

LA REVUE DU CAIRE

لا ريفي دي كير

SOMMAIRE :

	Page
ANDRÉ LHOTE L'Académisme ou la tradition mal comprise	167
AHMED RASSEM Poèmes à Hatimtane	198
JEAN DUPERTIUS Louis Laloy et la Chine	202
F. ABOU-KHATER Shagar Eldorr	208
FR. DE MIOMANDRE Valeur et Rôle des Prix Littéraires .	231
N. BALADI E. Brehier et la Philosophie Française	235

LA VIE LITTÉRAIRE A PARIS

A. ROLLAND DE RENEVILLE. La Poésie	240
J.-L. BRUCH Les Hommes contre l'Humain .	243

rdc

ÉGYPTE : 18 PIASTRES

IMPRIMERIE PAUL BARBEY

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 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.**

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.

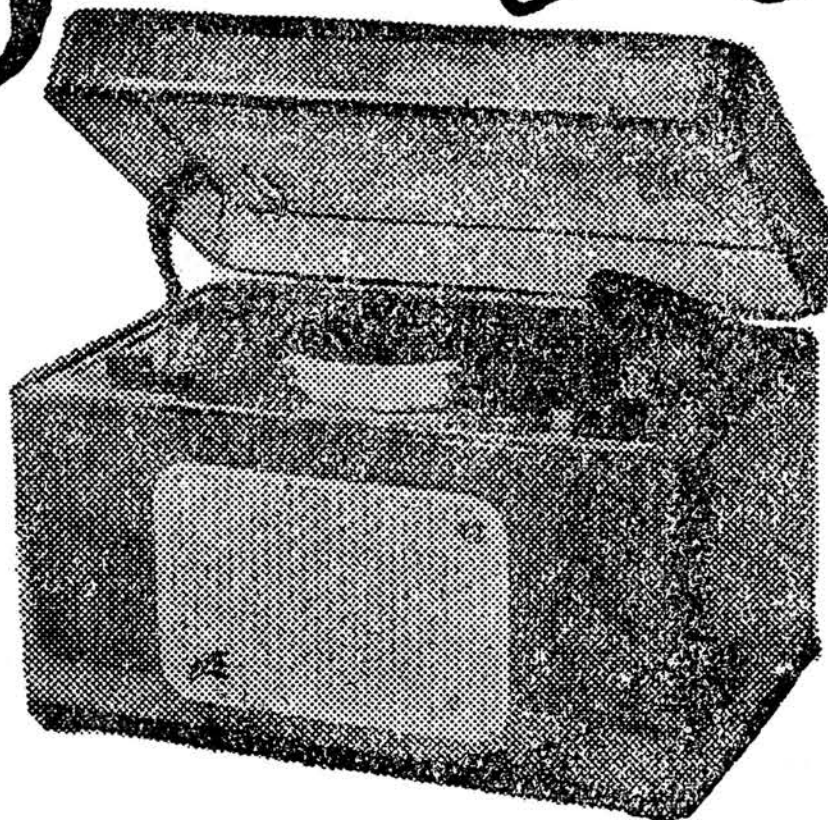
COURS D'INGÉNIEURS :

chimistes et de sous-ingénieurs électro-mécaniciens.

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

ENREGISTREMENT MAGNETIQUE SUR FIL
JOINT L'UTILE A L'AGREABLE
APPAREIL IDEAL POUR DICTER VOTRE COURRIER
ET POUR VOS SOIREES DANSANTES

LE *Sonofil*



R.C. 3518

Une fabrication
de la DIVISION "ELECTRONIQUE"

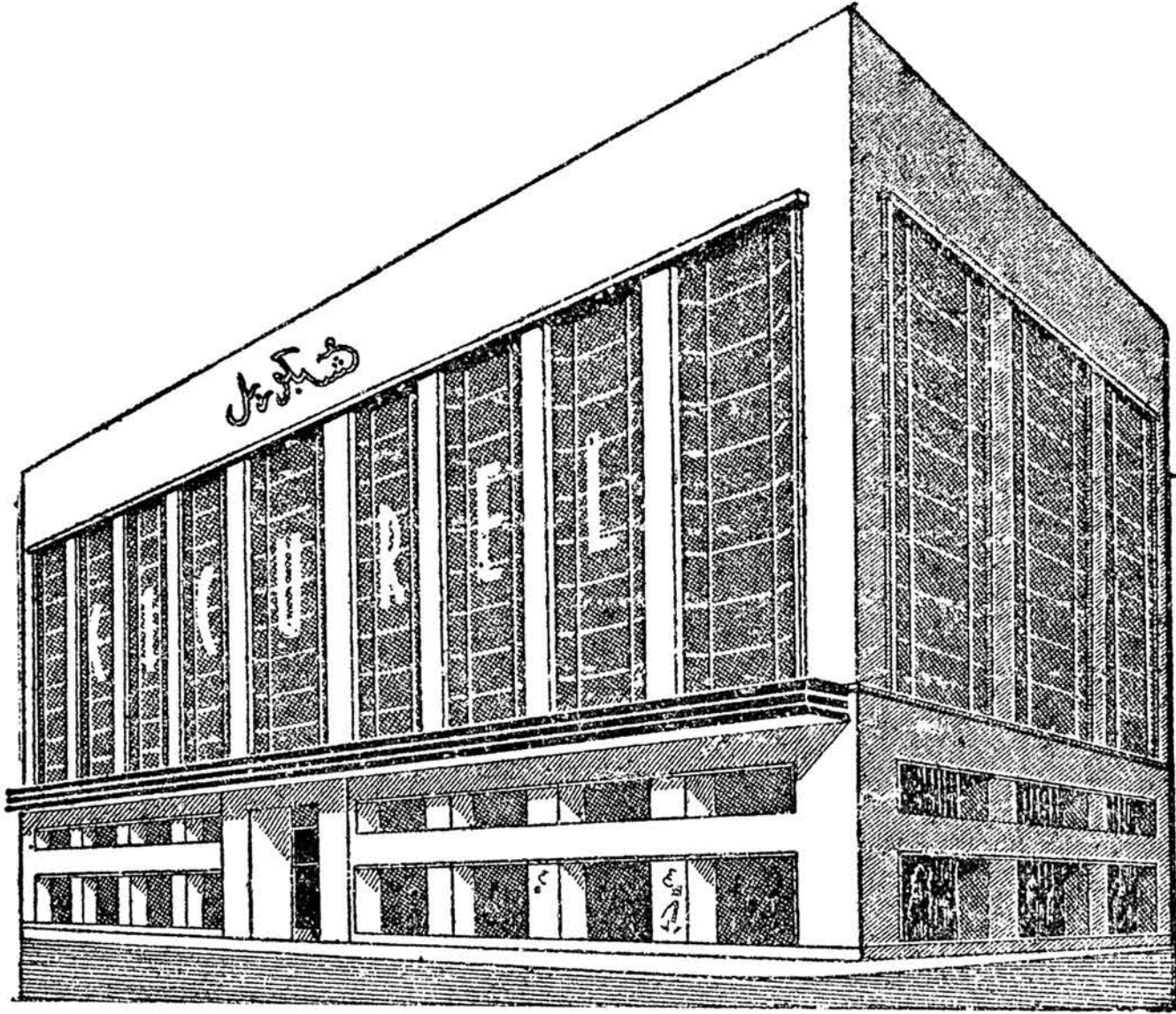
des ATELIERS DE CONSTRUCTIONS
ELECTRIQUES DE CHARLEROI

SOCIETE ANONYME



TEL 59816

40, Rue Falaki - Le Caire



Grands Magasins

Picurel

S. A. E.

Les magasins les plus élégants d'Egypte

R.C. 26248

BANQUE MISR

S. A. E.

Fondée en 1920

R. C. Caire 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'EPARGNE

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

BANQUE DE L'INDOCHINE

SOCIETE ANONYME

Au Capital de 1.275.000.000 Francs

SIÈGE SOCIAL: 96, Boulevard Haussmann
PARIS (8^{me})

Succursales et Agences :

BORDEAUX, MARSEILLE

LONDRES

INDOCHINE, CHINE, HONGKONG

TOKYO, SINGAPOUR, BANGKOK,

PONDICHERY

PAPETE, NOUMEA

SAN FRANCISCO

DJEDDAH, DHAHRAN (Arabie Séoudite)

HODEIDAH (Yemen)

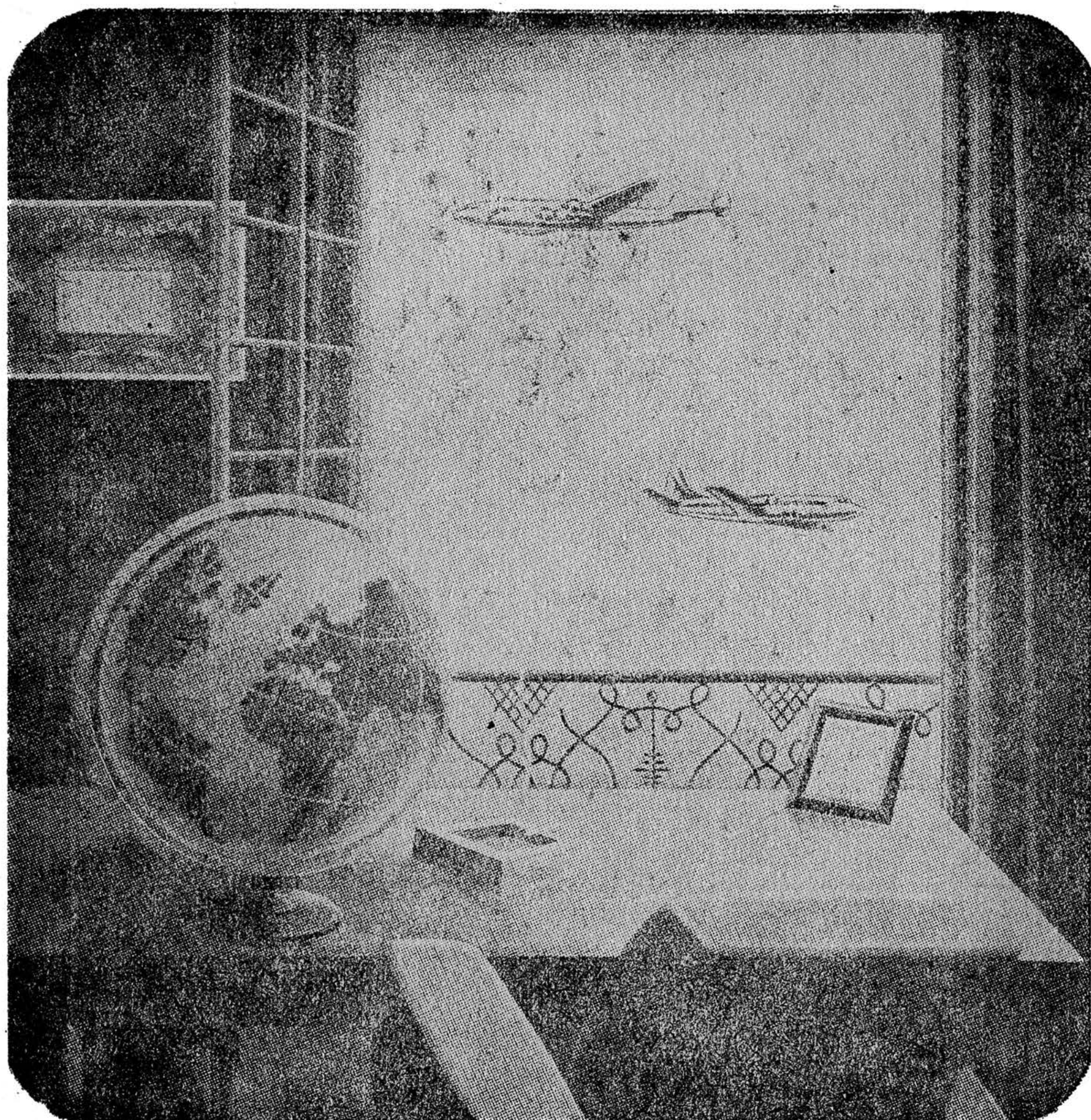
DJIBOUTI (Côte Française des Somalis)

ADDIS ABEBA, DIRE DAOUA (Ethiopie)

BANQUE D'INDOCHINE (South Africa) Ltd.
Johannesburg.

TOUTES OPÉRATIONS DE BANQUE

CORRESPONDANTS DANS LE MONDE ENTIER



**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. Sheppard's Tél. 45670

EN TOUTE AGENCE DE VOYAGES RECONNUE

LA REVUE DU CAIRE

FONDÉE EN 1938
Vol. XXVII No. 143

OCTOBRE 1951

DIRECTEUR :
Alexandre Papadopoulo

L'ACADEMISME OU LA TRADITION MAL COMPRISE

Nous avons pris connaissance des moyens variés par lesquels les Maîtres anciens parvenaient à canaliser le flot impétueux de leurs prodigieux tempéraments. C'est la force même de leur instinct qui les a poussés à inventer des disciplines nouvelles tout en se conformant en partie aux disciplines respectées et par les gothiques et par les renaissants, c'est-à-dire par des génies égaux, mais orientés en deux sens différents. Ces disciplines triomphantes sont celles qui méritent le mieux de se ranger parmi les invariants plastiques : renversement de la composition sur le plan mural, écriture géométrisée,

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 patronage 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. L'hôte dans cet article sont assez connues pour qu'il soit indispensable de les reproduire. Cf. No. de Septembre 1951.

motifs décoratifs, (plats ou sculpturaux peu importe, couleur localisée, tracés régulateurs). Les autres disciplines, obéies par les uns, niées par les autres, nous paraîtront naturellement moins impérieuses : ce sont celles qui ont trait au modelé, aux « passages », aux déplacements à intentions cosmiques, à la perspective des lignes et des couleurs, et aux proportions du corps humain.

En même temps que nous trouvions ces lois invariables et ces règles variables, (pour ne pas parler des recettes secondaires) nous apprenions le moyen de nous en servir. Nous avons vu en effet les maîtres gothiques et renaissants à l'œuvre et nous avons constaté que l'obéissance aux lois et aux règles se doublait fort souvent d'un certain irrespect pour ces lois. En même temps, par exemple, qu'un Raphaël superposait les groupes de la *Transfiguration* du bas en haut de sa toile selon la règle du renversement du spectacle hérité des grecs et des gothiques, en même temps qu'il employait le cercle cosmogonique des gothiques, il faisait basculer le dit cercle en profondeur de façon à trouser le mur et à compromettre le résultat de conventions si laborieusement acquises. Ce jeu d'acceptations et de renoncements, de respect et d'irrespect, d'obéissance et de libération, c'est le jeu nouveau inauguré par ces grands bonshommes que nous révérons, autant pour leur rigueur et leur fanatisme technique que pour leur magnifique désinvolture, lorsque ayant sacrifié à l'intelligence pure, ils retournent au pur instinct. Ce jeu donc, tout nouveau au XVI^{ème} siècle, et qui donne tellement de piquant à l'exercice pictural depuis la Renaissance, c'est le grand jeu de la *liberté*.

Je suis heureux de donner pour l'instant cet apaisement, aux quelques auditeurs dont j'entends les protestations sussurées. J'ai même deviné certains

« taratata » intérieurs lorsque je parlais des tracés régulateurs. Ces protestataires, que je rencontre fort souvent au sein de mes conférences, auraient bien tort de croire qu'en exposant les grandes lois de la peinture ou *plutôt les lois de la grande peinture*, je veux faire de la peine à ceux qui se contentent de faire de la petite peinture. Je n'ai même pas voulu dire qu'il n'y avait que les lois et qu'il fallait s'y cramponner sans écouter les dénégations de son cœur et de son cerveau. J'ai simplement voulu dire qu'il faut avoir du génie pour pouvoir se permettre d'en faire à sa tête. Je pourrais inverser d'ailleurs la proposition et dire qu'il suffit d'avoir de la tête pour *en faire selon son génie*. Quoi qu'il en soit, l'histoire nous a montré ce que cette libération excessive, cette anarchie talentueuse ont donné en Europe centrale, pays des schismes célèbres. Cela a donné l'art baroque, c'est-à-dire la *systématisation de l'erreur*. Elle nous démontre, cette histoire, que le talent ne suffit pas à justifier la désertion, mais que pour rejeter les invariants plastiques, il faut être capable d'inventer de nouvelles lois indiscutables. C'est ce que se sont bien gardés de faire les peintres baroques, dont seuls les gens qui ont du temps à perdre ont conservé les noms.

Mais il n'y a pas que la désertion qui soit mortelle, il y a également et au même degré, comme facteur de la décadence, *le respect excessif des lois*. C'est ce que l'Histoire, tenant en main comme un encensoir, la loi d'alternance, nous convie à étudier au début de ce chapitre.

Donc il y eut une fois un homme considérable nommé Colbert qui avait de fort bonnes idées touchant la politique, le commerce et l'industrie. Mais il faut toujours que les führer, quel qu'en soit le pays d'origine, se mêlent de ce qui ne les regarde pas. Et, bien

entendu, ce qui les regarde le moins c'est l'art. Colbert, hélas, avait de grandes idées en art, dont la principale était que ce qui s'était fait de mieux dans le monde, c'était la peinture italienne du XVIème siècle, non parce qu'elle avait inventé des jeux nouveaux, mais parce qu'elle était inspirée de l'art romain, lequel avait copié l'art grec. De là à décider que l'art français devait copier l'art italien qui avait copié l'art romain qui avait copié l'art grec, il n'y avait qu'un pas. Et, tenant Monsieur Lebrun par le bras, Monsieur Colbert franchit le pas et fonda l'Académie Royale de peinture.

J'ai longuement parlé dans mon livre *De la Palette à l'Ecritoire*, de cette noble institution et de ses méfaits. Il me suffira de rappeler que par ordre supérieur, les peintres du roy étaient sommés de se réunir tous les mois et de se concerter devant les œuvres de la Renaissance italienne pour *chercher* ensemble à déterminer « une résolution propre à servir de principe positif à l'usage des jeunes peintres ».

Il faut être profondément ignorant du comportement des artistes pour penser, premièrement que des peintres peuvent se mettre d'accord sur quoi que ce soit, deuxièmement, qu'un ensemble de règles édifiées en commun et pour le bien d'une corporation peut être doué de la moindre efficacité positive. En effet toute l'efficacité de l'Académie fut négative, puisqu'elle a suscité l'académisme, dont nous allons, preuves en main, entreprendre le procès.

