

LE THEATRE DU SECOND EMPIRE, EXPRESSION DES MYTHES D'UNE SOCIETE BOURGEOISE.

Par

MOHAMED GAMIL ARIË

On a souvent, croyant ainsi se dispenser d'explications plus amples, défini le Second Empire comme une période de réalisme : réalisme politique, réalisme littéraire. Le discrédit de la phraséologie des oripeaux romantiques; le culte d'une scène d'autant plus ambitieuse qu'elle méprenait sa vraie fonction et ses vraies limites; Millet, Flaubert et Taine et Leconte de Lisle "relevant" la génération des Delacroix, des Sainte-Beuve et des Lamartine, civilisation de la richesse et du plaisir s'étalant, orgueilleuse, sur le parvis des Bourses et des Théâtres; le destin ironique réalisant, avec vingt ans de retard "l'âge de l'or" qui avait anticipé la vue prestigieuse de Balzac; autant de confirmations apparentes pour le cliché du "réalisme de 1850"

Nous n'étudions ici que l'évolution du théâtre, et n'avons pas à rechercher si, dans tous les domaines, le réalisme du Second Empire n'est pas un idéalisme refoulé; si un Leconte de Lisle ne s'est pas réfugié dans la vision glacée des mondes morts, par désespoir de voir mourir sur les barricades des Journées de juin, le monde plus juste qu'il avait rêvé; si Flaubert n'a pas pratiqué le réalisme de la pitié et du dégoût si la génération de 1848, blessée dans ses plus nobles espérances, n'a pas "couvert" sans les "ôter", les expressions d'une âme restée rêveuse et chimérique. Mais si nous n'avons pas à "psychanalyser" en quelque sorte, la façade scientifique d'une civilisation, nous devons du moins établir la nature proprement "mythique" et "littéraire", du théâtre où celle-ci s'est reconnue.

"Mythique", avons-nous dit. Quel est en effet, le public de ce théâtre ? Un public essentiellement parisien et bourgeois. Deux classes sociales: *l'Aristocratie renflouée* par de riches mariages ou par l'entrée aux conseils d'administration : jouisseurs sceptiques, aimant à bafouer les valeurs mêmes dont ils vivent: monde désaxé, bien près de se dissoudre dans le "Demi-Monde" qu'il méprise, et dont aucune idéologie

ne le sépare du public de l'opérette et du vaudeville. En face d'eux, le *Bourgeois enrichi*, mais non encore privé de son armature morale, encore tout guidé dans les préjugés de sa classe, respectueux de tous les "tabous" que lui ont transmis ses pères, et prenant au sérieux les idoles que déjà, l'aristocrate inconscient et léger, laisse souffleter, en riant sur la scène, c'est le spectacle enrobé des drames de Dumas fils. Puritain plus souvent, et resté en quelque façon à un stade antérieur de l'idéologie bourgeoise, s'il est vrai, comme l'a ingénieusement montré Emmanuel Berl (1), que le bourgeois en cours du développement de sa classe, passe nécessairement par ces deux attitudes. L'étude du théâtre qui satisfait aux besoins d'une telle société se réduit ainsi, du point de vue qui nous occupe, à la classification des mythes dont elle vit.

L'OPERETTE ET LE VAUDEVILLE : LE MYTHE DE L'ETRANGER ET DU PROVINCIAL

Une longue analyse s'impose surtout à qui voudrait montrer la part du mythe dans l'opérette d'un Meilhac et d'un Halévy (cette parodie des valeurs culturelles de la Belle Hélène, Orphée aux Enfers) dont fut nourrie une aristocratie dépravée et blasée, vrai produit d'une civilisation décadente, et qui prend, dans parodies plus riches de contenu humain, non différentes de ces parodies plus profond, d'un Giraudoux, cette "blague" infatigable et toujours en riant, toutes les idoles : c'est l'essence même du théâtre bourgeois et d'une société factice. Ce qu'il serait plus nécessaire de montrer en lumière, c'est le caractère également "mythique" du vaudeville, qui connaît d'ailleurs le même public. Le théâtre d'art Luchini n'est qu'une version d'une esthétique toute contraire à celle de Meilhac et Halévy, jouant sur certains des mêmes thèmes. Sur celui, notamment, de l'Etranger, du Provincial. Le "pequenaud" alourdi par les mystifications les plus baroques, des "cousines" (les plus invraisemblables, est le frère des touristes de la "Haute Société". La "Haute Société", dans la tradition de toutes les décadences, joue avec les mythes dont elle vit, et ridiculise cet étranger et ce provincial.

1. *Le Bourgeois et l'Amant* (Paris, 1931). Librairie Gallimard pp. 15—16.

2. *La Guerre de Troie* (1934) pp. 112. Amphibryson, Electre.

3. Qu'on nous passe cette petite note que Jules Romains a fait admettre dans les Lettres.

UN BOURGEOIS ROMANTIQUE ET SES MYTHES : DUMAS FILS.

Jean-Jacques Weiss (1) accusait Dumas fils de n'être qu'un faux réaliste. M. Ernest Scillère voit en lui l'incarnation abhorrée de la quatrième génération rousseauiste.

"Quoi qu'il en soit", écrit-il (2) "des rapprochements purement biographiques que l'on pourrait proposer entre Sand et Dumas, nous estimons... que le second fut l'héritier, le continuateur de la première dans son effort contre l'antique constitution de la famille"... "Il a de la sorte, largement ouvert les voies devant ceux qui devaient venir après lui pour faire du théâtre français l'objet du scandale d'abord, de la curiosité ensuite, enfin de l'imitation du globe."

Au vrai, l'auteur de la Dame aux Camélias, ne mérite ni cet excès d'honneur ni cette indignité. C'est un bourgeois romantique, comme son père était un romantique bourgeois, il incarne donc en lui, deux mythes, deux idéologies : pour un dramaturge réaliste, avouons que c'est beaucoup et que "trop mythique", il l'est dans ses héros, dans son style et dans sa technique théâtrale.

Ses héros ? Ce sont ceux-là mêmes de son père, mais dépoilués de leurs oripeaux romantiques, privés de leur dague (remplacée dans "la Princesse Georges" et "la Femme de Claude" par un plus pratique revolver), de leur pourpoint et de leur fraise, non, hélas, de leur langue ! Les pantins du père tiraient l'épée, ceux du fils se bornent à faire des tirades en style de notaire enivré ! Tout le théâtre romantique se retrouve ici tout le théâtre préromantique de même Dumas fils n'est-il pas le continuateur authentique des drames larmoyants d'un Diderot, d'un Sedaine et d'un Luchaussee ? du "Fils Naturel" de Diderot au "Fils Naturel" de Dumas fils, en passant par "l'Antoinette" de Dumas père, la filiation est directe et, si l'on peut dire, légitime.

Recensons brièvement quelques uns de ces mythes.

