côté et, m'armant de courage, à prier la jeune fille de m'accorder une danse ? Je pris cette décision, j'eus ce courage et, ô bonheur ! mon audace fut couronnée de succès. De son plus beau sourire, la sylphide accepta ma proposition, et l'on entra dans la ronde.

Je ne m'appesantirai pas sur le plaisir, la satisfaction, l'enchantement que j'éprouvai à danser avec ma partenaire. Elle était souple, agile, éthérée, aérienne, et j'avais la sensation de tenir une fée dans mes bras. Ce fut simplement merveilleux !

Je l'invitai ensuite à prendre quelque chose à ma table : elle acquiesça de bonne grâce. J'étais heureux, mais non comblé. Je désirais ardemment connaître tout d'elle, découvrir la raison qui l'avait poussée à s'introduire, toute seule, dans cette boîte de nuit, car il était évident qu'il ne s'agissait pas d'une aventurière ou d'une racoleuse.

A mes nombreuses questions, elle répondit d'une manière évasive, en tâchant même d'orienter la conversation sur un autre terrain. A force d'insister, je pus savoir qu'elle était venue une fois, l'an passé, dans ce dancing avec ses parents et que l'ambiance l'avait séduite. Elle ne tint pas à fournir de détails sur sa famille ; encore moins à dire si celle-ci était au courant de sa sortie. Elle ajouta seulement qu'elle aimait la gaieté et se sentait toute bouleversée à l'idée qu'elle pouvait en être privée. Je ne savais quel jugement porter sur elle ni sur les maigres renseignements que j'avais pu recueillir.

La jeune fille but un second porto, nous abordâmes une fois de plus la piste ; puis nous regagnâmes notre table. Après avoir consulté la pendule accrochée au-dessus du bar qui occupait le fond de la salle, ma compagne leva vers moi deux yeux pleins d'une tendre mélancolie et dit d'une voix étouffée par l'émotion :

— Ne pensez-vous pas, monsieur, que la vie devrait être quelque chose de magnifique, de captivant, de délicieux, et qu'il est cruel de ne pas permettre à la jeunesse d'en jouir pleinement ?

— Sans aucun doute ! répondis-je fort surpris... Mais pourquoi me posez-vous une pareille question ? Je n'en vois pas la raison !... Vous êtes jeune, belle, gracieuse ; je suis certain que la vie vous sourit et ne saurait rien vous refuser...

Elle poussa un long soupir, détourna un moment la tête, fit semblant de se moucher, essaya de dominer le trouble qui s'était emparé d'elle, et poursuivit :

— C'est une chose étrange que le destin d'un être ! Quelles pauvres créatures, nous sommes ! Si en naissant, il nous était donné de connaître le sort qui nous attend, bien peu d'entre

nous consentiraient, de gaité de cœur, à entreprendre le voyage... ou alors ils tâcheraient de disposer tout autrement du temps qui leur est imparti. Le drame, c'est que nous ne sommes pas prévenus, que nous nous trouvons tout de suite lancés sur une piste qui, pour les uns, est droite et nette ; pour les autres, tortueuse et pleine d'embûches. Notre passage ici-bas — « ce transit vers l'Éternité » — dépend de tant de facteurs, de tant d'impondérables qu'il est difficile de donner un sens à l'existence... qu'il est inutile de chercher à comprendre à quelle loi obéit la Providence lorsqu'elle rend ses arrêts. Nous sommes jetés sur une boule de boue et nous en sommes soustraits par un tour de prestidigitation qui, s'il satisfait notre foi, dérouté notre raison et trouble notre conscience. Le mystère est partout et l'Inconnu est constamment dressé, impassible et froid, en face de nous. J'ai lu quelque part qu'il est préférable d'aimer la vie que de la comprendre. J'ai suivi ce conseil, mais cela ne m'a pas réussi. La vie que j'ai aimée passionnément, follement, n'a pas été indulgente à mon égard...

Je demurai sidéré par ce discours bizarre, et je ne sus que répondre. Je me trouvais soudain en présence d'une énigme et dans l'impossibilité de la déchiffrer. Certes, les réflexions que je venais d'entendre n'étaient pas dénuées de bon sens, mais pourquoi cette abdication, ce désespoir de la part d'une personne saine et fraîche, que la nature paraissait avoir comblée de toutes ses richesses.

Tenant cependant à délivrer ma compagne de l'inquiétude qui la rongait, je lui dis :

— Ecoutez, mademoiselle, je vous trouve bien pessimiste, ce soir, et vraiment cela ne s'explique pas, ne se conçoit pas ! Tout en vous et tout autour de vous convie à l'espérance, à la joie, à l'optimisme. Peut-être venez-vous d'éprouver une déception quelconque, mais vous êtes à la fleur de l'âge. Ça s'oublie vite ces choses-là !

La jeune fille me gratifia d'un pauvre sourire et répondit :

— Je ne suis pas pessimiste ! Je tâche simplement de voir clair, de ne pas me laisser abuser.

Elle consulta, de nouveau, la pendule et parut saisie de frayeur :

— Mon Dieu ! comme le temps file ! s'écria-t-elle. Il est déjà onze heures et demie ! Excusez-moi, ami, mais je dois être

de retour chez moi à minuit... Il s'agit de ne pas enfreindre le couvre-feu, ajouta-t-elle, la gorge serrée.

