

# LA REVUE DU CAIRE

لا ريفي دي كير

## SOMMAIRE

	Page
JULIEN BENDA ..... La crise du Rationalisme.....	443
JEAN DUPERTUIS ..... Dessin d'Expression libre.....	447
RENÉ SUDRE ..... Le Tricentenaire de la "Grande Expérience" de Pascal .....	475
FRANCIS JEANSON..... Philosophie de la critique.....	480
PAULINE GUIRGUIS ..... Le livre de la Compensation et de la Bonne fin .....	486
RENÉ MARAN ..... Le Bestiaire et l'Herbier.....	507
JEAN GALLOTTI ..... Les derniers Logis de Balzac ....	511
BERNARD GUYON ..... Le problème des Pyramides.....	515
JEAN-LOUIS VAUDOYER ..... Un Bourgeois Humaniste .....	519
FRANCIS DE MIOMANDRE..... Départ d'un Animateur .....	523

rdc

EGYPTE : 12 PIASTRES

IMPRIMERIE R. SCHINDLER — LE CAIRE

PEUGEOT

“203”

Peugeot

G. PAVID & Co.

RUE ELFI BEY

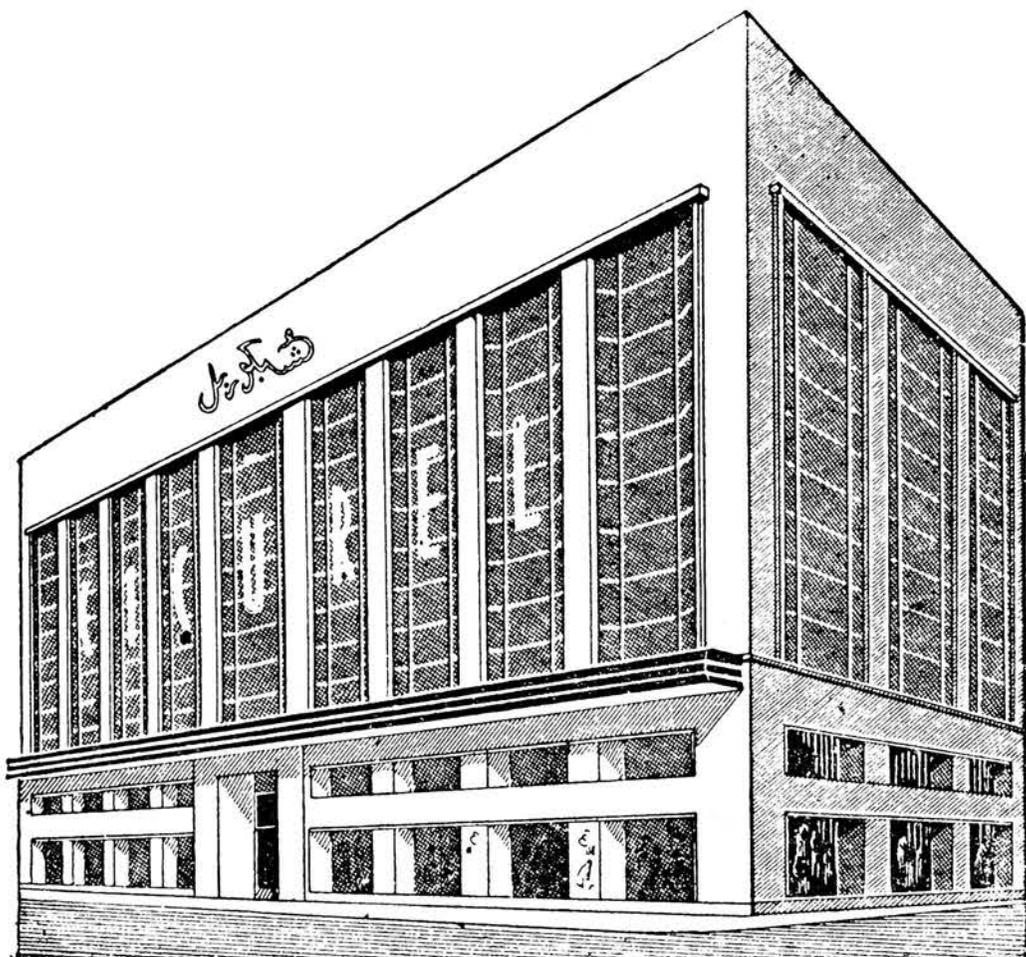
LE CAIRE

*Qualité Immuable !*



EMBOUTELLÉ EN EGYPTE PAR S. I. C. O  
PAR AUTORISATION DE THE COCA-COLA COMPANY U.S.A.

R. C. 63524



**Grands Magasins**

*Picurel*

S. A. E.

**Les magasins les plus élégants d'Egypte**

R.C.C. 26426

*Assurance sur la Vie*

# **L'UNION = VIE**

---

LE CAIRE :

7, Avenue Fouad 1er

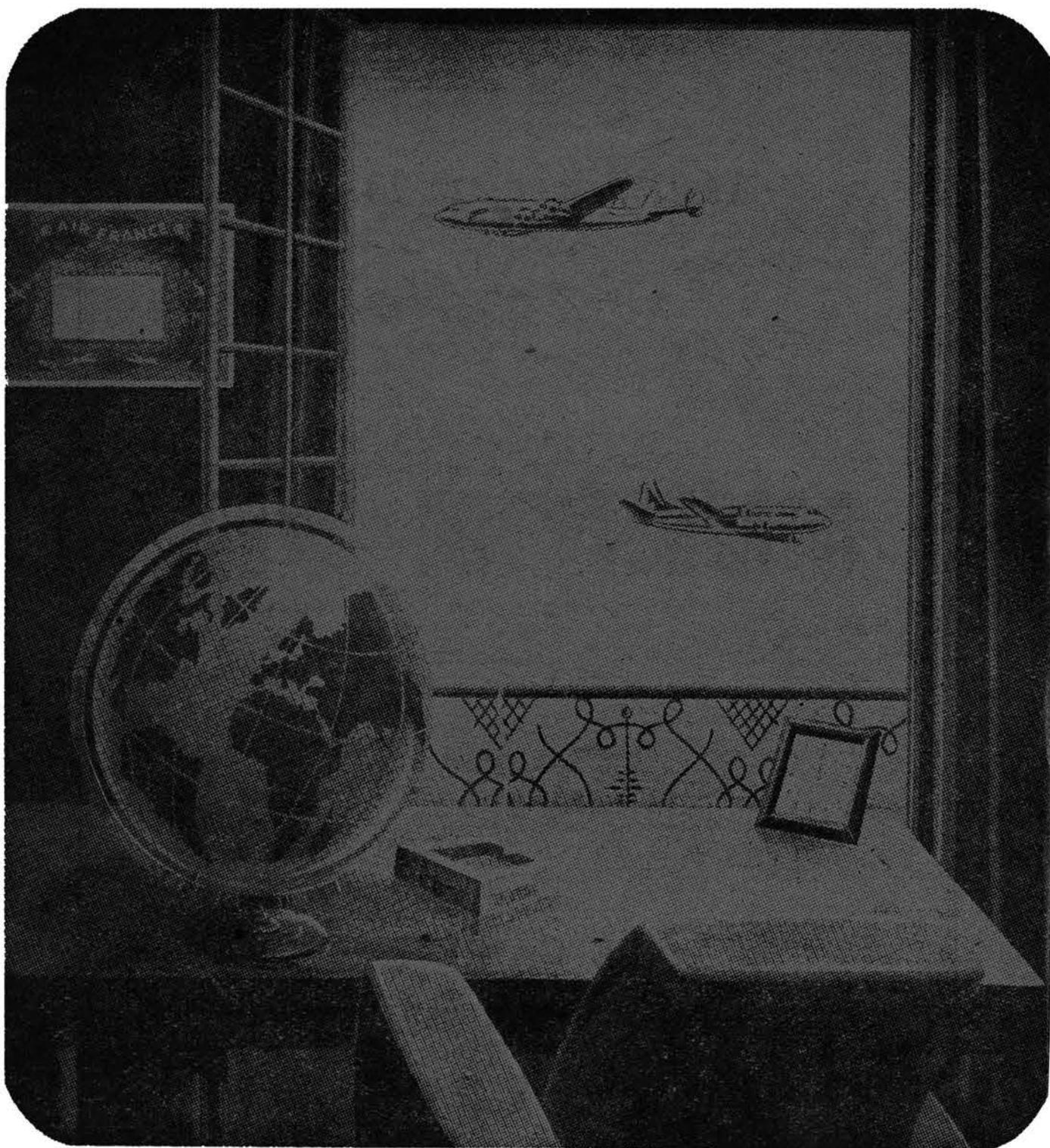
R.C. C. 4054

---

ALEXANDRIE :

1, Rue Debbané

R.C. A. 10036



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



**AIR FRANCE**



**↔ Alexandrie : 3, rue Fouad 1er -- Tél. 21257**

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

**Agences : Le Caire Imm. Sheppard's Tél. 45670**

# LA REVUE DU CAIRE

---

## LA CRISE DU RATIONALISME

Elle consiste à déclarer que le “rationalisme classique” a “fait son temps”, qu’il est “périmé” ; que la science adopte aujourd’hui un “nouveau rationalisme” — “le transrationalisme” (Bergson), le “surrationalisme” (Bachelard), surtout le rationalisme marxiste ou dialectique matérialiste. Or, il nous apparaît que le rationalisme “classique” demeure celui qu’emploie la science en tant qu’elle reste science, par la bonne raison qu’il n’y en a pas d’autre.

Mais d’abord, qu’est-ce que le rationalisme ?

Le mot le dit lui-même : c’est la faculté, pour l’esprit, de *raisonner*, c’est -à-dire, ayant posé des prémisses, d’en tirer des conclusions correctes.

Or, cette faculté n’a pas changé depuis trois mille ans ; le critère selon lequel l’esprit estime qu’un raisonnement est juste reste ce qu’il était au temps d’Euclide. Ce qui a changé, c’est *l’exigence de l’esprit à l’égard du raisonnement*. Ainsi, on reconnaît aujourd’hui que telle déduction qu’on croyait correcte ne l’était pas, du moins que dans certaines limites, que telle prémisse qu’on tenait pour établie (par exemple, la non-relativité du temps par rapport au mouvement du système auquel on le réfère ; c’est la révolution d’Einstein) n’avait pas cette stabilité. Les *applications* du raisonnement présentent aujourd’hui une subtilité, une prudence, un nuance-

ment absolument nouveaux ; mais le raisonnement, *dans sa nature*, reste identique à ce qu'il fut de tout temps et c'est sur ce mécanisme intellectuel *inchangé* que continue d'être fondé tout ce qui aujourd'hui est science. J'éclairerai, je crois, beaucoup de mes lecteurs en leur citant ce jugement d'un savant à propos de la science qu'ils se figurent comme sonnante par excellence le glas du rationalisme ancien régime, à savoir la nouvelle physique. "La nouvelle physique, déclare cet exégète, d'ailleurs nettement admiratif, *repose sur la logique classique*. On n'a jamais songé à introduire une imprécision intrinsèque dans la logique. Une telle supposition vicierait tous nos raisonnements" (1). Cela dit pour ceux — ils ne sont pas tous des gens du monde — auxquels la nouvelle physique donne proprement le vertige.

\*  
\* \*

Outre sa subtilité dans l'application, il est un autre point par lequel le rationalisme d'aujourd'hui peut passer pour nouveau ; c'est l'*objet* sur lequel il s'exerce. Là me paraît résider l'originalité du rationalisme marxiste ou dialectique matérialiste ; il prend pour objet les phénomènes économiques, les rapports de l'homme avec la matière, choses auxquelles les anciens explicateurs de l'histoire faisaient une place à peu près nulle, encore que, par un excès commun à toutes les réactions, il la leur fasse trop unique. (On a comparé la philosophie à un homme ivre assis sur un cheval ; quand on le relève parce qu'il tombe d'un côté, il tombe de l'autre). Mais, cette nouveauté de l'objet une fois reconnue — et appréciée, tout le monde conviendra que le rationalisme qui s'y applique, en tant qu'il reste

---

(1) M. Winter. "La physique indéterministe", *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1929.

son application, une subtilité particulièrement féconde. encore que, là encore, quand il est appliqué par un Marx ou autre esprit particulièrement aigu, il présente, dans le rationalisme, n'a rien de nouveau mais est celui de tous les hommes qui raisonnent, depuis qu'ils raisonnent; Je ne dis rien de la dialectique matérialiste en tant qu'elle prétend saisir le devenir historique *en tant que devenir* et non par ces réalités "figées" qu'on appelle les concepts. J'attends qu'on me montre dans toute l'oeuvre de Marx, d'Engels, de Lénine, de Staline, une seule vue historique qui ne soit pas un enchaînement de concepts, fût-ce pour démontrer l'irrecevabilité de cette forme de pensée. Quant à la prétention d'apporter un raisonnement qui soit nouveau, non pas seulement par son objet, mais par sa nature, elle est très naturelle chez une école dont l'annonciation est de rénover l'humanité sous tous les rapports.

\*  
\* \*

Il est une attitude du rationalisme actuel, qu'on peut appeler une crise, et qui, elle, l'oppose à un rationalisme, en effet, "périmé". Celui-là — dont Renan et Berthelot auront été les grands représentants — voulait que tous les phénomènes sans exception relevassent du rationalisme; que celui-ci, avec le temps, expliquât tout. Déjà alors des penseurs — et nullement mystiques, un Renouvier, un Vacherot — leur opposaient que certains phénomènes — ceux de la création artistique; pour une grande part, les phénomènes historiques; d'une manière générale, ceux qui semblent impliquer la liberté humaine — ne relevaient pas d'une explication rationnelle et cela non pas par une insuffisance momentanée de la raison, mais en vertu de leur nature. Or, la science moderne va beaucoup plus loin; c'est en matière physique, biologique, qu'elle est

contrainte à faire état de phénomènes — de “potentialité”, de “transpatialité” — qui semblent bien mettre en échec les exigences de la raison la plus subtile si elle reste raison. Elle semble s’acheminer à penser que le domaine du rationel, loin d’embrasser tout l’univers, n’en est qu’une partie très restreinte et qu’elle va s’en apercevoir de jour en jour davantage.

En face de cette constatation, l’esprit humain peut prendre deux attitudes. Ou bien croire qu’il changera sa constitution ; c’est le cas de Bergson, de Brunschwicg, de G. Bachelard, d’Ed. Le Roy; c’est une position de foi, l’esprit en tant qu’il demeure scientifique ne montrant pas le moindre rudiment de changement dans sa nature. Ou bien prendre son parti d’une constitution qui semble inchangeable, s’efforcer de rendre compte tant bien que mal de réalités pour la compréhension desquelles elle n’est pas faite, accepter l’idée qu’il se trouvera peut-être un jour en face de phénomènes dont toute explication, en raison de sa constitution, lui deviendra impossible. C’est l’idée de L. de Broglie déclarant que la Physique nucléaire pourrait en venir un jour, avec ses explorations de plus en plus profondes, “à se heurter aux limites de compréhension de notre esprit (1).” Une telle attitude constitue bien une crise du rationalisme ; elle implique un stoïcisme dont nous ne cachons qu’il nous paraît plus grand que la foi un peu puérile dont nous parlons plus haut.

JULIEN BENDA.

---

(1) *Physique et microphysique*, p. 285.

## DESSIN D'EXPRESSION LIBRE

(Éducation créatrice)

*“Il est plus facile à l'enfant de reproduire ce qu'il imagine que ce qu'il voit”*

MME. MONTESSORI.

Comme l'enseignement de la langue maternelle qui devrait être une initiation, celui du dessin se heurte encore aujourd'hui à certains préjugés anti-pédagogiques de l'école traditionnelle. Et pourtant les mêmes principes psychologiques qui s'appliquent à la langue parlée ou écrite sont susceptibles de vivifier cet autre moyen d'expression qu'est le dessin spontané.

Dans sa réaction contre toute copie, la méthode du dessin “d'après nature” instaurée en France et en Suisse, vers 1906, a eu le tort de placer trop vite l'enfant devant un modèle sous prétexte de lui “apprendre à observer”. Trouver les mesures à bras tendus, reproduire les proportions exactes d'un objet, rendre fidèlement les ombres, autant d'opérations sans intérêt pour la plupart des élèves, et qui sculent leur font prendre le dessin en aversion. Combien d'hommes de ma génération — surtout ceux qui ont besoin du dessin dans leur profession — se plaignent amèrement d'avoir appris à l'école un genre de dessin dont ils ne savent que faire. On les a obligés à dessiner des quantités de plâtres, des sujets de “nature morte”, mais ils sont incapables de dessiner le moin-

dre objet — vase, scie ou marteau — s'il n'est pas sous leurs yeux. Ce qui leur serait utile, déclarent-ils, c'est le croquis rapide, leur permettant de préciser ou de compléter leurs idées ; c'est le dessin documentaire — d'imagination ou de mémoire — en quelques traits simplifiés.

Qui n'a vu dans certains collèges ces piles poussiéreuses de modèles, collés sur carton, ces têtes "d'après l'antique" que les enfants de moins de quinze ans doivent copier et recopier avec toutes leurs finesses. Travail ardu sans aucune résonance affective et tellement au-dessus de la portée des élèves que le maître passe son temps à corriger, ne s'occupant le plus souvent que des enfants exceptionnellement doués, comme si la leçon de dessin n'avait pour but que de former des artistes. Qu'on fasse du dessin "d'après nature" dans les dernières années de la scolarité, mais de grâce qu'on le remplace dans les classes inférieures par le dessin d'expression libre. Et puisque le jeune enfant, laissé à lui-même adore dessiner, qu'on n'éteigne, pas ce beau zèle par l'obsession continuelle de la copie ou du modèle. C'est ce qu'ont bien compris Mme. Montessori et le professeur Cizek, de Vienne en créant leurs classes nouvelles d'"art enfantin".

\*  
\* \*

Après avoir étudié de près la psychologie de l'enfant dans ses rapports avec l'expression graphique, Mme. Montessori s'est proposé de grouper les objets à dessiner autour de "centres d'intérêt" qui sont constitués, soit par des formes (carrés, rectangles, cercles), soit par divers aspects du milieu naturel et social (lacs, forêts, maisons), soit par des activités ou des métiers (moissons, vendanges, menuisiers). Et par ce moyen, plus technique que didactique, le jeune enfant se familiarise en peu de temps avec une masse de sensations,

et d'images, ce qui lui permettra plus tard d'esquisser n'importe quelle forme, sans trop d'hésitation et en quelques coups de crayon ou de pinceau, même en l'absence de tout modèle.

Qu'est-ce, en effet, que le dessin spontané, sinon un moyen d'expression personnelle, comme les gestes que nous faisons ou la langue que nous parlons. Qu'on laisse donc l'enfant libre de l'imprégner de sa mentalité primitive de sa fantaisie naïve, de sa façon de voir le monde, si différente de la nôtre. Qu'on le laisse penser et vivre ce qu'il dessine car sans cette communion intuitive, cette pénétration intime, favorables à la force créatrice, le dessin ne serait pour lui qu'une observation distante, une abstraction inerte et vide. D'autre part, si le dessin est un langage, il a aussi son alphabet dont les lettres, selon Mme. Montessori, sont les lignes droites ou courbes, la verticale, l'oblique, l'horizontale, qu'il s'agit de faire saisir par des moyens concrets, en se gardant de toute dénomination abstraite.

Qu'en levant le bras, en regardant le ciel où pointe le clocher d'une église, qu'en se servant du fil à plomb, les petits du "Jardin d'Enfants" vivent vraiment la verticale et prouvent directement la force d'ascension qu'elle représente. De même pour l'oblique que les enfants discernent dans la pluie chassée par le vent, la pente d'un toit où l'eau ruisselle, le dos voûté pour sautemouton.