J'ai choisi dans l'œuvre de Lebrun un de ses tableaux les moins ennuyeux : *la Chasse d'Atalante et de Méléagre*. Le peintre s'y montre appliqué à mettre en pratique toute les lois que j'ai exposées. Le spectacle contient toute la toile. Depuis le coin à gauche

et en bas, une ligne oblique mène bien sagement Atlante et son voisin vers le sommet d'une pyramide que nous avons maintes fois rencontrée chez Le Vinci et chez Le Titien. La crinière du cheval de Méléagre et sa patte gauche dessinent l'autre côté de la pyramide, que le dos du monstre continue. Dans le décor, les arbres en X répondent bien aux deux mouvements contraires nécessités par l'équilibre instable rencontré par nous tout au long de trois siècles de peinture. D'où vient que tant de bonne volonté n'aboutissent qu'à un ensemble froid et sans véritable grandeur ? C'est, d'abord, parce qu'il y a partout obéissance, respect peureux, et non tentative d'invention personnelle. Car l'attention portée aux lois essentielles ne doit pas trop violemment juguler le désir impérieux et irreprésensible de la fantaisie. Nous voyons ici le triomphe de la lettre et non de l'esprit. Et, d'ailleurs, c'est plutôt la lettre des Carrache et de Jules Romain que celle du Titien. Car jamais Le Titien ni Tintoret, ayant une surface donnée à remplir, ne l'ont partagée en deux parties égales, l'une consacrée au paysage, l'autre aux personnages, comme on le voit ici. Pour montrer le génie à l'œuvre dans des circonstances identiques, nous consulterons bientôt Le Poussin, faisant prédominer les personnages sur le paysage et Watteau faisant prédominer le paysage, les deux partis étant bravement pris et soulignés avec force.

Que nous comparions ce cavalier, soit à celui du Delacroix de *la Chasse aux Lions*, conçu et peint dans la passion et comme dans un accès de désespoir, soit à celui de Raphaël, surveillé en toutes ses parties et exécuté avec la sagesse d'un Dieu, il ne supporte pas la comparaison. La cause de cet échec est que le peintre a voulu respecter *toutes les règles à la fois et au même degré*, sans établir parmi elles une *hiérarchie*

dictée par un sentiment impérieux. On le voit hésiter entre l'arabesque et le « passage », sans avoir le courage d'affirmer les contrastes clair sur sombre, comme Le Vinci, et de « passer » dans le fond par ailleurs. Il veut tellement respecter l'atmosphère qu'il en estompe ses formes *partout à la fois* comme par une fumée, oubliant que Le Vinci porte l'extrême lumière sur un point et efface radicalement les parties opposées. Lebrun n'ose pas accentuer ces contrastes, qui silhouetteraient trop violemment l'objet. Ici, l'éclairage est médiocre, le « passage » est médiocre. Au lieu d'opposer les deux apparences que nous offre la nature, le *découpage* et l'*enveloppe*, il les distribue également partout. La tête du cheval rapprochée de celle de Méléagre pourrait faire une masse sculpturale assez belle si elle se découpait entièrement sur le ciel, mais voilà qu'un troisième objet vient se mêler à ceux-ci, c'est l'arbre du fond, parfaitement inutile, et qui détruit entièrement l'unité de la masse. L'anecdote a tué l'absolu classique. Si d'autre part on regarde le magnifique *Saint Georges* de Raphaël, on admire sans réserves la violence de la découpe générale, de l'armure et de la draperie réduits au même dénominateur et faisant sur le ciel une silhouette prodigieusement expressive. Quant aux proportions, on voit bien que celles du cheval de Raphaël ont été transformées : le poitrail est démesuré, les jambes sont amenuisées et l'on voit dans la tête la même opposition de parties plus grandes et d'autres plus petites que nature. Le cheval de Le Brun, lui, est hélas *normal*, dans toutes ses parties. Il est dessiné correctement : c'est un vrai cheval, c'est même un vrai cheval d'omnibus !

Si, quittant le cavalier, on passe au personnage suivant, on voit que celui-ci avec son manteau flottant, fait tous ses efforts pour arriver au grand style

dynamique. L'arc à gauche, en bas, le mouvement de ce chien qui se découpe en clair sur le fond sombre, lui font un cadre de choix. Pris entre trois sinusoides, il pouvait, par sa géométrie propre, nous présenter une figure brisée d'un grand pouvoir plastique. Un simple regard jeté sur Le Titien qui était son modèle tout indiqué, et la solution était trouvée. Comparons le manteau tournoyant du Titien et son volume par rapport au personnage, le rythme de sa torsion, la masse qu'il fait avec la tête et le bras : il n'y a pas un centimètre de perdu. A cette masse rectiligne appliquée sur la diagonale, s'oppose la courbe pure du bras. C'est une courbe absolue dans laquelle se fondent les détails anatomiques. La nature ici est jugulée par la loi géométrique de construction. Enfin ce monument parfait et instable s'appuie sur une jambe qui, malgré l'anatomie encore, se rapproche le plus possible de la verticale désirée. Tout frappe dans cette figure complexe aux orientations multiples et cependant simple dans son ensemble. Dans le personnage de Le Brun au contraire, chaque élément au lieu de se fondre dans un ensemble sculptural, vit d'une vie incertaine, comme dans la nature. La tête est isolée, le bras anatomique n'opte ni pour la droite ni pour la courbe, la jambe au dessin compliqué hésite entre la verticale et l'oblique ; quant à la draperie virevoltante qui aurait pu boucher le vide inexpressif du terrain derrière elle, elle se détache maigrement du corps pour s'insérer heureusement dans sa forme la plus normale. On pourrait indéfiniment faire le procès de ce tableau qui devrait être un chef-d'œuvre et qui n'est rien, parce que son auteur, malgré sa vanité, ne *s'associait pas en profondeur*, aux grandes lois de la composition expressive.

Il est temps de quitter cette manifestation de l'Académisme pour reprendre notre course aux chefs-

d'œuvre. Ce ne sera pas sans avoir établi le procès verbal de ses faiblesses.

Est académique tout tableau où le modèle substitue ses lignes propres à celles du schéma essentiel, celui qui malgré l'existence du schéma régulateur, contient des personnages ou des objets en possession *de tous leurs éléments constitutifs maintenus dans leur ordre naturel*. Est académique tout geste « naturel » soumis à l'encombrement de la musculature : il n'aura jamais l'ampleur et l'expression d'un geste délivré de cette gangue absurde. Bref, l'académisme guette tout tableau où les personnages se conduisent comme ils se conduiraient dans la vie réelle, sans abandonner la majeure partie de leurs propriétés, non seulement à l'architecture générale, mais à l'harmonie colorée dominante et à cette simplification géométrisée qui permet au spectateur de percevoir l'ensemble d'un seul coup d'œil sans être gêné par des détails épisodiques. A ce point de vue il est passionnant de voir ce que Watteau fait d'un spectacle parent de celui maltraité par Le Brun : des personnages dans un paysage. Ici, le choix préliminaire est fait, c'est le paysage qui dominera. Nous n'avons pas à hésiter comme précédemment entre le végétal et l'humain. Les groupes de personnages dans ce tableau sont reliés par les tracés régulateurs et par la répartition des lumières et des demi-teintes. Dans le groupe trapézoïdal assis sur le banc, trois personnages forment une tache sombre et les cinq autres sont nivelés par la lumière selon les exigences d'une diagonale coupant en deux le trapèze général. L'œil n'a pas à hésiter devant des remous incertains. Il est conduit à droite et à gauche, de bas en haut, selon l'impulsion reçue par ces deux diagonales qui ferment la composition et qui se retrouvent naturellement sur toute l'étendue du tableau. On voit

très bien que les masses de feuillage qui paraissent rondes au premier regard se disposent en réalité sur ces deux mouvements ascendants qui prennent naissance dans ce panier enchanté placé au milieu de la base du tableau. Bien entendu, la diagonale de droite délimitant le groupe clair du premier plan sert par une parallèle à délimiter le groupe sombre qui occupe la lisière de la forêt. Tout cela est fait en souplesse avec des délicatesses et des raffinements très précieux et dans une matière riche que l'on rencontre rarement dans les ateliers français. Il faut ajouter que le tableau n'étant pas dans un musée de chez nous, un restaurateur a pu le débarrasser des vernis bruns qui roussissent plus que jamais l'*Embarquement pour Cythère* dans un musée qui a l'ambition d'être le premier du monde. Le jour où l'on consentira à nettoyer cette toile célèbre, on verra que ces fameux *ors*, chers aux potaches sentimentaux, cachent des gris délicats et des modulations aussi subtiles que celles retrouvées par Renoir, ce fils spirituel de Watteau.

Comme Watteau, le Poussin prenait parti, ou pour le paysage dominant ou pour les personnages. C'est cette dernière conception qui est adoptée dans sa *Bacchanale* où pour la dernière fois, hélas triomphent les tracés régulateurs tels que les entendaient les renaissants. Après le Poussin, la disposition des personnages confondus dans une acte commun, s'effectuera chez les classiques sur un rythme processionnel emprunté aux bas-reliefs romains, ou bien, chez les romantiques, sur un rythme dynamique, dicté moins par une science mathématique que par une mimique explosive correspondant à de confus mouvements intérieurs. A ce jeu qui échappe à tout critère technique, on risque autant de perdre que de gagner. Et même si l'on gagne fréquemment comme Delacroix, c'est au prix de soucis

dont le peintre pourrait se passer comme nous l'avons vu. Dans cette *Bacchanale*, pas de trace de difficultés. Nous sommes pris tout entiers dans un remous aussi efficace que ceux des renaissants, nous entrons dans la danse sans efforts, Dionisos est avec nous. Il nous verse ce vin puissant qui naît des vendanges de l'instinct et des décantations intellectuelles. Le Poussin, qui répétait qu'il ne faut rien négliger pour être grand, savait fort bien que pour voler très haut, il faut deux bonnes ailes ; que, si l'instinct en fournit une, l'intelligence fournit l'autre, et que si on les porte au même degré de puissance, l'essor final sera irrésistible.

Nous saluons ici le dernier reflet de cette école prodigieuse où les vertus des primitifs, avant de disparaître, se conjuguèrent à celles des renaissants, en recevaient un surcroît de puissance et le piment d'une certaine ambiguïté. La diversité, la multiplicité des motifs décoratifs est admirable. Leur éclat égal les place à la même distance de notre œil, préservant ainsi le caractère plan du mur tout proche. La couleur pure du quattrocento consent un pacte subtil avec un clair-obscur discret. La demi-teinte générale préconisée par Rubens introduit dans ces contrastes calculés l'élément régulateur. Pas de place perdue, les formes s'appuient les unes sur les autres avec une sagesse sans raideur et ces corps prisonniers d'une loi de fer ont l'air le plus naturel du monde. Ils paraissent en règle avec l'anatomie, mais les têtes sont diminuées d'un tiers ; ils s'abandonnent au rire, ils donnent l'illusion de chercher un arrangement nouveau, alors qu'au millimètre près, ils ne peuvent s'immobiliser d'une façon plus solennelle. La précision de l'écriture, le rythme infaillible, tous ces vertiges calculés s'augmentent du sourire de la naïveté préservée. Monsieur Le Brun qui n'est pas loin de la scène, armé de sa fêrule et de ses

sentences prétentieuses, croyant tout savoir, mais manquant de naïveté, ratera son entreprise et lèguera à son pays pour deux siècles, la recette de la plus pompeuse des faillites officielles. Cette recette académique comprend la perspective, l'anatomie, la règle de costume, la bienséance, le grand air, la noblesse des attitudes et un regard obstinément fixé sur le soleil d'un classicisme laborieux débarrassé des vapeurs et des caprices du sentiment de la Nature.

Ceux qui ont consulté des traités anciens de perspective connaissent ces architectures simplifiées plantées dans un désert où erre quelque silhouette désincarnée. Ces images ingrates que consultaient dévotieusement les ressortissants de l'Académie Royale s'interposeront devant les fantômes de cette Nature. Nous verrons à propos de l'impressionnisme quels sont ces fantômes. Pour l'instant il ne s'agit pas pour le peintre désarmé de broder de capricieuses arabesques et de s'en tenir à la pure mécanique de la vision normale. Ces architectures alignées, popularisées jadis par un Chirico, où une fillette sert de jalon perspectif, ne représentent pas une enfant courant après les papillons du rêve, mais hélas une somnambule hypnotisée par l'abstraction la plus redoutable entre les mains académiques : *la ligne d'horizon*. Dès lors les impressions naïves que les primitifs exprimaient avec tant de candeur amoureuse, vont céder la place à une sèche rhétorique plastique d'où tout élément imprévisible sera banni. Ces lignes de fuite, que les renaissants encombrèrent des églantiers de la fantaisie, se dérouleront impitoyablement, sans laisser à leur base pousser un pied de pissenlit.

Un autre vice de l'académisme est le fétichisme des proportions normales. Il n'est question dans les discours de l'Ecole que de la *correction du dessin*. Or,

il n'y a de problème que touchant les proportions du tableau ou de la statue considérés indépendamment de leur fidélité au réel.

Pour nous en convaincre, interrogeons l'histoire, en passant par dessus l'École. Regardons, accolées comme deux sœurs siamoises, une terre cuite de Myrina et une déesse de Mathura. Leurs beautés jumelles sont dues au seul rythme des proportions. Elles ne paraissent différentes que si on se livre au jeu défendu qui consiste à les incarner en de personnages vivants. Toutes deux dans la vie courante, seraient « inservables », si j'ose dire, pour cause de monumentalité excessive. La déesse hindoue a la tête plus grosse que nature, c'est entendu, mais elle est la grâce même, au point de vue plastique. C'est parce que le volume trapézoïdal de la tête, large du haut, aminci au cou, obéit au rythme du torse, volumineux vers le haut, étranglé à la taille. Le renflement du bassin s'adapte au parti pris général. Les bras et les jambes épaissis en colonnes, contribuent à parfaire cette œuvre puissamment architecturale. Si par contre, l'on analyse la très précieuse figure grecque d'androgynie, on voit que le parti pris est tout autre. Le torse et les hanches sont d'une seule coulée, la tête est sacrifiée et joue le rôle d'élément moyen. Les fameuses sept têtes et demie de l'École des Beaux-Arts sont dépassées de beaucoup puisque nous en comptons dix ici comme chez le Greco. Le volume de la tête se retrouve dans le ventre dur et contracté. Quant aux bras et aux jambes qui chez tant d'adolescents sont trop maigres, on voit qu'ils sont du même calibre que les seins et que leur ampleur ajoute à la monumentalité de la figure. Nous pourrions multiplier cette expérience cent fois à travers toutes les latitudes. S'il nous faut recourir à des figures peintes pour illustrer ce lyrisme géométrique

des proportions, nous trouverons Cranach pour les têtes très grosses et le Greco pour les têtes très petites.

Il fallait ajouter à ces deux figures, où joue malgré tout le facteur érotique, ce fétiche pahouin dont les éléments tirés de la réalité sont tellement transcendés par l'intelligence, qu'il ne reste de l'être humain que la plus solennelle des abstractions. C'est à dessein que je parle d'intelligence, parce que cette faculté est la « bête noire » du public et d'une certaine partie de la critique, dès qu'il s'agit d'art. Je refuse de donner au pur instinct ce pouvoir divin de transposer dans la plus noble géométrie notre sinueux et raboteux système musculaire, de l'arracher à la mouvante réalité pour le durcir en une épure exemplaire. Qu'on ne m'accuse pas d'abuser des mots ; je répondrai que même s'il s'agit là d'un phénomène de création spontanée par un primitif incapable de raisonner sur son effort, ce délégué des forces naturelles, cette abeille noire, aux prises avec la géométrie, me donne, à moi incroyant, le respect religieux qui s'attache à tout ce qui est manœuvré par Minerve elle-même.

Préparés comme nous le sommes, à reconnaître les catastrophes en plein Musée même, nous devons nous pencher sur cette toile surestimée et pré-académique : l'Antiope du Corrège. Elle est aussi instructive et pour les mêmes raisons que le tableau de Le Brun. Elle est bien sagement construite sur la diagonale et Antiope et l'Amour font une pyramide exemplaire. Mais qui d'un peu sensible aux proportions ne sera pas incommodé par cette tête au volume excessif que rien ne justifie et qui se pose disgracieusement sur ce corps normal comme une boule de bilboquet ? Le bras qui l'accompagne, au lieu de se déployer noblement comme chez le Titien, *demeure dans ses limites musculaires* comme chez Le Brun et, de plus,

est entamé dès le départ par un pli de l'étoffe. C'est probablement ainsi que se présentait le modèle, c'est tout ce qu'on en peut dire. Le sculpteur de Mathura aurait certainement exagéré encore la grosseur de cette tête, mais pour justifier cette monstruosité, il eût amplifié le galbe des fesses en même temps qu'il eût rétréci considérablement la taille. Ainsi il eût déterminé un rythme heurté dont nous avons pu apprécier toute la beauté. Mais qui, dans un Musée, remarque les difformités éparses ? De même qu'on s'y promène sur la pointe des pieds pour éviter de glisser sur le parquet ciré, de même on regarde du bout des cils pour ne pas blesser une fallacieuse renommée mijotant dans le cuivre des vieux vernis.

C'est dans cette grande Galerie du Louvre encombrée de non-valeurs signées Guido Reni, le Guerchin, Mola, Magnasco, Salvator Rosa, Panini, etc., que devrait après Raphaël et Titien, se poursuivre l'étude triomphale des chefs-d'œuvre français, dont la moitié est reléguée dans les greniers du Musée. On y verrait en premier lieu les toiles des frères Lenain. Je parle de ces peintres parce que tout le monde connaît *la Forge* de Mathieu Lenain du Musée de Reims. Elle renferme une effigie féminine qu'il fait bon rencontrer après le monstre du Corrège. Enfin voici une tête « normale » harmonisée avec le corps et qui, au lieu de faire avec lui angle des deux côtés, prolonge la ligne du dos et réserve l'angle nécessaire du côté opposé. La noblesse et la simplicité président à sa structure. Le canon académique s'humanise et c'est la bonhomie et non la vanité qui dispense les tracés régulateurs. Pas de vides inexpressifs comme dans l'Antiope. Le groupe des personnages et des objets est compact, il ne s'y rencontre rien que d'essentiel. Les vaines musculatures s'effacent devant le déroulement

d'une lumière égale. Voilà une page classique au vrai sens du mot, classique avec naturel parce qu'elle est française et parce que le romantisme est une invention des littérateurs. L'œuvre des Lenain, spiritualisée à l'extrême par une technique savamment dépouillée, est empreinte d'une noblesse et d'une austérité remarquables. J'aurai à user fréquemment de ces mots en parlant de l'art français parce que son caractère principal, (si l'on excepte les polissons), est une espèce de jansénisme technique. C'est pourquoi à l'heure où l'Italie connaissait la débauche du *fa presto*, des coups de pinceaux endiablés et bien visibles, notre pays voyait des artisans soigneux et appliqués pratiquer un métier imperturbable quelles que fussent les agitations des esprits. Les guirlandes de têtes que peint Mathieu Lenain construisent une architecture simple mais parlante, non sans ressemblance avec celles que peignaient les hollandais au même moment. Cela n'aurait pas eu lieu sans l'invention du luminisme caravaiesque qui marqua toute l'époque. Mais où l'italien prodigue les rides au visage, les varices aux jambes et littéralement, la poussière aux pieds, il n'y a chez les Lenain que l'essentiel d'une rude humanité. On doit remarquer l'absence de vides entre les personnages de Mathieu, toujours collés les uns aux autres et faisant masse. Aucune place perdue; au-dessus des têtes le fond restant tire toute son éloquence de son isolement.

