**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres

**Band:** 7 (1964)

**Heft:** 4

**Artikel:** Textes de René Bray

**Autor:** Bray, René

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-871647

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 08.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# TEXTES

de

Eric Vray

# I

# PROBLÈMES DE MÉTHODE

## *La vocation littéraire*

### *Conseils aux futurs étudiants en lettres*

Je m'adresse maintenant à nos jeunes gens eux-mêmes. Avez-vous la vocation qui vous permet d'espérer que vous ferez avec nous de bon travail ? Il ne suffit pas d'aimer à lire. Certes, c'est indispensable : à la base de nos études, comme à leur terme, est la lecture. Nous vous apprendrons à lire. Ce n'est pas facile, croyez-le. Beaucoup lire ne suffit pas, il faut bien lire. Lire, c'est jeter un pont entre la pensée d'un autre et sa propre pensée. Ce n'est pas se faire l'esclave d'un autre, ce n'est pas non plus s'imposer à lui. Il y faut du désintéressement (on appelle cela parfois de l'objectivité, le mot est mauvais: il n'est pas de parfaite objectivité), il y faut un esprit largement ouvert, une certaine rapidité de conception, de la logique, de l'imagination (pas d'intelligence sans le secours de l'imagination ; pourtant, gare aux écarts de celle qu'on appelle la folle du logis !)... je n'aurai garde d'oublier la mémoire, absurdement décriée et négligée par certains pédagogues, la mémoire, sans quoi il n'y a pas de vie de l'esprit. Mémoire, imagination, logique, désintéressement, ne sont-ce pas les qualités qu'un scientifique requerrait aussi de son futur élève ?

Mais oui, prenez garde qu'il n'y a pas de différence profonde entre une vocation d'étudiant en lettres et une vocation d'étudiant en sciences. Quand j'enseignais dans un lycée le latin avec le français, j'ai toujours remarqué que les élèves tenus pour bons en géométrie étaient les mêmes que, de mon côté, je voyais au premier rang. Que ce soit dans l'étude d'une langue, dans celle de l'histoire ou dans la philosophie, les qualités qui font briller l'étudiant en lettres sont les mêmes qui font triompher son camarade de la Faculté scientifique. Quelle absurdité que de dire d'un enfant qui ne mord pas aux mathématiques : « Il est fait pour les lettres ! »

Je sais bien que nos disciplines ne se résument pas dans le mot de science. La philologie est peut-être une science; l'histoire n'en est pas une, à proprement parler. Oserai-je dire devant des historiens qualifiés qu'elle consiste dans une représentation idéale du passé au moyen de faits que choisit l'historien et non dans l'impossible reproduction de la confusion d'une vie réelle et abolie ? Les études mal définies qui sont réunies sous le vocable de la littérature ou de l'histoire littéraire sont encore moins proprement scientifiques. Et qui oserait affirmer que la philosophie n'est qu'une science ? Non, le scientifique et le littéraire doivent avoir la même formation de base, les mêmes qualités intellectuelles et morales ; le littéraire, en plus, doit être au moins doué de goût.

Le goût, je ne pense pas que cela soit nécessaire au chimiste ou au géomètre. Cela vous est indispensable à vous, étudiants en lettres, et cela, hélas ! vous manque souvent. Le sens de la beauté, c'est par là que vous rejoignez l'écrivain dont je parlais. Il faut que vous ayez ce sentiment qui établit une différence entre l'inorganique et l'organique. Avoir du goût, c'est savoir que tout n'est pas contenu dans l'idée, bien moins dans le fait, c'est sentir qu'une couleur, un son, un mot a une signification double: avec une connaissance, il apporte une jouissance. Il faut que vous sachiez jouir du monde.

Je serais incomplet gravement, si je n'ajoutais qu'il vous faut encore de la foi. On ne fait rien sans la foi, nulle part, mais pas plus en lettres qu'ailleurs. Je déteste les tièdes. Venez à nous si vous avez de l'enthousiasme, si vous croyez au beau et au vrai, si vous êtes capables de vous dévouer, si vous sentez l'aiguillon d'une vocation. Nos études sont ardues et longues, insipides pour qui n'a pas de palais, ennuyeuses pour qui manque de feu. Si vous entrez en Lettres parce que vous ne savez que faire, vous serez peut-être des habiles qui se débrouillent au bon moment et vous finirez pas extorquer un diplôme de l'indulgence ou de la lassitude de vos maîtres. Mais vous irez vous morfondre toute votre vie auprès de gamins qui pour le moins vous assommeront, et peut-être vous feront la vie dure. Il vous faudra chercher refuge dans le billard ou la pêche à la ligne. Si vous entrez en Lettres avec la vocation, vous recevrez une formation qui assurera votre honnêteté intellectuelle, qui développera votre alacrité d'esprit, qui affinera votre goût, qui chauffera votre enthousiasme, et vous nous quitterez aptes à transmettre le secret des trésors qu'en dépit des guerres et des révolutions le monde conserve avec piété depuis plus de vingt siècles.

(*Etudes de Lettres,* Lausanne, 1945.)

## *Histoire littéraire et critique*

Attaquer les excès de la méthode scientifique en histoire littéraire [1], limiter la portée de cette méthode, soutenir que le génie lui échappe, douter qu'elle soit propre à atteindre le passé, c'est interdire de plus en plus nettement à l'histoire littéraire de se faire une science, c'est opposer à l'histoire littéraire — science historique, la critique littéraire — technique artistique, c'est vouloir remplacer la recherche du Vrai, qu'on peut connaître, par le goût du Beau, qu'on ne peut que sentir : c'est prétendre substituer à l'enseignement d'une histoire factice du Vrai la culture du goût réel du Beau.

« Nous nous laissons absorber, écrit Bernard Fay [2], par le souci de la certitude scientifique. Libérons-nous et enseignons à nos étudiants à faire avec hardiesse, intelligence, courage et goût, des choses incertaines, dangereuses et belles. Qu'ils reprennent le sens de la qualité que l'on ne peut prouver, mais que l'on doit découvrir, reconnaître, apprécier, et que l'on peut créer. Ils mourront, nous mourrons et tout ce que nous faisons périra un jour, mais qu'ils aient été, grâce à nous, réels, personnels, humains, et non des machines à compter. »

Je ne contesterai ni l'éloquence de ces accents ni l'utilité de ces paroles. Bernard Fay réagit contre des excès, dont j'ai signalé plus haut les plus criants. Nous ne saurions trop l'approuver dans son éloge de la critique littéraire et de ses vertus. Nous ne saurions trop, comme lui, mettre en contact nos étudiants avec la beauté des grandes œuvres. L'histoire littéraire doit cesser d'étouffer la critique littéraire. La critique littéraire doit avoir une place d'élite dans notre enseignement et dans nos travaux. On l'a déjà dit, M. Mornet, par exemple, dans son *Histoire de la Littérature contemporaine* : « L'histoire littéraire n'a d'importance que si elle nous conduit à la critique... Savoir pour savoir n'intéresse ni G. Lanson ni ses disciples. Il faut savoir pour mieux expliquer et mieux comprendre. » On l'a dit maintes fois... mais je ne suis pas sûr qu'on n'ait pas parfois, qu'on n'ait pas souvent cherché à savoir pour savoir, qu'on n'ait pas oublié que l'histoire littéraire est un moyen, non une fin, que la critique littéraire seule en est la fin.

---

[1] Cette étude est tirée de la leçon inaugurale de René Bray, prononcée à Lausanne le 12 novembre 1929.

[2] Cf. *Le Correspondant,* 10 septembre 1928, et *Revue des Cours et des Conférences,* 1929.

Il faut l'avouer et changer de route. Mais est-ce une raison pour abandonner l'histoire littéraire comme nous y convie Bernard Fay ? Il n'y a pas, il ne doit pas y avoir d'opposition entre l'histoire littéraire et la critique littéraire, entre l'histoire littéraire science historique et la critique littéraire technique artistique. Elles doivent s'entr'aider dans chacune de leurs démarches. L'objet de l'histoire littéraire est délimité par la critique littéraire. C'est un jugement esthétique, non une opération logique, qui le constitue distinctement. Et le but de l'histoire littéraire, c'est d'éclairer la critique littéraire. Mais celle-ci ne peut se passer des lumières de celle-là. L'analyse de l'œuvre d'art, fonction de la critique, doit être éclairée par la connaissance des rapports qui unissent l'œuvre d'art au génie créateur, fonction de l'histoire. Ainsi, à la base, un jugement critique qui sépare ce qui est beau de ce qui n'est pas beau ; sur ce qui est beau, une étude historique, guidée par des méthodes scientifiques ou inspirées de l'esprit scientifique, cherchant à faire connaître les rapports qui unissent l'œuvre au génie, s'appuyant sur la connaissance des rapports qui unissent le génie à l'homme porteur de ce génie, et l'homme lui-même à son temps; comme aboutissement et couronnement de cette étude historique, une analyse critique de ce qui fait la beauté de l'œuvre. Voilà comment nous concevons notre discipline.

Faut-il des recommandations pratiques et actuelles ? Disons alors que l'histoire littéraire doit revenir à sa conception originelle. Qu'elle ne se perde pas dans l'histoire, qu'elle n'abuse pas de l'histoire des idées, qu'elle ne se disperse pas dans l'étude des médiocres au détriment de l'étude des grands. Disons que l'histoire littéraire doit assouplir ses méthodes selon les exigences de son objet. Que l'historien de la littérature ne méprise pas le rôle de l'hypothèse, qu'il soit hardi autant que modeste, qu'il garde le sens de la qualité plutôt que le culte de la quantité. Disons enfin que les historiens de la littérature doivent être aussi et en même temps des critiques. Que dans leur enseignement ils développent le sentiment du Beau autant que le goût du Vrai, que dans leurs travaux ils ne cherchent la vérité que pour sentir la beauté. Connaître pour goûter, telle doit être la devise de notre discipline.

(Les tendances nouvelles de l'histoire littéraire,
*Revue d'histoire littéraire de la France,* Paris, 1930.)

# II

# ÉTUDES LITTÉRAIRES

## *Le classicisme est une conquête*

Seule la littérature française du XVII^e siècle est proprement classique. L'étranger connaît des écrivains, des écoles classiques ; nulle part ailleurs qu'en France ne se rencontre l'accord entre les tendances générales d'une société et son expression littéraire qui constitue et explique le classicisme. Au reste, l'âge que nous appelons classique, ils l'appellent baroque. Quelque définition qu'on adopte du baroque, c'est un épanouissement intempérant de forces libres, de ces forces que le classique modère et dompte. Rien ne montre mieux l'originalité de notre littérature du grand siècle.