Dans son application des principes "montessoriens" Mme. Artus, de Genève, procède par suggestions pour amener ses élèves à dégager la signification essentielle de la verticale et de l'horizontale, les deux lignes, par excellence, de la stabilité. La courbe : ligne d'un mouvement qui ne comporte ni langueur ni violence ; la souplesse et la grâce sans mollesse. L'oblique : ligne de l'élan ou de la chute ; ce qui tombe ou se relève ; ligne du momentané et du perpétuel devenir. Et bien d'autres

similitudes linéaires, découvertes intuitivement par l'enfant, entre le jeu de son corps et les différents aspects de la nature ambiante qu'il anime de sa propre vie, comme s'ils étaient les reflets de son activité et de sa manière d'être. Qu'on s'étonne, après cela, qu'il y ait en lui de l'artiste, surtout du poète !

Cette aptitude qu'a l'enfant de recréer le monde lui permet de sentir et d'interpréter à sa façon les rythmes "décoratifs" que lui suggèrent les rythmes extérieurs de la nature et du travail. Rythmes simples de la respiration, du tic-tac d'une horloge, des coups d'un marteau sur l'enclume ; rythmes à deux temps du jockey et de son cheval, du sonneur et de ses cloches ; rythmes à trois, à quatre temps, les temps forts et les temps faibles, les rythmes qui croissent ou qui décroissent. Premières réalisations au moyen de jetons variés, puis transpositions de rythmes, d'un registre de sensation à un autre ; évocation ou création d'images que les enfants dessinent au crayon ou au pinceau, en noir et blanc ou en couleur, au pochoir ou à fresque, pour aboutir parfois à des décorations symboliques aussi originales que charmantes. Entraînement très neuf au dessin d'expression par l'harmonieux développement de tendances virtuelles, si manifestes dans la première enfance, et que des moyens ingénieux permettent d'extérioriser en des formes d'art "enfantin" et vivant.

Cependant, une réserve s'impose à propos de la poésie des couleurs que semble ignorer, toute nouvelle quelle soit, une éducation basée essentiellement sur le tracé de lignes et de contours et qui procède par reconstruction trop analytique. Pourquoi si tôt dépouiller la nature de sa substance et ne pas compenser la sécheresse d'un schématisme plus ou moins nécessaire peut-être, dans l'enseignement du dessin, par le chatouillement des couleurs, toujours changeantes, qui attirent l'enfant et le sollicitent plus encore que l'adulte ?

Ne faut-il pas que le monde sensible—j'entends tout le monde sensible—soit le “fondement”, de son expérience et ne prend-on pour rien sa joie pure à étaler, l'une après l'autre, ces belles taches rouges, bleues ou vertes, dont il colore son univers enchanté? Et c'est le grand mérite de Cizek, en créant ses classes d'“art enfantin”, d'avoir initié ses élèves aux intimes correspondances des lignes et des couleurs, du dessin et de la peinture selon le principe de Cézanne que “la forme est à sa plénitude quand la couleur est à sa plus grande richesse”.

\* \*

Sans prétendre comme Duhamel que tous les enfants de moins de cinq ans ont du génie — “une sorte de génie magique” rectifie Cocteau, “quand ils écrivent ou qu'ils dessinent”, Cizek pense que jusqu'à l'âge de 12 ans — période prépubertaire — certains enfants doués à la fois de sensibilité et de vitalité ont le même génie d'expression créatrice que les grands peintres — du moins ceux qui ont su garder intacts cette fraîcheur d'inspiration, cette simplicité de conception, ce don de transposition de la nature, que révèlent tant de dessins d'enfants, si leurs auteurs sont laissés libres de s'exprimer spontanément (1).

C'est près du “Ring” de Vienne, dans une vieille maison de style baroque, ou sont logés certains services de l'Ecole des Beaux-Arts, que Cizek reçoit des enfants de 14 ans, garçons ou filles, riches ou pauvres, deux fois par semaine. Les uns dessinent ou brodent ; les autres peignent ou font du modelage. Chacun choisit le

---

(1) “Il est assuré”, écrit Marcel Zaher,—d'accord sur ce point avec Cizek— “que jusqu'à 12 ans, beaucoup d'enfants possèdent des dons exquis de coloristes sans qu'ils aient toujours le sens du dessin. Et dans leurs représentations d'histoires observées ou imaginées, ils tendent tout naturellement à l'humain, (n'étant pas encore assez “intellectuels” pour détruire l'humain)”

matériel qu'il préfère. Une fillette joue du piano, car "rien n'avance plus le travail que la musique", me dit le maître, "le rythme se transforme en travail". J'observe au seuil d'un atelier des garçonnets qui sculptent des objets de bois sans aucun modèle, et j'entends ce que Cizek dit à sa classe : "Vous vous rappelez la parade de fleurs, avant-hier, au Prater". Et les enfants l'écoutent comme s'il racontait un conte de fée. "Tant de voitures fleuries et enrubannées que nous pourrions dessiner". En un instant le papier nécessaire est distribué ; chacun ouvre sa boîte à couleurs et le professeur se retire dans son bureau où une petite infirme lui explique ce qu'elle a voulu dire par son dessin. "Il y a assez d'artistes dans le monde", me dit Cizek, "peut-être trop". "Ce qu'il nous faut, ce qu'il faut à ces enfants, c'est voir la beauté dans la vie quotidienne. Si l'un de ces garçons devient un employé ou même un ouvrier, si telle fillette devient une bonne ménagère ou si telle autre ouvre un magasin de poupées, l'art peut jouer dans leur vie un grand rôle".

—Après une demi-heure, nous rentrons dans la salle du travail en commun. Tous les dessins de la parade de fleurs sont accrochés au mur et la critique commence, "Ce dessin là est aussi bon que ceux de Marie" — la petite infirme qui exprime si bien la sérénité de son cœur dans ses dessins aquarellés. Cizek découvre des qualités dans chacun des travaux exposés. Vérité des mouvements dans celui-ci ; harmonie des couleurs dans celui-là. Jamais vous ne le verrez prendre son crayon ou son pinceau pour retoucher ou corriger. "Une perspective parfaite dans un dessin d'enfant" me dit-il, "est le meilleur signe d'un manque de talent." "Un travail d'art enfantin n'est bon, malgré ses défauts, que s'il exprime l'âme de l'enfant, avec ses joies et ses chagrins. Sinon, et s'il est sans défaut, c'est tout au plus le produit de l'habileté ou de l'adresse". Et il m'explique que

seule doit compter ici — non la valeur technique — mais la valeur psychologique et humaine. L'enfant ayant sa propre mentalité et ses propres moyens d'expression trouve ses sujets et sa technique lui-même. Tout ce que le maître peut faire, c'est d'empêcher les mauvaises influences et préparer de temps en temps, deux ou trois fois par mois, un travail en commun sans qu'aucune intervention autoritaire de sa part ne vienne nuire à l'autonomie de l'élève. Et comme il est plus facile à l'enfant de reproduire, non ce qu'il voit, mais ce qu'il imagine, ce n'est pas ce qui nous paraît simple qui doit nous guider dans son éducation ; c'est ce qui constitue pour lui un centre irrésistible d'intérêt.

A l'une de mes questions sur l'enseignement de la perspective, Cizek répond qu'il dépend du degré de développement de chacun et non pas du programme, puisque le sens de l'espace et celui du temps s'établissent d'eux-mêmes, plus tôt chez les uns, plus tard chez les autres. Il m'assure aussi que s'il cherche à favoriser l'observation chez l'enfant, et son étude objective de la nature, il s'efforce surtout d'accroître son sens de l'expression et sa représentation subjective des choses, selon son tempérament personnel. D'ailleurs la mentalité enfantine rappelle de si près celle des peuples primitifs, imbus de mythes et de symboles, que ce sens de l'allégorie facilite grandement le sens poétique de la réalité, transfigurant la vision du monde en un ensemble de beauté. Voilà pourquoi un bon dessin d'enfant, d'après Cizek, n'est pas dans la copie exacte du contour des objets, mais dans l'opposition des masses, à coups de pinceau, dans l'harmonieuse combinaison des couleurs et des tons, qui sont les reflets extérieurs des sensations affectives et des émotions sincères. Et si l'enfant use inconsciemment de la déformation expressive pour mieux accentuer ses intentions, qu'on lui laisse son ingénuité et sa fraîcheur premières, sans l'astreindre

à une facture trop appliquée qui détruirait chez lui l'élan d'inspiration.

Devant un grand plan, fixé au mur de son bureau, Cizek m'expose ses idées les plus chères à propos de ce qu'il appelle son "temple" de l'art "enfantin" et "juvénile".

Pour lui, l'expression créatrice de l'enfant découle de trois sources : son excès de vitalité, telle une sève nourricière qu'il puise en lui-même ou chez autrui, avec variations périodiques des influences externes ou internes, son hérédité biogénétique ancestrale avec toutes ses alternances, puis la triple influence qu'exercent sur lui le milieu familial, qui n'est pas toujours formatif et éducatif, le milieu scolaire qui déprime parfois l'enfant en l'empêchant d'être lui-même et de s'épanouir, le milieu social qui souvent le démoralise, en gênant sa croissance spirituelle. Or, si l'on veut orienter les forces qui sont en excès vers des réalisations d'ordre supérieur si l'en veut obvier aux méfaits de l'hérédité ou du milieu, quand il s'agit de tendances fâcheuses et de mauvais exemples, il conviendrait — et il suffirait — d'offrir à l'enfant, en dehors de toute influence autoritaire, un milieu d'ordre, de travail et de beauté, favorable à sa discipline interne, à son développement naturel, à l'éducation de soi-même.

Le foyer d'art que rêve de fonder Cizek, en tenant compte de ces conditions essentielles, serait destiné aux jeunes élèves de n'importe quelle école, désireux de s'exprimer librement par le dessin et la peinture, le modelage, le tissage ou la sculpture sur bois. Il serait divisé, comme un temple égyptien, en trois parties principales : la cour d'entrée, la salle hypostyle et le sanctuaire, entourés de chambres latérales à gauche et à droite. Et comme dans un temple ancien, où l'esplanade servait aux réceptions, la salle du milieu aux audiences, le sanctuaire aux offrandes et à l'adoration,

c'est graduellement que les enfants passeraient des bruits de l'extérieur au silence et au recueillement qui règneraient à l'intérieur.

Dans la cour, autour d'un grand bassin, ils se livreraient d'abord à quelques jeux de plein air, puis à des mouvements rythmiques spontanés ou suscités par de la musique d'orgue, ce qui les disposerait psychologiquement à l'expression créatrice.

Dans la salle hypostyle, ils participeraient ensuite au travail en commun, répartis en deux groupes, selon qu'ils seraient âgés de 8-12 ans ou de 12-15 ans. En accomplissant la même tâche, ils bénéficieraient des réactions stimulantes produites par le travail collectif, les caprices de chacun étant tenus en bride par un recours aux énergies profondes. En écoutant les commentaires d'un maître aimé sur la valeur de leurs travaux—commentaires qui seraient des encouragements, non des corrections ou des blâmes—chaque élève sentirait mieux ce qui lui manque et s'initierait ainsi à la critique de soi.

Enfin dans la salle du fond, silencieuse, libérés de toute contrainte et de toute influence, les enfants qui éprouvent le besoin d'exprimer par le dessin et la peinture la richesse affective de leur vie intérieure, trouveraient en eux-mêmes l'inspiration de leur travail individuel, spontané, vivant et créateur. Et si, cherchant à tâtons le meilleur mode d'expression, ils désiraient s'essayer aux techniques du modelage ou de la sculpture sur bois, de la peinture sur verre ou sur porcelaine, du tissage, de la poterie ou de la céramique, ils pourraient disposer dans les chambres latérales de petits métiers à tisser, de terre glaise et de tours, d'ateliers de menuiserie et de vannerie. En outre, l'élevage de petits animaux, la culture de plantes d'hiver dans les serres, de fleurs d'été dans le jardin, leur permettraient de se procurer les éléments naturels qu'ils jugeraient indispensables à leur création d'art.

La théorie psychanalytique de Freud sur le “refoulement” et les “transferts” ne paraît pas absolument étrangère à celle de Cizek sur la “sublimation” de l’excès de vitalité par l’expression graphique ou picturale du “rythme intérieur” de l’enfant et de son imagination spontannée. D’autre part, la psychologie biogénétique semble confirmer les thèses de Cizek, depuis que les travaux récents de Piéron et de Wallon tendent à assimiler l’invention à une suractivité des centres sensori-moteurs du cerveau, peut-être même de certains centres d’association indépendants. Autrement dit, dans l’invention, le cerveau dépenserait une énergie qui ne trouve pas son emploi dans d’autres fonctions mentales, comme l’imitation, par exemple. Et cette suractivité se traduirait par des phénomènes moteurs qui sont en connexion intime avec l’imagination créatrice.

Si l’on a souvent dit que l’enfant ne voit pas le monde comme l’adulte, c’est surtout dans la valeur accordée à l’image que réside cette différence de perception. Tandis que l’adulte considère les objets à travers des images devenues relatives à des concepts utilitaires ou rationnels — l’image n’étant pour lui qu’un instrument quasi automatique de la pensée — l’enfant au contraire isole les objets et confère à leur image sensorielle ce caractère d’absolu qu’est le “moi” enfantin, et qui nous permet de déterminer pour celui-ci les vrais niveaux de sa structure psychologique. C’est ce qu’ont fait Mme. Montessori et le Dr. Decroly pour le stade des perceptions et celui de l’action, en étudiant de près, comme nous l’avons montré ailleurs (1) les manifestations spontanées de la première et de la seconde enfance, particulièrement les dessins — j’entends les dessins libres — par lesquels l’enfant extériorise graphiquement ses images.

---

(1) Voir “Educateurs Nouveaux”.

Bien que faisant partie d'un ensemble, puisqu'elle est située dans un champ visuel multiple, l'image évoquée par le jeune enfant sera dessinée à part. Et s'il s'agit de plusieurs objets éveillant à la fois son intérêt, ils seront groupés en une image globale qui conservera ce caractère d'absolu psychologique imposé par l'enfant à sa représentation du monde extérieur, quand il a la chance d'échapper à l'influence des adultes et d'être vraiment lui-même. Alors il s'en donne à cœur joie. La tête du bonhomme qu'il dessine est un rond isolé ; le corps un autre rond séparé de la tête ; les bras et les jambes n'adhèrent pas au tronc ; le chapeau reste en l'air ! Quand les images deviendront plus complexes, c'est encore la conception enfantine égocentrique des objets qui l'emportera, non pas leur représentation exacte. Un pont vu de profil sera dessiné de face, avec sa chaussée bien visible ; les piétons debout qui devraient être figurés par des points le seront par des lignes, comme s'ils étaient étendus. Une maison ne sera qu'une façade, et le sentier y conduisant vertical aussi. Une barque dont on n'aperçoit pourtant que la coque sera décrite avec son intérieur visible, comme si elle était vue en plan avec son plancher, ses banquettes, ses coussins. Et qu'il s'agisse d'une barque, d'une maison ou d'une auto, il importe que le numéro y soit, en chiffres aussi gros que possible sur le papier ! (1)

---

(1) Cette concentration de l'esprit de l'enfant sur certains détails a été remarquée par les visiteurs de l'exposition "Art et Résistance" organisée à Paris (Palais de Tokio), au lendemain de la Libération. "Combien de ces dessins d'enfants", écrit Mme. Boubakine, "(Section des jeunes) nous émeuvent par la précision de leurs détails..... Dans une scène de pendaison, l'une des victimes — une femme — a laissé son sac de provisions à terre ; une autre son béret. Et cela révèle l'action subite et brutale de l'occupant".

"Micheline Roussier (9 ans) va jusqu'à indiquer la trajectoire des tirs, lors d'une bagarre à Blazy entre Allemands et gars du maquis. Le petit Roze (10 ans) a dessiné une portée avec trois notes, près des lèvres d'un F.F.I. qui s'apprête à faire sauter un train. "Et pendant ce temps, ils chantaient..."

Le sentiment de l'inexact ou de l'invraisemblable est absent, chaque image s'imposant comme un tout à la conscience de l'enfant, comme elle l'est réellement pour lui, c'est à dire comme un absolu, et non relative à l'objet complet. Et plus tard, quand les objets seront groupés entre eux dans un ensemble où ils doivent se rejoindre, c'est encore leur image globale qu'imposera l'enfant à son espace graphique — son papier ou sa toile — parce qu'il l'impose à son espace naturel(1).

\* \* \*

Qu'on se garde donc de considérer les dessins d'enfants indépendamment de leurs auteurs, et sans tenir compte de leur psychologie, comme on le fait à tort dans certaines expositions devenues à la mode. A être jugés du seul point de vue graphique ou artistique, la plupart de ces dessins perdent toute leur éloquence.

---

(1) A propos de cette technique primitive de l'enfant, rappelons que les dessinateurs et les peintres de l'ancienne Egypte disposaient leurs figures égales en grandeur, malgré leur éloignement, sans indications d'atmosphère ou de paysage.

Ils représentaient les hommes avec le visage de profil, yeux de face, le torse de face, les bras et les jambes de profil. Quant aux groupes représentant des actions combinées d'hommes ou d'animaux, ils étaient traités par eux dans le même esprit analytique, chaque élément formant un tout complet, juxtaposé aux autres, sans raccourcis ni recouvrements.

D'autre part, le peintre "primitif", écrit Emile Simon, n'est pas plus "naïf" que le peintre moderne, mais il dessine selon ce qu'il pense au lieu de dessiner selon ce qu'il voit. "Avant la Renaissance (16<sup>ème</sup> siècle), certains peintres supprimaient, dans un paysage, le mur ou le toit d'une maison pour laisser voir ce qui se passe à l'intérieur. Une assiette creuse posée sur une table laisse apercevoir son contenu de cerises avec la même clarté que si elle était affichée au mur. Rendre exactement l'aspect extérieur des objets n'a pour le Primitif qu'une valeur secondaire tandis que le Renaissant, ne voyant plus le monde au travers d'un prisme de lumière divine substitue à la réalité perçue par l'esprit une réalité perçue par les sens. Et c'est le besoin de traduire fidèlement sa vision sensible qui lui fait découvrir la perspective, le modelé, le clair-obscur et toute la technique de la peinture à l'huile".

C'est pourquoi la méthode d'investigation mentale proposée par Piaget, tend à laisser bavarder l'enfant qui dessine, nous livrant ainsi toutes ses confidences, puis à la conduire sans qu'il s'en doute, par des interventions discrètes vers telle ou telle zone où pourrait surgir l'émotion créatrice. "Les oiseaux que je vois de ma fenêtre ? demande une fillette de sept ans, dessinant un moineau à sa façon, mais ils se dépêchent de picorer, car la neige va tomber et recouvrir les miettes" "Et que fait celui-là ?" — "Celui-là ? Mais il fait sentinelle pour donner l'alarme si quelqu'un vient. Oh : la méchante neige !".

Si laconique qu'ils soient dans leur expression, les thèmes graphiques contiennent toute la pensée enfantine, et quand ils n'en sont apparemment qu'une extériorisation trop restreinte, l'enfant sent le besoin de les compléter par ses commentaires. "Annie est bien sage; elle aime cueillir les fleurs", écrit une autre fillette au bas de son dessin aquarellé qui représente en couleurs vives le plus beau des parterres.

"Pourquoi les fleurs sont-elles si gentilles et se laissent-elles cueillir sans rien dire ? Est-ce que par hasard aujourd'hui, elles aimeraient mourir ?" Pour se pénétrer d'une telle sensibilité, ou voudrait être soi-même enfant ou poète.

"Dans l'atelier de son père", écrit M. Ahmed Rassem, "un gosse de huit ans peint sagement. Comme s'il méprisait le dessin, il ne procède que par taches colorées". — "Mais cette tache orange" hasardai-je, "n'est elle pas un peu forte ?" — "Cette tache est orange parce que c'est une orange orange". — "Et ça, c'est une table ?".

— "Non, c'est un tissu. Ici deux bananes et là une orange. Mais l'orange n'était pas orange. Elle était jaune comme le jaune. Et ça ce sont des feuilles, et ça des branches".