Je n'ai pas à commenter le Saint Sébastien de Georges de la Tour. C'est une toile sublime par son dépouillement même, son rejet de ce qui pouvait subsister d'épisodique. L'essentiel, atteint du premier coup, tient dans le dialogue purement abstrait qui s'établit entre quelques plans clairs et quelques plans sombres. Par l'assombrissement accidentel des demi-teintes intermédiaires qui est la maladie des toiles où

s'insinue le bitume, un certain déséquilibre pourrait freiner notre enthousiasme, si les parties qui ont échappé au noircissement chimique, n'offraient à notre sensibilité un tremplin solennel qui nous permet d'atteindre les hauteurs où le problème même de la peinture ne se discute plus. Le ridicule, c'est lorsqu'un peintre mineur, réclame l'application à son profit de ces lois d'exception.

La mort de Saint-Alexis du même, est-ce un tableau romantique, est-il classique au contraire ? Rien ne montre mieux la vanité de ces classifications, et celle en vertu de laquelle il est *peintre de la réalité* est aussi gratuite. Il n'y a que la mauvaise, l'anti-peinture, qui puisse rendre la réalité. Il y a bien le cas du Caravage et de Courbet, deux esprits enfantins qui crurent qu'il suffit de vouloir copier le réel pour y réussir. Or, le premier, en voulant présenter les objets sous l'éclairage le plus propre à en souligner le caractère physique, aboutit au contraire à créer une présentation féérique dont les idéalistes s'emparèrent à commencer par Georges de la Tour. Le second, Courbet, lorsqu'il fait défiler dans son Atelier une série de types illustrant chacun une classe de la société, propose une rencontre chimérique de personnages fort peu capables de s'entendre et qui en fait ne s'entendent pas, même dans le tableau. Il faudrait démontrer systématiquement le peu de réalité de la représentation directe à partir du moment où il y a art, c'est-à-dire abstraction, consciente ou involontaire.

L'abstraction dans Saint-Alexis est partout : elle est dans cette ombre pathétique qui sert de fond à une scène qui ne se passe nulle part. Le serviteur chargé de constater la mort du saint soulève peureusement un pan du manteau, pour voir si la respiration le fera

frémir, c'est tout. Le reste est fantasmagorie d'éclairages et de reflets dans le cadre rigide d'une armature simplifiée au maximum. C'est donc un tableau classique, le classicisme étant, comme la beauté, le résultat sans bavures d'une réussite technique.

Si l'on a vu les renaissants renoncer pour des raisons purement intellectuelles, à douer d'expression et même de personnalité les visages de leurs modèles, faire deux parts de la peinture et réserver l'individualité des types au seul portrait, par contre l'on verra, au XVII^e siècle, en France comme en Flandre, le portrait s'introduire dans les compositions. Tout l'art français à cette époque est à base de portraits, nous l'avons vu chez les Lenain et chez Georges de la Tour. A aucune époque on n'a cherché aussi intensément le caractère des visages. Si l'on examine les dessins de Lagneau et de Dumoustier où les marques les plus nobles comme les plus caricaturales de la personnalité sont soulignées d'un même trait, on voit que déjà la notion flatteuse de vénusté chez la femme, de noblesse apprêtée chez l'homme disparaît, pour faire place à la notion moderne *d'intensité par particularisation du type*, qui se trouvait déjà chez les gothiques. Aussi bien, les véritables grands peintres du XVII^e siècle sont encore des gothiques. C'est pourquoi mon ancien adversaire Jacques-Emile Blanche, condamnait les paysans de Louis Lenain il osait dire que c'étaient « des mannequins hébétés ». S'il commettait une telle hérésie, c'est qu'il était demeuré comme beaucoup d'autres, esclave de la tradition inaugurée par Le Brun, qui répugne à toute affirmation du contour, de l'éclairage et de la couleur. Aux yeux académiques, tout ce qui est fortement dessiné est déshumanisé, tout ce qui touche à la grandeur à force de tension intérieure est « hébété ». On pleure sur la mort du portrait. Mais

qui de nos jours consentirait à être traité de la sorte ? Ce n'est pas de portraitistes que nous manquons mais de modèles disposés à être malmenés.

L'adoucissement des contours et le caractère savonneux de la facture où dominant les *passages* sans la contre-partie des contrastes s'aggrave au XVIII^e siècle. La sentimentalité si sévèrement bannie des ateliers de la renaissance déferle dans les Salons, sous la direction, cette fois, de Diderot. Nous approchons de l'époque où la peinture sera jugée, non plus selon le seul critère des invariants mais d'après la valeur *éducative des sujets*. Greuze portera le genre moralisateur à un degré écœurant et fera fleurir l'anecdote pour deux siècles jusqu'à la réaction impressioniste. Au milieu de cette banalité, de ces sirops et de ces « ragoûts », comme on disait alors, au milieu donc de ces criminels impediments, s'affirme l'art sobre et authentiquement fleuri de Watteau et de Chardin. Il faudra attendre l'impressionisme pour retrouver un tel dosage de belle matière, coulée dans un moule respectant intégralement les grandes lois. L'austérité janséniste des ateliers de la Tour, des Lenain, avant de réapparaître dans celui de David, connaît un moment de détente ; la matière, réduite au minimum jusque là, se met à bourgeonner au sein d'un printemps annonciateur. La couleur gothique, étouffée durant deux siècles, sous la chappe morose des terres et des bitumes, ressuscite tout à coup, à faible dose, certes, mais d'autant plus belle qu'elle s'augmente du contraste des gris et des bruns clairs traditionnels. Devant les petites scènes de Chardin, nous pensons inévitablement aux plus grands hollandais, à Vermeer et à Peter de Hoogh. Même rigueur de composition à dominance verticale, même dessin géométrisé des parties violemment éclairées, même souplesse des passages reliant au fond la

forme soulignée et qui, si elle n'était pas ramenée ainsi en arrière, quitterait le plan du tableau. Comme il arrive lorsque le peintre s'attarde sur la matière, le parti-pris géométrique est moins évident que chez un primitif ou même que chez un Vermeer. Mais qui sait voir distingue bien que cette servante, brandit, dans le parallélogramme de ses bras levés un linge blanc en forme de trapèze, que ses épaules ondulent sous un tracé horizontal, que son torse est un trapèze renversé, et enfin que sa robe, coincée entre deux verticales débute par une ellipse. L'apprenti constructeur, devant ces tableaux, comme devant ceux de Brauwer et de Jean Steen, peut se livrer à ses exercices de purification qui le mettront à même de percevoir rapidement ensuite, les ondulations vagues de la réalité, la trame sous-jacente de la géométrie, support constructif de tout ce qui vit.

Les petits concerts champêtres de Watteau nous montrent, sous prétexte de froissement de satin et de feuillages agités, les pétilllements de la touche déjà impressionniste, canalisés par l'architecture autoritaire du cadre géométrisé. Si l'on se réfère aux toiles des siècles précédents on constate à ce propos que c'est la première fois qu'on voit le ciel occuper une si grande place dans une composition. Cette ouverture supérieure est l'annonce d'évènements considérables ayant non plus *l'espace suggéré* comme thème, ni la lumière du simple modelé, mais bien *l'atmosphère*, avec tout ce que ce terme implique de profondeur démesurée, de vapeurs dangereuses, de « passages » excessifs, de lumières encombrantes et de couleurs indiscrètes.

Certes, le ciel chez Watteau s'assombrit la plupart du temps vers les bords du tableau pour les fermer, certes la sonorité de la couleur donne à cette ouverture soudaine une solidité qui en tempère la clarté, mais la

tentative d'ouvrir ce qui, jusque là était jalousement maintenu fermé, demeure dangereuse pour l'unité du tableau.

Chez les gothiques, les éléments abstraits l'emportaient de beaucoup sur les éléments naturels. Sous la renaissance, la forteresse des invariants fut ébranlée, mais elle tint le coup malgré quelques fissures. Nous assistons chez Watteau, à l'agrandissement de ces dernières. L'unité du tableau, cependant, sera sauvée à l'aide du procédé suivant : cette clarté excessive dans le ciel et qui auréole les personnages, si on lui oppose d'autres clartés équivalentes en sera d'autant diminuée. C'est pourquoi Watteau fait chavirer la lumière du ciel sur des épaules et des gorges nues et sur des étoffes claires ou sur des touffes éclatantes. Par cette ruse magnifique, l'équilibre sera retrouvé et l'unité picturale reconquise.

Le public a tendance à confondre Watteau et Fragonard dans la même gloire. Il faut à tout prix faire cesser ce malentendu. Ah les baigneuses du Louvre - Elles contiennent tout ce que je déteste dans la mauvaise peinture moderne : le manque de netteté des contours, le « passage » généralisé et surtout le coup de pinceau, qui au lieu de trouver le chiffre plastique de l'objet, l'assassine de zébrures informes. Il est cependant bon au point de vue didactique, de considérer Fragonard après Watteau et de voir ainsi le vice succéder à la vertu. Il y a cependant des vertus ici. Ce sont celles que cet homme superficiel, pour s'épargner de sentir et de penser par lui-même, a empruntés, pour la couleur à Rubens, et pour la conduite de la lumière à Rembrandt (métaphysique exclue bien entendu).

Il n'est pas mauvais toutefois que devant le rose provocant des nymphes de Fragonard, le vert des

feuillages renonce à son émeraude fondamental et se tempère d'ocre jaune, il est bon que le ciel abandonne son bleu pastel pour devenir entièrement gris. Le danger de la multiplicité des couleurs est ainsi écarté. Quant à la pyramide renversée qui sert de support architectural à l'ensemble, c'est une convention trop commode pour qu'un homme pressé s'en prive ; c'est autant de gagné au point de vue du temps. Enfin, il est extrêmement judicieux de répéter dans la baigneuse de gauche la pyramide constructive, de localiser la lumière sur deux corps qui ainsi n'en font qu'un et de rappeler, pour des raisons pseudo-romanesques ces deux éclairages dans un ciel aussi fourmillant de nuages, que le paysage est fourmillant d'herbe et de feuilles. Après cet examen rapide, on peut se demander ce qu'il faut reprocher à un tableau qui applique si diligemment les règles de la composition, et le goût en matière de couleurs.

Ce tableau est médiocre par manque de conviction. Toutes les lois sont appliquées, mais au lieu de l'être avec amour, elles le sont pour des raisons uniquement pratiques, elles cessent ainsi d'être de grandes lois pour devenir de simples conventions. Le peintre de métier est présent, et même avec affabilité dans ce tableau, mais *l'être moral en est absent*. Cette absence de l'âme se reconnaît toujours au manque de rigueur et de dessin. C'est tout le contraire de ce que croient les amateurs de sentiment, aux yeux de qui le flou et l'indécision sont ce qui correspond le mieux à l'émotion. Il faudrait leur répéter sans cesse, après Tintoret, Durer, et Ingres : « il n'y a de viable que ce qui est dessiné ». Donc, après Le Brun ce faux Maître, il y a Fragonard, ce faux disciple (de Rembrandt et de Rubens). Lorsque son entreprise sera

répétée avec le sérieux et le dessin qui conviennent, elle produira des chefs-d'œuvre signés Renoir.

L'atmosphère dans laquelle travailla David diffère étrangement de celle dans laquelle s'ébattait le petit Fragonard. Ce dernier n'avait qu'à divertir des précieux qui ne juraient que par la mythologie et qui ne voyaient dans l'art qu'un moyen de se divertir, avec beaucoup plus de finesse d'ailleurs qu'on ne pense. Ici un moraliste pourrait tracer un parallèle avec l'époque actuelle. Après la révolution, naissent les législateurs qui assignent à l'art un rôle éducatif, soit qu'il excite aux vertus civiques par la peinture de situations exemplaires, où le courage et l'abnégation sont magnifiés, soit qu'il donne au peuple, auquel enfin il s'adresse, une simple leçon de beauté plastique. Il y avait de quoi stériliser le talent d'un homme moins solide que David. Sommé d'exalter la vertu, il s'y consacre bravement, et il voit dans la discipline stoïcienne qui lui est imposée le moyen de lutter contre la dégénérescence de l'art aimable des Boucher, des Greuze et des Fragonard. La passion de l'antiquité décadente, le goût de l'anatomie, qui confine à une religion chez les antiquomanes de l'époque, toutes les erreurs héritées de l'Académie Royale, ne peuvent éviter que naissent des pages qui sont parmi les plus courageuses que l'on ait peintes en France depuis la voûte de Saint-Savin.

Certes, les pâtes prestigieuses de Chardin et de Watteau sont loin. Dame peinture a renoncé à ses atours habituels pour ne montrer en quelque sorte que son squelette. Débarassés de toute grandiloquence, comme un discours de Saint-Just, les tableaux de David oublient la *partie musicale de l'art* pour ne montrer que sa partie architecturale ; ils sont tous en tracés réguliers et en écriture stylisée. L'action s'inscrit entre les angles et une série de pyramides et l'équipe-

ment des combattants n'est qu'une suite d'ornements courbes, sinueux ou anguleux. L'ensemble se propose à nous comme une épure grandiose sans autre charme que celui que peut dégager la façade d'un palais sans poussière. Le décor, d'une pauvreté assez grande, n'est animé par aucun de ces phénomènes atmosphériques dont usera plus tard Delacroix lorsqu'il voudra mettre la nature à l'unisson des cœurs humains.

Cette épure est cependant émouvante par l'humanité des gestes. Placés comme nous le sommes dans le temple des Invariants, nous en descendrons volontiers les marches pour nous occuper cette fois de la vérité humaine. Les attitudes sont si expressives, elles atteignent par leur dépouillement même à une telle grandeur, qu'on est bien obligé de se déclarer vaincu et de prendre à cœur tout ce qui ailleurs nous découragerait. Ce tableau sans atmosphère peut passer pour le dictionnaire du pathétique en action ; ce fut d'ailleurs un réservoir dans lequel puisèrent les maîtres les plus près de nous comme Ingres et Delacroix. Ceux-ci n'hésitèrent pas à transporter tels quels ces héros modèles dans leurs compositions. On trouve dans la Grèce expirante de Delacroix cette figure de femme aux bras écartés et aux mains vidées de tout espoir : dans Ingres ce guerrier mort étendu derrière un cheval.

Seul le Poussin, avec la bonhomie en plus, serra d'aussi près l'âme humaine. Nous serions tentés de sourire de ce langage du sentiment et je sais que plusieurs de mes camarades en sourient, mais prenons garde que si demain nous sommes priés d'illustrer quelque légende grandiose et populaire nous ne soyons pris de court. Les récits de Pline abondent en descriptions de tableaux célèbres d'Apelles, où les subtilités d'ordre expressionniste, firent que la Grèce tout entière, bien plus éprise de plastique pure que nous-mêmes

s'inclina devant la beauté de la pantomime linéaire. Nous avons une fâcheuse tendance à faire les esprits forts et à prendre pour un enrichissement dans les domaines conjugués du sentiment et de la plastique des renoncements successifs. Nous verrons dans quelques années où nous auront conduit ces appauvrissements et à quoi l'impitoyable loi d'alternance nous aura acculés une fois les dernières bornes de l'abstraction franchies.

Pour l'instant, je prie mes auditeurs, revenant en arrière, de regarder la copie fidèle d'une composition grecque du Ve siècle, où l'anecdote donne lieu, non seulement à un dessin d'une grande beauté mais à des inventions de gestes subtils également admirables. Il s'agit de l'histoire d'une réconciliation. Derrière deux jeunes filles qui jouent aux astragales se passe une scène de genre qu'on croirait de style Louis-Philippe. Poussée par une amie à droite, la jeune fille au centre tend à celle de gauche une main redevenue amie, mais elle s'adresse à une boudeuse qui accepte le geste cordial avec une réticence très visible. Cette scène anodine en apparence, représente Niobé, au centre, qui finira changée en rocher après avoir vu toute sa descendance massacrée à la prière de la vindicative Letô. Ainsi cette histoire pour jeunes filles modèles est en réalité le prélude d'un des drames les plus sombres de la Fatalité.

Certains esprits inquiets du triomphe actuel de la pochade sur la grande composition notent avec mélancolie que depuis *Guernica* de Picasso aucun grand tableau n'a été peint par les Maîtres les plus en mesure de le faire. Je ne peux leur donner tort, mais on ne peint pas les grands tableaux pour le plaisir de les peindre ; il faut être propulsé par une certaine mystique, à base d'amour, de révolte, d'espérance.

D'où viendra cet élan mystique ? Certainement pas du fond du compotier ou de la cafetière, depuis trop longtemps sur le tapis, si j'ose dire.

Nul peintre mieux que Ingres ne peut nous instruire sur le problème de l'intensité intérieure et de sa façon de passer dans la main du praticien. La technique chez lui, refuse obstinément toute manifestation pittoresque pour n'illustrer que les lois de la composition et de l'écriture. Parler de la plénitude de ses formes féminines équivaut à une La Palissade ; on doit dire qu'il n'y a rien de moins grec dans la forme et de plus proche de l'idéal grec dans l'esprit. C'est peut-être cela le classicisme : arriver à la même hauteur que les Maîtres, *c'est-à-dire le plus loin possible de l'objet*, mais en empruntant un autre chemin que les Maîtres.

La mystique qui aida Ingres à faire ce bond hors de la réalité du muscle était un double amour, également éperdu, et pour l'antiquité et pour le corps de la femme. Quand *l'Homo sapiens* se double de *l'Homo Eroticus*, les sommets ne sont pas loin d'être atteints. Si les sommets furent atteints par Ingres grâce à ces deux amours conjugués, la sagesse de sa technique leur assure une survie indéfinie ! Car il s'agit de bien gagner sur deux tableaux différents, celui de l'expression et celui de la durée matérielle. Si l'on visite au Petit Palais les salles où le Louvre, éclaircissant sans cesse ses murs, a déversé un échantillonnage de la peinture française, on voit que seuls les tableaux d'Ingres avec ceux de Corot parfois, ont résisté au temps. Partout ailleurs, une technique décadente a provoqué des ravages irréparables. Les toiles de Delacroix, hier encore rutilantes s'enfoncent dans la nuit ; Daumier fait de même, et c'est par miracle que les Demoiselles de la Seine, de Courbet, ne sont pas mangées par la

préparation noire de la toile. Devant cette débandade, on est bien obligé de convenir que c'est peu de chose que de renoncer au métier pittoresque, cher aux amateurs de bousillages ragoûtés, si, grâce à plus de soins et de lenteurs dans l'exécution, on obtient une victoire décisive sur le temps.

Il faut profiter de ce qu'on a en mémoire les nus voluptueux d'Ingres pour considérer le petit nu au canapé du Musée de Lyon où Delacroix s'est surpassé. Il est captivant à différents points de vue, d'abord par sa couleur qui est magnifique ensuite parce que, comme celui de la Suzanne du Tintoret, du Musée de Vienne, il est coupé par un éclairage transversal qui ajoute à son intensité dramatique, mais qui, par ailleurs lui enlève toute sensualité. Nous nous souvenons pour l'avoir vu chez les Persans, que la ligne continue et sinueuse est la plus propre à l'expression des plaisirs amoureux. Elle est aussi propre à l'expression érotique du nu, lequel, pour déployer tous ses sortilèges, ne doit pas être fragmenté. Ici des flaques de lumière évoquant le mélancolique Rembrandt, innocentent subitement la femme, elles en dissimulent la nudité mieux que le plus pudique des voiles.