Je proposai de l'accompagner. Elle en éprouva de la gêne, garda un instant le silence. Que se passait-il dans sa petite tête ? Finalement, elle déclara :

— Je suis désolée de vous avoir fait gâcher votre soirée et je serais encore plus désolée de vous arracher à ces lieux qui, dans une certaine mesure, dissipent nos misères et nos ennuis... Mais si vous vouliez bien faire un bout de chemin avec moi, je vous en saurais gré.

— Détrompez-vous, chère amie. J'ai passé, croyez-moi, une excellente soirée, et il me sera fort agréable de vous ramener chez vous.

En quittant le cabaret, je m'empressai de héler un taxi. Elle m'opposa un refus :

— Inutile ! Je ne demeure pas loin d'ici. Je serais si contente de faire le trajet à pied pour respirer la fraîcheur nocturne.

— Ce sera comme il vous plaira ; je me laisse guider.

La nuit était ensorcelante et idyllique. Dans un ciel sans nuages, les constellations semblaient tenir des conciliabules pour chercher noise à la lune qui les agaçait par sa mine poupine et son air narquois. Il faisait pourtant un peu frisquet, et comme ma compagne était légèrement vêtue, je craignis qu'elle n'eût froid. Elle me rassura en me disant que le temps lui convenait à ravir.

Nous empruntâmes une allée couverte de gravier et bordée d'un mur élevé qui se prolongeait à perte de vue. Alors que je me sentais plein d'émoi à me trouver dans cet endroit où le silence avait quelque chose de saisissant, la jeune fille marchait à mes côtés sage, paisible, méditative, ne semblant pas éprouver la moindre crainte.

Une telle ambiance n'était pas faite pour délier la langue et inciter aux confidences. Cependant cette étrange aventure allait-elle être sans lendemain ? N'allais-je plus avoir l'occasion de revoir cette nymphe qui m'avait tout de suite captivé, mais devant laquelle mon cœur s'était tu, à cause de la tournure prise par notre conversation ? La soirée s'était dissipée sans résultat positif, sans conclusion pratique. Tout restait dans l'imprécis et le vague ; tout avait besoin d'être analysé et

éclairci. Mais il était trop tard, ce soir, de penser à ces choses, d'exiger une explication loyale. Il fallait tâcher simplement d'obtenir un rendez-vous prochain.

— Douce amie, dis-je enfin en me tournant vers la mystérieuse jouvencelle, vous ne pouvez savoir tout le plaisir que j'ai eu de vous rencontrer. Je me suis rendu à ce dancing sans but précis, vous êtes apparue soudain et immédiatement j'ai été attiré vers vous. Il n'est donc pas possible que nous nous séparions sans que je sache votre nom et sans emporter la promesse que je vous reverrai bientôt !

Elle ralentit le pas, eut un mouvement nerveux et déclara à voix basse :

— C'est très gentil ce que vous dites là, mais je ne vous cacherai pas que je ne dispose pas de mon temps. Apparemment, je suis libre ; en réalité, je suis soumise à une discipline que je ne saurais transgresser. Il me plairait de vous fixer un rendez-vous, mais quand, où et comment ? Cela ne dépend pas de moi !...

— Je vois, vous êtes surveillée de près par vos parents !

— Oh ! mes parents !... Ils n'ont plus d'autorité sur moi. Je suis certaine que si l'on s'avisait de les consulter, ils consentiraient volontiers à ce que je m'amuse et profite de toutes les joies que la vie est à même de nous procurer.

— Alors ?

— Alors, voilà ! Sachez seulement que je m'appelle Maya, que vous me reverrez peut-être prochainement et qu'il serait tout à fait indiscret de m'en demander davantage.

Je demeurais en plein mystère et il était maintenant évident que je n'obtiendrais rien de concret de ma compagne. Faute de mieux, je lui remis ma carte avec le numéro de téléphone de mon ministère dans l'espoir qu'elle daignerait me faire signe un jour. Comme elle s'efforçait d'en prendre connaissance à la lueur d'un bec de gaz, je remarquai qu'elle était secouée de frissons. Sans hésiter, j'ôtai mon veston et le posai doucement sur ses épaules. Elle ne fit aucune objection et se contenta de m'adresser un remerciement.

Nous poursuivîmes notre route en silence. J'essayai de rallumer ma pipe sans y parvenir, le vent s'étant levé tout d'un coup. M'excusant alors, je gagnai un abri pour opérer plus aisément. Le temps de tirer quelques bouffées, de revenir sur

mes pas et, ô stupéfaction ! la jeune fille avait disparu, s'était volatilisée...

Je me mis à sa recherche, mais en vain. Je l'appelai à perdre haleine, mais sans succès. J'étais affolé, désorienté en ces lieux sur lesquels planait un silence de mort. Comment interpréter ce dénouement inattendu ? Que penser de cette personne pleine de candeur qui, soudainement, m'avait faussé compagnie ? Que faire, à présent, que le rêve s'était transformé en cauchemar ?

Persuadé enfin que tout espoir de retrouver la jeune fille était perdu, je rebroussai chemin, abordai le centre de la ville et me dirigeai instinctivement vers le poste de police pour exposer ma mésaventure. L'homme qui voulut bien recueillir ma déposition m'écouta avec patience tout en coulant vers moi, de temps en temps, un regard scrutateur. Lorsque j'eus achevé mon récit, il passa une large main sur son visage, se carra dans son fauteuil et dit en roulant des yeux en boule de loto dans ses orbites :

— Je vois ce que c'est !... C'est le coup classique ! Vous avez été la victime d'une entôleuse, mon cher monsieur !