—Je n'ai pas insisté. "Et regardez ça", dit-il. J'ai regardé longuement. N'est ce pas assez d'aimer la peinture pour la comprendre ? Deux fleurs rouges dont les tons faisaient un accord, tout en gardant leur propre sonorité, comme dans un chant à deux voix où l'une apporte à l'autre la note qui crée l'harmonie. Il a suffi que sur sa toile, où se nuance le jeu des teintes, un enfant peigne l'âme des choses, après en avoir capté la musique intérieure, pour que naisse en nos cœurs la tendresse".

Dans une histoire, citée plus haut, — qu'on me permette d'y revenir — "vingt jours de fièvre", écrit Jeanne Arcache, "deux semaines de famine, et Georgy, nourri de piqûres et de vitamines, a doucement abordé au jardin du bananier bleu" — "Bleu Jany, tout à fait bleu"—Et ses yeux errent à la recherche d'un morceau d'azur, glissent sur le gris de la tapisserie et enfin trouvent dans l'encadrement de la fenêtre ouverte un pan du ciel immaculé. — Comme ça, regarde. Un bananier tout à fait bleu, seul sur une grande pelouse rouge. Et sur cette pelouse, il y a des grenouilles jaunes comme le soleil". Peu m'importe que cet enfant peigne avec des mots ou avec des couleurs. Il me suffit de savoir quel caractère d'absolu il donne à ses affirmations et à ses transpositions d'images. Le bananier bleu, les grenouilles jaunes, la pelouse rouge. Précisément les trois couleurs primaires que les jeunes enfants perçoivent le mieux, comme d'ailleurs les adultes des peuples primitifs, qui ne semblent saisir que celles-là. Les trois couleurs les plus concrètes qui transposées, contrairement à la vérité du ton local, remplacent les autres pour exprimer par la voie des sens la spiritualité enfantine.

Transpositions ou interférences, découvertes d'instinct par l'enfant — bananier bleu, pelouse rouge — et aussi par certains peintres, qui sachant très bien les

arbres verts, l'eau bleue, la terre brune, emploient les couleurs de telle façon que par le jeu des rapports entre elles l'idée d'arbres, de terre et d'eau soit évidente, même si par nécessité d'orchestration colorée la terre devient bleue, l'eau jaune et les arbres rouges.

\*  
\* \*

Si le dessin aquarellé, à la fois linéaire et plastique, peut être un excellent moyen de développement intellectuel puisqu'il apprend à voir, à pénétrer, à comprendre les choses, il doit être moins étudié pour lui-même que pour les fins d'ordre spirituel auxquelles il peut servir. Au même titre que la langue maternelle ou la mimique rythmique, il devient un moyen d'expression que l'enfant utilise spontanément pour représenter ce qui l'entoure ou ce qui l'émeut — j'entends l'enfant sensible, intuitif et imaginatif, l'enfant libre de faire valoir ses dispositions à la simplification et au style personnel sans qu'aucun intermédiaire — maître ou modèle — ne s'interpose entre lui et la nature.

J'ai sous les yeux toute une collection de dessins d'enfants, glanés ici et là, au cours de mes visites d'"Ecoles Nouvelles" ou d'"Ecoles Actives". Peut-on, imaginer un ensemble de travaux plus vivant, qui témoigne de plus de sincérité et de franchise ? Nulle part on ne sent l'effort ou la contrainte, l'excès d'application ou de sagesse. Rien d'apparis ni de froid. L'enfant a créé comme s'il faisait du monde le miroir de ses émotions, dans la tristesse ou dans la joie.

Est-ce qu'un peintre, en possession de son métier, rendrait avec plus de vérité le contentement de ces quatre canards, barbotant dans l'eau de leur mare ? Et ce paysage automnal qui nous fait penser à Van Gogh, avec ses branchages dépouillés aux tons roux. Ces trois grosses paysannes, en jupons de laine, assises sur

une charrette, avec quelle puissance d'expression l'enfant a su fixe à coups de pinceau la lourdeur de leurs poses et la rondeur de leurs gestes ! Quel tendre regard a ce vieux chien, couché dans sa corbeille, et cette mère vache pour son petit veau ! Ces poules qui picorent, peintes dans les mêmes tons d'ocre brune, ce clos plein d'animaux figurés en traits rouges dans des verdure en virgules, quel sens de l'équilibre des masses et des colorations font apparaître ces deux dessins, dont les qualités plastiques m'importent plus que les prétendues maladresses ou les inexactitudes de détail qu'on y peut constater, si l'on se place au point de vue de l'imitation ou de la reproduction. Combien comptent davantage aux yeux de l'artiste ces dons d'interprétation et de re-création imaginative que révèlent tant d'enfants de 8-12 ans dans leurs dessins d'expression libre.

Voici sur ma table quelques feuillets résultant d'un travail collectif. Le maître avait suggéré comme thème : "Ce que je vois de ma fenêtre". Pour un garçon de dix ans, le spectacle de la ville, du haut de son balcon, lui donne une vision aérienne du monde. Il dessine des chaussées droites, les îlots d'immeubles cernés d'un gros trait brun, jardins rectilignes, la cité future "géométrique"—transposition du réel — telle que son sens de l'ordre la lui fait imaginer. Une fillette plus rêveuse, peint de sa fenêtre une colline flanquée de maisons blanches et de toits rouges, comme une "pyramide fleurie", écrit-elle "noble et douce sous le ciel bleu". Pour une autre fillette, plus réaliste, l'usine qu'elle aperçoit avec ses murs épais lui fait l'effet d'une masse de cubes gris et noirs qui se contrarient les uns les autres. Sur la vitrine d'une épicerie, avec trop de crédulité peut-être, un garçonnet reproduit en lettres géantes le demi-nom d'un apéritif. Et je le calomnie, car je sais bien par quel besoin d'absolu il isole ces lettres et "centre" son intérêt sur elles.

D'autres dessins encore que je m'amuse à trier, "selon les étages". Ceux d'en haut et ceux d'en bas. Ici les pavés boueux que l'enfant du cinquième métamorphose en fines mosaïques, et les hommes en insectes innocents. Là, les chiens errants, fouilleux de poubelles, qu'observe un garçon du rez-de-chaussée comme s'il devait comprendre la vie plus vite que les enfants du sixième, encore sensibles à la poésie des cités. Une petite parisienne est la seule qui se soit dessinée elle-même au centre de Montmartre. Est-ce par orgueil ou par sagesse ? Et la fillette qui peint de sa fenêtre le cimetière des Batignolles, que voit-elle avec sa foi d'enfant au delà des dalles et des croix, tachées de rouille ou de mousse ? Et cette autre, quelle idée de la mort se fait-elle, en dessinant la façade d'une maison voisine, comme elle l'a vue une fois avec sa porte drapée de velours noir pour un service funèbre. Autant de dessins d'enfants, autant de "dessins - clés", ouvrant les cœurs et les pensées, quand on sait les interpréter, c'est-à-dire discerner sous les signes visibles — surface, contours, nuances — les réalités cachées. Est-ce que le monde pour cet enfant sera toujours instable, inachevé ? Il ne dessine à l'encre de chine que des échelles et des échafaudages, comme si l'équilibre d'un mur ou d'un toit lui faisait peur. Et celui-là qui peint un hangar de déménageur, avec sa longue voiture jaune d'où tombent des brins de paille. Quand il fait jouer aux quatre coins les lettres dansantes... "Déménagements... Nancy" : ici treize lettres et là cinq, quelle vision de départ l'obsède et vers quels lendemains meilleurs ?

La naïveté et l'audace de ces dessins décroissent à mesure que l'on s'éloigne de la prime enfance. Elles tendent même à disparaître quand l'enfant commence à acquérir des connaissances — scolaires ou autres — qui semblent bouleverser sa conception primitive du monde. C'est alors que la sensation des objets tra-

duite d'abord par le jeu des lignes et des taches de couleurs, fait place au concept intellectuel de ces mêmes objets. L'orange qui était d'abord un simple rond colorié devient un fruit réel, présentant un certain volume et dont il s'agit de rendre la courbe exacte et les teintes diverses, selon son degré de maturité. Des règles s'imposent du dehors qui déforment peu à peu la vision poétique de l'enfant source de son émotion et de son expression créatrice.

Cette perte de liberté apparaît particulièrement néfaste chez les enfants déficients pour lesquels le dessin, plus encore que le langage, constitue un merveilleux instrument de libération. Si les mots, en effet, dans le langage intelligible comportent une signification précise, chacun d'eux devant être placé dans un ordre rigoureux, les lignes et surtout les couleurs échappent davantage à toute détermination logique. La seule contrainte possible serait dans l'imposition d'un modèle à reproduire, mais l'on sait avec quelle facilité l'enfant déficient transpose par son imagination ses propres perceptions visuelles. Etant uniquement préoccupé de sa vision "intérieure" personnelle, il n'hésitera pas à peindre brune une banane verte ou rouge une orange jaune, si c'est ainsi qu'il croit les voir. D'autre part si l'enfant normal soumis à un enseignement scolaire du dessin se laisse arrêter par le jeu des ombres et les difficultés de la perspective, l'enfant déficient les ignore puisque le dessin aquarellé — lignes et couleurs — lui suffit pour s'exprimer en teintes plates, au moyen de tons purs. Et bien qu'on ne puisse s'empêcher, en regardant quelques-uns de ses dessins, de les comparer aux œuvres de certains grands peintres, il ne peut être question de les situer sur le même plan, car le grand art est presque toujours le fruit d'une longue méditation.

C'est ce qu'entend Cizek quand il parle avec raison d'"art enfantin", sachant que si les dessins d'enfants

nous éclairent sur certains aspects psychologiques de la création artistique, ils restent bien en deçà de la véritable œuvre d'art.

\*  
\* \*

En ce qui concerne le principe du dessin libre et son application pédagogique, tels que les proposent Cizek à Vienne et Quenioux en France c'est dans certaines classes "expérimentales" des écoles parisiennes et des Internats publics de Vienne que j'ai pu admirer les plus belles réalisations linéaires ou plastiques de cet art enfantin.

Si l'orientation de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires de Paris reste surtout pratique, c'est que la plupart des élèves devront vivre de leur travail et qu'il suffit, pense-t-on, de leur enseigner les éléments indispensables du dessin d'art pour leur permettre d'acquérir ce sentiment du beau, dans la mesure et l'harmonie, cette élégance d'exécution, qui caractérisent le goût parisien et les produits français. C'est donc le dessin d'observation ou de mémoire qui prime dans ces écoles, puis le dessin de composition décorative et d'art appliqué. Et ce qu'il y a de nouveau dans cet enseignement, c'est l'heureuse combinaison du dessin libre, cher à M. Quenioux, et du dessin aquarellé que préconise M. Simons, si désireux d'appliquer le principe de Cézanne que "la couleur aide à préciser les formes".

Dans cette nouvelle technique plastique de décoration libre, d'après les objets usuels, placés sous différents éclairages, au lieu de laisser l'enfant perdre son temps à "fignoler" son dessin à la pointe du crayon, à s'astreindre à coups d'estompes au travail fastidieux des ombres, on préfère l'entraîner, par la reprise des courbes, d'un trait ferme, à la rapidité et à la netteté dans la facture. Et dans la composition décorative au moyen des couleurs l'on cherche à compléter son intuition sen-

sorielle par l'étude raisonnée des tons juxtaposés, tel ton qui voisine avec tel autre donnant une impression harmonieuse de joie ou de tristesse. On fera distinguer les tons chauds des tons froids en analysant le coloris d'un tapis, d'une étoffe, d'une poterie, d'une œuvre d'art. Ainsi l'enfant évitera l'emploi de toutes les teintes de sa palette sur le même dessin ou l'écueil des tons heurtés et des reflets superflus, colorés sans économie. Par la simplification de ses moyens et le sacrifice des détails inutiles, par sa liberté de pinceau, sa facture prompte sans être expéditive, il acquerra plus de sûreté dans la composition et la stylisation expressive.

D'autre part, comme l'esprit inventif importe plus que la science apprise, quelles belles occasions pour les élèves de ces classes "expérimentales" de marquer leur personnalité d'une façon plus concrète, en appliquant aux objets leurs projets d'ornementation. Et quelle satisfaction pour eux de voir réalisées sur la "matière" — non seulement sur le papier — leurs propres conceptions plus ou moins originales nées de l'observation et mûries par l'imagination. Frises au pochoir sur les murs des ateliers, motifs décoratifs peints directement sur des tissus pour paravents ou tentures, sur des boîtes en bois ou en carton, sur des formes de poterie, des plats, des vases, des assiettes. Coussins brodés de fillettes, de laine ou de soie. Robes d'enfants, bonnets et rubans. La technique est parfois malmenée, car il faut compter avec l'inexpérience des débuts, l'insuffisance de l'outillage et des matériaux employés. L'école primaire n'est pas une école professionnelle et dans le programme général l'enseignement du dessin y est forcément limité, ce qui n'empêche pas certaines vocations de naître, les dons réels devant s'épanouir plus tard dans les métiers d'art industriel ou les Beaux-Arts.

Il suffit d'avoir vu quelques-uns des concours de fin d'année, à l'Orangerie des Tuileries, ou l'exposition

annuelle des travaux d'élèves, à l'Hôtel de Ville, pour se rendre compte de tout l'attrait qu'exerce sur les enfants ce dessin libre au pastel, puis à l'aquarelle, même quand leur est imposée la discipline — prétendue nécessaire — de la composition, dont les éléments décoratifs sont suggérés par le maître ou choisis par l'élève au gré de sa fantaisie. Voici des frises de large exécution représentant des filets ondoyants de pêcheur, aux mailles rompues, des anguilles souples et sinueuses, des cavaliers en touches de mosaïque qui ont un bel aspect d'art. Un numéro surtout m'enchanté : un modèle de façade pour théâtre enfantin. Entre une frise de masques stylisés et une rampe de féerie, des gnomes vêtus de brun tiennent la traîne bleue d'une sylphide ailée. Plus loin, sur une petite tenture, peinte à la main, avec quel sens aigu des rapports modelés et des valeurs colorées, un garçon de dix ans fait alterner des tambours, des clairons et des drapeaux. Motifs empruntés à la guerre, dont les enfants de Paris ont ressenti les effets et retenu le souvenir par des témoignages réels ou nés de leur imagination. Des canons enveloppés de fumée ; une troupe de soldats en marche ; le pli d'un étendard ; des casques, des lampions et des cocardes. Toute une imagerie populaire inspirée par l'évènement et qui rappelle, par ses décors, les tendances françaises du XVIIIe. siècle jusqu'à la Révolution.

— Combien de ces projets d'art enfantin — papiers, peints, étoffes murales, etc. — mériteraient d'être repris et traités par les industriels qui y trouveraient de charmants modèles, dont le succès couvrirait — et au delà — les avances de fonds nécessaires.

Les dessins d'expression libre sont séparés des autres, je ne sais trop pourquoi — comme si l'expression ne relevait pas de l'esprit d'observation. Est-ce parce qu'on les considère comme un délassement, en marge du dessin d'observation, et sans applications pratiques ?

Et pourtant à combien d'illustrations pourraient servir les scènes vécues qu'ils représentent. Cet attroupe-ment devant la porte d'un charbonnier, cette cantine populaire, ce cimetière où des croix noires sont semées dans un fouillis de fleurs. De la guerre qu'ils imaginent, dessinant des mutilés rencontrés dans la rue, des soldats blessés soignés à l'hôpital, les enfants passent à la vie du foyer, et là comme ils sont émouvants et véridiques ! Avec quelle ironie légère, sans aucune amertume, ils détaillent dans leurs dessins l'existence des humbles ménages en temps de guerre, le souci constant du pain, du gaz ou du charbon. Et quand ils célèbrent à leur manière la bravoure et l'honneur, c'est aussi sans outrance, pour mieux en comprendre le prix. Quelle discrétion de sentiment dans ces âmes d'enfants que n'ont pas encore déflorées les conventions banales ! Et que d'improvisations inattendues, par la variété, le caprice ou la gravité, selon les circonstances ou les souvenirs !

\*  
\* \*

A Vienne, c'est dans un but éducatif et non pas utilitaire — encore moins industriel — que la réforme scolaire de 1920 a sagement équilibré dans l'enseignement le dessin d'observation et le dessin d'expression, selon les indications de Rothe de Rainer et de Cizek. Donnons-en quelques exemples. Lors de notre visite à l'école "expérimentale" de la rue Albert, garçons et filles de 9-12 ans dessinaient de mémoire les deux arrosoirs du jardinier. "L'enfant n'observe pas comme il le faudrait", me dit le maître, "son dessin est une caricature ; les choses qui le frappent sont exagérées, les nuances manquent et la présence d'un modèle, loin de l'aider, l'égare". "Oui", ajoutai-je, "parce qu'il a une toute autre conception du dessin que nous, mais on peut du moins, comme vous le faites ici, développer sa faculté d'obser-

vation par le dessin de mémoire et l'éducation du souvenir visuel". — "Et que dessine cet enfant, à côté de son premier croquis ?" — "C'est une réduction ou un autre aspect de l'objet dessiné qu'il déduit à l'aide du raisonnement". Exercice fructueux pour lui inculquer le sens de la construction, à condition de ne pas corriger ses fautes de proportion puisqu'elles lui sont naturelles, au stade de développement où il se trouve. Et le jeune maître est si compréhensif ; c'est pour moi un plaisir de m'entretenir avec lui de la psychologie spéciale des représentations enfantines, psychologie qu'il importe de discerner et de connaître si l'on veut — non par des corrections, mais par des remarques ou suggestions — intervenir utilement et au bon moment.

Leurs dessins terminés, les élèves examinent ensemble les deux arrosoirs, puis chacun les dessine à nouveau, comme précédemment, sans modèle, en tenant compte de l'observation attentive à laquelle il vient de se livrer. Ensuite, les moyens de correction seront fournis par la méthode de classement. Au cours d'une estimation collective et d'une libre discussion entre maître et élèves, tous les dessins seront ramenés à quelques groupes typiques, par ordre de valeur. Et pour peu que joue le sentiment de saine émulation, chaque élève s'efforcera d'atteindre un groupe supérieur, ce qui aura pour résultat — sur le graphique affiché dans la classe — la diminution du nombre des groupes.

Parallèlement au dessin d'observation basé sur l'étude de la nature, la réforme scolaire viennoise accorde une part égale au dessin d'expression, relevant de la représentation subjective de l'élève. C'est donc sous la direction du même maître que la semaine suivante je retrouve les mêmes élèves, armés cette fois de leurs ciseaux et de leurs pinceaux, découpant des papiers coloriés pour les coller sur des cartons ou peignant directement sur de grands papiers d'emballage blanc ou

gris. Paysages ou portraits, scènes vécues ou imaginées, contes ou légendes, combien de thèmes s'offrent à leur fantaisie sans qu'aucune théorie du dessin ne vienne gêner leur liberté de facture. Et chez certains enfants sensibles, quelle que soit leur technique d'improvisation, ne dirait-on pas que cette peinture spontanée reflète la couleur de leur âme — vrai décalque de leurs émois ? Tel ce dessin aquarellé — accord musical de bruns, de gris et de verts — dont l'auteur, un jeune garçon de caractère droit et harmonieux, me dit-on, s'ouvre comme une fleur, lentement, à la vie. Qu'ai-je besoin de savoir — de l'aveu même du maître, disciple de Cizek — que cet enfant n'a pas encore passé par la puberté, qu'il risque de perdre plus tard sa belle vitalité et ses dons créateurs. Il me suffit, sans penser au lendemain, de le voir trouver d'instinct, dans la coloration de ses paysages, ces accords parfaits de tons réduits que ses bruns rouges et ses terres crêmeuses, pour sentir quelle joie intérieure représente pour lui ce dessin d'expression libre si favorable à son développement spirituel.

