

LA REVUE DU CAIRE

لا ريفي دي كير

SOMMAIRE :

	Page
ANDRÉ LHOTE Les Mystères de la Peinture.....	83
AHMED RASSEM Cinq poèmes du Sud et cinq du Nord	107
JULIEN BENDA Du Langage.....	114
F. ABOU-KHATER Shagar Eldorr.....	122

LA VIE LITTÉRAIRE A PARIS

BERNARD GUYON Livres d'Histoire Littéraire	152
---	-----

LES ARTS — LA MUSIQUE

L. MAKARIUS..... La Retrospective de Mahmoud Saïd.	163
--	-----

rdc

ÉGYPTE : 18 PIASTRES

La Revue du Caire

LA PLUS IMPORTANTE REVUE

DE LANGUE FRANÇAISE AU MOYEN-ORIENT

*au service des Echanges Culturels entre l'Orient
et l'Occident*

NOTRE PROGRAMME :

★ Faire connaître au public international les principales œuvres contemporaines ou classiques de langue arabe.

★ Tenir les intellectuels d'Europe au courant des tendances importantes et des problèmes culturels qui préoccupent l'élite intellectuelle d'Orient.

★ Publier toutes les contributions importantes à l'étude de l'Histoire et de la Civilisation Orientales, qu'elles soient dues à des spécialistes d'Europe ou d'Egypte et d'Orient.

★ Permettre aux écrivains d'Egypte de langue française de s'exprimer et d'être appréciés dans le monde.

★ Tenir les milieux cultivés d'Egypte et d'Orient au courant des tendances intellectuelles et des principales réalisations artistiques d'Occident.

GREEN'S COMMERCIAL AGENCIES

(J. GREEN & Co.)

LE CAIRE

Tel 79948

B.P.600 - C.R.C.25998



ALEXANDRIE

Tel 28666

B.P.1867 - A.R.C.17262

PRINCIPAUX FOURNISSEURS DES UNIVERSITES ET
ADMINISTRATIONS GOUVERNEMENTALES en articles
PHOTOGRAPHIQUES — CINEMATOGRAPHIQUES
OPTIQUES

comprenant

Cameras, films, papiers, appareils photographiques
et cinématographiques de développement pour
Studios, appareils de reproduction « Ruthurstat »
installations pour microfilms, produits optiques.

APPAREILS ET INSTRUMENTS ELECTRIQUES
INSTALLATIONS CINEMATOGRAPHIQUES
INSTALLATIONS ELECTRONIQUES

et compris

Postes radiophoniques récepteurs et transmetteurs,
téléphones, réseaux téléphoniques internes, ampli-
ficateurs de son, microphones, hauts-parleurs, cables,
etc., etc.

*Le tout
sous le contrôle d'un
département technique
spécialisé*

SUR DEMANDE

Démonstrations et plus amples renseignements.

MISSION LAIQUE FRANÇAISE



LYCEE FRANÇAIS DU CAIRE

2, Rue Youssef El-Guindi

JARDIN D'ENFANTS ET PETIT LYCÉE.

Arabe dans toutes les classes, depuis le Jardin d'Enfants et anglais à partir de la Huitième.

LYCÉE DE FILLES.

Entièrement séparé. Préparation au Baccalauréat français et Cours Complémentaires (culture générale; enseignement ménager; puériculture).

LYCÉE DE GARÇONS.

Enseignement de base commun. Option après le premier cycle entre les Sections française, égyptienne et commerciale, Éducation physique et sports. Formation de l'esprit et du caractère par les méthodes libérales et actives. Service automobile.

LYCEE FRANÇAIS D'ALEXANDRIE

Chatby

JARDIN D'ENFANTS, LYCÉE DE FILLES

Entièrement séparé. Préparation au Baccalauréat français et au Baccalauréat égyptien. Section d'enseignement ménager.

LYCÉE DE GARÇONS.

Préparation au Baccalauréat français, au Baccalauréat égyptien et au Diplôme Supérieur de Commerce.
Enseignement de l'arabe et de l'anglais dans toutes les classes.
Éducation physique et Sports.

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'AGRONOMIE ÉGYPTIENNE.

Au Lycée et à l'annexe agricole de Ras el-Soda.

COURS SUPÉRIEURS:

sciences, lettres, droit, sciences économiques.

COURS D'INGÉNIEURS:

chimistes et de sous-ingénieurs électro-mécaniciens.

**La rentrée est fixée, dans tous les Etablissements
de la Mission Laïque Française,
au 4 Octobre 1951.**

MISSION LAIQUE FRANÇAISE



LYCEE FRANCO-EGYPTIEN

Avenue Fouad 1er, HÉLIOPOLIS

LYCÉE DE GARÇONS.

Les deux cultures française et égyptienne données à tous les élèves.

Préparation aux Baccalauréats égyptien et français. Français, arabe et anglais obligatoires.

LYCÉE DE JEUNES FILLES.

Entièrement séparé du Lycée de Garçons.

Baccalauréat. Section de culture générale. Arts d'agrément et ménagers.

JARDIN D'ENFANTS.

Tous les sports sont pratiqués sur les plus vastes et les plus beaux terrains d'Égypte. — Autobus.

COLLEGE FRANÇAIS DE GARÇONS

45, Rue du Daher.

Prépare au Certificat d'Études primaires françaises et au Baccalauréat égyptien.

COLLEGE FRANÇAIS DE JEUNES FILLES

6, Rue Zohni, Daher

Prépare aux Certificats d'Études primaires et aux Brevets. Arabe et anglais dans toutes les classes.

Section de préparation au Brevet d'Études Commerciales.

**La rentrée est fixée, dans tous les Etablissements
de la Mission Laïque Française,
au 4 Octobre 1951.**

ENREGISTREMENT MAGNETIQUE SUR FIL

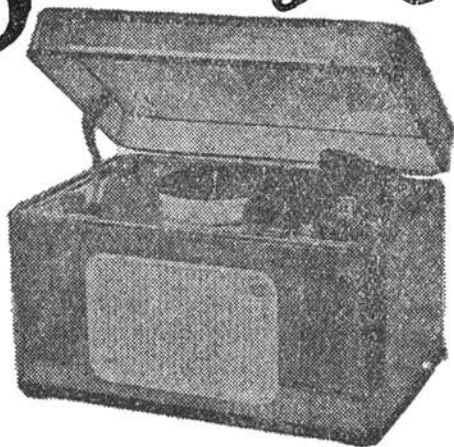
JOINT L'UTILE A L'AGREABLE

APPAREIL IDEAL POUR DICTER VOTRE COURRIER

ET POUR VOS SOIREEES DANSANTES

LE

Sonofil



R.C. 3518

Une fabrication

de la

DIVISION "ELECTRONIQUE"

des

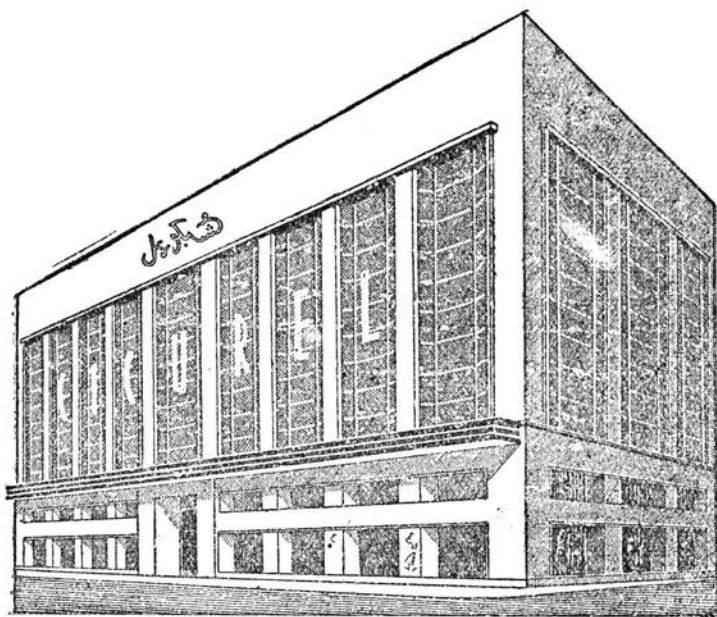
**ATELIERS DE CONSTRUCTIONS
ELECTRIQUES DE CHARLEROI**

SOCIETE ANONYME



TEL 59816

40, Rue Falaki - Le Caire



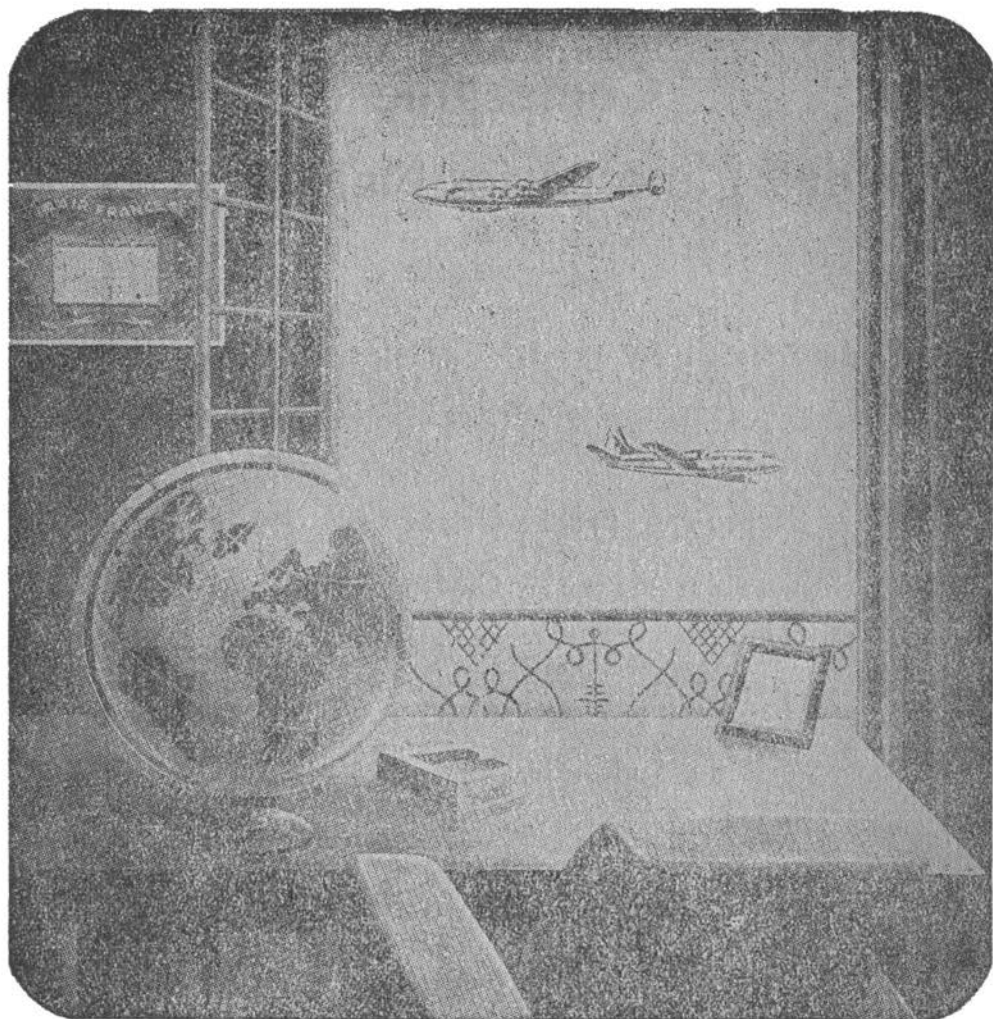
Grands Magasins

Cicurel

S. A. E.

Les magasins les plus élégants d'Egypte

R.C. 26248



**VOYAGEZ VITE ET CONFORTABLEMENT DANS
UNE AMBIANCE AGRÉABLE GRACE AUX AVIONS**



AIR FRANCE



•• Alexandrie : 3, rue Fouad Ier - Tél. 21257

Direction régionale et Aérogare - Midan Soliman Pacha Tél. 79914-15

Agences : Le Caire Imm. Shepheard's Tél. 45670

ET TOUTE AGENCE DE VOYAGES RECONUE

LA REVUE DU CAIRE

FONDÉE EN 1938
Vol. XXVII No. 142

SEPTEMBRE 1951

DIRECTEUR :
Alexandre Papadopoulos

LES MYSTERES DE LA PEINTURE

I

LA PEINTURE A L'ETAT PUR

La mission dont j'ai à m'acquitter ce soir est extrêmement délicate. Il s'agit, en effet, de vous montrer à l'aide de projections, commentées avec simplicité, que l'art de la peinture, dès qu'il eût franchi le stade préhistorique (dont nous n'avons pas encore la clé), connut rapidement des complications, des ruses, des détours, bref des ambitions spirituelles dont le public du XXe. siècle n'a qu'une très faible idée, tout occupé qu'il est de problèmes mécaniques, d'une part, et de raffinements littéraires, de l'autre.

N.D.L.R. — Nous sommes heureux de pouvoir offrir à nos lecteurs le texte de deux des magistrales conférences que M. André Lhote a données au Caire, sur l'invitation du Département de la Culture du Ministère Egyptien des Affaires Etrangères et sous le patronnage de S.E. le Dr. Taha Hussein Pacha. La matière de ces conférences est destinée à former un important ouvrage qui devra être magnifiquement illustré. Chacun appréciera le contact direct avec la pensée lucide et saine et le verbe vif, imagé, robuste d'un artiste créateur qui est aussi l'un des meilleurs esthéticiens de ce temps. Les œuvres citées par A. Lhote dans cet article sont trop connues pour qu'il soit indispensable de les reproduire.

Ici, Ford et Citroën, là André Gide et Paul Claudel furent les talentueux introducteurs à ces deux sortes de curiosités. Quant à l'Art, malgré la présence encore vivante de Rodin, de Cézanne et de Renoir, personne, sauf les artistes eux-mêmes, ou les critiques d'art, dont c'est le métier, ne s'interroge sur ses mystères.

On regarde, on achète des tableaux sans savoir ce qu'il y a dedans, alors que le moindre automobiliste a la curiosité de son moteur, dont, semblable à la pythée de jadis, aux prises avec les vapeurs que l'on sait il interroge anxieusement les entrailles fumantes.

Ce n'est pas que peintres ou sculpteurs aient dédaigné de s'expliquer sur leur activité, depuis Leonard de Vinci ou Delacroix, mais s'ils démontent la structure de leurs tableaux, celle-ci apparaît tellement plus complexe que celle d'une mécanique, que le courage abandonne la plupart des lecteurs ou des auditeurs, qui préfèrent s'en tenir, pour tout critérium, à la notion misérable de copie de la Nature, comme si la photographie ne battait pas, sur ce point, tous les records.

Ainsi l'on voit le public, rompu aux artifices de la syntaxe la plus compliquée, initié aux intermittences du cœur et de l'âme par Marcel Proust et tous les spécialistes de la psychologie, ou, par ailleurs rompu aux bonds vertigineux de la vie motorisée, demeurer fermé aux beaux mystères de la peinture. Les quelques amateurs émancipés qui se rient, eux, de la notion périmée de ressemblance textuelle, s'en tiennent au stade embryonnaire de la dégustation physique du tableau, assemblage de couleurs qui font plaisir à voir, comme un plat bien cuisiné fait plaisir au palais.

Dès lors, on peut comprendre le trouble qui me prend subitement, devant la tâche ingrate qui m'est

assignée, de dévoiler les dessous de Dame Peinture, au risque d'effaroucher les rêveurs romantiques, pour qui ne compte que les mystères du sentiment. Pour arriver à mettre à nu le mécanisme compliqué du tableau *composé*, il me faudra vous demander de m'accompagner avec bienveillance tout au long d'une grande promenade qui nous conduira des chefs-d'œuvres des premiers âges aux plus audacieuses spéculations des maîtres d'aujourd'hui.

Cette promenade se fera en cinq étapes, peut-être davantage, si vous y prenez goût. Nous partirons ainsi de la perfection, atteinte du premier coup, pour arriver progressivement à la décadence absolue, d'où nous rebondirons vers une promesse de salut.

C'est ainsi que, pour ce soir, nous nous en tiendrons strictement à la peinture à deux dimensions, c'est-à-dire au seul mur et à la ligne qui le décore, remettant à mercredi prochain un voyage au pays de la troisième dimension et du clair-obscur. Nous aurons mérité alors de nous détendre au sein de l'impressionisme, histoire de prendre des forces pour mieux affronter les inquiétantes libertés du cubisme et de tous les passionnants cataclysmes qui en découlèrent.

*
**

Toute œuvre d'art est une *combinaison* d'éléments *diversement dosés*, selon les aspirations et peut-être les maladies de l'époque. Quels sont ces éléments ?

C'est d'abord la ligne. Tout objet peut être *signifié* par des combinaisons de lignes droites diversement orientées, alternant avec des courbes diversement accentuées. La ligne qui se veut expressive donnera naissance à un *ornement représentatif* doué de vie intrinsèque. Je n'ai pas attendu de venir en Egypte

pour parler d'hiéroglyphes, à propos de l'expression linéaire du peintre. Fra Angelico, Cranach et les cubistes, dessinent des hiéroglyphes et les remplissent de couleurs variées. Ces signes, bien entendu, ne sont pas un décalque de la réalité, mais une allusion poétique à celle-ci. On peut avoir la tentation de serrer la main d'un personnage imité par Bouguereau ou tout autre photographe en peinture, mais on n'aura jamais envie de caresser celle d'une Vierge byzantine. On ne s'empare pas d'un signe, on se contente d'en admirer la beauté.

Le second élément nécessaire à la construction de l'œuvre d'art, est la couleur. Comme l'ornement dont je viens de parler, la couleur n'est pas imitation, mais signe symbolique. La palette se divise en tons chauds, c'est-à-dire riches en teneur solaire : jaune, orange, rouge, et en tons froids, évocateurs de la nuit : vert, bleu, violet. En peinture, comme en musique, la composition commence à l'établissement d'une dominante. La dominante chaude ou froide, selon qu'elle évoque le crépuscule ou le plein soleil, suscite des impressions dont la gamme est très étendue.

Je me hâte de dire que cette couleur, employée abstraitement par tous les peintres dits *primitifs*, se trouve dans la nature même. Et, à ses débuts, le peintre d'imitation s'efforcera de rechercher dans le premier objet venu, visage ou cafetière, les parties chaudes et les parties froides. En général, toutes les parties qui avancent, recevant plus de lumière que les parties creuses, sont saturées d'orangé, ton chaud par excellence, alors que les parties creuses, l'orbite de l'œil par exemple, contiennent des tonalités bleutées. Il faut renoncer à faire de la peinture, et même à la goûter, si l'on n'est pas capable de discerner dans la nature ces phénomènes essentiels.

Le troisième élément, enfin, est la *valeur*, c'est-à-dire le degré de *saturation* de la couleur qui la rapproche du clair ou du sombre. La signification de la couleur s'en trouve modifiée. Un bleu clair, par exemple, quoique froid, peut évoquer une idée de bonheur ou de beau temps, alors qu'un bleu foncé ne peut que donner des idées fort tristes.

A ces trois éléments primordiaux, ornement, couleur et valeur, il faut ajouter le *rythme*. Tous les chefs-d'œuvre du passé, monuments sculptures ou peintures, sont rythmés. Ils peuvent l'être soit par des rapports mathématiques, soit par la répétition d'un geste emprunté à la réalité qui se répercute en quelque sorte sur tous les points essentiels de la composition, comme nous le verrons sur les images qui vont suivre.