Cette chasteté de Delacroix, cet érotisme d'Ingres, conduisent le premier à des représentations de drames imaginaires et le second au drame par excellence, qui se passe entre les yeux et la bouche. Delacroix est le peintre du feu et du sang répandu. Sauf le sien, il n'a pas peint de portraits bouleversants. Ingres est le peintre du feu qui couve, et le sang chez lui n'apparaît qu'au coin des bouches sensuelles. Il faut regretter qu'Ingres n'ait pas eu le courage de Delacroix, qui en se peignant au sommet d'une barricade, participait à un drame de son choix. Les drames que côtoie très prudemment Ingres, sans y participer,

sont ceux de l'amour. Moins timoré, il se fut représenté en gardien du sérail ou en médecin pour langoureuses malades imaginaires. La Belle Zélie, ancêtre à peine touchée par l'âge, de l'Olympia de Manet, est l'expression immortelle du désir. Ingres est le seul après Raphaël, cependant plus pudique, à savoir faire entrer dans la prison de ses lignes absolues le sourire de la vie instantanée. Le miracle ne se renouvellera plus qu'à travers Renoir. Après ce dernier c'en sera fini pour longtemps du sourire de Vénus.

La matière de Millet n'est pas belle ; elle est terreuse et paysanne comme ses sujets ; mais par moments ses figures qui exercèrent un si fort ascendant sur Van Gogh, atteignent à une grandeur quasi sculpturale. La période de 1830 a été caractérisée par un goût de la ronde-bosse assez curieux. On avait tellement interrogé les bas-relief grecs et romains que quelque chose de leur style déteignait dans des œuvres où cependant l'air s'efforçait de circuler. Chef-d'œuvre ou non, toute peinture doit pouvoir supporter la comparaison avec le passé qu'elle prétend continuer. C'est le plus bel éloge que l'on puisse faire de Millet que de convenir que ce fragment grec, qui diminuerait même un Michel-Ange, ne pulvérise pas cette boulangère dont le geste magnifique est d'une déesse. Il y a décidément bien des façons de peindre des dieux ou des héros et la faiblesse du romantisme fut de ne pas convenir que dans ce monde des apparences qui est le nôtre nous frôlons des spectacles grandioses aussi émouvants que ceux de la légende. *Mais voir ce qu'on touche du doigt est la vertu la plus rare.*

Corot fut un de ceux qui s'aperçurent bien vite de ce miracle quotidien en vertu duquel l'Olympe est à la portée de la main. Certaines de ses figures empruntées à quelque modèle besogneux, sont aussi gran-

dioses qu'une Minerve songeuse ou qu'une Ariane délaissée ; il fallait que le siècle de Corot fut bien stupide pour ne pas voir que ces portraits contenaient cette monumentalité que l'on admirait encore dans les tableaux de Poussin. Mais la modestie n'est jamais récompensée. La vie artistique est comme celle d'une basse-cour : le critique distrait enregistre les cocoricos du ténor, mais c'est la poule négligée qui pond les œufs d'or.

La modestie du sujet est égalée par celle du contenu plastique. C'est une des caractéristiques de Corot d'atteindre la monumentalité dans de petites dimensions. Cela tient à la construction d'abord, bien entendu. Celle du tableau reproduit ici s'établit sur deux diagonales, dont une très visible qui part de l'angle gauche, frôle le bras, trace la limite de la lumière sur le sein gauche, et celle des arbres au-dessus de l'épaule. L'autre partie des arbres estompés de gauche longe le bras posé sur la cuisse, et se perd dans les plis de la robe. A ces diagonales s'ajoute à des fins de stabilisation, la coupure, à la section d'or ; du pli vertical de la robe. Mais ceci n'est que la charpente des tracés régulateurs. Ce qui fait du personnage une grande chose, c'est que tous les détails sont pressés les uns contre les autres sans empiéter sur les vides délimités par la Croix de Saint André. La largeur du modelé ajoute à la simplicité exemplaire de l'ensemble.

— S'il est un peintre endiablé, croyant à la magie du pinceau, ennemi de toute convention, c'est bien Goya. A virtuosité égale, il fournit l'exacte contrepartie du Greco. Autant celui-ci est prompt aux calculs, aux constructions métaphysiques, cent fois reprises sur des modes divers, autant Goya est détente irréfléchie. On ne l'a jamais vu revenir sur un projet

de tableau : il était incapable de le mûrir et de le transformer. Par cette impuissance à parfaire ce qui s'était parfois magistralement échappé de ses mains, Goya inaugure cette Ecole à rebours de l'Impatience, qui, si elle devait indigner Apollon et ses peintres, devait par contre réjouir les littérateurs d'aujourd'hui et ouvrir à leurs gloses poétiques un champ illimité.

Nous avons vu Corot sacrifier à la fièvre manuelle dans ses paysages, faire frétiller ses branches, ses feuilles et ses reflets d'eau, et, ayant satisfait ainsi au goût du public, renoncer pour son propre compte au prestige du coup de brosse pour modeler des figures grandioses où le pittoresque de la touche disparaît au bénéfice de la monumentalité. Nous voyons ici son frère en habileté Goya, mener également la ronde infernale du *fa presto*, s'enivrer comme un Fragonard humanisé, de touches approximatives et pressentir l'ivresse pathétique des impressionnistes. *La Fête de l'Enterrement de la Sardine*, qui, comme toutes les fêtes en Espagne remue le fond païen de la foule, se traduit par des apparences de bacchanale. L'effet de ce vacarme plastique, est malgré tout si convaincant, nous sommes entraînés dans ses remous d'une façon si allègre, qu'il nous faut chercher les raisons de cette irrésistible sympathie. Nous les trouveront bien vite dans ce fait que, malgré sa clinquante virtuosité, le peintre, entraîné lui-même dans le ressac de cette marée humaine, en a instinctivement retenu le grand rythme constructeur. Sur ce fond de personnages informes, confondus dans une pâte miroitante, se détachent deux poupées magnifiques, aussi diaprées que des personnages de Watteau et dont la posture et la gesticulation tracent sur le fond amorphe l'éclatant diagramme de la joie. Les jambes écartées, les bras levés, ces corps chancelants tracent des V superposés

qui se repercutent dans le décor grâce à cette bannière, inclinée de façon à former avec le tronc d'arbre d'une part et la masse de feuillages de l'autre, deux V identiques. La descente des spectateurs du premier plan, la montée de la foule du fond reprennent le thème du V en tous sens répercuté. Ce n'est plus le triangle mystérieux à peine avoué de Vermeer et si sagement étagé, mais une envolée d'angles ouverts comme si les mille oiseaux de la fantaisie battaient l'air de leurs ailes innombrables. Ça n'a jamais été diminuer son plaisir que de savoir de quoi il est fait. Un petit arrêt au sein de notre ivresse est d'ailleurs nécessaire car il nous faut chercher de quelle façon le moderne va bientôt trouver l'architecture de son tableau. Convaincu par l'exemple de l'académisme que les lois ou invariants perdant toute efficacité à être hérités intellectuellement et à froid, le moderne s'appliquera à les redécouvrir à chaud, non par l'entreprise du cerveau mais par celle de la *sensation*. La sensation si l'on a du génie suscite un délire où l'intelligence trouve des ailes de chair.

Le cas Goya est un cas typique, il résume tous les problèmes posés par le romantisme et nous dispense de nous demander si la passion physique éprouvée est supérieure à l'excitation de l'esprit, si le dynamisme des corps réunis par une action vécue a plus de vertus poétiques que l'immobilité apollinienne du classicisme, si la laideur peut devenir belle, si la vie dans son mouvement vaut la vie abstraite des formes absolues. Tout cela c'est de la littérature, c'est du jeu d'idées ; aussi bien ai-je juré de ne jouer qu'avec les choses spécifiquement picturales.

Pour me résumer, Le Brun nous a montré l'inanité des formules *a priori* ; par contre, Ingres nous a montré que la charpente héritée peut fort bien tenir,

si elle s'humanise par l'irruption bouleversante de la vie ou inversement, que la vie immobilisant ses trépassissements par la stylisation constructive, peut devenir immortelle. Delacroix, Courbet et Goya nous démontrent à leur tour que si la méthode classique favorise le plein rendement du talent, la leur, beaucoup plus dangereuse, postule le génie. C'est par une tension extraordinaire de tout leur appareil psychophysiologique que ces trois grands peintres ont trouvé dans la nature l'armature rythmique de leurs compositions. Chaque fois que cette tension a perdu de sa force, des fissures se sont produites dans leurs constructions empiriques, gagnant par surcroît la matière même de leurs tableaux. C'est à ces faillites toutes partielles que s'attache le discrédit du romantisme en tant qu'école. Nous allons voir bientôt qu'une culture savante de la sensation peut dispenser du ridicule de s'en remettre au seul génie et que, comme disait Cézanne, avec un peu de tempérament et une méthode adéquate, mais surtout avec la faculté de sentir avec intensité, on peut aller fort loin.

Cette méthode, que préconisait Cézanne, n'était pas si simple que cela. Elle consistait à simultanément *penser* à travers les disciplines acceptées (celles des Invariants), et à *sentir* en toute liberté. Elle implique un va et vient constant entre la sensation irréfléchie, qui fournit formes brutes et couleurs, et le sens plastique qui les organise. En réconciliant ainsi Dionisos et Minerve, l'intelligence et le déchainement des sens, il donne aux questions soulevées par le classicisme et le romantisme la réponse la plus excitante pour les peintres et la plus décourageante pour les littérateurs en eau trouble.

Poèmes à Hatimane

EN GUISE DE PREFACE

*O mon Dieu, toi qui sais
combien les mots sont lourds,
Fais que tous mes poèmes soient des chants invisibles
tapissés de silence comme des cœurs d'orphelins
puisqu'il ne reste, en moi, que l'essence des mots
qui se sont entr'choqués jusqu'à l'épuisement...*

*Fais donc que je puisse comme le poète T' Ao Ts'ien
murmurer des mélodies sur un luth sans cordes
que seule Hatimane pourrait comprendre
comme elle comprend mon regard
lorsque, timide, il se pose
sur la nudité*

de ses mains de femme.

H A I - K A I

A la manière de Ki-Ka-Kou

*
**

*Une écharpe flotte
Comme l'adieu d'une main
Restée sur le rivage.*

*A la porte de sa demeure
Elle regarde le pont flottant
Des moustiques qui montent au ciel.*

*Comme un vieux serviteur
Les bras chargés de fruits
L'oranger attend.*

*Bruit de pas sur la route
Elle essuie discrètement
Le rouge de ses lèvres.*

.....
* La jeune fille attend.

*
**

*Fruits de mon jardin
Aviez-vous rêvé
que vous fondriez un jour
dans la bouche de Hatimtane ?*

*Les moustiques d'été
Accourent attirés
Par la clarté de ses bras.*

*Gouterai-je jamais
à la corbeille de fruits
parfumés de son corps ?*

.....

* Le poète est heureux.

*
* *

*Clair de lune à la plage.
Respirer sur ses lèvres
Le silence de mes mots.*

*Elle est partie
Laisant en moi
une ombre à caresser.*

*Comment oublier
Sa chair d'amande,
Son haleine d'orchidée ?*

.....

* Le poète est malheureux.

*
* *

— *Qui est-ce ?*
— *C'est le vent.*

Il entra brusquement, fit le tour de la pièce et, voyant que Hatimtane était absente, s'en alla furieux en claquant la porte.

*
* *

*Un arbre perd ses feuilles
qui tombent tristement
comme un rêve qui sanglote.*

*Les feuilles des arbres
jonchent mon jardin...
Pour que je puisse chez moi
marcher sur de l'or.*

AHMED RASSEM

LOUIS LALOY ET LA CHINE

Que n'ai-je sous la main un coupe-papier de jade, orné d'un dragon vert, ou peinte en forme de spirale sur mon abat-jour la branche fleurie d'un cérisier ! Rien qui me permette de créer l'ambiance favorable à la lecture d'une série de poèmes chinois (1), traduits par Louis Laloy, décédé en 1944.

Qu'on me laisse, au moins, évoquer ici, — par le souvenir — la figure de ce fin lettré, doublé d'un musicologue et d'un grand connaisseur des choses d'Asie. Je le revois encore, bibliothécaire de l'Opéra, à Paris, si maigre et chétif, au teint gris, couleur de fumée, et si myope qu'il semblait ne pas vous reconnaître, en louchant derrière ses besicles. Très poli et cérémonieux, attentif surtout à vous bien renseigner, avec

N.D.L.R. — Tous nos lecteurs, qui suivaient avec beaucoup d'intérêt les chroniques régulières de Jean Dupertuis, ont vivement regretté le décès de notre dévoué collaborateur. A part ses études littéraires, Jean Dupertuis a composé un important ouvrage de pédagogie, que nos abonnés ont pu lire sous forme d'études séparées et dont chaque observation est dictée par une immense expérience vécue, une vaste enquête effectuée autour du monde et surtout une pensée pleine d'amour. Nous espérons pouvoir obtenir et publier les deux derniers chapitres, auxquels il travaillait au moment de sa mort et qu'il nous destinait. En attendant, voici une chronique que Jean Dupertuis nous avait envoyé cet hiver et qui n'avait pu être passée jusqu'ici.

(1) Ed.: Egloff - Fribourg.

cette délicatesse que met à s'intéresser à autrui quelqu'un de parfaitement distrait. Aussi l'ai-je toujours rencontré avec un plaisir sans arrière-pensée.

Il avait débuté avec une thèse de lettres, intitulée « Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité », puis avait publié des études sur Rameau et Debussy, des écrits sur la danse ; composé des livrets d'opéra et des ballets ; traduit des contes russes et des poèmes chinois. Et je me rappelle qu'il m'avait entraîné, en 1928, dans une sorte de club de sinologues, dont j'ai gardé des souvenirs heureux. « Des sinophiles », (1) rectifiait-il de sa voix chevrotante. « et si j'ai failli rencontrer la sagesse », ajoutait-il, « c'est bien dans ce monde-là ». Philologues ou archéologues ; écrivains, savants, diplomates ; officiers de marine ou amateurs d'art ; presque tous marqués de la main sinon de Bouddha, du moins de Lao-Tzé. Ils avaient en commun l'amour de cette immense Chine qui a toujours été un foyer d'authentique civilisation, faite de patience et de douceur. Et dans ces réunions où assistait parfois la fille de l'ex-roi du Cambodge, appelée Sisowath, passait comme un souffle de sérénité, provenant des lectures commentées — leçons entrevues — du « *Livre de la Voie et de la Vertu* » — le « *Tao-teh-King* », de Lao-Tzé.

Soirées d'Asie en plein Paris.... Louis Laloy eût préféré les passer dans la vieille Chine, avouait-il. Et, comme René Guénon, retiré incognito dans un coin d'El-Azhar, au Caire, il eût voulu vivre à Pékin, dans

(1) Néologisme qu'il justifiait de la manière suivante : « Si les géographes modernes emploient le terme latin « Sinea » pour désigner les terres chinoises, ce mot n'en vient pas moins du grec « zina », employé par Ptolémée pour désigner certaine localité d'Extrême-Orient ».

le quartier des mandarins, au fond d'une humble ruelle dont il devinait déjà le nom : « Pureté sans tache », me disait-il, ou « Béatitude éternelle ». C'est là qu'autour de lui, chez ses voisins, s'exhalerait l'odeur de l'encens brûlé sur l'autel des ancêtres et que, vêtu à la chinoise, dans son logis, il offrirait le thé parfumé à son ami, le colporteur de vieux bouquins. « Pour nous comme pour nos pères », déchiffrerait-il avec lui, « la lampe du foyer brûlera à travers les âges ».... « Cependant, de nouvelles idées se répandent dans nos retraites, nous arrachant des bras nos enfants et nos petits-enfants ». Et ce poème de la flûte, si bien traduit en français : « J'ai trouvé, près de ma fontaine, la flûte de jade que tu avais perdue, cet été. L'herbe haute l'avait soustraite à mes recherches. Mais l'herbe est morte et la flûte brillait au soleil, ce soir ».

*
**

Le recueil de poèmes chinois traduits par Louis Laloy — ouvrage posthume — n'est pas la première anthologie de ce genre qui paraisse — les florilèges réunis par Hervey de Saint-Denis, puis par Judith Gautier, datant des XVIII^e et XIX^e siècles.

Dans une préface — modèle de clarté — Laloy résume tout ce qu'il est indispensable de savoir sur la poésie chinoise, sans nous dire, d'autre part, à quelles difficultés s'expose le traducteur d'un texte chinois, comme je m'en suis rendu compte en comparant jadis plusieurs versions françaises du « *Tao-teh-King* », dont le sens de certaines phrases variait souvent d'un texte à l'autre. Et cela, sans doute, parce que le langage chinois s'exprime par des idéogrammes aux interprétations assez mouvantes et se compose de mono-

syllabes, différenciés non seulement par l'assemblage des consonnes et des voyelles, les divergences de l'accentuation, mais par les modifications produites par la rencontre des sonorités terminales d'un mot avec celles du terme suivant.

Les poèmes qu'a traduits pour nous Louis Laloy sont empruntés d'abord à Lao-Tzé, aux hymnes ou chansons anonymes, recueillis par Koung-Fou-Tzé (Confucius), puis aux poètes de l'empereur Ming (VIII^e siècle), à ceux des deux siècles suivants et de la dynastie Song (XI^e et XII^e siècle). Ensuite, la poésie classique chinoise, dont relèvent — dernière survivance — les vers de Mme Sié — Ping — Sin, s'éteint peu à peu pour devenir — jeu de versification — simple exercice de virtuosité.

« Parmi les fleurs une coupe de vin », écrit à la belle époque — celle de Ming — le sage Li-Tai-Peh, dans son « *Jardin du Mandarin* ». (Au milieu d'un petit lac, un îlot relié par un pont de bois à la rive. Des saules courbent leurs rameaux sur l'eau verte. Et devant un kiosque au toit de laque le poète sourit à la lune).

*« Parmi les fleurs une coupe de vin ;
Seul je bois, sans un ami.
Levant ma tasse, j'invite la lune claire ;
En comptant mon ombre, nous sommes trois.*

*
**

*La lune ne s'entend guère à boire ;
Mon ombre suit mes mouvements !
Pour un instant la lune me prête son ombre,
Notre joie passagère est pareille au printemps :*

*
**

*Je chante, la lune vacille ;
Je danse, mon ombre gesticule.
Le bon sens fait le bon convive.
Si la tête tourne, il est temps de se quitter.
Rendez-vous pris sur l'autre rive du Fleuve
céleste ».*

Par quel mouvement d'humeur, quel besoin d'ironie — du moins veux-je le voir ainsi — Louis Laloy a-t-il comme entaché la dernière page de son livre en traduisant deux poèmes contemporains, sans nom d'auteur, et comparables à certaines chansons faussement sentimentales de l'Europe d'aujourd'hui ? Est-ce peut-être — je me reprends — pour nous faire mieux saisir par contraste tout ce qu'il y a de pureté poétique dans les vers classiques de la vieille Chine, de perfection formelle, mêlée de fantaisie — de spiritualité — fine et légère ?