Aux internats publics de Vienne, on considère le dessin comme un élément pédagogique essentiel non comme un art d'agrément ou le supplément d'une éducation bien entendue. C'est dire que l'on aspire dans ces écoles rénovées à faire des élèves, non des dilettantes ou des artistes, mais de bons dessinateurs, qui sachent exercer leur main à reproduire ce que l'œil voit, ce que l'esprit observe ou imagine. Savoir exécuter un croquis à main levée. "Tout homme, écrit Duhamel, devrait se sentir capable d'exprimer ses idées à l'aide d'un crayon". Avec une pratique un peu prolongée, ne peut-on pas atteindre ce but sans aptitudes artistiques spéciales ? "Dès l'âge de six ans", écrit Mme. Montessori, "montrez à l'enfant — avec quelle patience — à se servir de crayons de couleur ; il y a gros à parier

que le moins doué de tous pourra, à douze ans, dessiner très proprement les objets qu'il aime".... "Ne pas croire que tous les enfants ont du talent", écrit Cizek, "mais développer chez tous la faculté d'observer, de juger et d'admirer"

Nulle part je n'ai vu cet entraînement mieux réalisé qu'à l'Internat de Breitense — et par autant de moyens ingénieux. Croquis "sur le vif", comme si on s'était aperçu qu'en art aussi il faut commencer par "faire trotter l'enfant devant soi", comme disait Montaigne, pour voir ce dont il est capable. Plutôt que d'apporter en classe les objets à dessiner — plantes, fruits, insectes, les élèves les observent le plus possible dans leur milieu naturel qu'ils reproduisent en partie dans leurs interprétations si vivantes. Et quand il s'agit de paysages, dessins "pris sur le motif" à différentes heures du jour, pour que varient sur le papier ou sur la toile les jeux de lumière et d'éclairage. Tels le clocher de St. Etienne, le matin, à midi et le soir, l'enfilade des ponts sur le Danube, le quai Marie avec ses pêcheurs à la ligne. Fraîcheur et spontanéité de ces croquis d'enfants, vision si personnelle, notation si naïve de détails qui ne sont pas toujours sans importance, déformation voulue de la réalité ou par simple ignorance de la perspective. En somme, toutes les caractéristiques — les qualités — de l'art des peuples primitifs.

Plus encore que le langage, le dessin n'est-il pas un excellent moyen d'investigation mentale, de connaissance plus nette, plus totale, des choses ? Si pour éluder une difficulté, on peut masquer le flou de ses idées par une tournure de phrase, on n'en peut faire autant en présence d'un graphique. Le dessin clarifie la pensée et affine la sensibilité. Facteur important de culture générale, il peut être un précieux auxiliaire des matières d'enseignement, d'autant plus que la méthode

de concentration est appliquée, les “centres d'intérêt” devant s'adresser au sentiment artistique de l'enfant aussi bien qu'à sa compréhension intellectuelle ou à son expression manuelle. Il arrive même souvent, m'assure-t-on à Breitense, qu'à voisiner — que dis-je — à fusionner avec les sciences naturelles, l'histoire, la langue maternelle, le dessin d'observation ou d'imagination y gagne en naturel, en souplesse et en richesse. Si dans telle classe les centres d'intérêt sont constitués par les époques historiques, avec quelle joie chaque élève illustre, par exemple, l'une ou l'autre des scènes du Moyen-Age, évoquées à la leçon d'histoire. La vie des seigneurs ou des moines ; l'intérieur du monastère ou du donjon ; les ameublements, les armements, les manuscrits ou les missels. Quelle table richement servie à l'imagination enfantine ! Et quand l'illustration, insensiblement, cède le pas à la décoration, le dessin d'expression libre est presque déjà de l'art “appliqué” occasionnel dont les qualités principales se retrouveront plus tard dans le dessin “professionnel” de certains élèves, devenus des artisans ou des industriels.

Ne pas seulement “observer” dit Cizek, mais “juger” et “admirer”. Former le goût des écoliers, non pas tant, comme on le faisait autrefois, en les entourant de moulages, d'après l'antique, ou d'œuvres d'art au-dessus de leur porte, mais d'objets usuels aux formes pures, anciens, rustiques ou modernes, en les conduisant dans les magasins d'art et aussi dans les musées où ils verront comment les artistes des siècles passés ont compris la silhouette et la décoration de ces objets. Et il y a mille chances que nos enfants soient plus intéressés par un vaisselier gothique ou un flambeau Louis XIV que par les godrons ou les oves d'un chapiteau dorique.

Tant de collections d'images que les élèves peuvent classer dans les albums, après en avoir rejeté les

plus laides, et gardant celles qui leur plaisent pour des raisons "à eux", celles qu'ils trouvent belles ou qui peuvent leur être utiles en complétant leur observation des objets, des plantes ou des bêtes.

Pour favoriser le sentiment esthétique et l'expression d'art, on se sert dans ces Internats, comme le propose Cizek, du geste et du rythme. Mouvements harmonieux des deux bras : les lignes de fuite deviennent deux longs poissons ou deux anguilles enroulées. Cercles ou spirales, tracés symétriquement des deux mains dans l'espace. Et voilà trouvée la forme presque parfaite d'une coupe ou d'une amphore. La main, d'abord crispée, s'assouplit, le geste d'abord retenu, s'affermit, les nerfs se détendent, l'équilibre s'établit, permettant des réalisations plastiques plus faciles et meilleures.

D'autre part, rythmes des formes et des couleurs, préparant aux travaux de création libre, parfois collective, comme par exemple la décoration par plusieurs enfants des panneaux d'une porte ou d'une frise murale. Après quelques indications du maître, suggestions nombreuses des élèves dont la vision esthétique n'est encore que statique jusqu'à ce que l'un d'entre eux — comme je l'ai vu — introduise le sentiment rythmique dans l'œuvre projetée. Au moyen de craies de couleur, du haut de son escabeau il ébauche à grandes traits différents thèmes rythmiques.

Rien de précis, mais de l'audace et du mouvement. La vision esthétique devient alors dynamique. Par une sorte de contagion mentale — très naturelle et normale chez les enfants — voici tout le groupe qui vibre à l'unisson. Et chaque élève de différencier, puis de concentrer son choix, non sans quelque hésitation avant d'extérioriser librement et dans la joie son rythme intérieur.

Dans une autre classe sur de grands papiers beiges avec crayons et couleurs, il s'agissait d'illustrer "le

conte de la feuille jaune”, composé par un jeune élève pendant la semaine consacrée à l’automne (centre d’intérêt). Feuille sèche que le vent chasse dans tous les coins du jardin. Hier encore, la plus belle de l’arbre... la montée de la sève, la caresse de la brise. le baiser du soleil... aujourd’hui, feuille jaunie... feuille morte. Thème émotif stimulant l’expérience affective. Et chaque élève d’évoquer quelque espoir, quelque effort, suivis, peu après, d’amère déception... de ruine et de deuil. Exemples concrets que les enfants vivent d’abord sans chercher à formuler abstraitement le sens de la situation proposée. Et c’est à ce moment d’exaltation, que le maître les envoie travailler, sachant d’avance que la plupart de leurs dessins aquarellés — composition, émotion, poésie — offriront à son admiration, malgré tous leurs défauts techniques, ces trois qualités essentielles d’une œuvre d’art.

JEAN DUPERTUIS

**LE TRICENTENAIRE**  
**DE LA**  
**“GRANDE EXPÉRIENCE” DE PASCAL**

On a célébré à Clermont-Ferrand le troisième centenaire de la grande expérience barométrique de Pascal sur le Puy-de-Dôme. L'Académie des Sciences avait chargé le directeur de l'Observatoire de Paris, M. André Danjon, de la représenter aux cérémonies. La date exacte de l'expérience est le 19 Septembre 1648. Elle fut faite non par Pascal, qui était à Paris, mais par son beau-frère, Florin Périer, conseiller des Aides à Clermont, à qui il avait envoyé dix mois auparavant (15 Novembre 1647) une lettre lui donnant toutes les instructions nécessaires. Le retard de Périer sur lequel on a beaucoup épilogué était dû en partie à ses obligations de fonctionnaire et à la mauvaise saison qui couvrait de neige et de brouillard les pentes du Puy-de-Dôme. Il s'agissait de savoir si le mercure du tube barométrique conserverait la même hauteur au pied de la montagne et au sommet, 500 toises plus haut. On sait que l'expérience réussit pleinement. Au couvent des Minimes de la ville, le vif-argent s'élevait à 26 pouces et 3 lignes et demie, alors qu'au sommet il était descendu à 23 pouces et 2 lignes. En mesures modernes, la différence était 8 centimètres 45 pour une dénivellation de 974 mètres environ.

Il n'est certes point question d'attribuer à Pascal l'invention du baromètre. Personne ne conteste que l'inventeur est l'Italien Torricelli, et l'évènement remonte à 1643. La nouvelle parvint en France l'année suivante par une lettre de Ricci au Père Mersenne, en date du 11 Juin. Il y était dit, ce que Pascal appellera "une très belle pensée", à savoir que la fameuse "horreur du vide", que la Nature était censée éprouver en suspendant le vif-argent dans un tube fermé, était due tout simplement au poids d'une "colonne d'air" de cinquante milles de hauteur. Pascal fut informé en 1646, à Rouen, où il habitait alors, par Petit, un intendant militaire, et il assista avec son père à la répétition de l'expérience de Torricelli. Il avait vingt-trois ans et fut vivement frappé. "Elle me confirma, écrit-il, dans la pensée où j'avais toujours été, que le vide n'était pas une chose impossible dans la nature et qu'elle ne le fuyait pas avec tant d'horreur que plusieurs se l'imaginent". Il songea aussitôt à des variantes de l'expérience, au moyen de tuyaux, seringues, soufflets et siphons et avec des liqueurs diverses : vif-argent, eau, vin, huile ; et ces expériences nouvelles il les publia dans un opuscule dédié à son père, qui fut publié (ou du moins qui obtint le privilège) le 8 Octobre 1647.

Les conclusions de Pascal ne répondaient pas nettement à la question principale, celle de "la colonne d'air". Il continuait d'employer le langage de l'époque ; mais il déclarait que "la force de l'horreur du vide était limitée", ce qui allait de soi puisque la suspension du vif-argent ne dépassait pas une certaine hauteur. Il ne mentionnait pas non plus le nom de Torricelli et parlait d'une façon vague de son expérience. Toute son argumentation était dirigée contre les partisans du "plein", qui soutenaient qu'une matière subtile remplissait le prétendu vide sans quoi la lumière n'aurait pas pu s'y propager. Dans l'ignorance complète de la nature de

la lumière, il ne voyait pas de raison, disait-il, de supposer une matière remplissant le vide barométrique, car cette matière ne tombait sous aucun des sens. Devançant les nominalistes modernes, Pascal était hostile aux hypothèses gratuites.

C'est bien là-dessus qu'on l'attaqua. Dès la publication de son livre, un jésuite, le P. Noel, lui reprocha d'être un partisan du vide, c'est-à-dire du néant, et soutint que tout espace était corps. Pascal lui répondit incontinent, avec sa vivacité mordante et avec une logique admirable, qu'un espace vide n'était point un corps et que les "esprits ignés" ou la "matière subtile" étaient une imagination. La controverse dura, s'égarant ainsi dans la métaphysique sans résoudre le point de physique, qui était la pesanteur de l'air. Mais cette déviation était inévitable parce que les cercles scientifiques de l'époque étaient engagés dans la querelle soulevée par l'opinion de Descartes sur la plénitude du monde.

Le grand philosophe avait été prévenu, lui aussi, par Mersenne, de l'invention de Torricelli. Au cours de deux visites qu'il avait faites à Pascal malade, les 23 et 24 Septembre 1647, il lui avait conseillé de répéter les expériences de Rouen au bas et au sommet de quelque montage. Descartes pourrait donc revendiquer la paternité de l'expérience du Puy-de-Dôme. Il le pourrait d'autant plus que, d'après sa correspondance, Pascal "n'eut eu garde d'y songer, parce qu'il était d'opinion contraire". Cela se concilie mal avec l'affirmation de Pascal qu'il avait imaginé l'expérience.

Les historiens de la science se sont beaucoup préoccupés de ce différend. G. Milhaud pense qu'il y a eu un malentendu. Descartes avait le caractère entier, au contraire de Pascal qui n'aimait pas les opinions tranchantes. Ils étaient de plus en désaccord sur la question du vide et du plein, et Descartes n'admettait pas qu'un tout jeune homme ait l'impertinence

de tenir tête à un philosophe consacré, au terme de sa carrière. Il l'avait déjà rabaissé en attribuant à Desargues les découvertes de Pascal sur les coniques.

Mais une grave accusation fut portée il y a une quarantaine d'années contre Pascal par M. Félix Mathieu, au sujet de l'authenticité de la lettre à Périer. Celle-ci ne fut publiée qu'après la mort de Pascal et aucun de ses contemporains n'en parle. D'autre part Pascal y mentionne une expérience récente, faite par lui avec deux tuyaux et dite "du vide dans le vide", qui serait due réellement à Auzout. Comme l'expérience d'Auzout est postérieure à 1647, la lettre à Périer aurait été antidatée. Louis Havet, le grand éditeur des *Pensées*, a établi que les descriptions des deux expériences du vide dans le vide ne se ressemblent pas, et que l'expérience de Pascal était réalisable en 1648 sans machine pneumatique. Enfin elle aurait convaincu Mersenne qui mourut la même année. Son mérite scientifique est d'avoir démontré au laboratoire, en attendant la "grande expérience" du Puy-de Dôme, la doctrine de la pression atmosphérique, à laquelle Pascal se rallie ouvertement, dans sa lettre à Le Pailleur en Juin 1648. Il dit, en effet, de la pression atmosphérique : "J'ai été ravi de le (Noël) voir en cela entrer dans le sentiment de ceux qui ont examiné ces expériences avec le plus de pénétration". Mais il veut expérimenter davantage et cela est d'un esprit très prudent. Après avoir passé tous les faits au crible, Havet pense que la lettre à Périer n'est point un faux. Il admet seulement que son texte définitif ne remonte pas à Novembre 1647, mais a été remanié en Juin 1648 après l'expérience du vide dans le vide. Car cette expérience exigeait des tubes que Pascal n'avait pu se procurer huit mois auparavant.

En somme, du réquisitoire qui fut dressé contre Pascal de nos jours, à l'occasion de sa "grande expé-

rience", il ne reste à sa charge que des faits très humains qui sont communs à tous les inventeurs. Débutant dans la vie, ayant la lucide conscience d'un génie qui lui avait déjà tant donné, le jeune Pascal était excusable de secouer l'autorité des précurseurs, et de rapporter à soi des idées qu'il se sentait assez riche d'esprit pour trouver lui-même. Si on lit le *Traité de l'équilibre des liqueurs* et celui de la *Pesanteur de la masse de l'air*, qui furent composés cinq ans après l'expérience du Puy-de-Dôme, on verra qu'il a été le premier à poser les principes de l'hydrostatique et à les étendre aux fluides gazeux. Si l'on ajoute les soins qu'il a donnés au fondement expérimental de ces principes, on jugera aussi qu'il avait — peut-être plus que Descartes —, ce que nous appelons aujourd'hui l'esprit scientifique.

RENÉ SUDRE

## PHILOSOPHIE DE LA CRITIQUE

*Critiquer* : discerner, cerner en distinguant, tenir à part, caractériser, définir en opposant, indiquer les limites par rapport à ce qui est au-delà. Sur cette synonymie formelle, tout le monde est d'accord — et Spinoza l'a dit de façon brutale : “Toute détermination est négation”. Mais la formule est à double tranchant, et il ne semble point, en général, qu'on s'en soit beaucoup méfié. C'est ici qu'il conviendrait de dépasser la pure désignation formelle, et de saisir sur le fait l'acte critique lui-même. Or, sans doute, un ouvrage entier n'y suffirait-il point : cependant, la seule réflexion sur l'essence de cet acte — pris indépendamment de son existence historique sous les formes concrètes les plus diverses — permet déjà de comprendre le danger, et peut-être de dévoiler dans la critique une vocation, un appel, une exigence que ces formes concrètes ne seraient point dans l'ensemble parvenues à satisfaire.

L'acte critique, implique un *sujet*, le critique, et un *objet*, l'œuvre à critiquer. Il implique aussi un rapport *actif* de l'un à l'autre, une intervention par laquelle le premier se rend présent le second, et fait d'une simple coexistence une rencontre effective dont il assume d'avance la plus ou moins grande fécondité. Le regard sur l'œuvre dépasse ici la perception de l'objet, il a valeur opératoire — et le souhait de fécondité ne saurait tirer

son sens que d'un effort de fécondation. On dira peut-être qu'il ne s'agit que d'un accouchement, et que l'œuvre n'a pas attendu le critique pour être grosse de ses richesses propres : par là, on pensera sans doute rétablir l'auteur dans ses droits de paternité, et remettre à sa place un lecteur dont la spécialisation, n'excédant pas le rôle d'intermédiaire, n'autorise point une semblable outrecuidance. Le prestige des classifications hiérarchiques demeure immense sur les esprits les plus lucides, et les cloisons étanches n'ont pas fini de constituer le plus rassurant bouclier pour une pensée plus soucieuse de se défendre que d'aller de l'avant.

Pourtant, le pur lecteur lui-même peut-il prétendre qu'il ne collabore point avec l'auteur ? Et celui-ci doit-il être conçu comme une sorte d'artilleur, qui réduit au silence les positions ennemies en leur infligeant un tir direct ? Mais un obus, fût-il en or massif, ne permet guère à celui qui le reçoit de plein fouet d'en apprécier la richesse de constitution. Il y a, c'est vrai, des "œuvres-chocs", et des auteurs qui manient la machine à "messages" avec la même virtuosité que s'il s'agissait d'un canon de 75. Il y a des littératures impérieuses, et des écrivains inspirés qui assènent à des publics-femelles des "révélations" destinées à les mettre en transes. Il y a des hypnotiseurs et des bateleurs, il y a des pédagogues, spécialistes du sommeil dirigé, et des enchanteurs — qui s'y connaissent en matière d'hystérie. Il y a, enfin, de "purs artistes", dont la perfection "s'impose".

Mais que penser alors des étonnants caprices d'une causalité qu'on nous présente sous cette forme si parfaitement immédiate, comme une influence directe et quasi-physique de l'œuvre-objet sur un lecteur, qui, dans ce cas, ne serait plus "sujet" que de nom ? Comment se fait-il que des ouvrages, longtemps méprisés, brillent soudain du plus vif éclat, et que d'autres, qui

ont d'abord éclaté comme des bombes, disparaissent bientôt au plus épais d'un silence — dont on ne sait même pas garantir s'il sera définitif ? Il faut l'avouer l'œuvre, une fois créée, exige une création continuée, dont l'initiative n'appartient plus à l'auteur mais uniquement à ses lecteurs. Si autoritaire que soit l'attitude de l'un, bon gré mal gré il lui faut se placer sous la dépendance des autres, et s'en remettre à leur liberté. Les choques ne suffisent point : c'est par eux que le choc initial pourra prolonger en eux-mêmes les résonances qui le rendront significatif. Il faut à l'artiste des amateurs d'art, c'est-à-dire des artistes en puissance; il faut au charlatan des badauds, il faut au magicien des "primitifs" — c'est-à-dire des hommes (charlatans et magiciens en puissance) qui choisissent pour un temps de s'exprimer eux-mêmes selon l'attitude de l'attente favorable ou de la crédulité prête à s'émerveiller.

