

LA REVUE DU CAIRE

لا ريفي دي كير

SOMMAIRE :

	Page
ETIENNE DRIOTON... A Propos des Temples Egyptiens.	1
JULIEN BENDA De la connaissance	7
HASSAN FATHY La Voûte dans l'architecture Égyptienne	14
ROGER ARNALDEZ La Langue et l'Expression	21
BERNARD GUYON Petite Chronique Nervalienne	35
JEAN DUPERTUIS Gérard de Nerval a travers ses Lettres	42
PIERRE EMMANUEL Pierre Jean Jouve	47

ECRIVAINS D'EGYPTE DE LANGUE FRANÇAISE

A. PAPADOPOULO . . Chronique des Livres	51
---	----

LA VIE LITTERAIRE A PARIS

J.-L. BRUCH L'Esprit des Formes	61
BERNARD GUYON L'Histoire Littéraire	65

LES ARTS — LA MUSIQUE

A. PAPADOPOULO . . . La Saison Musicale au Caire	73
RENÉ DUMESNIL . . . La Correspondance de R. Rolland et R. Strauss	78

rdc

ÉGYPTE : 18 PIASTRES

IMPRIMERIE PAUL BARBEY

GREEN'S COMMERCIAL AGENCIES

(J. GREEN & Co.)

LE CAIRE
Tel. 79948
B.P. 600 — C.R.C. 25998



ALEXANDRIE
Tel. 28666
B.P. 1867 — A.R.C. 17262

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

comprenant

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

APPAREILS ET INSTRUMENTS ELECTRIQUES
INSTALLATIONS CINEMATOGRAPHIQUES
INSTALLATIONS ELECTRONIQUES

et compris

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

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

SUR DEMANDE

Démonstrations et plus amples renseignements.

La Revue du Caire

LA PLUS IMPORTANTE REVUE
DE LANGUE FRANÇAISE AU MOYEN-ORIENT

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

NOTRE PROGRAMME :

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

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

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

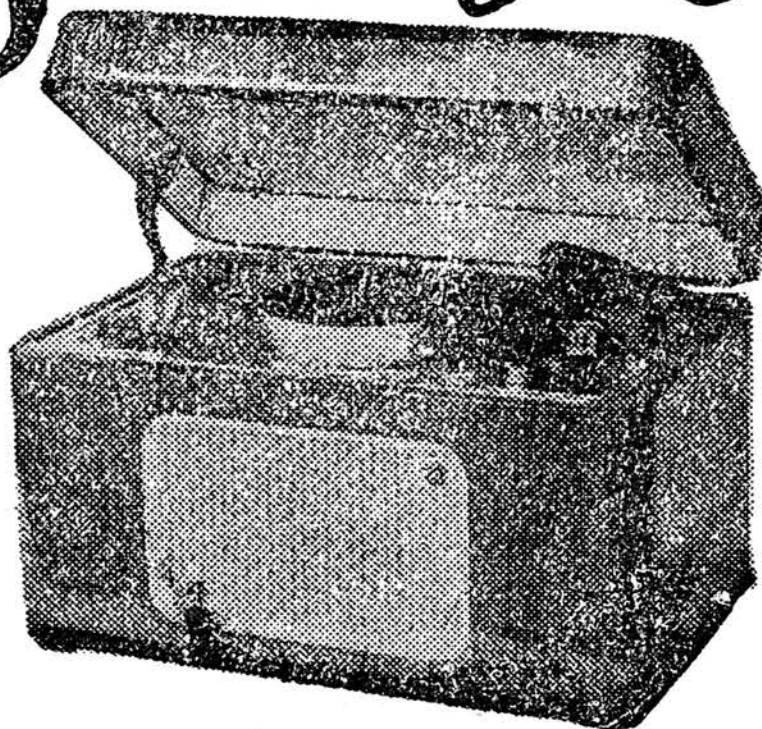
★ Permettre aux écrivains d'Egypte de langue française de s'exprimer et d'être appréciés dans le monde.

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

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

LE

Sonofil



R.C. 3518

Une fabrication
de la DIVISION "ELECTRONIQUE"

des ATELIERS DE CONSTRUCTIONS
ELECTRIQUES DE CHARLEROI

SOCIETE ANONYME



TEL 59816

40, Rue Falaki - Le Caire

CHEMLA

synonyme de

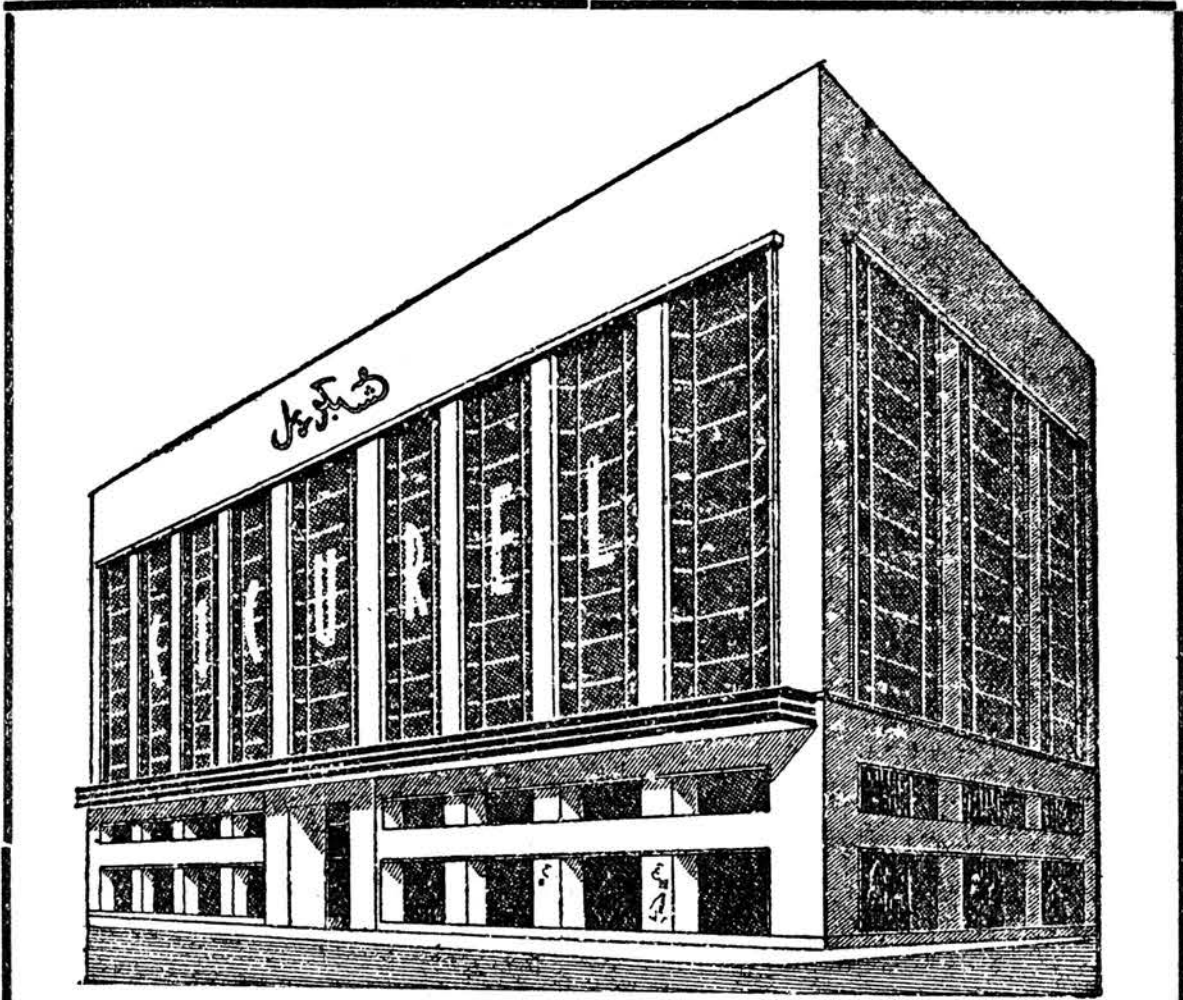
QUALITÉ

Grands Magasins

CHEMLA

S. A. E.

R.C.C. 56824



Grands Magasins

Picurel

S. A. E.

Les magasins les plus élégants d'Égypte

R.C. 26248

BANQUE DE L'INDOCHINE

SOCIETE ANONYME

Au Capital de 1.275.000.000 Francs

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

Succursales et Agences :

BORDEAUX, MARSEILLE

LONDRES

INDOCHINE, CHINE, HONGKONG

TOKYO, SINGAPOUR, BANGKOK,

PONDICHERY

PAPETE, NOUMEA

SAN FRANCISCO

DJEDDAH, DHAHRAN (Arabie Séoudite)

HODEIDAH (Yemen)

DJIBOUTI (Côte Française des Somalis)

ADDIS ABEBA, DIRE DAOUA (Ethiopie)

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

TOUTES OPÉRATIONS DE BANQUE

CORRESPONDANTS DANS LE MONDE ENTIER



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



AIR FRANCE



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

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

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

EN TOUTE AGENCE DE VOYAGENNUE RESCO

LA REVUE DU CAIRE

FONDÉE EN 1938
Vol. XXVII No. 127

MAI 1951

DIRECTEUR :
Alexandre Papadopoulo

A PROPOS DES TEMPLES EGYPTIENS

Au moment où, après la campagne de propagande d'hiver, des journalistes dûment chapitrés à Louxor, rentrent en France et se préparent à écrire, dans leurs feuilles respectives, les articles qu'on leur a demandés au service des théories dites symbolistes qui fermentent actuellement là-bas en chapelle close, il n'est pas inutile de réaffirmer le point de vue de l'égyptologie normale, c'est-à-dire de la presque unanimité des égyptologues, dans la question.

Le point central de la controverse (si toutefois on peut appeler ainsi des énoncés de principes contre lesquels les égyptologues de toutes tendances font le front commun) est la doctrine relative au caractère du temple pharaonique. Selon les nouveaux doctrinaires, les anciens Egyptiens auraient conçu leurs temples comme des êtres vivants, destinés à être modifiés périodiquement pour être tenus en accord avec les changements cosmiques, et dans lesquels des pierres sculptées provenant de temples antérieurs, étaient enfouies dans des endroits et dans des positions déterminées, de façon à suggérer de profondes vérités, et à constituer ainsi pour les initiés de véritables bibliothèques secrètes.

J'ai déjà signalé ailleurs (1) la puérité de cette

(1) *Les Nouvelles de la Colonie Française du Caire*, n° 23, 3ème Année, mai 1950, p. 9.

conception de bibliothèques auxquelles personne ne pouvait accéder sans avoir à déplacer des tonnes de matériaux.

Pour en revenir à l'essentiel du sujet, ce n'est pas commettre le sophisme *a silentio* que de s'appuyer sur le fait, capital à mon sens, que rien dans l'immense littérature hiéroglyphique connue, non seulement ne renferme d'allusion aux théories affirmées par les symbolistes, mais ne témoigne même pas d'une mentalité susceptible de les concevoir. Si les anciens Egyptiens n'avaient rien écrit sur les sujets pour lesquels on leur prête ces pensées, la question resterait entière ; et l'on pourrait m'objecter, comme le faisait naguère un publiciste, nullement spécialiste d'ailleurs dans la question, mais séduit par les nouvelles doctrines, qu'il ne faut pas s'étonner de ne pas trouver mention du dogme de la Trinité dans les édits de Louis XIV. Mais les anciens Egyptiens ont écrit fréquemment et abondamment sur les sujets actuellement sous controverse sans que rien, dans les termes qu'ils ont employés, ne reflète les théories qu'on prétend leur attribuer. Il faut bien en conclure qu'ils ne les avaient point. C'est absolument comme si, dans tous les écrits théologiques d'une religion quelconque, il n'était jamais fait même allusion à une Trinité. Ce serait bien la preuve que cette croyance n'y avait pas cours.

*
**

Il est au moins deux genres de textes dans lesquels, si la théorie imaginée par les symbolistes avait dominé réellement l'esprit des anciens Egyptiens, celle-ci se trouverait nécessairement exprimée : les textes rituels de la fondation des temples et ceux dans lesquels les rois constructeurs ont parlé de leurs réfections de temples plus anciens. Dans les premiers on devrait

trouver mention de l'accord du temple avec le *cosmos* et de sa liaison organique avec les sanctuaires antérieurs ; dans les seconds, au moins une allusion à la nouvelle ère qui a nécessité, sinon la destruction, du moins la modification d'édifices rituellement périmés.

Or ce n'est pas là ce que disent les inscriptions sur ces sujets, qui se trouvent être fort nombreuses. Elles témoignent même d'une mentalité dominée par de tout autres préoccupations.

Le rituel de fondation des temples est connu par de multiples bas-reliefs enrichis de légendes. Le lecteur en trouvera la documentation essentielle réunie dans le beau livre de MORET, *Du caractère religieux de la royauté pharaonique* (Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Etudes, tome XV), paru en 1902, qui n'a pas vieilli. Le chapitre IV (pages 115-145) en est précisément intitulé : Le roi constructeur des temples. On y lit, page 131, comment le temple d'Edfou se glorifiait, au III^e siècle avant notre ère, de réaliser scrupuleusement dans son plan des prescriptions édictées sur le sujet par un livre du sage Imhotep, vingt-six siècles plus tôt, et comment le temple de Dendérah, commencé sous les derniers Ptolémées, se targuait d'être bâti d'après un plan du temps des Pyramides. De telles prétentions excluent positivement un souci d'adapter les temples au moment cosmique. Plus loin, page 132, un petit poème (c'est moi qui lui restitue la coupe en vers) résume ainsi les rites de fondation :

*J'ai pris le pieu et le maillet par le manche,
j'ai empoigné le cordeau avec la déesse Safkhit.*

*Mon regard a suivi la course des étoiles,
mon œil s'est tourné vers la Grande Ourse.*

*J'ai mesuré le temps et compté (l'heure) à la clepsydre :
alors j'ai établi les quatre angles de ton temple.*

Il appert de là que l'observation des astres avait pour raison la détermination de l'heure. Enfin, page 133, le récit de la fondation du temple de Séthi I à Abydos se termine par la phrase : *et Selkit mit la main à ces travaux faits pour l'éternité*. Cette pérennité promise aux constructions du temple est, elle aussi, incompatible avec une doctrine de modification inéluctables dans l'avenir.

Car, dans ses prescriptions, le rituel de fondation ne fait pas de place à des éléments empruntés aux temples antérieurs, par quoi ceux-ci auraient pu être censés continuer à vivre en quelque sorte dans les édifices qui les remplaçaient. Tous les éléments au contraire qui constituaient les dépôts de fondations prescrits par le rituel, et retrouvés de fait dans les fouilles, briques crues, lingots d'or, briquettes de pierres précieuses (page 135), étaient des matières neuves, employées pour la première fois. Le rituel de fondation du temple ne prévoit pas les emplois d'anciens matériaux, auxquels les symbolistes attachent tant d'importance et dont ils tirent de si importantes déductions. Ou ces emplois sont purement fortuits, et l'interprétation qu'on en donne illusoire, ou ils ne témoignent que de superstitions de maçons, qui n'ont rien à voir avec la science authentique des liturgistes.

S'il est une autre occasion où la croyance dans une doctrine du temple vivant aurait dû s'exprimer, c'est à coup sûr dans les inscriptions où les monarques se sont glorifiés de leurs restaurations de temples antérieurs. Toutes les inscriptions de ce genre se trouvent traduites dans les cinq volumes du recueil de BREASTED, *Ancient Records of Egypt*, Chicago

1906, abondant matériel auquel il n'y a, aujourd'hui encore, que peu de chose à ajouter. On y voit que les seules raisons jamais invoquées par les souverains pour intervenir dans les œuvres de leurs prédécesseurs étaient soit que leurs édifices tombassent en ruine, soit qu'ils fussent trop modestes. Le seul but proclamé par les rois constructeurs était de faire pour les dieux quelque chose de plus beau que ce qui leur avait été consacré auparavant, et qui durerait éternellement.

Epuisons, par exemple, dans le second volume de Breasted, les inscriptions de Thoutmôsis III qui ont rapport à ce sujet :

— Page 66, No. 157, (Karnak) :

Ma Majesté le trouva (ce temple) fait en briques, très ruiné du travail des ancêtres. Ma Majesté opéra elle-même, de ses mains, la cérémonie de tendre le cordeau.

— Page 239, No. 601, (Karnak) :

Voici que, pour ce qui avait été trouvé tombant en ruine, Ma Majesté le rétablit en grès.

— Page 244, No. 611, (Temple de Ptah à Karnak) :

Il a fait ce monument pour son père Ptah érigeant pour lui le Temple de Ptah à nouveau, en beau calcaire blanc, avec des portes de cèdre neuf du Liban. C'est plus beau que ce qui était auparavant, car Ma Majesté avait trouvé ce temple en briques de l'œuvre des ancêtres.

— Page 245, No. 614, (Temple de Ptah à Karnak) :

Voici que Ma Majesté avait trouvé que ce temple en briques, avec des colonnes de bois et des portes de bois, commençait à tomber en ruine. Ma Majesté ordonna de tendre à nouveau le cordeau pour ce temple, qu'elle érigea en beau calcaire blanc et les murs d'enceinte en briques, comme un travail devant durer éternellement Jamais on n'avait fait pour lui

(Ptah) quelque chose de semblable avant Ma Majesté.

— Page 124, No. 300, (Cusae) :

Le temple de la Dame de Cusae, qui avait commencé à tomber en ruine, le terrain avait envahi son auguste sanctuaire, en sorte que les enfants jouaient au-dessus de son bâtiment Je l'ornai lorsqu'il fut rebâti.

*
**

On comprend aisément comment la fréquentation directe des anciens Egyptiens — qui, puisqu'ils se sont expliqués sur ce qu'ils entendaient faire, ont le droit d'être entendus dans la controverse — incline à accorder peu de crédit aux constructions cérébrales des symbolistes et à leurs soit-disant évidences, du moins telles qu'ils nous les ont présentées jusqu'à présent.

Une civilisation est un tout indivisible. Prétendre ressusciter la mentalité d'un peuple par des évidences internes tirées, à notre façon, de ses œuvres sans tenir compte des écrits où il a exprimé ses pensées est une lourde faute de méthode. Elle ne peut conduire qu'à de singuliers mécomptes. Les symbolistes, dans leur propagande par journalistes interposés, en administrent une preuve plus péremptoire qu'ils ne le pensent.