Indigné de son jugement émis à la légère, je protestai avec véhémence. Non ! il ne pouvait s'agir d'une entôleuse, et l'aventure qui venait de m'arriver n'était certes pas pareille à celles que ressassent un grand nombre de feuilles de chou en mal de copie. Il y avait, en l'occurrence, quelque chose d'exceptionnel, de troublant, d'extraordinaire qui méritait d'être pris au sérieux et examiné avec soin. J'en fis part à mon interlocuteur avec insistance, avec conviction. Il se contenta de répondre :

— Voyez-vous, cher monsieur, il vous sera difficile de me faire changer d'avis. Je ne suis pas nouveau dans le métier et ce n'est pas la première fois que je me trouve en présence d'un cas comme le vôtre. Maintenant, si ça vous chante, je n'ai pas d'objection à procéder à une enquête. Mais je vous préviens : vous en serez pour vos frais !

Ayant maintenu mes positions, l'enquête fut ouverte. Accompagné de deux agents, je me rendis sur les lieux. En partant du cabaret où j'avais passé ma soirée, il me fut possible de retrouver la piste et de fournir les renseignements nécessaires. Je refis le chemin que j'avais parcouru aux côtés de la jeune fille. Mes compagnons me suivaient nonchalants, rêveurs, scep-

tiques. A leurs yeux, j'étais ou un pauvre naïf ou un déséquilibré. L'un d'eux — qui faisait office d'enquêteur — enregistrait mes observations, tout en dodelinant la tête, en signe de méfiance ou de pitié, que sais-je ? Il était clair pourtant qu'il désirait en finir au plus vite avec une besogne dont il ne voyait pas l'utilité.

Après avoir longé ce mur élevé dont j'ai déjà parlé, et en face duquel n'existait aucune habitation, nous débouchâmes sur une grande place au-delà de laquelle commençait à se dresser un pâté de maisons de rapport. J'étais sur le point de perdre tout espoir d'aboutir à un résultat et l'enquêteur s'appropriait à mettre un terme à nos investigations, lorsque son collègue déclara :

— Dites donc ! si je ne me trompe, c'est bien le cimetière qui se trouve derrière ce mur qui n'en finit pas ? Si nous faisons un tour à l'intérieur avant de nous en aller ?

— Il faut croire que tu as des idées macabres, aujourd'hui, répliqua l'enquêteur en poussant un gros rire... Mais au fait, aucun vivant n'étant venu à notre secours, il se peut qu'un macchabée veuille bien éclairer notre lanterne. On ne sait jamais ! Le silence est parfois plus éloquent et plus convaincant qu'une longue tirade... Ouvre-nous le chemin, mon vieux, nous te suivons !

Nous pénétrâmes donc dans le cimetière. Le terrain qu'il occupait était fort étendu et je me rendis compte que mon enquêteur, poussif et doté d'un embonpoint respectable, n'avait guère envie de poursuivre plus avant sa marche. Le laissant s'en aller cahin-caha, je pris son collègue par le bras et, soucieux, nerveux, fiévreux, je m'aventurai dans les sentiers de cette cité des morts. Nous marchâmes pendant plus d'un quart d'heure sans mot dire, réglant en quelque sorte notre silence sur le silence de ces lieux où sans doute rien ne pouvait faciliter nos recherches.

A un moment donné, mon compagnon s'arrêta net, fixa son regard sur une tombe éloignée de nous d'une centaine de mètres et, me poussant de son coude pour que je lui prête attention, il dit :

— Regardez voir de ce côté, mon bon monsieur. Remarquez-vous cet objet insolite placé là-bas sur la tombe du coin ? Qu'est-ce que ça peut bien être !...

Sans formuler une réponse, je suivis l'agent qui dirigeait déjà ses pas vers l'endroit indiqué. Parvenu à destination, je ne pus me retenir de pousser un cri de surprise, et demeurait cloué sur place. Hébété, anéanti, il me fut impossible d'articuler un mot. L'objet en question était un veston, et ce veston était le mien ! Une stèle de marbre portait cette inscription : « Maya : 1932-1952 ».

Le policier me regarda un instant de ses yeux vairons, posa sa main sur mon épaule, et me dit doucement :

— Voyons, monsieur, voyons ! On n'a pas idée de se mettre dans un état pareil ! Un peu de calme, que diable !... Dans notre boulot, l'inattendu arrive presque toujours. Il nous est recommandé de ne pas prêter foi au mystère et toute chose — si étonnante, si extraordinaire soit-elle — doit pouvoir s'expliquer. Ne nous égarons donc pas et gardons notre tête solidement plantée sur nos épaules !

Il fit une pause, puis reprit :

— Et maintenant, il faut que j'aille chercher mon collègue pour le constat.

Il s'absenta un moment et revint avec l'enquêteur. Celui-ci, impassible, flegmatique, déclara :

— Qu'est-ce que j'apprends ! On a retrouvé votre veston ?... Ça arrange les choses... Mais c'est pas tout ça ! Voyez voir un peu si votre portefeuille est à sa place et s'il n'y manque rien.

Obéissant à ses ordres, je plongeai ma main dans la poche intérieure de mon veston, retirai mon portefeuille, l'ouvris, l'examinai, et dis :

— Non, il n'y manque rien !

— Parfait ! parfait ! repartit l'enquêteur, imperturbable. Voilà une bonne chose de faite ! Si tous les cas dont nous avons à nous occuper étaient aussi simples que celui-ci, notre profession ne tarderait pas à devenir une sinécure !... A présent, je vous prierai de m'accompagner au poste pour signer le procès-verbal.