Car, contrairement à ce qu'on dit ordinairement, le classicisme est foncièrement original. Il ne faut pas l'assimiler aux règles, au métier que l'étranger nous a emprunté, croyant pouvoir ainsi rivaliser avec Racine et La Fontaine. On serait en droit d'épingler en épigraphe à la littérature française du XVII^e siècle la fréquente excuse du traducteur de Shakespeare : intraduisible. Les érudits s'amusent à inventorier les emprunts que nos grands écrivains ont faits aux Italiens et aux Espagnols, aux Latins et aux Grecs : il est temps de dire que cela n'est rien. Quelle est l'importance poétique du sujet d'une comédie, de l'idée d'une scène, d'un thème lyrique, de la morale d'une fable ?

D'ailleurs, le classicisme français est d'abord revendication nationale. Face aux littératures modernes, qui avaient déjà affirmé leur volonté de puissance, la littérature française prétendait conquérir son indépendance et poser sa valeur, bientôt sa prééminence. Le dessein politique de François I^er et de Richelieu, Corneille et Pascal, Molière et Racine en font un dessein littéraire. Avec eux la France montre qu'elle croit à son destin: elle engage sa foi.

Sans doute, on ne part pas du néant. On ne rompt pas avec la tradition. Le Moyen Age est moins loin de Boileau qu'il ne semble

et l'ombre de Ronsard se profile au-dessus de Malherbe. On prend aussi des leçons chez Sénèque et Virgile, chez Horace et Plaute. Le classicisme ne se sépare pas de l'humanisme; il est appétit de savoir, curiosité de l'homme. Mais l'antiquité du classique n'est pas celle de l'érudit. Celui-ci se complaît en un rêve rétrospectif ; celui-là veut que la leçon des Anciens serve à édifier l'homme moderne. Philosophie et morale, traits exemplaires de la vie publique et privée, lieux communs, formes oratoires, préceptes de rhétorique, thèmes poétiques, l'énorme trésor amassé par les Grecs et les Latins nourrit la littérature du XVII^e siècle sans altérer son originalité.

La forte organisation de l'enseignement y contribue. Les collèges des Jésuites et de l'Oratoire, les Petites Ecoles de Port-Royal, à travers la culture antique qu'ils administrent, arment l'élève pour le combat qu'il livrera comme homme. Le Français apprend à penser clairement et à raisonner ordonnément. Il se met à l'apprentissage de la raison. Il n'acquiert pas des vues plus profondes, une imagination plus riche, plus de subtilité dans l'analyse : il prend des habitudes qui facilitent la démarche de l'esprit et permettent de communiquer avec plus de sûreté. Un rationalisme se dessine, qui n'est pas seulement philosophique ou littéraire, mais qui affecte toute l'existence, guide une conversation, dirige un ménage.

C'est dire que le problème moral prend le pas sur les autres : option philosophique, pour quelques-uns, entre un nouveau stoïcisme que les troubles développent et un épicurisme, tentation de toujours; option morale pour d'autres entre l'indulgence moliniste et la rigueur janséniste; ou tout simplement adaptation à la vie difficile de la cour ou de la ville. Toute œuvre classique comporte une leçon: tragédie, comédie, satire, roman, sermon, maxime, même la poésie épique, ou l'ode, ou le sonnet. L'écrivain sait qu'il doit servir. Il ne se retranche pas de la vie sociale dans l'égoïste tour d'ivoire; il ne se croit pas un mage comme Hugo, ni un prêtre comme Ronsard : tout modestement, il se connaît comme un ouvrier du vers ou de la prose, adonné à son métier, livrant à ses contemporains un produit dont ils ont besoin non moins que de pain, des œuvres qui les divertissent sans doute, mais plus profondément les élèvent peu à peu à la condition d'homme.

Les circonstances, il est vrai, favorisent ce primat de la morale. On sait les troubles qui ont arrêté à la fin du XVI^e siècle le progrès de la vie sociale et compromis l'œuvre civilisatrice des Valois. La sagesse du roi Henri n'a procuré qu'un apaisement momentané. Bientôt l'esprit de dissension se réveille. Le sens national semble détruit. L'autorité ne sait plus s'imposer; les factions déchirent l'Etat. Riche-

lieu limite le mal sans l'extirper. La Fronde fait encore passer sur le pays un vent de révolution. Dans ces révoltes de provinces et de villes, ces sécessions aristocratiques, ces mutineries bourgeoises, ces jacqueries, la littérature ne disparaît pas ; elle ne cherche pas l'évasion ; elle ne se calfeutre pas dans le cabinet : elle assume son rôle ; elle accepte le souci du pays comme sien ; elle assure sa propre valeur et sa pérennité.

Les troubles religieux se joignent aux politiques. L'hérésie fait encore sentir son action ; le catholicisme se renforce contre de nouveaux dangers ; l'incrédulité le menace jusque dans son sein sous le couvert des philosophies antiques ; le libertinage croît en audace. Mais un grand élan entraîne le pays. Des fidèles se sentent enflammés par l'urgence d'une réforme intérieure : les conversions se multiplient et rendent vigueur à la foi; les fondations religieuses prennent de l'ampleur ; on crée des ordres, on épure des communautés. Les docteurs pourtant ne s'accordent pas toujours : le débat janséniste émeut, que l'auteur des *Provinciales* soumet à l'opinion. On conçoit que cette instabilité et cette précarité des idées et des sentiments marquent la littérature. La paresse d'esprit et l'indifférence sont impossibles dans ce climat: Corneille chante l'héroïsme, Pascal touche au fanatisme, Boileau mûrit ses haines. Ce temps est une école de vigueur et de rigueur.

Le même mouvement qui tend à établir l'ordre dans le royaume et à rendre leur efficacité aux raisons de croire porte certains esprits à agencer les relations sociales et à instaurer le savoir-vivre. L'élan avait été donné cent ans plus tôt dans l'aristocratie valoisienne; mais Henri IV n'avait aucun goût pour les artifices de la conduite. C'est la ville, non la cour, qui rénova la politesse française. Personne n'ignore le rôle que joua dans ce domaine la marquise de Rambouillet, la jeune Italienne qui, parce que sa santé l'écartait du monde, fit venir le monde chez elle et lui imposa son honnêteté. Elle ne fut point la seule à tenter cette réforme des mœurs : l'hôtel de Rambouillet ne fut que le plus brillant, le plus vivant et le plus durable des cercles où se renouèrent des relations mondaines, où l'aristocratie apprit que la vie de société n'est possible que selon certaines règles et qu'un salon exige une communauté d'usages et une parenté de goûts inconnues au château. C'est ainsi que la galanterie renaît vers 1630 : la femme se voit remettre un pouvoir qui se révèle de civilisation. La conversation apparaît comme douée d'autant de charmes que l'action.

A vrai dire, la transformation est lente. La violence fuse encore de place en place sous le sol mouvant de l'honnêteté. Pourtant le

progrès est notable dès le milieu du siècle. Le roman le facilite, qui devient souvent manuel de savoir-vivre. L'honnête homme naît peu à peu. Au cavalier botté, coiffé d'un vaste feutre, orné d'une moustache agressive, jurant et piaffant, succède le marquis, fier de ses dentelles et de sa perruque, attentif à plaire aux dames, préférant un sonnet accompli à un beau coup d'épée. L'homme s'amenuise dans l'étroit espace du salon.

L'écrivain trouve place dans ce milieu en formation. La littérature est une occupation dont les ruelles s'enorgueillissent. La jonction s'opère entre les lettres et l'aristocratie. Mais les lettres vont-elles se plier aux goûts nouveaux ? Elles n'y cèdent pas tout à fait et leur résistance est parfaitement justifiée. De lui-même, le siècle tendrait en effet vers une littérature d'idées, où la discussion morale prévaudrait, où la vérité l'emporterait sur la beauté, tel que le temps de troubles et la tradition humaniste semblent l'exiger. La beauté de telles œuvres serait d'ordre, de rhétorique : elle consisterait dans l'arrangement rationnel du discours. Balzac figure assez bien cet idéal. Par bonheur, les écrivains gardent sous les yeux l'exemple des Anciens. Ce n'est pas qu'on imite vraiment Athènes et Rome. L'antiquité cornélienne ou racinienne est francisée, modernisée, christianisée: Grecs et Latins ne s'y reconnaîtraient point. Mais l'avantage de cette émulation (non pas imitation) est qu'elle pose devant l'artiste un idéal de perfection auquel il doit tendre. Ainsi se forme une conception de l'art plus riche et plus diverse, où le beau trouve jusqu'à un certain point sa justification en lui-même. On vise au vrai, mais cette vérité n'est point ce que nous appelons de ce nom, point historique, mais morale, point objective, mais toute subjective. Sa règle est celle de la bienséance : est vrai ce qui convient.

Il est curieux de constater que dans ce siècle religieux la religion n'est guère présente dans les lettres. Si l'on écarte les œuvres de circonstances que sont l'apologie pascalienne, les sermons de Bourdaloue ou les psaumes de Racine, on s'aperçoit que le classique proclame partout son propre pouvoir et non celui de son Créateur. Dieu est absent de *La Princesse de Clèves* ; Dieu est superflu dans le drame cornélien. Ces grands chrétiens ne croient pas oublier ce qu'ils doivent à la divinité en tendant à l'extrême le pouvoir qui nous est imparti et en en usant comme s'il n'avait pas de borne. Pour eux et par eux, la Création est livrée à la créature.

Quand on cherche un symbole à cette époque agitée et pourtant orientée vers l'unité, on ne saurait le trouver ailleurs que chez Richelieu. La hauteur de la pensée politique du Cardinal, la fermeté et la continuité de son action, l'ampleur de ses vues, tournées vers la vie

sociale, artistique et littéraire aussi bien que vers la conduite de l'Etat et le rôle de la France en Europe, font de ce génie l'introducteur au grand siècle. Ardent et passionné autant que pas un de ses contemporains, il se conduit pourtant selon la raison; il sait le prix de l'ordre, le poids de l'unité, la gravité de la règle. Sa politique a la beauté et la réalité d'une tragédie. Gouvernée par l'idée, elle vise à modeler le pays, à lui donner les traits que son destin lui attribue et qu'il ne sait pas encore lui-même qu'il doit prendre. Elle est normatrice et formatrice.