Que l'auteur le veuille ou non, son prétendu "message" est avant tout un "appel" au lecteur. Et cet appel, en outre, est daté, c'est-à-dire qu'il apparaît dans une situation historique — susceptible de le rendre ou caduc ou prématuré. De telles remarques, aussi simples, conduisent un penseur comme Sartre à dénoncer chez l'écrivain le danger d'une "mauvaise foi" s'exprimant soit par le mépris de la liberté humaine, soit par l'indifférence à l'égard des conditions de fait qui servent de cadre à son existence et à celle de ses contemporains (1). Une telle attitude, en effet, impliquerait son propre échec : d'une part l'œuvre dont cet écrivain se rend d'abord responsable n'est ensuite soutenue à l'existence que par la libre subjectivité de ses lecteurs ; et d'autre part cette libre subjectivité est elle-même une existence en situation — c'est-à-dire

(1) Cf. l'étude de Sartre, "Qu'est que la littérature", parue en 1947 dans la revue "Les Temps Modernes".

ayant à résoudre, par son déploiement concret au sein d'une certaine forme de société, des problèmes pratiques dont les données ne cessent d'évoluer, et qui ne sauraient être posées de même façon par deux générations successives. Aussi l'écrivain doit-il, tout en s'efforçant de faire librement appel à la liberté de ses lecteurs, ne pas se laisser prendre à la noblesse d'intentions purement idéales, et vouloir pour les hommes l'accès réel à des libertés effectives : s'il n'en était pas ainsi, son appel ne serait qu'une mystification de plus, le dépassement fictif de la condition humaine par un homme qui croirait pouvoir prendre sur elle le point de vue de Dieu.

Il est clair que si telle est la vocation la plus authentique du littérateur, une vocation correspondante en découlera nécessairement pour le critique. Si la "littérature pure" est un leurre, et si chaque œuvre — aussi intemporelle, aussi peu préoccupée de ce monde, que l'ait voulue son auteur — témoigne chez celui-ci d'une certaine vision de l'homme et par là engage de sa part toute une attitude morale, alors il faudra bien admettre qu'on ne saurait dissocier, dans les œuvres des hommes, les questions théoriques et le problème pratique, l'esthétique et la morale, l'artiste et le sujet vivant. C'est de celui-ci que procède la signification humaine selon laquelle l'œuvre atteindra ses lecteurs et pourra être ressaisie par eux. Ainsi l'acte critique se rejoint-il à l'acte créateur dans ce même souci pratique de l'humain — hors duquel aucun de nos comportements ne saurait prétendre à la moindre authenticité. Le critique, c'est l'homme rappelant l'homme à lui-même, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, et rendant l'un et l'autre responsables de l'attitude morale qu'ils déploient et révèlent, celui-ci lorsqu'il lit, celui-là lorsqu'il écrit. Et ce qui sous-tend l'opération de la critique, ce n'est plus quelque vaine tentative d'explication et de

dissection, c'est l'exigence de compréhension — qui n'est qu'un autre nom de l'exigence morale : choisir la liberté, parier activement pour elle — dans un monde qu'on s'efforce de transformer, pour que ce choix et ce pari y puissent être saisis par tous dans leur véritable sens.

Mais, dès lors, la critique ne saurait plus courir le danger de nier l'œuvre elle-même en s'efforçant de la déterminer. Loin de la résoudre en comparaisons, de la réduire en ses prétendus éléments ou de la mettre arbitrairement en relation, du dehors, avec la biographie de l'auteur, elle la creuse et l'approfondit, la suscite et la provoque vers son expression la plus féconde, elle en exige enfin le maximum : la dénonciation à travers elle d'un homme qui a livré, en la concevant, son choix personnel pour ou contre l'humain, et qui, bon gré mal gré propose à ceux qui le liront une attitude morale dont le caractère souvent implicite n'exclut pas les plus profonds retentissements. Qu'on lise, dans ce sens, les étonnants essais de Sartre critique littéraire (1) : on y retrouvera, inchangé Sartre romancier et Sartre philosophe — et l'on suivra, tout au long de magistrales approches de ce qu'il peut y avoir d'essentiel chez Faulkner, Dos Passos, Mauriac, Camus, Giraudoux, Maurice Blanchot, Bataille, Brice Parain, Francis Ponge, Jules Renard ou Descartes, l'effort d'un homme pour ressaisir en son centre une condition humaine — toujours tentée, jusque chez les plus grands, d'échapper à elle-même en reniant sa vocation la plus fondamentale. Et peut-être trouvera-t-on difficile, au sortir de ce livre, d'attacher quelque intérêt aux vaines courtoisies ou aux injures déplacées de la critique traditionnelle : critique trop respectueuse ou trop méprisante à l'égard de son objet pour accepter d'y saisir l'engage-

---

(à) Réunis dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

ment d'un sujet, trop poltronne pour s'engager à son tour en se situant par rapport à lui. ou trop fanatique pour y dévoiler autre chose que son propre parti-pris et ses *a priori* de secte.

FRANCIS JEANSON.

# LE LIVRE DE LA COMPENSATION ET DE LA BONNE FIN

Livre Premier :  
LA RÉTRIBUTION DES BIENFAITS

PRÉFACE DE L'AUTEUR.

Au nom du Dieu Clément et Miséricordieux.

Nous tenons d'Abu Mouhammad Abd-Allah al-Farghani les récits suivants que nous avons relus en sa présence<sup>(1)</sup>. Il en avait également collationné le texte avec Abu Dja'far Ahmad Ibn Yusuf, cet écrivain qui l'avait rédigé.

“Que Dieu te fasse penser correctement et bien agir, dit Ahmad Ibn Yusuf. Qu'il t'aplanisse toute difficulté. L'épreuve la plus pénible que Dieu puisse infliger à un être humain, c'est de le laisser faire des efforts

---

N.D.L.R. — Nos lecteurs ont pu lire dans le No. d'Avril 1949 page 387, de larges extraits de l'excellente étude de Melle. Pauline Guirguis sur Ibn Ad-Daya. Dans ce numéro et les suivants, on trouvera la traduction du *Livre de la Compensation et de la Bonne Fin*. Nous n'avons cru devoir conserver que les notes indispensables pour situer l'action de ces récits afin de ne pas nuire à la saveur du texte arabe.

(1) Avant de publier un ouvrage, l'éditeur devait le lire en présence de l'auteur ou de celui à qui on l'avait transmis. La tradition orale avait eu de tout temps chez les Arabes une place éminente. L'invention de l'imprimerie limita son expansion.

contre ses intérêts et de lui cacher la bonne route qui mène au but, car, pour obtenir une grâce, il faut connaître le moyen qui lui est propre et qui présente le moins de difficultés.

Dieu aidant tu aboutiras à tes fins.

Or, pour solliciter une faveur ou stimuler la bienveillance de quelqu'un tu cherches à lui rappeler les traits généreux des anciens : (il est ainsi beaucoup plus guidé par le souci de rivaliser avec eux que par l'intérêt qu'il peut prendre aux qualités du solliciteur). En outre, si, au lieu d'entretenir ton bienfaiteur de ses générosités, tu mets en valeur le profit qu'il peut en tirer, tu auras un argument à l'appui de ta demande et tu lui fourniras une occasion d'agir et de se dépenser.

Négliger la rétribution d'un bienfait c'est nuire indubitablement à la générosité. En examinant cette question tu verras que la déception et l'échec du solliciteur n'ont point d'autre cause. Si toute bonne action obtenait au contraire sa juste récompense, l'homme préférerait à lui-même ceux qui le sollicitent et il agirait conformément aux normes que ceux-ci en attendent.

Je tiens dans ce mémoire, à grouper des récits sur la rétribution du bien et du mal. Ils charment l'esprit et rapprochent tout solliciteur de son but. Quelques-uns nous ont été transmis, mais les autres sont contemporains et nous en avons été le témoin.

---

## I.—KHALID AL-KASRI (1) ET SON DIVANBAN (2)

Je tiens ce récit d'Abu Muhammad Yahya ibn al-Fadl (3) d'après Abdul-Aziz ibn Khalid al Omavi, d'après son père Khalid(4).

“Muharib ibn Salama, le secrétaire de Khalid al-Kasri raconte que le divanban de Khalid avait soustrait des archives un document attestant la dette d'un fermier (5) et l'avait remis à celui-ci en compensation d'un service qu'il venait de lui rendre. Khalid fit comparaître son divanban et ordonna de lui couper la main en sa présence.

—Epargnez-moi, prince, Dieu vous garde, s'écria le malheureux.

—Que puis-je attendre d'un de tes pareils ? dit Khalid.

---

(1) Khalid al Kasri fut un homme d'état sous les Ommayyades, gouverna la Mésopotamie de 85/704 à 95/713, puis l'Iraq de 105/723 à 120/737. Destitué sous le Califat de Hicham, il fut remplacé par Yusuf ibn Omar Al Thakafi, qui le tortura. Il mourut en prison en 127/743.

(2) Divanban. Ce mot manque dans les dictionnaires arabes ; il fut sans doute emprunté à la langue iranienne et désignait le collecteur général des impôts ou l'intendant des finances.

(3) Poète né en Egypte, célèbre par ses satires contre le gouverneur Anbasa ibn Ishak, à la suite de l'attaque effectuée sur les côtes du lac Borrolos par la flotte byzantine.

(4) Khalid ibn Yazid, ibn Muawiya Al Omavi. Prince Ommeyyade, savant médecin, alchimiste et poète. Il fut connu pour sa générosité et son éloquence, composa plusieurs ouvrages et mourut vers 90/708.

(5) Les fermiers, suivant le système financier introduit en Egypte en 141/758 s'engageaient à payer l'impôt foncier. Par contre ils avaient le droit de prélever sur les habitants des sommes supérieures à celles qu'ils avaient versées au trésor public.

— Le sort ne m'a point élevé aussi haut que vous mais ne vous y fiez pas. Il peut bien un jour vous rabaisser à ma condition, et me mettre à même de vous rendre service.

— Relâchez-le, dit le préfet. Voilà, certes, un individu peu banal."

Moins d'un an après, Yusuf ibn'Omar <sup>(1)</sup> arrivait en Iraq remplacer Khalid dans ses fonctions. Il l'enferma sous bonne garde dans une cellule du divan. C'est alors que le divanban, revêtant l'uniforme des agents, réussit à s'introduire parmi eux et, grâce à son habileté et à son esprit de camaraderie, il en devint bientôt le chef.

Khalid refusait la nourriture que lui envoyait Yusuf ibn'Omar de crainte qu'elle ne fut empoisonnée. Ce détail n'échappa pas à la perspicacité du divanban qui mit dans un linge propre, une nourriture copieuse et soigneusement préparée, entra inopinément chez Khalid et lui dit : "C'est moi le divanban auquel vous avez fait grâce. Voici des aliments que vous pouvez prendre en toute sécurité."

Il agit de même les jours suivants cherchant par des mets délicats et des fruits succulents à lui faire plaisir et à rassasier sa faim. Il lui dit un jour :

"Ce que j'ai fait jusqu'ici pour vous n'est rien en comparaison de vos bontés à mon égard. Tenez, j'ai loué la maison contiguë à cette cellule et fait venir des sapeurs expérimentés en qui j'ai toute confiance. Ils ont creusé un souterrain aboutissant ici. Il ne vous reste plus qu'à déplacer quelques dalles et vous y serez. J'ai

---

(1) Yusuf ibn Omar, gouverneur du Yémen puis de l'Irak mourut assassiné en 126/743 ; le fils de Khalid al Kasri l'avait tué pour venger son père.

préparé dans cette maison deux dromadaires l'un pour vous et l'autre pour moi".

Quand il eut terminé sa prière de l'après-midi, le divanban referma la porte de la prison et se rendit à cette maison qu'il avait louée. Khalid enfonça du pied la dalle indiquée, descendit et sortit du souterrain. Montés sur leurs chameaux, tous les deux s'en allèrent le plus rapidement qu'ils purent. On ne s'aperçut de la fuite de Khalid que le lendemain. Coureurs et chameaux le poursuivirent, mais il était déjà loin. Khalid poursuivit sa chevauchée et se réfugia auprès de Maslama ibn 'Abd-al-Malek (1). Celui-ci intercéda pour lui auprès de Hisham qui le rétablit dans ses fonctions.

## II.—IBN MARZUQ ET LE FERMIER.

Haroun ibn Maloul (2) me dit :

“J'étais avec quelques notables chez Ahmad ibn Khalid al Sarifi, intendant des finances d'Egypte. Il examinait les sorties faites la veille en les confrontant avec les états des recettes.

Se retournant vers son percepteur.

—Je ne vois pas sur cet inventaire le nom de tel fermier. Il devait verser, hier, cinq cents dinars.

—Il n'a pas pu le faire, répondit le percepteur.

(1) Maslama ibn Abd-al-Malek. Grand conquérant célèbre par ses exploits contre les Byzantins, assiégea deux fois Constantinople, en 98/716 et en 120/738, étouffa la révolte du rebelle Safaride en 102/731 et mourut en 738.

(2) Favori d'Ahmad ibn Touloun, narrateur de plusieurs récits concernant les Toulounides.

—Fais-le empoigner et soumets-le aux supplices habituels, reprit Ahmad ibn Khalid.

Un fermier appelé Masha'Allah ibn Marzouq lui dit alors :

—Les cinq cents dinars, Dieu vous soutienne, seront, par la grâce de Dieu, à la disposition de cet homme dès ce soir, à condition que vous rapportiez l'ordre donné à son sujet.

—Prend les à ton compte, fit Ahmad ibn Khalid.

—C'est entendu, dit Masha'Allah.

Sur quoi Ahmad ibn Khalid enjoignit au percepteur de laisser en paix le fermier en question.

—Le connais-tu ? me demanda Masha'Allah.

—Oui, répondis-je et cela m'étonne que tu ne le connaisses point.

—Mon cher, dit-il, on usait envers un collègue d'un procédé que je ne peux souffrir. Je possède le double de cette somme et j'aime mieux épargner des ennuis à un homme que garder mon argent. Si tu le rencontres, dis-lui que je solde aujourd'hui même sa dette pour qu'elle ne soit pas payée deux fois.

“En quittant le bureau d'Ahmad ibn Khalid, dit Haroun, je rencontre le fermier. Il était bien triste. Je l'aborde, lui demande de ses nouvelles et lui apprend ce qui vient de se passer.

—Mon cher, dit-il, ce n'est pas une solution pour moi. Je suis passé de l'affliction pour tomber dans la servitude. Quand pourrai-je acquitter la dette de cet homme ? J'eusse préféré que l'ordre du gouvernement eût été exécuté à mon encontre, ce qui m'eût évité de subir la générosité dont je suis accablé.

Et l'auteur Ahmad ibn Yusuf de reprendre :

“Quatre ans plus tard, continua Haroun j'assistais aux funérailles de Masha'Allah ibn Marzouk. Un étranger se trouvait dans l'assistance, le visage couvert par

un pan de son habit, pleurant à chaudes larmes. Quand il se découvrit, je reconnus en lui l'homme pour qui Masha'Allah avait versé les cinq cents dinars :

— Qui est tuteur des enfants ? demanda-t-il.

Le tuteur se présenta.

— Je dois au défunt, Dieu ait son âme, deux mille cinq cents dinars, reprit l'homme.

— Y a-t-il donc eu des rapports d'affaires entre vous après le jour où je t'ai connu ?

— Aucun, répondit-il, Dieu m'en est témoin. Ce sont toujours les cinq cents dinars que vous connaissez. J'ai été les lui porter quand je les ai eus.

“Que veux-tu que j'en fasse ? m'a-t-il répondu. Garde-les moi pour le jour où j'en aurai besoin”.

Je lui demandai de les placer en son nom.

“C'est ton bien. Fais en ce qu'il te plait”, me dit-il.

Cette somme n'a cessé de croître au point où elle est”

Masha'Allah n'avait pas laissé grand'chose en héritage à ses cinq filles. Dieu permit ainsi qu'elles fussent un peu à l'aise grâce à cet argent.

### III.—IBN DO'AIM ET UN BEDOUIN.

Ahmad ibn Do'aim, l'un des officiers qui avaient la confiance d'Ahmad ibn Touloun, me dit, après avoir quitté l'administration pour se livrer à la vie dévote :

“Ahmad ibn Touloun, dit-il, m'avait confié le gouvernement de la Moyenne-Egypte, au moment de la ré-

volte de Sawâr ibn Adbd-al-Rahman al-Omari <sup>(1)</sup>. Ibn Touloun m'avait demandé un rapport sur les possibilités de ce rebelle. Je lui rendis compte que Sawâr avait perdu tout son prestige le jour où l'on avait su que ses ressources diminuaient. J'avais même arrêté un chef bédouin soupçonné d'intelligence avec cet Omari et lui transmis la nouvelle. Ibn Touloun me donna l'ordre de lui amener personnellement le bédouin et de lui envoyer tous les dromadaires que j'avais à ma disposition, mais c'était avant tout pour que je lui donne de vive voix les renseignements complémentaires que mon rapport n'avait pu lui fournir. Je m'exécutai.

—Dès la première étape je fus accosté par les principaux négociants de l'endroit accompagnés d'un jeune bédouin.

—Nous sommes venus te voir, dirent-ils, à propos de ton prisonnier que tu emmènes. L'un de nous t'offre cinq cent dinars pour sa mise en liberté.

—Mais son cas est maintenant soumis à l'Emir, répondis-je.

C'est alors que le jeune bédouin me dit :

—Accepte les cinq cents dinars et prends-moi à sa place.

—Entendu, repris-je.

—Je fis comparaître le bédouin prisonnier qui se trouvait être de ma tribu et lui dis :

—J'étais tellement préoccupé à ton sujet que ta libération me met en joie.

—Par quel moyen suis-je libéré ? demanda-t-il.

---

(1) Rebelle qui combattit d'abord Ibrahim ibn Muhammad al Alawy, puis se révolta contre Ibn Touloun, s'empara de la Nubie, mit en déroute les troupes toulounides mais fut tué par ses propres esclaves.

—Quelqu'un a donné cinq cents dinars pour te remplacer en captivité.

—Qui est cet homme ?

Je le fis venir. Mais sitôt qu'il le vit :

—Mêle-toi de tes affaires, lui dit-il. Puis se retournant vers moi, il me dit :

—Sied-il bien à moi, vieillard de mettre à profit un bienfait que j'ai rendu ? Voici un homme que j'ai rencontré au moment où des cavaliers se ruaient sur lui pour le détrousser. Je les ai dispersés et il a été sauvé. Il cherche aujourd'hui à me rendre la pareille, mais il se jette tête baissée dans une affaire d'où il ne sortira jamais. C'est une lourde perte pour un homme de sa jeunesse et c'est une chose à laquelle je ne puis consentir.

—Remets-t'en donc à la garde de Dieu, puisque cet homme a pris l'initiative de la proposition, lui dis-je.

—Par Dieu, répliqua-t-il, si tu emmènes cet homme je ne te quitte pas et mettrai l'Emir au courant de ton attitude.

“Devant mon hésitation, le jeune bédouin déclara avec des sanglots dans la voix :

—Si la prison du Prince est telle que tu la décris, et si tu n'as aucun espoir d'en sortir, comment m'acquitterai-je envers toi ? Je te conjure d'accepter mon offre et même davantage. Tu libérerais ma conscience de la reconnaissance que je dois te témoigner, car c'est une honte insupportable pour un homme que de mourir avec une dette d'honneur.

—S'il t'arrives de rencontrer des bandits molestant un voyageur et que tu le délivres, tu seras quitte, dit le vieillard. Va, à la garde de Dieu.

“Le jeune homme pria le prisonnier d'accepter au moins sa bourse, mais celui-ci refusa, elle ne lui était

d'aucune utilité. Alors il l'étreignit et se prosterna pour lui embrasser les genoux.

Cette scène nous émut jusqu'aux larmes.

“A l'audience que j'obtins d'Ahmad ibn Touloun, je lui donnai sur Oûmari des nouvelles qui le remplirent de joie. Je lui montrai les dromadaires.

—C'est magnifique, dit-il.

—J'ai encore une meilleure nouvelle à vous apprendre, et je lui contai mon histoire.

Il se fit amener le bédouin, le revêtit d'une robe d'honneur et lui accorda une pension. Il décerna les mêmes faveurs au jeune bédouin que j'avais envoyé chercher sur son ordre. Tous les deux jouirent de la confiance du prince jusqu'à sa mort.”

---

#### IV.— ABOU MOUSLIH ET UN PRISONNIER.

Je tiens de Mouslih, surnommé Abou Mouslih, (1) un des hommes de confiance d'Ahmad ibn Touloun.