ETIENNE DRIOTON

DE LA CONNAISSANCE

1

QU'EST-CE QU'UNE IDÉE

Un grand journal européen, le *Soir* de Bruxelles, ayant bien voulu me confier la glorieuse tâche d'entretenir ses lecteurs du « mouvement des idées », je me permets de leur soumettre — et à tous les hommes cultivés — cette question : « Qu'est-ce qu'une idée ? »

Je propose cette définition, que j'ai mise en tête de mon récent livre, *Du style d'idées* (1) : Une idée est une vue enrichissante prise par l'esprit sur la réalité ».

Quelques exemples :

Dans tous les pays où il y aura de la vanité le goût sera mis au premier rang, parce qu'il sépare les classes et qu'il est signe de ralliement entre tous les individus de la première. (Mme de Staël).

La vieillesse est une conquête de l'individu sur l'espèce ; dans beaucoup d'espèces, l'individu meurt quand il n'est plus apte à la reproduction. (Henri Wallon).

Voilà des énoncés qui me font voir des réalités, l'un le goût, l'autre la vieillesse, sous un jour où je ne les avais pas vues, donc proprement enrichissant. Ils me représentent éminemment des *idées*.

(1) Gallimard, 1947.

Les idées ici proposées sont des idées vraies. Disons toute de suite que les idées enrichissantes ne sont pas nécessairement des idées vraies. Cela se voit notamment en fait d'histoire. Il y a, en histoire, dit un maître en la matière, « une vérité générale qui se dégage d'un ensemble de faits, *même si la connaissance de ces faits comporte des inexactitudes* » (1). Ce qui ne veut pas dire, comme le brandissent certains romantiques, qu'il n'y a d'enrichissantes que les idées fausses.

Ajoutons que le pouvoir d'enrichissement d'une idée peut tenir uniquement à sa forme. Il est certain qu'en rencontrant la saisissante formule : « Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé » ou : « L'esprit est toujours la dupe du cœur », beaucoup d'hommes ont reconnu une vue qu'ils possédaient à l'état vague. C'est toutefois la formule qui a transformé ce vague en une affirmation de leur esprit qui en a fait pour eux une acquisition.

*
* *

Il est clair que si l'idée est une vue enrichissante sur la réalité, elle est une chose extrêmement rare. Et, de fait, mon lecteur ne peut pas ne point remarquer combien de discours, d'articles, de journaux, de livres, qui prétendent traiter des plus grands sujets, le laissent, après qu'il en a pris connaissance, frustré de la moindre idée un peu nouvelle, voire d'un modeste enrichissement comme ceux que je signale au début de cette chronique. Ceci nous mène à cette question brûlante dans un certain milieu : le littérateur doit-il avoir des idées ?

(1) Gabriel Monod, *Académie des sciences morales*, 1915.

Il est certain que cela n'est pas sa fonction. Celle-ci est de nous émouvoir ou de nous charmer ; chose tout autre. Et sans doute, singulièrement en France, la littérature, depuis Saint-Evremond jusqu'à Michelet, Taine, Renan, en passant par Montesquieu, Voltaire et Rousseau, a su être littéraire en valant par la pensée ; encore au début de ce siècle, Renouvier déclarait trouver plus de philosophie dans l'*Affaire Crainquebille* d'Anatole France que dans bien des thèses de doctorat. Mais leurs successeurs, Gide, Valéry, Alain, professent et prêchent d'exemple — n'avoir que du mépris pour l'idée en tant qu'idée et n'attacher de valeur qu'à la forme (1). On se demande parfois s'ils ne ramènent pas ainsi la littérature à sa véritable essence.

*
**

L'idée, disons-nous, est une vue prise par l'esprit *sur la réalité*. Ceci supprime les idées morales, en tant qu'elles sont des vues, non pas sur la réalité, mais sur ce qu'on veut qu'elle soit, non pas sur ce qui est, mais sur ce qui doit être ; et aussi les idées métaphysiques, voire religieuses, en tant qu'elles constituent des affirmations sur des objets qui échappent essentiellement à l'expérience : la cause du monde, la nature de l'âme, sa destinée. Et, en effet, la valeur de l'idée n'est pas, ici, dans sa conformité avec le réel, mais dans sa cohérence avec elle-même, dans son attention à ne pas se

(1) On trouvera leurs déclarations dans ma *France byzantine*, p. 116 et suivantes. Voir aussi, p. 244 sqq : « D'un nouveau genre littéraire : le lyrisme idéologique », qui consiste, non pas à traiter les idées selon le mode intellectuel (Démonstration, Discussion), mais à en faire une occasion d'émoi, de mouvement pathétique. Type total : André Suarès.

contredire, chose que les systèmes moraux et plus encore métaphysiques n'observent pas toujours, comme il est naturel puisqu'ils émanent du sentiment, lequel n'a que faire des exigences de la logique.

*
* *

« Si l'idée est une chose si rare, me dit le lecteur soucieux de mon sort, qu'allez-vous devenir avec votre rubrique ? »

Je réponds que le grand journal bruxellois ne m'a pas chargé de traiter des idées justes, mais des idées actuellement agissantes, en politique, en littérature, en philosophie, du « mouvement » des idées, leur action n'ayant rien de nécessairement commun avec leur justesse, voire au contraire. Je ne suis pas près de manquer de sujets.

II

UNE FORME DU ROMANTISME CONTEMPORAIN

Lors d'une récente session du baccalauréat français, un des sujets de composition fut le suivant : « L'amour peut-il être un mode de connaissance ? » Le « Figaro » publia la réponse d'un des jeunes candidats. Mes lecteurs permettront-ils à un vieil étudiant de dire la sienne ?

D'abord qu'est-ce que la connaissance d'une chose ? C'est une certaine pénétration de l'esprit dans la nature de cette chose. Exemples : la respiration est une combustion, la lumière est un phénomène magnéto-électrique, l'hydrogène est un métal.

Cela posé, l'amour peut-il constituer une telle pénétration ? Notons d'abord qu'il ne le saurait que

pour les phénomènes capables d'être de notre part un objet d'amour, les phénomènes vitaux, plus exactement les phénomènes humains. La question n'a pas de sens pour les phénomènes physiques, astronomiques, chimiques.

Demandons-nous donc si, pour les phénomènes vitaux, l'amour peut-être un mode de connaissance, celle-ci entendue comme nous venons de dire.

Une réponse particulièrement affirmative est la théorie de la « connaturalité », qui veut que l'identité de notre nature avec notre sujet d'étude soit une garantie de la sûreté de notre connaissance à son endroit ; que, par exemple, l'identité de nature de la mère et de son enfant fasse qu'elle en sait plus sur la maladie de celui-ci que tous les aréopages de la science. Nous répliquerons par cette observation : une poule, persuadée de sa « connaturalité » avec l'objet de ses soins, a couvé pendant cent vingt jours des œufs de marbre. (1)

Méditons encore cet arrêt de William James : « Celui-là seul possède la vie que la vie possède », c'est-à-dire qui se fait identique à son sujet. C'est là un pur jeu de mots, le premier « posséder » voulant dire comprendre et le second envahir un être à la façon dont on dit d'un être qu'il est « possédé ». On ne voit pas que Bichat et Claude Bernard, qui semblent avoir assez bien compris la vie, en aient été possédés, comme Phèdre l'est par sa passion ou l'alcoolique par la sienne. Et il y a des professeurs de philosophie pour convier la jeunesse à vénérer de tels calembours !

(1) Cité par P. Guillaume dans son livre sur la *Psychologie* de la forme.

Dans le même sens on veut que le fait d'éprouver une passion en implique la compréhension. Là aussi on se paye d'équivoque. J'admets — et encore ! — que le fait d'éprouver une passion soit un premier stade nécessaire pour la comprendre ; mais il faudra ensuite quitter ce stade et entrer dans le domaine du jugement, du rapport, de l'idée. Mlle de Lespinasse a écrit : « La plupart des femmes ne demandent pas tant à être aimées qu'à être préférées ». J'admets que l'ardente Julie ait dû cette pensée à ce qu'elle a commencé par éprouver le tourment de la jalousie, dont le brillant colonel de Guibert ne lui ménageait pas l'occasion ; mais je tiens qu'elle l'a trouvée parce qu'elle a su ensuite s'élever au-dessus de son épreuve pour la juger et la traduire en idée. La petite midinette qui ne sait que sa souffrance ne trouvera jamais rien de pareil. Éprouver un sentiment et se borner là — et c'est ce que fait la vie — ne nous a jamais rien appris sur la nature de ce sentiment. J'admets que le savant qui fait un ouvrage sur la folie commence par coïncider avec les fous. Mais c'est en sortant de cet état et s'appliquant à le juger qu'il fera œuvre de savant. Si Roméo, dit Bergson, réfléchissait sur son amour, il nous révélerait sur la nature de cette passion des choses que ni Spinoza, ni Stendhal ne nous ont dites. Cela est certain, mais Roméo ne réfléchit point sur son amour, et c'est justement pour cela qu'il est Roméo.

*
**

Ce que je retiens surtout ici, c'est cette volonté qu'a l'humanité moderne de faire de l'exercice d'un mouvement vital la compréhension de ce mouvement, de faire de la vie l'intellection de la vie ; car la plupart des candidats de l'autre jour voulurent que l'union du

cœur avec les choses en fût la connaissance, et j'ai idée que leurs examinateurs leur donnèrent de bonnes notes pour autant qu'ils adoptèrent cette thèse. C'est là une forme de romantisme de cette humanité, dont il faut bien nous dire qu'il n'est pas né en 1830, mais à la fin du dix-neuvième siècle, avec Barrès pour la littérature et Bergson pour la philosophie.

JULIEN BENDA



LA VOUTE DANS L'ARCHITECTURE EGYPTIENNE

L'Égypte est un pays d'alluvions où le bois est rare et manque pour la construction depuis les époques les plus reculées jusqu'à nos jours. Les habitants de la Vallée du Nil ont eu recours pour leurs constructions, non seulement des maisons mais des palais et même des temples, à la brique séchée au soleil, faite de terre et de paille. (La nature elle-même propose ce mélange à l'ingéniosité des constructeurs, quand on voit après la moisson la paille se mêler à la terre).

Si l'emploi de ces briques constitue une trouvaille de la plus grande importance pour la civilisation, le procédé qui consiste à employer ces mêmes briques pour la confection d'une couverture, est une trouvaille encore plus étonnante d'ingéniosité, car ces voûtes et coupoles qu'on employait pour la couverture ont été conçues pour être exécutées sans cintrages en bois.

Pour arriver à ce résultat, les anciens ont imaginé d'exécuter la voûte par tranches ou anneaux verticaux légèrement inclinés et dont la première s'appuie à un mur de tête. Cette inclinaison permettait d'appuyer chaque anneau en cours de construction sur l'anneau précédemment achevé.

Chaque anneau est formé par une série de briques plates posées de champ et se touchant par le petit côté.

Le joint entre deux briques se trouvait donc être en forme d'angle à cause de la courbure de la voûte.

Pour remplir cet interstice, les premiers exemples montrent qu'ils y intercalaient des coins en terre moulés et séchés à l'avance ou bien ils les bourraient de mortier de terre avec des éclats de pierres.

Plus tard, pour les voûtes de plus grandes dimensions, ces joints étaient remplis de mortier de terre et après l'achèvement de chaque anneau on enfonçait dans les joints des éclats de pierre de plus grandes dimensions dont une partie restait saillante sur l'extrados de la voûte, ce qui favorisait l'adhérence de l'enduit. Toutes ces voûtes ont un tracé parabolique ou en chaînettes, ce qui rend nul l'effet de fléchissement et réduit la poussée au minimum.

Les premiers exemples connus datent de la première dynastie, comme le prouvent les fouilles de S.M. le Roi, à Héliouan, exécutées par le Dr. Zaki Saad en 1945. Nous retrouvons des voûtes par tranches inclinées recouvrant des chambres funéraires (Fig. No. 1).

De la 3^{ème} dynastie (Beit Khallaf, environ 2900 av. J.C., (12) on voit aussi des exemples dans les découvertes de John Garstang en 1904. Ce sont des voûtes de petites portées recouvrant des passages en escalier descendant dans la tombe. De la même époque datent des séries d'arcs dont les briques constituent des voussoirs longitudinaux.

Dans la nécropole de Guizeh (6^{ème} dynastie), les fouilles de l'Université Farouk 1^{er}, dirigées par le Dr. Abdel Moneim Abou Bakr, nous montrent des constructions de voûtes sur le même principe, par tranches inclinées. Il est à remarquer qu'on a introduit dans la construction de ces voûtes un élément nouveau. On a façonné des briques spéciales ayant sur un côté deux festons, afin d'obtenir un effet de cannelures rappelant des troncs d'arbres recourbés à l'intrados de la voûte.

On retrouve également dans cette nécropole des exemples de voûtes normales à voussoirs d'une perfection étonnante qui dépasse ce qu'on attend d'une construction en briques crues. La finesse des joints rappelle le perfectionnement des constructions en pierres taillées.

Cette variété de procédé montre que les constructeurs étaient complètement familiarisés avec les principes de la construction des arcs à une date très reculée.

De l'époque de la *18ème dynastie* (1500 av. J.C.), sur le site de la tombe de Seneb à *Guiza* (6ème dynastie) on trouve une coupole sphérique sur plan carré. Cette coupole est sans doute le plus ancien exemple connu dans le monde. Les angles n'ont pas un caractère architectural bien défini, mais ils semblent être constitués par des encorbellements. La coupole elle-même, de forme bien sphérique est formée d'anneaux horizontaux de briques dont les joints convergent vers un point plus relevé que le centre de la coupole. Cette technique se retrouve bien plus tard à l'époque du plein développement de l'art byzantin. Bien que ce soit là le seul exemple connu dans l'antiquité égyptienne, ce n'est pas un tâtonnement, mais il montre que les anciens égyptiens savaient construire des coupoles sur plan carré.

A Deir el Medina à Thèbes, on retrouve un exemple intéressant d'une voûte par tranches inclinées recouvrant la descente d'une tombe où les anneaux sont rehaussés au fur et à mesure de la descente pour donner la hauteur nécessaire (Fig. no. 2).

Du temps de la *19ème dynastie* (1300 av. J.C.), datent les splendides voûtes des magasins du Ramesseum (Fig. no. 3). Ces voûtes de forme parabolique ont 4 mètres environ de portée et sont constituées par 4 couches de voûtes en briques de champ. Elles ont admirablement résisté au temps et malgré les monceaux

de sable qui les recouvraient avant leur déblaiement. Là, la grande portée rendait difficile la pose des briques pendant le façonnage de chaque anneau. Pour faciliter l'adhérence des briques, on imprimait sur l'une de leurs faces, pendant la fabrication, des cannelures en creux qui servaient de ventouses et qui permettaient de faire tenir les briques en porte à faux jusqu'à l'achèvement de l'anneau.

A l'époque Gréco-Romaine (300 av. J.C.), comme le montrent les fouilles de Touna el Gabal, (Nécropole d'Hermopolis) dirigées par le Dr. Sami Gabra Bey, on utilisa couramment les coupoles sur pendentifs (dites byzantines). On utilisa également les voûtes pour supporter des emmarchements d'escaliers (Fig. no. 4).

Dans la nécropole chrétienne de Bagawat, dans l'Oasis de Kharga (4ème siècle A.D.), nous nous trouvons en présence de quelque 200 tombes construites de façon qui semblerait précaire puisque les murs de briques crues n'ont que 35 cm. d'épaisseur. Elles sont dans un état de conservation étonnant, gardant encore leurs voûtes et coupoles et certaines ont même gardé leur enduit de terre et leurs fresques. L'atmosphère qui règne dans ces rues et ces tombes ressemblant à des maisons, fait penser à une ville abandonnée, c'est pourquoi on l'a surnommée la Pompei Egyptienne (Fig. no. 5).

Là apparaissent des combinaisons nouvelles de voûtes et coupoles couvrant la même salle. Dans les salles carrées, les coupoles sur pendentifs sont supportées par 4 arcs construits sans cintres suivant le même procédé par tranches que les voûtes décrites ci-dessus.

Pour les salles de forme rectangulaire, des voûtes s'avancent de chaque extrémité et s'arrêtent vers le

milieu pour laisser place à une coupole sur pendentifs. Les extrémités de ces voûtes sont laissées avec l'inclinaison de leurs tranches où se produit l'intersection de la coupole, ce qui fait que les pendentifs se resserrent vers le bas de leur naissance. Les deux tympans de la coupole, sur les faces latérales de la salle qui restent verticales, permettent de pratiquer des fenêtres plus haut que la naissance des voûtes.

Il est à remarquer, que pour réduire l'épaisseur de la coupole au-dessus des pendentifs, les maçons de Bagawat eurent recours au procédé suivant :

Ils fabriquèrent des briques de 0 m. 27 x 0 m. 23 x 0 m. 7. Au-dessous des pendentifs, l'épaisseur de la coupole est donnée par les 27 cm de la longueur des briques et au-dessus, elle est donnée par les 23 cm de la largeur de ces mêmes briques, ce qui permet d'obtenir les deux épaisseurs différentes par une simple disposition de la même brique.

Au monastère de St. Siméon à Assouan (*10ème siècle*) et dans la cité chrétienne de Médinet Habou, à Gournah les constructeurs résolurent le problème des étages voûtés et superposés sur l'extrados des voûtes cylindriques l'arase était obtenue grâce à de petits voutains le long de la voûte principale et franchissent des deux côtés le creux laissé entre la voûte et la paroi verticale. Là, l'expérience acquise et la maîtrise de ces procédés a permis aux constructeurs de franchir des portées de 4m.30 par des voûtes de 0m.15 cm. d'épaisseur en briques crues (galerie principale) et sur deux étages. On y trouve des applications variées de coupoles sur trompes et sur pendentifs reposant sur des arcs et des files de colonnes pour recouvrir un grand espace (réfectoire du monastère avec plusieurs coupoles).



FIG. No. 1. — Fouilles de Héliouan. Voûte par tranches inclinées en briques crues. 1ère dynastie.



FIG. No. 3. — Gourna. Magasins du Temple du Ramesseum XIXe. dynastie.