Le classicisme est là, dans cette action. On ne le comprend pas si on n'en considère que les sévères résultats : l'austère architecture de Versailles, la nudité d'une tragédie de Racine, la simplicité d'une farce de Molière ou d'une fable de La Fontaine. Il suppose un état de tension, que dissimule l'harmonieuse perfection de l'œuvre. La poussiéreuse pièce de musée que le régent tente de faire admirer à des élèves ennuyés n'a plus rien de classique. Stendhal appelait romantique toute œuvre accordée à son temps, classique celle qui se réfère à un idéal suranné. A mon sens, il n'est rien de plus arbitraire que cette définition. Le classicisme est une perpétuelle conquête, la continuelle recherche d'un équilibre toujours instable. C'est à la fois la menace et l'autorité, c'est la rébellion et c'est la loi, c'est la violence et c'est la paix. Le classicisme est une ardente création, inexplicable sans la vie intense et passionnée que dompte l'effort d'un esprit sachant le prix de l'ordre et de l'unité. Le classicisme est une force qui prend forme.

(*Labyrinthe,* Genève, 15 avril 1945.)

## *Essai de définition du génie cornélien*

L'intrigue chez Corneille est assez peu variée, et pourtant la tragédie cornélienne est extrêmement diverse. Sa diversité tient aux tendances contradictoires de l'imagination de son auteur. Quelques critiques emploient maintenant le mot commode de mythe pour désigner la création imaginaire d'un poète, mettant l'accent sur ce qui sépare la réalité de la poésie, même lorsque la poésie essaie de se rapprocher de la réalité. Le mythe cornélien apparaît alors sous deux aspects : à la fois société d'êtres humains et conception de la vie.

Cette vaste société se compose de trois mondes, qui coïncident parfois, non pas toujours: le monde héroïque, le monde romanesque ou galant, le monde réaliste — ce monde réaliste n'ayant d'ailleurs

pas plus de *réalité* que les deux autres, mais comprenant des êtres médiocres et communs.

Le monde des héros est le plus connu. Le premier des personnages qui l'habitent est Alidor, le protagoniste de *la Place royale*. Gide l'appellerait un héros de la disponibilité. Il aime passionnément, mais combat son amour, et uniquement parce que ce sentiment le fixe, l'aliène à lui-même; non pas parce qu'il envisage d'autres conquêtes, mais parce qu'il ne peut souffrir de dépendre d'autrui. Pour se libérer douloureusement, il donne sa maîtresse à un ami.

Les héros cornéliens sont les apôtres de la vie difficile : jeunes, énergiques, raisonneurs, mais exaltés, avides de grandeur, supérieurs à leur destin. Ils ne sont pas forcément moraux, témoin la criminelle Cléopâtre, dans *Rodogune,* qui a tué son mari, qui a fait périr l'un de ses fils et veut empoisonner le second, sans pourtant différer essentiellement d'une Chimène. Les passions qui les exaltent sont très diverses : l'amour, l'honneur, la gloire, l'ambition, la vengeance, le dévouement à l'Etat, la passion politique, l'esprit national, la foi. Que d'êtres divers dans ce Valhalla !

Le monde galant est parfois le même que l'héroïque : Nicomède héros de l'indépendance des petits Etats, est aussi le galant amoureux de Laodice ; le généreux Sévère paraît d'abord sortir de *l'Astrée*. A côté d'eux, l'Infante, Andromède, Don Sanche Agésilas, Bérénice, Suréna, d'autres encore. Quel joli roman que celui qui a uni, puis séparé, puis réuni Pauline et Sévère ! Quel roman compliqué que celui d'Héraclius ! Et celui d'Andromède et de Persée ! ou celui de Don Sanche ! cru et se croyant fils d'un pêcheur aragonais, il sauve la Castille, se fait aimer des deux reines, découvre dans l'une sa sœur, car il est prince d'Aragon, épouse l'autre...

Il y a le monde réaliste, celui des traîtres, des tyrans, des pères, des belles-mères. On pourrait y réunir dans un coin les rois: le bonhomme Don Fernand, le déloyal Ptolémée, le sanguinaire Phocas, le pieux Céphée; dans un autre coin, les pères: de Don Diègue à Félix, d'Horace à Géronte ou à Valens, ils sont tous exigeants, de façon différente certes, mais tous ils demandent trop à leurs enfants et leurs enfants ne le leur cachent pas toujours. Les mères sont peu flattées : Léonor a l'esprit bien pratique ; Cassiope est imprudente ; Marcelle pousse l'amour maternel jusqu'au crime. Ces familles sont peintes en noir assez souvent, que ce soit celle de Félix ou celle de Prusias, celle de Marcelle ou de Cléopâtre. C'est l'envers du monde héroïque: la peur y règne avec l'envie ; le crime y devient sournois.

Voilà les trois pôles de l'imagination de Corneille : héroïsme, galanterie, réalisme; voilà les ingrédients dont il compose ses pièces.

Il est rare que l'un des trois manque. Même dans *le Cid,* à côté des deux héros, il y a la romanesque Infante et Don Sanche, et le monarque paterne. Parfois l'un domine; parfois ils s'équilibrent heureusement. Et leur jeu diversifie la tragédie.

Pourtant ces trois tendances ne sont pas d'égale importance. Le romanesque, dans les belles tragédies, est extérieur au drame : dans *Polyeucte* par exemple ; ou de simple expression : dans *Nicomède.* S'il est fondamental, la pièce intéresse sans émouvoir : *Héraclius, Andromède, Agésilas. Suréna* est la seule tragédie romanesque de Corneille qui atteigne le grand. Certes, Corneille a l'esprit romanesque: ses premières comédies, son tardif amour pour Marquise le prouvent. Et il ne faudrait pas croire que cette tendance de son théâtre est une concession qu'il fait à son temps. Pourtant le réalisme et l'héroïsme comptent davantage dans son art, sinon dans son être.

En effet, son génie est un génie proprement dramatique, beaucoup plus dramatique que tragique. Lanson dit que le tragique naît du sentiment de nos limites: l'homme se rebelle et le destin l'écrase. Le dramatique est autre chose: une action, une suite d'espoirs et de désespoirs. Or, Corneille est peu tragique: chez lui, pas de limite au pouvoir de l'homme ; l'homme surmonte le destin ; le théâtre cornélien est une louange de la créature. Corneille, par contre, est dramaturge-né: partout il voit le contraste: il a le génie antithétique ; il peint la lutte entre les deux inclinations de l'être, vers le grand et vers l'utile, entre l'héroïsme et le réalisme. Parfois la lutte est intérieure: Prusias contre Nicomède. Ici comme là, le drame éclate.

Le mythe cornélien est aussi bien une conception de la vie qu'une société humaine. A cet égard, Corneille ne peut guère se définir autrement que par la traditionnelle opposition à Racine. L'un est le poète de l'assouvissement ; l'autre du renoncement. Néron et Agrippine, Hermione et Pyrrhus, Roxane, Phèdre, autant de bêtes égoïstes qui cherchent leur satisfaction dans l'accomplissement de leur passion. Leur égoïsme n'est d'ailleurs jamais satisfait; l'inquiétude les habite. Leur passion est une force de destruction et non de conservation. La tragédie racinienne finit par une catastrophe. L'amour y mène à l'oubli du devoir, au malheur, au crime; force anarchique, il tend à l'anéantissement de la société comme de l'individu.

La leçon de Corneille est autre. Le héros racinien se détruit, le cornélien se construit; le premier s'avilit, le second se grandit. On reproche parfois à celui-ci de manquer de cœur, d'être toute volonté, de se guinder hors de la nature. Quelle injustice ! Phèdre n'aime pas plus que Rodrigue. Aime-t-on mieux lorsqu'on aime jusqu'à faire

périr ce que l'on aime ou bien lorsqu'on aime jusqu'à mourir pour ce que l'on aime ? Aimer en s'assouvissant dans la mort de l'être aimé, est-ce mieux que d'aimer en se sacrifiant pour prouver son amour ? Le propre de l'amour cornélien, celui de Rodrigue et de Chimène, celui de Polyeucte, Pauline et Sévère, est de renoncer à sa propre satisfaction. Dès lors, les dénouements chez Corneille ne sont pas des catastrophes, mais des apothéoses. *Phèdre* nous accable ; *Polyeucte* nous exalte.

Pour supporter Racine, peut-être faut-il être chrétien. La tragédie racinienne est le premier tableau d'un diptyque: misère et grandeur de l'homme. Racine nous montre notre misère. Si rien ne vient après, quel espoir subsiste ou quel recours ? Mais après l'homme sans Dieu vient l'homme avec Dieu: Racine mène à Pascal.

Corneille se suffit à lui-même. Il est chrétien, certes; mais, formé par les Jésuites, il professe une piété sans ascétisme. La terre n'est pas pour lui l'antithèse, mais l'image du ciel. La démarche de Rodrigue se sacrifiant à son amour est la même que celle de Polyeucte obéissant à son Dieu .Le christianisme chez Corneille s'unit à l'humanisme ; notre poète est un humaniste chrétien.

Sa grande vertu est de développer l'homme. Le sacrifice qu'il prône n'est pas une mutilation, mais un enrichissement. Il exalte en nous tous les grands sentiments: l'amour, le dévouement à la patrie, le sens de la justice, la foi. Il nous enseigne aussi bien que Racine à nous connaître. Fondant l'amour sur l'estime, c'est-à-dire sur la connaissance, il nous apprend à voir clair, à raisonner juste : c'est un contemporain de Descartes. Le héros cornélien veut ce qu'il désire et désire ce que sa raison lui dit désirable. Ses résolutions sont le résultat de ses jugements. C'est un être libre, lucide, énergique. Il peut s'attacher à de fausses maximes : sa volonté n'est pas la vertu. Du moins elle est l'instrument nécessaire de la vertu. On peut croire qu'il n'est pas beaucoup d'œuvres plus saines, ni plus grandes à proposer à notre temps.

(*La Nef,* Paris, février 1947.)

## *Boileau ; de la légende à la vérité*

Il faut briser la statue et refaire le portrait, avec des verrues et sans atténuer les contradictions. Boileau apparaît d'abord comme assez vaniteux, d'une vanité qui crût avec l'âge, naïve et astucieuse à la fois. Il était capable de faire sa propre apologie en termes plus flatteurs que véridiques. Il était indulgent à tout ce qu'il avait fait

et à tout ce qu'il avait dit. Il était porté à juger l'intelligence de ses visiteurs d'après les compliments qui lui étaient présentés.