L'esprit ailleurs, le cœur agité, je lui emboîtai le pas. Les formalités une fois accomplies, le commissaire me serra la main et sans se départir d'une rigidité qui le faisait ressembler à un automate, il dit en guise de conclusion :

— L'affaire, comme vous avez pu le constater, cher monsieur, est banale et se passe de commentaires. Vous voilà

rassuré ! Tout est bien qui finit bien... Un conseil pourtant avant de nous séparer : soyez plus prudent à l'avenir !...

Je le quittai hors de moi, ne sachant comment qualifier son attitude ainsi que celle de ses collègues. Ce qui me révoltait, ce que je trouvais inouï, inconcevable, c'était l'indifférence, la placidité de ces messieurs totalement dépourvus de sensibilité. Pas un instant, ils ne manifestèrent le désir, ils n'eurent la curiosité d'examiner de près cette étrange aventure et d'essayer d'en percevoir le secret !...



Le jeune homme avait achevé son récit. Il était visiblement épuisé par tout ce qu'il venait d'évoquer devant moi avec un soin minutieux. Après avoir épongé son front où perlait une sueur abondante, il me regarda longuement avec des yeux qui imploraient une réponse capable de dissiper son tourment, de ramener la paix dans son esprit. Je m'octroyai une minute de réflexion, puis déclarai :

— A vrai dire, je ne m'explique ni votre nervosité, ni votre indignation, ni votre révolte. Tout s'est passé comme cela devait se passer, comme cela ne pouvait pas ne pas se passer. Si les malfaiteurs ne sont jamais à bout de roueries et de subterfuges, les policiers, eux, ne sont jamais à bout d'indices et de preuves. Le raisonnement de son chef s'étant révélé fallacieux et sans consistance, l'enquêteur n'a pas été en peine pour en échafauder un autre...

— Mais lequel ?

— Ce raisonnement, il ne l'a pas exposé, ce me semble, mais vous auriez dû le deviner. Selon lui, c'est vous qui dans un moment d'aberration, d'égarement, d'ivresse ou de somnambulisme peut-être, avez pénétré dans le cimetière et abandonné votre veston sur la tombe d'une jeune fille nommée Maya, morte à l'âge de vingt ans et dont vous aviez été amoureux. Qu'avait-il à se fatiguer les méninges, à faire travailler son imagination, à s'élever au-dessus de nos préoccupations habituelles, à dévier du train-train de la vie quotidienne, à tâcher d'avoir un peu de largeur dans les idées, — du moment qu'une solution simple et de tout repos se présentait à son esprit fruste ? Il y a, s'est-il dit, tant d'extravagants ou de lunatiques de par le monde !

— Mais vous, monsieur, que pensez-vous de l'aventure dont je viens de vous donner fidèlement les détails ?

— Ce que j'en pense ? Ce que j'en pense ?... Eh bien ! je la trouve naturelle et, logiquement, elle n'a rien qui puisse surprendre... Voilà une personne jeune, allègre, enjouée, rieuse, adorable qui aime passionnément la vie et élabore mille projets d'avenir.

— Oui ! Oui !...

— Et au moment où elle atteint ses vingt printemps et sent profondément que ses désirs vont être exaucés, que ses rêves vont se réaliser, brusquement, par je ne sais quel caprice du destin, son cœur cesse de battre.

— Oui ! Oui ! c'est tout à fait cela !

— Il n'y a pas là, à proprement parler, injustice, mais comment dire ?... erreur sur la personne.

— C'est très juste ! Continuez, je vous prie !

— Ayant été frustrée des joies et des plaisirs de l'existence que fait alors cette jeune fille ? Elle supplie, elle conjure le Tout-Puissant de lui accorder une permission, la permission de minuit, — celle que sollicite un soldat qui s'ennuie dans une caserne, un pensionnaire qui s'étirole dans une maison d'éducation...

— Comme cela est marqué au coin du bon sens ! Je vous écoute : poursuivez pour l'amour de Dieu !

— Et le Tout-Puissant, qui est infiniment bon, qui panse nos douleurs et soulage nos misères, lui accorde cette permission.

— Et alors ?

— C'est tout. Un tel geste n'est-il pas humain... pardon, divin, et peut-on douter qu'il ait été accompli ?

— Non, on ne peut pas en douter !

— Chassez donc vos soucis, mon cher, et reprenez votre calme. Vraiment, il n'y a pas de raison de se mettre martel en tête et de chercher midi à quatorze heures !

— Mais pensez-vous que je reverrai Maya ?

— Pourquoi pas ? Il n'est pas exclu qu'elle vous téléphone un jour à votre ministère ou qu'elle apparaisse, de nouveau, un soir dans cette boîte de nuit où vous avez eu la chance et le bonheur de la rencontrer... Tout est possible !

— Je vous remercie vivement, monsieur. Vous ne pouvez pas savoir à quel point vos paroles me réconfortent, s'écria le jeune homme avec une joie débordante.

— Je vous en prie ! je vous en prie ! C'est moi qui suis heureux d'avoir fait votre connaissance, et j'ai été ravi de vous entendre... Je vous quitte, mais j'espère que j'aurai bientôt l'occasion de vous revoir pour connaître la suite de votre magnifique aventure, car, ne l'oubliez pas, les desseins de la Providence sont impénétrables !

Ahmad Rachad

Les Livres

Un roman de la Béhéra :

LES FAUCONNIERES

de Fernand Leprette

Ce n'est pas impunément que l'on passe trente cinq années de sa vie dans un pays, que l'on essaye d'en pénétrer les mystères, qu'on l'aime et que l'on s'en imprègne, tout en lui donnant le meilleur de soi...