Le premier de tous, par ordre chronologique est celui de "La Courtisane". Enfant naturel, Dumas fils, a retracé dans les pages auto-

1. Le théâtre et les mœurs. Paris. Calman Lévy, 1889 p. 135.

2. La Morale de Dumas fils. Paris 1921. Librairie Félix Alcan, P X. "Avant-Propos".

biographiques de son "Affaire Clémenceau" les impressions ineffaçables que les brimades sociales ressenties à ce propos ont laissées dans son âme. Le Jeune Pierre Clémenceau placé à dix dans un internat où il est bientôt mis en quarantaine par des camarades de tempérament moins complexe et moins distingué, cherche et trouve des consolations près de l'aumônier du collège. L'exemple du Christ souffrant lui est alors proposé par le prêtre, dépositaire de ses tristes confidences, son mystique appétit de pouvoir et de revanche s'exalte aussitôt. "C'est cela, se dit-il en effet, lorsqu'il réfléchit aux suggestions de l'ecclésiastique ! C'est cela, je suis comme Jésus. Je n'ai pas de père. Je suis le fils de Dieu ! Je comprends maintenant ! Et les hommes qui ne sont pas initiés à ce mystère, me persécutent à présent comme ils l'ont persécuté jadis ! Plus tard ils me mettront à mort à mon tour ; mais le royaume des cieux m'appartiendra et je délivrerai ceux qui m'ont méconnu. Ma pauvre chère mère sera en vénération par le monde." Que l'émotion soit rapportée ait été réelle et profonde, il n'est pas question d'en douter. Qu'il y ait là une assez singulière préparation à une peinture réaliste de la femme déchue, on peut en douter également. Voici revenues sur la scène Marion Delorme et Fantine ; la première est devenue "La Dame aux Camélias", la seconde absorbée par les soins de l'évangéliste Madame Aubray, donne le Jour à des "fils naturels" en qui revivent Ruy Blas, Hernani, Gennaro et Gilbert, sans parler bien entendu de leur parrain à tous : Antony.

"La femme maudite", autre mythe cher à Dumas fils, n'est pas sans précédents romantiques : la Femme de Claude n'aurait-elle pas pu, en troisièmes nocces épouser Richard Darlington ? Quant à la femme mal mariée, *Princesse Georges* ou *Duhamelle de Sept-noms*, ce n'est pas une figure nouvelle pour nous : Dumas père et Kerly Bell n'ont pas cessé de poursuivre à travers les générations changeantes leurs vies et leurs mort-aterrés... à réalisme !

Le style de Dumas fils est celui d'un prédicateur : non d'un observateur de la réalité sociale. Style de préfacier non de dramaturge. Car, dans ses pièces, comme dans toute bonne pièce romantique, depuis Cromwell, et qu'il y a de plus important, c'est la préface. Et quelles préfaces. Tantôt on nous y dépeint, dans un mélange de métaphores incohérentes et plates venues d'Ezéchiel à travers Pixérécourt, la "bête"

1. La Morale de Dumas fils par F. non Selière. Librairie Félix Alcan 1921. pp IX (Avant-Prop.) et.

monstrueuse que Claude doit abattre. Tantôt, en réponse aux reproches d'immoralité que les bourgeois effarés lui adressent, on affiche le pur et noble souci de servir avant tout ce qu'on appelle, dans un ridicule contresens, la "plus-value humaine", car Dumas fils, persuadé de la mission morale et humaine du théâtre, de son théâtre, proclame que "si l'homme moral est fait, l'homme social reste à faire". Le théâtre ainsi entendu n'est plus un miroir, mais un levier, un instrument d'action. La scène n'est plus qu'une chaire, d'où tonne, intarissable, l'évangile rousseauiste. La question du réalisme mise à part, que penser de ces revendications, et du système où elles s'enchaînent ? Jaurès a, dans une page pénétrante(1), analysé les contradictions de ce réformisme impuissant à déceler les causes profondes des injustices qu'il condamne, incapable de chercher dans la structure économique les raisons d'une règle juridique ou morale.

Les inquiétudes de Dumas fils écrit-il, étaient insolubles, il voulait avant tout sauver l'institution du mariage, pour qu'elle pût survivre, il lui demandait de s'assouplir un peu et de s'accommoder aux droits, aux exigences de l'individu humain. C'est ainsi qu'il a longtemps demandé le divorce, pour que la personne humaine ne fût pas blessée en sa liberté, en sa dignité, en son droit au bonheur, par la fatalité d'un mariage irréparable. C'est ainsi qu'il voudrait faire rentrer le fils naturel dans les cadres de la vie sociale. C'est ainsi, même qu'il demande le pardon, le respect, pour la jeune fille qui sans s'avilir a failli et hors du mariage s'est donnée. Dumas fils heurte toujours dans ses œuvres l'institution du mariage qu'il veut maintenir ou même renforcer, et le droit individuel de l'être humain qui prétend, même en dehors de ce cadre légal, à la vie et à la joie. *Mais parce qu'il est resté dans la sphère de la pensée bourgeoise, parce qu'il n'a ni abordé, ni même entrevu le problème de la propriété, il se débat en d'irréductibles contradictions.*

La jeune fille qui se donne sans l'aveu de ses parents et hors du mariage se risque à une aventure intenable où sa dignité ne peut que sombrer. Elle ne vit que du patrimoine familial. Demain, si l'amant l'abandonne, elle devra, pour nourrir son enfant, redemander asile à la famille dont elle a méconnu la loi. Sa "faute" est bien en effet une faute. Elle n'est pas l'acte d'une volonté libre qui vraiment va se posséder

1. Socialisme et liberté. Revue de Paris 1897. Reproduit in œuvres complètes.

à travers la vie. Elle n'est qu'une surprise ou une fantaisie de sens, une contradiction avec tout le système social que d'ailleurs il faudra subir. De même la solution pseudo-révolutionnaire du divorce n'est qu'un expédient. Elle libère l'un de l'autre l'homme et la femme; mais le lendemain, si celle-ci n'a point un travail assuré et une propriété suffisante, quel abîme. Quant aux enfants, perdant l'appui de la famille sans être assurés de celui de la société, ils sont vraiment des orphelins. De même, enfin, l'union libre, ou ce qu'on appelle par dérision de ce mot, n'est qu'une basse caricature du mariage. Là, la femme, livrée sans garantie au caprice de l'homme, n'est qu'une pauvre esclave qui peut être jetée à la rue. Là, la femme est enchaînée par la misère, et l'homme quand il est bon, est enchaîné par la pitié.

Au service de cet idéal incomplet et contradictoire, la technique dramatique de Dumas est-elle plus réaliste-mythique? Il n'en est rien, et le sens de la ficelle théâtrale manque déplorablement à l'auteur du "Fils Naturel" ou de "l'Etrangère".

L'origine douteuse de la richesse du personnage sympathique Boisceny, dans "le Fils Naturel". Le retour inespéré d'un "justicier d'Amérique" (le mari de Mistress Clarkson, dans "l'Etrangère"); l'imbroglie indigne du plus bas mélodrame qui permet au prince d'Aubrac de "tuer sans tuer tout en tuant" (qu'on nous passe l'expression); quoi de plus enfantin, de plus puéril? Tout ici est mythique, tout ici est littéraire, et l'on se prend à regretter, devant ce noeud gordien de "ficelles" dramatiques maladroitement enlacées, le "fil d'or" avec lequel le "Politique" de Platon faisait harmonieusement sur la scène du monde, évoluer les destins.

AUGIER. OU LES MYTHES D'UN BOURGEOIS PURITAIN

Quoi qu'il en dise, Dumas n'est pas un réformateur, produit social avant d'être une cause; il répond aux besoins d'un milieu donné. Il en est de même d'Augier, l'Anti-Dumas, qu'exigeaient, dans la bourgeoisie de 1860, les "fonctions puritaines" pour équilibrer les aspirations romantiques.