Il adoptait facilement le ton de la certitude ; il voulait paraître sûr de lui; il veillait à ce qu'on le crût logique. Sa personnalité s'affirmait à chaque instant avec force. Au fond, il connaissait ses limites et ses insuffisances d'homme aussi bien que d'écrivain. On le voit, dans sa correspondance avec Racine, solliciter les corrections de son ami sans aucun amour-propre d'auteur. Il était souvent mal satisfait de son travail et très accessible à toutes les critiques. Il n'arrivait pas à l'orgueil solide de son ennemi Charpentier. « Si des gens un peu sensés, disait-il, s'opiniâtraient de dessein formé à blâmer la meilleure chose que j'aie écrite, je leur résisterais d'abord avec assez de chaleur; mais je sens bien que peu de temps après je conclurais contre moi et que je me dégoûterais de mon ouvrage. »

On pense à Montaigne et à son *Art de conférer*: « Quand on me contrarie, on éveille mon attention, non pas ma colère, je m'avance vers celui qui me contredit... Pourvu qu'on n'y procède d'une trogne trop impérieuse et magistrale, je prête l'épaule aux répréhensions que l'on fait en mes écrits. » Mais est-ce bien le même tempérament ? Montaigne se rend dès l'abord et désire la contradiction; au fond de lui-même, il garde son sentiment, protégé par la souplesse même de sa démarche. Boileau résiste avec opiniâtreté à l'adversaire ; puis, dans le secret du cabinet, il fléchit. Il y a plus de force dans l'ondoiement du premier que dans la brutalité du second.

Et pourtant Boileau avait besoin de prendre parti; il n'aimait pas l'effacement. Il faisait figure et se plaisait à faire figure d'original. Il avait des manières brusques et bourrues. Il ne cherchait pas la modération. Il affectait un grand mépris pour ses ennemis. Mais il ne faut pas s'y tromper: c'était un bouclier derrière lequel il s'abritait, plutôt qu'une épée dont il menaçait autrui.

Il était capable de méchanceté comme de bonté. C'est le même homme qui calomnia Colletet, proféra d'impardonnables propos sur Linière, s'en prit sans raison à la mémoire de Hesnault et qui pourtant rendit service à Patru, montra un dévouement courageux à l'auteur de *Phèdre* injustement attaqué, fut toujours à la disposition de ses amis et de sa famille. On lui reproche d'avoir mal défendu Molière après sa mort; a-t-il trahi la mémoire de Racine ? N'a-t-il pas hautement proclamé sa sympathie pour celui qui venait de mourir sous le coup d'une accusation tendancieuse ? N'est-il pas resté au côté de M^me^ Racine et de ses enfants ?

Il avait l'échine assez raide, la langue prompte, le propos franc jusqu'à la brutalité. Il n'était pas sans ambition et il mit quelque

audace dans la conduite qui le mena à la Cour et à l'Académie. Mais ses désirs et ses pensées se sont limités à un domaine étroit: il tenait à s'établir assez haut sur les flancs du Parnasse ; il n'a pas cherché autre chose, ni la fortune, ni les honneurs, ni les charges. Il s'est réfugié bien vite dans une retraite assez hautaine et indépendante. Il n'a été accusé d'aucune compromission: c'est le contraire d'un arriviste.

Il était très nerveux, porté aux extrêmes: l'attente d'une nouvelle le rendait anxieux; son arrivée le transportait de joie ou l'abattait. Il ne dominait pas les événements de la vie quotidienne. Il n'avait rien du sage stoïcien. Rieur et gai dans la bonne santé, bon vivant même et optimiste à tous crins, il s'effondrait sous le coup de la maladie, jusqu'à se croire le plus malheureux des hommes. Ce n'est pas qu'il fût saisi d'une crainte débilitante de la mort ; mais il n'avait plus aucun goût à la vie. Il bondissait ainsi d'un jour à l'autre, de haut en bas et de bas en haut, instable et excessif. C'est ce qui explique les jugements passionnés qu'il portait sur les hommes. Il n'a jamais pu se contraindre à l'impartialité. Il n'est arrivé que rarement à faire avec équité le départ du bien et du mal dans une œuvre. Des passions, des sentiments ou des instincts le guidaient ou le mouvaient bien plus que sa raison.

Il était sensible autant que nerveux. Il a eu des amitiés solides et profondes, non tant du poète que de l'homme, pour un Félix, pour un Racine. Il a aimé quelques-uns de ses frères et de ses neveux. Il a même été sensible à la nature, capable de trouver du plaisir dans un beau ciel, dans un verger bien tenu et dans une corbeille de fruits. Il a joui de l'inaction heureuse d'Auteuil.

Enfin, c'était un honnête homme dans tous les sens du mot, droit et loyal, attaché à ses devoirs, mais aussi détestant les pédants et les mondains, la crasse de l'Ecole et l'artifice des salons, digne de l'estime des plus délicats et des plus scrupuleux.

Cet honnête homme fut un poète et un artiste. Les lacunes de son tempérament poétique sont évidentes. Il manque d'imagination et se révèle incapable de la moindre création. Son sentiment de la nature est court et ne s'applique qu'à ce qui est accessible à un citadin enraciné dans sa Cité. Il n'est pas lyrique; mais qui l'était alors? Il n'est pas même psychologue, et ceci étonne davantage en 1670; il n'a pas cette intuition de l'âme humaine ou cette expérience de la vie qui distingue Racine, Pascal et La Rochefoucauld. Il n'est pas un véritable moraliste, faute d'une suffisante connaissance de l'homme et par manque d'intérêt pour tout système de morale; il est pourvu d'un sûr instinct, et c'est tout. Ce n'est pas non plus ce qu'on appelle un

penseur: il n'a apporté aucune idée vraiment originale en philosophie, en morale ni en esthétique. Il n'est pas logicien; il admirait Nicole, sans gagner à sa lecture l'aptitude à raisonner; il ne sait que sautiller d'une idée à une autre. Il n'est pas davantage orateur ; il n'a ni flamme ni élan; il n'entraîne pas son lecteur avec assez de véhémence et de continuité; il compose par fragments.

Et pourtant son talent est incontestable. C'est un poète réaliste d'abord et essentiellement. On a pu, sans faire sourire, comparer l'auteur du *Repas ridicule,* des *Embarras de Paris,* du *Lutrin* et de la *Satire contre les Femmes* au Baudelaire des *Tableaux parisiens.* Ces poèmes contiennent en effet quelques scènes étonnantes de vérité et d'expression. Son réalisme s'oriente généralement vers les petites choses, les objets insignifiants et la vie de tous les jours: Boileau prépare encore le Sainte-Beuve de *Joseph Delorme.* C'est un excellent poète descriptif : il est capable de représenter un village ou un site avec une parfaite exactitude; on l'a prouvé par l'Epître VI.

C'est aussi un poète satirique. D'un bout à l'autre de sa carrière, il fut susceptible de s'indigner contre ce qu'il voyait ou entendait. Il a une verve, une certaine méchanceté, un manque de scrupules qui donnent à ses traits le piquant nécessaire et la rapidité. Les lacunes de son talent ne le gênent ni pour décrire ou raconter ni pour frapper. L'imagination, la psychologie et les idées ne pourraient qu'empâter le dessin de ses vers; il ne lui faut d'autre sentiment que celui du réel et du laid ; il n'a pas besoin de logique ni même vraiment d'éloquence.

Il aime la prouesse, et cela s'accorde bien avec un talent réaliste. Il se plaît à vaincre la difficulté. Il tâche de décrire le banal et le mesquin avec élégance, c'est-à-dire qu'il veut le faire entrer dans la poésie. Il loue Racan et les Anciens d'y exceller. « Plus les choses sont sèches et malaisées à écrire en vers, expliquait-il à Maucroix, plus elles frappent quand elles sont dites noblement et avec cette élégance qui fait proprement la poésie. » C'était l'idée de Racine et de La Fontaine : l'intérêt ni le mérite ne sont dans le sujet ou la matière, mais bien dans la manière. Valéry a montré depuis que cette conception est moins ridicule que les romantiques ne l'ont fait croire à leurs disciples superstitieux. Le poète satirique s'accommode aussi bien que le réaliste de ces vues: il cherche lui aussi à annexer à la poésie un domaine qui par nature lui est étranger ; il transpose le quotidien, l'anecdotique pour le rendre poétique.

L'artiste n'est pas inférieur au poète en Boileau. Il sait manier le vers. Il l'appuie sur ses trois éléments traditionnels: la rime, le rythme,

l'harmonie. La rime est pour lui d'une importance capitale. Sa théorie de la rime raisonnable, si souvent critiquée, a été renouvelée par l'école musiciste de Jean Royère. La rime doit allier un élément abstrait à un concret pour produire un choc, unir une idée à un mot. Si elle est facile, elle tombera dans l'artifice et la banalité du sens ou, inversement, dans l'insuffisance de l'homophonie. Elle présente donc une antinomie de la pensée et du son que l'artiste doit résoudre sans compromission ni partialité. C'est à quoi Boileau s'est employé avec succès.

Le rythme de son vers est beaucoup moins monotone qu'on ne le croit généralement. Ses ennemis l'avaient bien vu: il sait user de coupes assez variées et nuancer la valeur des pauses; ces arrêts sont peu sensibles au lecteur maladroit, mais réels. Un poème de Boileau exige un débit très subtil, dont un écolier est rarement capable. Certes, son vers est régulier, souvent symétrique; l'enjambement y est assez rare et le repos à l'hémistiche généralement respecté. Mais cette régularité est-elle condamnable ? Elle a trouvé de bons avocats. L'ordre de la pensée est souvent difficile à accorder avec l'ordre de l'expression; et cela forme une nouvelle antinomie entre l'idée, qui est l'âme du vers, et le rythme, qui en est le corps, dont la solution est digne d'être proposée à un vrai poète. La régularité est dans l'homme; le vers doit être fait à notre image.

Boileau n'ignore pas le sortilège du vers musical. Il a usé non seulement de l'harmonie expressive, mais de ces jeux délicats auxquels excelle Racine. C'est de sa plume que sont tombés des alexandrins comme ceux-ci, pris dans l'Epître XI, délices de Bremond:

*Sans cesse poursuivant les fugitives fées,*
*On voit sous les lauriers haleter les Orphées.*

Faut-il enfin rappeler qu'il est expert dans l'emploi des ressources du style, des figures et des images et que la rhétorique n'a pas de secret pour lui, que son vocabulaire est précis, exact et propre, sauf dans l'abstraction ? On aurait tort de dédaigner des qualités qui ne sont plus si banales. Flaubert, qui s'y connaissait, a dit de lui: « Il a su faire ce qu'il a fait. » L'hommage lui aurait plu. Saint-Evremond lui décernait un non moins bel éloge lorsqu'il écrivait: « Il n'y a point d'auteur qui fasse plus d'honneur à notre siècle que Despréaux. » L'opinion de ce bon juge ne surprendra que les esprits prévenus. L'artiste la mérite en Boileau; l'homme n'en est pas indigne.

(*Boileau, l'homme et l'œuvre,*
Paris, Boivin, 1942.)