Fernand Leprette, qui a vécu dans notre pays de 1920 à 1956, lui a déjà consacré plusieurs œuvres, dont la plus importante est l'Egypte, terre du Nil. Il semble que des affinités particulières aient lié F. Leprette à un coin perdu de la Béhéra, à ce domaine des « Fauconnières », dont il traduit les battements de cœur et la beauté en style de roman poétique, avec ces dons de sensibilité et de finesse psychologique qui le caractérisent. Cette œuvre, même après le retour de l'écrivain dans son pays natal, a paru cette année au Mercure de France.

Les romans de la terre ou du terroir sont nombreux ; mais ce qui nous frappe dans ce livre, c'est qu'il s'agit ici d'une terre d'élection ; et d'une parfaite correspondance entre l'homme venu des brumes de la Flandre française et cette terre d'Egypte, pétrie par des bras forts, qui naît à la vie et à la poésie. Car un double travail de création se fait ; l'essor matériel du domaine, et l'épanouissement poétique que transcrit Leprette, dans une parfaite synthèse des êtres et des choses.

Une idylle avec la terre d'Egypte, et le désir de révéler son charme, voilà les Fauconnières de Leprette ; un écrivain profondément humain, qui avait déjà révélé son « désir violent d'appréhender et une âme qui cherche à s'émouvoir, non devant des ruines... mais du contact d'hommes qui vivent, qui aiment et qui peinent... ». — N.D.L.R.

*
**

Le livre de Fernand Leprette, *les Fauconnières* est à la fois une chronique sur l'Egypte et un récit captivant ; c'est aussi un roman et un drame qui relate la force de l'amour qui lie les Hommes et la Terre. L'histoire ou plutôt l'aventure com-

mence par une banale rencontre : un soir de la Saint-Sylvestre, dans un salon alexandrin, un jeune professeur (qui n'est autre que l'auteur) bavarde avec son hôte Manuelian. Un verre de champagne à la main, celui-ci déclare au jeune Français qui discutait les œuvres du petit « Marcel » (Proust pour les non initiés : « C'est vrai que je suis paysan et fier de l'être ».

Là, commence le Grand Jeu : Jour après jour, dans un domaine hanté par l'oiseau Horus, dans le domaine aux quatre ezbehs, Manuelian lutte sous les yeux de son nouvel ami pour faire de ses mille feddans perdus au fond de la Behera, une terre arable donnant trois récoltes l'an...

Et pour cela, il fallait d'abord « apprivoiser » le Nil ; le Nil, source de tout bien, véritable dieu suffisant, nécessaire et indispensable. Osta Abdo, cuisinier-homme-à-tout-faire de Manuelian s'étonne et demande au jeune Français : « Et tu me dis ô Mister que ton pays n'a point de Nil »...

Car « le Nil sortait du Paradis par une brèche d'entre les montagnes en un endroit que personne ne connaissait, parce que celui qui cherche à découvrir l'origine des choses de Dieu, la foudre le rend aveugle... Le Nil était grand comme la mer et son eau plus crémeuse que le lait... »

Après avoir introduit l'un des héros de l'histoire, le Nil, l'auteur avec précision et humour nous présente tout le personnel du domaine depuis l'Effendi jusqu'au Fellah en passant par le Ghaffir, le Osta, les Kholis et Om Hassan...

L'auteur explique : « Si j'ai voulu raconter le fellah, sa chétive existence, ses mœurs traditionnelles et ses aspirations, c'est qu'à mes yeux, il reste la pièce maîtresse du devenir égyptien ».

Leprette, « fellahophile » convaincu, continue : « Si le paysan est pauvre de biens terrestres, il est riche de bon sens », pour lui, le fatalisme est « religieuse sérénité », et le progrès « tragique mutation ». Derrière ses périphrases un peu excessives se cachent une profonde compréhension de l'homme et une souriante bonhomie...

Si nous suivons pas à pas cette chronique, nous verrons, l'effort du « Mossieu », les commentaires du « Khawaga » et la petite histoire, faite de cancans et de drames du « domaine aux 4 ezbehs »...

Le rideau se lève sur l'unique taxi de la région et son pro-

priétaire, dont le maître disait : « Comptez bien vos doigts après qu'il vous aura serré la main », car, « il vaut mieux mille brigands qu'un Damanhourien », et Abdel Rahman propriétaire de taxi, contemporain de Orabi était Damanhourien ; et c'est l'aspect de sa force, insouciant et sûre d'elle-même qui permet à l'auteur de nous donner l'idée sur des *Travaux de la Genèse* ; il s'agit du limon qui ressemble à cette boue que « l'Éternel avait tenue entre ses mains fortes ». Nous rentrons véritablement dans l'immensité et l'indétermination bibliques...

Nous voyons le « rien » qui doit devenir « créature » ; les mille feddans qui se montrent sous un aspect désastreux ; « Une cuvette dont les parties les plus élevées se tiennent à peine au niveau de la mer et qui fléchit au centre, jusqu'à trois, jusqu'à six pieds au-dessous, le sel affleurant de toutes parts... » et devant ce rien, debout sur un pont branlant et sans garde-fou, à l'entrée de son domaine, Manuelian regarde. Puis l'auteur explique le premier acte du créateur : « Il parcourt son domaine pour en prendre la mesure et pour se mesurer avec lui ».

Il faut niveler les dunes, combler les ravins : Manuelian a besoin de bras : il a recours à un fournisseur d'hommes.