Pour en finir avec ce préambule un peu scolaire, je dirai encore que toutes les compositions de lignes et de couleurs antérieures au XVI^e siècle ont été décoratives, c'est-à-dire soustraites systématiquement à la perspective, dont les maléfices n'ont pu être déjoués victorieusement que *par ses inventeurs mêmes* : Paolo Ucello en tête.

L'opération *magique* qui réduit le spectacle naturel en spectacle décoratif consiste à faire *chavirer* sur la surface du tableau tous les objets qui, dans la réalité, sont échelonnés en profondeur, de façon que les plus éloignés atteignent le haut de la composition, cependant que les plus rapprochés demeurent sagement dans le bas. *Ce procédé de bascule a suscité la plupart des chefs-d'œuvre* des Musées, car du XVII^e siècle à nos jours, nous n'avons que trois siècles, si je sais bien compter, durant lesquels (personne ne me contredira), beaucoup d'œuvres coupables ont vu le jour. Cinq mille ans de chefs-d'œuvre contre trois cents ans bourrés d'erreurs,

voilà qui est péremptoire. Après avoir récapitulé les éléments stables, permanents du tableau : l'ornement, les tons chauds et froids, les valeurs, la vertu décorative, le renversement sur le plan, il ne me reste plus qu'à ajouter que, durant les millénaires où ces éléments furent respectés, l'art de la peinture toucha à la perfection. Le plus extraordinaire, et ce qui montre la puissance de la technique rationnelle, c'est que la perfection était à la portée de tous, pourvu que les *invariants plastiques* fussent respectés. La perfection égyptienne, grecque, byzantine, romane et gothique, qui appartenait à tous, ne fut plus que l'apanage de génies individuels dès que *les méthodes traditionnelles* furent abandonnées. Par ces mots, je veux dire : dès que le *sentiment*, au lieu de susciter l'ordonnance de l'œuvre, devint au contraire élément de perturbation, par son impatience à se manifester sans la contrainte des *Invariants*.

Nous allons donc regarder des images éloquentes que je commenterai le plus rapidement possible. Il ne me sera pas besoin de parler longuement pour vous aider à constater que la perfection plastique et colorée *a été atteinte dès les premiers jours* par des combinaisons *lucides et autoritaires* des éléments simples que nous avons énumérés. Tout ce qui a été ajouté à ces éléments, appelés décoratifs, l'a été, comme disent les hommes de loi, à titre surrogatoire. *Les entonnoirs de la perspective, les nœuds et serpentements de l'anatomie, les cavernes du clair-obscur* sont des infractions géniales à la pureté primordiale de la décoration expressive. Mais nous savons que l'Homme, dès qu'il a trouvé le bonheur, ne tarde pas à s'en fatiguer, et à lui préférer l'inconnu, l'aventure, l'inquiétude et même le désespoir.

Avant que soient découverts les moyens de tricher avec les lois plastiques essentielles, ces lois étaient illustrées avec franchise. La vérité dans les œuvres primitives tient à un fil, s'il s'agit du dessin ; je veux dire à un trait pur.

A Altamira, aux Eyzies ou à Lascaux l'essentiel de l'animal est exprimé par un trait récapitulatif. Entendez par là que ce trait ne coïncide en aucun de ses points, avec le contour réel de l'animal. Celui-ci n'est pas copié, mais remplacé par les élans et les brisures d'une ligne déjà consciente de sa vertu ornementale. Elle *survole* la forme naturelle sur certains points, négligeant les médiocres affaissements de la structure animale et, tout à coup, pénètre cette forme comme un couteau, pour y faire une entaille éloquente.

Nous voyons ainsi qu'avant même que s'impose le souci de décoration, la ligne magique d'il y a vingt mille ans essaie déjà de vivre par elle-même, pour elle-même, et qu'elle cherche sa vérité, non dans sa soumission à l'objet, mais dans son indépendance vis-à-vis de lui. Nous sommes obligés de conclure que la qualité d'un système linéaire dépend d'une certaine *distance* qui le sépare de l'objet. Au delà de cette distance, il y a abstraction inintelligible, en deça il y a décalque inexpressif.

Mais le phénomène de la déformation obligatoire, de *l'abstraction inspirée*, s'impose avec force dès que l'image se trouve enchassée dans une architecture. De même que le jaillissement de deux colonnes oblige le matériau constructif à lui opposer la rigueur horizontale du linteau, ou le demi-cercle de l'arcade, de même le profil rectiligne de ce vase Susien oblige le corps du cerf qui le décore à s'incurver, et ses cornes à amplifier leur développement.

Nous voyons, devant un des plus anciens témoignages connus, qu'*expression* et *abstraction* ne font qu'un et que la puissance d'une ligne expressive provient du contraste qu'elle fait avec la ligne voisine : ici courbe, là angle net. Nous allons bientôt faire une autre constatation : les intervalles entre les objets, c'est-à-dire les surfaces non représentatives, deviennent, du fait de ces contrastes entre droites et courbes, aussi intéressants que les objets représentés. Ces intervalles, subitement doués de vie intrinsèque, sont aussi vivants que les parties inspirées du réel. On peut alors énoncer comme première loi que dans une œuvre bien composée, *les vides valent les pleins*.

Quittons cette fresque en miniature et considérons cette chasse aux oiseaux du 1er empire thébain. Voici une composition plus compliquée que celle du vase Suisien, mais faite de *motifs* superposés, aussi rigoureusement agencés que ceux du vase. Chaque motif se différencie *au maximum* du motif voisin. Grâce à cette variété, l'œil qui parcourt cette page en tous sens est constamment tenu en éveil par des inventions ininterrompues. On peut alors énoncer cette loi : toute représentation d'une action donnée est composée de *motifs* faits de lignes de différentes qualités et de différentes quantités, réparties de façon à partager le mur ou le panneau en vides et en pleins également actifs, vivant d'une vie plastique propre, indépendante de leur signification. *L'intensité de l'œuvre provient de la rencontre idéale de l'objet pris comme modèle et de l'abstraction à laquelle il a donné naissance.*

L'émotion, chère aux romantiques larmoyants ne provient pas de la quantité de pleurs versés devant le spectacle, mais de la belle réconciliation (comme du père et de l'enfant prodigue) de l'objet distancé et de son image libérée.

Il n'est pas inutile de remarquer que la scène tout entière se passe strictement sur la surface du mur, sans la moindre allusion à la profondeur. Les signes ou motifs expressifs se superposent sans espace perdu, comme s'il s'agissait d'une feuille de papyrus sur laquelle on ne s'arrêterait d'écrire que lorsque le récit serait terminé.

Le Prince de Cnossos que voici, a la grâce des fleurs parmi lesquelles il se promène, et la pureté d'une démonstration mathématique. Si l'on veut s'exercer au jeu plastique dont j'ai parlé, qui consiste à juger de la valeur des pleins par celle des vides que ces pleins déterminent, on ne peut qu'admirer la beauté de l'intervalle compris entre le plumet et le bras tendu, qui contraste si fortement avec l'intervalle sinueux qui sépare ce même bras de l'ondulation des œillets. L'esprit plasticien s'émerveillera en outre de voir de l'autre côté de cette figure élégante un troisième intervalle triangulaire, radicalement différent des deux autres et qui semble être la *rime plastique* de l'angle humain dessiné par le torse et l'écartement des jambes.

Si j'insiste sur ce jeu tout géométrique des surfaces, considérées indépendamment de leur contenu représentatif, c'est parce que c'est le seul moyen de juger de la valeur plastique d'une œuvre d'art sans se laisser influencer par le charme facile de l'apparence anecdotique. Il est salutaire de goûter *d'abord* la valeur absolue de l'œuvre et *ensuite* la valeur représentative. Toutes les fautes d'appréciation artistiques proviennent de ce que cette hiérarchie des valeurs est renversée, qu'on juge d'abord de la ressemblance, et qu'on a tendance à s'en tenir là.

Je ne voudrais pas abandonner cette épure so-lennelle sans rappeler cette loi trop oubliée : tout objet, du moment qu'il décore une surface déterminée, abandonne le monde des valeurs relatives pour celui des

valeurs absolues. Il n'a que faire du hasard qui mène les hommes. Une ligne surchargée est pour lui une menace de mort. Un cheveu de trop — (un cheveu à l'échelle plastique) — menace d'alourdir sa structure. Et enfin : *Il n'est pas de sourire plus clair que celui qu'on voit naître au sein de la rigueur.*

Nous avons admiré jusqu'ici des formes sans épaisseur dues au génie de l'Égypte et de la Grèce. Ces formes, si elles contentent les amateurs d'expression pure, déçoivent les sensuels, amoureux du volume. Les sensuels se contentent malaisément des *allusions* que font à la profondeur un œil de face dans un visage de profil, ou un torse de face sur des jambes de profil selon la convention égyptienne. C'est pourquoi on inventa par la suite des déplacements plus suggestifs.

Analysons ceux que nous offre cette Bacchante grecque. Ses jambes sont orientées vers la droite et de façon qu'on puisse voir l'épaisseur postérieure, mais le dos retourné violemment, se trouve face au spectateur, cependant que la tête, selon l'impulsion donnée, se place de profil comme les jambes, mais cette fois orientée vers la gauche. Le personnage, ainsi, a fait, sans qu'on y prenne garde, un tour complet sur lui-même. Que signifie cette gymnastique violentant si fort les lois de l'anatomie ? Elle signifie simplement que fatigué de la représentation des corps silhouettés et sans épaisseur, l'artiste a voulu suggérer le volume, sans cesser d'être fidèle à la ligne expressive. Faisant appel à notre sens tactile, il nous prend comme complices et collaborateurs. En manœuvrant de droite à gauche le corps de sa Bacchante, il manœuvre du même coup notre appareil physiologique qui reconstitue spontanément l'espace parcouru par le mouvement de ce corps tournant.

C'est vraiment un spectacle admirable que de voir les ruses qu'emploie le plasticien pur, esclave de la sur-

face plane, pour exprimer le volume sans cesser d'être fidèle aux deux dimensions initiales. La troisième dimension est interdite, mais il n'est pas défendu d'y faire allusion.

Nous allons voir un lion du XII^e siècle qui cherchera, lui aussi, par ses retournements dans l'espace, à suggérer irrésistiblement la profondeur. Il évolue également en deux sens différents et de plus il imprime à son corps un mouvement de torsion supplémentaire. Il montre à la fois son dos et son ventre. Le rythme, dont nous avons vu la nécessité, déploie ses arabesques magiques sans être altéré par le modèle, qui créera la surface au bénéfice, plus tard, de préoccupations entachées de littérature.

Cette danse admirable du crayon et du pinceau nous la voyons déployer ses entrelacs dans les gestes des personnages empruntés, comme le lion, à la Bible fameuse de Winchester. Ces corps dansants racontent avec précision une histoire, que je n'ai pas le temps de narrer, préférant vous faire remarquer que l'artiste, à cette époque sans péché, fait deux parts de sa vie : il sert la communauté, d'une part, de tout son cœur, et, de l'autre, il impose à cette communauté, aussi ignorante que toutes les communautés, même modernes, le bénéfice de la fantaisie et de la beauté.

L'artiste, en effet, doit mener de front deux devoirs essentiels :

1^o) Répondre à la demande toujours sentimentale du public.

2^o) Donner par surcroît à ce même public, *bien qu'il ne le souhaite pas*, une leçon de lyrisme et de pureté. C'est ce que certains modernes, Georges Braque en particulier, essaient de faire aujourd'hui, comme nous le verrons plus tard.

Ne quittons pas le rythme sans admirer ce beau dessin persan. Chaque fois que la volupté entre en jeu, la courbe apparaît et semble se suffire. Elle évoque les grâces et les abandons du corps féminin, comme la ligne brisée exprime les déchirements de l'inquiétude et de la colère. Nous verrons cette dernière à l'œuvre bientôt.

Avant de suivre le peintre dans ses allusions de plus en plus malicieuses à la profondeur interdite, nous nous arrêterons à un modèle de peinture rigoureusement plane. Elle est due à un Africain, de ceux que les modernes dégénérés appellent des sauvages. Or, pour nous, plasticiens, la pire sauvagerie, en matière d'art, est de *bafouiller le pinceau à la main*. Dans cette véritable composition, pas de désordre ni de surcharge. On admirera la variété des signes et des combinaisons décoratives. Les boucliers, en papillon et en langue de chat, ne paraissent jamais répétés, tellement leur couleur est ingénieusement distribuée. Comme dans les fresques égyptiennes, mais spontanément cette fois, les motifs ornementaux ne sont jamais identiques et les ruses millénaires, comme ces flèches jonchant le sol pour en rompre la monotonie, ne semblent être que des cadeaux du ciel.

Avec l'époque gothique apparaissent les inventions les plus astucieuses sur le thème de la troisième dimension dont on frôlera les dangers sans en être victime, comme le toréador frôle et pique le taureau sans tomber dans ses cornes.

Si nous superposons deux objets, même par le moyen de la ligne seule, l'épaisseur sera suggérée. Et qui dit épaisseur dit troisième dimension, espace, profondeur pour l'esprit. C'est en quelque sorte de la topologie.

Dans cette espèce de croix gammée perfectionnée, Villart de Honnecourt, dont un merveilleux carnet de dessins nous a été miraculeusement conservé, nous montre quatre hommes superposés, se sculptant eux-mêmes. C'est l'image de l'esprit qui crée son univers et qui, tournant sur lui-même, se construit un système fermé symbolique du système solaire. La gravitation, qui caractérise tout monde organisé, et par conséquent toute composition, reçoit là une magnifique illustration.

Mais la tentation était trop forte de taquiner la profondeur d'un peu plus près, et les phénomènes de la perspective, dont deux siècles plus tard les Italiens devaient se faire une spécialité, méritaient sinon d'être retenus durablement, du moins d'être notés.

Dans le même album, Villart de Honnecourt s'amuse de la déformation perspective, mais au lieu de s'en servir pour trouser sa composition, et le mur sur laquelle elle se pose, il la renverse, selon un principe que j'ai fréquemment exposé. Le point de fuite ne sera pas sur la ligne d'horizon, dont la conception est insoutenable, mais dans l'œil même du spectateur, selon une loi qui vaut celle des renaissants et que les Chinois ont magistralement illustrée.

Dans la circoncision de Meister Wilhelm, (XIV^e siècle), nous voyons le peintre allemand adopter le même principe. Le même socle, au lieu de s'enfoncer dans le mur par l'effet de la perspective, se pose au contraire devant lui, au même titre que les personnages. L'épaisseur, cette fois, est imitée au lieu d'être allusive, mais ce bloc, comme d'un bas-relief, respecte encore le caractère plan du mur.

Que ces spéculations sur l'espace ne nous empêchent pas de saluer la présence du rythme. Il naît de l'auréole de la Vierge et du manteau autour de son

bras enroulé. Le prêtre et St. Joseph obéissent à ce mouvement qui se répercute dans les plis du socle et dans les principales masses du tableau. On peut également admirer que la réunion de quatre personnages ait lieu sans place perdue et que seul le vide apparaisse dans le haut de la composition pour marquer l'extrême limite de la profondeur décorative.

Il y eut en Russie, du XI^e au XV^e siècles, une école de peinture florissante, qui ajouta à la tradition byzantine une couleur suave. Cette Annonciation de l'école de Novgorod obéit à la loi du redressement du spectacle sur le plan du mur dont je vous ai déjà entretenus. Perspective à rebours, toujours ; la scène et le décor se plaquent sur le panneau. L'écriture est rigoureusement plastique. Le plus remarquable, c'est que la profondeur, tentation persistante et toujours dépassée, se construit idéalement, par une espèce de raisonnement involontaire. Car il est évident que les personnages sont devant les maisons et que les murs situés au bout d'un couloir limité par des obliques sont en recul. Tout est dit en peu de signes et pour l'esprit seulement. Et l'œil, content de ne pas s'égarer en des lointains inconsistants, peut s'abandonner à la délectation pure sans remords nés de concessions grossièrement charnelles.

Bien des personnes habituées à considérer le tableau comme une réplique du monde extérieur s'étonneront de toutes les combinaisons que je défends, alors qu'il serait si simple, pensent-elles de reproduire les apparences. Ces amateurs de nature à tout prix ne se doutent pas que le monde constitué par les œuvres d'art est un univers dans lequel on se meut avec l'esprit et non avec les pieds. On ne marche pas dans un tableau comme dans la rue, et l'on ne s'y déplace que mentalement. Plus le tableau est grand, plus

l'ambition d'échapper aux lois vulgaires de la rue doit se montrer.

Voici une fresque immense de la Chapelle des Espagnols à Florence. Il s'agissait de faire tenir sur un mur plat le déroulement dans l'espace de la montée au Calvaire et de Jérusalem assistant au défilé. On pourrait croire que l'échelle de la ville fut réduite pour exprimer l'éloignement. Ce serait faire erreur, puisque le cortège, contournant la ville, conserve les mêmes proportions qu'au premier plan. Pourquoi ? Parce que l'action humaine est plus importante, moralement, que le décor. Il ne peut pas être question dans ce cas de respecter les rapports entre palais et personnages, mais d'adopter contre les lois misérables de la perspective, une hiérarchie spirituelle. Ce ne seront pas des rapports numériques qui seront exposés, mais des rapports de valeurs morales. Nous sommes en face d'un chef-d'œuvre basé sur ce que je demande la permission d'appeler la *perspective affective*.

Dans ce monde idéal de la peinture pure, l'artiste choisit, parfois avec son cœur, parfois avec son seul sens de la beauté formelle. Le choix des valeurs, dans ce cas, implique un scepticisme radical en ce qui concerne les apparences extérieures. Seule compte la surface à décorer, qu'il s'agisse d'un mur ou d'une simple feuille de papier.

— La feuille, la voici ornée par un artiste persan du XVII^e siècle. Sceptique autant qu'il se peut, ce peintre emploie simultanément deux procédés d'expression de l'espace. Il respecte la perspective visuelle lorsqu'elle sert la plastique, il la remplace par l'objet non déformé lorsque les contours de cet objet ne lui paraissent pas pouvoir supporter d'être modifiés par la perspective sans en souffrir. *Nous sommes là devant un véritable cas de pragmatisme pictural.*

Que voyons-nous dans cette miniature ? Dans le bas, un bassin mis en perspective, parce que le trapèze ainsi obtenu joue parfaitement dans le rectangle tracé par le cadre des deux cyprès. Plus haut ce sera la vasque où se baignent les femmes qui servira de cadre au sujet principal et qui donnera sa carrure à toute la composition. On ne peut imaginer sans rire cette vasque mise en perspective, tellement elle est belle et nécessaire ainsi renversée sur le plan absolu.

Vous saisissez maintenant ce qui constitue la beauté plastique d'une œuvre : *c'est lorsque la nécessité d'expression et celle de plastique pure coïncident parfaitement.*

En remontant, nous voyons un autre bassin sans importance qui peut supporter d'être mis en perspective sans dommage, ainsi que la grande vasque du fond, que surmonte un mur dont le contour refuse d'être modifié pour les raisons que vous connaissez maintenant.