## *Molière homme de théâtre*

La critique et l'histoire littéraire ont pris l'habitude de voir dans une pièce de théâtre un texte écrit et non un texte représenté. On pourrait dire que la complicité des écrivains et des critiques a conduit à séparer l'un de l'autre. Le poète écrit sa pièce; le critique littéraire l'étudie dans le livre où elle est imprimée. Il est vrai que généralement un comédien survient qui la représente, lui donnant ainsi une nouvelle vie, différente de l'autre; un critique, dit critique dramatique, assiste à la représentation, et porte sur la soirée qu'il vient de passer un jugement qui paraît dans un journal. Mais la représentation s'inscrit dans le déroulement d'une actualité saisonnière et constamment changeante; le feuilleton du critique dramatique est lu par un lecteur pressé et la feuille qui le contient ne dure qu'un jour. Tandis que l'imprimé, renouvelé sans altération d'année en année et de génération en génération, donne au texte écrit une permanence qui confine à l'éternité, le texte parlé n'a d'existence que temporaire et épisodique. Tandis que la critique littéraire s'occupe avec continuité du premier, la critique dramatique ne traite du second qu'en de brèves illuminations. S'étonnera-t-on que, lorsqu'elle s'occupe de Molière, la critique littéraire n'arrive pas à se placer dans la perspective qui s'impose ?

Marivaux, selon la remarque de Scherer, est d'abord et essentiellement un écrivain; Musset de même; et Corneille, Racine, Hugo, Voltaire, Beaumarchais. Ils ont *écrit* des pièces, avec l'idée qu'elles seraient représentées, en se conformant de leur mieux à des exigences techniques dont la plupart n'avaient qu'une lointaine idée, que leur procurait la fréquentation de quelque comédien ou comédienne plutôt que la lecture d'une littérature à cet égard très déficiente.

Mais Molière est d'abord et essentiellement un comédien, et non un écrivain. Sainte-Beuve l'a dit: « Vrai poète du drame, ses ouvrages sont en scène, en action; il ne les écrit pas, pour ainsi dire, il les joue. » Et le poète s'écriait lui-même dans la préface de l'*Amour médecin*: « On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées. » Un critique du siècle dernier allait jusqu'à proclamer que « l'écriture de ses comédies n'avait à ses yeux qu'une importance secondaire ». En effet tout se présente à son esprit en images de théâtre: les personnages se meuvent sur les planches; ils sont incarnés dans des acteurs costumés, fardés, éclairés par le jour factice de la rampe ; ils se

déplacent dans l'espace étroit que circonscrit le décor; ils se lancent leurs répliques et débitent leurs discours. La conception d'une pièce chez Molière ne se fait pas en deux stades, l'un qui serait littéraire, l'autre scénique. Les deux étapes, habituellement séparées chez les auteurs français, n'en font qu'une pour lui. Il n'y a pas deux Molière qui vivraient côte à côte, ou trois: le poète, le comédien, le chef de troupe ne sont qu'un même homme ; leur unité est parfaite à tout instant; le métier, la vocation plutôt, est chez lui une exigence absolue qui identifie entièrement la fonction et la vie.

C'est pourquoi il est absurde d'étudier son œuvre comme une œuvre littéraire : le contresens est alors inévitable. Les meilleurs ouvrages critiques, ceux qui émanent des maîtres de l'histoire du classicisme ou proviennent des mieux informés parmi les historiens de Molière, quelque savants et judicieux qu'ils soient, quelque précieux aussi pour notre enquête, sont presque tous viciés par cette position initiale, littéraire et non scénique. Un excellent connaisseur de la littérature, le courriériste d'un grand journal, rendant compte des ouvrages d'Arnavon, écrivait en 1930 ces lignes révélatrices de l'état d'esprit contre lequel nous nous insurgeons : « La meilleure façon d'admirer Molière, c'est encore de le *lire* attentivement... Et c'est d'ailleurs pourquoi nous allons rarement au théâtre. Le seul pur Molière est dans l'imprimé. » On ne saurait mieux affirmer le contresens.

L'histoire littéraire, malgré sa relative jeunesse, est une science impérieuse et exclusive. L'histoire du théâtre, en voie de constitution, a bien de la peine à faire reconnaître sa légitimité et son autonomie. Il faudra pourtant admettre un jour que l'œuvre dramatique est, de par sa constitution, fondamentalement différente de l'œuvre romanesque ou lyrique. L'histoire littéraire ne songe pas à annexer la critique cinématographique; qu'elle renonce aussi à considérer comme exclusivement sienne la critique dramatique ! La littérature proprement dite a comme unique moyen d'expression la lettre; le cinéma a l'image ; le théâtre combine le mot et le spectacle, mais le mot *entendu* et non *lu,* le mot sortant de la bouche d'un personnage en action au milieu d'un décor, sur une scène. « Une pièce de théâtre doit pouvoir être comprise par un aveugle », disait récemment un critique non moins aventureux que celui que nous citions plus haut. On ne peut errer davantage. S'il fallait établir une hiérarchie entre ce qui s'entend et ce qui se voit dans une salle de théâtre, il n'est pas douteux qu'il conviendrait de mettre en premier le spectacle, ensuite seulement la parole. Car la pantomime est encore du théâtre, le monologue récité par un acteur sur le devant d'une scène n'en est

plus. Mais, à vrai dire, tout doit concourir à la satisfaction des spectateurs assemblés devant le décor : ils sont tout yeux et tout oreilles.

On rétorquera que le théâtre de Molière a été imprimé, qu'il ne s'est pas conservé dans les seules copies manuscrites transmises d'acteur en acteur au sein des troupe de comédiens. C'est même l'auteur lui-même qui est à l'origine de cette fixation de son texte par le livre, de cette transposition de l'œuvre dramatique, c'est-à-dire représentée, en œuvre littéraire, c'est-à-dire écrite. On remarquera encore que ceux qui ont lu l'une ou l'autre des comédies de Molière sont infiniment plus nombreux que les spectateurs qui les ont vu représenter: la diffusion par le livre est plus générale que la diffusion par le spectacle.

C'est vrai: le comédien s'est fait homme de lettres au début de l'année 1660. Il livra alors à l'impression pour la première fois l'une de ses pièces, les *Précieuses ridicules*. Il le fit, semble-t-il, avec plaisir et il manifesta même une joie puérile, nuancée d'ironie, à se mettre au rang de « Messieurs les auteurs, à présent *ses* confrères », selon les termes de sa préface. Pourtant l'affaire n'était pas de conséquence, ou du moins ne le paraissait pas: on n'avait guère coutume de publier des pièces aussi courtes, un acte seulement. C'est peut-être cette publication inhabituelle qui a engagé les poètes à faire imprimer désormais la totalité de leur production, jusqu'aux moindres bribes, comédies en un acte, levers de rideau, comme nous disons, saynettes de salon.

Cependant, au début de la même préface, le poète proclame qu'il a pris à son corps défendant la décision de publier sa farce: « C'est une chose étrange, écrit-il, qu'on imprime les gens malgré eux. Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là. » En effet, le libraire Ribou, l'un des forbans qui écumaient alors la librairie, s'était avisé du profit qu'il réaliserait en lançant cet ouvrage dans la campagne de pamphlets qui sévissait autour des salons précieux et, se procurant par subterfuge une copie des *Précieuses,* il en préparait clandestinement une édition, pourvue d'un privilège abusivement obtenu des autorités. Molière, averti du tort qui allait lui être causé, se vit, comme il dit, mis dans « la nécessité d'être imprimé ou d'avoir un procès ». Considérant que « le dernier mal est encore pire que le premier », il se laissa aller à sa destinée et consentit à ce qu'on n'eût pas laissé de faire sans lui. Le privilège abusif fut annulé; l'auteur en prit un en son propre nom et en faveur d'un libraire avec lequel il s'était entendu ; l'impression fut menée activement et, dans les derniers jours du mois de janvier 1660, le nom de Molière fit sa première apparition dans les boutiques du Palais. C'est ainsi que dans le comédien naquit l'homme de lettres.

Pourquoi eût-il préféré éviter cet avatar ? Sans doute pour la raison qu'il exprimera en 1666 et que nous avons déjà rapportée: « Les comédies ne sont faites que pour être jouées. » Les *Précieuses* ont été bien accueillies au Petit-Bourbon; mais les « grâces qu'on y a trouvées », dit-il, dépendent en grande partie de l'action et du ton de voix; ce sont beautés à voir à la chandelle. Il eût voulu leur épargner l'épreuve du cabinet, pour laquelle elles n'étaient pas faites.

... Molière ne prit jamais la peine de donner une véritable édition de ses œuvres. Il livrait à l'éditeur une copie de la pièce qu'il venait de présenter sur les planches et il semble bien que dès lors il abandonnait le texte à l'ouvrier. On a des raisons de croire qu'il ne corrigeait pas les épreuves: la diversité de l'orthographe, celle de la ponctuation, celle de la disposition des actes et des scènes, ou de la présentation des personnages induisent à penser qu'il se désintéressait de l'imprimé, peut-être par manque de loisirs, assurément aussi parce qu'il ne pouvait y voir une matière digne de son attention. Mais alors pourquoi faisait-il imprimer ses pièces ? Sans doute parce qu'il y avait là une source de bénéfices et aussi parce que la publication par l'imprimé consolidait la faveur dont il jouissait et assurait la fréquentation de la salle du Palais-Royal, ce qui était son premier souci.

Les éditeurs publièrent à diverses reprises deux, puis cinq volumes contenant la somme des comédies parues. Mais ces volumes ne faisaient que disposer bout à bout les publications antérieures et ne constituaient point une nouvelle édition, différente des originales. C'est en 1671 seulement que le poète paraît avoir envisagé une édition collective plus exacte. Il prit à cet effet un privilège le 18 mars. La mort ne lui permit pas de mettre le projet à exécution: sa femme en recueillit la charge. Peut-on penser qu'il aurait révisé son texte, qu'il aurait cherché à en améliorer la valeur *littéraire,* qu'il se serait appliqué à un travail analogue à celui que Corneille pratiqua en 1660, ou Racine en 1697 ? Corneille a fait retraite pendant des années pour préparer ces aménagements et corrections et Racine avait quitté le théâtre : Molière restait tellement prisonnier de sa profession de comédien qu'il ne pouvait se promettre de jouir jamais d'un loisir suffisant. Tout au plus a-t-il projeté de livrer à l'éditeur de nouvelles copies, sur lesquelles une édition plus soigneuse pourrait être composée. Le propos n'était pas foncièrement différent de celui qui avait présidé aux premières impressions.