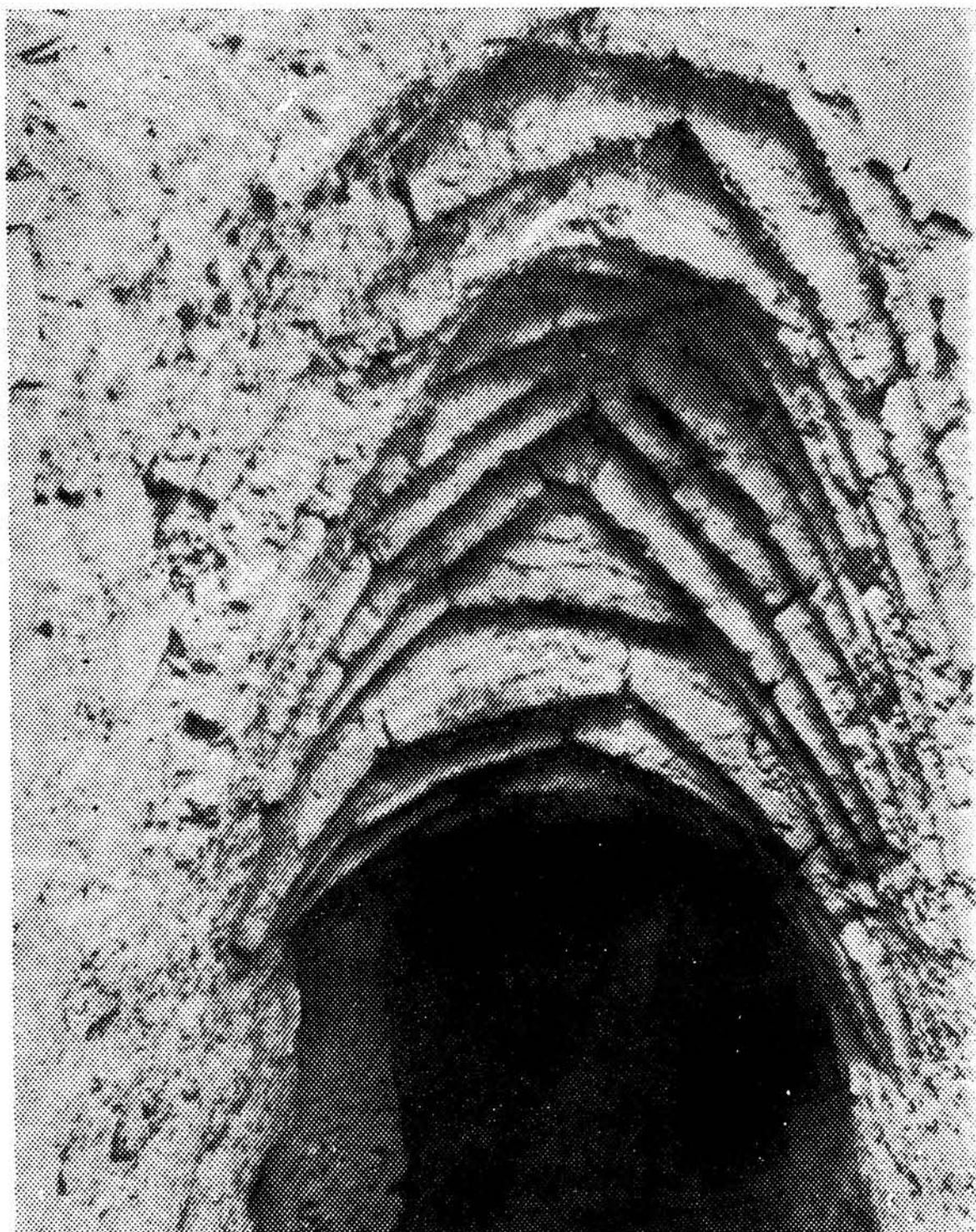


FIG. No. 2. — Deir el Medina, XVIIIe dynastie.



FIG. No. 4. — Touna el Gab I Nécropole d'Hermopolis, Epoque ptolémaïque.



FIG. No. 5. — Nécropole de Bagawat, Oasis de Kharga. IV^e siècle après J.-C.



FIG. No. 6. — Nécropole Fatimite près d'Assouan. Xème siècle.



FIG. No. 7. — Monastère copte de Wadi Natroun. XIIème siècle.

Pendant le 10^{ème} siècle, nous voyons dans la nécropole *Fatimite près d'Assouan*, ces mêmes voûtes par tranches inclinées, combinées avec des coupoles en trompes. Ces coupoles ont une forme plus allongée et présentent quelquefois des cannelures de formes décoratives variées. Elles montrent une plus grande maîtrise de la construction. (Fig. No. 6).

De la même époque date la *Kâah* de El Dardiri. Les 2 Iwans de la Kâah disposés symétriquement de chaque côté de la *Dourkaa* centrale ont 6 m. environ de portée et environ 15 m. de haut. Pour éviter le cintrage, les voûtes des *iwans* ont été construites jusqu'à une certaine hauteur en porte à faux et complétées par le procédé des tranches inclinées. Les voûtes de cette Kâa monumentale sont construites en briques cuites.

Au XII^e siècle, on a encore un bel exemple de cette construction dans le monastère copte de Wadi Natroun (Fig. No. 7).

*
**

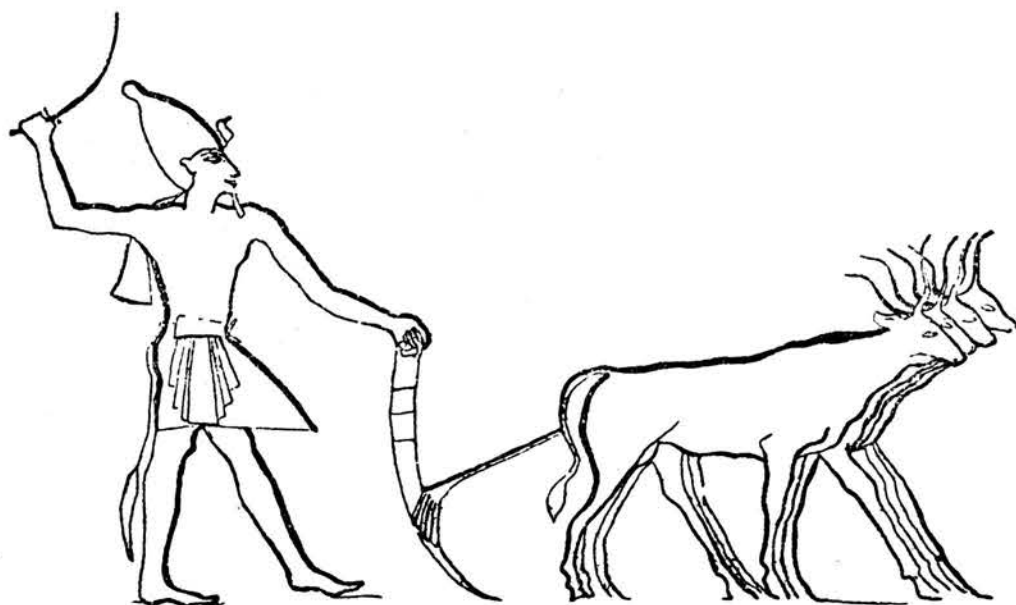
Les arts de l'Orient Byzantin et Musulman ont développé les procédés de construction des voûtes et coupoles en y introduisant des éléments nouveaux, tels que voûtes d'arêtes et autre voûte d'intersection, coupole à grande portée, construites en briques cuites aussi bien qu'en pierres de taille (époque mamelouk). Ce n'est plus là le sujet de notre étude qui ne concerne que les constructions de voûtes et coupoles exécutées sans cintrage. Ces modes de construction trouvent leur application dans nos conditions actuelles économiques et techniques pour les projets de grande extension de l'habitation paysanne et ouvrière. Ceci permettrait de réduire au minimum le coût de la construction et d'utiliser la main d'œuvre et les matériaux locaux.

Ces modes de construction sont encore en usage en Haute-Egypte et en Nubie et sont encore employés par des générations de maçons qui se les transmettent depuis la plus haute antiquité. Cette tradition tend à disparaître par le manque d'intérêt que les techniciens portent à ces procédés qui, pourtant, peuvent résoudre un grand nombre de problèmes concernant la couverture.

Nos efforts tendent à les remettre en œuvre et à en tirer toutes les possibilités pratiques et artistiques.

De tels procédés se révèlent applicables non seulement en Égypte, mais aussi dans tout pays se trouvant dans des conditions analogues.

HASSAN FATHY



LA LANGUE ET L'EXPRESSION

A PROPOS DE NOVALIS

A EDMOND JABES.

« Ganz begreifen werden wir uns nie; aber wir können uns weite mehr als begreifen ».

« Nous ne nous comprendrons jamais entièrement; mais nous pouvons faire beaucoup plus que de nous comprendre ».

(NOVALIS)

Toute œuvre classique est une œuvre morale : l'homme ne peut prétendre se connaître et s'exprimer que s'il se domine et se mesure. L'intensité de la passion est rendue par la tension d'un effort qui cherche la maîtrise de soi. Il peut échouer et se rompre, il ne peut pas être absent. Ce que l'écrivain met en scène, c'est une âme énergique, jusque dans la déroute, et qui, volontaire et raisonnable, ne cesse jamais de voir clairement l'étendue de sa victoire ou de sa défaite.

Le Romantisme juge cette maîtrise et cet équilibre comme le fruit d'une limitation artificielle de la nature humaine. L'homme, étant esprit, porte l'infini en lui; il ne peut donc se comprendre qu'en s'enfermant dans des limites, à la taille des images ou des concepts qui commandent son langage. La vie spirituelle est antérieure et supérieure en droit à la vie morale et policée. Elle est plus ample et plus riche, et ne saurait passer dans la langue du commerce social. La raison, fille de la Cité, n'est valable que

pour des échanges contrôlables ; chaque mot de son vocabulaire traduit un objet défini, et chaque règle de sa syntaxe est la transposition linguistique de vieilles coutumes, qui légifère dans notre pensée, comme le droit écrit dans nos actions. L'individuel ne peut se couler dans ces cadres ; il est ineffable.

C'est alors pour le poète, conscient de cet écart entre son être et sa langue, une perpétuelle cause de souffrance, car il semble que le propre de l'homme soit d'exister pour les autres plus que pour soi. Plus ils pressent de vie en lui, plus il désire avec ferveur la communiquer. « Vivifier toutes choses, écrit Novalis, tel est le but de la vie ». La poésie sera la forme par excellence de la vie, parce qu'elle est la création où l'on donne le plus pur de soi-même. La paternité d'un poème — ce qui n'a rien à voir avec les revendications de droits d'auteur — est l'œuvre la plus parfaite de la génération parmi les hommes, celle qui les fait ressembler à Dieu. Mais il faut bien que le Verbe, le Logos, soit autre chose que la froide raison entourée de sa famille de mots techniques. Or semblable Verbe existe-t-il, est-il à la portée de l'homme ? En fait, nous voyons la plupart des poètes du Romantisme se désoler. Un Lamartine gémit devant l'impuissance du langage à rendre ce qu'il ressent. Hugo veut mettre un bonnet rouge au vieux dictionnaire ; mais en réalité ce n'est pas une révolution « sociale » qu'il faut à la langue pour la rendre authentiquement poétique, c'est un renversement de tous les cadres sociaux, une révolution permanente, allons plus loin, une anarchie.

Or n'est-ce pas détruire une langue que de réclamer pour elle une liberté absolue ? Sans doute, si cette liberté, c'est l'arbitraire. Mais n'y a-t-il pas moyen de la comprendre autrement ?

Novalis me paraît apporter pour éclairer le problème ainsi posé, des idées fort originales. Son inspiration juvénile lui a permis d'échapper à l'alternative des autres Romantiques, le désespoir ou l'ironie. Il se met lui-même en scène dans ce passage révélateur de son *Heinrich von Ofterdingen* : « Ses proches s'étonnaient de l'éloquence du jeune homme, de la plénitude de sa pensée imagée... Klingsohr savait entretenir son enthousiasme et attirait peu à peu toute son âme sur ses lèvres ». Les termes sont ici d'une précision remarquable : l'éloquence n'est pas la pompe oratoire, c'est la « *Beredsamkeit* » qui persuade, la faculté de communiquer à son entourage, non une pensée abstraite ou toute faite et cristallisée dans les formes du langage, mais une pensée pleine, c'est-à-dire riche d'images et animée par les images ; ces images elles-mêmes ne sont pas la fabrication d'une volonté ouvrière, ni le produit d'une chasse épuisante à travers les lieux communs des métaphores : elles naissent d'un enthousiasme que Klingsohr entretient par sa présence, d'une ouverture joyeuse au monde, non d'une jubilation intérieure repliée sur soi ; enfin c'est l'âme tout entière qui vient sur les lèvres, de sorte que la vie vient se concentrer sur elle, en un mode expressif d'existence, comme elle le fait parfois dans les yeux des mourants.

Quel est donc ce magicien, cet harmonieux Klingsohr ? Quels sont ses sortilèges ? C'est un poète, et près de lui, l'âme poétique d'Henri s'émeut et s'épanouit. Elle s'ouvre avec joie au monde, l'accueille et se donne à lui, le vivifie et en reçoit une vie nouvelle. Le sortilège, c'est l'amour, l'amour de Mathilde. Or le dialogue entre les deux jeunes gens fait clairement apparaître qu'il n'est pas du tout question pour eux de chercher à exprimer ce qu'ils ressentent l'un pour

l'autre : l'amour est une certitude immédiate qu'il n'y a pas à paraphraser. Ontologiquement, il dépasse de loin le cercle des sentiments qui unissent deux êtres, même s'il est né pour eux de leur rencontre. Il est pour chacun une révélation par l'autre et en l'autre de l'universelle sympathie qui circule dans la nature comme un sang généreux, il est une participation à cette sympathie ; et dès lors tout objet, vivant ou inanimé, devient pour toute âme un miroir, mieux encore une part d'elle-même, une façon à elle d'exister. Or cette part est sans doute la meilleure, car c'est elle qui vit au grand jour, offerte à tous les yeux pour leur ravissement, loin des ombres cavernes de la conscience de soi. Le poète cesse d'être lui-même, c'est-à-dire un être en soi et pour soi ; il s'identifie à sa Parole, il devient l'objet qu'il célèbre ; mais l'objet qu'il célèbre ne doit pas être confondu avec la célébration d'un objet, où subsiste toujours la dualité de la chose et du verbe, avec la possibilité et la tentation de comparer l'un à l'autre. La célébration n'est pas une dénomination extrinsèque à l'objet, mais une nouvelle manière d'être de cet objet, si bien que « l'objet célébré » est comme tel une réalité et une unité qui sont justement celles de l'image poétique.

Ainsi le problème de l'expression de soi se pose en termes originaux et par là même trouve sa solution. Partout présent chez Novalis, il peut passer inaperçu précisément parce qu'il se formule et se résout, non pas en fonction d'un égoïsme pour qui seuls compteraient le Moi et le souci de le rendre sans le défigurer ni l'appauvrir, mais au contraire en fonction d'une générosité sans retour pour tous les êtres, sorte de familiarité enfantine de l'homme avec le monde. La maxime du Poète pourrait donc dire : « Aime et fais ce que veux ; aime et laisse-toi chan-

ter ». Non qu'il ne faille pas de travail et d'élaboration verbale. Mais ce travail s'enferme dans une technicité matérielle précise ; il ne doit s'exercer qu'à l'intérieur de la langue sur les mots et leur ajustement. Car il ne s'agit pas d'une œuvre de traduction : les langues ne sont pas des ensembles inconsistants de sons et de signe qui demanderaient à être sans cesse réglés sur l'âme, qu'il faudrait travailler et enfler jusqu'aux dimensions exactes des sentiments à exprimer. Novalis comprend bien que son point de vue ne peut se soutenir vraiment que si la langue est autre chose que l'*Umgangssprache* utilisée dans les relations quotidiennes de la vie commune ou savante. Or il est vraisemblable que l'essence du langage tourne le dos à ce qu'on appelle la langue « vivante », qui n'est que mercantile et terre à terre. Les hommes profanent et dépoétisent toutes choses en les forçant à servir leurs besoins et leurs désirs. Mais primitivement, les langues ont dû être libres et indépendantes, et constituer des touts, dont chacun avait sa puissance propre, sa physionomie, sa valeur, sa portée et sa place particulière parmi les autres réalités de la nature. Le poète se doit d'en retrouver les lois et les possibilités, de les suivre et de les exploiter pour elles-mêmes, ainsi que le potier fait sortir de la nature et des moyens de la glaise, la belle forme d'un vase, en laissant simplement ses mains habiles se concerter avec les ressources et l'agrément de la matière. C'est à cette condition qu'un art est désintéressé.

Grande est donc l'importance des déclarations de Novalis, quand il écrit :

« La langue en général a son cercle déterminé. Par l'exercice et la réflexion, le poète apprend à connaître sa langue. Il sait ce qu'il peut accomplir avec

elle exactement, et il se refusera à toute tentative insensée de la tendre au dessus de ses forces ».

Et encore et surtout :

« Le propre de la langue, qui est de ne se soucier que d'elle-même, personne ne le connaît. C'est ce propre qui en fait un mystère si fécond et tel que, dès qu'on ne parle que pour parler, on profère les vérités les plus magnifiques et les plus originales. Mais, veut-on parler de quelque chose de déterminé, la langue capricieuse ne fait dire que les élucubrations les plus ridicules et les plus déraisonnables ».

La langue est le château de la Belle au Bois Dormant, monde merveilleux et assoupi, que le Prince Charmant, l'Amour, vient éveiller et animer. Car l'amour ne se dit pas ; il dit ce qu'il aime, et il aime ce qu'il dit. L'être aimé que le poète chante en ses vers, c'est l'être qui est chanté. Et qu'on n'aille pas penser qu'il l'a chanté tel qu'il le voyait : c'est d'un gribouilleur que de faire retentir ses illusions et ses mécomptes ; le vrai poète, au contraire, voit son amour tel qu'il le chante. L'Amour fait exister son objet en image poétique et en Hymne.

De la sorte se résout le dilemme entre l'infinité de l'esprit et les nécessités de l'expression. L'amour est infini et ne s'exprime pas. La langue est le chant propre de l'expression. Elle n'a pas à exprimer l'amour, ni aucun autre sentiment de l'âme, ni rien d'autre absolument.

Elle est expressive par elle-même ; elle est un monde en expression. Mais entre l'amour et le langage, Novalis découvre un lien essentiel puisque l'un et l'autre répondent à ce mystérieux appel qui incite l'homme à sortir de soi et à se communiquer. Par un effet de sa plénitude et de sa surabondance, l'amour enfante et éduque le langage, comme une terre fertile produit

toutes les variétés de plantes, cantique silencieux à la vie et à la fécondité.

« La végétation est la langue toute spontanée du sol. Toute feuille nouvelle, toute fleur singulière, est un certain secret qui se pousse au jour, et qui, ne pouvant d'amour et de joie se mouvoir et accéder au verbe, devient une plante paisible et muette ».