Ainsi, du haut en bas de sa composition, le peintre a joué avec deux visions du monde, avec deux conceptions opposées par conséquent, adoptant pour les besoins de la cause plastique, l'idéal archaïque de l'objet tel qu'il est et la conception occidentale de l'objet tel qu'il paraît être. Il va de l'absolu au relatif avec une géniale agilité. Nous retrouverons ce non-conformisme chez les modernes, dont la sagesse de fraîche date s'alimente aux fastes de l'Orient. Ce sont l'Orient et l'Extrême-Orient qui nous ont donné le goût de la couleur et qui nous ont appris à rejeter tout ce qui conspire contre elle : la perspective et le clair-obscur. On sait quel ascendant les estampes japonaises ont exercé sur Manet et Van Gogh. Les estampes, ces feuilles qu'emporte le vent, sont par la technique, *de véritables murs*, alors que tant de peintures maçon-

nées, crevassées en quelque sorte par l'excès de modelés accidentels, ne sont que des chiffons de toile salie.

C'est ce qu'a compris Van Gogh, d'abord peintre du noir opaque étalé au couteau à palette qui, au fur et à mesure qu'il s'est rapproché de la maîtrise, a abandonné la ronde-bosse pour y substituer la musique des teintes arrachées aux maléfices nocturnes du modelé.

Admirons donc avec reconnaissance, cette estampe de Toyokouni et remarquons en passant que non seulement le clair-obscur en est absent, mais aussi la déformation ornementale résultant des plis de l'étoffe. Les cubistes reprendront le procédé et étaleront à *plat* les motifs des étoffes ou des buissons en fleurs, afin de les douer d'éternité.

Chaque fois que je me trouve ainsi devant un problème de perspective magistralement résolu, je ne peux sans tristesse voir un Chinois ou un Egyptien venir à Montparnasse pour y apprendre la perspective et la ronde-bosse !

A l'abstraction décorative du Japonais, un panneau français du XVI^e siècle n'ajoutera que la saveur d'une matière admirable. Il continue d'être mural, comme toute peinture parfaite, mais par surcroît il nous offre un enduit de miel, qui a sur notre sensibilité un pouvoir d'envoûtement extraordinaire. Cette sensualité qu'on trouve chez le véritable amateur de peinture est une espèce de profonde gourmandise pour les beaumes rares et les tonalités expirantes, pour tout ce qui, orienté vers l'esprit, ne semble vouloir conserver de la vie matérielle, que ce qui est sur le point de la quitter.

Il sied de se recueillir devant cette image de la perfection, mais ce ne sera pas avant d'avoir remarqué la soumission de ces formes douloureuses au *rythme brisé*. On remarquera cette montée de personnages sur un plan oblique, solidaires du drame qui se joue, et comme soulevés par quelque mécanique cachée. Seuls deux comparses au premier plan et dans le fond, échappent à ce déplacement général, car ils ont mission de rétablir l'équilibre en opposant à ce mouvement ascendant l'obliquité complémentaire. Ainsi, notre psychisme intime sera actionné délicatement et nous goûterons le plaisir complexe d'une menace de déséquilibre qui se résoud harmonieusement.

Nous avons parlé il y a un instant de pragmatisme plastique. C'est le moment de voir un peintre d'obédience byzantine user du modelé sur une main, sur la tête et les ailes d'un ange, et laisser sur la tunique la couleur plate. Pourquoi ? Parce que la saturation colorée détache l'objet du fond. La couleur pure n'a donc pas besoin d'être modelée pour évoquer les objets solides : de simples traits évoqueront les plis sans insistance de mauvais goût.

Si le modelé de cette icône n'était qu'un arrondissement de la forme, je le signalerais sans plus. Mais sa singularité vient de ce qu'il est rythmique. Entre l'accolade des cheveux sur le front et celle de la base du cou, un jeu de courbes se construit, auquel personne ne peut rester indifférent. Il sied d'admirer sans réserves les mouvements courbes auxquels obéissent lumières et ombres. Celles-ci submergent les plis transversaux qui dégraderaient l'ovale du visage et détruiraient l'unité du rythme. La dame qui pose devant le portraitiste et qui se plaint d'être vieillie, méconnaissable, a mille fois raison. Elle n'est blâmable que parce qu'elle n'emploie pas pour se plaindre un

langage de plasticien. Elle ne doit pas parler au nom de la ressemblance ou de la grâce malmenée, mais au nom du rythme qui n'admet pas de cassures. La dame mécontente montrera la tête que voici au peintre maladroit et lui fera remarquer la science avec laquelle la courbure extérieure du visage se répercute à l'intérieur et s'adapte miraculeusement aux lignes droites de l'arcade sourcillière du nez et de la bouche. Et si la dame en question a le sens de la plastique pure, elle ajoutera en se regardant dans la glace : il n'y a pas de laideur qui ne puisse devenir admirable par l'organisation rythmique de ses bosses, de ses trous et de ses rides.

Dans ce portrait d'un contemporain, de Dürer Bernard Strigel, il faut admirer la sage prolifération de la courbe mélodieuse. Dans le cadre inévitable de deux horizontales et de deux verticales, qui ont pour mission de donner le maximum d'importance à la moindre ligne sinueuse. Nous assistons à la montée enivrante d'une architecture rythmique faite de courbes accentuées ou tendues, naissant sans arrêt, s'engendrant les unes les autres. On est pris dans un engrenage voluptueux dont le déroulement est sans fin.

Je devrais m'attarder sur un nouvel exemple de *pragmatisme pictural*, à propos du costume modelé qui s'oppose à l'à-plat tout égyptien des ornements du fond. Mais je ne veux pas vous retenir deux heures et demie sur ces chaises, comme je retiens abusivement les étudiants parisiens sur les rudes bancs de la Sorbonne. Courons donc, envolons-nous rapidement, puisque *pour la première fois une fenêtre est ouverte dans un tableau*, vers une scène de jalousie de Lucas Cranach, qui se déroule cette fois en plein air au lieu de se situer strictement sur le mur selon l'impératif pharaonique.

Oui, la trouée du mur est indiscutable. Les peintres, las de se contenter de peu, voudront agrandir leur domaine. Non seulement ils modèleront leurs corps mais ils laisseront le ciel s'écarter de leurs premiers plans. Le temps n'est pas loin où ciel et terre se mélangeront pour remplacer le récit plastique, le déroulement mural des images plates par l'entremêlement en profondeur des corps enivrés de leur pesanteur sacrilège. Mais, malgré l'exagération des contrastes de valeurs (dus, entre nous, davantage au photographe qu'à Cranach), le spectacle, malgré la trouée du ciel, est encore conçu comme un bas-relief. Et le dessin des corps est d'une grande beauté. La première réflexion des analphabètes devant ces créatures tout égyptiennes est celle-ci : « Ces femmes sont bossues ». D'autres les voient « grosses de plusieurs mois ». Ces pauvres gens ne savent pas, comme nous, que moins le modelé est accusé, plus la ligne doit s'incurver et se renfler pour suppléer par ses inflexions au modelé absent. C'est également qu'ils n'ont pas appris comme nous, à juger des pleins par la forme des vides.

Les vides sont à la construction décorative du tableau, ce que la preuve par neuf est à une division. Si ces vides sont beaux, c'est que l'objet qui les provoque est beau également.

*
**

Nous venons de voir l'artiste, en ce raccourci historique, user de motifs variés, plats, et riches uniquement de combinaisons géométriques. Nous l'avons vu employer la couleur de façon tout abstraite, en la soustrayant à l'influence de l'éclairage qui arrondit les formes ; nous l'avons suivi essayant d'exprimer l'espace par des spéculations intellectuelles, des superpositions

de corps, et enfin par de légers modelés. Il nous reste à le voir soumis à des ambitions plus grandes et, ayant vaincu l'espace et la lumière, rêver de posséder le monde tout entier et identifier l'opération artistique à celle de Dieu.

Le prétexte invoqué par cette entreprise sera celui-ci : le monde qui m'entoure est la création de Dieu. Je rends hommage au Créateur en représentant son ouvrage. Mais si je soumets mes compositions à un ordre calqué sur l'ordre universel, mon hommage sera plus complet et plus efficace. L'idée de microcosme était née et en même temps celle que le peintre pouvait se substituer à Dieu.

Pour aider le peintre dans son entreprise, les astronomes arabes, les juifs savants lui proposent des symboles magiques. Au IX^e siècle les artistes romains connaissaient le Zodiaque, où l'on voit les 12 constellations de l'écliptique ordonner de somptueuses visions. La mystique chère aux Grecs dont j'aurais aimé vous entretenir longuement fait son apparition. Dans les représentations du monde au moyen-âge, on trouve : douze signes du Zodiaque, douze heures, douze animaux, douze planètes, douze pays, douze dieux. On trouve aussi : quatre vents, quatre saisons, quatre points cardinaux, quatre éléments. Vous savez tous que selon la symbolique d'Héliopolis le chiffre quatre exprimait déjà la totalité de l'Univers. Le nombre est roi : il régit à la fois les façades des églises, les vitraux, les enluminures.

Aux XV^e et XVI^e siècles, cette influence de la magie orientale sur l'art d'occident s'affirme avec une force accrue, comme pour sauver l'art du conformisme qui le guette. Tolède est à ce moment là le laboratoire de la magie orientale qui se répand à profusion en Europe, par l'Italie et la Provence.

Les traités astrologiques projettent leurs images et leurs symboles dans les livres d'heures. Les chœurs d'anges se disposent sur le rythme du Zodiaque, le monde religieux s'identifie au monde physique; les auréoles et les mandorles tournent comme les astres dans le ciel chaldéen. Les quatre vents se confondent avec les quatre évangélistes, les sept planètes deviennent les sept joies ou les sept douleurs de la Vierge ou les sept colombes qui auréolent le Christ. Les données théologiques s'appliquent sur celles des cosmographies.

La religion chrétienne sent se réveiller en son fond les mythes des anciens paganismes, elle redevient au sein d'un déferlement d'extase mystique, une cosmogonie, comme toutes les religions le furent, ainsi qu'un livre oublié « l'Essai sur l'origine de tous les cultes » de Dupuy l'apprit au grand public au siècle dernier.

Les astres qui tournent dans les horoscopes orientaux, tournent à nouveau dans les représentations religieuses du Moyen-Age, porteurs non de la « bonne aventure » mais des scènes de l'aventure ineffable du Christ. Le branle est donné, et nous verrons dans ma prochaine conférence quels avatars attendent ces cercles tournoyants, lorsque le peintre, las de les figurer à plat sur le parchemin ou le panneau, les renversera, comme les chevaux célèbres de Paolo Ucello et les lancera définitivement dans un espace démesuré.

Une miniature de Simon Marmion, tirée des sept âges du monde, nous offre dans le bas : un paysage témoin que nous retrouverons dans toute la peinture jusqu'au XV^e siècle; dans le haut : Dieu donnant naissance à neuf cercles dont les deux du milieu figurent le croissant de la lune. Les signes du Zodiaque jalonnent le bord de la figure. L'ensemble de ces cercles résume l'univers, il constitue une image cosmographique en même temps qu'un tableau religieux.

Mais la ronde des astres dont j'ai fréquemment célébré le pouvoir ensorcelant n'est pas le seul ferment qui poussa les peintres, avant la grande décadence spirituelle de l'époque présente, à méditer sur l'univers, pinceaux en main. Il y eut aussi cette image du soleil, née aux premiers âges de l'humanité pour enflammer l'imagination du gothique. Le soleil est un cercle, une roue, comme celle que l'on fait encore descendre du sommet d'une montagne après avoir mis le feu à la paille qu'on y attache.

Nous avons vu chez Villart de Honnecourt un de ces svastika dont l'homme est l'âme même. C'est à proprement parler « le soleil dans l'homme ». Je ne connais pas de plus pure image de l'orgueil et de la volonté.

Le Moyen-Age fit un grand usage de ce symbole d'une force universelle qui servit à introduire le mouvement dans les compositions impeccablement centrées.

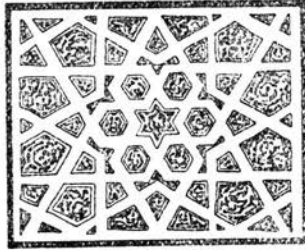
Voici, tirée de l'Apocalypse de St. Millan de Cogola, révélé par M. Baltrusatis, le svastika préhistorique, la roue solaire servant de support et de cage tournante à l'agneau divin et aux quatre évangélistes, munis d'ailes immenses, comme si leurs battements démesurés étaient nécessaires pour actionner cette belle machine.

Nous étudierons mercredi prochain les compositions virevoltantes des XV^e et XVI^e siècles. Mais il n'est pas mal de terminer sur le *Buisson Ardent* de Nicolas Froment, établi, comme la miniature de Marmon, sur un cercle cosmogonique avec le paysage classique dans la partie inférieure, encadrés par Moïse et l'ange réunis de façon très visible par un grand cercle sur lequel ils se moulent tous deux. Le cercle

du haut commence un long renversement en profondeur, amorçant ainsi les déplacements spaciaux de la Renaissance.

Il convient de suspendre ici notre enquête. Nous verrons mercredi fulgurer le Rythme, l'Espace et la Lumière en un ballet irrésistible qui s'épuisera dès le XVIIe siècle en redites lamentables, en simulacres académiques, au sein desquels se dresseront, en France particulièrement, les quelques « justes » qui sauvent la cité du déshonneur.

ANDRÉ LHOTE



Cinq poèmes du Sud et cinq du Nord

I — Cinq poèmes du Sud

I

*Quelle est cette inconnue qui illumine mon rêve
avec sa bouche de fraise et ses grands yeux d'enfant ?
Quel ange de cristal chante dans sa gorge pour
que sa voir m'arrive harmonieuse et nue ?*

*Quelle est cette inconnue aux limpides versants
dont l'image silencieuse évolue dans mon âme ?*

*En elle sont les grâces pamées des jeunes plantes
qu'anime la volupté parfumée du printemps.*

*Son corps semble taillé dans du cristal de roche
que les rayons pénètrent de toute leur nudité.*

*Et la douceur lascive de sa chair d'amende était
aussi prenante que son haleine d'orchidée*

*Me sentirai-je jamais à l'abri de cette femme qui
exhale pour moi la fraîcheur des forêts ?*

*Sentir fondre sous la langue les fruits de son
corps ? M'assurer si le grain de sa peau est d'une
saveur brûlante ?*

A quoi bon ?

*Non, je ne suivrai pas les rives escarpées de ses
lèvres et ne glisserai pas sur les galets*

périlleux de ses hanches...

N.D.L.R. — Chacun subit le charme de poèmes orientaux de Ahmed Rassem. Le poète a voulu cette fois, par un délicat jeu d'artiste, transposer le thème de chaque pièce sur le mode occidental.

*Je voudrais seulement savoir
pourquoi son visage de lune
rend mon âme sombre
au lieu de l'éclairer ?*

II

*Belle comme une flamme
Belle comme une jeune fille luisante de sueur
Belle comme une femme dans un champ de canne
à sucre, les reins cambrés les épaules vaincues
Belle comme un fruit parfumé d'innocence
Belle comme un fruit gonflé de candeur
Belle comme un sol où rien ne germe plus
Belle comme un songe
Belle comme une mer aux flots inconnus
Belle comme un désir matinal
Belle comme l'image qui vibre dans chaque cœur
Belle comme le langage étoilé des prairies
Belle comme la pluie irisée de soleil
Belle comme un incendie
Belle comme un fantôme dressé à l'horizon
Belle comme la mer lorsque, dans ses vagues, la
lune se baigne nue
Belle comme une harmonie sereine
Belle comme une pensée de Dieu
Belle comme une flamme
Belle comme la mort.*

III

*Quand je trace dans l'eau le nom de
Pakiname, mes doigts fiévreux, malgré moi,
s'attardent sur certaines courbes et il me semble
qu'un corps frêle respire sous ma main.*

*Quand j'épelle doucement le nom de
Pakiname, chacune des syllabes se déhanche
entre mes lèvres comme une jeune danseuse
mouillées de pierreries..*

*Et ainsi je n'ose plus
par les nuits sans lune,
Sur ma couche, les yeux clos,
songer à Pakiname.*

IV

*Il est dans le fond de chaque luth
Des romances assoupies en attendant l'éveil
Et, au fond de la gorge soyeuse de Pakiname
Des mélodies inquiètes prêtes à s'envoler
Qu'un regard appuyé ferait sourdre en harmonie
Muant son corps de fruit en arpège léger.*

*Qu'attends-tu pour passer tes lèvres sur ce luth
Comme on frôle le sein d'une vierge endormie ?
L'aube moite tremblera de perles de rosée
Quand sa bouche inscrira ton appel dans l'espace
Sa voix repeuplera alors ta solitude
Avec le chant du vent et le soupir des roses
Et tu pourras surprendre les rayons du matin
Brodant une lune d'argent sur l'eau de la rivière.*

V.

*Crois-tu qu'une pensée matinale
T'aurait menée auprès de moi
Pour mettre ta main sur mon épaule
Si un Dieu juste n'existait pas ?*

*Crois-tu que les fleurs du jardin
Se seraient faites si belles pour toi
Et rayonnantes comme un jeune sein
Si un Dieu juste n'existait pas ?*

*Tu es venue, — c'était fatal, —
parce que mes mains te savent par cœur
et qu'un Dieu juste et Tout-Puissant
sait, comme moi, le goût des fleurs.*

II — Cinq poèmes du Nord

I

QUELLE EST CETTE INCONNUE...

*D'où vient le songe
Que veut le rêve et, gorge nue,
Que veut l'impassible inconnue
Bouche ombreuse et chaude et drue
d'une pulpe sombre de mensonges
Fruit mûr offert et que défend
Insoutenable
Un regard nu d'enfant.*

*Pourpre probable au levant
Nuit qui meurt, inerte, en songe
Cristal tournant prisme et frange,
Rayons, rais froleurs, faisceaux d'or mués
D'où naît un chant lumineux d'Ange
Plafond pardonné : tout de lait
Blancheur partout
sauf en toi.*

II

BELLE EN SONGE...