“Ahmad s'intéressait au sort de ses prisonniers pendant leur première année de captivité, puis il ne pensait plus à eux. Toutefois, il m'avait recommandé confidentiellement de veiller à ce que les prisonniers dont l'innocence me paraissait évidente puissent avoir accès auprès de lui.

—Je ne suis sévère que par nécessité, disait-il.

“Or, il se trouva que nous avions gardé, plus de deux ans, un prisonnier fort pieux. Cet homme ne confiait ses désirs qu'à Dieu seul, ne s'adressait jamais à per-

---

(1) Directeur des prisons sous Ahmad ibn Touloun.

sonne. Il passait son temps à accomplir ses prières, à réciter des litanies et à s'humilier devant Dieu.

Je lui dis un jour.

—Les hommes vivent ici dans l'inquiétude de leur sort et me prient de faire parvenir des requêtes à leurs protecteurs. Mais toi, tu sors de l'ordinaire.

“Il se borna à me remercier ce qui m'émut et accrut l'estime que je lui portais.

—Si ma conscience me le permettait, je te libérerais, lui dis-je, un jour que je l'avais pris à part. Mais procure-moi l'occasion d'intervenir en me demandant quelque chose.

—Je ne connais dans ce pays qu'Abu Talib al Khalidj (1), dit-il. (C'était le chef des deux sections de police sous le gouvernement d'Ahmad ibn Touloun). Si j'arrivais à l'atteindre secrètement ou à lui remettre par une personne entendue une simple requête, j'aurais l'espoir de voir mon affaire arrangée.

—Je veux bien courir le risque de te ménager quelques jours de liberté si tu t'engages par des serments solennels à ne pas t'évader et à ne pas essayer de me tromper.

—Si je suis à tes yeux un homme en qui tu ne puisses avoir confiance, il est inutile que tu me ménages une sortie.

“Je consentis donc à le laisser sortir pour trois jours sans exiger de lui aucun serment, du jeudi soir au dimanche soir. Mais le samedi, au petit jour, je le vis

---

(1) Il devait se révolter contre Isa al Nouchari qui gouverna l'Égypte après la chute des Toulounides et se fit reconnaître pour le défenseur de leur cause. A la tête d'une armée considérable, il s'empara de Fostat en 292 de l'hégire. Vaincu par l'armée du Calife, il fut arrêté en 293 H.

revenir comme j'ouvrais la porte de la prison. Il entra, se prosterna à terre et rendit grâce à Dieu.

—Une parente, me dit-il ensuite, est allée trouver de ma part Abou Talib al-Khalidj à qui j'avais laissé ignorer ma liberté, et lui demanda son intervention. Non seulement il ne la refusa pas, mais chargea ma parente de me transmettre un message.

Le soir même du vendredi, Abou Talib était allé trouver le prince, avec lequel il s'entretint jusqu'à une heure avancée de la nuit, et la messagère revint me dire :

—L'émir était de fort méchante humeur lorsqu'Abou Talib se présenta. Pourtant il lui parla, de ton cas.

—Tu me fais souvenir, en effet, d'un homme qui mérite un châtement, dit-il.

Puis il se retourna vers l'un de ses hommes et lui ordonna de me faire comparaître à son audience du samedi, dit le prisonnier.

—Recommende-toi à Dieu, me fait dire Abu Talib. Plût à Dieu que je n'aie pas mentionné ton nom.

—Certain de mon sort, reprit le prisonnier, je me suis néanmoins levé dès l'aube, pour revenir à temps, car je ne voulais pas qu'un émissaire du prince arrivât auprès de toi et ne me trouvât point. Les menaces du prince n'étaient rien à mes yeux à côté de la crainte de te manquer de parole et de perdre, en conséquence, ton estime.

“Le jour s'était à peine levé, dit Abou Mouslih, qu'arrivait le messenger auquel je devais confier mon prisonnier. J'étais au palais quand on le fit comparaître en audience publique. Ahmad ibn Touloun lui reprocha vivement d'avoir poussé à la révolte les habitants de la frontière. Pour se disculper le prisonnier alléguait des raisons qui, à ma grande surprise, furent admises avec

indulgence et mansuétude. C'est ainsi qu'il obtint sa liberté.

Il compta au nombre de mes meilleurs amis jusqu'au jour où le sort décida de nous séparer”.

---

## V —IBN ASBAT ET LE BANDIT.

Mon oncle Ishâq ibn Ibrahim (1) me dit :

“Je me trouvais au domicile d'Abou AbdAllah al Wasiti, secrétaire d'Ahmad ibn Touloun. A son retour de chez le prince, un huissier lui remit la liste des visiteurs qui attendaient. Il y vit le nom d'Ismaïl ibn Asbât. Comme il donnait l'ordre de l'introduire on lui déclara :

—Après avoir patienté longtemps, il est parti.

S'adressant à moi :

—Cet homme avait occupé durant de longues années la charge que je détiens. S'il s'est dérangé c'est certainement qu'il a un besoin pressant. Il serait élégant que j'aie le trouver pour satisfaire sa demande et gagner son affection.

“Il se rendit donc chez Ismaïl ibn Asbât qui habitait la maison devenue par la suite la propriété d'Al-Shyr. Je l'avais accompagné C'était une maison qui n'avait ni tentures, ni tapis. Les domestiques étaient mal habillés. Comme Ismaïl avait accueilli Wasiti avec la plus vive reconnaissance :

---

(1) Secrétaire d'Ahmad ibn Touloun et narrateur de plusieurs récits concernant la période toulounide.

—Nous sommes sur le même pied puisque tu as occupé cette fonction avant moi. Il est bon que nous saisissons cette occasion pour agir à l'instar de nos prédécesseurs car nous les considérons comme des pères qui doivent mériter l'affection de leurs enfants.

“Il lui demanda ensuite ce dont li avait besoin.

—Avant de vous le dire, je tiens à vous prouver, par un récit, qu'un bienfait n'est jamais perdu, dit Ismaïl, même s'il est adressé à qui ne le mérite pas :

“Je possédais, Dieu vous garde, une écurie du côté du Pavillon (1). Je m'y rendais d'habitude le lendemain du jour où j'avais passé une bonne soirée à boire avec mes amis. Un matin, je me heurtais sur l'esplanade à une foule très dense.

Mais voilà qu'une femme, son voile déchiré et les cheveux épars, vint à moi.

—Seigneur, me dit-elle, on conduit mon frère au supplice. Je n'ai que lui au monde. C'est mon unique soutien.

“J'allai immédiatement trouver le préfet de police pour lui demander le motif de cet attroupement.

—Nous sommes réunis, me dit-il, pour assister à la flagellation d'un étrangleur.

Je lui dis devant tout le monde.

—Cet homme ne mérite-t-il pas d'être brûlé vif ? Je vais écrire au prince un rapport sur son cas.

“Tous me bénirent et se dispersèrent. Sur ma demande, le préfet de police se chargea de m'envoyer le prisonnier à la tombée de la nuit.

---

(1) Le Pavillon. Al Mandhar, interprétation de Mandara. Le palais d'Ibn Touloun était un château fort à plusieurs portes. Au-dessus de la porte centrale, Ibn Touloun avait bâti un Pavillon.

Après la prière du soir, on m'amena un jeune homme de mine patibulaire et dont tous les traits accusaient sa méchanceté.

—N'as-tu pas honte devant Dieu d'avoir de tels moyens d'existence ?

—Seigneur, répondit-il, je prends Dieu à témoin que je ne le referai jamais.

“Je lui donnai de bons conseils et le remis à une personne de confiance qui devait lui faire quitter la ville sous un déguisement.

“Des années passèrent. Notre situation personnelle avait périclité devant les exigences d'Ishak ibn Tamim et, comme nous ne pouvions plus rien lui donner, nous fûmes, non frère et moi envoyés à la capitale.

Toujours à l'instigation d'Ibn Tamim, le vizir devant lequel on nous introduisit, nous réclama les mêmes sommes. Nous lui fîmes valoir notre extrême pénurie.

—Faites venir un tel, dit le vizir.

“Alors apparut un individu dont la physionomie trahissait la méchanceté et en qui le vizir sembla avoir une confiance absolue.

—Arrache-leur aujourd'hui même, cent mille dinars lui dit le vizir.

“La façon brutale dont cet homme nous saisit pour nous tirer de là, nous convainquit de notre perte. Il nous emmena dans une pièce qui lui était réservée dans le palais du vizir. Il commença par nous poser diverses questions sur notre pays d'origine, notre famille. Mais au nom d'Asbât sa fureur s'apaisa, il s'attendrit même.

—Qui êtes-vous par rapport à Ismaïl ? demanda-t-il.

—C'est moi-même, répondis-je.

“A ces mots, l'homme fondit en larmes, m'étreignit se jeta à mes pieds pour les embrasser et me dit :

Me reconnaissez-vous ?

—Non.

—Je suis cet étrangleur que vous avez délivré, dans la capitale. Par Dieu, je n'ai point commis de meurtre depuis ma libération. Mes mauvais instincts m'ont cependant éloigné de l'honnêteté pour me faire embrasser un métier bien plus ignoble que l'assassinat, puisque je dois au moyen de la torture, extorquer des sommes d'argent pour le compte du vizir. Il n'a trouvé personne qui eût pour cet emploi des dispositions pareilles aux miennes.

“Et de la pièce même il fit sortir une caisse que portaient deux domestiques.

—Il y a là de quoi nous suffire en espèces et en bijoux. Fuyons au plus vite pour qu'il ne nous arrive pas malheur, dit-il.

“Mais je lui fis remarquer que notre fuite exposerait la liberté de nos femmes et de nos enfants. Il alla trouver le vizir et avec des larmes intercèda pour nous, eu égard à notre conduite passée pour lui. Le vizir était tout étonné de ce geste car il connaissait bien la dureté de l'homme. Ce fut le motif le plus certain pour lequel le vizir abandonna ses exigences contre nous”

Quand Ismail eut terminé son récit, il adressa à Wasiti une requête que ce dernier signa à l'instant. Il chargea même un fonctionnaire de l'exécuter au plus tôt et ne cessa de combler son protégé de faveur, jusqu'à la fin de ses jours.

---

## VI.—MOHAMAD IBN ALI (1) ET MASLAMA.

Mon père Yusuf ibn Ibrahim me dit ceci d'après Ibrahim ibn Al-Mahdi (2).

Ishak ibn 'Isa ibn Ali ibn 'Abd Allah ibn Al 'Abbas (3) lui avait rapporté le fait suivant qu'il tenait de son père :

“Abou'Abd Allah Muhammad, le fils de cet Ali qui fut surnommé le “père des califes” avait passé trois mois à Rossafat Hisham (4) en compagnie de mon père pour obtenir de Hisham une audience que le souverain s'obstinait à lui refuser. Ayant appris que Maslama venait rendre visite à son frère, il s'empressa d'aller le trouver à plusieurs lieues de Rossafat. Il se plaignit à lui de l'indifférence que lui témoignait le Calife et du grand retard qu'il mettait à lui accorder une audience.

(1) Muhammad ibn Ali, dit “père des califes” ; célèbre pour sa beauté et sa grande dévotion. Il fut le père de Abd 'Allah le Sanguinaire, fondateur des Abbassides et de Abd 'Allah al Mansour, qui succéda à son frère sur le trône des califes.

(2) Ibrahim ibn al Mahdi, fils du calife al Mahdi, frère d'al Hadi et de Haroun al Rachid, qui se succédèrent sur le trône ; lui même fut nommé calife de 202 à 217 de l'H. ; s'enfuit de Bagdad à l'approche de son neveu al Ma'moun et ne reparut qu'après avoir été amnistié. Grand musicien et chanteur célèbre, il est né en 162/780 et mort en 224/839.

(3) Dit Abul-Hassan, gouverneur de Médine en 172, de Basra en 176 et de Damas en 179 ; il soutint al Amin contre son frère al Ma'moun et mourut en 203.

(4) Ville à l'ouest de Rakka sur la limite du désert, ainsi appelée du nom du calife Hisham ibn Abd el Malek, qui l'avait construite pour y résider quand la Syrie fut infectée de la peste. On prétend que Hisham l'avait simplement embellie mais que la ville existait déjà.

—J'espère y mettre fin, dit Maslama et il lui recommanda de se tenir à la porte de Hisham tant que durerait sa visite.

Abou'Abd Allah resta donc à l'attendre jusqu'à midi.

De retour, Maslama vint lui dire :

—Plie ta tente, Abu'Abd Allah, tu n'as plus rien à espérer de cet homme. Après lui avoir présenté mes civilités, je l'ai entretenu de ton affaire.

“Savez vous, lui dis-je, que Muhammad ibn Ali ibn 'Abd Allah, nonobstant les liens de parenté qui le rattachent à l'Envoyé de Dieu,—paix et salut soient sur Lui et sur les Siens, — demeure à votre porte depuis trois mois pour solliciter une audience sans pouvoir l'obtenir ?

—Ne vous préoccupez pas de lui, fit-il.

Je me tus. Mais une fois le repas servi, je lui signalai ostensiblement que je ne pouvais toucher à rien, tant que tu étais en dehors. Il devint d'une colère telle qu'il loucha bien plus qu'à l'ordinaire et dit :

—Il donne à chacun de ses deux fils le nom d'Abd Allah (1), présage qui les portera un jour ou l'autre au Califat et il s'attend encore à mes libéralités. Rien ne me retient de lui retrancher quelques pouces à sa ceinture (2) si ce n'est la parenté qui le rattache à l'Envoyé de Dieu—paix et salut soient sur Lui et sur les Siens”.

Maslama embrassa ensuite Abou Abd Allah et lui dit :

—Mon messenger te rejoindra bientôt.

Abou Abd Allah plia sa tente, mais il resta perplexe, car il n'avait pas de quoi payer les frais de son voyage.

---

(1) D'après Aboul Fida, Abu Mohammad Ali ibn Abd Allah aurait présenté ses deux fils à Hisham, le calife Ommeyyade, en lui prédisant que tous les deux lui succéderaient sur le trône. Hisham le prit pour un fou.

(2) Euphémisme Hisham menaçait de le faire mutiler.

Heureusement le messenger de Maslama arriva et lui dit de la part de son maître :

—Je n'avais pas prévu que je ferais un long séjour en ces lieux. Aussi ne me suis-je pourvu, Dieu m'est témoin, que de mille trois cents dinars. En voici mille. Je garde les trois cents pour mes propres frais.

“Le Calife Al-Rashid(1) qui faisait halte à Kadi-that al Mosul, pleura en écoutant ce récit, dit Ibrahim ibn Al-Mahdi.

—Je lui saurai gré de ce geste, dit le Calife. Je ne rentrerai point à Rakka, avant de m'acquitter envers Abou Saïd, de cette obligation. Il s'est montré d'une grande bonté. Que ce bienfait lui soit rendu”.

Arrivé à Hisn Maslama (2), al Rashid fit effectuer le dénombrement des descendants de Maslama, garçons et filles. Ils étaient quarante personnes. Al-Rashid les gratifia de quarante mille dinars.

---

## VII.—IBN NOSSAIR (3) ET LE LIBRAIRE.

Ahmad ibn Walid(4) me dit :

“Je m'étais rendu avant un départ pour Bagdad chez Ishâq ibn Nosair al 'Abadi, lui faire mes adieux. Il me remit trois mille dinars et dit :

---

(1) Le célèbre Haroun Al-Rashid.

(2) Hisn Maslama, forteresse sur la route de Harram en Mésopotamie, fut bâtie par le grand conquérant qu'était Maslama ibn Abd el Malek. Station d'eau douce.

(3) Ishak Ibn Nossair al Bagdadi, était un chrétien de Bagdad. Son instruction solide lui permit de succéder à Ibn Abd Kan, le célèbre chef de la chancellerie toulounide. Il semble qu'Ibn Nossair ait conservé ces hautes fonctions jusqu'à la reprise de l'administration préfectorale.

(4) Commerçant d'Egypte appartenant à une famille qui avait donné son nom à un quartier de Foustat.

“Quand tu seras à Bagdad tu distribueras cette somme comme suit : mille dinars à Tha’lab (1), mille dinars à Mubarrad (2). Puis, va à Kasr Waddah. Arrête-toi à la première boutique de libraire. Son propriétaire, s’il vit encore, doit être un vieillard. Rends-lui visite et dis-lui :

“Ishâq ibn Nossair te salue. C’est le jeune garçon qui venait à pied chez toi du Dar Al Rumyyns. Il portait une dorra’ah de laine, un turban et des sandales légères. Il t’empruntait livre après livre, et toutes les fois que tu lui en demandais le prix de location il te disait : Patience, attends que Dieu m’en donne les moyens”.

Quand il se sera nettement souvenu de moi, tu lui remettras les mille dinars en disant : Voici le fruit de ta généreuse patience”.

“Une fois à Bagdad, dit ibn Walid, je remis les deux mille dinars à Tha’lab et à Mubarrad et je pris la route de Kasr Waddah. J’identifiais la boutique qu’on m’avait décrite. Elle était vide, aucun livre ne s’y trouvait. Je vis le vieillard qu’on m’avait dépeint : il était dans un état pitoyable, en guenilles. Il en était réduit au métier de courtier en livres. Je m’installai près de lui et l’interrogeai sur la marche de ses affaires.

—La meilleure façon d’en juger c’est de me regarder dit-il.

“Je changeai de conversation et passant d’un sujet à un autre; nous en vînmes à parler d’événements qui avaient un rapport avec Ishak ibn Nossair.

—Un jeune homme venait me voir autrefois du Dar Al Rumyyns, dit alors le libraire, et il fit son portrait.

---

(1) Philologue célèbre et maître de l’école de Koufa.

(2) Grammairion célèbre de Basra, contemporain de Tha’lab.

—Je lui prêtais livre sur livre. Il s'appelait Ishak. Il me promettait de me payer ce qu'il me devait en des temps meilleurs. J'ai appris qu'il s'est établi quelque part en Egypte, mais je n'ai jamais rien reçu de lui.

“C'est alors que je lui remis les mille dinars en disant :

—Ishak m'a bien recommandé de te dire : “Voici le fruit de ta généreuse patience”.

Il faillit mourir de joie.

—Tu le vois bien, ce sont des dinars et non des dirhems, insistai-je.

“Quand je l'eus quitté, il était le plus riche libraire de son quartier. Plus tard, comme je passais par les mêmes lieux, je revis le vieillard assis au devant de sa boutique, richement pourvue. Il était heureux et ses affaires allaient à merveille”.

*Traduction et notes de*  
PAULINE GUIRGUIS

## LE BESTIAIRE ET L'HERBIER

Il est normal qu'un écrivain parvenu depuis longtemps à la célébrité internationale se penche parfois, au soir de la vie, non seulement sur les beaux jours de son adolescence et de sa maturité, mais encore sur le chemin qu'il a plus ou moins péniblement parcouru, et murmure avec Moréas :

*Ne dites pas : la vie est un joyeux festin  
Ou c'est d'un esprit sot ou c'est d'une âme basse.  
Surtout ne dites point : elle est malheur sans fin.  
C'est un mauvais courage et qui trop tôt se lasse.  
Riez comme au printemps s'agitent les rameaux,  
Pleurez comme la bise ou le flot sur la grève,  
Goûtez tous les plaisirs et souffrez tous les maux :  
Et dites : c'est beaucoup et c'est l'ombre d'un rêve.*

Georges Duhamel n'a suivi qu'en partie les conseils donnés par le grand poète des *Stances*, et a bien fait, quant au reste, de n'obéir qu'aux suggestions de son naturel tout de bonté et de compréhension humaine.

L'amertume du stoïcisme n'est trop souvent que la forme larvée d'un égoïsme, voire d'un "moitrinarisme" qui n'ose pas dire son nom. La religion de Marc-Aurèle et d'Epictète n'est pas universaliste. Elle ne peut plaire qu'aux faibles et aux forts. Apaisant les malheurs des premiers, elle pénètre les seconds d'un mépris s'étendant à l'ensemble de l'humanité.