Rien de moins romantique, en effet, au sens banal que l'on donne à ce mot, rien de plus simple et familier que cette ancienne poésie chinoise, si étroitement liée à la vie quotidienne — manière d'être ou de penser, façon de vivre, plutôt que jeu littéraire, étranger à toute action. Et ce rayonnement de la poésie dans l'existence a duré des siècles, en Chine, sans interruption ni l'ombre d'un changement.

JEAN DUPERTUIS

SHAGAR ELDORR

(suite)

UNE LETTRE PERFIDE

Cependant que les chefs tenaient conseil pour décider des dispositions à prendre devant cette nouvelle vacance du trône, Baibars enfourchait son cheval et partait au galop pour le Caire, afin de mettre la sultane au courant des incidents de la journée et, le cas échéant, recevoir ses ordres.

Il arriva la nuit à Roda. Dilber qui était à sa fenêtre, vit un cavalier mettre pied à terre sur l'autre rive, prendre une embarcation et se diriger vers la citadelle. Elle se pressa d'en aviser la reine.

Peu après, l'esclave de service annonçait l'Emir.

— Que m'apportes-tu, ami, s'enquit la reine.

— Le trône est de nouveau vacant, dit Baibars usant d'un détour.

— Qui a tué Turanshah, s'écria la reine en fronçant les sourcils ?

— Moi, répondit Baibars avec un calme imperturbable.

— Malheureux, dit sourdement la reine, tremper tes mains dans un tel meurtre, sans souci des responsabilités, sans souci des intrigues qui nous entourent.

— Sultane, reprit Baibars de sa voix tonnante, les responsabilités ne m'effraient guère, et les intrigues, cette épée saura les déjouer si elles doivent t'at-

teindre ou m'atteindre. Le jeune présomptueux dit Al-mu'azzam par dérision sans doute, n'a eu que ce qu'il méritait. Aibek m'a remis pour toi un message que voici.

Shagar Eldorr prit le pli et en rompit le cachet. Le message disait :

« A sa Hautesse Salihite, mère de Halil, épouse de Malik Alsalih Najm Eddin Ayub, salut.

« Je me presse de porter à la connaissance de Sa Hautesse Salihite que le jeune présomptueux a suivi la voie de son destin. L'Emir Rukn Eddin Baibars qui a joué le premier rôle dans cette affaire, vous en exposera le détail, et je le signale à votre attention. J'espère apporter demain à Votre Hautesse une nouvelle plus réjouissante ». (1).

Le ton d'infâme duplicité de ce libelle ne laissa pas de surprendre désagréablement la reine qui savait lire entre les lignes, qui savait lire dans les yeux des hommes leurs pensées, pour ensuite les manier comme les pions d'un échiquier. Il était évident qu'Aibek misait sur les deux tableaux, en ce sens que si la reine, désapprouvant le meurtre, décidait de sévir, il en rejeterait la faute sur Baibars et se débarrasserait ainsi d'un rival de taille. Dans le cas contraire, il revendiquerait sa part de gloire, et à l'occasion, accablerait Baibars de sa magnanimité pour l'avoir signalé comme le héros de cette mémorable journée.

La reine roula le pli et s'en tapota nerveusement les doigts. Lors même que Baibars aurait agi avec précipitation, elle serait la dernière à vouloir sévir contre lui, et Aibek n'aurait pas dû l'oublier et chercher à le compromettre et à le discréditer.

(1) Alsyuti — Zaidan — El Fakhri.

— Tu n'es qu'un grand enfant, dit enfin la reine en regardant longuement Baibars dans les yeux.

— Tu crois, répliqua l'Arbalétrier avec un sourire ironique ? Serait-ce parce que j'oppose à l'astuce un fier dédain ? Mais l'astuce, sultane, est le refuge des gens de peu de ressources. Un homme de cœur et d'esprit sait ne compter que sur son cœur et sur son esprit.

— Je te fais grâce, reprit Shagar Eldorr des détails de cette sinistre affaire que pourtant Aibek me recommande de te demander. Dis brièvement la suite des événements.

— Toute l'armée était là et pourtant pas un homme n'a réagi ; autant dire que la suppression du tyran, répondant au sentiment général, était plutôt une exécution qu'un meurtre. Aqtai, suivi de trente Mameluks, se rendit auprès du roi Franc pour renouer les pourparlers de paix (1).

— Mais Aqtai n'a rien d'un diplomate, s'écria la reine ; l'Emir Hussam Eddin qui a l'estime et la confiance du roi Franc, me semble plus désigné. J'y veillerai dès demain. Je suis d'avis de ne pas accabler outre mesure un ennemi entièrement à notre merci. Je réduirai de moitié le montant de la rançon (1). Nous devons en tous cas faire oublier les atrocités de Turanshah. Mais les chefs et les Emirs, quelle a été leur réaction ?

— Ils étaient tous d'accord sur la suppression de Turanshah ; et ils se sont vite réunis en conseil pour décider de la succession. Les uns étaient pour la légitimité, les autres pour la destitution d'une dynastie

(1) Grousset, Jamal Eddin, Alsafadi.

déchue. Quand je quittai, aucune décision n'avait encore été prise.

— Et quel est ton sentiment, Baibars ?

— Je n'ai pas manqué de le dire au conseil. A mon sens, qu'il s'agisse de destitution ou de légitimité, aucun des hommes pliant sous le faix des titres et des grades, n'est digne de régner ; et ils devraient venir se prosterner à tes pieds et te prier de garder le pouvoir suprême.

— Ta dévotion pour moi t'aveugle, dit la reine. Et que fais-tu des traditions ? Jamais une femme n'a régné dans l'Islam.

— Les traditions, mais l'homme qui les fait, peut aussi les défaire, il ne doit pas en être prisonnier. Crois-tu qu'on puisse arrêter la marche du temps avec un tel carcan ?

— Te rends-tu compte des haines qu'on déclenche quand on demande aux hommes de changer rien que leurs habitudes ? Mais va te reposer, et ne quitte plus la citadelle, tu es toujours au service de la reine (1).

11. — Rêve et réalité.

Il était presque minuit quand Shagar Eldorr regagna ses appartements privés. Elle se laissa choir sur son lit et donna libre cours à ses pensées. Son rêve d'être la première sultane dans l'Islam allait-il enfin se réaliser ? Baibars a agi exactement selon ses vues, et Aqtai, droit et brave, lui était également acquis. Quant à Aibek, elle ne se leurrerait pas sur son désintéressement, mais c'était un atout de poids, et il lui appartenait de le manœuvrer avec habileté. Au

(1) Jamal Eddin, Aboul Fida.

reste, tous ces Mameluks qu'elle a toujours traités avec munificence, sauraient soutenir sa candidature au trône, l'imposer même, leur propre intérêt le leur dictait.

Ah, si seulement son fils Almansur Halil était encore en vie, la chose eût passé sans débat. Mais le Destin en a décidé autrement, ce Destin qui l'a presque toujours gâtée, mais qui, parfois, a des revirements inexplicables. Pourquoi après tout ne pas se fier à sa propre étoile ?

Sultane ? Pout la première fois, une femme viendrait en rang après le calife, son nom serait, dans la Khutba, associé à celui du Prince des Croyants, et cette femme serait Shagar Eldorr.

Mais quelle sera la réaction du monde musulman ? Il est certains peuples à qui il répugne d'être gouvernés par une femme, et les peuples musulmans plus que tous les autres. Accepteront-ils le fait accompli et reconnaîtront-ils son autorité, ou bien se soulèveront-ils contre l'empire Mameluk naissant ? Et quelle sera surtout la réaction du calife de Bagdad, des Maliks Ayubides de Syrie ? Shagar Eldorr dut convenir que les difficultés seraient multiples, qu'il lui faudrait d'abord et surtout enreprendre le calife avant même que les compétiteurs Ayubides ne soulèvent une tempête capable de balayer le trône d'Egypte que les factions étaient en train de secouer sinistrement.

Le lendemain, en prévision de la visite des Emirs devant venir lui soumettre le résultat des délibérations du conseil tenu la veille, résultat qu'elle avait tout lieu de croire identique aux suggestions du loyal Baibars, Shagar Eldorr fit ouvrir pour la première fois depuis la mort de Malik Alsalih, le grand « Iwan »,

ou salle du trône, que le sultan défunt réservait aux grandes cérémonies.

Le grand « Iwan » était d'un luxe inoui, rappelant les plus belles réalisations de l'art arabe. C'était une vaste salle rectangulaire dont le dôme reposait sur des colonnes de granit rose, rehaussées d'architraves finement ciselées et dorées. Le plafond et les murs étaient ornés d'enluminures arabesques et de versets du Coran, avec des incrustations en ivoire, en marbre noir et vert, et des feuilles d'or ; le parquet tout en mosaïque venait compléter la gracieuse harmonie de l'ensemble. Au fond, sous le dôme, était un lit de parade tout en or, couvert de brocarts et de riches soieries d'Orient, et aux pieds du lit, des tapis et des coussins de soie. Des deux côtés du lit, des sièges en or recouverts de brocarts (1).

Au camp, les Emirs après avoir désigné la délégation devant les représenter, dépêchèrent un officier, Izzeddin Alrumi, pour demander audience à la sultane. et arriva dans la journée à la citadelle de Roda où attendait Baibars depuis la veille (2).

La reine reçut gracieusement l'officier qui, après s'être acquitté de sa mission, alla rejoindre Baibars au corps de garde.

La délégation qui arriva quelques heures plus tard, était composée des Emirs Aibek Izzeddin, Balbay Alrashidi, Sonqor Alrumi et Farès Aqtai, auxquels vint se joindre Baibars. Elle fut reçue avec faste dans l'Iwan royal. Après avoir pris place sur le lit de parade, la sultane indiqua à chacun des Emirs un siège. Seul Baibars se tint debout à sa droite, semblant, de sa

(1) Alsyuti. — Zaidan.

(2) Makrisi.

haute stature, dominer les autres et protéger la reine. Au vrai, il était le centre d'attraction de la scène, et le détail n'en échappa point à la reine, non plus à Farès Aqtai qui, prenant la parole le premier, dit d'une voix solennelle :

« Les Emirs ici présents déposent aux pieds de Votre Hautesse leurs sincères hommages ainsi que l'expression de leur vive affliction pour la triste fin d'Almu'azzam Turanshah. Nul ne peut échapper aux arrêts du Destin, même les rois, et nos loyales épées sont au service de Votre Hautesse » (1).

La reine se garda de répondre, le discours avait une suite. Et puis, que pouvait-elle dire aux meurtriers de Turanshah venant se prosterner à ses pieds et lui offrir un trône que, depuis deux générations, pas un ne fut digne d'occuper ? Et n'ont-ils pas été acculés à cet acte de cruauté par la victime elle-même dont la présence sur le trône, si elle s'était prolongée, aurait provoqué un désastre ?

Aqtai reprit :

« Les Emirs, voulant rendre hommage à la sagesse et à la perspicacité de Votre Hautesse, voulant surtout lui prouver leur gratitude pour ses incessants bienfaits, ont décidé de lui offrir le pouvoir suprême ».

« Sonqor Alrumi dit à son tour :

« Les hautes vertus morales et politiques que l'épouse de Malik Alsalih, mère du regretté Almansur Halil, a toujours su affirmer, même et surtout dans les heures tragiques, la désignent pour la fonction royale. »

(1) Jamal Eddin, *Él Fakhri*.

Aibek qui a dû se rendre à l'évidence et constater que sa perfide manœuvre contre Baibars avait échoué, dit sur un ton doucereux en s'adressant aux Emirs :

« Il est évident qu'Almu'azzam Turanshah a, par son outrecuidance, précipité sa triste fin, du reste inéluctable puisque écrite dans le livre du Destin. Sa Hautesse qui ne peut que compatir à un si triste sort, apprécie la situation, comme elle apprécie votre bravoure et votre loyalisme ». (1)

Déjà Aibek prenait un air protecteur et prétendait s'exprimer au nom de la reine. Sa perfide insinuation contre les Emirs qu'ainsi il accusait carrément du meurtre de Turanshah, en posant lui-même au Ponce Pilate, fit sursauter Baibars dont les yeux croisèrent ceux d'Aqtai. Tous deux regardèrent vers la reine qui, dans une attitude hiératique, restait impénétrable.

Balbay Alrashidi exprima sur un ton bourru le sentiment général :

« Il me semble, Aibek, que de tels commentaires sont plutôt déplacés. La situation est trouble et seule l'acceptation de la reine sur qui se fait l'unanimité, peut empêcher que cette révolution de caserne ne prenne un aspect désastreux. A cette heure, tous les chefs, et je crois être leur fidèle interprète, n'ont d'autre souci que le salut public » (2).

Le trait était habilement décoché. Baibars regarda Aqtai qui répondit par un signe approbatif.

« Emirs, dit l'Arbalétrier, l'ennemi, quoique vaincu, est toujours dans nos murs, et il nous faudra nettoyer la place. Shagar Eldorr n'est pas pour reculer,

(1) Zaidan. Ibn Ayas.

(2) Alsafadi, Aboul Fida. — Zaidan.

même devant le sacrifice, quand le devoir l'appelle. N'a-t-elle pas, dans des heures plus tragiques, sauvé l'Égypte et l'Islam ? En lui offrant le pouvoir suprême, nous ne faisons que consacrer une situation de fait ».

Shagar Eldorr respira largement. Ce mot de la fin, elle l'attendait depuis le début de l'audience. Tout était net et clair en Baibars, et elle le remercia d'un sourire, qui découvrit ses jolies dents. Puis se tournant vers les Emirs, elle dit de sa voix d'or ;

« Votre confiance m'honore et je mets en vous la mienne. Sans vous, le devoir dont parlait Baibars serait trop lourd pour mes faibles épaules »

Les Emirs, debout, prêtèrent serment de fidélité à la sultane Ismet Eddin, mère de Halil. Instruit par beaucoup de reniements dont il fut ou témoin ou victime, Baibars tira son épée et, en inclinant la pointe aux pieds de la reine, dit de sa voix tonnante :

« Shagar Eldorr, je jure par Dieu, par ton honneur et le mien, que cette loyale et fière épée te défendra jusqu'à la mort envers et contre tous ».

Ce serment de l'Arbalétrier entraîna celui des autres Emirs. Aqtai qui ne manquait pas de finesse, comprit que Baibars prenait par là hypothèque sur le cauteleux Izzedin. Aqtai qui aimait la bravoure, avait de l'affection pour Baibars qui, se plaisait-il à dire, était capable de grandes réalisations.

« Puisse Shagar Eldorr répondre à tous vos espoirs et récompenser dignement votre loyauté », dit la reine.

Balbay Alrashidi, toujours sur son ton bourru, dit alors :

« Les Emirs ont aussi décidé d'élever au rang

d'atabek, l'Emir Aibek Izzeddin. Puisse ce choix avoir l'agrément de Votre Hautesse » (1).

— Il a certainement le mien, puisqu'il a déjà le vôtre, dit simplement Shagar Eldorr.

La reine n'était pas responsable de ce choix quoiqu'en dise certain auteur mal intentionné, plus fantaisiste que véridique, qui l'accuse de relations d'alcôve avec Aibek, alors qu'historiens et chroniqueurs sont unanimes à vanter ses vertus, la droiture de tous ses compartements. Shagar Eldorr était incapable de la moindre malhonnêteté. Or la révolution de caserne que la reine sut empêcher à la mort de son mari, la voilà déclenchée, et force lui était de souscrire aux dispositions prises par les Emirs dans ces heures troubles, quitte à reprendre le dessus plus tard. L'essentiel était de parer au plus pressé, de donner surtout à cette révolution un caractère de légitimité, puisqu'en somme elle n'était portée au pouvoir suprême que comme épouse de Malik Alsalih Ayub et mère d'Almansur Halil.

L'Atabek se voyant confirmé dans ses hautes fonctions, dit à son tour :

« Si Votre Hautesse agréée, la cérémonie de l'investiture aura lieu à la citadelle du Caire ».

La reine acquiesça puis donna congé aux Emirs.

12. — L'investiture.

A cette occasion, la capitale prit l'aspect des grands jours. Tout était orné et pavoisé : les rues, les bâtiments, voire les boutiques des marchands. Toute la population était sortie pour assister au cortège. La

(1) Ibn Ayas. Jamal Eddin.

place d'Al-Remeila qui entoure la citadelle, fut envahie par une foule bariolée et revêtit, de ce fait, l'aspect d'une foire : Colporteurs et marchands ambulants, diseurs de bonne aventure, joueurs de flûte et du roseau, danseurs, équilibristes, chevaliers de la lance et de l'épée, tout se mêlait et se coudoyait. Une telle explosion d'allégresse témoignait de l'amour qu'avait le peuple pour la reine, toujours attentive à ses misères (1).

Cependant, si l'intronisation d'une femme déroulait beaucoup de gens, le prestige de Shagar Eldorr dissipait un tel souci, et le récent meurtre de Turan-shah s'était vite estompé. Il y avait sans doute des mécontents, comme sous tous les régimes, mais la vague d'enthousiasme les avait submergés, et force leur était de se tapir dans l'ombre. L'armée, le peuple étaient pour « Bouche de perles ». L'armée ni le peuple ne pouvaient oublier que Shagar Eldorr s'était toujours appliquée à modérer l'humeur sanguinaire de son mari, et qu'à la mort de Malik Alsalih, elle s'était empressée d'ouvrir les portes des prisons où gémissaient des milliers d'innocents, d'atténuer les charges fiscales, de soulager les misères et de récompenser le mérite. Ne s'attachait-elle pas vraiment, comme elle se plaisait à le dire, « à mettre un peu d'humanité dans un monde inhumain ? » Cette compassion envers les humbles et les déshérités fut, jusqu'au bout, sa meilleure arme et sa plus belle gloire. Et c'est cette gloire-là que ses sordides ennemis ne lui pardonnaient pas. Mais en manifestant tant de joie, le peuple voulait lui prouver sa gratitude.

Le cortège quitta la citadelle de Roda au matin. La reine avait revêtu ses plus riches ornements et coiffé le casque sultanien. C'était un casque en or

(1) Jamal Eddin. Ibn Gebeir.

massif, de forme ronde, serti de rubis et d'émeraudes. Sa rutilante chevelure qui, telle une auréole, encadrait le visage et s'épandait sur les épaules, lui donnait l'aspect d'une déesse. Jamais « Bouche de perles » n'avait été aussi belle, aussi éblouissante. Agée de trente-quatre ans, elle était en pleine maturité, en plein épanouissement. Si tant de beauté et d'éclat n'était pas sans agir sur l'esprit des foules qui voyaient en leur sultane un être désigné par le Destin, il ne pouvait en revanche qu'exciter la haine et l'envie de ses ennemis.

En fait de bijoux, Shagar Eldorr s'était contentée d'un merveilleux collier de perles qui se mariait avec la splendeur de sa gorge. Elle portait aussi le « Holhal » traditionnel, ou bracelets de pieds, de rigueur dans les cérémonies d'investiture, et qui devait sans doute symboliser la dépendance des Maliks vis-à-vis du Prince des Croyants. Elle prit enfin place, en compagnie de sa confidente, dans la litière royale que portaient des chevaux alezans.