*Belle en songe et belle aux yeux
 Belle du voile, un jour, en vol à son image,
 Belle du beau front pur où la Sourate secrète est
 inscrite.*

*Belle, déserte d'âme, sculptée au vent de dune,
 offerte au djinn*

*Belle d'une humeur sombre où couve et brûle un
 feu*

*Belle d'une épaule nue et — au store immobile —
 de son ombre qui bouge.*

*Belle de son flanc mat et de sa hanche lisse
 Belle de son sein où perle la sueur
 et de son bras lassé qui tombe,*

*De son œil alors qui s'agrandit jusqu'au profond
 regard aveugle qui interroge*

*Belle parfois de ce dur silence impénétrable,
 hautain et qui supprime le monde*

*Belle d'un infini qui n'est peut-être pas
 Et belle à tout jamais ainsi
 Comme la Mort.*

III

O CALLIGRAPHE ENAMOURÉ

*O calligraphe enamouré d'un nom ; O Ahmed
 — Dès le commencement de ce qui n'a jamais
 commencé —*

*Si Dieu s'était complu, divin
 Au pur tracé qu'Il fit du cours des astres
 Comme tu te complais à cet écrit sans fin,
 Toujours repris, de ce nom de Pakiname
 Le Monde, encore, serait sur le papier
 L'éclat du monde dans l'incrée
 Et Hatimtane encore à naître...*

LE LUTH

*Garde-toi d'y toucher,
 Mais prononce à voix basse un seul nom
 Et tu verras, aux clés, les cordes se tendre
 Et un désir de chant
 Pour Hatimtane*

IV

MESSAGE

*L'encre d'avance a frissonné
 Le papier n'en peut plus d'attendre
 Et tremble au doigt du désir tendre
 De ce nom de douceur
 Que le calame hésite encore à commencer
 Que vous en semble : encre, papier, calame
 De l'ivresse secrète où le nom de Hatimtane
 Fait défaillir le cœur ?*

*Parmi de doctes gens et qui parlent de l'Ame
 Je souligne à mi voix d'un murmure ou d'un mot
 L'absorption divine où me plonge un propos...
 Parfait est mon maintien : je pense à Hatimtane*

V

THEOLOGIE DE L'EVIDENCE

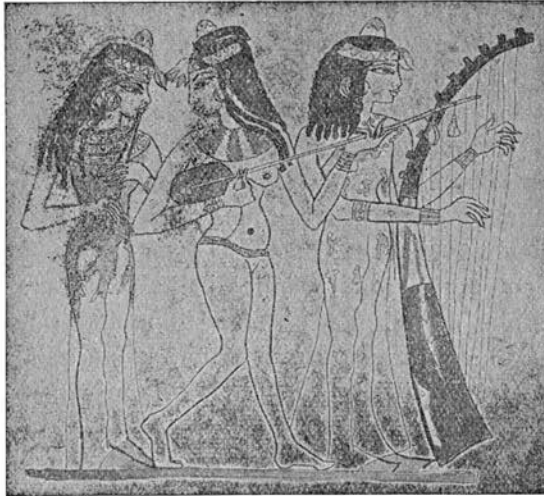
« Crois-tu qu'en pensée matinale... »

*Si, juste, un Dieu n'existait pas
 Qui t'a conduite ainsi matinale,
 Hésitante un peu, puis très pâle
 Et t'ajustant mal à mon pas ?*

*Si, juste, un Dieu n'existait pas
Retribuer et coetera
D'où vient cet accueil au jardin
Des fleurs baisant, baisant tes mains
Et par qui prévu cet en-cas ?*

*Ne me dis plus : coincidence,
Dieu te voulait en ce jardin
Regarde éclore dedans Sa main
Mon cœur tout neuf et d'innocence
Et ne ris pas d'un air gamin.*

AHMED RASSEM



DU LANGAGE

I

HERMÉTIQUES ET PROFANES

O n sait la réponse d'une certaine poésie contemporaine au reproche de n'avoir point atteint le public, le public cultivé : « La plupart de ceux que ce public exalte aujourd'hui ont commencé par subir son indifférence, voire sa risée. Donnez-nous le temps et, nous aussi, nous l'atteindrons ».

Il est exact qu'un grand nombre des renommées aujourd'hui mondiales ne furent d'abord que des gloires de chapelle, ignorées de la foule dans ce qu'elle a de meilleur, voire raillées d'elle : Hugo, Baudelaire, Verlaine, Wagner, Franck, Bizet. Mais la réciproque est loin d'être vraie. On ne compte plus les « révolutions littéraires » qui ont totalement échoué et dont les chefs, promis selon leurs troupes à la possession de l'Univers, ne sont plus connus que des érudits. Nos cryptomanes oublient aussi que tels des leurs a proposé son œuvre, non pas hier, mais il y a un demi-siècle, qu'après tant d'années elle persiste à n'être goûtée que d'eux, n'a pas fait le moindre pas dans l'attention de l'humanité profane, alors qu'après un temps beaucoup plus court les hermétiques susdits l'avaient déjà grandement conquise. Récemment, M. Jean Paulhan rudoyait les critiques de la fin du XIXe siècle, Anatole France, Faguet, Gourmont, pour avoir méconnu Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Alfred Jarry, Marcel Schwob, et autres va-de-l'avant

auxquels Félix Fénéon, directeur de la *Revue Blanche*, l'homothétique de la *Nouvelle Revue Française* en 1895, faisait la plus grande place. Ces critiques incarnaient, par de telles exclusives, ce qu'était à l'égard de la poésie, la position des séculiers d'alors, et la *Revue Blanche*, avec ses accueils, celle d'une chapelle. Or le remarquable est qu'après un demi-siècle les positions ont à peine changé ; si l'on excepte Mallarmé et Rimbaud (pour une petite partie de leur œuvre), les maîtres précités continuent de ne pas sortir du cénacle, celui-ci s'étant seulement considérablement accru (en raison, entre autres, de l'extension de la publicité), mais demeurant toujours quelque chose de distinct de l'humanité sensible au poétique hors de tout dogme, laquelle s'obstine à peu pâlir sur *Maldoror* ou les *Minutes de Sable mémorial*. Les hermétiques de 1895 le restent à peu près tous en 1950. Les critiques du XIX^e siècle me paraissent peu coupables d'avoir méconnu des auteurs que l'humanité éternelle devait intégrer comme le sont ceux de 1830 pour Hugo et ceux de 1860 pour Baudelaire. Mais n'y a-t-il pas quelque chose de concluant dans cette persistance d'un demi-siècle, de la part d'un public sensible à Baudelaire, à Verlaine, à Nerval, voire à Rimbaud et Apollinaire, à ne pas s'émouvoir d'une certaine poésie ?

*
**

D'où vient l'inaptitude de cette poésie à nous toucher ? Tel de ses exégètes nous le fait très bien comprendre. Sa fonction, nous explique-t-il, est « de produire, par une mystérieuse alchimie, les quelques êtres d'exception dont l'esprit, aussi vierge que

s'ils respiraient aux premiers âges de la Terre, doit avoir la force de se détacher des erreurs de l'humanité pour redécouvrir le sens réel de la vie, lui donner chair par le rythme, et présenter aux regards des hommes les grandes lois cosmiques de leur nudité rayonnante ». Or, nous n'attendons nullement de la poésie qu'elle nous fasse éprouver, comme Paphnuce à Thais, la soif du repentir et du retour aux innocences préhistoriques, mais qu'elle nous dispense des émotions beaucoup moins sombres, et peut-être par là beaucoup plus fines.

D'après un autre, M. Marcel Raymond (*De Baudelaire au Surréalisme*), le sens poétique devient, avec nos nouveaux maîtres, « proche parent du sens mystique ou prophétique, moyen non plus d'expression mais de découverte, instrument subtil comme la fine pointe de l'esprit et capable de lancer ses antennes jusqu'au cœur de l'inconscient ». Or, nous autres profanes, ne demandons aucunement à la poésie de s'apparenter à une connaissance prophétique, ni même à aucune connaissance, mystique ou autre ; nous lui demandons de nous émouvoir ou de nous charmer, ce qui n'implique nullement, comme maint nous l'assènera, que nous ne soyons sensibles qu'à l'art pour midinettes.

Mais la principale raison de notre inadvertance à cette école nous paraît la suivante. Je poserai qu'en principe une poésie ne saurait nous toucher que si elle nous permet une *représentation*, c'est-à-dire un état de conscience défini, unifié, cohérent. Cette cohérence — c'est ici le grand progrès de notre sensibilité poétique depuis Baudelaire — n'a aucunement besoin d'être logique ; il suffit — et beaucoup mieux vaut — qu'elle soit affective ; par exemple dans cette suite de Paul Eluard :

La présence de la lavande au chevet d'un malade,
 où l'homogénéité affective des idées de lavande, de chevet de malade produit une unité de représentation qui, malgré l'absence de tout ciment logique, voir à cause d'elle, dispensera à tout homme non châtré sous ce rapport un sentiment poétique. Or, l'art ici en cause entend que la poésie ne comporte *aucune* représentation, pas plus affective que logique. Je lisais récemment, dans une jeune revue, l'éloge d'un poème où, selon le mot de l'admirateur, « toutes les images perdent leur cohérence », où « le cœur et l'intelligence sont désorientés ». On arrive alors à des suites comme celles-ci :

Pour échapper aux pires limbes de la pire des hontes Canon d'extase et schéma de génuflexion
 (André Salmon)

ou :

*L'année sera parmi les palmiers et bananiers
 jaillis du halo des cubes en eau
 Simple productive vaste musique surgissant à bon port*
 (Tristan Tzara)

dont j'ose assurer que le lecteur le plus résolu à ne pas demander les mœurs intellectuelles à la poésie ne saurait s'émouvoir.

En somme, l'indifférence de l'humanité profane à la poésie surréaliste ne tient pas à ce que celle-ci exigerait un affinement de la sensibilité poétique auquel l'Homme n'aurait pas encore atteint ; elle tient à ce que cette poésie entend violenter les lois les plus fondamentales de cette sensibilité, lois qui trouvent leur satisfaction, quoi qu'il en semble, avec mainte pièce de Mallarmé, de Rimbaud, de Valéry, voire de tel poète « surréaliste » dans la mesure où il n'en a que le nom. On peut assurer qu'aussi longtemps que

la sensibilité humaine n'aura pas changé, *non pas en degré mais en essence*, cette indifférence est définitive.

II

NOUVELLES FONCTIONS DU LANGAGE

Dans ses *Nourritures terrestres*, André Gide écrit :
« La mélancolie est une ferveur retombée ».

Traduite en langue courante, cette phrase semble énoncer : « La mélancolie est un enthousiasme déçu ». Pensée évidemment gratuite ; la mélancolie pouvant constituer chez un individu une constante due à un tempérament natif et n'être nullement précédée d'enthousiasme. Mais il serait souverainement inintelligent de demander compte à l'auteur du contenu intellectuel de son assertion. Son but n'est pas du tout de nous donner une définition de la mélancolie comme un Georges Dumas ou un Ribot ; il est, à *propos* de la mélancolie, de nous faire éprouver un *état affectif* ; à quoi il réussit en nous procurant une émotion (par le mot *ferveur*) et une sensation (par le mot image *retombée*). Et c'est là ce qui le fait goûter de tout un monde assoiffé d'affectivité.

Une littérature plus récente rayera franchement de sa phrase l'aspect intellectuel en y supprimant le verbe : Elle écrira : « Mélancolie. Ferveur retombée ». Et mieux, en présentant les termes affectifs hors de tout lien entre eux : « Mélancolie — Ferveur — Retombée ». Peut-être même sans ponctuation. Cette suppression de l'aspect intellectuel lui enlève d'ailleurs

un public qui veut bien ne pas penser, mais pouvoir croire qu'il pense.

Autre exemple du même style : cette phrase de Giraudoux dans *Choix des élus*, mise en exergue par Albert Béguin à son chapitre « l'âme et le rêve », ce qui prouve qu'il la prend fort au sérieux.

« De grandes ressemblances balafrent le monde et marquent ici et là leur lumière. Elles rapprochent, elles assortissent ce qui est petit et ce qui est immense. D'elles seules peut naître toute nostalgie, tout esprit, toute émotion ».

Là encore, si l'on représentait à l'auteur le caractère purement gratuit de son propos — pourquoi ces « grandes ressemblances » engendrent-elles la nostalgie ? Pourquoi elles *seules* ? En quoi y a-t-il équivalence entre nostalgie, esprit, émotion ? — Il répondrait que c'est faire preuve d'un total béotisme que lui en demander compte en tant que pensée ; que ce qu'il a voulu, c'est, avec les idées de ressemblance, de nostalgie et le coefficient émotionnel qu'elles comportent (méditer en ce sens le mot *balafrer*) créer chez le lecteur un état affectif, une sorte de musique idéologique qui, à ce titre, est essentiellement vague et n'a rien de commun avec la précision d'un état intellectuel.

On dirait volontiers des pensées de tel de nos contemporains ce qu'Aristote disait de l'admonition qui précédait les mystères d'Eleusis, qu'elle n'apprenait aux auditeurs rien de précis, mais consistait seulement à les mettre dans une certaine disposition d'âme.

*
**

Voici maintenant une autre fonction du langage appelée par une autre école : les symbolistes veulent

qu'une phrase par le seul jeu de ses syllabes et hors de tout sens déterminé produise une émotion établie, une sensation désignée. De même qu'un musicien, dit l'un d'eux, voulant créer une émotion d'ingénuité, de simplisme, ne va pas mobiliser les trombones et les saxophones, de même l'écrivain poursuivant le même but, ne fera pas appel aux A, aux O et aux U. Or, l'euphonie peut ajouter au sens énoncé, elle ne peut le créer. Prenons par exemple le fameux vers de *Bérénice* :

Je demeurai longtemps errant dans Césarée.

l'épanchement de Césarée ajoute à l'errance énoncée du roi de Comagène, il ne la crée pas. Dans le célèbre :

Souveraine des mers qui vous doivent porter.

l'infinité de l'élément qui doit porter la reine de Capadoce est soulignée par la musicalité de l'hexamètre ; elle n'est pas produite par elle. Les symbolistes le croient.

*
**

Enfin, une école veut que la valeur de la littérature réside exclusivement dans *l'expression verbale* hors de tout souci de sa conformité au réel ; qu'en d'autres termes l'idée de littérature consiste exclusivement dans l'idée de forme et soit vidée de vérité. Voici ce qu'énonce un contemporain : (1)

« De même que le moderne géomètre n'en est plus à regarder comme son objet la construction et les relations de quelque figure, si « remarquable » qu'elle s'offre, mais s'élève à la détermination de tout

(1) Paul Valéry, cité par Thibaudet, « La poésie de Stéphane Mallarmé », p. 461.

espace, et, redescendu des antiques expériences, recommence à l'édifice très ancien en ne conservant plus que les axiomes strictement suffisants pour la conduite de son art ; tels, après Mallarmé, nous pouvons présenter que le chef-d'œuvre de la littérature, c'est la littérature même, — et je l'entends : l'*extension* — empirique premièrement, désormais systématique et pure, — de *certaines propriétés du langage* ». (souligné par l'auteur).

On ne saurait proclamer plus net la volonté de voir la littérature s'affranchir de toute prétention à exprimer des idées, à « dire quelque chose », mais consister exclusivement dans une technique du mot ; de la voir dans l'opposition entre la lettre et le réel, entre le son et le sens, entre la forme et le fond, opter résolument pour les premiers. Dans le même esprit, un autre leader de l'art moderne, André Gide enseigne : « Comme Chopin par les sons, il faut nous laisser guider par les mots ». (Noter l'assimilation de la littérature à la musique, qui elle, en effet, se passe de fond intellectuel). Et leur maître Mallarmé : « Ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, mais avec des mots ». Celui-là toutefois ne parlait que de vers.

Cette volonté de faire de la littérature un jeu purement verbal, purgé de toute intrusion intellectuelle, a ses lettres de noblesse en France, depuis Montaigne, qui parlait déjà de ces hommes qui méprisent ce qu'ils comprennent et qui dit : « Ils m'en estimeront mieux de ce qu'ils ne sauront ce que je dis », jusqu'à l'époque actuelle qui, entre les deux guerres, n'a pas produit dans la littérature (Thibaudet dixit) un seul livre d'idées et a pour elle toute la jeunesse... A moins qu'elle ne se ressaisisse à l'âge d'homme ?

SHAGAR ELDORR

1—BOUCHE DE PERLES.

Cette jeune Géorgienne qu'on appelait déjà « Bouche de perles », tant ses dents et sa bouche étaient jolies, brillait autant par son intelligence que par sa beauté (1). Beauté étrange, fascinante. Un corps de déesse d'une perfection et d'une flexibilité incroyables; une peau nacrée légèrement teintée de rose; une chevelure abondante qu'elle laissait souvent épandue sur les épaules et qui, encadrant le visage, rutilait de tout son or comme des rayons de soleil et venait rehausser la blancheur de la peau; un visage ovale qu'éclairaient des yeux de velours fendus en amandes et dont les reflets mauves avaient

N.D.L.R. — Nos lecteurs ont suivi avec intérêt le récit de la vie de Baibars par Fouad Abou Khater. Voici à présent celui de la reine Shagar Eldorr, qui a donné la possibilité à Baibars de se mettre en valeur. L'auteur, tout en suivant très fidèlement les textes et l'histoire, se permet d'inventer des détails de situation ou de conversation qui rendent le récit aussi vivant et passionnant qu'un roman.

(1) Nous disons d'autre part que les auteurs ne sont pas d'accord sur l'origine de la future sultane, les uns croyant qu'elle était turque, les autres grecque ou arménienne. La confusion vient de ce que la langue géorgienne, bien qu'elle fit partie du groupe d'idiomes du Caucase, était apparentée à l'arménien et conçue selon un modèle grec. Or, les Bahrides, ces beaux et fiers guerriers, qui la considéraient comme une des leurs et étaient entièrement à sa dévotion, étaient pour la plupart, originaires du Caucase ou de la Russie méridionale, en tout cas de ces régions baignées par la Mer Noire et la

des nuances étranges ; des lèvres sensuelles d'un rouge vif qui, tranchant sur la nacre du visage, donnaient l'impression d'avoir été trempées dans le sang ; un menton autoritaire qui contrastait avec la douceur du sourire ; une gorge impeccable avec laquelle se confondaient les perles qui l'ornaient ; des épaules rondes, des bras divinement moulés qui finissaient par de fines attaches et que terminaient des mains effilées ; une poitrine haute qui donnait à son port royal une majesté indéfinissable ; un magnétisme puissant qui avait des radiations surprenantes, venait s'ajouter au charme prenant que dégageait toute sa personne.

A tant de beauté s'alliaient une intelligence vive, un caractère intrépide, un sens aigu des réalités sans toutefois anémier le sentiment. Nature ardente, vibrante, elle était absolue en ses actes, entière en ses amitiés, entière en ses haines, sollicitée qu'elle était par l'amour de tout ce qui est beau et brillant, par l'amour des grandeurs et de la gloire (1).

Telle était Shagar Eldorr. Elle exerçait tant d'ascendant que l'on restait ébloui par la clarté de son regard, que les volontés les plus fermes fondaient sous l'effet de son charme ensorceleur.

Mais quel était le digne époux de cette merveilleuse créature ? Fils d'une esclave soudanaise dite Ward Almôna, Malik Alsalih était encore plus sombre

Mer Caspienne, dont les populations avaient été dispersées par l'invasion mongole. Au reste, tous ces Mameluks maniaient plusieurs langues à la fois, et Shagar Eldorr n'était pas chrétienne pour être arménienne ou grecque, mais une musulmane convaincue et pieuse, très stricte sur l'observance de la loi coranique. Baibars de même.

(1) Ce portrait correspond aux descriptions que les divers auteurs ont données de la sultane. — Makrisi, Aboul Fida, Alsafadi, Ibn Shaddad, etc.

de caractère que de visage. Taciturne, hautain, cupide, dur et triste, il traînait sa laideur comme un fardeau, et l'on eût dit le malheur attaché à ses pas. Nul n'osait lui adresser la parole s'il n'en était requis ; nul n'osait ouvrir la bouche si ce n'était pour répondre à une question. Les requêtes étaient placées sous ses yeux par les eunuques, et il les renvoyait aux bureaux après y avoir griffonné ses annotations. Aucun ministre ne s'aventurait à prendre une décision s'il ne l'avait, au préalable, consulté par écrit (1).

Autant sa femme était un être de lumière, autant il était un être d'obscurité. Autant sa femme irradiait autour d'elle la joie, autant il faisait tache sombre et répandait la tristesse. Il était loin de rappeler la grandeur d'âme de son grand oncle Saladin, loin d'avoir la culture de son père Alkamil. Cœur sec, esprit aride, il n'avait aucun penchant pour la science et n'aimait pas la lecture. Son air de morne lassitude créait autour de lui une atmosphère lourde qui provoquait une sensation de malaise telle, qu'on avait hâte de sortir au grand air pour respirer. Sa froide cruauté fit de son règne un cauchemar ; plus de 5000 personnes périrent dans les geôles, sans compter celles qui furent tuées ou noyées (1).