Sur la terre travaillée par les sabots des buffles et les mains de fellahs, viennent enfin l'eau et les sakiehs : « Dans le grand silence d'avant la création, le silence du non existant, du rien, s'était élevée une symphonie d'une douceur déchirante qui hésite mais cherche tenacement avec des reprises... un chant non encore entendu sur cette plaine, celui du travail de l'homme, celui d'un espoir humain... » le chant des sakiehs, l'hymne au travail, la reconnaissance de l'homme. Le chroniqueur cède sa place au Poète...

Et pendant cinq ans, Manuelian lutte ; il combat les carbonates qui tuent le riz, il combat les racines qui tuent le maïs, il combat le ver rose qui dévore le coton, il combat le sel qui épuise la terre... Puis il faut recruter des hommes, car les travailleurs saïdiens ne sont pas des fellahs, il faut surveiller les bédouins, toujours prêts à l'insurrection.

Enfin, les travaux de la Genèse terminés, le Prix d'Honneur est décerné au maître du domaine, lorsque les fellahs disent de sa terre : « Ici, on mange son pain ».

Un nouveau personnage intervient au troisième chapitre : « un autre témoin de ce temps là » qui raconte « avant » : Avant,

« lorsque nous labourions dans les parages avec le tracteur, nous déterriions des ossements humains ». « Avant, les camions étaient appelés locomotives à vapeur des routes ». Et cet étrange conteur parle de l'amour de Monsieur Manoli pour les fleurs, et pour les arbres fruitiers... Il parle des quatres premiers tracteurs américains arrivés dans le pays... Il parle de l'ancien souk, de la prudence des gardiens bédouins. Il parle de beaucoup de choses, mais il revient toujours au courage, à l'habileté, à la sagesse de Monsieur Manoli, le tout-puissant créateur.

Puis se rencontrent l'Ancien et le Nouveau Monde : « Les belles visiteuses du dimanche, sœurs et amies de Manuelian » entrent en scène. Le créateur fait homme et le professeur de Français reçoivent « ces créatures brillantes et futiles, ces belles Alexandrines si fières de marcher les mains dans les poches de leur pantalon d'homme, secouant leur crinière savamment en désordre, faisant voler au vent leurs écharpes bariolées, agitant leurs ongles au carmin »... Aux yeux de l'auteur, les femmes font perdre à l'effort et à la volonté leur sens, mais là l'homme s'est caché derrière le chroniqueur.

En quête de photos, le chroniqueur prend encore une fois le pas sur le philosophe et sur le peintre de la femme. Et avec lui, nous assistons à « l'heure photogénique, celle où Amon-Râ se couche ». On voit : « L'herbe se gorger d'un vert profond, le blé se contenter d'un vert léger. Sur les fèves à papillons noirs s'attardent de longues soies bleu pâle. Le limon gris devient violet ».

Le chroniqueur prend ensuite des photos d'intérieur ; sujet : l'atelier-demeure d'un potier : « Dans ce hangar en planches mal jointes, c'était un tableau de la Sainte Famille. La femme en longue robe noire servait la misérable mangeaille puis revenait s'installer sur la botte de trèfle. Elle gardait au sein un enfant endormi. Un autre s'allongeait sur la paille. Rien ne manquait même pas l'âne ; même pas le bufflesse. Au dehors j'avais vu un Quasimodo vêtu d'un pagne, les orbites vides vers le ciel... » Et le photographe retient son souffle, dévore du regard et se jurait « de saisir le mystérieux passage du néant à l'être » : la fabrication.

Puis le photographe revient à la campagne (car la Nature est partout et toujours celle qui invite et qui aime les poètes)... Et nous voyons défiler les douze mois de l'année. Décembre,

« père de l'or pleuvant » dit le calendrier copte, Juin « qui balaie les champs », Septembre, « dans les canaux l'eau coule » Juillet, « qui fend les pierres ».

Le chroniqueur retrace en dernier lieu les états d'âme de Manuelian, l'amant de la Terre, qui demande que dans son cercueil on lui en colle « une bonne motte sous la nuque ».

C'est ainsi que tout le long de cette étrange chronique, Fernand Leprette nous apporte ses réflexions. Il a assisté à la naissance d'un domaine, à l'installation de la première pompe Sulzer, à une révolution, au bouleversement du système agraire, il a vécu près des fellahs, il comprend et partage leur culte du Nil : « L'Égypte n'est point le désert ni la tente du nomade. Ce n'est pas non plus la montagne. Ni la mer et le marin ; arraché aux flancs abyssins et charrié jusqu'ici par le dieu Nil, un limon noir a fixé, me semble-t-il, la vocation de l'Égypte ».

Et l'écrivain, se souvenant de sa propre enfance à la campagne, a su rendre la sonorité des réflexions du fellah, passionnément attaché à sa terre qui est pour lui non seulement un moyen de vivre mais encore une raison de vivre.

Il faut se représenter cette chronique de la campagne comme un long concert : la terre en est la partition, Manuelian le chef d'orchestre, les fellahs, les musiciens ; et l'étrange harmonie nous pénètre...

Baden-Powell disait aux « Visages Pâles » futurs scouts : « Il faut que la route vous entre par les pieds ».

Pour goûter ce livre, il faut que la terre vous entre par tous les pores, que vous soyez prêts à connaître les odeurs et les cris de la campagne, les difficultés et les joies du Fellah, que vous goûtiez enfin le charme de ce coin perdu de la Béhéra.