Anti-Dumas : tout Augier tient dans cette formule. Chacune de ses pièces répond, et rétablit à propos de chaque thème, l'orthodoxie puritaine ébranlée par Dumas. Mettons à part quelques péchés de jeunesse comme le "Joueur de Flûte" où Scillère discerne, heureusement

tempérés pas le recul d'un cadre antique, des éléments authentiquement rousseauistes. Il n'en est moins vrai que le "Mariage d'Olympe" (1855) est une riposte directe et même avouée à la Dame aux Camélias. Au mythe de la courtisane s'oppose ici le mythe de la "goule" ennemie des familles.

On n'a fait que changer de mythe. Il serait facile, poursuivant cette analyse, de montrer, dans "Les Fourchambault" une contrepartie du "Fils Naturel", et dans les "Lionnes Pauvres" la réplique anticipée du "Gendre de M. Poirier".

J.-J. Weiss (1), dans une page clairvoyante de son étude sur "le Théâtre et les mœurs", a montré dans le détail l'irréalisme fonceur des caractères et de l'intrigue du "Mariage d'Olympe". A quoi bon prolonger une justification fastidieuse. La production théâtrale du Second Empire, toute entière inspirée par les besoins d'une classe mêlée, hybride, où se coudoient aristocrates et bourgeois, vit de mythes et propage des mythes. L'atmosphère scientiste et positiviste du temps peut voiler, sans réussir à la masquer complètement, la nature irréaliste et mythique de ce théâtre.

LE THEATRE FRANCAIS - 7eme REPUBLIQUE JUSQU'A 1900 L'ECHEC NATURALISTE ET LE RETOUR A LA LITTERATURE

Les années 1890 sont les années cruciales dans l'histoire théâtrale du XIX^e siècle. Non parce qu'elles portent à la scène une nouvelle génération dramatique, car les années 1850 seraient à cet égard, d'une égale importance. Mais parce qu'elles sont témoins du dernier grand effort tenté par le théâtre français pour se libérer de la littérature et revenir enfin à la vie, de ce grand effort et de son échec. Et dire échec, serait encore trop dire, car il y eut tout au moins l'éclair passager d'une réussite, l'espoir même d'un succès. Il n'en est rien, et pas une fois "le Naturalisme" ne peut-il être appelé par son nom, ne peut prendre pied sur les planches. Le Romantisme, en effet avait eu, du moins, son théâtre, de 1830 à 1840, et aussi le "Réalisme Bourgeois", de 1850 à 1860. Le "Naturalisme", non. Et cette impuissance est significative de l'incompatibilité sur la scène française du littéraire et du "vécu". Incompatibilité sentie d'ailleurs, dans les dernières années du siècle, par

1. Le Théâtre et les Mœurs, Paris, Calman-Lévy Editeur, 1889, chap. II pp. 244-255

les auteurs eux-mêmes, puisque le théâtre est livré soit à la poésie, soit aux idées, soit aux mondanités, conquêtes que l'avènement du symbolisme ne suffit pas à expliquer.

1. L'EFFORT NATURALISTE

Il y a quelque chose d'héroïque dans cet effort désespéré pour maintenir ouverte la porte de la scène entrebâillée par Dumas fils et Augier sur la vie. Et il y a quelque chose de tragique dans le relâchement progressif de cet effort. Le répertoire du théâtre libre est éloquent à ce sujet; on y voit de mois en mois succéder la pièce idéaliste ou symbolique aux "tranches de vie" pour lesquelles il avait été créé. Comme un Sisyphe qui peu à peu renoncerait à son effort inhumain, détendrait ses muscles, relâcherait son étreinte, et verrait son rocher retomber sur lui pour l'écraser.

1. *Échec des adaptations réalistes au théâtre*

Les romanciers réalistes avaient essayé quelquefois de retrouver sur la scène leurs succès, tantôt par des œuvres personnelles, tantôt par des adaptations de seconde main. Ils n'y réussirent pas. Double échec d'ailleurs, à la fois commercial et littéraire, car ces œuvres se heurtaient à une contradiction interne et par leur origine même : on n'embrasse pas la vie avec une pièce tirée d'un roman, fut-il réaliste. Dès sa naissance, elle sonne faux. Et le public ne s'y trompe pas, qui devait siffler le "Meroulet" de Balzac et applaudir "L'Arlésienne" de Daudet. Si bien que le réalisme transposé au théâtre, ne réussit-ô ironie! que dans le genre le plus risqué de fiction : l'opéra.

2. *L'échec de la comédie naturaliste* — *Henri Becque*

La tentative la plus marquante fut celle d'Henri Becque. La plus marquante parce qu'elle fut à la fois la plus loyale, la plus sérieuse et la plus vaine. Loyale, car Becque ne cacha jamais, ni ses intentions, ni son jeu, se refusant à toute concession aux préjugés du public.

Il n'y a pas chez lui, de héros sympathiques, pas de pécheresses réhabilitées à la Dumas fils, pas de polytechniciens vertueux à la Augier, pas de sublimes colonels à la Scriba, pas de beaux ténébreux à la Victor Hugo. Becque met une sorte de coquetterie à rester implacable : femmes

sans volonté ni intelligence, créanciers sans scrupules ni pitié, maris aveugles et niais, tels sont les personnages auxquels, des "Corbeaux" à la "Parisienne", nous intéressons l'observation amère de l'auteur. Tentative sérieuse aussi, car, plus encore que dans les caractères, le naturalisme paraît au grand jour dans la structure même des pièces, plus de technique, plus de procédés, une intrigue réduite au minimum, ruée des "Corbeaux" sur l'héritage, louvoiements de la "Parisienne" entre son mari et son amant, c'est la réalité morne et désolante, plate et grise, sans éclat et sans écho, trop dure, trop lourde, pour qu'on puisse même songer à la modifier, immuable.

Mais, vaine tentative, car en dépit de l'estime des critiques et de la considération des directeurs de théâtre, jamais Becque ne remporta de grands succès. Carrière remarquable, en ce sens qu'elle fut celle du seul auteurs vraiment réaliste qu'ait jamais compté la scène française et qu'elle fut sans gloire. Il y aura là, matière à longue méditation sur les goûts du public français, les nécessités scéniques et l'essence même du théâtre.

3. *Le double jeu du théâtre libre, et l'évolution de son repertoire*

Le naturalisme jeta encore quelques fleurs et sembla un instant s'incarner dans le fondateur et dans les acteurs du théâtre libre. Il paraissait devoir s'exprimer dans leurs innovations techniques, négation de la "mécanique dramatique" à la Scribe et à la Sardou, qui subordonne tout au "fini" de la pièce, précision de la mise en scène où les objets vrais remplaçaient le carton peint, soin des acteurs de rapprocher leur jeu de la vie réelle en dédaignant les effets. Il paraissait devoir triompher dans les sujets mêmes des pièces, "tranches de vie" violentes et comédies brutales, "grosses" se passant dans des milieux closés. Pourtant, et presque à l'origine on vit à son repertoire des œuvres d'un tout autre genre, et à côté de ces crudités, ballades "Le Buisson" de Barville et "Les Fossiles" de Curiel en attendant Tolstoj avec "Puissance des Ténèbres" et Ibsen avec "Les Revenants". Ce dernier genre, pièces étrangères hermétiques ou symboliques, finit par l'espérance, évolution curieuse d'ailleurs, sans heurts, qui marque bien l'échec absolu de la tentative naturaliste, puisque celle-ci sombra sans bruit dans le néant. Ce qui n'ôte rien au mérite d'Antoine et de sa troupe, dont la gloire sera justement d'avoir pu en être devant l'histoire littéraire, en ces funérailles grandioses dans leur discrétion, à la fois les proches parents et les fossoyeurs.