De temps à autre, une Femme apparaît dans l'histoire, et marquée du sceau du génie, elle imprime sur son temps sa resplendissante image. Shagar Eldorr fut une de ces femmes-là. Sans elle, l'Islam eût succombé sous les coups des Croisés, et Baibars ni Qalawûn ensuite n'eussent pu endiguer le flot mongol, ni sauver la civilisation et faire revivre l'œuvre du grand Saladin.

Cette sultane qui, par son seul génie, s'était élevée de l'esclavage à l'empire, et qui a ouvert la voie

(1) R. Grousset, Alsafadi, Rashid Eddin. Jamal Eddin.

à Baibars, était née pour régner. Et si elle a créé un précédent, elle est quand même restée l'unique reine dans l'Islam, et son nom est répété de génération en génération, de siècle en siècle. Pour les uns, pour les poètes, elle est « Bouche de perles » ; pour les autres que préoccupent les destinées de l'empire, « Om Halil » ; mais pour tous, la reine Ismet Eddin, phare lumineux au milieu d'une mer houleuse et semée d'écueils.

Si, au contact de cette Femme lumineuse, Malik Alsalihi apparaît parfois moins sombre et moins fermé, il n'aura cependant garde de modérer ses tendances à la cruauté. Shagar Eldorr s'emploiera à en atténuer l'inhumanité ; et son prestige qui aura grandi de jour en jour, lui permettra d'agir en personne aussi bien sur les Emirs que sur les chefs religieux et politiques qui, subjugués, s'inclineront devant elle, et petit à petit, ne jureront plus que par son nom.

2. — Contrastes.

Les deux fils du sultan Alkamil étaient d'un caractère diamétralement opposé : Tandis que Najm Eddin était hautain, dur et triste, son frère cadet Al 'Adil était au contraire frivole et dissipé. C'est ce qui explique et justifie la sage détermination de leur père de garder sous son regard Al 'Adil, et de confier à Najm Eddin le gouvernement des provinces orientales qui requérait une certaine fermeté sinon une poigne de fer, du fait de l'humeur belliqueuse et du caractère turbulent des populations. Najm Eddin savait se montrer énergique et ferme, voire même cruel à l'occasion. C'est vers l'an 629 de l'hégire, que son père l'envoya gouverner ces provinces, puis vers l'an 631, soutenir une guerre contre Byzance. Malik Alsalihi aurait, dans l'intervalle ou par la suite, fait une courte

apparition au Caire avant d'aller rejoindre sa résidence à Alrahba ; et ce serait vers cette époque qu'il se serait attaché Shagar Eldorr, bien que chroniqueurs et historiens soient muets à ce sujet et ne parlent de la future sultane qu'à partir de l'année 637, cette année marquée par tant d'événements, par la captivité auprès d'Alnassir Daûd, Malik d'Alkarak. Cependant, Jamal Eddin, (1) dit que Shagar Eldorr se trouvait avec Malik Alsalih quand il gouvernait les provinces orientales, et il ne lui cite aucune rivale, épouse ou concubine, ce qui laisse supposer qu'elle avait déjà pris sur lui de l'ascendant. Quoi qu'il en soit, l'histoire de la prodigieuse Shagar Eldorr ne devient captivante qu'à partir de l'année 647 de l'hégire, quand, à la mort de son époux, elle prit en main les rênes de l'Etat pour mener à la victoire une armée en déroute, en jetant, au bon moment dans la mêlée, Baibars et ses fameux Bahrides.

Durant les dix années de règne d'Alsalih Ayub, elle ne manqua pas de se tailler sa propre autorité et son propre prestige, en prenant part aux Conseils du gouvernement et en administrant le pays pendant les longues et fréquentes absences de son mari. Au reste, l'on attribue à l'initiative de la reine les actes méritoires portés à l'actif de Malik Alsalih, tels que la bonne gestion des finances et la construction d'écoles et d'édifices publics. Et elle poursuivra sur une plus vaste échelle cette œuvre constructive, sous le règne de son autre époux, Aibek Izzedin, de sinistre mémoire (2).

A ce propos, il convient de citer le témoignage de Sheikh Salah Eddin Alsafadi dont les commentaires

(1) Jamal Eddin, Tome VI.

(2) Makrisi.

sont parfois plus éloquents que les événements qu'il aligne :

« Malik Alsalih avait pour la reine un profond amour et une très haute estime. Dieu l'avait douée d'autant d'intelligence qu'il l'avait dotée de beauté, et le roi se reposait sur elle dans la gestion des affaires de l'État, à cause de sa perspicacité et de son judicieux jugement ».

Or, malgré ses défauts et ils n'étaient pas minimes, Malik Alsalih avait cependant plus de fond et de tenue que le second époux de Shagar Eldorr, cet Aibek Izzeddin que la sultane avait dû s'adjoindre sous l'empire de circonstances dramatiques, et qui n'a brillé que par sa duplicité et sa sauvage cruauté.

Tandis qu'historiens et chroniqueurs sont unanimes à vanter les qualités de la reine et à louer ses vertus, ils font au contraire un sinistre portrait d'Aibek Izzedin, et le contraste est frappant : Une pourriture à l'ombre d'un soleil.

« La reine, disent-ils, était douée de beaucoup de caractère et de force d'âme ce qui, avec son sens aigu du pouvoir et du devoir, lui conférait les qualités d'un grand chef. Sa droiture et sa générosité lui avaient acquis le respect et l'amour de tous. Charitable et pieuse, elle créa beaucoup d'œuvres de bienfaisance ; elle adorait répandre le bonheur autour d'elle » (1).

Mais Aibek Izzedin ?

« C'était un despote sanguinaire qui fit injustement périr beaucoup de monde, choisissant ses victimes parmi ceux dont il redoutait le prestige ou convoitait

(1) Jamal Eddin, Alsafadi.

les biens. Les bourreaux ne chômaient pas sous son règne, et les potences étaient devenues un spectacle courant. Son ministre Alcadi Alassâad, prenant exemple sur le maître, le surpassa en exactions et en cruautés ».

Il était écrit sans doute que cette femme resplendissante traînerait toujours dans son sillage quelque répugnante créature. C'était peut-être la rançon de beaucoup de choses, la rançon de la gloire et du génie. C'était peut-être aussi pour mieux rehausser l'éclair d'un tel joyau que le Destin lui choisit cet entourage pour lui servir de terne, de trop terne écrin.

Joyau ! « Lorsque Shagar Eldorr conçut des doutes sur le sort qui l'attendait, ajoutent les mêmes auteurs, elle fit pulvériser dans un mortier perles et joyaux, de crainte qu'Almansur et sa mère n'y fissent main basse. Elle avait beaucoup de mépris pour le fils d'Almoéz et pour sa concubine de mère, et elle devait beaucoup les haïr ».

Fidèle sans doute à une sagesse chère aux Initiés et rendue célèbre par l'Évangile, il lui répugnait, même dans ce sens, de laisser tomber ses perles parmi les pourceaux. Mais ce n'est qu'une image.

3. — Affinités.

Le sentiment de mutuelle affection qui liait l'un à l'autre ces deux attachants personnages qu'étaient Baibars et Shagar Eldorr, ne s'explique pas seulement par les longues années d'infortune passées en commun auprès de Malik Alsalih, d'autres Mameluks les ayant également partagées ; il doit avoir des racines plus profondes, pas nécessairement de race, qu'il serait in-

téressant de rechercher pour le bien comprendre. Il est vrai qu'étant l'aînée de Baibars d'au moins dix ans, Shagar Eldorr a bien pu se pencher sur l'adolescence du Mameluk, veiller même sur sa formation, et acquérir par là un droit à sa reconnaissance et à son dévouement. Elle a pu aussi avec son sens aigu des réalités et des valeurs, pressentir ce dont serait capable ce bel athlète. Mais il y avait chez Baibars plus qu'un sentiment de gratitude, et chez Shagar Eldorr plus qu'une tendresse d'aînée. C'était pour l'un comme pour l'autre, un sentiment complexe fait de mutuelle confiance, de parfaite compréhension, d'absolue sincérité, voire même d'affection, et l'on serait tenté de dire d'amour, mais d'un amour transcendant, exempt de toute laideur et à l'abri des mesquineries que pourrait faire naître la passion.

Union de deux âmes ? Peut-être. La nature d'une telle affinité échapperait à toute analyse, si l'on ne tenait compte que des seuls éléments tombant sous les sens, si l'on ne faisait incursion dans un domaine qui, pour être moins palpable, n'en est pas moins plus profond et, sans doute, plus déterminant.

Autant Baibars que Shagar Eldorr étaient doués de clairvoyance. Clairvoyance étonnante qui tenait parfois du prodige. Et ceci explique bien des choses demeurées impalpables et insoupçonnées pour le chroniqueur ou l'historien qui se sont acharnés à aligner, telle une matière inerte, les faits et les dates sans en dégager la philosophie ou le sens profondément humain.

M. G. Wiet qui a su accorder sa lyre, en mettant son cœur au diapason de sa raison, ne laisse pas de reconnaître que l'Arbalétrier dépassait, avec un opti-

misme imperturbable, les événements de son temps (1). Et sans doute là, sa clairvoyance et sa perspicacité étaient-elles venues en aide à son génie militaire et politique. Du reste, on trouve cet état de seconde vue chez beaucoup de grands capitaines, notamment chez Alexandre, César et Napoléon. Le Petit Caporal n'eut-il pas au camp de Boulogne, une vision très nette de la bataille d'Austerlitz ?

Baibars était certainement doué de cette extralucidité, et Shagar Eldorr ne l'ignorait pas. Elle l'ignorait d'autant moins qu'elle-même dépassait de toute son intelligence et de toute sa sensibilité les hommes de son temps. Et ceci explique et justifie son choix à l'heure cruciale de Mansura, lorsqu'elle remit entre les mains de Baibars, malgré son jeune âge, les destinées de l'empire et de l'Islam. Et Baibars, conscient de sa valeur, conscient de l'étendue de sa responsabilité, ne pouvait que justifier la confiance de la reine.

4. — La Vacance du Trône.

C'était à Mansura, à Qasr Alsultan. L'on était à la mi-sha'aban, la nuit était tiède, le ciel bleu, et sous les rayons de la lune, le Nil avait l'éclat d'un miroir d'argent. Une atmosphère lourde pesait sur la ville de sultan Alkamil (2). De temps à autre, un cri d'oiseau de nuit venait déchirer le silence de mort qui contrastait étrangement avec l'état de guerre et la menace incessante d'un coup de main des Croisés.

La sultane, d'ordinaire si calme et si maîtresse de soi, était visiblement inquiète, en proie à une vive

(1) Histoire de la Nation Egyptienne, Tome IV.

(2) Sultan Alkamil construisit la ville en 615 de l'Hégire, lors de la première croisade Franque contre Damiette.

agitation. Sans doute pensait-elle au sort de l'Égypte, au destin de l'Islam, au poids terriblement lourd qui, de ce fait, pesait sur ses épaules. La situation était tragique, et le sultan, usé, ne laissait plus d'espoir. Une issue fatale pouvait d'un moment à l'autre se déclarer. Emirs et Mameluks n'attendaient qu'une occasion pour se débarrasser des Ayubides et se saisir du trône. Fakhr Eddin, loyal sans doute, mais que la Fortune semblait abandonner, s'avérait incapable de redresser la situation, de mener l'armée à la victoire. Et il était difficile, en un tel moment, de remplacer ce fils du grand Sheikh, à cause du prestige qu'il avait su acquérir et de l'effet désastreux qu'une telle mesure ne laisserait pas de produire sur les troupes dont le moral semblait ébranlé. Et les Croisés étaient là, maîtres de Damiette et à quelques lieues de Mansura, avec une armée formidable conduite par la fine fleur de la chevalerie Franque. Il suffisait d'un rien, d'un grain de sable qui s'effrite, pour que tout l'édifice croule. Et elle était seule à devoir veiller à tout, parer à tout, prévenir les intrigues, arrêter les complots, maintenir l'ordre et la discipline devant un ennemi de plus en plus menaçant. Charge trop lourde pour les épaules d'une femme. Encore si elle avait les coudées franches, si elle pouvait sans partage prendre des décisions et imposer sa propre volonté !

Il est vrai que son ascendant sur les Emirs et les Mameluks lui donnait quelque sécurité, qu'Aïbek Izzedin l'assurait de son dévouement et lui jurait sa foi. Mais pouvait-elle sans réserve se reposer sur lui ? Esprit soupçonneux, cœur aride, il était plutôt à tenir en laisse. Il devait moins son rang à sa propre valeur qu'à sa duplicité et au prestige qu'elle-même et Malik Alsalih lui avaient façonné. Il pouvait, le cas échéant, servir d'atout dans son jeu, mais pas plus. Les autres

ne valaient guère mieux, hypnotisés qu'ils étaient par le souci de satisfaire d'abord et surtout leurs misérables ambitions. Pas un qui eût du souffle, qui fût capable d'un grand ensemble, qui fût un grand réalisateur.

Mais Baibars ? Baibars qu'elle avait vu grandir durant les longues années d'infortune, dont le coup d'essai avait été un coup de maître, qui reste implacable et droit comme une épée, regardant de haut les misères que les autres traînaient derrière eux. Parmi tous ces figurants, il était le seul en mesure de jouer un rôle de premier plan, le seul sur qui elle pût compter sans crainte ni méfiance. Mais il était jeune encore. Et pourtant qui sait, l'occasion pourrait se présenter qui permettrait à l'arbalétrier d'affirmer son courage et sa valeur, et à la sultane de s'élever d'un nouvel échelon au-dessus des hommes.

Malik Alsalih avait eu ce soir-là une forte crise qui l'avait laissé exsangue. La reine ne l'avait quitté que lorsqu'il parut se calmer un peu, son médecin et Jamal Eddin Mohsen, chef des eunuques, étant restés près de lui pour le veiller. Déjà les crises se succédaient depuis quelques jours, et Shagar Eldorr n'avait pas eu un moment de répit. Et comment pouvait-elle en avoir quand, à tout instant, elle était sollicitée par les affaires de l'Etat et la conduite de la guerre, en même temps qu'elle était inquiète sur le sort du sultan dont la disparition, à cette minute, pouvait donner lieu à des complications sans nom ; une simple bourrasque, de quelque horizon qu'elle vînt, risquant de balayer et le trône et l'Islam.

Jamal Eddin Mohsen arrivait peu après, l'air sombre. Shagar Eldorr le regarda avec des yeux interrogatifs. Jamal Eddin inclina la tête. La reine baissa les paupières puis dit dans un souffle : Déjà ?

Jamal Eddin attendit que la reine posât de nouveau sur lui les yeux pour demander :

— Quels sont les ordres de Votre Hautesse ?

Shagar Eldorr le regarda longuement comme pour scruter son âme ou lui imposer ses propres pensées.

— Je ne doute pas de ton cœur, Jamal Eddin, dit-elle enfin ; mais en cette heure tragique, j'ai besoin de toute ton aide, de toute ta discrétion (1).

— Que Votre Hautesse ordonne et elle sera obéie.

— Une vacance du trône, en un tel moment, risquerait de tout désaxer, Jamal Eddin. Une révolution de caserne est possible, même devant l'ennemi, tu le sais bien. Il y a trop d'ambitions, trop d'intérêts qui se heurtent, il y a surtout trop de mauvaises têtes. Je ne veux pas de cette vacance, voilà tout.

— Mais, Hautesse, le sultan n'a pas fait de testament, ni désigné son successeur. La clef de la situation reste donc entre vos mains.

— Et il ne faut pas qu'elle m'échappe, Jamal Eddin. Le seul, l'unique héritier est Turanshah, même si le sultan ne l'a pas désigné. Donnons-nous le temps de le rappeler.

Puis après un moment de silence durant lequel elle ne cessa de tenir le chef des eunuques sous son clair regard, la reine reprit :

— Le sultan n'est pas mort, Jamal Eddin, son état exige tout simplement son transfert à la citadelle de Roda, loin du fracas et du tracas de la guerre. Tu feras ramener ce soir même en litière la dépouille du

(1) Makrisi — Alsafadi.

sultan pour être inhumée en secret dans le mausolée des écoles salihites (1). Le médecin qui est à son chevet y veillera ; je veux son silence sinon sa complicité.

Jamal Eddin s'inclina.

— Fakhr Eddin est loyal, reprit la reine après un court silence, il reste en tout cas fidèle à la mémoire de sultan Alkamil. Son assentiment nous est indispensable et je saurai l'obtenir. Il sera nommé Atabek en même temps que Turanshah sera désigné héritier du trône. Tu feras préparer les rescrits par Suhail, je les signerai moi-même pour le sultan. Tu prépareras aussi les courriers qui devront partir pour Hosn Kaiffa, les miens et ceux de l'Emir Hussam Eddin, à qui sera également adressé un rescrit. Tu convoqueras ensuite les Emirs. J'attends ton retour, Jamal Eddin (2).

Le Chef des eunuques s'inclina de nouveau devant la reine, et avant de se retirer pour exécuter ses ordres, lui dit sur un ton de respectueuse admiration :

— Si Votre Hautesse est un « arbre de perles », son cœur est de pur diamant (3).

Shagar Eldorr remercia d'un sourire.

(1) Makrisi dit que c'est à Shagar Eldorr que l'on doit ces écoles ainsi que la mosquée élevée sur l'emplacement d'un ancien palais Fatimite, qui servit de mausolée à Malik Alsaleh.

(2) Jamal Edđin, Aboul Fida, Alsafadi.

(3) D'aucuns croient que la reine était si belle et sa beauté d'un éclat si pur, qu'on l'a surnommée « Arbre de perles ». Cette explication est aussi plausible que celle que nous donnons par ailleurs quant à l'altération du mot « Thaghr » qui veut dire « bouche ».

5. — Les Emirs.

C'était aux premières heures du jour. La reine n'avait pas pris un seul instant de repos, ayant veillé en personne à la stricte exécution des ordres qu'elle avait donnés. Jamal Eddin Mohsen arrivait bientôt pour annoncer les Emirs.

— Je vous ai convoqués, dit-elle, pour vous apprendre que les médecins ont jugé plus prudent de transporter Malik Alsalih dans sa calme résidence de Roda. Le Sultan a tout réglé avant ce déplacement, et laissé des rescrits qui expriment sa volonté. Il vous ordonne de reconnaître son fils Turanshah comme héritier du trône, et l'Emir Fakhr Eddin comme Atabek, pour la conduite de la guerre et l'administration de l'Etat. Vous allez prêter serment de fidélité à Turanshah et à l'Atabek. Les Mameluks se chargeront de cette formalité auprès des troupes (1).

Les Emirs, chefs militaires et politiques, s'exécutèrent de bonne grâce.

— Un rescrit, reprit la reine, a été adressé à l'Emir Hussam Eddin pour faire prêter serment aux officiers et aux troupes casernées dans la capitale. Des courriers sont déjà partis pour Hosn Kaiffa, pour mettre Turanshah au courant de la situation et le presser de rentrer dans le royaume (2).

Les Emirs s'inclinèrent et Shagar Eldorr leur donna congé. Elle retint cependant l'Emir Fakhr Eddin.

— La situation est plus grave que je n'ai voulu le laisser entendre, dit-elle. Que diriez-vous, Atabek, si une issue fatale se déclarait soudainement ?