*
* *

Ce que nous venons de parcourir de la pensée de Novalis me paraît être une synthèse personnelle et originale d'un incontestable grand poète, qui a médité sur sa propre expérience dans la ligne d'une tradition platonicienne et surtout néoplatonicienne. Nous y trouvons un rajeunissement teinté de romantisme, et une adaptation au cas particulier de la création poétique, de très anciennes idées sur le Logos et le Verbe. En ce sens, il faut reconnaître que Novalis a su tirer de ces conceptions de métaphysique mystique, une doctrine extrêmement éclairante sur le problème psychologique et esthétique de l'expression. Je crois que son point de vue sur la langue est le bon, et qu'il est seul capable de résoudre les difficultés auxquelles se sont heurtés sur cette question, théoriciens et poètes.

Mais dans son œuvre même, Novalis offre certaines réalisations de sa pensée, selon une direction qui sera approuvée par beaucoup de nos poètes contemporains, mais qui ne me paraît pas s'imposer. Que la langue poétique ait à rompre avec celle des commérages, des journaux et des ouvrages scientifiques, c'est certain. Elle doit retrouver, sous sa vie sociale, la vie pour ainsi dire personnelle de chaque mot. Qu'il soit pour cela inévitable de faire éclater des enveloppes verbales trop rigides, on ne saurait le nier. Mais il n'est pas pour autant indiqué de recommander la con-

fusion. Que l'âme poétique soit essentiellement sensible à l'universelle sympathie de la nature, et qu'elle en tire ses images les plus expressives, soit. Mais de là à conclure en faveur d'une métaphysique esthétique de l'agglutination et de l'engluement de tous les êtres dans une indistinction totale, il y a loin, et l'on peut même se demander si ce mélange universel serait favorable à la création poétique.

Il me semble que nous tombons dans un abus de ce genre, dans des passages comme celui-ci, que je tire des « *Lehrlinge zu Sais* » :

« Ce n'est peut-être qu'une disposition malade de l'homme sur le tard, que de perdre la faculté de mêler à nouveau ces couleurs éparpillées de son esprit, et de reproduire à volonté le vieil état de nature dans sa simplicité ».

De là sort l'idéalisme magique de Novalis, son goût pour le conte et la fable, qui va rejoindre les fantasmagories de Hoffmann, son apologie de l'enfance et du rêve. « Le rêve, écrit-il me paraît être un rempart contre la régularité et l'habitude dans la vie, un libre délassement de la fantaisie enchaînée, qui y jette pêle-mêle toutes les images de la vie, et interrompt le sérieux constant de l'adulte par un joyeux jeu d'enfant. Sans le rêve, nous deviendrions vieux plus tôt ».

Sans doute ce n'est pas le rêve freudien et ses révélations symboliques de l'inconscient. Mais c'est tout de même un rêve qui brise les catégories de la vie rationnelle des adultes, et qui tend, en libérant les images, à les laisser s'associer selon des affinités inconnues et imprévisibles. En outre l'appel à l'enfance annonce Baudelaire. On verra donc en Novalis un précurseur.

Et pourtant le recours au rêve, que ce soit le songe ou la rêverie, semble bien un relâchement dans

cette doctrine si serrée. Le rêve n'est jamais qu'un grossier remaniement de la vie éveillée et de la perception, et cela est tout particulièrement vrai — soit dit en passant — du rêve freudien. Chaque fois que Novalis s'en est servi, par exemple dans les contes de son Heinrich von Ofterdingen, il lui a été impossible de s'élever au-dessus d'un symbolisme pesant et gauche, parfaitement artificiel. Par contre, dans ses *Hymnes à la Nuit*, il a atteint à la poésie véritable. C'est que là, il a fait œuvre, non de *rêve*, mais d'*imagination*. Or l'imagination poétique n'a rien de commun avec la fantaisie débridée. Elle est la faculté de voir et de sentir l'image dans la perception ; et l'image n'est pas un double affaibli de la perception, mais son mode singulier de présence à la conscience. Aussi, tandis que la perception proprement dite se limite aux contours de l'objet qu'elle saisit, l'image, qui pourtant n'est matériellement rien de plus, peut contenir tout un monde. Voici un fragment de poème qui n'est pas proprement symboliste, mais qui fait bien saisir le procédé de l'imagination, au terme duquel les choses, tout en restant ce qu'elles sont, deviennent autre chose que ce qu'elles sont matériellement dans la perception.

*Ici peut-être, une jeune fille aussi s'est baignée
Une jeune fille aux joues et aux lèvres roses
Sur son corps joli cette vaguelette a joué
Sur la si blanche rondeur de son sein.
Et quel transport ! La vaguelette baigne
A son tour ma poitrine nue !
O, vrai ! A sentir seulement cette pensée
C'est une douce et ravissante joie.*

Sans entrer dans un long commentaire, on remarquera facilement que la vague et l'eau ne sont pas utilisées pour suggérer *par* image l'idée d'une étreinte parfaite, ou quoi que ce soit de ce genre. Elles ne sont pas des termes de comparaison, mais le motif central du poème. Seulement il n'est pas question d'une vague en général avec tout ce que la signification et l'import de ce mot peuvent éveiller d'associations ; il s'agit de cette petite vaguelette, dont la représentation fait corps avec l'esprit du poète pour constituer une image originale, riche de développements possibles et de germes poétiques.

Nous ne trouvons ici qu'une seule image ; mais qu'il s'en présente plusieurs qui jouent ensemble, comme dans les Hymnes à la Nuit, et on aura un symbolisme pur.

On cite trop souvent les Hymnes à la Nuit sans remarquer assez la valeur toute spéciale qu'ils ont dans l'œuvre du poète. C'est une erreur totale de parler à leur sujet de révélation onirique. Le rêve y joue un rôle, mais ce n'est pas du tout le rêve magique, fantastique, mélodramatique et immodéré dont Novalis a développé ailleurs les visions romantiques ambitieuses ; c'est le simple jeu des images au service d'une inspiration authentiquement mystique.

Il suffit de lire pour s'en convaincre. L'origine des thèmes transfiguratifs de l'univers qui constituent ces méditations religieuses et poétiques, est un événement douloureux, la mort de Sophie von Kühne, la fiancée de Novalis. La conviction profonde que toutes les plus belles images du monde ne pourraient jamais lui retracer qu'un souvenir, un rêve « en habit gris », pousse le poète à rechercher par une autre voie la contemplation véritable des traits chéris réellement retrouvés. Il ne veut donc pas se contenter d'un vain

songe ; il n'a que faire d'une consolation imaginaire ; ce n'est pas un fantôme de passé qu'il aimera à faire revivre dans son souvenir délabré : il est en quête d'une vie nouvelle ; il doit mourir à ce monde qui ne contient que les ruines de son amour. L'image de la mort chasse celle du néant et s'emplit de la promesse d'un au revoir.

Les Hymnes sont donc en même temps qu'une expression poétique imagée, une théorie métaphysique de l'image, justement parce qu'ils sont une poursuite des images *réelles*, dans un au-delà des images factives.

Le premier hymne chante la lumière et ses splendeurs. Elle est présentée à la fois comme la source de tout un monde d'images et comme le principe de l'univers sensible matériel. Sur le plan de la pensée, le texte évoque les rêveries des philosophes présocratiques qui s'ingéniaient à faire surgir toutes les formes à partir d'un élément unique, l'eau, la terre, l'air ou le feu. En ces âges anciens, l'imagination s'exerçait librement, n'étant pas gênée par une raison critique ni maniérée par une fausse pudeur intellectuelle. C'est là, sans doute, qu'il faut chercher la véritable spontanéité de l'imagination. Novalis commence par caractériser la nature de la lumière, en l'amplifiant progressivement : « la toute gaie lumière avec ses couleurs, ses rayons et ses vagues, avec sa douce universelle présence : le jour et son éveil ». Elle remplit ainsi le monde, et au terme de son expansion, elle embrasse la vie et les activités humaines. Elle est elle-même vie et anime toutes choses : « Comme l'âme la plus intime de la vie le monde gigantesque des étoiles dans leur course sans halte la respire ; la respire la pierre étincelante immobile à jamais... ». Mais les métamorphoses de la lumière, jeu cosmique d'images, se poursuivent :

la plante attachée à la terre se tourne vers elle et l'aspire ; l'animal « sauvage, ardent, multiforme » manifeste à son tour la plasticité de la substance lumineuse. Enfin vient l'homme, l'étranger de ce monde, dernière étape de l'évolution, mais dont l'âme exprime la pure essence de la lumière : « Tel un roi de la nature terrestre, il convie chaque force à d'innombrables métamorphoses, il noue et dénoue des liens infinis, il recouvre de son image céleste tous les êtres de cette terre. Seule sa présence révèle la merveilleuse majesté des empires du monde ».

Ainsi, la lumière prend toutes les formes, mais en même temps elle les distingue, dessine les limites et les ombres portées, et dans l'imagination humaine qu'elle éclaire, elle engendre le pouvoir de créer d'autres formes semblables. Mais ce sont justement ces images nettes, images de la vie terrestre, qui sont insuffisantes pour le but que veut atteindre le poète. Ce sont pourtant des images, notons-le, qui ne sont pas sans valeur poétique. Etrangères au procédé superficiel de la comparaison et de l'allégorie, elles naissent de la parenté réelle qui se révèle entre les êtres dans ce foyer du monde qu'est l'imagination humaine. Seulement elles restent factices, parce qu'elles sont le produit d'un découpage partiel de la sensation. Novalis a parfois tenté de retrouver leur fondu par le moyen simpliste et artificiel du mélange total, mais il n'a réalisé alors que des fantasmagories criardes. Dans les Hymnes à la Nuit, il s'en détourne. « Abwärts wend' ich mich ».

La Nuit ! Autre source d'images, mais d'images de l'âme, cet être obscur que nous portons en nous et qui nous est impénétrable. « Sainte, ineffable, mystérieuse nuit ». Pour beaucoup de romantiques, pour Lamartine en particulier, le crépuscule est l'heure de

la rêverie, l'heure du souvenir, de la méditation astronomique sur les mondes et l'odyssée de l'âme à travers les espaces, l'heure des questions angoissées et des vagues et grandioses hypothèses, l'heure mélancolique des pâles espérances. Pour Novalis, la nuit prend un aspect positif. Elle découvre à l'homme sa connaturalité : « Tu prends plaisir à nous, toi aussi, sombre nuit ». Le poète est engagé dans la nuit qui s'insinue en lui. Il a dit ailleurs, reprenant cette expérience : « C'est vers le dedans que va le chemin plein de mystère ». Mais cette nuit qui le pénètre et où il se perd, apporte avec elle sa clarté unique. « Plus célestes que les brillantes étoiles nous paraissent les yeux infinis que la nuit a ouverts en nous ». Et ces yeux sont faits pour voir l'Amour et la Bien-Aimée. « Dans ses yeux, reposait l'éternité ». L'image existe-t-elle qui rendra ce pur échange de regards ? Novalis l'a osée : c'est la lumière de la nuit. « Ce fut le premier, l'unique rêve, et ce n'est que depuis ce rêve que je sens en moi une foi éternelle et immuable au ciel de la nuit, à sa lumière, la Bien-Aimée ».

« Comme la lumière à présent me paraît pauvre et puérile ! « Oui, l'imagination diurne ne fait que des fictions aussi peu chargées d'être que le monde ; seule l'imagination nocturne enfante des images que remplit l'amour, des images qui expriment la totalité essentielle de l'homme, cette étrange créature dont la moindre sensation renferme des aspirations infinies. Qu'importe alors le monde de la lumière ? Nous continuerons à y vivre, nos yeux continueront à le voir, mais sans s'y laisser attacher. « Je veux bien... glorifier toute la magnificence de ton éclat, poursuivre sans me lasser la belle harmonie de tes œuvres factices... Mais le fond de mon cœur demeure fidèle à la Nuit et à l'Amour créateur, son enfant ».

« Ce fut le premier, l'unique rêve ». Ces mots, hélas, peuvent s'appliquer à l'œuvre même de Novalis. Les Hymnes à la Nuit sont le premier et l'unique rêve. Sous leur forme de poème en prose, ils sont la seule exploitation de la riche théorie de l'image si pleine de promesses sans effet. Les « Geistliche Lieder », cantiques religieux et mystiques, ont du rythme et de la fraîcheur, mais ils restent limités à un matériel banal d'images. Novalis a beaucoup pressenti ; il a très peu réalisé. Au fond, il n'a jamais pu se dégager d'un genre où Hoffmann s'est illustré dans « Der goldene Topf », le conte merveilleux et platement métaphysique.

Mais il y avait autre chose en Novalis : c'est ce que nous avons voulu montrer en soulignant ainsi ce qui, dans sa pensée, garde un sens pour nous, au delà des ruines du romantisme.

ROGER ARNALDEZ



PETITE CHRONIQUE NERVALIENNE

Victime à la fois de sa « gentillesse » et des circonstances dramatiques de sa vie et de sa mort, Gérard de Nerval a été pendant très longtemps ignoré et incompris. On ne voyait en lui qu'un « charmant poète » ; on s'offusquait du caractère indéchiffrable de certaines de ses œuvres dont on avait vite fait d'expliquer l'obscurité par la folie ; et les auteurs de Manuels d'histoire littéraire ne lui consentaient qu'une mention de quelques lignes. Lentement, patiemment, au cours des trente dernières années, des fervents de son œuvre ont « renversé la vapeur ». On a vu paraître au Divan et chez Champion deux belles éditions des *Oeuvres complètes* et la Pléiade en prépare une nouvelle. Des érudits et des critiques de plus en plus nombreux se sont penchés sur ces textes les plus mystérieux et sont parvenus souvent à en dégager les secrets. Toutes ces recherches ont abouti à un renouvellement complet non seulement de notre connaissance de l'homme mais de notre jugement sur un écrivain qui apparaît de plus en plus comme un des plus purs et des plus grands de l'histoire littéraire du dernier siècle.

Parmi les plus récents de ces courageux exégètes d'une œuvre difficile, il convient de placer au premier rang, Jean Richer qui, dès sa première publication s'est affirmé comme un maître des études nervaliennes. C'est qu'il allait tout droit à l'un des problèmes essentiels que pose l'étude de la vie spirituelle de l'auteur d'*Aurélia*, celui de ses rapports avec ces maîtres étranges : Cazotte, Fabre d'Olivet, Dupont de Nemours, Martinez de Pas-

qually, Swedenborg, Saint Martin, etc... qu'il appelait lui-même — sans la moindre intention péjorative, soyons-en certains — les « *Illuminés* », et dont la puissance d'envoûtement sur certains des plus grands esprits du XIXe siècle — Balzac, Hugo, Baudelaire, Nerval — apparaît chaque jour plus certaine. Le petit livre de J. Richer intitulé *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques* (1) n'était peut-être pas sans défauts. Il péchait par une certaine gaucherie de la composition, par des obscurités (qui ne tenaient pas toutes au sujet traité) par une sorte d'impuissance à porter un jugement d'ensemble, à nous offrir ce que nous aurions désiré : une histoire de la vie spirituelle de Gérard à la lumière de ces enseignements ésotériques qui la déterminèrent si puissamment. Mais il ruisselait de richesses, de textes inédits, d'indications précises de sources. Surtout il prouvait à l'évidence que l'auteur des *Illuminés* n'avait pas fréquenté ces penseurs ésotériques par une pure curiosité de dilettante, mais poussé par une angoisse profonde en face de sa destinée personnelle.

Depuis lors Jean Richer n'a cessé de travailler sur Nerval. Il a publié régulièrement dans le *Mercur de France* des lettres inédites, des documents d'archives relatifs aux Missions secrètes confiées par le Gouvernement français à Gérard au cours de ses voyages, ou à ses manuscrits de pièces de théâtre soumis à la Censure. Il prépare pour la Pléiade l'édition de la *Correspondance générale* que nous attendons avec impatience. Aussi ne doit-on pas s'étonner que l'éditeur Pierre Seghers lui ait confié la présentation de l'auteur des *Chimères* dans sa précieuse collection des *Poètes*

(1) José Corti, 1947, ed. du Griffon d'Or, in 12, 218 p.

d'aujourd'hui (les œuvres de ce poète parues il y a cent ans sont en effet, assez paradoxalement, l'une des sources directes de la poésie contemporaine!). Ce petit livre qui vient de paraître (1) est naturellement très bien informé. Il comporte un ensemble d'illustrations remarquables dont quelques unes sont intensément émouvantes. Il apporte en somme au grand public la meilleure initiation à la poésie nervalienne.

*
**

Le Docteur L. H. Sébillotte n'est pas un écrivain de profession. Le livre qu'il vient de publier chez José Corti : *Le Secret de Gérard de Nerval* (2) est pourtant écrit avec une sûreté de main étonnante. La fermeté du diagnostic, l'intelligence dans l'exploitation des documents sont d'un grand médecin ; l'exposé est celui d'un excellent écrivain. Ce livre me paraît à l'heure actuelle le plus pénétrant, le plus vigoureux de tous ceux qu'a inspirés le « cas » mystérieux et tragique du pauvre Gérard.

J'hésite pourtant à livrer le « secret » découvert par le Docteur Sébillotte. Non que je veuille laisser aux lecteurs de son livre le « plaisir de la découverte ». Une telle pensée serait scandaleuse, et il ne s'agit pas de « roman-policier » ! Mais, faute de pouvoir exposer avec toutes les nuances nécessaires la pensée de l'auteur je crains de la faire paraître, par un brutal énoncé puérile, grossière, inadmissible. Le docteur Sébillotte pense que le drame de Gérard fut celui de *l'impuissance*,

(1) Ea. P. Seghers Coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1951, 222 p.

(2) Corti, 1948 in 12, 272 p. Introduction du Dr. Allen Brousseau.

impuissance non totale sans doute, mais réelle en face de l'être qu'il aime le plus au monde : Jenny Colon. Autour de son souvenir, son imagination poétique, animée par un désir inconscient de « compensation » a construit les « mythes » les plus extraordinaires et les plus poétiques. Qu'on ne se hâte pas de hausser les épaules, de crier à la manie du freudisme et qu'on lise d'abord de près cet admirable livre. On verra comment l'auteur nous fait vivre sa recherche, participer à ses incertitudes, à sa progressive conquête de la vérité. On sera, comme je l'ai été, pleinement convaincu. Au reste qu'on ne s'attende pas à trouver dans cette étude l'exposé d'une thèse médicale sous forme démonstrative. Rien de plus délicat, de plus sensible aux mille nuances de la vie de l'esprit. L'étude des mystérieux rapports du génie et de la folie, de la sexualité et des mythes sublimateurs, plus généralement du corps et de l'esprit est ici conduite avec fermeté et subtilité. La valeur artistique des œuvres n'apparaît d'ailleurs pas négligeable à l'exégète qui trouve au contraire des indices particulièrement précieux pour ses interprétations psychologiques dans les déformations plus ou moins conscientes que l'artiste impose à la réalité. Enfin, et c'est l'essentiel, on sent passer, à travers ces pages, une sympathie vraiment fraternelle. Tout se passe comme si l'auteur d'*Aurélia* avait été pour le Docteur Sébillotte non un sujet d'étude scientifique — littéraire ou médicale — mais un être humain vivant et souffrant sur lequel il s'est penché avec cette *charité* qui inspire naturellement l'homme chargé par ses fonctions mêmes d'apaiser la souffrance des hommes.