LE THEATRE IDEALISTE SOUS LA TROISIEME REPUBLIQUE

La génération 1890, fille de la défaite, se croyait et fut même un temps, la plus "apolitique" (1) qui fut. Le jeune Barrès, le jeune Blum, y prodiguaient les grâces anarchistes, sans songer qu'un jour ils redescendraient enfin sur terre, et que, comme disait le jeune gide, dans la postface du "Voyage d'Urien", leurs voyages n'étaient que rêves. A cette génération de "jeunes bourgeois effarés de tous les bonheurs" (Barrès), il fallait un théâtre qui fût lui-même évasion, compensation, refuge. Le symbolisme s'offrait. On lui demanda un théâtre.

Paul Valéry, dans une conférence magistrale (2), rappelait l'extraordinaire influence de l'enchantement Wagnérien, en ces années 90. De fait, quand Mallarmé rêve l'idée d'un théâtre absolu, ne songe-t-il pas à Wagner.

Lugné Poe, par réaction contre le théâtre libre, fonde dès 1890 le Théâtre de l'Œuvre où Claudel, Maeterlinck, d'Annunzio et Ibsen tentèrent de combattre les poncifs du théâtre bourgeois.

Dans le cadre de ce théâtre littéraire, s'y rassemblent toutes sortes de mythologies :

Mythologie catholique "Tête d'Or" et "La Ville". Mythologie protestante et nordique, individualisme glauque (si différent de celui de Dumas) avec "Brand" ou "Maison de Peupier". Mythologie païenne et méridionale avec la "Phèdre" de d'Annunzio. Mythologie idéaliste telle que avec "Pelléas" et "La Princesse Maline". Nous sommes ici au cœur du théâtre littéraire. Du moins, y a-t-il de la poésie authentique et ces mythes, complètement séparés de la vie, ont à la différence du théâtre à thèse d'un Dumas, un monde autonome par la cohérence de leur atmosphère. On n'en saurait dire autant du théâtre post-romantique d'un Richepin et d'un Rostand, ou post-classique d'un Bournier. La poésie est ici plaquée sur des squelettes dramatiques empruntés aux plus vulgaires mélés, ou aux plus poussiéreux exercices scolaires : il n'y en a pas moins là une volonté mythique et idéaliste indéniable - bonne ou mauvaise, c'est toujours de la Littérature.

1. Voir notamment l'article de Léon Blum sur "Les progrès de l'Apolitique en France". Revue Blanche 1892.

2. Recueillie dans "Œuvres sur l'Art", Paris 1928.

THEATRE D'IDEES ET DE COMBAT

L'autre face du retour à la Littérature fut le théâtre d'idées. Sa conquête de la scène fut facile. "L'Image" de Beaubourg, l'un des premiers succès de "l'Ouvrè", fut publiée avec une préface éloquente — il est curieux d'ailleurs de noter combien dans l'histoire du théâtre français les préfaces ont souvent eu plus d'importance que les pièces elles-mêmes : signe encore du primat du livre — "Par moi ou par d'autres, concluait Beaubourg, le théâtre idéaliste sera fondé".

En réalité, le grand précurseur fut Ibsen — Antoine n'avait donné de lui que "*Les Revenants*", pièce à demi naturaliste. C'est Lugné-Poe qui donna ses oeuvres les plus fermées et les plus chargées de sens. Le public bouda. Mais les auteurs furent conquis et chacun d'eux manifesta l'ambition de devenir l'Ibsen Français.

Folie, semble-t-il, si l'on considère que la faible audience d'Ibsen ne devait pas être objet d'envie. Mais une longue tradition théâtrale, en France en particulier, faisait attacher une considération toute spéciale aux idées portées et incarnées sur scène des Cléante et des Ariste de Molière, aux pièces thèse de Dumas fils, en passant par "Chatterton". C'est pourquoi le théâtre d'idées devait rencontrer et des auteurs pour l'adopter et un public pour l'accueillir, sinon avec chaleur, du moins avec cette estime qu'on doit aux valeurs sociales solidement établies.

Mais là encore, la scène et le livre allaient retrouver et séparer leurs adeptes respectifs, considérant le théâtre comme l'objet, les uns d'un dialogue, les autres d'un monologue, c'est-à-dire d'un discours, d'une leçon ou d'un prêche. Si bien qu'ils en firent le lieu, les uns "*d'un Débat*" les autres "*d'un Combat*".

1. *Le théâtre de Débat — Curel et Hervey.*

Comme toute discussion se caractérise par le fait qu'elle est sans issue, ainsi chaque pièce de François de Curel met-elle un grand problème en scène, le retourne, l'illustre, l'examine et laisse le rideau retomber sans conclure — Réalisme. Aucunement. On ne s'y trompe point — C'est pourtant une coquetterie que Curel se fût volontiers permise — éternelle tentation du dramaturge français. Et aussi bien se défend-il d'avoir mis "des idées" dans ses pièces, et veut-il les faire passer pour du théâtre de la vie. Mais nul ne le croit, pas même lui dont on dit qu'il composait dans un pavillon dont la bibliothèque renfermait, symbole ! la collection de "la Revue philosophique".

Ses origines mêmes orientaient vers l'abstraction ce gentilhomme lorrain fils d'industriels en mal de chiffres et de statistiques et lui-même, élève de l'Ecole Centrale. Sa vie retirée, en partie du monde, ne dément pas sa personnalité et ses oeuvres la confirment éloquemment. Tout est abstraction.

Abstraction, les situations exceptionnelles dans lesquelles il place ses héros et qui constituent une expérience à la fois scientifique et humaine, une chimie des sentiments. Une divorcée revient en inconnue auprès de ses enfants et c'est l'Invitée" (1893); un vieux rebelle est repris par le culte du drapeau et c'est "Le Coup d'aile" (1906).

Abstraction, la manière dont il pose les grands problèmes, la morale et la science, dans "la Nouvelle Idole" (1895), la noblesse déchue, dans "Les Fossiles" (1892); le capital et le travail dans "Le Repas du Lion" (1897).

Abstraction enfin, l'art seul de François de Curel et c'est, tout compte fait, une dure critique et un haut éloge. Une dure critique car c'est condamner la création de ses héros, personification d'idées et par conséquent âmes mortes, comme ce docteur Albert représentant la science inhumaine, face à la conscience publique, personnifiée par Antoinette. Un haut éloge, car c'est dans ces abstractions, risques loyalement acceptés, que Curel montre son dédain des petites habiletés techniques, son idéalisme élevé et par là sa grandeur.