Le cortège s'ouvrit par une escouade de lanciers à cheval que suivaient les Emirs Balbay Alrashidi, Aibek Izzedin et Farès Aqtai, chevauchant devant la litière ; alors que Baibars et Sonqor Alrumi s'étaient placés l'un à droite et l'autre à gauche. Izzedin Alrumi suivait la litière précédant les porte-drapeaux et les Mameluks Bahrides. Venaient ensuite les lanciers Jûmdarides et les arbalétriers. Une foule en liesse suivait le cortège.

Bientôt trompettes et tambours annoncèrent l'arrivée de la reine. Devant la porte centrale de la citadelle, les premiers lanciers à cheval s'alignèrent en deux rangées pour maintenir la foule à distance et permettre à la litière royale d'avancer. Les Emirs

mirent les premiers pied à terre pour aider la reine et sa suivante à descendre.

A la porte de la citadelle se trouvaient les Emirs, les dignitaires et les chefs religieux. Un dais était là que tenaient Izzedin Alrumi et trois autres Bahrides. La sultane s'avança sous le dais, rejointe par sa confidente, et tout ce monde, chamarré d'or et d'ornements, s'enfonça dans le grand couloir. Pour arriver à l'Iwan où devait avoir lieu la cérémonie, il fallait traverser plusieurs autres couloirs couverts de riches tapis et ornés de fleurs et d'oriflammes (1).

L'Iwan était aussi richement travaillé que celui de Roda. Toutes les merveilles qui étaient accumulées dans l'autre citadelle, y avaient été transférées. Shagar Eldorr prit place sur le lit de parade, et Dilber resplendissante de jeunesse et de beauté, s'assit près d'elle à courte distance. Des eunuques et de jeunes esclaves se tenaient debout aux deux côtés du trône.

Le grand cadî, suivi des chefs religieux, des dignitaires et des Emirs, s'avança vers la reine qui les invita à prendre place à droite du trône. Derrière eux s'assirent sur des sièges dorés, le grand vizir, le maître de la Trésorerie et les ministres. A gauche, prirent place les hauts fonctionnaires du Diwan et un autre groupe d'Emirs.

Aibek Izzedin entouré des Emirs auteurs du coup d'Etat, s'assit sous la coupole face à la reine. Des Mameluks de formations Bahride et Jûmdaride, se tenaient en deux rangées dans les divers coins de la salle, ayant à leurs côtés, des groupes de prisonniers Francs, amenés là pour assister à l'apothéose de celle qui avait vaincu leur roi. Quand tout fut en ordre, le

(1) Jamal Eddin — Ibn Ayas.

grand cadi sollicita la reine qui, du geste, autorisa l'atabek à prendre la parole.

« Le malheureux Almu'azzam Turanshah, dit l'Atabek, a foncé tête baissée dans la voie de son triste mais inévitable destin, aveuglé par une folle présomption et une inqualifiable ingratitude envers ceux qui, après avoir sauvé le pays, se sont effacés devant lui pour le porter au trône, alors que rien ne l'y désignait, même pas le sultan son père.

« Les prisonniers Francs ici présents sont un éloquent témoignage de ces mémorables événements.

« Devant cette nouvelle vacance du trône, les Emirs et les chefs sur qui repose la défense du royaume, se sont réunis en conseil et, après en avoir délibéré, ont décidé d'offrir le trône à la reine Ismet Eddin, épouse de Malik Alsalih, mère d'Almansur Halil. Autant sa vigilance, sa sagesse et sa perspicacité, que l'amour que lui portent chefs et peuple, la désignent pour le pouvoir suprême. Sa nomination est au surplus dictée par la nécessité d'assurer la stabilité et la continuité du pouvoir.

« Les chefs de l'armée, responsables de la sécurité de l'Etat, garants de l'obéissance et du loyalisme des troupes, ont déjà prêté serment de fidélité à la sultane Ismet Eddin, mère de Halil. S.Em. le Grand Cadi va donner lecture de l'acte d'investiture, et les chefs ici présents prêteront serment à leur tour. Le nom de la sultane sera associé à celui du Prince des Croyants, le calife Almusta'cim, et la monnaie sera frappée à son nom » (1).

Le grand cadi se leva et donna lecture de l'acte d'investiture, puis les chefs prêtèrent serment. Toute

(1) Alsyuti — Makrisi.

l'assistance debout répéta d'une même voix la formule de la Khutba :

« Dieu garde Sa Hautesse Salihite, reine des Musulmans, Ismet Eddin Almusta'cima, mère d'Almansur Halil, épouse du sultan Alsalih Ayub ».

Aibek dit alors :

« Sa Hautesse Salihite, la reine Ismet Eddin, a daigné m'élever au rang d'Atabek. Puissé-je être digne d'une telle confiance. Sa Hautesse a désigné au poste de Dewedar (1) l'Emir Rukn Eddin Baibars Albûndûkdari, vainqueur de la coalition de Syrie et héros de la bataille de Mansura. Tous les chefs, religieux, civils et militaires, fidèles à la sultane, seront confirmés dans leurs postes, et des récompenses accordées aux plus zélés et aux plus méritants. Telle est la volonté de la reine ».

L'assistance, debout, jura sa foi à la reine, mère de Halil, et fit des vœux pour sa longévité et la prospérité de son règne.

L'Atabek reprit :

« Nous avons demandé l'acte de confirmation au Prince des Croyants, le Calife Almusta'cim ».

« Dieu protège le calife », cria l'assistance à la suite de l'atabek (2).

La cérémonie terminée, la reine fit signe au Dewedar qui, à son tour, fit signe aux sous-ordre et ceux-ci apportèrent des plateaux d'argent où s'amoncelaient des sacs de cuir bourrés de pièces d'or. Par égard pour leur susceptibilité, les noms des destinataires étaient

(1) Maire du Palais —

(2) Jamal Eddin, Ibn Shaddad. El Fakhri.

inscrits sur les sacs. L'on avait ainsi l'air d'avoir pensé à chacun d'eux en particulier

Lors que Baibars en eut assuré la distribution, l'Atabek dit :

« Sa Hautesse Salihite a décidé de transférer sa résidence dans la citadelle du Caire, et de désaffecter celle de Roda ».

C'était son idée personnelle, et il y engagea par cette déclaration la reine. La cérémonie ayant ainsi pris fin, Shagar Eldorr regagna ses appartements, escortée de sa suivante, du Dewedar et de son cortège de jeunes esclaves et d'eunuques

13. — Sullafa.

C'était une esclave kurde, fière de sa race, fière surtout d'appartenir à la tribu Ayubide, se faisant même gloire d'un lien de parenté avec Alsalih Ayub. Du moins elle le prétendait et personne ne songeait à la démentir. Le fait que Malik Alsalih lui ait confié l'intendance de son Harem, ne laissa pas de donner créance à ces prétentions. Cœur sec, esprit calculateur, elle ignorait ces mouvements de l'âme qui créent les sympathies, et si elle pouvait avoir des complices, elle n'avait point d'amis. Elle ne pardonnait pas à Shagar Eldorr sa fortune. Elle s'était mise en tête que « Bouche de perles » l'avait frustrée d'un rang qui lui revenait de droit, et elle lui avait voué une haine féroce. Le triomphe de son heureuse rivale, son accession au trône Ayubide, l'avait exaspérée au point qu'elle était verte d'envie et de rage (1).

Sullafa était jolie. Beauté brune au teint ambré. Un corps souple et menu mais bien dessiné, un visage

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

ovale étrangement éclairé par des yeux ardents et sombres, miroir d'une âme tourmentée, d'un tempérament violent et vindicatif. Violent à froid et ce n'était pas pour inspirer confiance. Si son genre de beauté pouvait encore plaire à quelque amateur de sensations morbides, son air de femelle irritée, de femme aigrie, toujours prête à sortir ses griffes, faisait le vide autour d'elle.

Ayant déjà doublé le cap de la trentaine, elle avait été incapable de placer son corps à défaut de son cœur, et sa solitude ne faisait qu'aigrir encore son mauvais caractère. Elle n'avait jusque-là retenu l'attention que d'un marchand persan, Selman, qui faisait le trafic entre Bagdad et le Caire, et qui avait libre accès à la Cour Salihite.

Selman avait voué à la jolie kurde une passion fanatique, désespérée, car jamais un marchand n'eût osé conter fleurette à une femme comme Sullafa. Un marchand, alors qu'elle aspirait à un empire.

Lors que Baibars, ce Hercule de 20 ans, se fut taillé une gloire d'abord par sa victoire sur les coalisés de Syrie, ensuite sur les Francs, Sullafa ne vécut plus que dans la pensée de son amour. Elle espérait faire sa conquête pour conquérir à ses côtés l'empire dont elle rêvait : lui, par son épée, elle, par ses accointances et ses intrigues. Mais l'Arbalétrier ne lui prêtait guère attention, rendant sa vie amère et ses nuits sans sommeil, et excitant ses haines et ses dépit.

Sullafa avait d'abord cru que même là, Shagar Eldorr lui avait emboîté le pas et mis la griffe sur le jeune héros ; et ce soupçon prit forme et consistance quand la reine vint à nommer l'Arbalétrier à son service particulier. Mais elle dut finalement se rendre à l'évidence et reconnaître que Shagar Eldorr n'avait pas

de vues sur le prestigieux Emir ; qu'elle se bornait tout simplement à encourager une idylle entre lui et sa confidente, Dilber. De toute façon, la reine était un obstacle à ses ambitions, même à ses aspirations sentimentales.

Dilber ! Et que pouvait compter une fille insignifiante qu'il était facile d'éliminer à tout moment ? L'essentiel était de supprimer l'obstacle majeur, de discréditer la reine dont l'étoile ne faisait que monter depuis plus de dix ans.

Pour ses fins, Sullafa se servit du marchand persan qui, comme par hasard, se trouvait au Caire à ce moment-là. Il s'était rendu à la Cour de Roda pour offrir, comme à son habitude, au Harem du sultan, ses soieries et ses fanfreluches.

Selman ignorait la mort de Malik Alsalih et la fin tragique de Turanshah. Sullafa n'eut pas de peine à exciter son ressentiment contre Shagar Eldorr qu'elle rendait responsable des malheurs de la dynastie.

L'entrevue eut lieu le soir dans le parc, près d'une fontaine. Sullafa entreprit si bien le marchand en flattant sa passion et en faisant miroiter à ses yeux de beaux espoirs, qu'il finit par repartir sur le champ pour Bagdad, porteur d'un message pour l'intendante du Harem califien (1).

14. — Complicité.

Tel un criminel qui prépare un mauvais coup et longe dans l'obscurité les murs de crainte d'être aperçu, Sullafa se faufila la nuit même chez l'atabek, vêtue de noir et couverte d'une cape et d'un voile épais. A l'esclave de service qui, surpris, hésitait à l'annoncer

(1) Zaidan, Ibn Ayas.

à une heure aussi indue, elle dit d'un ton sec et autoritaire :

— C'est à ton maître de décider.

L'atabek qui, après une journée si chargée, aspirait au repos, eut un geste d'impatience ; puis à la réflexion, il dût se dire que cette femme ne serait pas venue, se glissant telle une ombre dans la nuit, si elle n'était mûe par une raison majeure, le touchant peut-être de près. L'on ne sait jamais en ces heures troubles où les intrigues vont leur train, où un complot peut soudainement éclater. Il fit un geste et l'esclave disparut pour ensuite introduire l'étrange visiteuse (1).

Elle fit de la main un signe de salut, et sans attendre d'être invitée à s'asseoir, Sullafa s'installa confortablement dans un fauteuil. L'atabek la regarda avec des yeux inquisiteurs, et après un moment de silence que l'autre se garda de rompre, demanda sur un ton où perçait un peu d'impatience :

— Qui est-tu et que veux-tu ?

Lentement, sans répondre, Sullafa rejeta sa cape et releva son voile pour apparaître sous son accoutrement transparent, dans toute la splendeur de sa chair ambrée.

— A la mort de Malik Alsalih, dit la Kurde, l'Emir Fakhr Eddin eut la même charge ; mais une mesure transitoire, imposée par les événements, ne pouvait porter ombrage à personne. Aujourd'hui, les choses changent d'aspect. Le dernier rejeton de la dynastie disparaît dans un crime odieux, et une révolution de caserne, faisant fi de toutes les traditions, élève au trône une femme, hier encore esclave. Et le pire c'est que l'atabek est accusé d'être l'instigateur du

(1) Zaidan, Ibn Ayas.

crime ; par passion pour la femme autant que par ambition. Un tel acte n'est-il pas un défi aux Ayubides de Syrie, un défi même au Prince des Croyants ? Il ne passera pas sans fracas.

— Les Ayubides de Syrie n'ont pas à s'immiscer dans nos affaires, répliqua l'atabek.

— C'est votre avis ou du moins votre souhait, atabek, mais certainement pas le leur.

— N'ont-ils pas toujours rendu allégeance au sultan d'Egypte ?

— Raison de plus, atabek, les choses se passaient en famille, mais non sans querelles, et Turanshah avait pris la précaution de se faire proclamer sultan à Damas. Croyez-vous qu'ils reconnaîtraient facilement l'autorité des Mameluks ? (1).

— Nous sommes en mesure d'imposer notre volonté à une dynastie déchue. Quant au calife, il comprendra bien qu'un empire agonisant se meurt pour donner naissance à un autre plus jeune et plus fort, et il ne manquera pas d'envoyer l'acte de confirmation.

— De destitution plutôt, jamais le calife ne souscrira à votre coup d'Etat.

Puis après un moment, sur un ton où sourdait la haine :

— Quand Shagar Eldorr sera destituée, il faudra bien qu'un homme escalade les marches du trône. Ce sera l'atabek s'il sait s'y prendre, elles sont déjà à sa portée, et il est l'aboutissement logique de la révolution de caserne. Sinon, ce sera la restauration, et les Ayubides de Syrie ne manqueront pas de faire valoir leurs

(1) Aboul Fida. Alsyuti. Ibn Gebeir.

revendications en s'appuyant sur le parti légitimiste d'Égypte (1).

— Mais il n'existe que dans ton imagination ; l'armée ni le peuple ne veulent plus des Ayubides.

— Et les antagonismes, Emir, qu'en faites-vous ? Du reste, un parti est vite créé, il y a toujours des mécontents et des ambitieux, et il suffit d'un peu d'or et de braillards, je n'ai pas à vous l'apprendre. Même l'opinion publique, on la crée, Emir, ne l'oubliez pas. Cependant, Emir, ne vous préoccupez que de vos rivaux, ceux qui, le cas échéant, pourraient vous le disputer en autorité et en prestige.

— Que veux-tu insinuer ?

— Que pensez-vous d'Aqtai, atabek ?

— C'est un chef valeureux.

— Sans doute, il ne manque pas de bravoure, il ne manque surtout pas de libéralisme ni de générosité. Il n'a qu'à lever le doigt pour faire marcher les Bahrides et autres formations Salihites, toujours fidèles à la mémoire de Malik Alsalih.

— Mais c'est un des auteurs de la révolution, il n'ira pas jusqu'à détruire son œuvre.

— Autant Aqtai que les autres chefs, dit Sullafa, ont prêté serment de fidélité à Ismet Eddin, mère de Halil, femme de Malik Alsalih. Il y a là une nuance de légitimité, atabek (1). Prêteraient-ils serment à un chef Mameluk sorti de leurs rangs ? Que me parlez-vous de révolution ?

— Ce n'était pourtant pas une partie d'échecs, répliqua Izzeddin.

(1) Jamal Eddin, Aboul Fida, Ibn Shaddad.

(1) Grousset, Rashid Eddin.

— C'en était une, au contraire, reprit Sullafa. Vous avez sacrifié le roi pour sauver la reine. Il est vrai que ce roi était un sot sanguinaire, mais votre jeu n'en est pas moins précaire ; la reine vous ne saurez la garder longtemps, et la partie sera finalement perdue. Le sera-t-elle pour vous, atabek ? Voilà la question. Et puis, Emir, croyez-vous que Shagar Eldorr accepterait d'un cœur léger sa propre déchéance ? C'est une femme de tête qui a dû envisager toutes les éventualités et qui, le moment venu, entraînerait plusieurs dans sa chute.

L'atabek lui lança un regard en coulisse. La Kurde haussa les épaules pour reprendre sur un ton sournois :

— Pourquoi Shagar Eldorr s'est-elle attachée Baibars après l'avoir auréolé de la bataille de Mansura ? Il est beau, il est jeune, il est surtout intrépide et brave, et il lui est dévoué corps et âme. Et Baibars a le cœur ingénu, et elle le sait bien, et il sera maniable comme une bague à son doigt.

L'on comprendrait mal que Sullafa cherchât à perdre celui pour qui elle nourrissait une violente passion. Mais l'essentiel pour elle n'était-il pas de l'éloigner de la reine pour qu'elle fût vulnérable, de l'éloigner de sa rivale Dilber, de les avoir toutes les deux à sa merci pour mener rondement son jeu et accaparer enfin l'Arbalétrier ?

L'atabek dut lire dans son jeu.

— Ta passion t'égare, dit-il. La reine a connu Baibars adolescent, et ensemble ils ont vécu de longues années d'infortune avec Malik Alsalih. J'étais moi-même à Sinjar. Où veux-tu en venir, beau serpent ? (1).

(1) Jamal Eddin — Aboul Fida.

— Ton compliment me touche, atabek, dit-elle. Un beau serpent n'est pas à la portée du commun, il faut un homme vaillant, adroit surtout, pour le dompter et le manier, répliqua la Kurde.

— Et cet homme, c'est Baibars, rétorqua l'atabek, et c'est pourquoi tu as jeté sur lui ton dévolu.

La Kurde ne s'attendait pas à être aussi brutalement démasquée. Elle ne s'en émut pas outre mesure et reprit sur un ton sourd :

— Dans quel climat le situez-vous, atabek ? Sur le champ de bataille, ou bien dans le harem parmi les eunuques ?

Maintenant qu'elle était devenue vulnérable, l'atabek se garda de lui donner même l'ombre d'un espoir. Le mieux serait, se dit-il, d'avoir ce beau serpent à sa portée pour s'en servir à l'occasion. Sullafa dut lire dans sa pensée.

— Permettez-moi de regagner Bagdad dès demain, dit-elle (1).

Telle n'était pas l'intention de l'Emir.

— Et tu abandonnerais l'Arbalétrier ? Je te croyais mieux trempée, dit-il malicieusement.

— Et que ferais-je à la tête d'un Harem sans emploi, répliqua-t-elle à tout hasard.

L'atabek sourit à la boutade.

— On tâchera de lui trouver un emploi, dit-il. Ne voudrais-tu, en attendant, gouverner mon Harem ? Un beau serpent y sera précieux.

— Si tu l'ordonnes, répondit-elle en esquissant un sourire diabolique.

(à suivre)

FOUAD ABOU-KHATER

(1) Zaidan. El Fakhri.