*
* *

J'ai gardé pour la fin de cette Chronique, la publication nervalienne à la fois la plus récente et la plus

importante : l'Édition critique du *Voyage en Orient*, publiée par M. Gilbert Rouger aux éditions Richelieu (1). Nous possédions déjà plusieurs bonnes éditions du *Voyage* (celles de Chuzeville, de Clouard et de Bachelin) ; mais elles sont toutes et de très loin dépassées par celle-ci qui, pendant longtemps désormais, fera seule autorité.

D'abord c'est un magnifique ouvrage. Non que je me réjouisse sans arrière-pensée des illustrations. Je n'aime guère les illustrations en général ; dans le cas particulier, sans nier l'intérêt esthétique des gravures sur bois de Yves Treverdy, je ne me console pas qu'on n'ait pas utilisé l'incomparable documentation que constituaient naturellement les œuvres des peintres orientalistes contemporains dont Gérard s'est d'ailleurs inspiré dans de nombreuses pages de son œuvre. Quoi qu'il en soit, ces quatre in 8° carrés s'imposent à notre admiration d'abord par un splendide papier glacé et surtout par une typographie somptueuse pour laquelle ont été utilisés les plus nobles caractères de l'Imprimerie nationale.

Cette édition si belle est aussi très savante. C'est une édition « critique ». C'est-à-dire qu'en face du texte de 1851 que G. Rouger choisit avec raison comme étant, le plus sûrement, le dernier contrôlé par l'auteur, on nous donne toutes les *variantes* des textes antérieurs, ceux qui s'échelonnèrent dans différents journaux et revues au cours de la longue genèse de cette œuvre qui paraît si abandonnée et qui est le fruit d'un long et minutieux travail d'artiste. Ces notes critiques sont accompagnées d'autres fort nombreuses qui apportent sur le texte mille éclaircissements d'ordre biographique, géographique, historique et philosophique. En tête de l'ouvrage enfin on peut lire une monumentale

(1) 4 vols. en 8°, Paris, 1950.

introduction ou le savant exégète après avoir retracé très exactement les étapes du voyage réel de Gérard en Orient, puis celles de la « genèse » de son œuvre, porte sur cette œuvre un jugement d'ensemble à la fois ferme et nuancé.

L'avouerais-je ? tant de richesses ne m'ont point suffi ! Je trouve M. G. Rouger trop avare de rapprochements purement littéraires. Non avec les modèles que Nerval a délibérément imités et pillés — tout cela est clairement indiqué — mais avec les œuvres d'autres écrivains ayant abordé les mêmes sujets et qui furent pour Gérard des maîtres qu'il s'agissait avant tout de ne pas imiter — tels Chateaubriand, Lamartine ou Volney, ou encore avec des écrivains inspirés par Nerval : il y a une note sur Colette et certaine recette de poulet rôti qui est vraiment savoureuse, — c'est le cas de le dire ! — seulement, elle est unique en son genre ! Je trouve aussi un peu insuffisants les renseignements d'ordre topographique, géographique, historique, sociologique, etc... Cette excellente édition laisse intact l'un des grands problèmes posés par le *Voyage* et dont la solution serait, il faut le reconnaître, d'un bien grand intérêt pour les Egyptiens de 1951 : dans quelle mesure l'Orient qui nous est présenté par Gérard est-il un Orient de rêve ou de fantaisie ou un Orient réel ? Le fait qu'on ait prouvé qu'il a pillé William Lane ou d'autres fabricants d'ouvrages sur l'Égypte ne fait que reculer le problème. Il s'agirait de savoir d'abord si ces modèles étaient bien informés, deuxièmement dans quelle mesure la transformation qu'il leur a fait subir est allée dans le sens de la vérité ou de la fantaisie.

Ainsi, en lisant ce livre, je suis tout de même resté un peu sur ma soif. Mais vraiment j'ai du scrupule à formuler ces regrets. Car tel qu'il est le livre de G. Rouger est chargé déjà d'étonnantes richesses. En parti-

culier, soit qu'il utilise de façon pertinente les découvertes des érudits ses prédécesseurs soit qu'il exploite les siennes propres, singulièrement celles qui lui ont permis d'affirmer joliment que l'escale de Gérard à Cythère n'était qu'une « escale tardive rue de Richelieu » (c'est-à-dire à la Bibliothèque Nationale), il apporte sur la question des *Sources* du *Voyage* un ensemble de documents parfaitement bien mis au point. Soulignons enfin que la joie de ces découvertes n'obnubile à aucun moment le jugement esthétique de l'éditeur. Il n'est pas un chercheur de sources déformé par la manie professionnelle ; il reste parfaitement sensible à la beauté du texte.

Désormais, tel qu'il se présente à nous dans cette admirable édition, *Le Voyage en Orient* nous permet de mesurer toute la grandeur de Gérard de Nerval, d'analyser son travail d'artiste, de pénétrer les secrets de sa création, de voir comment, de ses souvenirs de voyage, de ses innombrables lectures, de ses joies, de ses souffrances, de ses rêves, il a tiré, par la mystérieuse alchimie de son art, l'un des plus grands livres de la prose française.

BERNARD GUYON



GERARD DE NERVAL,

A TRAVERS SES LETTRES

« *Mon cœur a son secret,
ma vie a son mystère* »....

Sonnet d'Arvers.

Au fil des souvenirs.... Je les revois encore, sans trop fouiller dans ma mémoire, ces deux carnets rose corail de l'auteur de « *Sylvie* » — tant admirés jadis chez un ami-collectionneur qui vient, paraît-il, de les vendre, à Paris, pour un prix assez raisonnable.

Et je retrouve, ce soir, dans mes notes, la copie que j'avais faite alors de certains fragments de lettres voisinant, dans ces carnets, avec les premiers brouillons d' « *Aurélia* ». (1)

*
**

« Je sors d'une nuit terrible », écrivait en 1836 Gérard de Nerval à Jenny Coulon — une actrice idolâtrée par lui comme un archange, mais qui le repoussait avec dédain. « Je suis malheureux par ma faute peut-être, et non par la vôtre ». « Je mourrais plutôt que d'exciter encore une fois votre mécontentement ». « Oh ! pardonnez je ne suis pas volage, moi : depuis trois mois, je vous suis fidèle, je le jure devant Dieu ».

(1) ...dont les dernières pages ont été écrites à la maison de santé du Dr. Blanche, où Gérard de Nerval fut interné, en 1840, et où mourut Maupassant, en 1893.

Un peu plus tard, congédié de nouveau, sans aucun ménagement, cette fois, il écrit comme égaré : « Un regard m'abat, un mot me relève. Je ne me sens fort que loin de vos yeux ». « Oui, j'ai mérité d'être humilié par vous ; oui, je dois payer encore de beaucoup de souffrances l'instant d'orgueil auquel j'ai cédé. Ah ! c'était une risible ambition que celle-là. Me croire chéri d'une femme de votre talent, de votre beauté ». « Je dois borner mes prétentions à vous servir. J'accepte vos dédains comme une justice. Ne craignez rien, j'attends.... ».

C'est en vain qu'il la loue et la sert — allant jusqu'à composer des pièces en vers et une revue théâtrale pour elle. Et, comme si les premières atteintes de sa raison venaient s'ajouter aux peines de son cœur, il la défie d'être plus forte que sa passion : « A un amour tel que le mien, obstiné, inlassable, il fallait une résistance inouïe ». ... « Toutefois, ne craignez rien, je suis encore mal remis du coup qui m'a frappé.... ». Il cherche à oublier, à se vaincre ; s'enfuit en Autriche où il essaie de papillonner autour de gracieuses jeunes femmes, lui « si lourd et gauche, le front dégarni », écrit Pierre Borel, « et n'ayant pas d'autre beauté que celle de ses yeux pensifs ».

A Vienne, la grande pianiste Marie Pleyel paraît goûter sa vive conversation, à mots couverts, que des contemporains ont comparée à une pluie d'étoiles. Quelle joie de n'avoir pas trop déplu ! « J'étais si heureux », lui avoue-t-il dans une lettre, « de sentir mon cœur capable d'un amour nouveau ». Il lui écrit avec les mots mêmes dont il s'était servi pour exprimer à Jenny sa tendresse. Et à les lire sur le papier, presque identiques, il y voit comme une profanation de ses souvenirs, explique-t-il dans le second carnet,

et en éprouve un tel remords qu'il préfère quitter Vienne.

Quelque temps après, lors d'un concert à Bruxelles, il retrouvera à la fois Marie Pleyel et Jenny Coulon — celle-ci lui souriant, lui pardonnant « Divine pitié que ce pardon », écrira-t-il de retour à Paris. « Trop d'impatience et d'allégresse comblent mon cœur ». mais aussi trop de travail et de veilles — surmenage et certains « complexes » — font chanceler sa raison. Un réverbère, à minuit, éclaire le numéro d'une maison. « Vais-je donc mourir ? », s'écrie-t-il, en lisant le chiffre de son âge.

Le lendemain, il va voir tous ses amis sans leur dire qu'il s'agit d'une visite d'adieu. Et, le soir venu, il refuse d'être reconduit.

— Je ne rentre pas..

— Où vas-tu ?

— Vers l'Orient.

« Je me mis alors », raconte-t-il, « à chercher dans le ciel une étoile que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée. Et l'ayant trouvée, je continuai ma marche, en suivant les rues dans la direction desquelles elle était visible....
....marchant pour ainsi dire au devant de mon destin, et désireux surtout d'apercevoir l'étoile au moment où la mort devait me frapper. Arrivé cependant au croisement de trois rues, je ne voulus pas aller plus loin. Il me semblait que mon ami (1) déployait une force surhumaine pour me faire changer de place ; il grandissait à mes yeux et prenait les traits d'un apôtre.

(1) ...son *double* familial (dédoublement de la personnalité).

Je croyais voir le lieu où nous étions s'élever... Sur une colline, entourée de vastes solitudes, cette scène devenait le combat de deux esprits et comme une tentation biblique.

— Non, disais-je, je n'appartiens pas à ton ciel...

Il est bientôt arrêté par des soldats, conduit à la clinique du Dr. Blanche — « cette demeure fut pour moi un paradis », où il ne restera que quatre semaines.

Il croit avoir recouvré sa raison et le dit dans une lettre à Mme Alexandre Dumas. Et pour étonner encore plus ses amis, en réalisant son rêve — sa promesse — d'une évasion lointaine, il part pour l'Égypte et la Syrie d'où il rapportera les trois volumes — histoires, récits et légendes — de son « *Voyage en Orient* ». Ce n'est qu'à son retour chez lui qu'il se penchera de nouveau sur le mémorial de sa folie, épars ici et là dans ses carnets — « transcription », écrit-il, « des impressions d'une prétendue maladie qui s'est passée toute entière dans les mystères de mon esprit ». « Et je ne sais pourquoi », corrige-t-il aussitôt, « je me sers de ce terme : maladie, puisque jamais je ne me suis senti si bien portant ! L'imagination m'accordait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ? »

Et les brouillons des deux carnets roses vont devenir « *Aurélia* » où nous paraît se lever déjà l'aube du surréalisme — récit d'une lutte acharnée contre le désespoir, appelée par l'auteur sa « descente aux enfers », encore qu'il restât paisible, doux et souriant comme d'habitude. Cependant, le redoutable enchantement l'avait repris, son *double* familier — disait-il — ne le quittait plus et c'est à la rue Vieille-Lanterne qu'on le trouva pendu, le manuscrit d' « *Aurélia* »

dans sa poche — « épanchement du rêve », avait-il écrit, « dans la réalité ».

*
**

Déjà, dans son premier livre de contes : « *Main enchantée* » (1832), Gérard de Nerval, unissant l'humour à la fantaisie, avait tenté d'oublier ses déceptions sentimentales dans un monde secret — qu'il s'était créé — de mystère intime et de poésie intérieure.

Dans « *Filles du Feu* » — Angélique, Sylvie, Octavie, Isis et les Chimères — un ensemble des meilleures pages de l'auteur, réunies et refondues, quelques mois avant sa mort, le même univers féérique s'ouvrait pour lui comme un refuge dans l'irréel, en face des amertumes de la vie quotidienne.

Quant à « *Aurélia* », dont le récit se compose d'épisodes parallèles — écrit en une prose si transparente — par combien de métamorphoses se transforme, sous la plume du poète, l'image de Jenny Coulon — visages humains, figures divines, d'une mythologie bien à lui, créatures supra-terrestres auxquelles il aurait prêté plus ou moins inconsciemment, les traits de sa propre mère. Bel exemple de « transferts » affectifs, se hâtent d'affirmer certains critiques, imbus de psychanalyse, alors que Nerval lui-même n'y eût vu que simples transpositions poétiques. « La Muse est entrée dans mon cœur », écrit-il dans une lettre à Arsène Houssaye, « comme une déesse aux paroles dorées ; elle s'en est échappée comme une pythie, en jetant des cris de douleur. Seulement, ses derniers accents se sont adoucis à mesure qu'elle s'éloignait. Elle s'est détournée un instant, et j'ai revu comme en un mirage les traits adorés d'autrefois ! »

JEAN DUPERTUIS

PIERRE JEAN JOUVE

Je le connais depuis dix-sept ans, d'une connaissance attentive et fidèle. J'étais alors à l'âge où l'on se choisit des maîtres, et non seulement des maîtres à penser, mais des exemples d'honneur. Avec cet instinct de l'absolu qui fait le prix de l'adolescence, les jeunes jugent ceux qu'ils admirent, et leur respect de la grandeur est si sévère qu'ils ne pardonnent rien à leurs élus. J'étais des quelques-uns, peu nombreux, qui considéraient Pierre Jean Jouve comme leur témoin, et son œuvre comme leur domaine : qui se croyaient sur l'un et l'autre des titres de propriété. Cela me ferait sourire aujourd'hui, n'était la foi d'où me venait cet abusif sentiment de possession : une foi dans cet homme, que j'ai gardée entière, et qu'aucun geste de lui n'a démentie.

Un poète jeune, c'est beau : le sourire de Keats, le visage triangulaire de Rimbaud enfant, nous rappellent cette précieuse légende que la poésie la plus parfaite est celle des prédestinés. Comme d'autres, à vingt ans, j'ai rêvé de ces vies si brèves et si pleines : mais tout autant devant cette jeune tête aux boucles blondes qui deviendrait le chef illustre du burgrave de notre poésie. Entre Rimbaud et l'auteur des *Contemplations*, il y a pourtant quelque chose de commun, c'est que l'un et l'autre écrivent de source, comme l'eau coule, qu'elle soit fleuve ou torrent vite perdu. Il me fallait apprendre que la poésie n'a pas toujours cette spontanéité élémentaire ; qu'elle est parfois une

discipline, un mode de vie de plus en plus exigeant. Deux poètes contemporains me semblent remplir en sa totalité cette exigence : T. S. Eliot et Pierre Jean Jouve. Deux poètes concertés, n'abandonnant rien au flux du verbe, prenant la mesure de chaque mot : deux poètes dont la poésie est une réflexion poétique.

Entre le poète spontané et le poète réfléchi, je choisirai le second pour maître, contre l'opinion courante qui veut que le chant soit un jaillissement pur. On entend bien ce que je veux dire en parlant de poésie spontanée : c'est l'expression du sentiment dans sa fraîcheur originelle, tel qu'il vient au poète dont le seul souci est d'exposer son âme à nu. Ces fortes individualités lyriques nous émeuvent parce qu'elles ne font que magnifier les mouvements personnels de notre âme : leur valeur universelle découle de leur singularité. Le poète réfléchi n'a pas toujours cette prise directe : il s'est donné pour tâche d'être objectif, d'atteindre ce lieu de son être où ce n'est plus lui qui parle, mais l'homme éternel essayant de connaître sa condition. Ses peines et ses joies, ses amours et son histoire se retrouveront peut-être dans sa poésie, mais jamais telles quelles, jamais proférées sur-le-champ par manière de délivrance ou d'exorcisme : longtemps mûries au contraire, jusqu'à ce que leur part singulière ait disparu, se soit fondue dans une expérience plus vaste, comme s'il leur fallait renoncer, en vue d'une communion avec tous les hommes, à ces événements du passé dont chacun de nous cultive le souvenir ou le regret. C'est alors que naît une poésie étrange, celle qu'on trouve dans *Aurélia*, dans les dernières œuvres de Mozart, dans tel poème gnomique de Goethe, ou dans les *Four Quartets*, ou dans ce livre de Jouve qui vient de paraître, cette *Ode* dont le texte m'illumine d'un sens qui m'est mystérieux.

Les très grandes œuvres demeurent longtemps obscures ; pourquoi nous plaindrions-nous de leurs éclairs qui nous déchirent pour nous laisser aussitôt à notre nuit ? On n'ouvre pas tous les livres comme on allume le plafonnier de sa chambre : ceux qui prétendent faire en eux la lumière en tournant un commutateur n'ont vraiment pas grand'chose à éclairer, et ce n'est pas à eux que le mystère peut inspirer cette attente d'eux-mêmes, cette inquiétude jamais satisfaite qui sont l'aiguillon de l'esprit. Si je leur dis que les poètes dont je parle n'ont en vue que l'expression d'un dualisme foncier dans l'homme, et qui oppose le temps à l'éternité, peut-être se riront-ils de mon langage. Pour eux, le temps n'est rien d'autre que la succession des moments par laquelle leurs actes s'enchaînent : comme une route d'un point à un autre, il va dans un sens unique, du passé au futur. C'est qu'ils n'ont jamais éprouvé cet écho de l'existence qui creuse un vide étrange au sein de l'instant, et nous donne à pressentir que l'apparente durée où nous vivons n'est qu'un mirage. Toute grande poésie procède d'un tel pressentiment. Comme un éclair dans la nuit, il révèle un paysage insoupçonné, qui tout de suite est repris par les ténèbres. La tâche du poète est de nous apprendre à voir au travers de la nuit.