Curel ne prend position dans aucune ligne théâtrale. Il reste seul avec sa pensée, comme il l'était dans ses forêts lorraines. Une place de dramaturge moralisant restait pourtant à prendre après la mort de Dumas fils, c'est à Hervieu qu'elle échut. Hervieu eut avoir trouvé une nouvelle forme de tragédie, la tragédie en prose. Cette seule prétention donne la mesure de l'écrivain : s'il perpétue Dumas fils dans les sujets, il ressuscite Ponsard par ses ambitions devant l'histoire littéraire, sans plus de conséquences d'ailleurs. Le succès ne lui fit pourtant pas défaut, car il eut l'adresse de mettre en scène tous les problèmes, d'exprimer toutes les idées de la bourgeoisie qui formaient son public. Gustave Lanson trouva dans son théâtre la révolte de la justice contre la loi, l'Expression de "l'égoïsme de l'homme dans la loi", loi sociale qui écrase la femme dans "Les Ténailles" (1895), loi de la nature qui crée les "reniements" dans "Connais-toi" (1909) ou l'ingratitude des enfants entraînés par

la vie, dans *Cours au Flambeau* (1901), La tendance au théâtre à thèse est visible de pièce en pièce : les dernières ne sont rien qu'une démonstration. Le réel est loin et Hervieu compte pour peu.

2. *Le théâtre de Combat : Brieux et Mirbeau.*

Il faut croire, cependant, que c'était encore là pécher par trop de réalisme car la question posée et débattue, le dialogue sinuex et haletant, la discussion, c'est encore la vie; Brieux et Mirbeau parlèrent seuls au public du de leurs scènes comme du haut d'une tribune ou d'une chaire.

Brieux, en particulier, ne cesse de prêcher sur tous les problèmes du jour. Son théâtre est un manuel d'instruction morale, civique et laïque, comme il s'en publia un si grand nombre de son temps. C'est le cours du soir transposé sur scène. cours du soir à l'usage des femmes comme il se doit au théâtre. Qu'on en juge par ses pièces et par les thèmes qui y sont traités. Dans "*Blanchette*" c'est l'Instruction primaire (1892), dans "*Les Remplaçantes*" c'est la Maternité (1901), le sujet et le mot lui même sont d'ailleurs repris l'année suivante comme s'il s'agissait de reviser une partie importante du programme dans les "*Bienfaiteurs*" c'est l'Inhumanité de la charité publique; c'est la Magistrature dans "*La Robe rouge*" (1900), le rôle Patriotique de la la femme dans "*La Française*" (1907) et même le Religion dans "*La Foi*" (1912). Le cycle est complet de ce théâtre qui, comme dit Thibaudet, "a fait trop de bien pour qu'on en pense du mal et dont il ne reste rien dont on puisse penser quoi que ce soit".

Ce théâtre de combat garde pourtant un intérêt historique incontestable. Ne serait-ce que parce qu'il fait entendre les deux grandes voix, échos de l'époque : celle du Maître d'école et celle de l'Orateur. Car, ainsi que le théâtre de Brieux représente la chaire du Maître, de même celui de Mirbeau est-il la tribune de l'Orateur.

Mirbeau a le génie de la violence polémique. C'est pour lui qu'eût dû être inventée l'expression de "brûler les planches", ses sujets même, en témoignent; la grève dans "*Les Mauvais Bergers*" (1897), la jungle du monde de l'argent dans "*Les Affaires sont les Affaires*" (1903). Et derrière ses personnages on ne voit que lui, on n'entend que lui qui apostrophe et qui stigmatise. "*Les affaires sont les affaires*" est restée au répertoire et a encore un public. Comme si celui-ci désirait

trouver plus douce la lutte pour la vie, en sortant après la représentation, de ce monde implacable et glacé, sans morale et sans pitié : évasion à rebours, mais évasion encore.

LE THEATRE DU "TOUT PARIS"

Comme nul ne l'ignore, l'expression "Tout Paris" désigne, justement, le monde le plus fermé, la partie la plus restreinte de la population de la capitale. Le choix seul de ce qualificatif, appliqué à un certain nombre de pièces, en donne déjà le ton, suffisamment éloigné, de par leur sujet même, de l'ordinaire et du réel. Le mythe naturaliste est d'ailleurs bien mort, en cette fin de de siècle, surtout dans la société mondaine parisienne à laquelle s'adresse ce théâtre. Les sentiments lui suffisent, aussi anti-naturels et alambiqués que possible.

On a parfois appelé ce genre théâtral de décadence ou de décomposition sociale : ces épithètes rendent bien compte de son air vicié et parfois vicieux, de son climat lourd et malsain, mais d'une lourdeur à la Becque, venant du fait de la réalité; une lourdeur de parfums artificiels et violents, de lassitude et d'alcôve.

1. *Porto-Riche et le Théâtre "d'Amour".*

En même temps que son manque d'extension, il est curieux de noter à quel point le "Tout Paris" est composé de femmes plus que d'hommes. Aussi bien le thème premier et constant de son théâtre reste-t-il l'Amour. Porto-Riche est le maître du genre. Sous de différents titres et dans des sujets divers, il étudie l'amour lassé, comme Marivaux étudiait l'amour naissant. C'est son originalité et c'est sa limite, car cette analyse de l'amour, si fouillée soit-elle ne sort pas du cercle des mondaines qui s'y reconnaissent et s'y mirent complaisamment. Une oeuvre, cependant, fait époque : "Amoureuse" (1891); avec "Amoureuse", Porto-Riche a fondé une nouvelle comédie, la comédie du couple légitime, des époux, dans l'intimité de leur vie privée, où il ose faire aux mystères de la chair leur place à côté de ceux du coeur, des conflits douloureux où le bonheur se révèle instable et furtif. Caractères complexes et tout en demi-teintes, situations lourdes de sens, mots justes, style littéraire plus souvent que naturel : tout Porto-Riche est là, avec sa nature à la sensibilité frémissante.

2 Les sens et la passion : Bataille et Bernstein.

Les lauriers de Porto-Riche susciteront la rivalité de ses confrères et c'est Henri Bataille qui devait être son émule et son successeur dans ce qu'on a appelé "Le théâtre de la femme". Genre faux par excellence, sous la plume d'un auteur que ses origines ne désignaient pas, comme Porto-Riche, à cette fonction. Aussi, s'est-il attiré de la critique l'épithète de "Théâtre faisandé". Et il est de fait que ses créations de figures de femmes originales dans "Maman Colibri" (1904) ou "La Marche Nuptiale" (1905) ne compensent ni ses faiblesses, ni ses bassesses. La gêne apparaît jusque dans la technique où éclatent le manque de sens du dialogue et de l'art de la progression. Bataille personnifie ce théâtre du "Tout Paris" au début du XX^e siècle : l'un et l'autre, comme eût dit Barrès, sont des "déracinés".

Et il est intéressant de souligner que de Bataille et de Bernstein, c'est ce dernier qui est le plus solide et le plus à l'aise. Bernstein est un dramaturge robuste et sain, habile et d'une technique de la scène consommée. Sans doute les personnages de ses premières pièces (La Rafale 1903) (Le Voleur 1906), ont-ils valu à son théâtre l'épithète de théâtre "faisandé", mais qu'il aborde les grands sujets, Bernstein s'impose par la passion haletante et l'intérêt tendu de ses drames. Il s'élève à la hauteur des thèmes, qu'il traite le monde de la finance dans "Sanson" (1907), le problème de la race dans "Israël" (1905) ou celui de la légende biblique dans "Judith".