Religion au fond négative, puisqu'elle se nourrit surtout de résignation, et dévirilisante, parce qu'elle anémie l'action ou la stérilise. Georges Duhamel, quelque tempérament que l'expérience ait apporté à la fougue de son adolescence et aux nobles desseins qu'il poursuit toujours, mais avec moins d'élan qu'autrefois, ne s'est jamais laissé envahir par le scepticisme, frère de lait du pessimisme. De là vient que ses moindres écrits sont riches d'un charme tout particulier, et que *Le Bestiaire et l'Herbier*, tel est le titre du petit ouvrage qu'il a récemment publié au *Mercure de France*, ouvrage dans lequel les esprits superficiels ne verront peut-être que divertissement d'humaniste, est plus et mieux que cela par la sensibilité profuse dont il déborde, la qualité de sa substance, le sens et la portée qu'il faut lui attribuer.

On entre en lui, on le trouve charmant et on en sort charmé tant le père des *Pasquier* l'a paré des plus rares délices de la pensée et du cœur. Tout y est pureté, équilibre et lumière. la forme comme le fond. Rien n'y pèse ou n'y pose, tout y est doux-coulant. Georges Duhamel est de ces hauts esprits sachant partout raison garder, comme on disait au bon vieux temps, parce que "pensée fait la grandeur de "homme".

Tout, de ce petit livre délicat et délicieux, doit être placé sous le signe de cette pensée pascalienne. Nombre de ses poèmes en prose, car il en est tout plein, ont d'autre part un accent qui rappelle de temps à autre celui de *l'Offrande Lyrique* traduite par André Gide. Cette analogie ne peut surprendre qu'au premier abord. Le recueil de poèmes de Rabindranath Tagore est un livre para-religieux imprégné jusqu'aux moelles des plus secrètes vertus des livres sapientiaux de l'Inde. De ses pages montent le chant d'une créature cherchant à se fondre en son Créateur. Il en est à peu près de même du tout dernier ouvrage de Duhamel. Toutefois en cet

ouvrage, c'est moins le chant d'une créature cherchant son Créateur pour se fondre en lui, que celui d'une créature chantant son Créateur pour le seul plaisir de le chanter et de chanter.

Mais le meilleur Duhamel n'est pas là. Il est dans cette bonté qu'il "étend à toute la nature". L'animal et le végétal lui sont familiers. L'un et l'autre lui fournissent mille et un enseignements. Il les presse tous deux sur son cœur et les aime comme le Poverello aimait les oiseaux. Sachant que toute haine est source de stérilité, sa cordialité constructive l'incline à une indulgence réfléchie, subtile et rarement dupe, qui transparait à point dans la cadence de certaines de ses phrases ou de ses poèmes. Cette cadence ressemble au sourire des yeux, dont le poète Auguste Angellier a dit qu'ils étaient "les plus adorables". A vrai dire, cette cadence et ce sourire ne font qu'un, grâce au jeu des secrètes correspondances. Duhamel s'en sert pour essayer de tout pénétrer et de tout comprendre, toute amitié se fondant plus ou moins sur la compréhension. Aimer trop est peut-être la plus grande des petites faiblesses de l'auteur de *Vie des Martyrs*. Elle est tout à son honneur.

*Le Bestiaire et l'Herbier*, ai-je déjà dit, est par endroits un recueil de poèmes en prose. Il épouse, en d'autres endroits, le ton des fables d'Esopé, de Phèdre ou de La Fontaine. Sentences, pensées et maximes, toutes d'une belle langue, donnent à ces fables et à ces poèmes un fini qui les fait admirer davantage. Duhamel leur a confié le soin de corriger nos erreurs en nous enchantant de leurs charmes. S'il nous parle ainsi par leur truchement, c'est qu'un clinicien des plus expérimentés prend parfois la place du moraliste sans aigreur qu'il est devenu. C'est le médecin qui lui dicte alors les faits qu'il croit devoir soumettre à notre bon sens.

Il est regrettable que ce médecin n'ait pas eu le temps de se consacrer à l'entomologie. Il y aurait excellé.

J'ai éprouvé le même regret la première fois que j'ai lu *les Explorations dans l'Intérieur de l'Afrique Australe* de David Livingstone.

Le découvreur des sources du Zambèze et de celles du Congo y a consacré aux fourmis rouges et aux fourmis blanches — ou termites — des pages de tout premier ordre.

Quel dommage que Duhamel n'ait pu en faire autant pour les insectes qu'il a étudiés avec tant d'humour et de perspicacité dans *Le Bestiaire et l'Herbier*, mais seulement par à-coups ! L'entomologie française se serait enrichie des apports, des dons et du génie de ce nouveau J.H. Fabre, et tous les enfants de France eussent appris dans la joie à mieux connaître la vie, les métamorphoses, les mœurs diurnes ou nocturnes, les parades et la mort des insectes européens.

Le propos poursuivi par Georges Duhamel dans *Le Bestiaire et l'Herbier* était tout autre. Il voulait converser avec nous cœur à cœur, et nous faire participer à la joie unanime qu'il éprouve à communier avec tout ce qui vit autour de lui, autour de nous.

Nous devons à cette joie unanime un petit livre exquis.

RENÉ MARAN

## LES DERNIERS LOGIS DE BALZAC

Il n'est guère de langue au monde en laquelle n'aient été traduites les œuvres de Balzac. L'énorme collection de volumes qui forment la *Comédie Humaine* n'est pas seulement une peinture de la Société française au début du XIXe. siècle. Là sont tracés à jamais des caractères types qui appartiennent à l'humanité tout entière. Un seul y manque ou plutôt n'y fait pas l'objet d'une incarnation dans un personnage précis : c'est celui de Balzac lui-même.

Sa vie pourtant fut le plus balzacien des romans.

Possédé du démon de la littérature, mais dénué des revenus qui, pour presque tous les écrivains, furent toujours la condition du succès, Balzac, ne vivant que pour écrire mais connaissant le supplice d'être obligé d'écrire pour vivre, ne cessa d'imaginer et d'entreprendre des affaires qui ne firent que l'endetter et l'enfoncèrent dans la nécessité de demander à sa plume de quoi subsister. Aussi le voyons-nous toujours à la recherche d'asiles où il pût, à la fois, échapper aux hommes de loi et travailler en paix.

Après avoir successivement habité rue du Temple, rue Lesdiguières, rue du Porte-Foin, rue du Bois-Doré, rue de Tournon, rue des Marais-Saint-Germain, rue Casini, voulant fuir les poursuites auxquelles il était en

butte depuis ses malheureux essais d'exploitation d'imprimerie et de fonderie typographique, il élut domicile sur la paisible et rustique colline de Chaillot, rue des Batailles.

Il y resta trois ans. Mais la rue des Batailles était encore trop près, bien que Paris alors finit pratiquement aux Champ-Élysées.

Vers 1838, il acheta, à deux ou trois lieues de là, derrière Saint-Cloud, dans le vallon de Ville-d'Avray, un terrain abrupt, glaiseux, sans arbres, et s'y fit bâtir une maison.

Le lieu s'appelait *les Jardies* ou du moins Balzac décida qu'il en était ainsi. Les vignes d'un cru fameux avaient, prétendait-il, couvert autrefois ces pentes incultes. Il eût pu en replanter d'autre. Mais c'eût été trop facile. L'aridité même du sol, son exposition au soleil l'invitaient à concevoir de moins banales cultures. Il s'arrêta aux ananas. Cela serait parfumé, exotique et pittoresque. Quelques serres permettraient de produire cent mille pieds par an, et, automatiquement, le rapport en serait de quatre cent mille francs. Théophile Gautier nous a raconté comment il chercha, tout un jour, Boulevard Montmartre, en compagnie du futur planteur, une boutique à louer pour la vente des fruits merveilleux. Ceux-ci, bien entendu, ne germèrent jamais que dans l'imagination du grand homme, dont la neige et les froids d'hiver vinrent bientôt éteindre le rêve édénique.

Cependant, la maison s'élevait. Elle ne comportait que trois pièces superposées et, dit-on, n'avait pas d'escalier. Oubli ou précaution ? Balzac s'en félicitait, paraît-il. Car, accédant aux étages par une échelle, il pouvait, en la retirant après y avoir grimpé, se soustraire, dès la moindre alerte, aux persécutions des huissiers.

Hélas ! malgré tant d'avantages, les *Jardies* ne purent rester aux mains de l'ingénieur romancier qui, pourtant avait su en embellir les pièces par un riche

décor d'inscriptions tracées au charbon sur les murs : "lambris de palissandre, glace de Venise, tapisserie des Gobelins, tableau de Raphael..." et autres ornements somptueux et gratuits. Dès 1840, la propriété était vendue.

C'est alors que Balzac découvrit, à Passy, entre les rues appelées aujourd'hui rue Raynouard et rue Berthon, un pavillon avec jardin, étagé à flanc de coteau, dissimulé de tous côtés, où l'on entrait comme par le toit, et poutre, en contre-bas, d'une sortie dérobée.

Il y a vécu sept années qui furent parmi les plus fécondes de sa prodigieuse carrière. Travaillant la nuit entière, s'intoxiquant de café pour se tenir éveillé, se couchant à midi sortant à peine, il écrivit là dix-huit romans dont certains comme la *Cousine Bette* et le *Cousin Pons* sont parmi ses plus fameux. Sa gouvernante avait ordre de ne laisser entrer personne. Il fallait, pour le voir, être muni d'un mot de passe. Et si quelque créancier insistait pour entrer, Balzac s'échappait par une trappe qui, grâce à la disposition spéciale de la maison, s'ouvrait sur un escalier donnant accès, par les étages inférieurs, à la rue Berthon.

Sans doute, on est tenté de sourire à l'évocation de telles scènes ; pourtant, une seule pensée suffit à en faire sentir le tragique. Cette pensée, c'est le rappel du génie de Balzac.

L'image de l'auteur de la *Comédie Humaine* traqué comme un renard ne saurait être qu'attristante.

Cependant les temps semblaient devenir meilleurs. L'énormité du labeur triomphait enfin des embarras créés par les fantaisies d'une imagination qui, pour la tranquillité de l'homme, n'eût jamais dû le pousser hors du domaine de la littérature : bien que, dans ces embarras même, l'écrivain se soit enrichi d'observations sans prix. En 1846, Balzac avait acheté une belle demeure appelée *la Folie Beaujon* et située rue Fortunée ! En Mai 1850, il

y ramenait celle à qui s'adresse *les Lettres à l'Etrangère*, Madame Hanska, le grand amour et le grand soutien de sa vie, qu'il venait enfin d'aller épouser en Russie. Trois mois après, il était mort.

Aujourd'hui, de ses nombreux logis, il ne reste guère que la maison de la rue Raynouard où l'on a installé un petit musée de souvenirs. Pourtant, l'immeuble où fut son imprimerie existe encore, dans l'étroite rue Visconti. Mais le pavillon des *Jardies*, qu'on conserve à Ville d'Avray et où mourut Gambetta, a été complètement transformé par celui-ci.

Quant à la *Folie-Beaujon*, elle fut démolie en 1890 ; et la rotonde qu'on peut voir, dans l'ancienne rue Fortunée devenue rue Balzac, ne fait qu'indiquer la place où vint s'éteindre, après une vie hâtivement consumée, une des plus grandes forces créatrices de la littérature universelle.

JEAN GALLOTTI

## LE PROBLÈME DES PYRAMIDES

Ceux qui ont eu l'heureuse fortune de faire, au cours de ces dernières années, un voyage en Egypte et qui ont poussé jusqu'à Sakkarah pour y visiter l'extraordinaire ensemble architectural de la Nécropole du Roi Djézer savent quel savant égyptologue, quel artiste intelligent, quel aimable cicerone est M. Jean Philippe Lauer. Architecte français au service des Antiquités d'Egypte, après avoir participé à tous les déblaiements importants accomplis récemment dans le champ des Pyramides, il se consacre exclusivement, depuis plusieurs années, à la reconstitution partielle du temple funéraire de Djézer qui, lorsqu'elle sera achevée, offrira aux visiteurs de l'antique Nécropole de Memphis, une vision prestigieuse.

Nul n'était plus qualifié que lui pour élucider l'un des plus mystérieux problèmes que pose à notre curiosité l'Egypte cinq fois millénaire : celui des grandes Pyramides de Gizeh<sup>(1)</sup>. Sur ces monuments étranges et impressionnants qu'ils classaient parmi les sept merveilles du monde, les auteurs anciens, grecs et latins, nous ont laissé des renseignements qu'il convient sans doute de n'accepter qu'après examen, mais qui correspondent en gros à la réalité : aux yeux d'Hérodote, de Diodore

---

(1) *J. Ph. LAUER* *Le problème des Pyramides d'Egypte.*  
*Préface d'E. DRIOTON.*

PARIS PAYOT 1948, IN 80. 232 PAGES.

ou de Pline, les Pyramides étaient simplement et uniquement des *tombes royales*. Au Moyen-Age, tout commence à se gâter. Sur les origines et la destination de ces monuments, les historiens arabes entassent les fables les plus poétiques et les plus invraisemblables. Mais chose curieuse, c'est surtout à la fin du 18ème siècle (ce siècle qui s'appelait pourtant si orgueilleusement le "siècle des lumières"), que savants et philosophes occidentaux se mirent à échafauder des théories fantaisistes, destinées à expliquer ou à révéler les "mystères" des Pyramides. Depuis, c'est en vain que les archéologues et les égyptologues ont essayé, avec la plus scrupuleuse conscience, de rétablir la vérité; cette vérité toute simple et pourtant si impressionnante lorsqu'on veut bien l'approfondir — les imaginations n'ont pas cessé de travailler. Anglo-saxons comme Piazzzi Smith, Allemands comme Rœber, fraternellement unis dans l'erreur avec des Français dont on aurait pu croire le crâne plus solide, ont défendu avec passion les théories les plus variées. Les uns affirment que les Pyramides ne peuvent être interprétées qu'à la lumière de la Bible, les autres qu'elles recèlent le secret des mystérieuses "initiations" de l'antique Egypte ; d'autres encore qu'elles nous apportent la preuve que les Egyptiens, 3.000 ans avant notre ère, possédaient déjà en Astronomie et en Mathématiques des connaissances égales aux nôtres. On trouve la trace de ces théories dans le chef d'œuvre de Gérard de Nerval : *Le voyage en Orient* ; elles trouvèrent, vers la fin du siècle dernier une large audience, grâce au livre fameux d'Edouard Schuré : "*Les Grands Initiés*" ; enfin aujourd'hui encore, elles sont—au moins certaines d'entre elles—présentées avec faveur au grand public par des ouvrages de vulgarisation comme celui de M. l'Abbé Moreux : *La Science mystérieuse des Pharaons...*

Il faut donc réagir. M. Lauer le fait avec une précision, une conscience et une force de conviction admi-

rables. Certes, son livre est parfois difficile à suivre. Et j'avoue que j'ai par moments perdu pieds dans certaines démonstrations sur la Section d'Or, le nombre pi ou l'alpha du Centaure. Mais qui pourrait reprocher à un écrivain de traiter en technicien des questions essentiellement techniques ?

Au reste, ce qui fait l'intérêt principal de son ouvrage, plus que la partie critique et négative (pourtant si nécessaire), c'en est la partie positive et constructive, où il nous donne en un langage lumineusement clair le résultat de vingt ans de travaux sur le terrain. On lira avec fruit en particulier toute la seconde partie (pages 86 - 110) consacrée à "*La Pyramide, tombeau royal et son complexe monumental*" ainsi que les trois chapitres de la quatrième partie (pages 161 - 223) où nous sont exposées d'une part les connaissances techniques et les instruments qui durent être utilisés par les Egyptiens pour la construction de ces énormes masses ; d'autre part les connaissances scientifiques et les croyances religieuses que révèlent chez les bâtisseurs des Pyramides à la fois la disposition même des pierres et les inscriptions dont elles furent recouvertes.

De cet exposé si riche je dégagerai seulement deux idées particulièrement importantes. La première c'est que les pyramides ne sont pas seulement des tombes, mais aussi des Temples, des *lieux de culte* ; car le pharaon, fils de dieu, est dieu lui-même. La seconde c'est que ce culte, n'était pas organisé par le Pharaon égoïstement à son seul profit. Tout un peuple y participait ; parce que c'est derrière son roi, par lui, et avec lui seulement qu'il connaîtrait l'autre vie. Et cela nous permet d'entrevoir l'esprit qui animait les foules humaines qui travaillèrent à élever ces montagnes de pierres. Leur cœur n'était pas empli comme le pensait Hérodote et après lui Bossuet et les "philosophes" du 18ème siècle par les vils sentiments de l'esclave travaillant dans la

terreur du fouet, mais, probablement, par la *joie* que donne à l'homme le sentiment qu'il participe à une œuvre grandiose, une œuvre qui est à la fois un hymne à la grandeur de son dieu et une, assurance prise pour son propre salut. Il dut y avoir dans l'âme de ces antiques Egyptiens des sentiments très proches de ceux qui emplissaient le cœur des batisseurs de cathédrales, chez nous au Moyen Age. Comme eux, ils accomplissaient *une œuvre d'amour*.

BERNARD GUYON

## UN BOURGEOIS HUMANISTE

Le centenaire de la mort de Chateaubriand, qui fut commémoré l'an passé, celui de la mort de Madame Récamier, qui le sera cette année, invitent à se rapprocher momentanément non seulement de cet illustre "couple", mais aussi de certains contemporains moins éminents qui sont en quelque sorte portés dans son sillage et éclairés de son reflet. Ces figures mineures attendaient-elles beaucoup de la postérité ? S'il s'agit d'écrivains, leurs livres, leurs manuscrits semblaient devoir dormir définitivement dans la paix des bibliothèques et des archives... Mais, un beau jour, un érudit passe par là, il feuillette ces papiers poudreux, et le voici retenu, séduit par ce qu'il y découvre de curieux, de touchant, de piquant, de pittoresque. Peu à peu, à travers le temps, une sympathie à la fois spirituelle et sentimentale s'établit entre le mort et le vivant. Bientôt, chez ce dernier, l'amitié posthume prend assez de force et d'élan pour ne plus consentir à demeurer secrète, inactive. Elle veut se sentir approuvée, partagée par des amis nouveaux, lesquels, un jour, seront peut-être assez nombreux et assez militants pour que le nom du pauvre oublié d'hier voltige de nouveau sur les lèvres des hommes.

Grâce à la tenace vigilance de M. Robert Baschet, cette aventure heureuse vient d'arriver à Etienne Delécluze dont le *Journal* a été récemment publié à la librairie Grasset.

Etienne Delécluze, à vrai dire, n'était pas absolument un inconnu. On savait que cet élève de David avait consacré à son maître un ouvrage capital, aujourd'hui introuvable, comme sont introuvables ces *Souvenirs de soixante années* que Delécluze publia de son vivant et desquels Sainte-Beuve parle avec éloge ; comme est introuvable *Melle Justine de Liron*, petit roman fort prisé des stendhaliens. On savait aussi que, pendant près d'un demi-siècle, Delécluze avait été, aux *Débats*, un critique d'art assez peu disposé à prôner la "peinture révolutionnaire". On l'avait vu passer dans le salon de Mme. Récamier, à l'Abbaye-aux-Bois ; et, ici et là, on avait entendu parler du salon — ou, plutôt, du "cénacle" — où lui-même accueillait, entre autres, Paul-Louis Courier, Stendhal, Mérimée... Mais, sans les travaux de M. Robert Baschet, la figure de Delécluze risquait de demeurer pâle, effacée ; une silhouette sans beaucoup de relief et aux contours indécis.