Ne vous attendez donc pas, en lisant Pierre Jean Jouve, à ces clartés de jour qui vous sont familières, et ne vous montrent que des objets connus. Aller à l'inconnu est le vrai rôle de la pensée, singulièrement de la pensée par images. Vous ne comprendrez pas Jouve du premier coup, comme vous saisissez un bel ordre de lieux communs : et pourtant il y a des lieux communs dans son œuvre, mais approfondis, devenus tout autres qu'ils n'apparaissent sous la défroque de convention par laquelle vous les reconnaissez. Il y a votre

douleur, votre espérance, votre isolement et votre besoin de communion : mais pris à leur racine même, que vous ne voyez point et parfois refusez de voir. Il y a aussi vos monstres, que vous oubliez mais qui ne vous oublient pas. Il y a tout le monde de l'homme, saisi pour ainsi dire à l'origine dans l'enchevêtrement des mythes primitifs. Il y a cette conscience obstinée qui se cherche à tâtons en vous comme en tout homme. Il y a la grâce, l'illumination de l'éternel, et aussi la terrible tristesse, l'infinie malédiction de tout le temps.

... « Les vraies larmes ne sont humides, mais sèches de toutes les larmes

Et paisibles comme le temps, et tenaces comme les carcasses du vent sur les vieilles plaines

D'antique patrie perdue, et humbles comme les visages de ravines et pavés perdus

Et comme les enfances perdues et comme les génies usagés perdus

Car la malédiction pénètre l'intérieur, et là elle tarit les larmes ».

PIERRE EMMANUEL

CRIVAINS D'EGYPTE DE LANGUE FRANÇAISE

I - AHMED RASSIM : *Melek* ⁽¹⁾

L'art, le très grand art, sans qu'il y paraisse, d'Ahmed Rassim est trop connu de nos lecteurs qui ont pu lire dans la *Revue du Caire* les plus précieux poèmes en prose qui composent ce très beau recueil que chacun voudra posséder.

Nous l'avons déjà souligné, l'art d'Ahmed Rassim est inimitable alors qu'il n'est lui-même jamais imitation. C'est dire que le grand poète égyptien s'est créé un domaine poétique dont il est le seul maître et qu'il ne cesse de chanter. Il serait entièrement faux de dire que tout le prestige de Rassim tient à ce qu'il écrit de la poésie orientale traditionnelle en langue française. Car, il est facile de composer de la pseudo poésie orientale, mais elle sentira le pastiche et un pastiche démodé au surplus. Les traductions françaises de poètes orientaux ne donnent, elles aussi, qu'un plaisir tout historique. Ahmed Rassem, lui, est de cette sensibilité orientale qui pousse le raffinement sensuel jusqu'à un poétique mysticisme charnel mais en même temps d'une intelligence toute occidentale, armée d'ironie et au courant des plus hardies innovations des littératures modernes. Sa langue naturelle d'expression artistique est le français. Et cette rencontre du sentiment oriental de la femme, qui déborde sur la nature, d'une intelligence narquoise et lucide et d'une langue

(1) Le Caire, 1951.

ayant ses exigences propres, transpose les poèmes d'Ahmed Rassim dans un climat de magie baroque qui n'est qu'à lui.

Le seul équivalent que je lui découvre est en un autre égyptien de même formation, le peintre Mahmoud Saïd et comme lui, Rassim recommence toujours le même nu avec des couleurs et un chatoiement chaque fois nouveau, encore que toujours de la même palette. Et, à vrai dire, plus que les formes ou les couleurs évoquées, c'est cette palette même qui nous enchante, c'est-à-dire ici la matière poétique puisée à l'âme complexe du poète : c'est la tonalité de l'amour qui crève le cœur d'Ahmed Rassim, pierrot lunaire et volontairement emphatique, et cette alliance trouble et d'un exquis cynisme de l'amour chevaleresque d'une sensualité précise mais jamais atteinte et qui aime à dissoudre avec une ivresse panthéiste les formes sensibles de l'univers dans le tout féminin.

Il y a dans ces poèmes, sur le fond d'images classiques de la femme en Orient, que par ses répétitions le poète utilise à communiquer un sentiment mélancolique d'absence des formes aimées, des images toutes neuves qui éclatent avec d'autant plus de force :

Belle comme une poupée qui ouvre et ferme les yeux.

.

*Quand tes doigts attardés de tendresse matinale
sont des calices ouverts qui respirent en silence*

.

*Et ses paupières timidement fraîches sont humides
comme la bouche d'un enfant qui dort*

.

*permets donc que son cœur aborde enfin le mien
pour que je puisse humer cette odeur d'herbe fraîche
que dégage le désordre orageux de ses cheveux*

.

*Elle est chaste comme un glaïeul où meurt l'impureté
et le bout de ses siens ressemble aux petits nez
des chats qui cherchent la lune...*

Ahmed Rassim excelle aussi à manier dans le ton le plus juste et à point nommé, l'hyperbole orientale la plus extravagante : on sent toujours derrière, et c'est ce qui lui donne toute sa valeur poétique, l'ironie tendre d'un esprit occidental. L'humour perce d'ailleurs souvent franchement dans l'exagération même de l'hyperbole, au point que le poète n'hésite pas à nommer avec malice des personnages réels et vénérables — en leur attribuant des qualités ou des possessions imaginaires — de sorte que le lecteur est le complice de l'ironie exquise du poète. A lire *L'Ange Noire* :

*Veux-tu quelques poils de la barbe de
Tout-Ankhamon ? Ils sont dans un coffret sous
l'oreiller de l'Abbé Drioton. J'irai au Musée et
tuerai cet homme vénérable et tu mettras à
ton cou un des poils sacrés que seuls
les prêtres de Memphis ont vus...*

D'ailleurs de nombreux poèmes sont consacrés à l'ironie, non à l'ironie mordante de la satire, mais à l'humour attendri des situations et au comique des mensonges, des exagérations ou des contrastes dont le poète nous prend à témoins et nous rend complice. Ainsi *Pantoum Negligé* qui commence par ce quatrain exquis :

*Plaisant papillon aux ailes purpurines
Dont le cœur frissonne comme un jeune moineau
Ma voisine est brune, elle a nom Nevyne
Le vieux fonctionnaire a froid dans le dos.*

ou bien le délicieux 23° au dessous de zero :

*que ceux qui ne croient plus aux miracles viennent
à Prague voir Ahmed
marcher sur l'eau de la rivière.*

Enfin, un des éléments principaux du charme est le rythme très puissant de ces poèmes en prose, musique particulièrement difficile à atteindre et à maintenir sans fausses notes. Plusieurs de ces poèmes ont le rythme de l'orchestre oriental scandant la danse du ventre ou quelque mélopée et on entend nettement le *tik tom* du tambourin. Ainsi dans *L'Eventail* — ce sont les mots : *mais puisqu'il y en a* qui servent de tambour de basque. Dans *Parceque je l'aime* cette même phrase répétée deux fois à la fin.

Qu'importe a essentiellement valeur rythmique avec les :

Mais Melek ment

.

Mais elle ment

.

Mais elle ment

.

qui servent de contrepoint.

Dans le *Temple Enseveli*, c'est la répétition du mot *Bien*, qui évoque le tambourin.

*
**

Il est temps qu'on le reconnaisse enfin, en France comme en Egypte, Ahmed Rassim est un grand poète,

comme Mahmoud Saïd est un grand peintre. Il témoigne dans l'esprit le plus moderne des sentiments authentiques d'où a toujours jailli la poésie orientale comme des qualités de la langue française, dont la richesse et la plasticité propres ont contribué à donner à ces sentiments une saveur nouvelle.

*
**

II - ANDRÉE CHÉDID :

Textes pour un poème⁽¹⁾

La poésie d'Andrée Chédid vaut beaucoup mieux que le genre dont elle relève. Et surtout, par un agréable contraste avec l'immense vanité qui boursoufle le moindre poétaillon, qui, pour cacher l'indigence de son invention s'affuble de loques voyantes et d'oripeaux arrachés à de plus sûres gloires. Je crois que c'est aujourd'hui faire un des plus vrais compliments au poète que d'assurer que son talent ne perdrait rien de son originalité à s'exprimer en vers normaux, comme à utiliser une ponctuation que ne dédaignait ni Mallarmé, ni Valéry.

Andrée Chédid est mûrement de ceux-là. Si elle utilise de petits vers courts, vaguement assonancés, pour suivre la mode, ces assemblages que ne relie le ciment extérieur d'aucune virgule ou d'aucun point n'en sont pas moins unifiés chacun par le rythme d'un sentiment ou d'une impression qui s'impose avec beaucoup d'individualité. On peut même reconnaître que

(1) Editions G.L.M., Paris, 1950.

ces rythmes légers, sautillants et sans construction rigide conviennent particulièrement au tempérament d'Andrée Chédid et lui permettent d'exprimer avec une frange musicale de mystère une féminité translucide et la présence d'émotions et d'impressions qu'elle égrenne avec un délié d'allure et une gratuite de mouvement authentiques. Les contrastes ne sont pas recherchés dans l'antithèse logique ou le désir superficiel de heurter le bourgeois, ce sont de véritables associations de sentiments et d'impressions, qui évoquent avec beaucoup d'intimité le charme de l'exister libre d'une psychologie de femme. Les images ne sont ni trop recherchées ni trop savantes tout en ayant la pointe d'arrière conscience de soi nécessaire pour s'affirmer par elles-mêmes

Je te donne trois mouettes

Et le goût de l'oubli

.

*Les maisons du soleil appellent loin des
vieux ports*

Où des mats mutilés évoquent les prisons

Loin des routes de froment

Loin des lèvres de paille

Dans la discorde des vagues

Tout ce poème de *La Mer* est à citer.

Cependant il y a parfois, trop souvent encore, un désagréable mélange de symbolisme voulu et pensé littérairement avec la délicieuse liberté des impressions que nous signalions. Ceci gâte des poèmes comme *L'Hirondelle*, *Les Puits*, *Les villes*, *Le Grain*. Aussi parfois des images que rien n'exige ou qu'amènent des réminiscence involontaires :

Sur des perchoirs de rêve

ou

Avec sa coiffe magique.

On aime aussi la modestie du titre : *Textes pour un poème*, qui met d'autant plus en valeur les fragments qui réussissent réellement à exister en tant que poèmes et qui indiquent à Andrée Chedid sa voie qui est bien d'exprimer par des vers fluides et des images pures de tout alliage extérieur le poème indéfini d'une intériorité féminine.

*
**

III - TEWFIK EL HAKIM :

Théâtre Arabe ⁽¹⁾

Le gros volume qu'ont fait paraître les *Nouvelles Editions Latines* dans leur collection *Les Maîtres Etrangers*, est un classique de la littérature arabe contemporaine que toute personne cultivée en Egypte devrait posséder dans sa bibliothèque.

Tewfik el Hakim est un écrivain complet, qui est à son aise dans le roman comme dans le théâtre. Nos lecteurs ont été les premiers à le découvrir en français puisque c'est dans la *Revue du Caire* qu'a passé en livraisons le *Journal d'un Substitut de Campagne* comme la *Caverne des Songes* et dernièrement *Praxagora*.

Comme on peut le constater, les meilleures revues et éditions de Paris reprennent ce qui a paru dans nos pages. C'est ainsi que *Les Temps Modernes* ont publié un large extrait du *Journal d'un Substitut* et que

(1) *Nouvelles Editions Latines*, Paris, 1950.

les N.E.L. reprennent *La Caverne des Songes* avec d'autres pièces de Tewfik el Hakim.

Il est impossible d'analyser dans un court compte rendu un livre aussi riche et aussi profond que ce *Théâtre Arabe* où circulent tant d'idées dans une forêt de symboles. Il faudra consacrer à Tewfik el Hakim un essai approfondi qui permette de situer son œuvre dans la littérature internationale, car il est certain qu'elle y tient dignement sa place, et ceci est tout à l'honneur de l'Égypte.

La plupart des traductions sont dues à A. Khédry et, il faut lui rendre hommage pour leur exactitude, pour la pureté du style français, et pour l'art de la transposition et des équivalences dont il a su user. C'est à sa compréhension et à son travail que le public de langue française de par le monde doit de pouvoir prendre contact avec un des écrivains égyptiens les plus féconds et les plus artistes qui soient.

*
* *

IV - REMI GANTES :

Petites Histoires Pathétiques⁽¹⁾

Le petit volume joliment édité de Rémi Gantès nous révèle un nouvel écrivain de langue française en Égypte.

Je ne crois pas exagéré d'appliquer le terme d'écrivain à ce jeune homme, car ces *Petites Histoires Pathétiques* dénotent un joli petit talent, une agréable sensibilité, une imagination ingénieuse, enfin de la réflexion personnelle sur la condition humaine, ou plu-

(1) Le Caire, 1951.

tôt sur les conditions humaines. Car il y a là successivement : L'Histoire de la Petite Femme, de La Petite Fourmi, du Petit Vieux, du Petit Commerçant, etc... qui chacune cherchent à nous donner d'une manière saisissante l'image d'une destinée humaine, ou animale, d'ailleurs, car l'auteur voit que le même drame s'étend au dessous de l'homme à travers l'échelle des êtres. Et bien que ces histoires d'animaux, avec l'anthropomorphisme imagé de leurs sentiments, soient surtout des fables en prose, il y vibre quand même aussi une espèce de sensibilité fraternelle qui s'étend jusqu'aux plus humbles organismes.

Ce qu'il y a de commun dans tous ces sorts, le titre nous le dit, c'est d'abord qu'ils sont *petits* et ensuite qu'ils sont tous *pathétiques*.

Oui, nos destinées sont médiocres, mesquines et c'est une accumulation de petits détails, qui sans que nous nous en apercevions, nous conduit irrésistiblement au drame, suicide, mort, ou bien à l'amertume d'une déception ou d'une abdication devant la vie qui nie presque autant que la mort notre être.

Evidemment le thème n'est pas nouveau, ni les idées philosophiques mises en œuvres. Mais chacune de ces petites destinées est très bien mise en scène, il y a des trouvailles ingénieuses pour présenter des idées abstraites, — par exemple le gag du miroir dans l'Histoire de la Petite Personne, ou de la petite fourmi et du petit parasite qui ont mangé du phosphore —, il y a une sensibilité toujours en éveil pour compter l'accumulation des petits faits qui rendent finalement la vie insupportable, bref, il y a du talent dans les contes extrêmement courts mais auxquels on sent que l'auteur a travaillé avec l'amour du bon artisan pour leur donner le poli et le fini de l'œuvre.

A une époque où les jeunes tombent immédiatement dans l'exagération du pessimisme le plus noir, dans la diatribe ou la pornographie, on est surpris de rencontrer une petite œuvre qui bien que mélancolique est mesurée et, au fond, consent au destin humain. C'est d'ailleurs dans ce réalisme poétique et cette sagesse assez sceptique que cet ouvrage puise le plus sûr de son attrait.

Les dessins de l'auteur sont excellents et témoignent du même humour sensible et triste que ses récits.

Il reste à dire, certes, que par le genre même qui a été choisi, cette œuvre très agréable demeure cependant une œuvre mineure et qui ne permet pas de juger si l'auteur aurait le souffle nécessaire pour un ouvrage de plus grande envergure.

ALEXANDRE PAPADOPOULO



LA VIE LITTÉRAIRE A PARIS

I - ELIE FAURE : *L'Esprit des Formes*

Parvenu au terme de sa vaste histoire de l'Art (1), qui constitue sans doute la plus grande œuvre de synthèse entreprise en ce domaine pendant ces vingt dernières années. M. Elie Faure vient de consacrer, en conclusion, un dernier ouvrage à une réflexion critique sur la signification, le rôle et la destinée de l'art (2). En faisant ainsi œuvre d'esthéticien, M. Elie Faure quitte le terrain solide de l'histoire de l'Art, où l'expérience historique assure et confirme des jugements esthétiques eux-mêmes concrets, pour aborder l'une des disciplines les plus tentantes mais aussi les plus décevantes de la pensée philosophique. Que l'on compare l'esthétique à la philosophie des Sciences ou à la morale, et l'on verra combien sont rares les œuvres capables de donner à l'expérience concrète de la beauté quelque justification théorique.

Reflexion théorique sur la signification de l'Art, l'esthétique a généralement été pratiquée par les philosophes. Certains d'entre eux, et parmi les plus grands — je pense à Kant — ont même réussi à en donner la description formelle la plus lucide alors que leur expérience effective de l'Art était inexistante, et leur goût plus qu'incertain. Et ceux qui, comme Hegel, ont voulu tenir compte du devenir des arts à travers l'histoire et les civilisations, en même temps qu'ils en

(1) Elie Faure : « Histoire de l'Art », 4 volumes : l'art antique, l'art médiéval, l'art renaissant, l'art moderne.

(2) Elie Faure : « L'Esprit des formes » : (Librairie Plon), Paris.

analysaient l'essence formelle, étaient trop enclins à soumettre artificiellement l'œuvre d'art à leur conception générale du monde et de l'esprit. Qu'il s'agisse de Hegel ou de son ennemi Schopenhauer, l'art s'intègre au système, le sert et le confirme — peut-être trop docilement.

En abordant au contraire l'esthétique à partir de l'histoire de l'Art, M. Elie Faure ne risquait pas de perdre de vue sa matière artistique. C'est la réflexion concrète sur les œuvres qui nourrit son ouvrage bien plus que les spéculations métaphysiques de la plupart des esthéticiens-philosophes. Parmi les esthéticiens français modernes, c'est sans doute Henri Focillon, lui aussi critique et historien en même temps que philosophe, qui présenterait avec lui les affinités les plus précises. Il est probable d'ailleurs que certaines analyses de la *Vie des Formes* de Focillon — je songe notamment aux pages sur la sculpture tantôt architecturale, tantôt picturale — ont exercé une influence sur *l'Esprit des Formes*. Le titre même des deux ouvrages semble attester quelque parallélisme dans la visée, sinon dans la doctrine de leurs auteurs. Plus massif, mais aussi plus complet, l'ouvrage d'Elie Faure n'atteint pas la gracieuse densité du petit livre de son devancier. En revanche, la pensée y est à la fois plus concrète et plus directe ; l'historien et le géographe des civilisations artistiques y collaborent plus étroitement avec le penseur. L'œuvre est moins allusive, moins hermétique, — d'une portée plus humaine.