Qu'il soit permis à quelqu'un qui vient d'achever une nouvelle édition de l'œuvre de Molière, de livrer à son lecteur les réflexions

quelque peu mélancoliques qui lui viennent au terme de ce travail. Imprimer une telle œuvre était et reste sans doute une nécessité. On peut rêver de la transmission d'une pièce de théâtre par la tradition orale : les comédiens seuls se transmettraient la comédie ; ils hériteraient non d'un texte, mais d'un spectacle, non de mots, mais d'une action. Ce serait le moyen d'assurer la permanence d'une création fidèle au génie du poète. Mais non ! la tradition orale est exposée elle aussi à l'infidélité des interprètes, à leur incompréhension parfois, à leurs initiatives maladroites. Et puis il y a longtemps que notre civilisation s'en est détournée: le livre est devenu l'agent quasi unique de la communication de toute œuvre qui use de la lettre. Qu'on s'en afflige ou non, l'impression s'impose pour le théâtre comme pour les genres proprement littéraires.

Mais il est loisible de relever l'imperfection de cette transmission, tout au moins pour les comédies de Molière. Que nous disent les éditions originales sur le jeu, les gestes des personnages, l'expression de leur visage, leur costume, le décor qui les entoure ? A peu près rien. On a remarqué, il y a longtemps, que pour le *Misanthrope* en particulier, cette carence comporte de graves conséquences. L'acteur qui joue Alceste a à peu près toute latitude de transformer le rôle à sa fantaisie. Les contemporains nous ont dit que Molière le jouait en ridicule: cela ne ressort pas du texte et rien n'y oblige le comédien. Certains acteurs ont pu faire du misanthrope comique qu'avait rêvé l'auteur un honnête homme en lutte contre une sociabilité mensongère, un idéaliste souffrant des imperfections humaines. Et Célimène, que sent-elle au dénouement ? Comment l'actrice qui tient ce rôle doit-elle l'interpréter ? L'ultime revirement de la coquette est-il sincère ou artificieux ? Là encore le texte est insuffisant: seul le jeu nous éclairerait, ce jeu que l'imprimé ne nous a pas transmis, hélas !

L'imprimé nous a laissés dans l'ignorance de presque tout ce que la comédie de Molière comporte de spectacle, de presque tout ce qu'elle a de visuel. Nous a-t-il mieux renseignés du côté de l'oreille que du côté de l'œil ? Le mot est un signe parfois ambigu: le ton lui donne son sens. Là encore nous sommes livrés à nous-mêmes: il faut reconstituer les nuances tonales qui conditionnent le dialogue, sans espérer trouver dans le livre un secours sérieux.

Du moins l'imprimé, dira-t-on, apporte de précieuses indications par le moyen de la ponctuation. Pas même ! Certains ont cru en effet que les éditions originales avaient fait connaître par l'intermédiaire des signes de ponctuation non seulement l'organisation syntaxique de la phrase de Molière, mais, ce qui serait d'un intérêt plus profond, les lois de sa diction, génératrice du sens. L'examen des

anciens textes détruit cette illusion. Imprimés de 1660 à 1682, dans des ateliers disparates, ces ouvrages sont à cet égard particulièrement contradictoires. Dans le *Misanthrope,* les virgules hachent le texte à tel point qu'elles le déforment, en ralentissant le mouvement à l'extrême; dans *Sganarelle,* elles disparaissent ou se raréfient. Dans tel endroit, la ponctuation semble obéir à une loi syntaxique; ailleurs, le souci de la diction l'emporte sur l'agencement des propositions. Cette diversité et cet arbitraire ne peuvent être l'œuvre de l'auteur. Il est impossible qu'il ait ponctué ses manuscrits avec tant d'incohérence. S'il les a ponctués, il l'a fait en acteur préoccupé de l'effet scénique. On pourrait admettre qu'il ait fait fi de ce secours figuré: certains manuscrits du temps enlèvent à l'hypothèse son apparente absurdité. De toute façon, la responsabilité de la ponctuation que nous trouvons dans les éditions originales des pièces de Molière incombe à des typographes inattentifs ou ignorants, que le poète n'a pas pris la peine de surveiller ni de corriger.

Ainsi l'écriture pour cet homme de théâtre est analogue à ce qu'elle est pour un compositeur de musique. Le compositeur inscrit sur une portée des signes définissant des sons, la valeur, la durée de ces sons, le rythme, la tonalité: figuration bien indigente, qui demande le concours d'un esprit averti pour être interprétée, c'est-à-dire pour assurer la restitution, sur les instruments ou par la voix, du chant conçu par le génie musical. Le musicien qui tient l'instrument, le chef qui dirige l'orchestre ont un rôle capital dans cette restitution. La notation ne les astreint pas absolument. Leur liberté, celle dont ils jouissent naturellement (à plus forte raison, celle qu'ils s'arrogent parfois indûment), reste grande. Le compositeur (à moins que, tel Strawinsky, il n'ait recours à l'enregistrement phonographique) est dans l'incapacité de faire respecter l'authenticité de sa création, parce que l'écriture dont il se sert est une convention insuffisamment représentative de la richesse sonore qu'elle devrait intégralement signifier.

L'écriture qui use de la lettre pour restituer la richesse sonore et visuelle d'une pièce de théâtre, n'est pas plus satisfaisante que celle qui use de la note pour transmettre une symphonie. Ce n'est qu'une représentation partielle, imparfaite, de ce qui compose un spectacle: texte, ton, expression, geste, mise en scène, costume, décor, etc. Sa fonction est d'assurer tant bien que mal, plutôt mal que bien, une transmission, une *tradition,* qui est inévitablement une *trahison.*

La création dramatique a un caractère d'instantanéité qui compromet la perpétuité de l'œuvre. Il est vrai que la nécessité d'une création renouvelée pour assurer la survie des chefs-d'œuvre, d'une nouvelle création par le metteur en scène et l'acteur reproduisant dans

une certaine liberté les démarches initiales de l'auteur, donne par contre à la pièce de théâtre une force de vie qui dépasse sensiblement celle dont jouit l'œuvre purement littéraire, roman ou poème. L'écriture ne suffit pas à contraindre Jouvet à respecter l'authenticité de la création moliéresque; mais la liberté concédée à l'interprète fait que Scapin ou Sganarelle ne nous touchent pas moins en 1950 qu'ils ne touchaient les spectateurs de 1670. Cette possibilité d'infidélité est génératrice de vie. Non fixée, ou du moins mal fixée par le livre, l'œuvre de Molière se perpétue : elle reste vivante.

(*Molière homme de théâtre,*
Paris, Mercure de France, 1954.)

## *Michelet et le génie de la France*

Il me paraît que le génie d'une nation ne doit pas être cherché dans l'événement, dans ce qui arrive, mais dans ce qui est. Ce qui arrive est parfois le fait du hasard; si la causalité y joue son rôle, elle est multiple, complexe, peut-être inaccessible dans sa totalité à l'esprit humain; la nécessité que l'histoire établit (Marcel Raymond le dit excellemment [1]) est souvent une perspective idéale tracée par une raison qui ne peut renoncer à expliquer même l'inexplicable. Mais le hasard commande-t-il le permanent aussi bien que l'accidentel ? Bergson est-il fondé à nier que le développement d'une nation comporte une certaine homogénéité ? On peut estimer que la causalité, difficilement accessible dans ce qui passe, est plus facile à discerner dans ce qui subsiste à travers mille ans d'histoire.

Il me paraît aussi fallacieux de trop regarder littérature et beaux-arts. La création artistique est peut-être le fait humain le plus accidentel. Oui, Racine est un accident ; et aussi bien Hugo et Baudelaire ; et non moins Poussin et Corot, Rameau et Debussy. Et il ne servirait à rien de considérer non plus l'individu, mais la suite des individus rangés dans une histoire littéraire ou une histoire de l'art. Cette évolution est insuffisante à signifier un génie national. Certes je ne suis pas sourd à son langage; mais dans ce qu'elle exprime, je ne vois que le génie d'une élite; elle figure la cime et non la base; elle

[1] Cf. *Génies de France,* Cahiers du Rhône IV, Neuchâtel, La Baconnière, mai 1942 (N. d. l. R.).

reflète les jeux de la vague ou traduit le fracas des tempêtes, non la vie des profondeurs marines.

L'histoire des idées ou celle des formes de la pensée ne serait pas beaucoup plus sûre. On n'a pas vraiment défini le Français quand on a noté ce qu'en a fait l'éducation qu'il a reçue pendant trois ou quatre siècles dans les collèges de Jésuites continués par l'Université impériale. Il faudrait non l'écouter parler, mais le voir agir, le voir vivre. Je le trouverais dans la forme de sa maison, dans la couleur de son costume, dans son comportement dans le travail et le repos plutôt que dans ses créations idéales. C'est dire que je le chercherais volontiers chez le paysan, non chez l'avocat ou le poète; pour le voir dans ses traits essentiels, il me semble qu'il faudrait le regarder dans la continuité de sa vie paysanne.

Ici je me demande si l'on n'exagère pas en faisant du Français un produit de multiples croisements. Je sais bien que la France a été depuis toujours une terre d'invasion: on a remarqué que sa situation géographique le veut. Mais toujours assez fortement peuplée, combien d'envahisseurs a-t-elle admis chaque fois sur son sol ? Combien de Gaulois et de Celtes ? combien de Romains ? combien de Francs ? combien d'Arabes ? combien de Juifs ? Voilà ce qu'on ne nous dit pas ou guère. L'envahisseur a-t-il vraiment eu chaque fois le pouvoir de modifier la teneur fondamentale du tempérament autochtone ? Le génie de la France ne s'est-il pas maintenu, toujours le même ou presque, dans le geste que le paysan accomplit depuis plus de vingt siècles dans le champ qu'il laboure quelque part entre l'Océan et les Alpes ?

C'est ce paysan tenant le mancheron de sa charrue et c'est l'artisan, son frère, qui rapetasse une chaussure ou taille un habit, c'est le geste de l'homme de la terre et de l'homme de l'outil qu'il faut observer pour comprendre la France. Or personne ne lui a donné un regard plus sympathique, plus affectueux, plus compréhensif qu'un historien absurdement décrié de nos jours: j'ai nommé Michelet. Au nom d'un réalisme politique qui n'est pas même de chez nous, puisqu'il nous vient de Machiavel, et qui, isolant et déformant la leçon de Louis XI et de Richelieu, nous fait beaucoup plus de mal que l'idéalisme bêtifiant auquel il s'oppose, on condamne Michelet, sans se rendre compte qu'il est, lui, le vrai réaliste, sorti de notre sol, attaché aux hommes qui habitent ce sol, capable d'embrasser la totalité de leur être, parce qu'il sent avec eux, parce qu'il souffre en eux. Le réalisme n'est pas dans les combinaisons à courte vue d'un opportunisme sans grandeur, trop fin pour être intelligent; il est dans la chaleur du cœur qui anime

le réel, l'inspire et l'informe: il est dans l'âme de ce Michelet, né du peuple, ayant vécu de la vie du peuple et fait l'épreuve de ses malheurs.