Peut-être convient-il de s'arrêter un instant sur ses pièces. On y voit Bernstein revenu du théâtre d'amour au théâtre soit d'idée dans "Sanson" soit proprement livresque dans "Judith". Cette évolution est significative. Il existe une sorte de fatalité qui pousse les dramaturges, dans la poursuite d'une longue carrière, à toujours revenir à la littérature après avoir voulu commencer par la réalité. Et ce n'est pas par hasard, puisque c'est une évolution qu'on retrouve chez les plus grands. Le théâtre en liberté de Hugo en témoigne.

Comme en témoigne aussi l'histoire du théâtre de la fin du siècle sa caractéristique, en effet, est l'abondance des revues où les auteurs publient leurs pièces, jouées ou non, exactement comme Musset donnait, et ce fut alors un événement, ses pièces à la "Revue des deux Mondes", à la "Revue Blanche" et à "La Vie Parisienne". Si bien, qu'une fois de plus, le théâtre retourne au livre, comme c'était son destin.

CONCLUSION : THEATRE ET SOCIÉTÉ BOURGEOISE AU XIX^È SIÈCLE, EN FRANCE

Durant tout le XIX^È siècle, le théâtre français est resté coupé du peuple. La culture, sans être le strict reflet des rapports économiques, n'en est pas moins conditionnée par eux ne doit pas perdre de vue : "qu'exiger qu'on renonce aux illusions qui nous cachent notre situation, c'est exiger qu'on renonce à une situation qui a besoin d'illusions". L'œuvre de Napoléon I^{er} fut, de ce point de vue, d'imposer à une bourgeoisie réaliste et matérialiste, l'idéologie Gréco-Latine qui, revue et affadie par l'humanisme chrétien n'était plus bonne qu'à servir les craintes et les haines d'une aristocratie descendante. Ainsi, par un paradoxe historique, la bourgeoisie française n'a pas eu, au XIX^È siècle, de vraie littérature réaliste. C'est devenu un lieu commun de sociologie esthétique, que de chercher le réalisme (1) chez les représentants d'une classe montante, l'idéalisme chez ceux d'une classe attaquée. La peur de la réalité engendre la peur du réalisme. La France du XIX^È Siècle n'a pas observé cette loi historique : bourgeoisie et noblesse, quels que soient leurs dissentiments, politiques, font depuis les Journées de juin, front commun contre "l'homme au bonnet rouge". Aussi le théâtre français fut-il nécessairement mythique et littéraire, puisqu'il était coupé du peuple. Il n'y avait pas là une cause nécessaire de décadence : le théâtre n'est-il pas par nature un genre mythique et magique. Mallarmé voyait, dans la messe catholique, la plus haute réalisation de l'idée du théâtre. Mais il y a mythe et mythe : quand ceux-ci sont portés par un mouvement social unanime, quand ils illustrent l'espoir profond d'un peuple, quand ils mettent le rite au service du rêve, quand le chant d'espérance devient danse, rythme, action, drame, eto... ranimant ainsi les frissons dont il était né, le mythe alors, devient réalité — mieux : vérité. Il n'y eut, hélas, rien de tel dans la France du XIX^È Siècle : l'alliance idéologique bourgeoisie-noblesse, interdisant, par sa nature hybride, la naissance de mythes cohérents et fondés. Le théâtre français fut un incessant compromis entre le livre et la vie, parce qu'il n'avait ni public vrai, ni idéologie vivante. En littérature comme en politique, les compromis sont rarement viables. Ce sont des "Fils naturels" sans place légitime dans la cité des Lettres.

1. Les termes de réalisme et d'idéalisme sont pris ici dans leur sens esthétique.

N'est-il aucune exception à la loi que nous venons de voir. Pour qu'il y en eût, il faudrait qu'une classe sociale fût, dans la France du XIX^e Siècle, l'incarnation vivante d'un mythe, d'un être de raison et qu'ainsi un théâtre pût, en le peignant en naturel, peindre en même temps un de ces mondes "magiques" au sens phénoménologique du mot (1), c'est-à-dire étranger aux lois normales de la causalité sociale. Le petit bourgeois fonctionnaire n'incarne-t-il pas cette classe ? Le monde du fonctionnaire, du militaire, est purement mythique : comme le dit Emmanuel Berl (2). Supposez une âme de poète à M. Soupe (3) et vous avez Mallarmé : une littérature écrite très lentement (les heures de bureau sont longues), et, reflet d'un univers de dossiers, un univers de symboles. Le monde d'un Monnier, d'un Labiche, dans la meilleure partie de son oeuvre celui d'un Courteline, n'est-il pas celui-là même de cette classe. La tradition Monnier — Labiche — Courteline — fournit peut-être, dans le XIX^e Siècle français, le seul ensemble de pièces dramatiques réalistes, où le réalisme soit réel, sans que le théâtre en soit moins théâtral. 1900 : année de l'affaire Dreyfus : c'est à ce moment que le fonctionnaire, l'universitaire français, entrent vraiment dans la vie politique; que la démocratie radicale socialiste naît. C'est à ce moment que les conditions sont les plus favorables socialement pour la plénitude d'un réalisme théâtral, puisqu'arrive alors à la maturité politique une classe à la fois réelle et mythique, puisqu'elle est l'incarnation de la loi, du règlement, et de la circulaire, ces mythes.

1. voir J. P. Sartre. *Esquisse d'une théorie des émotions* Paris 1938.

2. Berl "Mort de la morale Bourgeoise". Paris 1929. N.R.F. p.157.

3. Personnage du roman de Georges Courteline : *Messieurs les ronds-de-cuir* (1893).

GOETHE AND THE ARABIC WORLD

By

CATHARINA MOMMSEN

To speak of Goethe's relationship to the Arabian world is to enter a new intellectual realm; for this relationship—despite its intensity and productivity—was for a long time concealed by the poet's more obvious relationship to other oriental cultures. Normally, when one refers to Goethe's relationship to the orient, it is the 65-year-old poet's encounter with the collection of poems known as the "Divan" by the Persian poet Hafiz, which occupies the center of attention. It was this epoch-making confrontation which resulted in Goethe's own "West-East Divan," his most important work in the oriental style: a collection of two-hundred-and-fifty poems, followed by an extensive prose commentary, the so-called "Notes and Essays".