Au centre de l'esthétique de M. Elie Faure, on trouverait l'idée d'une « solidarité universelle qui unit tous les gestes et images des hommes » dans l'espace et dans le temps. Transposant la distinction saint-simonienne des *époques organiques* où l'art est étroitement intégré à une collectivité dont il exprime l'as-

piration spirituelle, et des *époques critiques* marquées par la dissociation morale du groupe humain et l'affleurement de génies individualistes, Elie Faure cherche le témoignage de ce rythme fondamental dans les idoles, les temples, les tombeaux. Ainsi l'esprit des formes révèle-t-il l'esprit du monde. L'histoire de l'Art condense l'histoire tout entière. Les archéologues ne s'appliquent qu'au contenu superficiel des documents artistiques ; l'esthéticien devra retrouver le sens de leur dynamisme intérieur. Les formes, conclut Elie Faure, « constituent pour ainsi dire la cristallisation spirituelle, la vie la plus haute de l'âme arrêtée en lettres de pierre, au moment où elle se contredit et se déchire dans le drame des événements ».

Ainsi l'artiste apparaît-il comme « la conscience des peuples », chargé à la fois d'exprimer leurs aspirations les plus profondes et de réagir contre les désordres et les excès de leurs instincts. La méthode intellectuelle et artistique la plus rigoureusement rationnelle est apparue en Grèce dans le monde antique, en France dans le monde moderne, c'est-à-dire dans les deux peuples les plus individualistes, à qui précisément « leur manque de méthode en impose le plus despotique besoin ». En Angleterre au contraire, les libertés positives et l'ordre pratique sont contrebalancés par un lyrisme débordant, le désordre grandiose de Shakespeare, les brumes fantastiques de Turner. De même l'idéalisme de l'art méridional exprime-t-il un besoin de comprimer et de discipliner une vie intérieure ravagée par des instincts plus précoces, des passions moins contenues, et tend-il à définir en l'homme l'espèce, alors que le réalisme septentrional se tourne vers l'individu pour susciter sa vie intérieure.

A chaque forme d'art correspond aussi un moment privilégié du grand rythme des civilisations : en-

tre l'architecture, anonyme et intégrée à un corps social défini, et la pure peinture, qui exprime l'individu ondoyant livré à lui-même, — la sculpture réalise un équilibre précaire, qui succède à l'état purement organique de la société en annonçant son état de dissolution critique. La sculpture exprime déjà l'individu, mais tout engagé encore dans le corps social. En des analyses illustrées d'un choix très judicieux de photographies, Elie Faure retrace l'évolution parallèle de la sculpture grecque antique et de la sculpture médiévale française, qui l'une et l'autre s'éloignent progressivement de l'esprit architectural original pour emprunter l'esprit et les effets de la peinture. Lorsque le modelé fait jouer la lumière, et qu'enfin le portrait individuel apparaît, l'art et la société sont prêts à la subtilité picturale.

On ne saurait résumer en quelques pages des analyses qui valent plus encore par la justesse avec laquelle elles interprètent le tissu concret de la vie, que par leur schéma général dont l'armature philosophique reste forcément un peu vague. L'auteur, d'ailleurs, n'est pas un philosophe ; il apporte sa conception du monde comme une présupposition, sans avoir à l'établir ni à la justifier abstraitement. D'une philosophie qui fait de l'art la plus haute réalisation de l'esprit, Elie Faure donne, sinon une démonstration en forme, du moins la plus belle des illustrations. Il donne aussi un exemple de l'équilibre qu'il recherche dans l'œuvre d'art ; ouvrage autonome et se suffisant à lui-même, *l'Esprit des Formes* conclut en même temps une vaste histoire de l'Art, réalisant à la fois ces deux buts distincts, et c'est sans doute son plus grand mérite : l'esprit de synthèse et le goût des analyses concrètes s'y composent sans se heurter.

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

I - GUY MICHAUD :

Introduction à une science de la Littérature⁽¹⁾

Monsieur Guy Michaud, auteur d'une remarquable thèse de Doctorat sur *Le Message poétique du Symbolisme*, nous apporte dans ce livre le résultat des travaux qu'il a poursuivis pendant plusieurs années avec un de ses collaborateurs et les meilleurs de ses étudiants à la Faculté des Lettres d'Istanbul où il dirigeait le Département de Français. Malgré la précaution modeste du mot *Introduction*, un pareil titre révèle de grandes ambitions. Mais il convient d'en féliciter l'auteur. D'autant plus que le contenu de l'ouvrage justifie pleinement l'ampleur du programme.

Guy Michaud estime donc qu'une science de la Littérature est possible ; mais pour être valable elle ne doit pas se contenter de faire appel aux méthodes mises au point il y a une cinquantaine d'années par Lanson et par ses disciples, elle doit aussi utiliser les recherches et les méthodes des esthéticiens, des philosophes, des psychologues, des psychanalystes, des sociologues et des chercheurs ésotériques !... On voit la profondeur et l'ampleur de culture qu'exige selon lui une authentique « science » de l'histoire littéraire.

Au reste, ne nous laissons pas trop effrayer par ce mot de « Science ». A la lecture de ce livre subtil et intelligent on s'aperçoit bien vite que l'œuvre d'art, l'écrivain, l'histoire littéraire en général, bien que soumis à des événements qui les dépassent et, en un certain sens, les déterminent, n'en demeurent pas moins des faits essentiellement humains, fruits de la conscien-

(1) Université d'Istanbul. Faculté des Lettres Pulhan Matbaasi Istanbul 1950. in 8° 280 p.

ce et de la liberté, celle-ci résidant précisément dans l'usage subtil fait par l'auteur des mécanismes complexes au milieu desquels il crée son œuvre.

Je ne saurais ici entrer dans le détail des perspectives tracées par l'auteur et moins encore en proposer une critique précise. Il soulève trop de problèmes, il fait appel à trop de disciplines d'ordinaire ignorées par l'historien littéraire pour ne pas susciter souvent la surprise et la contradiction. Mais cette surprise et cette contradiction mêmes ne pourront être que fécondes. Il y a peut-être dans ce livre une matière trop riche, imparfaitement assimilée, des synthèses prématurées, des affirmations trop absolues. L'auteur reconnaît lui-même dans son *Avertissement* que son livre est venu « avant terme ». Ne lui en tenons pas rigueur. En fait, il n'est guère de page qui ne soit pour le lecteur source d'excitation spirituelle, de réflexion, de découverte. Et les idées directrices me paraissent très saines. La voie adoptée est la bonne, n'en doutons pas. C'est avec un vif intérêt que nous verrons s'y avancer Guy Michaud... Et nous l'y suivrons volontiers.

*
**

II - HENRI CLOUARD :

Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos Jours ⁽¹⁾

Rien n'est plus difficile, on le sait que d'écrire l'histoire contemporaine. On manque de recul ; les vraies valeurs ne sont pas encore sorties de l'ombre, les fausses n'y sont pas rentrées ; surtout, les grandes perspectives sont mal dessinées, les grandes lignes de force se dégagent à peine ; l'his-

(1) Albin-Michel 1950. 2 vol. in 8° 698 et 668 p.

toire ne peut obtenir les solides et claires architectures qui lui sont nécessaires ; elle plonge encore dans les obscurités et les sinuosités de la chronique. Plein d'un beau courage pourtant, Henri Clouard s'est attaqué à la grande entreprise d'une histoire de la littérature contemporaine qu'il a audacieusement poussée jusqu'à 1940. En vérité, nul n'était mieux désigné que lui pour le faire. Poète, critique, historien littéraire, il est un des esprits les plus fins, les plus généreux et les plus ouverts de notre époque. En outre, il a été intimement mêlé à l'histoire qu'il nous raconte, il en a bien connu les principaux acteurs. Je ne crois pourtant pas qu'il ait parfaitement triomphé des obstacles qui s'offraient sur sa route, et je me demande s'il n'a pas été souvent victime de sa générosité même, de sa délicatesse, de son désir de ne pas être injuste, de ne désobliger personne. Surtout, hélas, de *n'oublier* personne. De là de trop nombreux chapitres qui sont des espèces de fourre-tout, où le malheureux historien abandonnant, en désespoir de cause, toute faculté critique, a entassé pêle-mêle hommes et œuvres de second ordre. De là ces subdivisions à l'infini et ces titres sans signification profonde : *Dans toutes les formules. Peintures des milieux. Descendances de doctrines et de manières. Autres populistes. Les plus récentes doctrines générales. Le modernisme total* etc... Les noms d'auteurs, les titres d'œuvres s'accumulent. Le lecteur est perdu, noyé ; ses yeux fatigués ne voient plus qu'une grisaille monotone... La bonne volonté du critique est touchante mais un peu irritante. Rien de plus significatif à cet égard que le chapitre sur Péguy. Il est long, élogieux mais il n'est pas convaincu. Comme on sent que l'historien parle ici de réalités qu'il n'aime ni ne comprend vraiment ! Et le chapitre du tome II consacré aux *Moralistes, penseurs et essayistes*. Que de cadavres

ressuscités ! Seigneur Dieu ! Qui donc, dans vingt ans d'ici, lira encore Alfred de Tarde et Lucien Romier, Mgr. Calvet et Jeanne Ancelet, Eustache Gaëtan Bernoville et René Johannet...

Ne soyons pas injustes pourtant. Il y a dans ces deux volumes d'excellents chapitres. Les 150 premières pages du Tome I consacrées *Au temps du Symbolisme* sont parfaites. Jouissant ici d'un recul de plus de 50 ans par rapport à sa matière, l'auteur l'a traitée largement et vigoureusement et il nous a donné sur ce sujet la meilleure vision d'ensemble que je connaisse. Il a aussi des jugements pleins de finesse et de fermeté sur Valéry, Maurras, André Gide, Romain Rolland. Il parle d'œuvres qu'il connaît, qu'il aime et auxquelles il peut en toute liberté décerner les plus grands éloges. Au reste, son extrême politesse ne l'empêche pas de faire de justes réserves à l'égard de certains auteurs surestimés et dont il mesure avec précision et justice la réelle valeur. Le chapitre sur Jules Romains est, de ce point de vue, particulièrement réussi. Au total cette *Histoire de la Littérature française contemporaine* est un grand ouvrage. Elle restera longtemps pour ceux qui s'occuperont de cette période littéraire le plus précieux des instruments de travail.

*
**

III - RAYMOND LEBÈGUE :

Ronsard, l'homme et l'œuvre ⁽¹⁾

L'excellente collection *Le livret de l'étudiant*, aux destinées de laquelle, depuis la mort de son regretté fondateur notre maître Paul

(1) Collection « Connaissance des Lettres », Boivin, 1950, in 12, 176 p.

Hazard, préside, avec tant d'autorité, René Jasinski Professeur à la Sorbonne, vient de décider d'élargir ses ambitions, et s'adressant à un plus vaste public, prend désormais le nom de *Connaissance des Lettres*. Le premier ouvrage de cette nouvelle série est consacré à Ronsard et il est dû à l'éminent spécialiste de la Littérature de la Renaissance à la Sorbonne, Raymond Lebègue. C'est dire d'avance sa qualité. Etant moi-même assez éloigné par mes travaux de cette période de notre histoire littéraire je ne me permettrai pas de juger la substance de ce livre, je veux seulement le signaler aux amateurs de grande poésie ; dire aussi le plaisir que j'ai eu à le lire. Certes R. Lebègue puise sa substance aux meilleures sources, il s'appuie sur l'érudition la plus sûre ; mais il domine sa science et, sans s'attarder à des discussions de sources ou de chronologie, il va droit à l'essentiel c'est-à-dire à l'œuvre, et, en un nombre de pages pourtant restreint, il réussit à nous en donner le goût le plus vif. Il s'est proposé de nous révéler en Ronsard autre chose qu'un amateur d'antiquités ou même qu'un chancre habile de l'amour. Il a voulu nous montrer en lui *le Poète*. N'hésitant pas à lui appliquer par d'audacieuses suggestions de titres (*Sturm und drang. Parallèlement. Le poète engagé*) ou par des épigraphes — celle par exemple qu'il emprunte à Mallarmé sur le « mystère sacré » de la Poésie — des notions que la littérature moderne nous a rendues familières, il fait apparaître devant nous un Ronsard tout gonflé de vie, d'ardeurs et d'ambitions, pour qui la Poésie n'est pas un jeu, mais une grande aventure spirituelle et d'autre part un artiste convaincu consciencieux, précis, subtil, sans cesse à la recherche de nouvelles formes d'expression. Voilà un excellent guide non seulement pour l'étudiant mais pour tout amateur de choses littéraires. Ceux qui le liront auront la

joie d'y découvrir, présenté par une plume alerte et ferme, un Ronsard vivant et jeune, un Ronsard tout neuf.

* *
*

IV - P.G. CASTEX et P. SURER :

Manuel des Études Littéraires Françaises⁽¹⁾

Si l'on compare ce Manuel à ceux qui furent mis entre nos mains lorsque nous préparions le Bachot, (proh pudor ! c'était le Doumic !) on mesure la fécondité des recherches poursuivies depuis une trentaine d'années dans le domaine de l'histoire littéraire. En vérité nous avons le droit d'être fiers. Et nous pouvons dire à nos fils qu'ils ont de la chance ! Illustrations documentaires intelligemment choisies, mise en page et disposition typographique remarquablement claires, schémas-résumés de la carrière des grands écrivains qui parlent à l'œil et s'inscrivent aisément dans la mémoire, indications bibliographiques sobres et « up to date », heureux choix de sujets de devoirs et de textes commentés, tout donne à ce Manuel une valeur, une efficacité pédagogique de premier ordre.

Cependant — à part ces curieux et originaux « schémas » — rien dans tout cela n'est bien nouveau par rapport à d'autres manuels récents. Ce qui donne à ce livre son caractère vraiment neuf et presque révolutionnaire, c'est *l'esprit qui l'anime*. Cet esprit se marque d'abord dans les commentaires de textes qui ne se présentent plus comme des exercices scolaires, mais comme une invitation à une lecture de

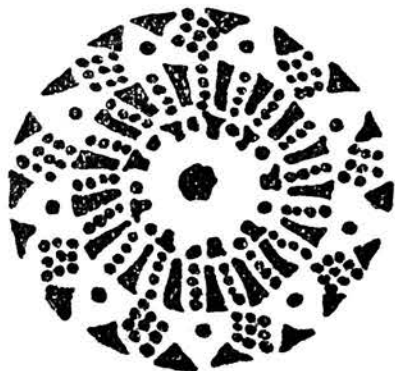
(1) Classiques Hachette, 1950, in 8°, 312 p. T.V. XIXe Siècle.

l'œuvre intelligente, sensible, en profondeur où l'étude du « fond » n'est plus arbitrairement distinguée de celle de la « forme ». Mais il se marque plus encore dans la mise en place des faits littéraires. Ce qui frappe d'abord c'est l'importance accordée au *mouvement des idées*, dont les rapports avec la production proprement littéraire est très intelligemment mise en lumière. Signalons en particulier quelques pages sur ces « Idéologues » qui furent les maîtres de Stendhal et de Balzac, et sur Joseph de Maistre dont il est temps de découvrir qu'il est un de nos très grands écrivains. Ces pages sont encore trop timides à mon gré ; mais ne soyons pas trop exigeants. Réjouissons-nous aussi des paragraphes consacrés au roman populaire et au mélodrame qui finiront peut-être par apparaître comme des phénomènes littéraires plus importants que cette « bataille d'*Hernani* » ou cette *Préface de Cromwell* dont on nous a tant rabattu les oreilles !

Gérard de Nerval, Charles Nodier, considérés jusqu'ici comme poètes mineurs, ont droit à un chapitre entier, au même titre que Vigny, Musset ou Lamartine, et Baudelaire aussi, qui est à juste titre proclamé comme l'un des plus grands poètes du siècle. Balzac et Stendhal sont enfin mis dans la situation dominante que leur ont value les récents travaux dont ils ont été l'objet. J'ai été particulièrement heureux de voir Pierre Castex, insister non seulement, comme on le faisait jusqu'ici, sur le caractère « réaliste » de la *Comédie humaine*, sur sa valeur historique, documentaire, mais aussi sur son importance idéologique. Il a sorti de l'ombre où on les laissait enfermées ces œuvres capitales que sont les *Etudes philosophiques* ; il a mis en valeur le génie « poétique » du romancier ; enfin dans un excellent paragraphe sur « le maître des techniques » il a réhabilité l'artiste.

Je ne puis malheureusement analyser toutes les nouveautés de ce manuel. Qu'on sache seulement que des pages parfois longues et toujours justes sont consacrées à un grand nombre d'auteurs dépréciés jusqu'ici : Léon Bloy, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, Huysmans, Mallarmé, Léon Bloy... Quelles révélations pour de jeunes candidats au bachot ? Dirai-je que ce livre est parfait ? Sur bien des points certes, il appellerait des discussions, des mises au point. Victor Hugo couvre tout le siècle. Convenait-il de parler de lui en un seul chapitre inséré lui-même dans une période précise qui ne dépasse pas 1850 ? Léon Bloy et Eugène Fromentin doivent être assez étonnés d'être enfermés dans le même chapitre... etc. etc... Mais je ne veux pas entreprendre une discussion de ce genre. Je sais qu'en ce genre d'ouvrages plus qu'en tout autre la perfection est impossible. Et je suis trop heureux des résultats acquis pour apporter les moindres réserves à mon adhésion.

BERNARD GUYON



LA SAISON MUSICALE AU CAIRE

Rarement saison musicale a été plus riche et plus variée que celle de cette année. La Société de Musique d'Égypte a déployé ses efforts saisonniers et nous avons rendu compte dans notre numéro de février de la première moitié de ses concerts d'abonnement, qui nous présentait une pléiade de jeunes talents. Mais à côté de ses initiatives, le Caire a connu de très nombreux concerts de solistes, de musique de chambre et d'orchestre, organisés soit par des musiciens résidant en Égypte, soit par des artistes de passage, mais, il faut bien le reconnaître, généralement de seconde zone. Il y eut enfin la tournée de l'orchestre philharmonique de Berlin, dirigé par Wilhelm Furtwangler.

Quant aux solistes, la Société de Musique d'Égypte, par un contraste peut-être involontaire, a réservé la seconde moitié de sa saison à des gloires chevronnées : Cortot, Kempf, Magda Tagliaferro.