Or, voici que, dans ce *Journal*, un homme apparaît, de l'intelligence la plus libre et de la sensibilité la plus exquise, sachant voir et sachant faire voir, toujours ingénument sincère, dans sa foncière indépendance et dans sa clairvoyance avertie. De sorte que, ayant d'abord ouvert ce livre dans le dessin d'y trouver des renseignements inédits sur les contemporains célèbres ou notoires de l'auteur, c'est, le livre fermé, l'auteur qui en reste, pour le lecteur, le personnage principal. De tous les portraits qui foisonnent dans ce *Journal*, celui que Delécluze trace de lui-même (et pour lui-même) est sans aucun doute le plus captivant.

\*  
\* \*

De bonne et vieille souche bourgeoise, Etienne Delécluze naquit à Paris, en 1781, et y vécut quatre vingt-trois années, non sans cependant avoir visité l'Italie et l'Angleterre. Dès son enfance, il ne travailla qu'à sa guise, "pour le plaisir". Le récit qu'il fait de

son enfance passée à Meudon — où, pour fuir la Révolution, ses parents s'étaient réfugiés — est délicieux de fraîcheur et de gentillesse. Les pages où Delécluze raconte comment "il fut amené à l'étude par l'amour" ne sont pas du tout indignes d'avoir leur petite place entre les *Confessions* de Jean-Jacques et celles d'*Henri Brulard*. Toute sa vie, Delécluze devait préserver, conserver cette simplicité naturelle, cette modestie naïve, cette absence complète de vanité et d'ambition. Sa sincérité est immaculée ; sa faculté d'admiration sans la moindre trace d'envie.

Fils d'architecte, il dessine agréablement et le voici dans l'atelier de David. Il s'y rend très vite compte que, s'il aime la peinture, il ne sera cependant jamais qu'un peintre médiocre. Son renoncement est sans aigreur, sinon sans regret. Les feuilletons de critique d'art qu'il donnera dès lors aux *Débats*, écrits avec facilité, sans aucun pédantisme, ne sont pour lui que des passe-temps. Et c'est par passe-temps aussi qu'il apprend le grec, de même qu'il apprendra l'anglais pour traduire Shakespeare ; de même qu'il apprendra — à quarante ans — l'italien pour traduire Dante (la première traduction française de Vita-Nuova est sienne). Sa culture très étendue n'est faite que de ses studieuses curiosités de *dilettante*. Peu d'hommes moins prisonniers des bibliothèques, des musées, moins disposés à renoncer, pour son cabinet d'étude, au commerce de ses semblables, qu'il sait choisir et juger. Sa souriante et amène sagesse est faite d'impartialité et d'équité. Sans dénigrement et sans flagornerie, il trace de ses contemporains des portraits d'une perspicacité paisible, purgés de traits ou de termes forcés. Son style est excellent, sans manières, sans procédés ; un style limpide : "à la papa" (selon Sainte-Beuve) Il se défend lui-même d'être un professionnel : "J'écris comme je pense sur ce que je vois et sur ce que j'entends... Je suis beaucoup trop occupé

des idées qui me viennent et trop paresseux pour polir mon langage et pour avoir la prétention d'être un bon écrivain..."

Son *Journal* est à la fois le miroir de son esprit et le miroir de son temps. Delécluze savait très bien écouter; et sa mémoire était très intelligemment fidèle. Il lui arrivait assez souvent d'enregistrer, en quelque sorte sténographiquement, les conversations qui se tenaient le Dimanche matin dans son "grenier" de la rue Chabanais, au cœur de Paris. Certains de ces inestimables procès-verbaux ressuscitent ainsi Stendhal, Mérimée, d'autres encore... Et Delécluze, aussi bien qu'écouter, savait regarder. Quel précieux compagnon pour se promener dans Paris, entre les années 1824-1828 ! Très souvent, ce faux-oisif s'offre ce qu'il appelle "une journée de mouche". Il part sans projet, tout droit devant lui, là où la fantaisie le conduit. Voici la ville d'aujourd'hui et les monuments qu'on y construit ; la ville d'hier et ses monuments détruits ; voici les grands et menus événements de la vie parisienne, relatés par mille "petits faits vrais". Delécluze conte toujours avec verve, avec esprit ; à la fois soigneusement et rapidement. Jamais dupe, il est le mieux informé des hommes ; qu'il s'agisse de la mort de Talma ou de celle de David, des débuts dans le monde de la jeune Delphine Gay, des funérailles de Girodet au Père-Lachaise de l'entrée de Charles X dans Paris, des représentations d'*Hamlet*, données par une troupe anglaise, etc...etc... Il est accueilli en familier dans l'atelier de Gérard, dans le salon de Mme. Swetchine, dans celui de Mme. Récamier. Et, de page en page, voici maints délicats, tendres, gracieux portraits de femmes, car Delécluze, en rêveur idéaliste, recherche volontiers leur société : "Si les femmes que j'ai aimées, — écrit-il — pouvaient lire dans le fond de mon cœur, elles seraient sans doute bien étonnées de ce que la plupart des torts qu'elles sont en droit de me reprocher

prennent leur source dans la bonne opinion que j'avais d'elles. Si j'avais méprisé les femmes, il n'y a peut-être pas beaucoup d'hommes qui auraient eu plus de bonnes fortunes que moi, mais je n'ai jamais pu tenir une conduite tant soit peu hypocrite. Quand on me témoignait une grande confiance, j'y répondais entièrement". Et il soupire : "Il m'en a souvent beaucoup coûté !...".

Il a quarante ans lorsqu'il s'éprend pour de bon de la toute jeune nièce de Madame Récamier, Amélie Cyvoct. Hélas ! il ne sera pas payé de retour !... Toutes les chimères, toutes les espérances, tous les déboires et toutes les résignations de ce dernier amour, Delécluze les consigne dans son *Journal*. Il note les nuances les plus passagères, les plus subtiles ; et jamais la rigueur de l'analyse n'altère la spontanéité de l'émotion.

Cher, bon et honnête Delécluze ! Comme on est content de l'avoir connu ! Comme on a de la peine à se séparer de lui ! Mais, s'agit-il de séparation ? Son livre est de ceux — si rares ! — auxquels on demeure attaché non seulement par la mémoire de l'esprit, mais aussi par la mémoire du cœur. L'on ne saurait trop remercier M. Robert Baschet de nous avoir donné ce nouvel et charmant ami !

JEAN-LOUIS VAUDOYER

## DÉPART D'UN ANIMATEUR

Tous ceux qui ont connu, si peu que ce soit, ne fût-ce, (si j'ose dire) qu'un instant, la vie de Paris, du Paris actuel, n'ont pas pu apprendre sans un chagrin sincère la mort du peintre Christian Bérard, et surtout sans en être profondément frappé, car les circonstances qui ont entouré cette mort sont particulièrement saisissantes. Et significatives... L'artiste a été foudroyé, en pleine action, comme il mettait la dernière main au décor qu'il avait composé pour la représentation des *Fourberies de Scapin*, au théâtre Marigny, et cela en vue de rendre service une fois de plus à ses amis Jean-Louis Barrault et Louis Jouvet, qui montaient la pièce.

Il était extrêmement populaire dans tous les milieux où l'on s'occupe d'art et de théâtre, de mondanités et d'élégance. On le demandait partout. On le fêtait partout. Il ne se passait pas de soirée, d'inauguration, de première, où on ne l'invitât. C'est qu'il avait, outre son talent de peintre, un véritable génie pour "animer" l'atmosphère, pour apporter à ce qu'il touchait un air de rêve et de poésie qui transformait aussitôt toutes choses et qui renouvelait, littéralement, les émotions de l'assistance.

Je ne sais pas comment il s'y prenait, ce gros homme hirsute, bourru, dont la silhouette, — exprès sans élégance — hantait les salons de couture et les cabarets, les plateaux et les coulisses. C'est que, en réalité, il y a quelque chose de magique dans une telle faculté. De si

près qu'on veuille en analyser les opérations, il reste toujours, au fond du creuset, un je ne sais quoi d'irréductible et d'insaisissable. A quoi bon chercher à le découvrir, à l'expliquer, quand il est tellement plus sage, et plus agréable, de rester sous le charme comme, pendant plus de dix ans, le fit l'élite de Paris...

Certes, il ne manquera pas de gens, d'esprit amer, pour faire remarquer ce que ces sortes de réputations comportent de fragile, et tout ce qu'elles doivent au snobisme. Mais j'estime justement qu'il conviendrait peut-être, dans des cas comme celui-ci, de réhabiliter un peu (oh ! juste ce qu'il faut) le snobisme. Il rend des services. On lui doit, hélas ! quantité de fausses gloires et d'exaltations de la plus plate médiocrité ; mais, quand il lui arrive d'atteler au char d'un artiste authentique, toute sa troupe de grandes dames et de mondains, eh bien ! c'est tout bénéfice, il me semble, car l'artiste en question s'épargne ainsi de longs piétinements. Si Jean Cocteau (qui est un découvreur souvent heureux, — pas toujours) n'avait pas fait valoir Christian Bérard dans certains milieux très fermés... et très influents, il est probable que ce peintre délicieux serait resté confiné dans un milieu qui aurait certes reconnu tous ses mérites, mais n'aurait pas eu l'autorité d'imposer son opinion au-delà d'un tout petit cercle.

Je pardonne beaucoup au snobisme en considérations de ce genre de... bonnes œuvres. Sans compter que, *inversement*, les milieux frivoles dont je parle élèvent beaucoup leur goût à fréquenter ainsi, chaque jour, des hommes aussi fins, aussi délicats.

J'ignore ce que demain nous réserve exactement, et je suis comme beaucoup de mes amis, mondains, artistes ou journalistes, qui se demandent comment Christian Bérard sera remplacé, et qui déjà déplorent leur déception, par exemple au théâtre, devant les décors qui seront brossés par des peintres de moindre enver-

gure et de moindre audace. Mais il y a une chose que je sais bien, c'est qu'un jour ou l'autre l'*interrègne* prendra fin. Car il est sans exemple que Paris manque longtemps de ce genre d'*animateurs*, faits pour donner à sa vie de plaisir cette dignité, cette valeur esthétique, cette grâce spirituelle, ce charme racé qui la caractérisent et qui rassurent, si je puis dire, les étrangers les plus délicats, tentés de venir la goûter.

Oui, ce genre d'hommes à toujours existé et c'est grâce à eux, à leur effort, à leur intervention délicate et subtile que la vie de Paris a gardé ce prestige et l'a gardé en toute justice. Ils décorent des ballets et des films, ils illustrent des livres, installent des demeures particulières, apportent,—mine de rien — des retouches à telle toilette de collection, à tel ensemble de décoration et toute vulgarité aussitôt disparaît. On se sent à l'aise, on se sent heureux et en harmonie. Et dans ces conditions, rien n'est plus légitime que le succès remporté par de tels sorciers, que la faveur presque délirante dont ils sont entourés.

D'autant plus que (on aurait bien tort de le croire) ils ne sont pas tellement heureux. Ils sentent bien ce qu'ils ont perdu à cette gloire viagère. Pour cette dispersion quotidienne de leur personne et de leur activité, ils ont dû renoncer à une œuvre, peut-être plus humaine et plus profonde, qu'ils portaient en eux. On sait justement, par exemple, que Christian Bérard souffrait de n'avoir ainsi pu donner toute sa mesure.

Mais, il faut bien le dire, la tentation est trop forte pour qu'on n'y cède pas. Elle a tellement de séductions, tellement de charmes ! Elle déploie, pour endormir la volonté, une telle quantité de prestiges, ne serait-ce que celui-ci, le plus insinuant : faire plaisir, donner à ses compagnons de fête des joies raffinées, ennoblissantes.

Il y a beaucoup de générosité dans le cas de ces animateurs. Ne lésinons donc pas sur la reconnaissance que nous leur devons.

FRANCIS DE MIOMANDRE.

# TABLE DES MATIÈRES

## POÈMES — ESSAIS — ROMANS.

	Pages
ROGER ARNALDEZ	<i>La Comtesse et le philosophe Chinois</i> 9
„ „	<i>Deux contes de folklore Albanais</i> 201
RAOUL AUDIBERT	<i>Les professeurs de l'enseignement supérieur en France</i> ..... 214
JULIEN BENDA	<i>Qu'est-ce pour une oeuvre que rester</i> 185
„ „	<i>La situation de Descartes</i> ..... 358
„ „	<i>La crise du rationalisme</i> ..... 443
ROGER CAILLOIS	<i>L'ordre dans l'Art</i> ..... 355
J. DAUMAS	<i>L'alpinisme en Egypte</i> ..... 190
JEAN DUPERTUIS	<i>Langue maternelle et Poésie</i> ..... 89
„ „	<i>Dessin d'Expression Libre</i> ..... 447
GEORGES DUMANI	<i>Le temps de souffrir</i> ..... 17, 140
J. - R. FIECHTER	<i>Quatre images du pays</i> ..... 134
JEAN GUILLON	<i>Vie d'une femme de soldat</i> ..... 371
PAULINE GUIRGUIS	<i>Ibn Ad-Daya</i> ..... 387
„ „	<i>Le livre de la Compensation</i> ..... 486
FRANCIS JEANSON	<i>Tentative pour définir un humanisme</i> 382
„ „	<i>Philosophie de la Critique</i> ..... 480
DR. MANUEL MORENO	<i>Le laboratoire clinique et le laboratoire savant</i> ..... 378

TABLES DES MATIERES 529

		Pages
PAUL RANCHON	<i>Poèmes</i> .....	282
HENRI STIERLIN	<i>Humanité de l'Art</i> .....	267
MARCEL VIALA	<i>Poèmes</i> .....	46
VLADIMIR VIKENTIEV	<i>Le retour de la Fiancée de Givre</i> 50, 112, 219, 308	

ARTS—HISTOIRE—LITTÉRATURE

MAURICE BEDEL	<i>Voltaire et notre temps</i> .....	408
DELI CARABACH	<i>Dixième Anniversaire</i> .....	1
BERNARD CHAM- FIGNEULLE	<i>La création Artistique</i> .....	251
PIERRE DESCAVES	<i>Le double Monde Stendhalien</i> .....	247
JEAN DGRESSE	<i>L'Oeuvre de Marcel Beaufrils</i> .....	302
JEAN GALLOTTI	<i>Les amies de Chateaubriand</i> .....	336
„ „	<i>Les derniers logis de Balzac</i> .....	511
AIMÉ JULIEN	<i>Jean Cocteau</i> .....	364
RENÉ MARAN	<i>Le roman d'une journée</i> .....	341
„ „	<i>Le Bestiaire et l'Herbier</i> .....	507
HENRI MEMBRE	<i>Dans les Camps d'extermination...</i>	367
FRANCIS de MIOMANDRE	<i>La Grande Saison Littéraire</i> .....	277
A. ROLLAND de RENEVILLE	<i>Sur Stéphane Mallarmé</i> .....	179
DANIEL-ROPS	<i>Témoignage des Abîmes</i> .....	404
RENÉ SUDRE	<i>La Grande Expérience de Pascal...</i>	475
LÉON TREICH	<i>Un raté de Génie : Charles Cros...</i>	210

## CHRONIQUES

	Pages
NAGUIB BALADI	<i>Chronique de Philosophie Arabe...</i> 74
„ „	<i>Cronique des livres</i> ..... 175
„ „	<i>La Pesanteur et la Grâce</i> ..... 291
JEAN-LOUIS BRUCH	<i>Une Exposition de livres illustrés...</i> 256
RAYMOND COGNIAT	<i>Maurice Denis, peintre de la pensée et de la forme</i> ..... 85
„ „	<i>Le "Miserere" de Rouault</i> ..... 434
PIERRE DESCAVES	<i>Un "Tableau" de la France</i> ..... 438
RENÉ DUSMENIL	<i>Quelques récent travaux de Musicologie</i> ..... 260
„ „	<i>Une Opérette de Louis Beydts.....</i> 350
JEAN DUPERTUIS	<i>Essais, Romans et Poèmes</i> ..... 413
BERNARD GUYON	<i>Le Problème des Pyramides</i> ..... 515
FRANCIS DE MIOMANDRE	<i>Un bourgeois humaniste</i> ..... 519
ROBERT KEMP	<i>A l'Opéra, Lucifer</i> ..... 430
CHARLES KUNSTLER	<i>Othon Friesz</i> ..... 345
JEAN-LOUIS VAUDOYER	<i>Christian Bérard</i> ..... 523

VIENT DE PARAÎTRE :

# LE TEMPS DE SOUFFRIR

(Vues sur l'Après - Guerre)

P A R

**GEORGES DUMANI**

**UN FORT VOLUME DE 340 PAGES**

**SUR BEAU PAPIER**

**P. T. 40**

**ÉDITIONS DE LA REVUE DU CAIRE**

# **COMPTOIR NATIONAL D'ESCOMPTE DE PARIS**

**Siège Social : Paris — 14, Rue Bergère**

---

## **AGENCE EN EGYPTE**

**ALEXANDRIE**  
R. C. 255

**LE CAIRE**  
R. C. 360

**PORT-SAID**  
R.C. Canal II



**TOUTES OPERATIONS DE BANQUE**  
**Ouvertures de Crédit Documentaires**



**AGENCES EN FRANCE**  
**EN GRANDE-BRETAGNE — EN BELGIQUE**  
**AUX INDES ANGLAISES — EN AUSTRALIE**  
**A MADAGASCAR — EN TUNISIE**



**Filiale à New-York**  
**THE FRENCH AMERICAN**  
**BANKING CORPORATION**

**31, Nassau Street**

# “AL-CHARK”

SOCIÉTÉ ANONYME EGYPTIENNE D'ASSURANCES

---

ASSURANCES-VIE en cours au 31 décembre 1948

**L.E. 6.200.000**

---

Total des Réserves

**L.E. 1.145.000**

---

**TOUTES ASSURANCES**

VIE — ACCIDENTS — INCENDIE  
AUTOS — PRÊTS HYPOTHÉCAIRES

---

Quiétude et Sécurité par les Polices

**“AL CHARK”**

• OROSDI - BACK • OROSDI - BACK •

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

# NOUVEAUTÉS

# DE PRINTEMPS

AUX  
ÉTABLISSEMENTS



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

LE CAIRE

R. C. 302

PORT - SAID

ABONNEZ-VOUS A

## LA REVUE DU CAIRE !

FONDÉE EN 1938

---

- ◆ Le seul mensuel de langue française en Egypte et au Moyen-Orient consacré à la littérature et à l'histoire.
- ◆ LA REVUE DU CAIRE a publié en livraisons LE LIVRE DES JOURS de Taha Hussein, LE JOURNAL D'UN SUBSTITUT DE CAMPAGNE de Tewfik El Hakim, LA FILLE DU DIABLE de Mahmoud Teymour, L'ATHÈNES DE PERICLÈS ET LES DESTINÉES DE LA GRÈCE de Pierre Jouguet, LE THÉÂTRE EGYPTIEN de l'Abbé Etienne Drioton, etc. etc...
- ◆ Les meilleurs écrivains et savants d'Egypte collaborent régulièrement à LA REVUE DU CAIRE.
- ◆ LA REVUE DU CAIRE s'est assurée la coopération des principaux chroniqueurs parisiens et d'importants écrivains et savants de France.

**Contribuez à l'Œuvre de LA REVUE DU CAIRE en vous y abonnant et en abonnant vos amis.**

# SABENA

*Lignes Aériennes Belges*



DU CAIRE A :

AMSTERDAM .....	L.E.	64,350
BRUXELLES .....	L.E.	62,400
COPENHAGUE .....	L.E.	78,700
ELIZABETHVILLE .....	L.E.	93,850
JOHANNESBOURG .....	L.E.	110,200
NEW-YORK .....	L.E.	146,250
PARIS .....	L.E.	62,400
STOCKHOLM .....	L.E.	85,250
STANLEYVILLE .....	L.E.	68,250
LONDRES .....	L.E.	65,350

20% de réduction sur les voyages — retour



...et entre l'envol et l'arrivée  
il y a les

*Menus Sabena*



Pour plus amples renseignements  
s'adresser à la :

**SABENA**

47, RUE MALIKA FARIDA . TEL. 43525  
ET TOUTES LES AGENCES DE VOYAGES