VALEUR ET ROLE DES PRIX LITTERAIRE

La grande abondance, l'abondance exceptionnelle des Prix littéraires qui ont été décernés cette année — et auxquels s'ajoute la manne des Prix académiques d'usage, a été, pour beaucoup de personnes, l'occasion de se demander si cette institution est utile ou nuisible. Je crois même que la question a donné lieu à une enquête.

Bien entendu, et comme il faut s'y attendre, chacun réagit selon son tempérament propre. Les optimistes disent que c'est une très bonne chose; les pessimistes que les conséquences en sont désastreuses. Ces derniers ont si beau jeu de développer leur théorie, ils ont des développements si faciles à faire, si prévus, qu'on a presque honte à les rapporter. Résumons-les cependant de notre mieux.

« Cet usage, disent-ils, est des plus nuisibles, car il aboutit forcément à créer des habitudes d'intrigue, et même de relative paresse, qui sont essentiellement contraires à la dignité de vie, au désintéressement et au sérieux que l'on suppose inhérents à la profession d'écrivain. Chacun s'entraîne dans la spécialité de chaque prix, au lieu de se soucier de faire œuvre propre. Même si ses dispositions personnelles coïncident avec le « genre » demandé, il impose à sa production, pour ainsi dire malgré lui, sans tout à fait

s'en rendre compte, certaines marques, certain gau-chissement, qui le rapprocheront du modèle que, selon lui, le jury doit avoir devant les yeux. Et tout ceci dans la meilleure hypothèse : car on ne saurait nier que cette sorte d'émulation, d'autant plus forte que la récompense promise est plus considérable, inspire aux candidats mainte démarche dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle est extra-littéraire, etc. etc. »

Je m'arrête. A quoi bon continuer ? Il est tellement plus facile, en effet, de présenter des conclusions tristes que de tenter de les contredire ! Et d'ailleurs, qu'on me permette de l'avouer, je suis d'avis qu'il s'agit, avec les Prix Littéraires, non pas d'une institution, mais d'une mode. Et des modes nous n'avons pas le droit de juger, car elles sont, au bout du compte, les produits des circonstances sociales. Quel que soit leur ridicule apparent, elles ont quelque chose d'inévitable : comme la forme des corps et des visages sous tel climat donné. Alors, pour apprécier ce phénomène social, les réactions de notre goût personnel sont nettement insuffisantes, et nous devons nous placer sur un plan plus objectif.

Dans le cas présent, il convient donc de nous demander comment les Prix Littéraires ont acquis une telle importance, une telle vogue. Et, hélas ! nous n'aurons pas à faire remonter nos recherches bien haut dans le Passé pour découvrir les raisons qui nous ont, graduellement, amenés là. Si des personnes, authentiquement éprises de littérature, ont créé ces prix, c'est dans la philanthropique intention de réparer, dans la mesure du possible, le tort porté aux jeunes écrivains par les circonstances actuelles, qui semblent en effet se conjurer pour leur rendre la vie difficile et les maintenir dans l'obscurité. Certes, personne ne porte la

responsabilité précise d'un état de choses tel que celui que nous subissons. Résumons-le d'un mot, en disant que la reconstruction d'un pays exige de ses citoyens une somme d'efforts qui ne laisse que bien peu de loisirs à la lecture des œuvres de l'esprit. Ce regrettable moment, dans un pays de très vieille culture comme le nôtre, ne saurait se prolonger très longtemps. Mais, pour l'instant, si l'on veut que survive l'élite des créateurs intellectuels, il importe d'attirer sur eux l'attention par des moyens exceptionnels. D'où la création des Prix.

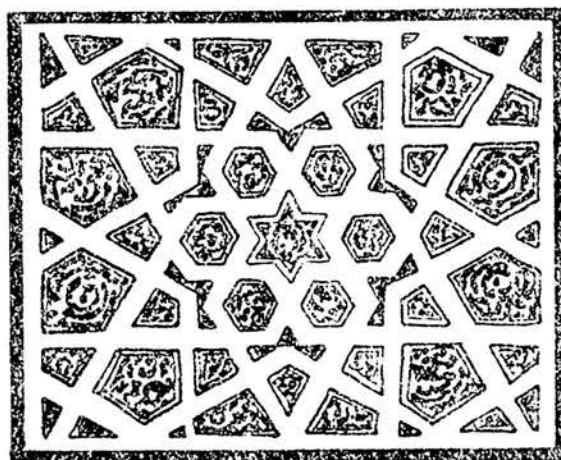
Pour en revenir à nos pessimistes de tout à l'heure, ils ne se rendent pas compte de l'erreur qu'ils commettent en appliquant aux mœurs de notre époque immédiatement actuelle la règle qui aurait convenu pour juger celles d'autrefois, lesquelles étaient toutes différentes. Il y avait alors dans le public une sorte de hiérarchie dont les échelons supérieurs étaient constitués par un mandarinat de grands lettrés, se tenant au courant de tout, jaloux de leurs prérogatives et surtout de leur bon renom d'indépendance absolue; grâce à quoi ils jouissaient d'un prestige que personne n'aurait eu l'idée de contester. Presque rien ne leur échappait de la production intellectuelle, et même quand leur opinion n'avait pas de tribune dans la presse, elle ne perdait pas pour autant de son autorité. Elle se répandait dans ce milieu d'élite et de là, par degré successifs et fort nuancés, atteignait les couches inférieures d'un public que le seul fait d'avoir une telle confiance en ces maîtres à penser, préservait, si je puis dire, des tentations que la littérature médiocre et facile n'aurait pas manqué d'exercer sur elles, grâce aux techniques d'une publicité qui, à ce moment-là, inspirait plutôt de la méfiance.

Dans ces conditions, les œuvres authentiques étaient assurées d'une audience assez étendue pour donner à leurs auteurs un renom et des ressources leur permettant de continuer leur carrière. Les Prix (très rares d'ailleurs), n'étaient pas indispensables.

Ils le sont devenus, puisque tout est changé, de fond en comble. A un point de vue purement abstrait et théorique, il vaudrait mieux qu'il n'y en eût point. Mais alors les auteurs, réduits aux bénéfices de la vente de leurs ouvrages, seraient dans une situation plus délicate que les dits ouvrages se trouveraient privés de ce coup de lumière dont les inonde soudain l'annonce de cette consécration sensationnelle. Tout bien examiné, nous sommes donc obligés de conclure que, comme toute chose dont on ne peut se passer, les prix ont du bon.

Au reste, il suffit d'interroger les auteurs eux-mêmes. Aucun d'eux ne se plaint, sinon pour regretter que le grand nombre de ces prix diminue forcément leur valeur attractive. Autrement, ils s'en accommodent ou ne peut mieux, tout en souhaitant, comme nous tous, que l'évolution naturelle des choses reconstitue peu à peu autour d'eux un public dont l'attention n'aura pas besoin d'être réveillée par des procédés aussi exceptionnels.

FRANCIS DE MIOMANDRE



M. EMILE BREHIER
ET LA
PHILOSOPHIE FRANÇAISE

M. Emile Bréhier, professeur à la Sorbonne et membre de l'Institut de France, a inauguré en 1925, l'enseignement philosophique à l'Université Egyptienne. Son œuvre, l'une des plus considérables de notre temps, (1) vient de prendre un nouvel éclat, dans un livre paru chez Flammarion : *Transformation de la Philosophie Française*. — Ce livre nous frappe par la vigueur du style, la fermeté des vues, le renouvellement des thèmes étudiés. M. Bréhier est éveilleur d'esprits. A tout instant, le lecteur est mis en éveil; mis en garde contre lui-même par des sous-entendus discrets qui font du livre, un chef-d'œuvre philosophique d'un genre tout à fait nouveau. M. Bréhier témoigne en même temps, d'un remarquable effort de liberté intellectuelle; aucune position antérieure ne vient préjuger de son examen. Il expose, vigoureusement, les doctrines les plus récentes, leur donnant souvent un éclat qu'elles n'ont pas chez leurs auteurs. Et sa pensée est actuelle et vivante; pourtant à l'encontre de tout opportunisme, de tout accommodement au ton du jour. Pensée actuellement attentive à la transformation faite et qui se fait encore, de jour en jour, dans la philosophie française. Essayons de marquer ici ce qu'est, d'après l'auteur, cette transformation.

(1) Sans parler de son enseignement à la Sorbonne, citons parmi ses ouvrages : *l'Histoire de la Philosophie* en 7 fasc. parue aux Presses Universitaires; sa traduction des *Ennéades* de Plotin chez Budé; *La Philosophie de Plotin* chez Boivin; *La Philosophie du Moyen Age* à la Collection de l'Evolution de l'Humanité; *La Philosophie et son Passé* aux Presses; *L'Humanisme et la Science*, chez Albin Michel.

Tout d'abord, un style nouveau. On lit très peu de nos jours ces amples exposés, comme chez Ollé-Laprune ou Blondel, morceaux d'éloquence plutôt que de vraie philosophie. Non plus de ces compositions harmonieuses, à la Boutroux ou à la Hamelin. Plus de ces métaphores heureuses, que nous trouvions chez Bergson, surtout celui de *l'Evolution Créatrice*; il n'y a qu'à comparer avec ce Bergson-là les plus belles pages, de style très pur, de Sartre ou de Camus, pour se rendre compte du changement. Absence aussi de cette lumière qui remplit l'atmosphère philosophique de 1900. Il en est de même de la philosophie comme des autres disciplines : ainsi, « on ne voit plus de ces peintres impressionnistes, chez qui les objets se fondent dans la lumière; ...leurs contours en sont accusés par des lignes épaisses et isolantes » (*Transformation* p. 65).

Sur le fond, M. Bréhier remarque tout d'abord que les initiatives philosophiques de grande envergure cèdent la place à des recherches de détail, à des études partielles dont la convergence est loin d'apparaître : *L'Evolution Créatrice*, *Les Formes Élémentaires de la Vie Religieuse* d'une part; les travaux biologiques de Caullery, de Bonnoure et de Rouvière, *Structures Élémentaires de la Parenté* de Lévy-Strauss (1) d'autre part. Les recherches sur l'évolution, sur l'origine des êtres, semblent écartées de nos jours au profit d'études précises sur les *structures*, c'est-à-dire sur les modes *sui generis* de composition et d'unification.

M. Bréhier remarque en outre, l'espèce d'ébranlement qu'a subi en France le rationalisme sous ses formes les plus variées : qu'il s'agisse d'un effort pour se libérer de la religion et des valeurs du « cœur »; de la recherche d'une autonomie spirituelle; ou enfin d'une croyance en la valeur indéfectible de la raison. — La philosophie de nos jours est religieuse. Même chez un Sartre, dans l'existentialisme dit « athée », reviennent sous de nouvelles

(1) Notons, par exemple, que cette dernière étude conclut à partir d'observation faites sur place, au lieu d'être comme celle de Durkheim, une vaste systématisation basée sur une étude de seconde main.

formes, les thèmes de la méditation religieuse. — Par contre, chez les penseurs ouvertement chrétiens, on est frappé par le manque de certaines insistances; rien chez eux de la tentative d'un Delbos, par exemple, ou d'un Duhem, pour montrer l'influence permanente des valeurs chrétiennes à travers l'histoire de la philosophie et des sciences (p. 216-217). Au contraire, un christianisme tragique : alors que chez un Laberthonnière, par exemple, la charité opérait comme naturellement l'union des hommes à Dieu, de nos jours « la distance infinie » de la créature au Créateur ne peut être franchie que miraculeusement. Pour Gabriel Marcel la grâce unit les hommes dont l'existence est isolement ou trahison (184, 216).

M. Bréhier éprouve vivement la difficulté du philosophe contemporain à accorder son sens de réalité et d'objectivité avec un sentiment si violent du sujet, de ses impressions fugitives et irrationnelles. Il exprime avec vigueur, comment, à une confiance inébranlable dans les valeurs spirituelles se trouve liée une hésitation à les formuler, une méfiance de tout effort pour les justifier ou les installer. « L'humanité, dit-il, ne peut guère compter sur une civilisation stable, définitive, où s'installeraient pour toujours des valeurs reconnues. Autre chose est l'éternité, l'immutabilité, la constance de la valeur; ce n'est pas la permanence d'une formule mais celle d'un appel » (p. 141). « La théorie de la valeur témoigne que la philosophie actuelle ne peut définir la réalité humaine, ni par un retour à des essences éternelles ni par une réflexion sur le passé, ni par une utopie d'avenir, mais par le présent et l'actuel, considéré non comme un point dans une ligne, mais comme étant à chaque instant, le mouvement dont la ligne est la trace ». (p. 145).

Le livre abonde en trouvailles, en formules heureuses et parfois hardies. Sur Durkheim par exemple : « Durkheim et Laberthonnière sont l'un et l'autre représentants d'un courant judéo-chrétien qui ne connaît que l'homme, et Dieu qui envoie un Messie pour le sauver ». (p. 44). « Chez Durkheim, l'incorporation à la société crée le lien entre les hommes et fait des hommes des personnes » (44). L'initiative de Durkheim ne tend nullement à faire de la société une totalité au sens politique du mot. Au contraire,

« seuls l'intéressent, la communauté, le compagnonnage et pour ainsi dire, l'esprit d'équipe » (p. 38).

Sur la solitude de Bergson. « C'est la solitude du prophète, du héros dont l'activité ne s'exerce pas de bas en haut, comme celle du mystique néo-platonicien, mais du haut en bas, comme s'il avait mission de répandre dans l'humanité le bien dont il a eu la révélation » (p. 179).

Chez quelques philosophes chrétiens d'aujourd'hui, M. Bréhier voit un retour à la patristique grecque et orientale. Il note la profonde influence d'un penseur comme Berdiaeff qui rajeunit les thèmes de la philosophie de Byzance (119).

Formule frappante, à propos des sciences qui, comme l'histoire des religions et la linguistique, prétendent à l'objectivité : « ces sciences atteignent, à vrai dire, les manifestations des faits plutôt que les faits eux-mêmes » (p. 112).

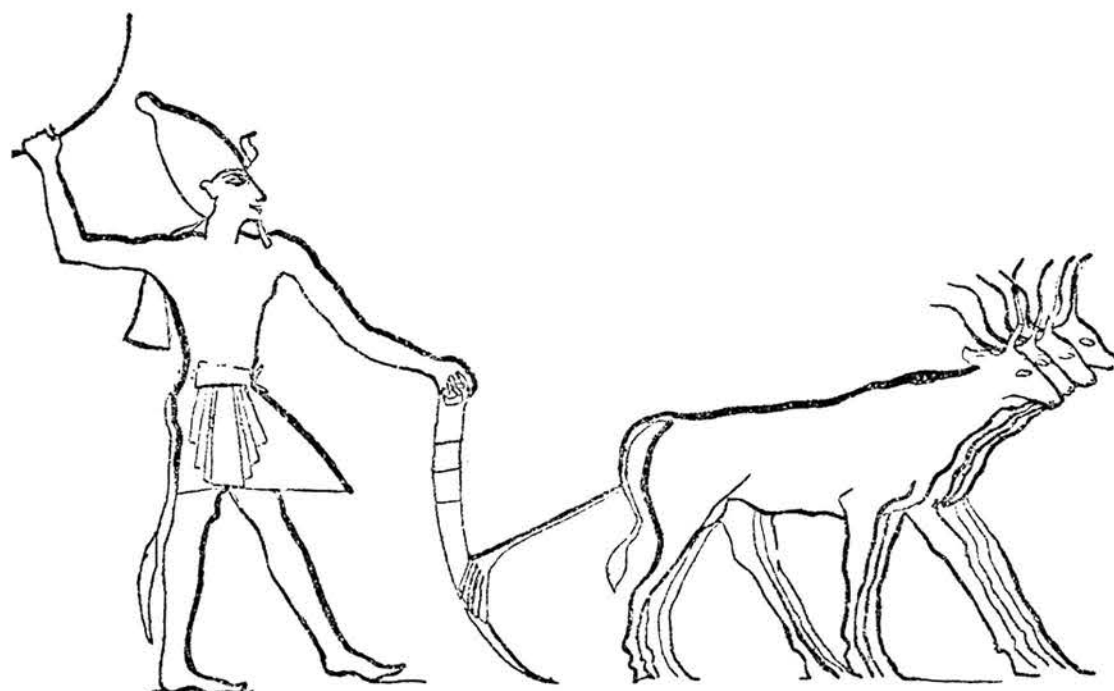
Le scientisme de l'époque de Renan et de Taine n'est plus de mise. Le rationalisme non plus, disions-nous. A propos de l'ouvrage de M. Lalande, *La Raison et les Normes*, M. Bréhier pose la question : « Sociologie larvée ou idéalisme platonicien ? » (p. 177).

A propos des positions très connues de Léon Brunschwig, il affirme clairement : « Jamais on n'a protesté autant qu'à notre époque contre l'immanentisme, c'est à dire, au fond contre une doctrine qui ferait de l'esprit humain, le seul être capable de juger la vérité : on y voit une sorte d'idolâtrie qui fait de l'homme la mesure des choses. Jamais on n'a tant employé... le mot de transcendance » (p. 169). On appelle généralement transcendance en philosophie contemporaine, cet aspect de la connaissance par lequel elle débouche sur une réalité distincte d'elle, sur une réalité irréductible à nos propres modalités. Dieu est le Transcendant par excellence. — Par opposition à la philosophie religieuse de la fin du 19ème siècle, appelée moderniste et parfois immanentiste, les philosophes d'aujourd'hui affirment la transcendance : transcendance de Dieu, de la grâce, de notre salut même.

Il y a de cela trois ans, M. Bréhier nous disait son admiration pour *La Pesanteur et la Grâce* de Simone Weil; il y voyait clairement exprimé l'effort de dépouillement complet qu'exige la Réalité. Simone Weil affirme que la Réalité n'est pas nous, ni en nous, et qu'il faut, pour La rencontrer, être néant, se décréer en quelque sorte. Or, la Réalité dont parle Simone Weil est ce qu'entendent les philosophes d'aujourd'hui par le Transcendant, par Dieu, Autrui ou Toi. L'enquête de ces philosophes, M. Bréhier la comprend, non pas du dehors, en historien objectif de la pensée contemporaine, mais en témoin sympathisant. De la philosophie d'aujourd'hui, on ne peut vraiment être historien. M. Bréhier accomplit cet effort de compréhension des autres dont parle Gabriel Marcel, compréhension qui implique participation. Le style de son livre, en ce qu'il a de heurté, indique un effort sincère pour rencontrer les autres dans l'univers, et pour rencontrer avec eux, la Réalité Transcendante.

Concluons : on ne peut vivre une époque comme la nôtre, nous ne disons pas sans en subir le choc, mais sans réagir, et en réagissant, sans accueillir. Car la philosophie est *ouverte*.