Very different domains of the orient are extolled in Goethe's "Divan". The Persian middle ages occupy the center of attention, embodied in the works of Hafiz, Saadi, Ferdusi, and other poets whose greatness Goethe enshrined in his own works. Anyone who more closely examines Goethe's works, however, cannot overlook the fact that the poet repeatedly and enthusiastically paid homage to the Arabian world, precisely the subject which concerns us here, and a subject which has hitherto received much too little attention up to the present day. This is truly strange: for while many essays have been written about Goethe's interest in far more distant oriental lands, (particularly about his discussions of Indian and Chinese literature), his enthusiasm for the world of Arabs took on the aspect of a secret love. No one has apparently tried to assess clearly the dimensions of this devotion. Literary research provides no systematic elaboration of this sizeable complex, although astounding isolated facts about his relationship to the Arabian world are by no means concealed or unknown. One knows, for instance, that early in his life the twenty-three-year-old Goethe spontaneously conceived a liking for the Koran. During this period he wrote out many Suras from various translations of the Koran, and worked out a transcription of the sixth sura using a Latin version as his model. These early studies

of the Koran led the young Goethe to material describing the life of the Prophet, and this again led him to plan a full-scaled tragedy about the life of Mahomet (Mohammed). Only a few of his sketches have survived, but these fragments already demonstrate quite clearly the admiration with which Goethe regarded the Arabian Prophet, a respect which remained with him his whole life through. When his patron, the Duke Carl August, later pleaded with Goethe to make a translation of Voltaire's tragedy, "Mohammed, or, The Fanatic," for his theatre, only with the greatest inner conflict could the poet resign himself to the wishes of his princely friend. Voltaire's negative attitude toward Mohammed in this drama was so irritating to Goethe that it was extremely difficult for him to concern himself with a translation of this play in particular.

Moreover, Goethe's special reverence for the Arabian Prophet is to a certain extent linked with the intellectual movements which, especially during the period of his youth, were supported by the thinking elite of the time. This was the period of the struggle for religious tolerance, the period when Lessing composed his "Nathan the Wise", when Goethe's friend Herder declared his enthusiasm for the ancient Persian "Zenda-Avesta". European eyes were opened for the first time to the fact that also in other religions were to be found great and historical personalities which need not be classed as heretics in contrast to those of Christianity. Thus, Goethe spoke of great figures like Socrates, Christ and Mohammed at the same breath in order to demonstrate his belief that a divine power resided in all three.

No less important was Goethe's encounter with the Arabian world in the year 1783. In this year Goethe became acquainted with the "Mishqaq", the famous collection of the famous Bedouin poet, and this, as an English translation by Thomas Jones, had only just been published. Once again it was a new world, the own translations made, to become acquainted with what had so deeply impressed him. A portion of the poem, the "Kasside by Imtithal", has survived from this period, which Goethe and Herder had translated together. Herder, the poet's friend, was 10 years older, and had an immense knowledge of world literature. During this period he was a sort of intellectual mentor for Goethe, but quite apart from that, he became the teacher of generations of Germans through his pathbreaking ideas and achievements. Both friends, Herder and Goethe, were completely in sympathy with their estimation of the value of early Arabian poetry. They knew that they had here stumbled upon treasures which belonged

to the very first rank of world literature. We find an echo of this mutual enthusiasm for early Arabian poetry in Herder's "Ideas for a History of Mankind". In his chapter on the language and literature of the Arabs, he writes: "To the Arabs, their language was their most precious inheritance... Science, Philosophy and Poetry were cultivated in this rich and beautiful language... The art of poetry was its ancient heritage, a daughter of freedom which flowered long before Mohammed; for the spirit of the nation was poetic, and a thousand things awoke this spirit. Their country, their way of life, their pilgrimages to Mecca, the poetry competitions at Okhaz, the honour in which a rising poet was held by his tribe, the pride of the nation in its language and its traditions, its inclination to adventure, to love, to glory; even its solitude, its vengefulness, its nomadic way of life; all of these things aroused it to poetic expression, and its poetic muse distinguished itself with the power of its visions, grand and proud perceptions, by shrewd proverbs, and something unmeasurable in the perfection or faultiness of the things it chose to glorify".

Herder continues: "Their conceptions stand there like jagged cliffs reaching toward heaven; the swift Arab speaks with the flame of the word as with the lightning of the sword, with arrows of perceptiveness like those of his quivers and his bows." and Herder closes with the astounding words: "No people can pride itself on having had so many patrons of poetry as the Arabs during the height of their culture". Goethe himself, in later years, expressed his enthusiasm for Arabian poetry in similar tones. It is all the more remarkable as both friends were specialists in and passionate admirers of Greek and Roman antiquity, remarkable too, because these emphatic words about Arabian poetry were written during a period when "Classicism" was at its height, in other words, when the tendency was not to recognize anything as being exemplary, except the works of ancient Greece and Rome.

Here then, Herder and Goethe broke through the barrier of the classicist point of view with their spontaneous enthusiasm for Arabian poetry. It really took courage, during the age of classicism, to claim that no people-not even the Greeks and Romans-could pride itself on having so many patrons of poetry as the Arabs during the height of their cultural development.

Three decades after his first meeting with early Arabian poetry, Goethe once again praised the "Mualluqat" in his "Notes and Essays" to the "West-East Divan". He refers to it there as "the glorious treasure

of the Arabs", and gives an equally charming as understanding characterization of these lyrics. His observation closes with the words, that in these poems is reflected the high culture of the Koraischit tribe, the tribe which brought forth the Prophet himself.

When Goethe wrote these comments, he had already considerably enlarged his knowledge of Arabian poetry. He even began, in his sixty-fifth year, to practise Arabian speech and writing. During his youth—that is to say, during the period of his earlier Koran studies—he had already made a start with Arabic, but despite his efforts had not made much progress. We possess, however, a large number of pages with Arabic script in his handwriting, dating from the years 1814 to 1819, that is to say, the years between the poet's sixty-fifth and seventieth birthdays. Among these are also several particularly successful copies of the one-hundred-and-fourteenth Sura. These studies, conducted with the help of scholars who were specialists in the field, led Goethe to recognize that "in no other language are so many words and script so primordially bound together, as in the Arabian language. The poet quite naturally delighted in once again trying his hand at translation. With the help of a Latin version, he transcribed one of the most famous passages of old Arabian poetry from the Hudseil tribe, the vendetta poem of Taabatta Schairran, which Goethe published in his "Notes and Essays" to the "Divan" in order to give his readers a conception of the art of Arabian poetry other than that of the *Masnawi*. The extent to which this poem, with its verve, singularity, nobility and aggressive claim, had impressed Goethe, is demonstrated by a statement, which one of his visitors towards the end of the year 1830 (1831) has described: a young orientalist, who visited him a year before his death. The discussion soon turned to the "Masnawi Divan". Goethe took the opportunity to mention that Arabian culture and poetry had much occupied his attention during his last years. Whereupon the visitor, an expert in this field, expressed his admiration of Goethe's admirable, indeed exemplary transcription of an ancient Arabian epic poem. He meant the Dirge of Taabatta Schairran (p. 171) who had revenged himself on the Hudseilit tribe, one of whom had murdered his mother Amina's brother. As the discussion turned to this poem, Goethe raised his head high and, although confined to his easy chair because of a foot ailment, seemed to his young visitor to grow before his very eyes, while with majestic grandeur, like old man Zoro, he began to speak.

Under the cliffs on the road,
Stricken, he lies.
No ~~dee~~ trickles down
Into his own blood

At midday, we youths began
The hostile march,
Moved the whole night through
Like soaring clouds, restless.

Each was a sword,
Sword girded,
Torn out of the scabbard,
A gleaming flash.

They quailed the spirit of sleep:
But as their heads nodded,
We routed them,
And they were destroyed.