Eglal Henein

*
**

LA POESIE DES FAUCONNIERES

Un drame de la terre, d'une riche densité humaine. Où l'on voit défilier tout un cortège de « museaux humains », les humbles et les ambitieux, les illettrés et les sages, les forts et les faibles, les êtres cupides et les êtres de sacrifice ; et à l'échelon de cette humanité en miniature, toute la gamme des sentiments humains. En sourdine mais effleurant toutes les pages du texte, la sensibilité intense et la poésie de Fernand Leprette.

L'écrivain nous confie, dans son livre : « Au long de cette épopée rurale j'aurai été sans cesse partagé entre un souci de chroniqueur arrachant les faits à la réalité quotidienne et le désir vite irrépressible d'aller au-delà ».

Ce désir vite irrépressible, cette perpétuelle invitation à l'épanchement du cœur, naît de l'harmonie en vert de la campagne égyptienne. C'est aussi la poésie qui naît de l'exceptionnelle richesse poétique intérieure d'un écrivain arrivé à maturité.

C'est ainsi que F. Leprette dépassant pour son compte la forme traditionnelle du récit, établit un rythme poétique qui correspond à la pulsation de la vie, une vie biblique auréolée de couleurs ; un rythme destiné à enserrer dans son battement régulier où alterne le récit et le pastel, la poésie des choses de la terre, et le fond humain des êtres.

R. Kamel

R A C I N E

par

Shaherazade Ali Devoort

La Revue Egyptienne instaure une tradition nouvelle : elle publiera une fois l'an la meilleure dissertation aux examens de la Section de Français de l'Université du Caire.

Nous publions aujourd'hui celle de Mademoiselle Shahérazade Ali Devoort.

Si l'on tient compte du fait que ces pages ont été écrites en trois heures, par une étudiante de deuxième année, on reconnaîtra que Mlle Devoort possède des dons de style et de critique qui sont d'un bon augure pour l'avenir. Il s'agissait de discuter et de commenter les deux jugements suivants :

« A. Rousseaux écrit : « Etrangers à l'ordinaire de l'humanité, les héros raciniens le sont à tel point que les autres hommes ne les comprennent pas ». De son côté, Sainte-Beuve pense que « Les personnages du drame (de Racine) vivant de la vie réelle comme tout le monde, doivent en rappeler à chaque instant les détails et les habitudes ».

Voici donc cette dissertation.

*
**

Etrangers à l'ordinaire de l'humanité, les héros de Racine le sont jusqu'au dernier soupir. Isolés dans un désert perdu dont eux seuls connaissent le chemin, ils recherchent la mort, car la mort signifie pour eux le salut et la paix. Rongés par une passion désespérée, ils s'élancent vers le néant où les attend une fin effroyable, sans avoir pu satisfaire leur passion fatale.

Britannicus, Phèdre, Hyppolite, Pyrrhus, Hermione, Oreste, autant de héros qui ont trouvé la mort en cherchant l'amour, en voulant à tout prix, et même au péril de leur vie, assouvir une passion qui ne pouvait pas être assouvie.

Les héros raciniens ne connaissent pas les préoccupations matérielles. Ils se soucient peu de la morale, de la gloire, de la mort ; le seul sentiment qui les rend à la vie, qui les épanouit

puis les étiole sans retour, qui les pousse à l'action, qui les fait espérer et les désespère, c'est l'Amour. Ils n'ont point d'autre dieu, n'obéissent pas à d'autre mobile.

Mais tandis qu'il les rapproche de l'humanité, ce même amour les en éloigne par tout ce qu'il porte en lui de destruction et de fatalité. Le théâtre de Racine est le théâtre de la mort ; on n'y voit que héros agonisants, déjà marqués du signe funeste, un tatouage en lettres de feu : la MORT. Ainsi dépouillés de toute passion, ils s'abandonnent entièrement à leur sort.

Maîtres, au contraire, de leur destinée, ils se trouvent alors asservis par l'amour. Et cette dualité dans leur personnalité, cette complexité de leur caractère se révèlent avec éclat dans *Phèdre*, dans *Mithridate*, dans *Bajazet*.

L'action du drame est intérieure, provoquée par les battements tantôt lents, tantôt précipités du cœur ; par le désir, la jalousie, la haine, l'amour. Roxane, Phèdre, Mithridate, envoient à la mort les êtres qu'ils chérissent le plus. Ils prononcent l'arrêt fatal sciemment et cependant malgré eux, car ils sont dévorés par la passion, torturés, presque fous, mais conscients de leurs actes dans leur folie même.

Les autres hommes ne les comprennent pas, ne peuvent pas les comprendre, car les héros raciniens sont complexes, à la fois emportés et lucides. Phèdre est tellement consciente du crime qu'elle commet, qu'au moment même où elle le commet, elle mesure l'étendue de l'inceste. Nous devons reconnaître que cette lucidité dont ne se départent pas un seul instant les personnages de Racine, qui accompagne leurs actes les plus meurtriers et leurs résolutions les plus téméraires, nous échappe.

Dans cet univers dépourvu de splendeur, où les héros ne trouvent pas de répit ; où l'amour ressemble plus à la haine qu'à l'amitié ; où la bonté ne connaît point la récompense ; où l'innocence est immolée (avec Hyppolite) ; où un Dieu implacable prédestine les hommes au crime, à l'inceste, au parricide, et surgit ensuite, cruel et menaçant, pour les châtier ; nous ne voyons rien qui se rapproche de l'univers commun dans lequel se meut l'humanité.