(1) Jamal Eddin, Ibn Shaddad.

(2) Cette mission échet à l'intrépide Farès Agtai qui avait la confiance de la reine.

— Dieu nous en préserve, Hautesse, en cette heure tragique.

— Déjà une révolution de caserne faillit éclater, reprit Shagar Eldorr, et le sultan en eût été la première victime, si vous n'étiez intervenu aussi énergiquement qu'opportunément. De tels actes ne s'oublient pas, Atabek (1).

— Je n'ai fait que mon devoir, Hautesse.

— Aujourd'hui comme hier, j'ai foi en votre loyauté, Atabek.

— Fasse Dieu que le vieux Fakhr Eddin soit digne d'une telle confiance.

— Vous l'êtes, Atabek. Le sultan n'est plus, et j'ai dû prendre ces mesures pour parer à toute éventualité. La vacance du trône, si elle était connue, si elle était même soupçonnée, pourrait créer une situation susceptible de nous déborder. Jusqu'à preuve du contraire, il n'y a pas lieu de douter du loyalisme des chefs militaires et politiques. Ne pensez-vous cependant pas que leur zèle serait stimulé, s'ils étaient comblés de faveurs ?

— C'est en effet un sage principe de gouvernement ; et Votre Hautesse est la perspicacité même.

— Il y a aussi beaucoup d'innocents dans les prisons. Je serais satisfaite si vous étiez d'accord avec moi sur une politique d'apaisement.

— Hautesse, la noblesse de votre âme vous a déjà acquis l'amour de tous, des grands comme des humbles, et Fakhr Eddin serait heureux et fier d'être l'agent de tant de bonté.

(1) Makrisi, Aboul Fida, Rashid Eddin.

— Encore une question, Emir. La Cour ne devra rien perdre de son faste, bien au contraire. Tout relâchement laisserait soupçonner la disparition du sultan, et les hommes sont toujours sensibles aux manifestations de l'apparat (1).

— Hautesse, je ne puis que rendre hommage à tant de prévoyance.

— Où en sont les opérations militaires, Atabek, s'enquit la reine après un court moment de silence.

— Au point mort. Cependant, un coup de main des armées Franques que nous surveillons de près, est toujours possible. Si Votre Hautesse le permet, j'installerais mon camp à Mansura même qui est un meilleur observatoire (2).

— J'allais vous en prier, Atabek, dit la reine.

Après que Fakhr Eddin se fut retiré, la sultane appela une esclave.

— L'Emir Baibars, dit-elle.

Baibars fit son entrée. C'était un beau jeune homme de haute stature, avec un port martial, un corps souple et musclé. Tout en lui était fait de contrastes : des yeux bleus, yeux d'aigle, sur un teint brun et mat : des traits fins, une expression d'extrême jeunesse avec un air de gravité d'homme mûr et une voix tonnante. Un regard perçant qui allait droit dans les yeux et qui ne laissait pas d'ébranler l'interlocuteur (3).

— L'Atabek, dit la reine, me semble usé et sa tactique ne m'inspire pas confiance. Au cours de cette campagne, il a surtout brillé par son incurie, se laissant surprendre ou déborder. Son camp sera transféré ici-

(1), (2) et (3) Alsafadi, Makrisi.

même à Mansura. Reste donc avec tes Bahrides près de Qasr Alsultan. Tu es au service de la reine et c'est d'elle que tu recevras les ordres (1).

6. — Mansura.

A quelque temps de là, Louis IX, renseigné sur la disparition de Malik Alsalih, décida de marcher sur le Caire. Son armée, remontant la rive orientale du Nil par Farascour suivie des vaisseaux légers, se trouva coincée dans l'îlot de forme triangulaire ayant ses bases sur la branche de Damiette, sur Bahr Alsaghir et sur la pointe de Mansura. Et du 7 Décembre 1249, au 20 Janvier 1250, les deux adversaires piétinèrent sur place, se surveillant à travers Bahr Alsaghir sans pouvoir s'affronter dans une action décisive, jusqu'au jour où un bédouin se présenta au connétable Imbert de Beaujeu pour lui révéler l'existence de l'étroit gué de Salamûn, dont le passage par l'avant-garde du comte d'Artois allait changer la face des choses, grâce à l'entrée en lice de Baibars et de ses fameux Bahrides.

Voici donc Fakhr Eddin surpris au bain et sortant précipitamment pour haranguer les troupes, qui tombe vaillamment sous les coups des Templiers; l'armée égyptienne, privée de son chef, qui fuit en débandade et se replie sur Mansura; la cavalerie Franque lancée à sa poursuite qui fait son apparition dans la ville; et enfin Shagar Eldorr qui fait appel à Baibars.

— Fakhr Eddin s'est encore laissé surprendre, dit-elle, et son imprévoyance lui coûte cette fois la vie. Une telle issue était inéluctable, je l'avais même prévue, et c'est pourquoi je t'ai gardé en réserve avec

(1) Jamal Eddin, Ibn Ayas, Ibn Gebeir.

tes Bahrides. Je n'étais pas libre de mes actes, Baibars, autrement je t'aurais confié la conduite de la guerre ; mais aujourd'hui aucune considération ne me commande plus, sauf celle de notre salut (1).

— Ta confiance en un tel moment est pour moi un objet de fierté, Shagar Eldorr ; mais il faut qu'elle soit entière pour que je puisse dominer la situation.

— Tu l'as pleinement, Baibars, et quel autre en serait plus digne ? Notre sort importe peu, nous saurons, le moment venu, mourir en beauté. C'est le sort de l'Égypte, le sort de l'Islam qui sont entre tes mains (2).

Les Francs étaient déjà devant Qasr Alsultan, résidence de Shagar Eldorr, lorsque Baibars, apparaissant à l'improviste à la tête de ses Mameluks, fonça sur eux comme la foudre. En un tour de main, il balaya la cavalerie du comte d'Artois, assaillie de tous côtés par toutes sortes de projectiles, même du haut des moucharabiehs, au milieu de rues étroites et tortueuses, vite hérissées de barricades. Puis, regroupant l'armée qu'il a de son souffle galvanisée, il a alors le loisir de se retourner contre Louis IX qui venait, avec son centre, d'effectuer le passage de Bahr Alsa-ghir.

Surpris par l'attaque et ployant sous la violence du choc, le roi des Francs esquissa un mouvement de repli, mais plus rapide, Baibars le gagna de vitesse et lui barra le chemin, mettant en danger l'arrière-garde du comte de Flandre et du comte de Poitiers. Louis IX n'eut plus d'autre ressource que de tenir, de tenir à

(1) Jamaal Eddin. Ibn Gebeir.

(2) Aboul Fida, Alsafadi.

tout prix, de parer habilement aux coups d'un adversaire dont la tactique se trouvait conditionnée par les hasards de la bataille et surtout par le manque de cohésion de ses propres troupes. La nuit tombait quand les arbalétriers du connétable de Beaujeu firent leur apparition sur le champ de bataille. Perdant l'avantage de la situation, les Mameluks se replièrent sur le camp de Mansura. Et si Baibars sauva l'Egypte et l'Islam d'un désastre certain, Louis IX qui s'était montré digne adversaire d'un tel soldat, sauvait pour sa part son armée d'une destruction non moins certaine.

De sa résidence de Qasr Alsultan, Shagar Eldorr avait suivi de près les péripéties du massacre de Mansura. Mais dès que Baibars se fut lancé contre Louis IX, elle était restée sans nouvelles de lui. Cependant, si l'Arbalétrier n'avait pas songé à lui dépêcher une estafette pour la renseigner sur son sort dont dépendait, somme toute, le sort même de l'armée qu'il venait de regrouper, elle ne s'était pas, pour sa part, fait faute d'envoyer des Mameluks de garde suivre l'évolution de la bataille et, le cas échéant, transmettre ses ordres. Elle comprit tout de suite que si le danger conjuré, l'important était fait, la journée ne serait tout de même pas décisive. Ses estafettes ne manquèrent pas de lui dire que Baibars, se déplaçant avec une rapidité déconcertante, apparaissait soudainement là où sa présence était nécessaire, même sur des points opposés du champ de bataille, de sorte qu'il était difficile de présumer si, en définitive, il se replierait sur le camp de Mansura, comme elle le lui conseillait.

Shagar Eldorr sourit. Nul, mieux qu'elle, ne connaissait le fond de l'âme de ce jeune guerrier, susceptible sans doute, mais capable des plus belles

actions. Pourvu que rien de fâcheux ne lui arrive. Mais non, il était si confiant en son étoile, si sûr de son destin ; et les heures s'égrenaient, lourdes d'appréhensions, lourdes de menaces.

A la nuit tombante, l'on entendit les troupes revenant du champ de bataille. Baibars s'était donc rangé à son avis. Elle savait bien qu'il était en parfaite communion d'âme avec elle, que jamais il n'y aurait, entre elle et lui, le moindre conflit, la moindre friction. Mais le Destin, toujours capricieux, parfois cruel malgré ses faveurs, et peut-être en raison même de ces faveurs, a voulu que le seul homme qui, dans ce monde bigarré, fût à sa taille, ne dût jamais partager avec elle le pouvoir. Peut-être lui réservait-il une fortune indépendante de la sienne, peut-être le réservait-il pour poursuivre et magnifier son œuvre quand elle ne sera plus là. Ne se devait-elle pas d'aider à sa fortune ?

Les presciences, fréquentes chez la reine et qui s'expliqueraient soit par une sensibilité affinée, soit par une faculté psychique, don rare de la nature, lui avaient acquis un tel ascendant que les moindres de ses désirs étaient religieusement exaucés tels des ordres sacrés. Elle en a profité pour discipliner le caractère de ce monde turbulent aux tendances anarchiques, accroissant par là sa propre autorité et son propre prestige, pour raffermir un ordre chancelant dont la rupture eût désaxé le pays. Et ceci explique l'empressement qu'à la mort de Turanshah, les chefs militaires, politiques et même religieux mirent à lui offrir le pouvoir suprême, en dépit des traditions de l'Islam, et sans souci des répercussions qu'une telle anomalie produirait sur le monde musulman. Et pouvait-elle vraiment faire affront à tout ce monde prosterné à ses pieds, ne pas répondre à l'attente d'un peuple qui penchait pour elle, quand son refus pouvait ouvrir toute grande la

porte aux désordres et aux révolutions ? Mais dès l'instant où elle s'apercevra que sa présence sur le trône risquait de devenir une cause de dissensions, elle se pressera d'abdiquer, mais avec quelle élégance et quelle dignité, au point que ses adversaires les plus fanatiques s'inclineront devant la noblesse de son caractère. Telle était la majesté de son âme, que jamais son amour du pouvoir et des grandeurs ne lui faisait perdre le sens des réalités ni le sens du devoir, ne la faisait reculer devant le sacrifice, quand l'intérêt majeur du pays le lui commandait.

Couvert de sang et de poussière, Baibars faisait peu après son entrée.

— Alors, dit la reine ?

— Ce fut un jeu d'annihiler les imprudents chevaliers tombés dans la souricière de Mansura, dit l'Arbalétrier. Je te fais grâce du récit de ce massacre dont tu dois connaître le détail. Toute l'armée Franque eût passé si le malheureux Fakhr Eddin avait eu la présence d'esprit de faire garder le gué de Salamûn.

— Paix à son âme, Baibars.

— Paix à son âme, sultane, mais as-tu châtié le traître qui a renseigné l'ennemi ?

— Tu penses à tout, Baibars. Dès qu'on l'aura retrouvé, si jamais on le retrouve. Il semble qu'il soit resté dans l'autre camp (1).

— On l'aura quand même, Shagar Eldorr. Les troupes que j'ai pu regrouper pour les lancer contre le roi des Francs, manquaient de souplesse et de cohésion ; elles manquaient même, surtout au début,

(1) Grousset, Rashid Eddin.

d'allant et d'enthousiasme. Sans quoi, l'armée Franque eût cédé sous la violence du choc. Manquant d'infanterie, je dus subordonner ma tactique aux remous d'une bataille désordonnée, les renforts que tu m'envoyais et qui arrivaient par groupes au fort de la mêlée, étaient tardifs pour être déplacés efficacement. L'action eût pu quand même être décisive sans l'apparition des arbalétriers Francs, rendue possible par la ténacité du roi. Le roi Franc est un habile manœuvrier, Shagar Eldorr, son sens de l'honneur militaire et de la dignité royale lui a valu d'échapper au désastre. C'est un art difficile que celui de savoir régner et commander, n'est-ce pas, sultane ? Et c'est quand les arbalétriers Francs apparurent sur le champ de bataille, que je reçus ton ordre de repli sur Mansura. C'était aussi mon avis ; mais ce répit va permettre à l'ennemi de se ressaisir et de se réorganiser.

— Aussi faudra-t-il qu'il soit de courte, très courte durée, dit la reine. J'ai donné des ordres pour que tu puisses, dès demain, entreprendre, comme tu l'entends, la réorganisation des troupes pour la reprise du combat (1).

— Sans toi, l'Islam serait disloqué, dit l'Arbalétrier.

— Tu es l'abnégation même, répliqua la sultane.

7. — La journée du 11 février.

C'était le 8 Février au soir. Dès qu'il eût quitté Qasr Alsultan, Baibars se rendit au camp pour veiller au cantonnement des troupes revenues du champ de bataille. Dès l'aube, l'activité battait son plein dans

(1) Makrisi, Aboul Fida.

le camp des Mameluks. Si Baibars s'attacha à réorganiser l'infanterie égyptienne, il ne perdit pas de vue la mobilisation des bédouins qui, en francs tireurs, pouvaient gêner considérablement l'ennemi et permettre à l'infanterie de peser de tout son poids. Il avait surtout le souci de gagner les Francs de vitesse, de leur enlever l'occasion de fortifier leurs positions (1).

Avec son sens aigu des réalités, Louis IX ne pouvait, pour sa part, ne pas mener aussi rondement les choses. Aidé par Joinville et par les Barons de Syrie et de Châtillon, il disposa son armée de telle sorte qu'elle présenta un front inébranlable, et fit dresser des palissades pour protéger les Templiers contre toute surprise et empêcher qu'ils fussent pris de flanc. Cette mesure l'aidait d'autre part à couvrir ses communications avec le camp du duc de Bourgogne qui commandait l'arrière-garde (2).

Fidèle à son accord avec la reine, Baibars n'avait pas perdu plus de deux jours pour faire de l'armée réorganisée, un instrument aussi souple que possible. Dès le 11 Février à l'aube, il reprenait l'assaut contre les Francs. Et il porta tout le poids de l'attaque contre Charles d'Anjou, ce même Charles d'Anjou qui sera plus tard son ami, — qui se trouvait en position avancée. Mais par une habile manœuvre, Louis IX parvint à le dégager à temps. Baibars fonça alors sur le secteur où on l'attendait le moins, sur le point le plus solide du front que représentait l'éventail des deux corps d'armée des Barons de Syrie et de Châtillon qui venaient d'être privés de l'appui de Louis IX. Mais ce front résista à tous les assauts. Loin d'user inutile-

(1) Jamal Eddin, Rashid Eddin.

(2) R. Grousset.

ment ses troupes contre une telle muraille, Baibars tenta un coup d'audace en faisant incendier les palissades qui protégeaient le camp des Templiers, et en lançant ses Mameluks à travers les flammes. Ce coup hardi ne laissa pas de semer le désordre dans le camp des Francs. Baibars en profita pour se porter contre le secteur du comte de Flandres qui se trouvait exposé, mais Jean de Joinville réussit une habile manœuvre en prenant les Mameluks de flanc.

Francs et Mameluks rivalisèrent de courage et de bravoure, mais la journée resta quand même indécise. Le soir tombait, Baibars jugea plus prudent de se replier encore cette fois sur le camp de Mansura.

Mais qu'allait faire Louis IX, écouter la voix de la prudence et de la sagesse et se replier sur Damiette où il pouvait s'appuyer sur la flotte et, le cas échéant, faire de cette place une monnaie d'échange ; ou bien s'accrocher éperdûment à cette souricière de Bahr Al-saghir dans le fallacieux espoir de reprendre l'attaque contre Mansura, puis la marche sur le Caire ? Déjà, il avait laissé échapper une occasion inespérée au lendemain de la prise de Damiette, en se condamnant à l'inaction de longs mois durant, préférant, dans un excès de prudence que rien ne justifiait, attendre son frère Alphonse de Poitiers qu'une tempête avait jeté sur les côtes de Syrie, plutôt que de tirer profit d'un avantage tactique en lançant son armée aux trousses de Fakhr Eddin et de ses troupes en débandade, et de s'assurer la maîtrise de la situation, ce qui lui eût permis de dicter ses conditions à un adversaire désarmé.

Cette faute initiale décida du sort de la campagne, et les premiers succès des Francs restèrent sans lendemain. L'attaque contre Mansura en fut une preuve

cuisante. Au conseil de guerre, les avis se trouvèrent partagés du fait de l'incertitude sur les moyens de l'adversaire, cet adversaire qui, en deux circonstances critiques, s'était vite ressaisi pour passer à la contre-attaque et reprendre un avantage qui lui avait échappé des mains. Et la brusque apparition de cette fantastique figure qu'était Baibars, venait ajouter à cette incertitude et à ces appréhensions.

L'on comprend mal qu'en dépit de tant de raisons militant en faveur du repli sur Damiette, rendu encore plus pressant par l'inclémence du ciel et par l'apparition des épidémies, le roi des Francs, pourtant prudent à l'excès, ait consenti à exposer à de tels dangers son armée et sa flotte, les navires ayant dû être détournés de leur rôle principal pour secourir et ravitailler les troupes. Situation précaire entre toutes que les Mameluks n'allaient pas manquer d'exploiter.

A la mort de l'atabek, Shagar Eldorr ne songea pas à lui trouver un successeur, ayant pris en mains propres et la direction des affaires de l'Etat, et la conduite de la guerre. Elle se rendit bien compte, après les deux tentatives de Baibars, qu'il était difficile de réduire un ennemi tenace et toujours puissant ; aussi convint-elle avec l'Arbalétrier de serrer les Francs de près en les soumettant à une guérilla implacable qui finirait par les user, et dans laquelle étaient passés maîtres archers égyptiens et irréguliers bédouins. Et pour rendre la situation des Francs plus précaire encore, ils requièrent l'Emir Hussam Eddin de presser la construction d'une flotille démontable qui, transportée à dos de chameaux, pouvait, sur le cours inférieur du Nil, intercepter le ravitaillement de l'armée Franque.

8. — Farascour.

Turanshah arriva à la fin de ce même mois de Février 1247, et il reçut des mains de Shagar Eldorr qui le traita avec autant d'égarde que d'affection, le commandement des troupes. Baibars reprit son rang d'officier Mameluk.

Pour ses débuts, Turanshah fit preuve d'assez de capacité. Dès le 16 mars suivant, il engagea la flotte ennemie près de Masged Alnasr, et lui intercepta 32 navires chargés de blé et de provisions. Puis il la harcela si bien qu'il finit par faire le vide dans ses rangs, 80 navires ayant été ainsi interceptés les uns après les autres. Et la famine vint s'ajouter aux calamités et aux maladies, l'armée Franque étant coupée du côté de la terre (1).