N. BALADI.



LA VIE LITTÉRAIRE A PARIS

I. - LA POÉSIE

Cette année, la floraison des livres de poésies paraît correspondre dans le paysage urbain à celle que le printemps suscite en dehors des villes : c'est ainsi que les semaines qui viennent de s'écouler furent marquées par la publication de recueils de vers dont les tendances diverses, et parfois opposées entre elles, se développent en dehors de toute discipline d'école. Une vacance en effet subsiste depuis la dispersion du groupe surréaliste, et nul mouvement nouveau n'est venu réunir des efforts qui demeurent indépendants et dispersés. Cette liberté a peut-être l'inconvénient de priver les jeunes poètes d'un soutien extérieur, et de placer chacun d'eux en face des difficultés de l'innovation. Elle a toutefois l'avantage de favoriser des recherches que nulle exigence et nulle convention de langage ou de pensée ne viennent faire dévier de leur direction originelle.

Les ouvrages que nous ont récemment donnés Jean Tardieu, Armen Lubin, Edith Boissonnas, et Kees Mervial, témoignent de cette absolue indépendance, comme du souci que manifeste chacun de leurs auteurs de choisir ses règles d'expression, et d'imposer sa vision de l'univers.

Sous le curieux titre *Monsieur, Monsieur*, (1) Jean Tardieu publie un recueil de poèmes burlesques qui ne sont pas sans rappeler ceux de Jacques Prévert

(1) Editions de la Nouvelle Revue Française, Paris.

et de Raymond Queneau. Ils tranchent évidemment sur la manière de Tardieu, qui ne nous avait pas habitués dans ses précédents livres, tels qu'*Accents* et *Le Témoin Invisible* au verbalisme et à la cocasserie de la poésie-monologue. Mais une telle rupture trouve son explication, sinon sa justification, dans le fait que Tardieu écrit les poèmes de *Monsieur, Monsieur* pour qu'ils soient récités sur la scène de certains théâtres et cabarets parisiens. Toutefois un véritable poète ne saurait écrire de pages indifférentes ou tout à fait superficielles, et c'est pourquoi le dernier livre de Tardieu, bien qu'il manifeste de la part de l'auteur un effort pour mettre la poésie moderne à la portée du grand public, contient des mouvements lyriques très émouvants, et des inventions de langage qui relèvent d'une authentique maîtrise.

Armen Lubin est le poète de l'instant. Son précédent recueil *Le Passager Clandestin* nous avait permis de découvrir le chant insinuant et personnel, volontairement dénué d'éclats, par lequel il exprime la transparence des minutes, leur simplicité douloureuse ou colorée d'espoir. L'émotion et l'ironie se tempèrent réciproquement dans chacune des confidences qu'il nous livre, et dans les petits tableaux qu'il dessine d'un trait fin et lassé, au cours de son dernier recueil intitulé : *Sainte Patience*. Et ce souci de n'être pas dupe de son propre drame, de se raidir contre son angoisse, fait songer à Jules Laforgue, auquel Armen Lubin s'apparente, sans pourtant lui ressembler. Sans doute est-ce l'obligation, à laquelle le contraignit longtemps une cruelle maladie, de ne point sortir de sa chambre, qui permit à Armen Lubin de découvrir dans de menus détails, que les autres hommes ne remarquent pas, des signes non moins chargés de signification que ne le sont les événements qui s'imposent à

notre attention par leur importance ou leur singularité. Son grand mérite est de savoir les reconnaître, les rassembler, et d'en recomposer dans ses poèmes, le furtif message.

Est-il possible de retrouver dans le monde extérieur les traces de ce que fut notre insaisissable moi, et de justifier, grâce à leurs indices, le sentiment que nous ressentons de sa permanence ? Telle est la question informulée, mais toujours présente, qui se tient derrière les nouvelles poésies que publie Edith Boissonnas, sous le titre : *Demeures*. Il n'est d'endroits où nous passâmes qui ne furent en effet, ne fut-ce qu'un instant, les demeures de notre esprit, et il n'est aucun de leurs détails qui ne puisse nous renseigner sur ce qu'il fût, ce qu'il doit devenir. Une curieuse similitude apparaît sans doute ici dans le ressort dont la poésie d'Edith Boissonnas et celle d'Armen Lubin sont animées. Toutefois s'en étonner serait oublier que le poète est celui qui sait voir ce qui nous échappe. La façon dont chacun de ces écrivains poursuit son enquête, marque leurs différences. La véhémence d'Edith Boissonnas qui s'exprime par un vers robuste et souvent martelé, un discours abondant et d'une seule pièce, fait contraste avec le murmure d'Armen Lubin, que le contrôle et l'ironie mélancolique de l'auteur retiennent d'aller au-delà de la suggestion.

Le poète Kees Mervial nous invite à lire dans *Miroir Sombre* (1) les reflets d'un univers crépusculaire qu'il porte en lui. A l'inverse d'Armen Lubin et d'Edith Boissonnas, Kees Mervial ne fait pas confiance aux signes que le présent peut lui apporter : il n'y voit tout au plus que la confirmation d'une solitude qui

(1) Editions E.I.L. Paris.

doit se perpétuer, selon sa belle expression, jusqu'à ce que la mort lui donne : *Le chiffre égaré de tous cieux*. Sa quête a lieu en lui-même, et ce sont ses souvenirs et ses visions qui lui paraissent véritablement chargés de sens, puisque les uns et les autres participent à cet au-delà dans lequel réside la réponse qu'il attend à l'énigme de sa propre existence. Et sans doute est-ce en raison de la nécessité qu'il ressent de recourir aux pouvoirs incantatoires du langage, pour tirer au jour et incarner sous nos yeux les fantômes et les reflets de son univers, que Kees Mervial fait appel aux ressources traditionnelles de la prosodie.

A. ROLLAND DE RENEVILLE

*
**

II. - GABRIEL MARCEL

Les Hommes contre l'humain

Jean-Paul Sartre prépare un ouvrage intitulé *l'Homme*; Gabriel Marcel vient de publier un courageux essai *Les Hommes contre l'humain* (1). Ainsi, des deux pôles extrêmes de l'horizon philosophique français d'aujourd'hui, la même question surgit. Un même besoin d'approche concrète de l'homme conduit les penseurs depuis longtemps déjà au delà du rationalisme et de l'empirisme classiques. Aujourd'hui, le philosophe s'interroge sur l'homme même, plutôt que sur ses pensées ou sur ses œuvres. Mais si l'homme se met ainsi en question c'est peut-être parce que le mouvement de la vie moderne a déjà

(1) Gabriel Marcel, *Les Hommes contre l'humain*. (La Colombe, éditions du Vieux Colombier, Paris). 1951.

sapé son assise et sa civilisation, parce que son humanité même est aujourd'hui menacée. On ne parle jamais tant de la « personne » ou des « valeurs » qu'en un temps où l'uniformisation des modes d'existence, la réduction des valeurs spirituelles aux valeurs économiques, la toute puissance de la technique nous forgent une société dépersonnalisée et dévaluée. « La philosophie des valeurs, remarque justement Gabriel Marcel, m'apparaît personnellement comme une tentative vraisemblablement avortée pour récupérer dans les mots ce qui a été réellement perdu dans les esprits ».

S'il est une forme de pensée qu'on ne saurait définir ou schématiser en quelques pages, c'est bien celle de Gabriel Marcel : rebelle à l'esprit de système, à ce durcissement de la pensée vivante qu'impose toute élaboration doctrinale, cherchant davantage à cerner des *mystères* qu'à poser et surtout résoudre des *problèmes*, la pensée de notre philosophe s'émousse et se vulgarise aussitôt qu'on tente de la détacher de son expression concrète. Son style, qui est celui d'une méditation intérieure, plus proche de l'expression verbale ou de la conversation que de l'écrit philosophique, peut paraître d'un tissu trop lâche à un lecteur hâtif. Mais en nous faisant participer au rythme intérieur d'une pensée qui se cherche et qui s'élabore, le style même de Gabriel Marcel nous aide à retrouver une condition de recueillement intellectuel avec autant de sûreté que le style de Bergson évoque chez son lecteur le développement gracieux de la phrase musicale ou de la danse.

Penseur chrétien, Gabriel Marcel reste attaché aux valeurs morales et affectives d'une civilisation aujourd'hui révolue : la fidélité, l'honneur, le service, le rayonnement de la personne humaine au sein de petits groupes organiques tels que la famille ou le milieu

professionnel, artisanal ou agricole. Il ne cache pas sa méfiance pour le rationalisme et l'universalisme abstraits de la Révolution française, et surtout pour la civilisation des masses, du capitalisme ou du socialisme modernes. Leur progrès technique et économique lui paraît solidaire d'une profonde dégradation spirituelle. Présentées sous cette forme sèche, ce sont là des réflexions à la fois banales et sommaires — prétextes à des retours nostalgiques sur le passé, ou à l'expansion d'une politique socialement et économiquement « réactionnaire ». Gabriel Marcel n'ignore pas ce danger ; sans céder à cette pente rétrograde et fausement spiritualiste, il combat courageusement sur les deux fronts : « ce qui rend dans la situation présente la tâche du penseur chrétien si difficile, on peut même dire si angoissante, c'est qu'il est à vrai dire dans l'obligation de faire front à la fois contre l'idolâtrie hégélianisante de l'histoire qui, en dernière analyse, doit être regardée comme une imposture, et contre des doctrines réactionnaires, au sens le plus injustifiable de ce mot ».

Mais le détail des démarches concrètes de la pensée a plus de prix encore chez Gabriel Marcel que les perspectives générales. C'est ainsi qu'avec beaucoup de pénétration, le philosophe dénonce le danger de l'esprit d'abstraction, incapable de s'insérer dans l'étoffe de la vie affective et morale de la personne ou des groupes humains organiques, mais qui agit pourtant en désorganisant les liens humains concrets : « Les abstractions ne peuvent pas rester à l'état de simples abstractions. Tout se passe comme si elles prenaient vie, mais il s'agit d'une vie aberrante qu'il est licite de comparer à un tissu cancéreux ». « Pour dominer et maîtriser les techniques, il faudrait un effort humain véritablement ascétique. Maniées par des hommes qui

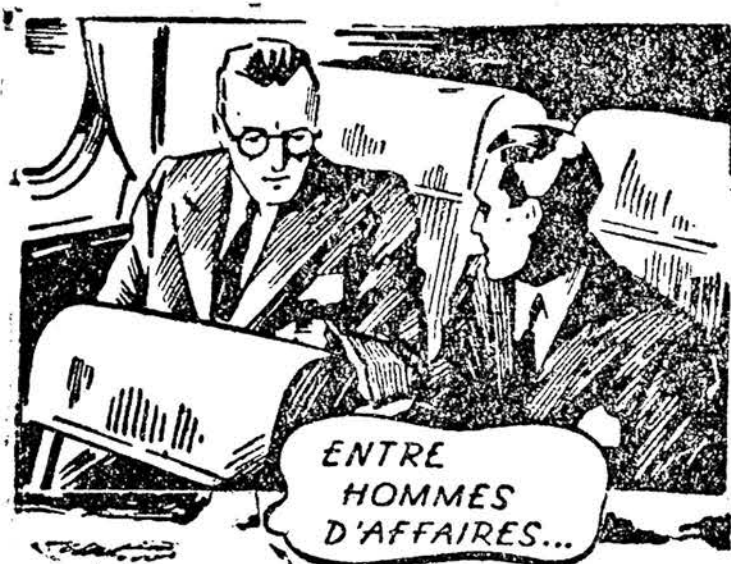
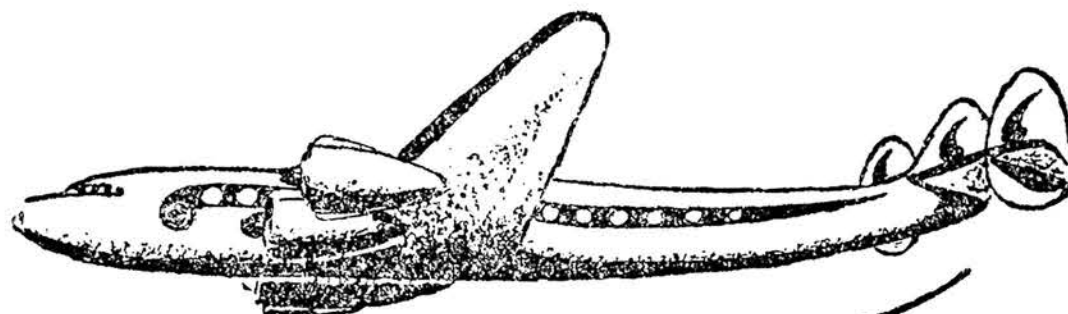
réuisent la civilisation à l'expansion du progrès technique, elles produisent un « dynamisme qui imite la vie, mais ne s'accomplit que dans ce qu'il faudrait plutôt appeler la mort ».

Il y a là un courant de pensées auquel on trouverait, je crois, de profondes racines dans la philosophie française : les thèmes bergsoniens des *Deux sources de la morale et de la religion* s'en approchent souvent, encore que le pessimisme de Gabriel Marcel semble répondre à l'optimisme de Bergson. Le second positivisme d'Auguste Comte trahit aussi un même regret, et même espoir d'une société « organique », encore que l'optimisme, la rigidité et la positivité de Comte soient, eux aussi, aux antipodes de l'esprit de Gabriel Marcel. Chez Péguy enfin, on ne trouverait le même besoin d'une vie sociale concrète et d'une spiritualité incarnée. De tous ces penseurs, Gabriel Marcel est assurément le plus pessimiste : sans doute peut-on y voir un trait de son tempérament intellectuel, et penser que cet auteur dramatique se plait à une vision tragique de son temps ; on pourra aussi reconnaître que, depuis l'époque de Péguy, ou même de Bergson, le progrès des techniques destructives a pu ébranler la confiance naturelle que l'homme porte à son avenir.

JEAN-LOUIS BRUCH



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 Pacra Tél. 79915

Agence : Imm. Sheppard's Tél. 45670

Alexandrie : 3, rue Fouad 1er Tél. 20941

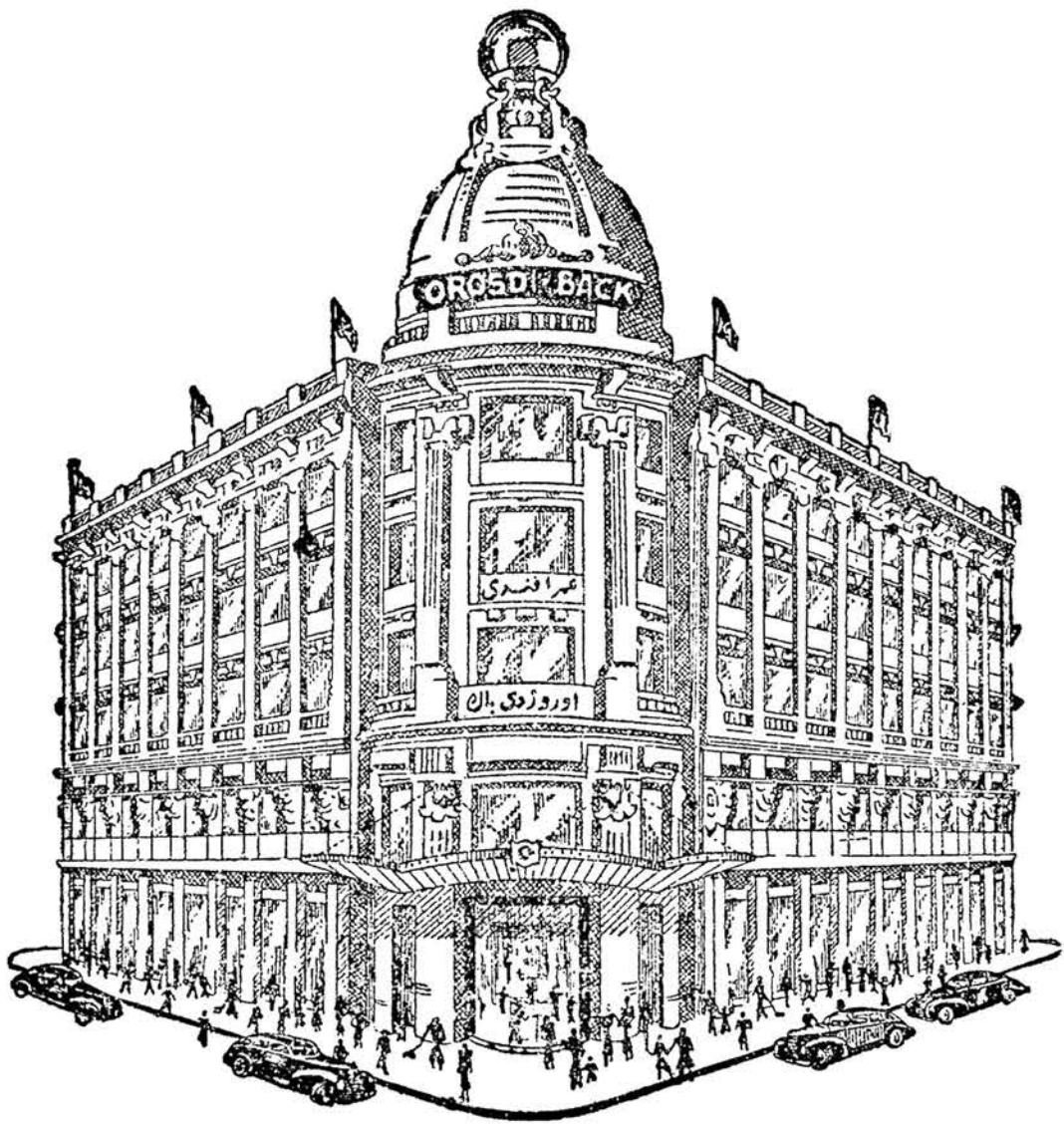
AINSI QUE TOUTE AGENCE RECONNUE

◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆

Nouveautés

d'Hiver

AUX ETABLISSEMENTS



◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆

◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ OROSDI-BACK ◆ 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

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'EPARGNE
COFFRETS EN LOCATION**

**Correspondants dans les principales
Villes du Monde**

**TRAITE TOUTES
OPÉRATIONS DE BANQUE**

R. C. C. 39

R. C. A. 692

CHEMLA

synonyme de

QUALITÉ

Grands Magasins

CHEMLA

S. A. E.

R.C.C. 56824

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.

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

Comité de Rédaction

Léon-Gabriel Gros, *Rédacteur en chef*

Joe Tortel, Toursky, A. Blanc-Dufour, Pierre Guerre

Secrétaire de rédaction : Jean Lartigue

Correspondants

E. DERMENGHEM (Alger)

FELIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

Administration-Rédaction

10, COURS DU VIEUX PORT, MARSEILLE

Tél. : DR. 53-62

C.C.P. Marseille 137-45

LES CAHIERS DU SUD sont représentés
en Egypte par la REVUE DU CAIRE

On s'abonne sans formalités auprès de

**LA REVUE DU CAIRE, 3, Rue Nembr
LE CAIRE**

UN AN (Six Numéros) P.T. 120



**Pour tous ceux qui s'intéressent
à la Culture de l'Extrême Orient,
c'est un Instrument de Travail
Indispensable et une lecture
variée et passionnante.**

On s'abonne sans formalités auprès de
LA REVUE DU CAIRE
3, RUE NEMR — LE CAIRE

UN AN — — — — — P.T. 200

ÉDITIONS DE *LA REVUE DU CAIRE*

BIR HAKIM

Volumes in-8°

PIERRE JOUGUET

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 DUMANI

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