Sans idée politique arrêtée, sans philosophie précise, c'est un être d'instinct plus que de raison : sensible et imaginatif, attaché au quotidien, ne dédaignant pas les biens de la terre et le bonheur matériel, sensuel même, il nourrit pourtant une ardeur en lui qui ne lui permet jamais de se satisfaire; malgré ses colères antichrétiennes, il est tourmenté jusqu'à la mort par le besoin de l'infini; il ne peut se passer d'aimer. Συμ-παθεῖν, souffrir avec: le mot de sympathie semble fait pour lui. Il s'est instruit autant qu'homme de son temps, mais sans se déclasser (on se déclasse aussi bien en entrant dans les prétendues élites qu'en en sortant). Professeur, il a gardé un cœur de paysan; historien, il est resté poète.

Il a voulu comprendre l'âme de son pays. On peut dire que toute sa vie, il l'a analysée. Moraliste français (la chaire qu'il occupait au Collège de France était une chaire de *morale* et d'histoire), il cherche avec presque tous nos moralistes le moyen d'être heureux. Car pour lui l'homme a d'abord le désir du bonheur. D'autres peuples font sortir le bonheur de la perfection morale atteinte, celle-ci étant le but et celui-là une simple conséquence; le Français subordonne le devoir et le bien [1] au désir de bonheur: ce sont, par la volonté de Dieu ou parce que la nature humaine est ainsi faite, des moyens d'être heureux. Or Michelet voit son pays plongé dans le malheur, accablé par une Europe méfiante, en proie à des troubles politiques et sociaux: il veut le tirer de cette situation imméritée et pour cela il essaie de lui donner la conscience de soi. Connaître avant d'agir et pour agir, c'est la vieille et sage devise. Il veut que la France « entre en possession de son génie propre » ; car c'est ainsi qu'elle fera son destin, autant du moins qu'il lui est donné de le faire. Entrer en possession de son génie, c'est d'ailleurs par là qu'un pays peut concourir à la nécessaire harmonie du monde. Il faut que l'homme apprenne à connaître sa patrie et dans sa valeur propre et dans sa valeur relative, comme une note du grand concert.

C'est à peu près en ces termes que l'historien moraliste s'exprime dans un petit livre où il a condensé le meilleur de ses méditations sur son temps et auquel il a donné un titre significatif : *Le Peuple*. Ce n'est pas une œuvre de circonstances, comme on l'a dit parfois pour la déprécier. Il se prépare à la composition de ce livre depuis long-

[1] Je dis de la notion de devoir et non les prescriptions de devoir.

temps. Il parcourt en tout sens le sol de son pays, enquête à travers nos provinces, écoute le dialogue du Languedoc et de la Bretagne, de Fourvières et de la Croix-Rousse ; il compulse les archives pour entendre la voix du passé. Peu à peu sa conviction se forme. Qu'est-ce que la France ? se demandait-il dès ses vingt ans. *Le Peuple* répond enfin à la question.

La France, dit-il, c'est d'abord un sol. Il le sait bien, l'historien qui prélude à sa grande *Histoire de France* par un *Tableau* géographique, où il figure chaque province en sa particularité, où il peint la diversité pleine de ressources d'une terre dont l'unité est aussi forte que sa complexité est riche. Mais la France, c'est aussi une histoire et une légende, et, qui plus est, une histoire continue et longue. « Toute autre histoire est mutilée, écrit-il; la nôtre seule est complète. Prenez l'histoire de l'Italie, il y manque les derniers siècles ; prenez l'histoire de l'Allemagne, de l'Angleterre, il y manque les premiers. Prenez celle de la France; avec elle vous savez le monde. » D'autres que Michelet tentent de briser cette suite: il s'y refuse. Il ne veut ni supprimer la Révolution ni oublier la Monarchie: ce serait diminuer notre force. Nous ne sommes pas seulement les fils de 89 ; nous sommes aussi les arrière-neveux des Croisés de saint Louis. Jeanne d'Arc est nôtre, comme Kléber et Hoche. Notre âme est faite d'un passé de vingt siècles. La France est à la fois une fraternité vivante et une société de générations: Michelet avant Barrès associe vivants et morts dans la patrie. Il écoute cette grande voix basse des disparus « qui, comme un sourd retentissement d'orgues dans une cathédrale, se fait entendre dans l'âme du peuple ».

Fraternité continuée, amitié vivante, voilà la figure sous laquelle son pays apparaît à Michelet. Il aime ce beau mot d'amitié. « La patrie, c'est la grande amitié qui contient toutes les autres. J'aime la France, dit-il, parce qu'elle est la France, et aussi parce que c'est le pays de ceux que j'aime et que j'ai aimés. » Le patriotisme français prend aisément la forme d'une amitié: un combattant de 1916 en peut témoigner.

Mais c'est aussi quelque chose de plus profond: c'est une foi, la foi nécessaire à toute action et déjà à celle, élémentaire, qui consiste à jeter le grain dans le champ pour qu'il germe et porte fruit. Rien ne se fait de grand sans la foi; toute nation est l'œuvre d'une foi et non point le lieu d'un intérêt. Regardez la France d'aujourd'hui, jetée à terre dans une affreuse défaite: désespère-t-elle ? D'autres dans une semblable détresse ont glissé dans la boue et perdu leur âme. L'âme de la France, vacillante et tremblotante, ne cesse pas de luire aux

yeux étonnés de son vainqueur. Le Français a l'expérience des catastrophes et sa foi s'est nourrie dans les épreuves. Péguy l'a dit:

*O seul peuple qui regarde en face*
*Et qui regarde en face la fortune et l'épreuve*
*Et le péché même.*

La foi nous soutient jusque dans le pire, la foi et l'espérance.

Mais d'autres aussi ont une foi: l'un croit à l'argent, un autre à la force, un autre à Baal ou à Taylor. A quoi le paysan français croit-il ? Quelle foi particulière révèle son comportement ? Quelle est la raison d'être de notre pays ? Qu'est-ce qui le rend nécessaire au monde ?

Je dirai d'abord après Michelet que le Français croit au droit. J'entends déjà ricaner les esprits forts. Ils ont beau jeu à rappeler les abus de droit commis par la politique française et davantage encore à montrer chez le Français celui qui est toujours tenté d'échapper à la règle, de se soustraire à l'application de la loi. Qu'ils fassent pourtant attention à ceci: le Français ne se confond pas avec l'Etat français ; il se considère comme antérieur à l'Etat, sur le plan philosophique comme sur le plan historique. On peut dire qu'il lui est supérieur. Ainsi c'est en tant qu'être personnel, non en tant qu'élément d'une certaine société politique, qu'il croit au droit, qu'il croit qu'il y a quelque chose qui est juste et quelque chose qui ne l'est pas. Il n'est pas le seul, dira-t-on. Voire ! je n'ai pas souvent trouvé dans d'autres peuples un sentiment aussi obstiné de ce qui est dû à chacun: regardez le paysan normand, même dans les abus de la chicane, ou l'ouvrier parisien dans son syndicat, ou la tradition des juristes qui nous a donné le Code civil. Michelet n'a pas tort de dire que la France incarne le droit, représente dans le monde moderne l'idée du droit. Même dans la guerre, le soldat français tient à ce qui est juste. S'il a comme d'autres le sentiment de l'honneur militaire, il y joint quelque chose qui ne se confond pas avec l'observation des règles d'un code ni avec le sentiment d'humanité ni avec la charité chrétienne: c'est le sens du droit. Plus que tout autre, il sait obscurément que son droit est sa vraie force.

Michelet dit aussi que le Français croit à la liberté. Encore un mot terni, une idée décriée ! Pour combien de temps ? Et combien artificiellement ! Faut-il encore en appeler, pour soutenir Michelet, à nos paysans ou à nos artisans ? Toute leur histoire, Jeanne d'Arc et Duguesclin, la Vendée aussi bien que 48, prouve leur éternel souci de sauvegarder le droit essentiel de la personne, conquis à travers des siècles par un lent effort d'affranchissement. Le Français s'est libéré

tour à tour des servitudes qui sont venues l'opprimer. Ce combat n'est pas terminé; il ne le sera jamais. Notre vie est une lutte constante de l'instinct de liberté contre les puissances de fatalité. Les fatalités sont diverses et toujours nouvelles ; il y a celles de la nature et celles de l'homme, celles de l'extérieur et celles de l'intérieur; il y a le machinisme, non moins redoutable aujourd'hui que la féodalité autrefois; il y a ce que Vigny appelait les Destinées. Le Français peut se décourager par moments dans sa revendication profonde; mais il la reprendra bientôt: elle est dans son cœur, imprescriptible. Croyons-en Péguy encore : « Peuple libre... peuple qui lève la tête, peuple qui sait parler aux grands. » [1]

Faut-il dire enfin avec Michelet que le Français croit à la fraternité ? On le prétend si égoïste ! Et pourtant sa patrie ne s'est-elle pas toujours ou presque toujours ouverte largement à ceux qui ont désiré d'y entrer ? Combien de malheureux ont trouvé asile chez nous ! La France donne le droit de cité à ceux qu'elle protège. Quand elle a des sujets, elle en fait des citoyens. Elle n'a pas de préjugé de couleur. Il ne faut pas croire même aujourd'hui qu'elle ait le préjugé de la race. Les vers de Péguy là encore viennent à la mémoire quand on lit Michelet (ce sont deux paysans faits du même limon, portant à l'horizon les mêmes yeux clairs, acharnés au même travail, mus par le même espoir, brûlés par la même flamme):

*C'est un peuple, dit Dieu, qui a la*
*gratuité dans le sang,*
*Il donne et ne retient pas.*
*Il donne et ne reprend pas.*
*Il ne sait pas marchander.*

Et voilà que, derrière Michelet, j'ouvre cette perspective que Marcel Raymond estime artificielle; voilà que je fais de la France le pays d'une devise : droit, liberté, fraternité. Est-ce tellement absurde ? Je ne le crois pas plus que notre grand historien ne l'a cru. Sans orgueil ni honte, comme Michelet, je dirai: j'ai vécu avec les paysans français, joué avec eux, combattu avec eux; ce n'est guère abuser des mots que de dire que je suis l'un d'eux. Après Michelet je parcours les annales de mon pays et j'en vois sortir la grande leçon

---

[1] Depuis que cet article est écrit, il semble que déjà le mot de liberté retrouve quelque crédit. Hier on ne le prononçait que pour en montrer les abus ; depuis quelques semaines les discours de nos hommes politiques y ont fréquemment recours. Quelle preuve de la force que conserve dans le cœur du peuple français la foi en la liberté ! *(Rappelons que ce texte date de 1942. N. d. l. R.)*

que les Français ne peuvent jamais longtemps méconnaître et que le destin veut qu'ils répètent au monde. Certains affirment que cette leçon n'a plus de force et cherchent ailleurs un mot d'ordre salutaire. Ils confondent l'idée et l'institution. L'institution peut être vicieuse ou s'user; l'idée est éternelle. Il faut le dire et le redire, assez haut pour qu'on l'entende à nouveau clairement : si le génie français existe, il doit être là, dans cet attachement aux valeurs idéales que le temps a incarnés dans l'être de notre patrie et sanctifiées par le sang de nos héros.