On n'écoutait pas sans une profonde tristesse Alfred Cortot : il fut l'ombre du grand Cortot d'avant-guerre dont les disques plus fidèles a lui que lui-même, conservent le souvenir inspiré. On parle dans tous les domaines de ces gloires qui ne savent pas démissionner à temps : mais la constatation est particulièrement pénible pour un artiste de l'intelligence de Cortot, qui devrait se rendre compte mieux que personne des limites actuelles de ses moyens, et se consacrer à l'enseignement plutôt qu'aux concerts. C'est seulement

LES ARTS - LA MUSIQUE

dans la seconde partie du deuxième récital que l'on se souvint de la finesse et de la pénétration du grand Cortot. La *Valse op. 63* de Chopin, notamment, fut admirablement dite et dans les *Scènes d'enfants*, de Schumann, Cortot donna enfin toute la mesure de cette délicatesse ailée et de cette ingénuité profonde du toucher qui sont les deux traits les plus émouvants de son talent. Quant à la deuxième *Rhapsodie Hongroise*, dont les difficultés techniques dépassaient ses moyens actuels, Cortot en donna une exécution toute en modération et presque en intériorité, qui en renouvelle l'interprétation, mais qui n'est certainement pas celle voulue par Lizst.

*
* *

Wilhelm Kempf, nous a encore moins satisfait que l'année dernière. Sa personnalité inopportune s'affirme dans les morceaux exécutés et les déforme dans une direction particulièrement désagréable : on tend, dans le domaine musical, vers une sorte de volonté de puissance, un intellectualisme aride et une émotion rigide et comme figée au garde-à-vous. Il était particulièrement satisfaisant de constater à quel point Mozart, Beethoven, Schubert et Brahms étaient déformés par Kempf preuve tangible ou plutôt sonore que l'Allemagne nouvelle trahit l'héritage de la vieille Allemagne humaniste et ne peut certes pas s'en prévaloir. La *Sonate en la majeur* de Mozart a manqué de cette grâce profonde et de cette jeunesse spirituelle qui en fait tout le charme et la marche turque, notamment, fut joué d'une manière toute extérieure et sans la moindre ironie. La *Sonate en Mi Majeur op. 109* de Beethoven manquait de toute valeur émotive profonde et fut une pure construction intellectuelle et une machine technique qui trahissait complètement le père

du romantisme. *La Sonate en La Majeur* de Schubert manqua de cette joie camarade d'où naît le chant insouciant scandé en groupe sur les routes de campagne. Car c'est toujours cette grosse et saine joie du *lied* qui inspire Shubert. Enfin Brahms ne fut pas moins malmené dans la *Sonate en fa mineur* où l'on n'entendit pas ce grand rythme, ce vaste mouvement océanique qui caractérise sa musique.

*
**

Heureusement Magda Tagliaferro est venue racheter les déceptions que nous ont causées Cortot et Kempf.

Avec elle toutes les restrictions intellectuelles ou émotives se lèvent, on n'a pas la désagréable sensation d'être séparés du compositeur par la personnalité de l'interprète, sorte d'écran opaque, qui s'interpose irrémédiablement entre le génie et nous. Avec Magda Tagliaferro c'est la Musique elle-même qui naît par un constant miracle sur scène, car par delà chaque morceau exécuté, on sent pour ainsi dire l'essence de la Musique dont toute pièce n'est qu'une expression particulière. Et c'est parce qu'elle perçoit dans chaque compositeur ce fragment de la Musique idéale qu'il reflète que Magda Tagliaferro joue avec une perfection égale tous les compositeurs. Ici, la personnalité de l'interprète loin d'être un élément opaque devient au contraire une transparence révélatrice de l'esprit de chaque musique dans ce qu'elle a de caractéristique et pourtant de général, d'historique et pourtant d'éternel. Et certes, la vraie, la seule vraie personnalité de l'interprète est d'arriver à n'en plus avoir, à s'effacer devant le Maître et à nous faire pressentir à travers lui la Musique toute entière. Qu'on ne s'y méprenne point, cette « absence de personnalité » ne s'obtient

pas par *manque* mais au contraire par la vraie richesse et le vrai dynamisme.

L'interprétation que nous entendons alors est *classique* au sens fort du terme, c'est-à-dire une interprétation où toutes les tendances profondes de la nature humaine s'expriment avec équilibre, où l'intelligence n'est pas sacrifiée à l'émotion, ni la sensibilité à l'architecture. Toute autre est la pauvreté de personnalité responsable des interprétations académiques.

Magda Tagliaferro est une de ces rares personnalités complètes qui sentent et expriment avec autant de force les éléments intellectuels et les éléments affectifs, les exigences structurales et mélodiques, les nuances et la force, le rythme et la couleur et chez qui ces éléments se fondent en un tout parfaitement ordonné et entièrement unifié.

Ce qui est admirable c'est que sa technique, est au niveau de la compréhension et de l'émotion. Ou plutôt la perfection technique de son jeu est telle que la technique devient elle aussi transparente, cesse d'être présence gênante pour devenir l'outil merveilleux capable de tout exprimer.

De son premier concert nous avons emporté comme un trésor le souvenir de son interprétation de Bach et de Beethoven. Le Bach était non seulement parfaitement construit, mais il résonnait de toutes les émotions religieuses et baignait dans une atmosphère d'effusions mystiques, délicatement nuancées cependant, au sein de cette grandiose architecture. Quant à la *Sonate op. 109*, savamment menée de bout en bout, tous les sentiments rêvés par Beethoven s'y reflétaient tour à tour, depuis l'Impromptu aux mille nuances jusqu'au Rondo où l'allégresse éclatait en accords triomphants mais pour se différencier aussitôt en tou-

tes les espèces de joies chacune dite avec son accent particulier.

Dans le second concert, Magda Tagliaferro s'attaquait à la *Grande sonate en fa dièze mineur* de Schumann. Cette œuvre d'une difficulté prodigieuse fut rendue avec une aisance éblouissante et dans ce « climat » si particulier à Schumann de sensibilité extrêmement intelligente où le romantisme lucide du fond s'exprime dans une forme d'une rigueur de construction parfaite. Le *Nocturne en mi majeur*, les trois *Etudes* et la *Fantaisie en fa mineur* de Chopin font miroiter chacun un aspect différent du tempérament du grand polonais et Magda Tagliaferro a su admirablement nous faire sentir toutes les ressources de cette sensibilité tantôt ardente, tantôt rêveuse, tantôt sombrement lyrique. Elle joue Chopin dans la note juste, ni trop effeminé, ni trop intellectuel, mais dans la grande tradition de Paderewsky, avec puissance et pathétique lorsqu'il le faut. Chacune des pièces modernes qui composaient la seconde partie du programme font un joyau parfaitement ciselé. L'*Allegro barbaro* de Bela Bartok, qui est tout rythme contrasté fut suivi des délicates impressions de Gabriel Fauré, et d'un Albeniz où le sang vif de l'Espagne jouait sous le soleil de la passion au rythme des castagnettes. Les nombreux bis accordés à un public en délire ont prolongé l'enchantement.

Magda Tagliaferro est en ce moment un des meilleurs pianistes du monde. Sa perfection technique n'a pas d'égal et son interprétation littéralement clairvoyante laisse passer sur l'auditoire le souffle absolu de la Musique.

A. P.

La Correspondance de Romain Rolland et Richard Strauss

Lors d'un séjour à Berlin puis à Dusseldorf, Romain Rolland fit, vers 1899, la connaissance de Richard Strauss. *Don Juan*, *Macbeth*, *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegel*, *Zarathustra*, au concert, *Guntram*, au théâtre, avaient déjà valu au musicien la célébrité. Auteur d'une thèse remarquable sur le *Théâtre lyrique en Europe avant Lulli et Scarlatti*, Romain Rolland venait de publier dans *la Revue de Paris* un drame, *Saint Louis*, composé depuis longtemps, et suivi d'un autre plus récent, *Aërt*, qui allaient, avec *Le Triomphe de la Raison*, former la trilogie des *Tragédies de la Foi*. Curieux l'un et l'autre de toutes choses concernant l'art, les deux hommes étaient faits pour se comprendre, et, bien vite, leurs relations devinrent cordiales. Le ton des premières lettres, échangées dès le printemps et l'été de 1899, en témoigne : Rolland, chargé du secrétariat général du Congrès d'histoire de la Musique (section du Congrès d'Histoire comparée) organisé au Collège de France, a pour premier soin d'inviter Strauss, qui s'empresse d'accepter d'autant plus volontiers que Rolland vient de faire paraître une étude sur son œuvre — « une étude qui unit de la plus belle façon une incontestable sympathie de cœur à la compréhension critique la plus aiguë et au sens artistique le plus clair » (ce sont les mots même de Strauss

dans son remerciement). Et ce ne sont point là formules de politesse : l'année suivante, Rolland formule ce vœu qui montre bien sa connaissance du tempérament de Strauss : « Quel malheur que vous ne puissiez pas écrire et faire jouer de comédies musicales ! Je rêverais pour vous d'une sorte de *Pantagruel* allemand, où vous puissiez trouver l'emploi de cette puissance de rire et d'humour, qui est peut-être la chose du monde la plus rare dans la musique ». Le vœu sera plus tard exaucé ; mais auparavant, c'est à propos de *Salomé* que l'amitié de Romain Rolland va devenir d'une aide puissante pour Strauss.

Il faut dire auparavant — encore qu'on n'y trouve qu'une allusion dans les *Lettres* — que Strauss, pendant son séjour à Paris, a assisté en compagnie de Romain Rolland à la première de *Louise* ; en janvier 1902, il fait jouer *Feuersnot* à Francfort et invite Romain Rolland. Celui-ci lui demande de l'aider à comprendre les tournures du dialecte local que l'on rencontre dans l'ouvrage : « Vous pouvez bien faire un petit effort pour moi : je vous assure qu'il n'est pas si fréquent de trouver un ami étranger qui aime autant vos œuvres et les comprenne autant qu'il est possible à un autre de les comprendre ! » De cette compréhension et de cette bonne volonté, Rolland va lui donner maintes preuves.

D'abord, celle de sa franchise : « Pour votre *Sinfonia domestica*, pour dire la vérité, et je veux toujours la dire avec vous, (cela vous changera peut-être de la plupart de vos amis), j'étais un peu choqué par le programme... A quoi bon ce programme qui rapetisse et puérilise l'œuvre ? Elle s'en passe bien. Le programme ne peut qu'égarer l'attention. Plus je vais, plus je crois qu'un homme comme vous, qui êtes le premier symphoniste d'Europe, devrait renoncer à ces

programmes analytiques, ce qui n'empêcherait pas votre musique d'être le plus exactement vraie. Que les autres vous devinent, s'ils le peuvent. Gardez à la musique son mystère. Gardez au Sphinx son sourire ».

En 1905, commence une série de quelques lettres sur *Pelléas et Mélisande*, que Strauss a entendu — et dont la prosodie le choque, comme le choque plus encore peut-être l'harmonisation et l'orchestration de Debussy, si éloignée de sa propre manière. Il questionne son ami — il a fait venir la partition — pose des « colles » : « Pourquoi le Français chante-t-il autrement qu'il ne parle ? » Et Rolland de répliquer : « Vous êtes étonnants, vous autres Allemands ! Vous ne comprenez rien, absolument rien à notre poésie, et vous la jugez avec une certitude imperturbable !... En général vous ne connaissez que la prononciation française de Suisse, ou la prononciation de Montmartre. Allez au cœur de la nationalité française, et là vous entendrez dans les campagnes la prononciation que vous croyez littéraire et factice, et qui n'est autre que le vrai français, le français pur que nous défendons contre tous les jargons. La langue française est notre plus belle œuvre d'art, et vous voudriez que nous la brisions nous-mêmes ? Nous sommes trop artistes en France. Notre langue ne mourra qu'avec nous. Au reste, est-ce que vous écrivez, est-ce que vous chantez vous-même comme vous parlez ? Le texte de Wilde que vous avez choisi pour *Salomé*, n'est-ce pas le jargon littéraire le plus loin de toute vérité ? Et vous voudriez donner une déclamation réaliste d'argot montmartrois à une poésie d'Anglo-Belge décadent ? Il faut être logique : si vous avez à faire parler un rapin de Montmartre, prenez l'accent montmartrois. Si vous peignez (en musique) des princesses Salomé ou Méli-

sande, qui sont des créations littéraires, prenez l'accent littéraire ».

La réponse ne tarde pas — et c'est un remerciement enthousiaste. Bien loin d'être choqué de la vivacité du ton, Strauss a bien compris que c'était là gage de franchise. Et aussitôt il demande à Rolland force conseils, et, pour le décider (ce qui était superflu, car Rolland n'était pas homme à se dérober à un devoir d'amitié), il dit : « Je possède mal la langue, mais j'ai sans doute plus appris que vous ne le pensez de la musique française, de la délicatesse et de la clarté cristalline d'une partition de Bizet ou de Berlioz ; si vous suivez attentivement le développement de mon style orchestral, cette étude ne peut pas vous rester cachée. Mais encore une prière : indiquez-moi les compositeurs français dont la déclamation est typique et courante, afin que je puisse continuer à étudier les différences ? »

Suivant une ou deux pages de questions sur l'accent, le rythme de la phrase chantée. Quel désir de s'instruire, quelle bonne volonté — réciproque chez les deux correspondants. Car, minutieusement, phrase par phrase, Rolland va marquer les accents, corriger la prosodie de Strauss pour *Salomé*, suggérer des modifications (ici il faudrait deux croches, là une croche pointée suivie d'une double croche, etc.). On suit ce travail passionnant dans des lettres de cinq, six ou huit pages ! Et ce sont aussi d'autres conseils que Rolland donne à l'occasion — conseils de « diplomatie » théâtrale, au moment où il est question de ne pas renouveler le privilège de Gailhard à l'Opéra...

La lecture de cette correspondance fait du bien : elle montre que l'envie, la jalousie, ne sont point tant qu'on veut le dire, les seuls sentiments dont soient

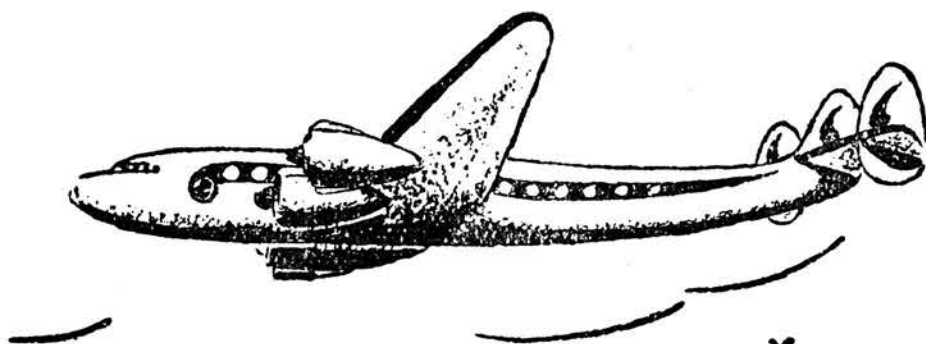
capables deux artistes, mais, au contraire, qu'ils peuvent trouver dans l'art des raisons de se mieux comprendre et de se mieux estimer (1).

RENÉ DUMESNIL

(1) « Cahiers de Romain Rolland (No. 3) : Richard Strauss et Romain Rolland » : Correspondance, fragments de journal (avec un avant-propos de Gustave Samazeuilh. — Paris, Albin Michel, 248 p. 480 fr.).



Quand vos affaires vous appellent



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

AIR FRANCE

Le Caire: Midan Soliman Pacna Tél. 79915
Agence : Imm. Sheppard's Tél. 45670
Alexandrie : 3, rue Fouad 1er Tél. 20941
AINSI QUE TOUTE AGENCE RECONNUE

MESSAGERIES MARITIMES

SERVICES DE PAQUEBOTS

ET NAVIRES DE CHARGE



REPRESENTATION EN EGYPTE



ALEXANDRIE

Passages : Khédivial Mail Line — — Tél. 20824

Marchandises : Sté. Misr de Navigation

Maritime — — — — Tél. 21547

LE CAIRE

Passages : Khédivial Mail Line — — Tél. 59507

Marchandises : Sté Misr de Navigation

Maritime (c/o Banque Misr) Tél. 78295

ZONE DU CANAL

Port Said }
Suez } Messrs. Worms & Co. Tél. 8671 à 8676
Tél. 36

BANQUE BELGE ET INTERNATIONALE EN EGYPTE

Société Anonyme Egyptienne

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

**BONS DE CAISSE AU PORTEUR
SERVICE DE CAISSE D'EPARGNE
COFFRETS EN LOCATION**

**Correspondants dans les principales
Villes du Monde**

**TRAITE TOUTES
OPÉRATIONS DE BANQUE**

R. C. C. 39

R. C. A. 692

COMPTOIR NATIONAL D'ESCOMPTE DE PARIS

Siège Social : Paris - 14, Rue Bergère

AGENCES EN EGYPTE

ALEXANDRIE LE CAIRE

R. C. 255

R. C. 360

PORT-SAID

R. C. Canal 11

TOUTES OPÉRATIONS DE BANQUE

OUVERTURES DE CRÉDITS DOCUMENTAIRES

LOCATION DE COMPARTIMENTS DE COFFRES-FORTS

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

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

BANQUE MISR

S. A. E.

Fondée en 1920

R. C. Caire No 2

Siège Social : LE CAIRE

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

Téléphone No. 78295 et 78090

Succursale à Alexandrie :

9, Rue Talaat Harb Pacha

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

CORRESPONDANTS
DANS LE MONDE ENTIER

**TOUTE OPÉRATION DE BANQUE
LOCATION DE COFFRES FORTS
CAISSE D'EPARGNE**

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

Comité de Rédaction

Léon-Gabriel Gros, *Rédacteur en chef*

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

Secrétaire de rédaction : Jean Lartigue

Correspondants

E. DERMENGHEM (Alger)

FELIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

Administration-Rédaction

10, COURS DU VIEUX PORT, MARSEILLE

Tél. : DR. 53-62

C.C.P. Marseille 137-45

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

On s'abonne sans formalités auprès de
LA REVUE DU CAIRE, 3, Rue Nemr
LE CAIRE

UN AN (Six Numéros) P.T. 120

SOCIETE ANONYME DES DROGUERIES D'EGYPTE

Ci-Devant E. DELMAR

Fondée en 1880



Siège Social : 12, Rue Mahdi — R.C. 10866 — Le Caire

**LA PLUS ANCIENNE MAISON DU MOYEN-ORIENT
POUR LE COMMERCE DES PRODUITS PHARMACEUTIQUES**

**Quelques produits des Laboratoires ISIS
propriété de la S.A.D.E.**



BILIXINE	(maladie du foie)
CYNAROS	(maladie du foie)
HEPATONIG	(tonique)
PULMOLINE	(Sirop contre la toux)
STIM	(élixir reconstituant général)
HAMODERME	(poudre contre hamonil)
CYSTOSAN	(diurétique)