Cependant, ces êtres lointains qui apparaissent soudain pour s'évanouir, le moment d'après, pour toujours ; qui rencon-

trent la mort au moment même où ils découvriraient l'étendue de leur amour, ces êtres reflètent l'humanité par leur angoisse, leur espoir ou leur malheur.

Et ces situations et ces intrigues : Oreste qui aime Hermione mais n'en est pas aimé — Une amante délaissée cherchant vengeance (Hermione) — Un père torturé entre le devoir et l'amour (Agamemnon) — Un amour incestueux qui s'achève dans le crime (Phèdre) — Le triomphe de Dieu et la victoire de l'innocence sur l'injustice (Esther, Athalie) — Les fins obscures de la politique, ses secrets ressorts (Bajazet, Britannicus) — Un fils assassinant sa mère (Néron) — tout cela est trop vraisemblable pour ne pas paraître toujours d'actualité. Ne rencontrons-nous pas, aujourd'hui encore, des situations similaires ? Chaque jeune fille n'est-elle pas exposée à devenir une Hermione, à être aimée de quelqu'un alors qu'elle aimerait ailleurs ? Le cas de la femme trahie, le cas de Roxane, nous est-il totalement étranger ? Et quel est le père, l'amoureux ou l'amante qui n'hésite, comme l'ont fait Iphigénie, Agamemnon, Mithridate, entre l'amour et le devoir, entre « ce qu'il *faut* faire mais qu'on n'aimerait pas faire... et ce qu'il *ne faut pas* faire et qu'on aimerait faire ? »

Le théâtre de Racine est fait de traits vivants, de détails simples mais profonds par la vérité qu'ils renferment. Tel le « Sortez ! » de Roxane à Bajazet, alors que les muets l'attendent dehors pour mettre fin à sa vie — mot qui tue, bref, incisif comme une sentence de mort. Tel encore le « Qui te l'a dit ? » d'Hermione à Oreste après le meurtre de Pyrrhus, cri désespéré de celle qui aime et dont résultera la mort de l'héroïne et la folie d'Oreste.

Une simple coïncidence, un rien, amènent le déclenchement fatal : l'ambassade d'Oreste, la fausse nouvelle de la mort de Thésée et de Mithridate, Néron qui ravit Junie, Titus devenu empereur. La situation ne peut plus demeurer la même (Xipharrès aime Monime, Phèdre aime Hyppolite, Pyrrhus aime Andromaque) : les amants se hâtent de vivre leur amour ; un événement insignifiant sert de prétexte au jaillissement de la crise et au dénouement de la tragédie.

Nous connaissons tous, nous aussi, ces incidents infimes pouvant avoir dans notre vie des répercussions inattendues. Un « regard » et la jalousie furent cause de la perte d'Hyppo-

lite ; qui ne connaît la portée d'un regard, non pas seulement dans le théâtre de Racine mais dans l'existence de tous les jours !

Les attitudes mêmes des personnages ont pour nous quelque chose de familier : Andromaque qui tient à voir son fils et à l'embrasser — Andromaque allant consulter Hector sur sa tombe — Néron se cachant derrière un rideau pour épier Junie et savoir si, dans son entretien avec Britannicus, elle s'est conformée à ses ordres — Iphigénie qui pleure aux pieds d'Agamemnon, essayant de le fléchir — Roxane espionnant l'amante de Bajazet — Mithridate qui ment à Monime afin de connaître son amour pour Xipharès.

Réels et irréels tout à la fois, les personnages de Racine rassemblent en un tout compact deux attitudes diverses. Et cela s'explique par le génie de leur créateur.

Classique par-dessus tout, Racine s'attache aux deux conditions du critère classique : à l'art, qui dispense le plaisir, — à la leçon humaine, qui illustre la conception classique dont le but principal est d'édifier et d'enseigner.

Pour plaire, pour susciter l'admiration, la pitié, la douleur, il a choisi pour ressort un amour destructeur, et pour cadre les légendes grecques. L'Univers dramatique de Racine est un univers lointain, pratique, il est vrai, par ce fait même, mais étranger à l'humanité par cet antique *fatum* qui pèse un peu trop lourdement sur chacun de ses personnages.

Pour atteindre le but didactique qu'il s'était proposé, Racine devait toucher le public par des passions que chacun de nous peut avoir éprouvées. Il a donc introduit celles-ci dans un cadre poétique, mythologique ou biblique, atteignant ainsi la perfection éthique et esthétique, en un équilibre harmonieux des deux éléments.

Son œuvre, du même coup, a rejoint « le vrai et le beau ». Le vrai, par la réalité des caractères et la vraisemblance des sentiments ; le beau, par la poésie qui s'en dégage et qui est la poésie des anciennes légendes.

Racine demeure le témoignage vivant de ce que peut produire le génie associé à l'art le plus authentique. Conçu selon les règles de la doctrine classique, son théâtre prouve jusqu'à l'évidence que *Rien n'est vrai que le beau*.

Shaherazade Ali Devoort

**LA REVUE EGYPTIENNE
DE LITTERATURE ET DE CRITIQUE**

Prix du Numéro :

R.A.U. : p.t. 25

Etranger : p.t. 35

On peut s'adresser au :

**Secrétaire de Rédaction : René Khoury,
3, Rue Baehler, (Kasr El Nil), — Le Caire**

Imprimeries
COSTA TSOUMAS & CO.
5, Sh. Waki El Kharbotly - Tél. 44118
13, Sh. Galal - Tél. 52639 — LE CAIRE, R.A.U.