Devant une situation devenant d'heure en heure plus critique, Louis IX se décida à battre en retraite, mais c'était trop tard. Les Egyptiens n'attendaient que ce signal pour attaquer en masse et venir à bout d'une armée déjà exténuée. La violence du choc la fit vaciller. Louis IX se rendant enfin compte que toute résistance était impossible, ouvrit les pourparlers de paix. Il proposa à Turanshah de lui retrocéder Damiette contre Jérusalem. Instruit de l'état lamen-

(1) Certain auteur attribue à Turanshah l'initiative de cette flottille, alors qu'un simple raisonnement suffit à détruire cette hypothèse. Il était matériellement impossible à Turanshah, lors même qu'il y aurait songé dès la première heure, d'en faire achever la construction en moins de 15 jours. Il est plus vrai d'admettre qu'il trouva les choses toutes prêtes à son arrivée, comme le croient la plupart des auteurs et comme nous l'expliquons d'autre part; il n'avait qu'à laisser les mesures adoptées par Shagar El Dorr et Baibars, suivre leur cours normal.

table de l'adversaire, Turanshah louvoya. Louis IX dut se résoudre à ordonner la retraite générale, et pour donner le change aux Egyptiens, il laissa le camp sur place. Mais par malheur, Jocelin de Cornant commit la même faute que Fakhr Eddin au début de la campagne, en oubliant de faire couper le pont de bateaux, ce qui permit aux Egyptiens, quand ils se rendirent compte du subterfuge, de s'élancer aux troupes de l'armée en retraite pour l'empêcher d'atteindre Damiette. Ce fut une mêlée générale et la lutte revêtit un caractère d'extrême férocité.

Epuisé de fièvre et de fatigue, Louis IX, conduit par Geofroi de Sargines et protégé par Gaucher de Châtillon, put se traîner jusqu'à un village voisin dit Miniet Abu 'Abdalla. Devant l'ampleur du désastre, le seigneur de Tyr, Philippe de Montfort, entra en contact avec un Emir Egyptien pour négocier la paix. La trêve était déjà conclue, quand se produisit la trahison du sergent Marcel.

Louis IX, cueilli dans sa retraite et chargé de chaînes, fut conduit à Mansura, ainsi que Jean de Joinville, Pierre de Mauclerc, Guy et Baudoin d'IBelin. Et Turanshah d'entreprendre le massacre en masse des prisonniers. Il fixa ensuite la rançon : Damiette pour le roi, et 800.000 livres pour l'armée. Mais avant que le traité eût reçu exécution, la révolution éclata.

9. — Le meurtre de Turanshah.

Considérant que rien ne justifiait plus les mesures de prudence prises par la reine, Turanshah se fit proclamer sultan et donner l'investiture à Farascour même où il avait installé son camp. Mais au lieu de faire preuve de compréhension et de sagesse, de gagner la sympathie des factions qui n'attendaient qu'une oc-

casion pour entrer en lutte, il se lança tête baissée dans ses dérèglements.

Les Bahrides, brimés, dépossédés au profit de favoris venus de loin, ne dormaient plus que d'un œil, la main sur la garde de l'épée. Les troupes, prenant le parti des Mameluks qui les avaient menées à la victoire, n'attendaient qu'un signal pour se soulever. Les dignitaires, chefs politiques et même religieux, fronçaient les sourcils devant l'irrespect dont ils étaient l'objet. La reine elle-même n'échappa pas aux menaces et aux injures.

— Rends les bijoux à leur maître, lui fit dire Turanshah, ou j'irai te les arracher en marchant sur ton cadavre.

— Avant que tu escalades les murs, je les aurai broyés dans un mortier, répliqua la reine. Viens donc si tu te sens assez de courage et d'audace (1).

Turanshah jura sa mort, mais il lui fallait auparavant se débarrasser des Bahrides. Les haines qui s'enflammaient étaient à leur paroxysme. Tant que les menaces ne s'adressaient qu'à leurs personnes, les Bahrides n'en faisaient pas cas, malgré les brimades et les spoliations dont ils étaient l'objet. Mais dès l'instant que Turanshah osa s'attaquer à la reine et l'injurier, son sort était scellé. Tant de noire ingratitude les révoltait.

Shagar Eldorr qui, après l'arrivée de Turanshah, avait quitté Mansura pour la citadelle de Roda, fit appel à Baibars. L'Arbalétrier qui n'avait que du mépris pour le nouveau sultan, dut faire entrer d'autres chefs Mameluks dans son jeu, bien que ses Bahrides

(1) Makrisi, Aboul Fida.

se fussent jetés au feu pour lui. Au reste, une action personnelle eût compromis la reine, compromis même le sort de la révolution qui se mijotait, et donné lieu à des désordres dont on ne pouvait prévoir l'issue ni l'ampleur.

Or le 2 Mai 1250, alors que Turanshah présidait un banquet en l'honneur des esclaves qu'il avait créés Emris, et plus particulièrement de son eunuque Masrur à qui il venait d'offrir une canne en or, Baibars, à la tête de ses Bahrides, fit irruption dans la tente sultannienne.

— Viens donc, dit Baibars au Sultan, nous trancher la tête comme tu ne cesses de t'en vanter (1).

Sortant du festin, Turanshah tira son épée et para les premiers coups. Baibars qui le dominait de sa haute stature, lui trancha les doigts d'un coup brutal et sec. Le sultan se pressa de fuir pour aller se réfugier dans une tour de bois surplombant le Nil. Baibars et ses Bahrides le poursuivirent et y mirent le feu. Affolé, les vêtements en lambeaux, les yeux exorbités, Turanshah se jeta du haut de la tour dans le fleuve, dans l'espoir de se sauver dans une chaloupe amarrée sur la berge. Une pluie de flèches s'abattit autour de lui et l'empêcha d'atteindre l'embarcation. S'enfonçant jusqu'au cou dans les eaux boueuses, Turanshah se hâta de revenir sur la berge, et donnant la mesure de toute sa couardise, se jeta à genoux, criant et suppliant qu'on le laissât retourner à Hosn Kaiffa.

Baibars, l'épée au poing prêt à frapper, se dressa tel un justicier.

(1) Makrisi, Aboul Fida.

— Je vous cède l'empire, cria le sultan aux abois, ô musulmans, n'y aurait-il personne parmi vous pour me défendre et me sauver ?

Personne ne bougea, et ses lamentations tombèrent dans un silence de mort. Car la mort planait déjà sur cette scène atroce. Toute l'armée était là pourtant qui assistait indifférente à la déchéance d'un roi.

Turanshah pleura, joignit les mains. Les Bahrides répondirent par une autre pluie de flèches. Ecœuré, Baibars s'avança d'un pas lent :

— Sale chien, dit-il, qui ne sais ni vivre ni mourir, et qui mords la main qui te caresse.

D'un coup de pied, il le rejeta dans le fleuve, d'un coup de sabre qui pénétra jusqu'à l'aisselle, il lui trancha le bras. Un batelier debout dans une embarcation, traîna au moyen d'un harpon, le corps jusqu'à l'autre rive où il resta exposé sans sépulture durant trois jours. Et c'est l'ambassadeur du calife qui dut finalement se charger de cette triste besogne. (1)

Avec Turanshah de piètre mémoire, s'éteignit la branche Ayubide d'Égypte.

FOUAD ABOU-KHATER

(1) Grousset, Makrisi.



LA VIE LITTÉRAIRE A PARIS

I - JEAN BERTRAND BARRÈRE :

LA FANTASIE

DE VICTOR HUGO (1801-1851) (1)

Cet ouvrage (qui, lorsqu'il sera terminé, comprendra trois volumes), nous fait pénétrer dans un domaine qui, à première vue, ne semblait pas être l'apanage du poète de *Villequier*, de l'*Ode à la colonne* ou d'*Olympio*. Avec preuves à l'appui, c'est-à-dire à l'aide d'innombrables textes habilement choisis et intelligemment commentés, J.B. Barrère nous révèle pourtant en Hugo un poète de la Fantaisie, depuis ses premiers essais de jeune romantique — qui n'étaient peut-être que des concessions à la mode du fantastique, de l'Orient ou du Moyen Age, — jusqu'aux recueils suprêmes où ses dons de voyant l'entraînaient dans les mystères de l'au delà.

On lit ce livre avec curiosité, avec un intérêt croissant et, brusquement, on se demande comment on a pu attendre si longtemps pour parler de la « Fantaisie » de Victor Hugo. Ce mot n'est-il pas synonyme d'Imagination et l'Imagination n'est-elle pas le don premier, de tout poète ? On se reporte alors à l'*Introduction* où J.B. Barrère a consacré une quinzaine de pages à définir le sens ou plutôt à distinguer les sens de ce mot de Fantaisie. Impossible de résumer en quelques lignes une matière aussi dense, aussi soigneusement élaborée ; disons seulement qu'après avoir donné à la Fantaisie son sens le plus général qui est

(1) José Corti 1949 in 8° XVI-448 p.

celui d'*Imagination*, mais d'*Imagination en liberté*, J.B. Barrère montre comment l'exercice de cette puissance conduit le poète à découvrir un monde qui est à la fois « en marge » et « au delà » du réel. Il distingue donc deux grandes directions de la Fantaisie. Celle qui entraîne le Poète dans les sombres régions du monde « surréel », du rêve et de l'hallucination, celle qui l'entraîne dans les domaines plus aimables du « fantastique riant ».

On sait du reste, depuis une vingtaine d'années que le poète de la *Bouche d'ombre* s'est taillé la part du lion dans le premier de ces domaines ; on savait moins que, tout au long de sa carrière, le poète de la *Fête chez Thérèse* avait fréquenté le second. Et c'est l'intérêt essentiel de l'ouvrage de J.B. Barrère de nous le révéler. Il nous découvre ainsi un Hugo rieur et charmant, un Hugo gamin, un Hugo amoureux et même légèrement libertin, un Hugo voyageur en liberté, sous-préfet aux champs, un Hugo-Musset, un Hugo-Verlaine (des *Fêtes Galantes*) que nous n'avions fait qu'entrevoir ou que nous avons sottement méprisé....

Ce livre est une Thèse de doctorat. Il s'est soumis avec une exacte discipline aux tyranniques exigences de ce genre littéraire (si j'ose dire!...). Il se présente donc à nous solidement armé, cuirassé de tout un appareil de références, de bibliographies, d'Index, de discussions critiques, de recherches de sources... Et il est long 500 pages à peu près pour la première période de la vie du poète... « Laborieuse étude » reconnaît humblement son auteur qui, contemplant l'œuvre achevée la compare mélancoliquement à l'œuvre esquissée dans l'extase de la conception... Hélas ! nous connaissons cela. Il aurait pu traiter son sujet en un brillant « essai » dont l'aisance de son expression tout

au long de son œuvre nous le montre fort capable. Il nous a donné beaucoup mieux : une « étude convaincante » comme il le dit si bien lui-même, ou pas à pas, l'œuvre du poète est étudiée, sans que jamais soit abandonnée la nécessaire confrontation avec la vie. Son livre constitue, à ce jour, le plus riche inventaire que nous possédions des thèmes poétiques de Hugo, la plus attentive histoire du développement de son génie créateur, la plus sûre introduction à une connaissance exacte de son œuvre.

*
**

II - VICTOR HUGO : ŒUVRES CHOISIES

disposées d'après l'ordre chronologique, avec une Biographie, des notes critiques, grammaticales, historiques et des illustrations documentaires, par Pierre MOREAU et Jean BOUDOUT (1).

L'œuvre de Victor Hugo est enfin tombée dans le « domaine public ». Aussitôt les éditeurs se précipitent pour la tailler en pièces — quelle magnifique proie — et la présentent sous les formes les plus diverses à tous les genres de public. Celui de nos lycées auquel s'adresse l'excellente Collection Hatier a été particulièrement bien servi. M. Pierre Moreau, Professeur à la Sorbonne, et M. Jean Boudout, Professeur de Rhétorique supérieure dans un des grands lycées parisiens ont accompli leur difficile tâche avec un rare bonheur. Deux volumes de plus de 1.000 pa-

(1) Collection d'auteurs français, Librairie Hatier, 1950, 2 vol. in 12, 1064 et 1060 p.

ges, cela peut paraître beaucoup. C'est pourtant à peine suffisant si l'on tient compte de l'exceptionnelle précocité du poète, de son exceptionnelle longévité, de l'exceptionnelle durée de ses facultés créatrices. Aucun des morceaux « choisis » ne paraît inutile. Tous sont significatifs, importants.

Tout au plus pourrait-on regretter qu'une place si grande soit encore accordée à des œuvres d'un intérêt humain à peu près nul et d'un intérêt littéraire assez médiocre comme *Hernani* ou *Ruy Blas*. Les programmes hélas ont leurs exigences !... Sachons gré du moins aux éditeurs d'avoir courageusement bousculé un certain nombre de préjugés traditionnels, d'avoir tenu compte des derniers travaux des critiques et d'avoir mis en bonne place un grand nombre d'œuvres peu connues, jusqu'ici même à peu près inaccessibles non seulement aux lycéens mais à leurs maîtres, les articles de critique de la Muse française, les premiers « romans noirs » (*Bug Jargal*, *Han d'Islande*) les récits de voyage comme *le Rhin*, les œuvres de critique comme *William Shakespeare*, les romans de la dernière période, *les Travailleurs de la mer*, *l'Homme qui rit*, et surtout les grands recueils de poèmes du Prophète et du Mage, *Dieu*, *La Fin de Satan*...

De la lecture de ces deux volumes se dégage une image du poète, riche, variée, puissante, profondément une. Ce qui frappe surtout c'est sa vérité. Cet ouvrage a été fait avec amour et admiration, mais sans fanatisme, sans idolâtrie. Il nous est une preuve que, pour Hugo, après plus de cent années d'âpres polémiques, l'heure est enfin venue, du jugement serein et équitable. Le livre de Pierre Moreau et de Jean Boudout est une œuvre de bonne foi. Il ne cache ni les faiblesses de l'écrivain, ni les défauts de l'homme ; mais il met en lumière sa générosité, sa puissance de vie,

la prodigieuse richesse de ses dons de créateur. Sans jamais prétendre forcer notre adhésion, par le simple exposé des événements d'une vie exceptionnellement pleine, par le juste choix des plus beaux fragments d'une œuvre immense, il met Victor Hugo à sa vraie place dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle, celle que Balzac seul pourrait lui disputer et qui est incontestablement la première.

*
* * *

III - GARDNER DAVIE :

“ LES TOMBEAUX ”

DE MALLARME - Essai d'exégèse raisonnée (1)

L'œuvre poétique de l'auteur d'*Hérodiade* tient dans le creux de la main. Pourtant ces quelques diamants noirs perdus dans la masse de bijoux moins rares de la poésie française du XIX^e siècle y brillent d'un tel éclat qu'ils ne cessent de faire la secrète délectation de fervents admirateurs et de provoquer la publication de longues et consciencieuses exégèses.

L'une des plus récentes a pour auteur un étranger — qui écrit admirablement notre langue — M. Gardner Davies, attaché culturel près l'Ambassade d'Australie à Paris. Pour limiter la difficulté qui s'attache au déchiffrement de ces poèmes hermétiques, il a choisi d'étudier ensemble un petit groupe d'entre eux qui ont un sujet commun — ils sont tous des espèces de « toasts funèbres » — qui, par là-même, projettent

(1) Librairie José Corti, 1950, in 12, 234 p.

quelque lumière les uns sur les autres. Il n'est pas question d'énumérer les résultats obtenus par M. Davies. Je veux seulement indiquer le *principe de sa méthode* qui me paraît d'une incontestable valeur. M. Davies est parti d'une constatation née d'une étude approfondie de l'œuvre de Mallarmé, c'est que ce poète « moins imaginaire que d'autres se sert souvent plusieurs fois de la même image » ; qu'on peut donc établir une sorte de dictionnaire des images mallarméennes et, par des rapprochements, obtenir une interprétation exacte de passages obscurs. Ce travail ne doit d'ailleurs pas seulement porter sur les images mais sur tous les mots, Mallarmé donnant volontiers à ceux-ci un sens qui lui est propre — qui n'est pas celui de la tribu — et qui, ayant été une fois réperé dans un passage « clair » permettra d'éclairer à son tour un passage obscur.

M. Davies tient à affirmer l'originalité de sa méthode par rapport à celles de ses prédécesseurs (Kurt Weiss, E. Noulet, Ch. Mouron, etc...). Et il a bien raison. Pourtant il est un point sur lequel ces exégètes se rejoignent tous, et il est essentiel puisqu'il est la justification de leur travail même ; *c'est qu'une exégèse, une exégèse objective de Mallarmé est possible, qu'elle est féconde et qu'elle n'est pas sacrilège.* Sur ce point encore je donne volontiers mon accord. Il est vrai que les résultats auxquels nous conduit M. Davies ne concordent pas strictement avec ceux auxquels nous conduisaient ses émules. Pour ne citer ici qu'un exemple je renverrai à l'interprétation du second quatrain du *Tombeau de Baudelaire* où M. Davies aperçoit sous le bec de gaz une prostituée que Ch. Mouron ignore... Qui des deux a raison?... Ne nous laissons pas aller au scepticisme ! Et ne renonçons pas pour autant à une interprétation « objective » au profit

d'une exégèse subjective. Si jusqu'ici et malgré tant d'habiles chercheurs, les poèmes de Mallarmé n'ont pas livré tous leurs secrets, les résultats atteints permettent pourtant de penser qu'ils les livreront un jour. Et n'allons pas croire qu'ils seront pour autant vidés de leur puissance d'envoûtement poétique. L'analyse achevée, la signification du poème bien mise au net pour la plus grande joie de notre intelligence nous fermerons les livres d'exégèse et, selon le conseil de leurs auteurs eux-mêmes, nous relirons les œuvres, et, dans le silence et la contemplation, nous laisserons opérer en nous l'incantation du Poème.

*
**

IV - ROSEMARY GOLDIE :
VERS UN HEROISME INTEGRAL
DANS LA LIGNÉE DE PEGUY

Préface par Albert BÉGUIN (1)

Mademoiselle Rosemary est une Australienne. Ce ne sont pas lecteurs de cette Revue et c'est moins encore le rédacteur de ces lignes qui pourraient s'étonner de voir un écrivain étranger s'intéresser avec tant de ferveur à notre littérature et manier si parfaitement notre langue. Mais devant cette preuve nouvelle de l'immense diffusion, à travers le monde, de notre culture, il n'est pas interdit de se réjouir. Et

(1) Collection *Cahiers de l'Amitié Charles Péguy*, No. 5. Editions de l'Amitié. Dépôt de vente, rue Cujas, 17, Paris V°, in 8°, 124 p.

notre joie est plus pure encore lorsque nous voyons ces amis lointains aller droit à ce que notre littérature a donné de plus exquis (comme Mallarmé dont M. G. Davies se faisait récemment l'interprète subtil) ou de plus grand comme Péguy, Romain Rolland, Psichari, André Malraux, Claudel Saint-Exupéry et Bernanos auxquels Mademoiselle R. Goldie s'est particulièrement attachée dans son ouvrage.