While Goethe recited these verses with full voice (incidentally, what an amazing memory for an old man of 81!)—it seemed to the young visitor who witnessed the scene as if Goethe, seized in an ecstasy of poetic rapture, was inventing the verse on the spot: his eyes were large and so wide open that lightning seemed to flash out of them. The impression was so overwhelming that the young man remembered it for the rest of his life, as various reports of his prove. These constantly express his astonishment that although Goethe was ill and shortly to be claimed by death, he was able to recite this poem from memory when the conversation accidentally turned in this direction. He repeated his description of this scene on many different occasions: the handsome old man sits erect, and sparks seem to flash from his eyes as he recites that Arabian poem like a wide-eyed Bard of Old, seized in a rapture of poetic ecstasy. I have purposely spent a little more time on this scene because it conveys, even more directly than the prose portions of the "Divan", how vital Goethe's connection to that Arabian poem was, despite its theme which must have been remote from his thoughts and feelings. He had never written a warlike poem himself, not even during the period of the Wars of Emancipation when so many other German poets wrote fanfares of martial verse, and the same was expected of him. Nevertheless, the warlike spirit of this thousand-year-old Arabian poem fascinated him. He sensed here something genuine, primaevally original, imposing in

its brevity and striking means of expression. That the pacific Goethe had truly made this vendetta poem of Taabatta Scharran his own, that even in his old age he was so thoroughly saturated in it, proves clearly how deeply the spirit of that poem had moved him, for we must not forget that it had been over 12 years since he had translated the 28 stanzas of the poem.

Another piece of warlike Arabian poetry which Goethe made his own in his "West-East Divan" is called, "The Winter and Timur". This is a word for word reproduction of a section out of Timur's biography written in rhymed prose by the Arabian annalist Ibn Arabschah, a bit of real Arabian poetry in which a personified winter prophesies terrible revenge on Timur and his lords. Here again, the subject is revenge, struggle, heroism, war, danger and terror. Goethe's "Divan" at this point took over particularly characteristic Arabian elements which the poet could not have found in the realm of Persian poetry. His "Divan" thus received something masculine, austere, serious, and incidentally, melancholy, which contrasted with the high-spirited world of Hafiz. But I would like to draw attention to a few other very different connections between our poet and the world of Arabia. - Goethe, strikingly enough, chose an Arabian pseudonym for himself as poet of the "Divan". In one poem he says that he will name himself Hatem from that point on, so that he may thus be recognized by his readers. He was drawn to this name by the many impressive anecdotes which told of the proverbial generosity of the legendary Hatem Thai. It should not appear "pretentious" that he adopted this name. "Not Hatem Thai, not the all giving" could he be in his poverty, but "to keep one's sights on him", should "not be considered wrong". The Arabian name Hatem conceals the German poet in many verses of the "West-East Divan", particularly when he appears as lover. He gives the name Suleika to the lady-love celebrated in these poems. Goethe thought in terms of pharaoh's daughter and wife of Potiphar, who is celebrated as the ideal of feminine beauty in many oriental poems. Goethe knew from Djamis' "Jussuph and Suleika", as well as from other oriental poems, that a positive estimation of Suleika was current in the Orient, in contrast to Europe, where only the Biblical tradition was given credence. Goethe, however, made the attitude of the Moslems his own who, in connection with the twelfth Sura of the Koran entitled "Jussuf", saw Suleika's love for the latter as an example of burning but chaste passion, which sprang from the sight of Jussuph's extraordinary handsomeness and was supposed to have led to love for God. Goethe is thinking of

the Suleika when he refers to the Suleika celebrated as his lady-love in the poem. But the name also carries with it quite a different meaning, for Goethe used it as a pseudonym for the wife of a friend of his to whom he wanted to pay verbal tribute. Their love for one another also stood in the shadow of the commandment of chastity, and found expression only in verse, in the alternating songs of the "Book of Suleika", some of which were even written by the poetically gifted lady herself.

Moreover, Hatem is not the only mask behind which Goethe, as poet of the "Divan" hides. He also plays with other possibilities of transformation, and Hatem is not the only Arabian name that he assigns to himself. For example, in one poem he slips into the role of a famous Arabian poet who had lived in Aleppo nine-hundred years before him: Motanabbi. In order to please Suleika he wants to transform himself into the shape of Motanabbi—a graceful compliment to the Arabian poet who, in this case, was also his colleague.

A poem of Motanabbi's in which he describes himself as a "Martyr of Love" impressed Goethe particularly, above all because he had read in a commentary to that poem, that those who had lost their reason or forfeited their life for love were honoured with the name of martyr by the Moslems. They regarded tragic love in this sense as a trial appointed by God, and looked upon those who suffered from tragic love as God-chosen sufferers if they endured their hour of tribulation. This concept, which he derived from the commentary on Motanabbi, impressed Goethe so much that he used it in the last book of the "Divan" under the title "Book of Paradise". He depicts here how he, in some future moment, is received by a Houri at the gates of paradise. The Houri hesitates to admit him in because the German arouses his suspicions, and he must convince her as to whether he is also "quite actually relaxed" to the Moslems, i.e., his struggle and merit have sent him to paradise. He is enabled to justify his claim by showing his wounds, in response to which the girl strokes not only his "lifewounds of malice", but also "his wounds of pleasure" (the idea derived from the Motanabbi poem). The martyrdom brings with it the right to claim access to paradise.

Goethe ran across the motif of "martyrdom for love" once again in an Arabian figure, the famous and unhappy son of the desert, Kays, who bore the nickname "Madschnun". The touching love story of Madschnun and Laila, which recalls the sad fate of "Romeo and Juliet",

or "Petrarch and Laura" in Europe, was celebrated by many oriental poets, and held a strong fascination for Goethe. The word Medschnun actually means a person who is possessed by another spirit, a raver, (made delirious by a sacred or profane love). The unhappy lover Keis was given this name because of his burning love for the pure, glowingly innocent but unattainable Leila, and it was this name which Goethe also claimed for himself. In the "Book of Ill-Humor" he claims that he should not be "condemned" for "praising himself (with the name) Medschnun". In the first poem of the "Book of Love" he glorifies Medschnun and Leila as an example for all true lovers, and in the last poem of the same book, his thoughts are with the dying Medschnun.

Just as Medschnun, who has lost his reason because he is separated from his beloved Leila, writes verses glorifying her in the desert sand, so also Goethe, as Hatem, writes his verses in the ever-changing, wind-blown dust. In one poem which was only published after his death and later included in the "West-East Divan", the poet compares himself once again with the famous lovers of Araby. The poem expresses his conviction that some future wanderer who may tread the place where the poet wrote his verses in the sand, must sense the power of his love. The wanderer will not know if it was Medschnun or another happy sufferer, but he will feel the magnetic force of a great love which remains "to earth enchained".

The subject of love occupies the central place in the "West-East Divan", just as in Arabian poetry where it had always been a favourite theme. Goethe announces, quite programmatically that, "Love is, before all else Our theme, when we sing". Goethe was inspired to write one of his most beautiful love poems by the early Arabian poet Imtaka, whose famous poem belongs to the genre Muallaquat. As Goethe sought poetic expression for the despair of his situation after he had taken final farewell of Suleika, the example of this Muallaquat Kasside from the pre-Islamic period called forth the verses in which he puts himself in the position of a sorrowing Bedouin, weeping in the endless waste of desert after the separation from his beloved. Using turns of phrase suggested by the Arabian original, Goethe wrote the following lines:

Let me weep! enfolded by night,
In the unending desert.