(Tiré de: *Controverse sur le génie de la France,* Cahiers du Rhône V, Neuchâtel, La Baconnière, novembre 1942.)

## *L'art de Giraudoux*

L'art de Giraudoux donne au lecteur qui l'aborde sans préjugé une impression dominante de jaillissement. Son caractère le plus frappant est la spontanéité. On n'aperçoit pas chez cet écrivain l'ombre d'un système. Ses articulations sont souples. Aucune théorie ne semble diriger sa progression. Qu'il marche, qu'il coure, qu'il saute ou qu'il danse, l'instinct paraît commander ses gestes. Dans ce concert miraculeux de facilité, il n'est rien de concerté. Ce n'est pas à dire que la lecture d'un roman comme *Suzanne et le Pacifique* soit facile ou reposante. L'attention est constamment requise et nous ne saurions nous dérober sans dommage à l'exigence impérieuse qui nous presse. Dans cette continuité, il n'est pas un détail qui ne nous sollicite. Un instant de relâche risque de nous faire manquer une perle ou un rayon. A la longue on peut se sentir ébloui : il y a là un excès de clarté ou plutôt une surabondance de lumières qui fatigue l'œil et lui enlève son pouvoir de discernement. Ce n'est pas une grande glace de Venise, réfléchissant la pureté d'un calme paysage de Corot; c'est un miroir à facettes, aux facettes multipliées par une ingéniosité qui n'est jamais à court, où se diversifie une composition aussi multiple que certain tableaux de primitifs. Et pourtant il faut lire cette œuvre vite; on ne saurait y faire des pauses: tout le charme se dissiperait; on n'oserait plus, on ne pourrait plus reprendre le livre ou tourner la page. Giraudoux est le romancier de la vitesse et de l'agilité: vitesse de la sensation, constamment renouvelée; de l'intelligence, constamment alertée ; agilité de l'esprit. Son œuvre est fermée à qui n'est pas agile.

Ce n'est pas que son art soit négligé; tout au contraire. On peut même dire que cet écrivain est atteint d'une sorte de superstition du style, si l'on veut bien entendre le mot dans son sens le plus large, celui qui englobe même l'harmonie des attitudes décomposées du coureur ou du discobole. Il a été un bon élève au lycée de Châteauroux : il a osé le reconnaître, franchise bien rare chez les gens de lettres, souvent portés à se glorifier d'insuccès scolaires assez imaginaires. A l'Ecole Normale, il a appris à bien écrire, selon les recettes les plus éprouvées. Au reste, c'est un écrivain-né. Avec Aragon, c'est (c'était, hélas ! puisque la mort l'a déjà soustrait à notre gratitude) le meilleur écrivain des années que nous vivons, le plus original et le plus pur. S'il avance vite, son geste ne révèle jamais la moindre fatigue: pas une chute, pas un faux-pas sur le parcours le plus difficile; toujours la même sûreté, la même pureté. C'est que le style a pour lui une valeur supérieure, que les prosateurs reconnaissent rarement: c'est par le style que l'homme est homme, ou du moins qu'il se fait connaître, qu'il accède à l'existence réelle, celle que la forme confère à la matière; les dieux aussi, dirait-il volontiers: « Les dieux sont comme les hommes; ceux qui ont du style sont seuls à se connaître. »

Au reste, il n'y a pas de contradiction entre la spontanéité de l'art et le souci du style ; car la spontanéité n'est qu'une apparence, une illusion du lecteur. Sans doute elle comporte une certaine part de naturel chez le poète ; mais il y a en elle beaucoup d'acquis, que l'exercice seul a pu donner. La littérature se présente donc dans cette œuvre comme une prouesse sportive ou chevaleresque, course de haies ou course de bagues, à laquelle l'écrivain se prépare par un long et attentif dressage où le travail mène le génie à sa perfection.

Un autre caractère de l'art de Giraudoux, c'est qu'il se détourne du naturalisme. Il ne connaît pas la nature commune, brute et brutale. Il n'aime pas le contact avilissant avec le monde réel. Il maintient une certaine distance entre le monde et lui, entre les choses et les êtres d'un côté, lui de l'autre. C'est ce qu'on pourrait appeler son idéalisme, à condition de ne pas attribuer un sens trop philosophique à ce terme. Peut-être y est-il porté par quelque besoin d'évasion auquel les circonstances ont part. Il a vécu dans une époque où sa délicatesse native ne pouvait trouver à se satisfaire. Avec plusieurs de ses contemporains, avec son Jérôme Bardini, il a manifesté un désir de fuite. Par lassitude devant la vie, il a exprimé le goût d'un ailleurs. Médiocrité des idées, corruption des mœurs, conflits des intérêts, insuffisances des institutions, il s'est détourné de tout cela vers autre chose qui n'est qu'un rêve.

Peut-être aussi est-ce un besoin de son esprit. Il a la nostalgie de la pureté. Tout ce qu'il conçoit est débarrassé de l'accident, réduit à l'essence. Ses personnages tendent au type: ils ont une valeur générale, ou du moins exemplaire. Ils accèdent par définition à une sorte de perfection qui les situe de toute évidence hors du réel, dans un idéal parfaitement vain, appuyé sur la seule imagination créatrice du poète.

Un idéal ? n'est-ce pas plutôt une autre réalité ? Giraudoux en effet ne s'évade pas tout à fait du monde connu, du monde commun. Il ne vit pas dans le réel, et pourtant il nous donne une image de la réalité. Il se contente d'embellir ou de transposer ce dans quoi les autres mènent leur existence banale. S'il ignore presque continuellement le fantastique, du moins il adore la fantaisie. Son art n'a aucune véritable parenté avec celui des romantiques allemands, d'un Novalis ou d'un Jean-Paul. Ce serait plutôt un réalisme de l'irréel. Peut-être faudrait-il tout de même parler ici d'idéalisme platonicien, mais seulement pour approcher de Giraudoux, non pour le définir. Il se livre, avec une audace tranquille, à une sorte de seconde création, d'où naît un autre monde, un monde de l'absolu, dégagé du temporel et du contingent, livré à la perfection, du moins paraissant tel à nos yeux éblouis et à nos cœurs nostalgiques. Nous n'y sommes pas vraiment dépaysés, car ce monde ressemble étrangement à celui dans lequel nous accomplissons notre tâche prosaïque. Pourtant nous sommes passés de la catégorie du sensible à celle de l'idéal. Giraudoux vit et nous fait vivre dans un Paradis perdu et retrouvé. C'est lui qui nous l'a confié dans un jour de franchise clairvoyante : « Je vis encore, dit-il, dans cet intervalle qui sépara la Création et le péché originel. J'ai été excepté de la malédiction en bloc. Aucune de mes pensées n'est chargée de culpabilité, de responsabilité, de liberté. » Oui, c'est un monde vierge et neuf que nous découvre cet enchanteur, sans lois ni divines, ni naturelles, ni humaines.

Ce monde romanesque n'a rien de mystique: Giraudoux n'a pas l'esprit religieux. Certes il parle assez souvent des dieux, des demi-dieux, des spectres, des ondines, des archanges, ou même de Dieu. Mais il n'y met aucune révérence; il ne nous conduit à aucune adoration ; il ne se livre à aucun culte. C'est un humaniste pur, pourrait-on dire en quelque sorte. Si les dieux existent, ils sont chez lui considérés comme des hommes. Son univers n'est habité par aucune présence divine, hanté par aucun mystère. Entendons-nous : aucun mystère nulle part, mais de l'inconnu partout. On y joue sans cesse à un jeu subtil de cache-cache, où l'intelligence s'amuse ou s'essouffle. Mais dans ce jeu, il n'est pas dit que la poursuite ne mènera pas au

trésor; il n'est pas assuré non plus que l'homme puisse tout savoir. Cela se situe aussi loin du monde déterministe de Spinoza que de la Création augustinienne. Il n'y a pas de lois, puisqu'il y a le hasard. Dans le mythe de Giraudoux tout est possible. Mais il ne s'y passe aucun miracle. Un miracle suppose des lois transgressées par une puissance supérieure. Comment y aurait-il une possibilité de miracle dans ce qui ne connaît pas la loi ? Cette nature est une surnature, mais sans surnaturel. Giraudoux donne l'impression de l'irréel par le réel. La merveille dans ses romans est de chaque instant. Elle n'est pas éclatante, pas surprenante: on n'est pas surpris quand tout peut toujours arriver.

Voilà trois caractères de l'art de Giraudoux qui paraissent bien conditionner ce qu'on peut appeler sa préciosité. Spontanéité de l'écriture et goût du style, c'est la base même de l'art précieux, ce qui permet au poète de se donner du prix : la vraie préciosité n'est jamais laborieuse ni jamais négligée. Q'on se reporte au type d'homme qui régnait dans les ruelles de 1650: un mondain qui a des manières. Tel est bien Giraudoux.

L'idéalisme est une autre condition de la préciosité. Le précieux ne saurait copier la réalité. Il garde sa liberté native devant la nature. Il joue avec les choses et les êtres, pour son propre plaisir, dans une indépendance absolue à l'égard des circonstances, des règles et des lois.

Enfin la préciosité n'est jamais religieuse : c'est un art essentiellement humain. L'intervention du sentiment religieux la détruit, car il l'oriente vers autre chose qu'elle-même. Un tourbillon se lève alors et la domine, brouillant ses arabesques. On ne joue pas avec la présence de Dieu. A moins que comme le jongleur de Notre-Dame, on ne voue ses pitreries à la plus grande gloire du Seigneur: Max Jacob parmi nous rappelle parfois cette étrange conception d'un culte précieux. Mais Giraudoux n'a rien à faire avec l'hôte solitaire de Saint-Benoît-sur-Loire.

Ce n'est pas à dire que nous ayons ainsi défini la préciosité de notre écrivain: nous en constatons seulement la possibilité. Ces caractères généraux que nous relevons dans son œuvre romanesque (nous ne touchons que prudemment à son théâtre, où il se révèle parfois, et surtout dans ses œuvres ultimes, assez différent du créateur de *Suzanne*), ce sont les conditions les plus communes qui entourent l'apparition du phénomène précieux. Mais apparaît-il ?

(*La Préciosité et les Précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux,* Paris, Albin Michel, 1948.)