Il ne s'agit point ici d'une étude d'histoire littéraire, mais plutôt d'un « Essai » au sens anglais du terme où les préoccupations morales sont dominantes et prennent seulement appui sur les œuvres littéraires. Après une rapide remontée aux sources : *La Chanson de Roland* et Corneille, l'auteur s'efforce de définir, à travers les représentants les plus qualifiés de la littérature française moderne ce qu'elle appelle un « héroïsme authentique » ou « intégral » ou encore un « héroïsme à la française ». Sa conclusion est parfaitement nette : « Le message de la France, transmis par sa littérature héroïque restera essentiellement celui d'un héroïsme de foi, d'amour et de joie, de la joie même de ceux qui, ayant la Croix, attendent la Résurrection ». C'est pourquoi celui de tous les auteurs qu'elle préfère, celui qu'elle place en tête de son étude, à qui elle consacre les pages les plus nombreuses est Charles Péguy. Ce n'est certes pas moi qui lui en ferai reproche, d'autant plus que les pages consacrées aux autres et même à ceux comme Gide, à propos desquels le mot d' « héroïsme » ne peut être mis qu'entre guillemets sont écrites elles aussi avec sympathie et intelligence. Ainsi l'originalité du « message » spirituel de Péguy apparaît à la fois plus forte et moins singulière. On a beaucoup écrit sur le poète des *Saints Innocents* et sur le caractère « français » de son œuvre. Je crois bien pourtant qu'on n'avait

jamais défini avec autant de bonheur dans l'expression l'héroïsme tel qu'il l'a chanté, à travers Jeanne d'Arc, et Saint Louis, tel qu'il l'a incarné lui-même dans sa vie et dans sa mort : un héroïsme *raisonnable, volontaire et joyeux*.

Ce livre est court. Trop court sans doute pour un aussi vaste sujet. Mais il est bien informé, remarquablement écrit et surtout il nous apporte bien davantage qu'une longue enquête documentaire et historique, le fruit d'une profonde méditation personnelle. Il excite la réflexion, il provoque le dialogue. De la fécondité d'un tel dialogue on aura une juste idée en lisant la *Préface* d'Albert Béguin. L'éminent exégète d'*Eve* ne s'est pas contenté d'y présenter poliment au public français un « confrère » étranger, il a repris ses conclusions, les a discutées, en a indiqué les prolongements possibles et par là-même démontré la richesse de suggestion de son livre.

*
**

V - DENIS DIDEROT : *LE NEVEU DE RAMEAU*

*édition critique avec notes et lexique par Jean Fabre
Prof. à l'Université de Strasbourg (1)*

Cette édition critique est un modèle du genre. Après avoir fait disparaître, dans la première partie de son *Introduction*, les inutiles obscurités qui entourent l'histoire un peu rocambolesque

(1) Genève, Librairie Droz. Lille, Librairie Giard. 1950. in 12, XCV-332 p. Collection des Textes littéraires Français.

de cet ouvrage fameux, Jean Fabre nous offre tout simplement le texte du manuscrit autographe découvert par Georges Monval en 1891 et qu'il a pu étudier de façon très précise sur une reproduction photographique que lui a envoyée la Pierpont Morgan Library. Les variantes et corrections sont réduites au minimum : « Nous aurions eu scrupule, écrit-il avec un sourire, à rendre la tâche du lecteur plus difficile que n'a été celle de l'éditeur ».

Ce n'est donc pas dans l'établissement du texte que réside l'intérêt de cette nouvelle édition du chef-d'œuvre de Diderot, mais dans les commentaires dont Jean Fabre l'a entouré : d'une part une *Introduction* d'une centaine de pages ; d'autre part des *Notes*-historiques, stylistiques, grammaticales — un *Lexique* et une *Bibliographie*. Caractère exhaustif de la documentation ; rigueur de la présentation, ferveur et sympathie du commentaire qui n'obnubilent pourtant jamais l'intelligence critique, on ne sait vraiment ce qu'il faut davantage louer dans un pareil travail.

En ce qui concerne l'*Introduction* j'exprimerais pourtant deux regrets. Car, si longue soit-elle, elle m'a semblé trop rapide. Il y manque en effet d'abord une présentation d'ensemble des principaux problèmes abordés par Diderot dans cette œuvre si substantielle (Musique, Littérature, Philosophie, etc...). Je sais que les *Notes* comblent en partie cette lacune, mais elles ne nous montrent ni les liens qui unissaient entre eux ces problèmes ou ces événements, ni leur place exacte dans l'histoire générale de l'époque et dans la vie *personnelle* du Philosophe. Le *Neveu de Rameau* a un caractère très affirmé de « Chronique », d'« Histoire contemporaine » que l'exégète, me semble-t-il, à un peu trop minimisé au profit du drame spirituel intime dont cette œuvre — je le lui accorde volon-

tiers — est d'abord l'expression. J'aurais aimé d'autre part trouver dans l'*Introduction* une *analyse* un peu approfondie des dons si variés de l'artiste. Jean Fabre note pourtant fort bien le caractère exceptionnel de ce texte dont l'intention première ne semble pas avoir eu d'autre source que « le pur plaisir de l'écrire, sous la poussée directe de la vie ». Certes ici encore les *Notes* où sont mis en lumière maints procédés de l'écrivain, viennent suppléer l'*Introduction*. Mais elles ne remplacent pas cette étude ample et synthétique du *Neveu de Rameau* en tant qu'œuvre d'art que nous aurions aimé lire et que nul n'était mieux placé que Jean Fabre pour nous donner.

Ces réserves faites, je n'ai plus qu'à louer. Ecrite avec aisance et bonne humeur, avec une vigueur pleine de jeunesse, une sorte d'allégresse intérieure qui aboutit constamment aux trouvailles d'expression les plus heureuses, cette *Introduction* se lit avec un plaisir extrême. Disons surtout qu'elle va très loin dans l'analyse de l'âme du moraliste et de l'artiste, ici étroitement unis. Selon Jean Fabre en effet, contrairement à ce qu'on a trop répété, cette œuvre, n'est ni un divertissement, ni une satire mais une sorte d'examen de conscience passionné et cruellement lucide du Philosophe sur les fondements mêmes de sa morale, l'authenticité de sa vie spirituelle. Parmi toutes ses œuvres elle est, pense-t-il, celle où il nous a livré ses pensées les plus secrètes « où il a trouvé l'occasion de penser et de vivre cette expérience de la conscience déchirée qu'impliquait le drame de son temps ». Jean Fabre a écrit là — en particulier sur les rapports mystérieux de l'artiste avec son « modèle » qui devient sa « créature » — des pages très pénétrantes et qui me paraissent parfaitement convaincantes.

BERNARD GUYON

PROMENADE A TRAVERS LA RETROSPECTIVE de Mahmoud Saïd

NADIA ET LE CHOMEUR

Il était une fois un Roi des Montagnes qui cherchait une femme à son gré. Il se déguisa en mendiant et, par trois soirs, rendit visite à un seigneur des environs qui avait trois filles.

Le premier soir, il fut reçu par la fille aînée : voyant sa vieille houppelande en lambeaux, elle donna ordre à ses valets de la remplacer par un manteau neuf. C'était la Charité dédaigneuse.

Le soir d'après, la sœur puînée l'accueillit et l'invita à se restaurer. Elle s'empressa d'aller chercher une aiguille et du fil et reprisa patiemment le manteau. C'était la Bonté active.

Le troisième soir, la plus jeune s'avança dans la salle commune. Elle vit la houppelande tendue devant la cheminée et eût un cri d'admiration pour ce lambeau de ciel nocturne criblé d'étoiles. C'était la Poésie : le Roi fit d'elle son épouse.

Ce petit conte nous est revenu à la mémoire en nous promenant à travers le monde, soudainement épanoui au milieu du Caire, qu'était la « rétrospective » de Mahmoud Saïd. Monde convexe et tumultueux, fardé d'une lumière irréaliste décelant la beauté et la plénitude inépuisable des choses. Le réel et le fantastique qui ne font qu'un sous la baguette de la poésie,

LES ARTS - LA MUSIQUE

qui fixe en sa synthèse les circonstances fuyantes du temps et du lieu, des voix et du silence, des âmes et des corps. On entend monter des tableaux de Mahmoud Saïd la melopée de l'Égypte, les cris qui traînent comme les voiles pâlies par le crépuscule, les appels d'une fenêtre à l'autre des maisons d'argile, le tintamarre des cuivres, le grincement des rames sur le clapotement de l'eau. On y rencontre des Jocondes du Nil, des Vénus de Botticelli en « melaya » ; les « fonds d'or » des Primitifs se transforment en ces paysages noyés de soleil pâle qui rehaussent « la fille au collier d'ambre » ou « l'homme au gilet vert » ; les pigeons, les ânes et les chats ne sont pas peints mais sculptés, parce qu'ils viennent en droite ligne des bas-reliefs de l'Ancienne Égypte. Les réminiscences artistiques y ont le même vigoureux droit de cité que les impressions immédiates, car, pour Mahmoud Saïd, l'art est un avec la nature.

Mahmoud Saïd parle à tous ; il éblouit les yeux et rafraîchit les cœurs. Mais ceux-là peuvent mieux l'aimer qui, dans les lointains de leur vie, ont contemplé nos maigres paysages à travers les éclats de verre coloré qu'on ramasse dans les terrains vagues, parmi l'odeur des herbes brûlées. Ceux qui ont regardé les masures instables se mirer dans les boules de verre argenté, ou dans la panse polie des récipients en cuivre. Ceux qui, à l'heure où les chauves-souris tournoient dans le ciel d'Alexandrie, ont guetté le rauque appel du vendeur de surprises et de bracelets chatoyants....

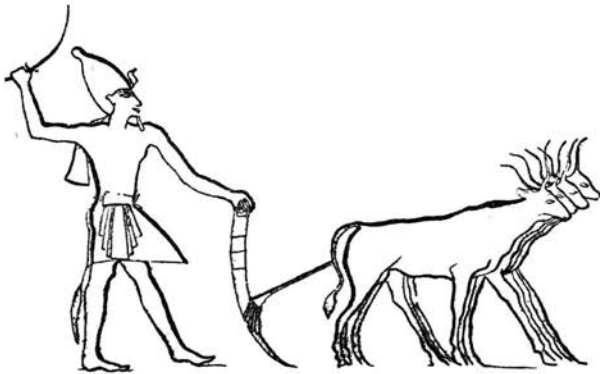
Ces secrets d'enfance, avoués par son œuvre, Mahmoud Saïd les offre à sa fille Nadia, petite fille en robe rose, en robe bleue, en robe bleue et rose, et finalement grande jeune fille en robe blanche. La roideur de la toilette d'apparat rehausse la vitalité ju-

venile, palpitante, ironique de la gorge, du sourire et du regard. Dans sa pureté de petite fille choyée, dans sa féminité en éclosion, Nadia est la véritable hôtesse de ce salon où toutes les classes ont accès, où les personnages créés par son père, avec l'allégresse communicative inséparable des grandes affections, semblent graviter et d'organiser autour d'elle. D'abord les messieurs-dames de son monde, en des portraits disant graviter et d'organiser autour d'elle. D'abord les messieurs âgés, dans les pièces sombres, garnies de livres et de tapis, des vieilles demeures égyptiennes. Les dames aux lourds bijoux, au maintien assuré, les beaux enfants ennuyés, les adolescents déjà familiers du dédain. Puis les artistes tourmentés, et ces figures spiritualisées où s'incarne la conscience de l'Égypte montante : le docteur Gawad Hamada qui semble ployer sous le poids de la responsabilité sociale, Hayat assise au bord du Nil, perdue dans ses rêveries. Enfin la troupe touffue des égyptiennes anonymes — petites toiles où le peintre a mis son art le plus épuré — ces filles de peuple au regard éloquent, embué, aux seins affirmés. Les nus francs, qui disent la dignité de la vie sexuelle. Et les mauvaises filles — celle qui médite un sale coup au tournant d'une impasse, et celle qui jette un regard oblique sur les voisins, sous prétexte de gargoulettes. Le vieillard voûté par la prière, et le petit enfant noir, écarquillant les yeux devant le vide de sa vie...

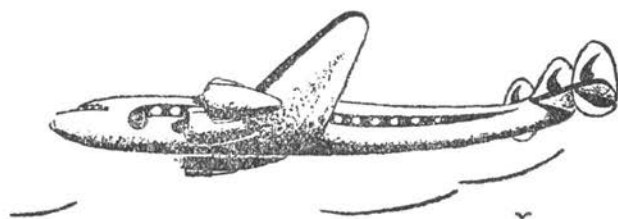
Dans cette œuvre où le peuple est présent, avec ses plaisirs, son fatalisme et ses songes, avec les intrigues féminines, les murmures des proxénètes, les frénésies du « zar » dans des chambres traversées d'un rayon poussiéreux, mais d'où le travail est absent et la souffrance aussi, dans cette Égypte un peu fabuleuse où les femmes sont blondes, le Nil d'un bleu indigo et

les palmiers aussi chargés que les filets des pêcheurs miraculeux — un témoin semble être venu d'un monde différent. C'est le chômeur : les éclairs qui dardent le ciel de la Corniche pointent sur la détresse de sa jaquette grise, de ses mains abandonnées, en rappelant qu'il est une Egypte qu'aucun pinceau magique ne saurait transfigurer. L'atmosphère de féerie qui, d'un rayon de soleil, transforme un haillon en brocart rutilant, une flaque d'eau en un lac de béatitude, un horizon de masures et de boue en une ville aux prestiges vénitiens, s'éteint devant un visage vieillissant, marqué par le découragement. Ce visage semble nous dire que la poésie des loques est l'apanage des rois déguisés et des châtelaines ; pour ceux qui les portent, les trous qui laissent passer le froid, le vent et les humiliations ne peuvent, à la faveur d'aucun sortilège, être mués en étoiles. Témoin et non intrus, le chômeur de Mahmoud Saïd n'ouvre-t-il pas à cette « rétrospective » — qui est un fait capital dans l'histoire de l'art égyptien — les perspectives de l'art grand entre tous, de l'art capable de transformer non seulement l'aspect des choses, mais le regard qui se pose sur elles ?

L. MAKARIUS



Quand vos affaires vous appellent



Si vous gagnez un temps considérable dans vos déplacements vous pourrez être sur place pour vos affaires et c'est tellement plus sûr. Surtout vous pourrez, en traiter d'avantage et augmenter ainsi vos bénéfices. N'hésitez pas.

AIR FRANCE

Le Caire: Midan Soliman Pacha T67. 79913

Agence : Imm. Shepheard's Tél. 45670

Alexandrie : 3, rue Fouad 1er Tél. 20941

AINSI QUE TOUTE AGENCE RECONNUE

• OROSDI - BACK • OROSDI - BACK •

OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK •

NOUVEAUTÉS

D'ÉTÉ

AUX
ÉTABLISSEMENTS



OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK •

LE CAIRE

R. C. 302

PORT-SAID





Situation unique

au bord du Nil, près du Sporting et du Jardin de la Grotte
4, Rue Ibn El-Machtoub, Tél. 45576, Madame MORIN



Les programmes officiels

TOUTES LES CLASSES TOUS LES EXAMENS

BACCALAUREAT

1^{re} PARTIE

2^e » : Philosophie, Mathématiques

MAXIMUM DE SUCCES

Petits groupes d'élèves. Professeurs spécialisés



UNE SECTION ANGLAISE

Prépare avec succès depuis 10 ans aux examens anglais



Cours Supérieurs de Littérature, d'Art et de Philosophie

COURS COMMERCIAUX

DEMI - PENSION — AUTOBUS

Rentrée le mercredi 3 Octobre 1951

COMPTOIR NATIONAL D'ESCOMPTE DE PARIS

Siège Social : Paris - 14, Rue Bergère

AGENCES EN EGYPTE

ALEXANDRIE LE CAIRE

R. C. 255

R. C. 360

PORT-SAID

R. C. Canal 11

TOUTES OPÉRATIONS DE BANQUE

OUVERTURES DE CRÉDITS DOCUMENTAIRES

LOCATION DE COMPARTIMENTS DE COFFRES-FORTS

Agences en : FRANCE — GRANDE-BRETAGNE
BELGIQUE — INDE — AUSTRALIE — MA-
DAGASCAR — TUNISIE.

Filiale à NEW-YORK : THE FRENCH-AMERI-
CAN BANKING CORPORATION, 31, Nassau
Street.

BANQUE BELGE ET INTERNATIONALE EN EGYPTE

Société Anonyme Egyptienne

Capital Souscrit	L.Eg. 1.000.000.-
Capital Versé	500.000.-
Réserves au 1 ^{er} Juillet 1949	240.000.-

BONS DE CAISSE AU PORTEUR
SERVICE DE CAISSE D'ÉPARGNE
COFFRETS EN LOCATION

Correspondants dans les principales
Villes du Monde

**TRAITE TOUTES
OPÉRATIONS DE BANQUE**

R. C. C. 39

R. C. A. 692

BANQUE MISR

S. A. E.

Fondée en 1920

R. C. Caïre No 2

Siège Social : LE CAIRE

151, Rue Mohamed Bey Farid (ex-Emad El-Dine)

Téléphone No. 78295 et 78090

Succursale à Alexandrie :

9, Rue Talaat Harb Pacha

AGENCES DANS TOUTES LES VILLES
IMPORTANTES ET PROVINCES D'EGYPTE.

CORRESPONDANTS

DANS LE MONDE ENTIER

TOUTE OPÉRATION DE BANQUE
LOCATION DE COFFRES FORTS
CAISSE D'ÉPARGNE

LA BANQUE MET EN LOCATION, A DES PRIX
TRÈS AVANTAGEUX, DES COFFRES DE TOUTES
DIMENSIONS POUR LA GARDE D'OBJETS DE
VALEUR, AU SIEGE CENTRAL DU CAIRE ET A LA
SUCCURSALE D'ALEXANDRIE.

ÉDITIONS DE *LA REVUE DU CAIRE*

BIR HAKIM

Volumes in-8°

PIERRE JOUQUET

L'Athènes de Périclès et les Destinées de la Grèce
Une Révolution dans la Défaite

ÉTIENNE DRIOTON

Le Théâtre Egyptien

GASTON WIET

Positions

Deux Mémoires Inédits sur l'Expédition d'Egypte

BERNARD DES ESSARDS

La Toscane et l'Unité Italienne

ALEXANDRE PAPADOPOULO

Un philosophe entre deux défaites

Capitaine BOUCHARD

Journal historique : La chute d'el-Arich
(décembre 1799)

VLADIMIR VIKENTIEV

Le Choc (*roman*)

Volumes in-16°

TAHA HUSSEIN

Le Livre des Jours (*roman*)

TEWFIK EL HAKIM

Journal d'un Substitut de Campagne (*roman*)
La Caverne des Songes (*roman*)

GEORGES DJMANI

La Paix du Soir (*roman*) Vues sur la Guerre
Le Disque des Jours Le Temps de Souffrir
Goha et Son Ane

MAHMOUD TEYMOUR

La fille du diable (*contes*)

CAPITAINE G...

Un Témoignage

GASTON BERTHEY

Une vie à tatons (*roman*)

LA REVUE DU CAIRE

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

3, Rue Nemr, LE CAIRE - Tél. 41586

LE NUMÉRO : 18 Piastres

Abonnement pour l'Égypte: Un An..... P.T. 150

Abonnement pour l'Étranger: Un An..... P.T. 175

LA REVUE DU CAIRE est représentée en France
par les Editions des **CAHIERS DU SUD**
28, Rue du Four, PARIS (VI^e)

PRIX DU NUMÉRO 180.— frs.

ABONNEMENT, UN AN 1600.— frs.

On s'abonne sans formalités auprès des Editions des
CAHIERS DU SUD, 28, rue du Four, PARIS (VI^e)
C.C.P. 101. 819 à Paris

N. B. — Les Bureaux de la Revue sont ouverts tous les jours
de 10 heures à 12 heures