

14<sup>ème</sup> Année - No. 1

Janvier 1950

# REVUE DES CONFÉRENCES FRANÇAISES EN ORIENT



**DANS CE NUMERO :**

*Conférences de*

**Bernard Gavoty, Mohsen Moghadam,  
Y. Clogenson**

*Articles inédits de*

**Pierre Descaves, Jean Dupertuis,  
Philippe Soupault**

Le Centre Culturel de l'Ambassade de France



# REVUE DES CONFÉRENCES FRANCAISES EN ORIENT

PUBLICATION MENSUELLE

14, Rue Saray El-Ezbékia, Le Caire (Egypte). — Tél. 49414

Directeur : MARC NAHMAN - Rédacteur en Chef: GABRIEL DARDAUD

Abonnements — un an : Egypte P.T. 120; Etranger P.T. 130

---

14ème ANNÉE No. 1

Janvier 1950

---

## CHOPIN

### dans le Paris Romantique et Musical de 1828 à 1849

Texte sténotypé de la Conférence de

**M. Bernard Gavoty**

Critique musical du journal « LE FIGARO »

Faite à Alexandrie à «L'Atelier» le 12 Décembre 1949

Au piano: M. Jacques-Dupont, Grand Prix de Rome.

Mesdames,  
Messieurs,

Je suis bien sûr que, tout comme moi, il vous est arrivé une fois d'imaginer que vous vous trouviez à Paris, certain jour du mois de septembre 1831, pour y accueillir Frédéric Chopin. Il arrive de Varsovie. Il est pâle, ému, gracieux dans ses gestes. Vous essayez de l'imaginer vêtu d'une redingote pincée à la taille, le col engoncé dans une cravate à double tour, l'œil langoureux, la voix prise, chargée de soupirs, le cœur tout gonflé de rêveries et d'amours imaginaires. Quant à moi, je me l'imagine sous des dehors assurément beaucoup moins spectaculaires, lui faisant visiter Paris qui va être désormais l'endroit où il va vivre, composer, aimer et mourir.

Je présente la France à ce demi-Français. Son père, Français d'origine, (il est né près de Nancy), mais rapidement émigré à Var-

sovie où il s'est marié et où il a eu l'enfant, n'a pu donner à son fils qu'une idée fort vague de sa lointaine Patrie.

Je présente donc Paris à Chopin et tout naturellement, mon premier mouvement va être de lui faire visiter les rues de la capitale. Au début, — vous l'imaginez sans peine, — j'aurai un peu de peine à m'y reconnaître moi-même. Nous sortons dans la rue: pas de trottoirs, la chaussée est faite d'énormes blocs inégaux de grès, au centre desquels est creusé un petit canal. C'est un petit filet d'eau quand il fait beau temps: c'est un torrent pour peu qu'il pleuve.

Il est 5 h. de l'après-midi; nous ne pouvons pas reconnaître l'endroit où nous nous trouvons, parce que les rues ne sont pas éclairées, ou si mal par des lanternes à huile qui pendent au bout d'une corde enroulée autour d'une poulie, fixée au mur. C'est très vite fait, cette visite du Paris habitable et





Mr. BERNARD GAVOTY

habité. Songez que les Champs-Élysées sont à cette époque le rendez-vous de la pègre, qu'on ne se hasarde pas au delà de la Place de la Concorde, à moins d'être sous bonne escorte. A cette époque c'était la Place Louis XV, avec ses bouquets d'arbres qui s'efforçaient de l'égayer, en dissimulant les emplacements des anciennes guillotines.

Les Boulevards étaient dès cette époque le quartier des cafés, des théâtres et des cirques, mais beaucoup moins importants qu'aujourd'hui. Tout l'espace compris entre l'actuelle Avenue de l'Opéra et la rue de Richelieu, voyait s'élever un Paris affreux, sur les buttes des vieux moulins qui étaient eux-mêmes envahis par les immondices du vieux Paris. Tout un Paris sordide et crasseux: voilà le Paris de la rive droite, mise à part la Chaussée d'Antin, où Chopin va habiter, au No. 38.

Si l'on veut avoir des idées un peu précises et imagées de ce qu'était la capitale d'alors, il faut recourir, plus encore qu'à Balzac, à un auteur de second plan, à Eugène Sue qui, dans ses «Mystères de Paris», nous montre ce Paris affreux, ce Paris grouillant

dans l'ombre, vivant en marge du Paris élégant, du Paris raffiné de l'époque.

C'est tout de même là, qu'en compagnie de Chopin, j'ai le plaisir de lui montrer ce qu'est l'activité intellectuelle et artistique de la nation.

Nous passons devant un libraire, et nous nous arrêtons un instant pour voir les livres à l'étalage. Nous y voyons qu'au lendemain d'«Hernani» Victor Hugo annonce «*Les Feuilles d'automne*» et «*Notre-Dame de Paris*». Il y a là des volumes assez prometteurs: «*Le Rouge et le Noir*» de Stendhal, «*La Peau de Chagrin*» de Balzac, et «*Le spectacle dans un fauteuil*» d'Alfred de Musset.

Nous passons un peu plus loin, devant l'Opéra qui affiche deux spectacles: «*Euryanthe*» de Weber et «*Robert le Diable*» de Meyerbeer. Devant l'Opéra Comique, une affiche incroyable: «*La Marquise de Brinvilliers*»: Neuf auteurs de renom, neuf grands musiciens de l'époque ont collaboré à cette oeuvre étrange. Il y a Auber parmi eux!

Nous passons devant la «Société des concerts» du Conservatoire, qui a été fondée trois années auparavant, en 1828, et où sont affichés les noms glorieux de Beethoven, de Berlioz parfois, de Mozart et de Bellini. Mais tout cela n'est rien au point de vue de l'activité musicale de Paris.

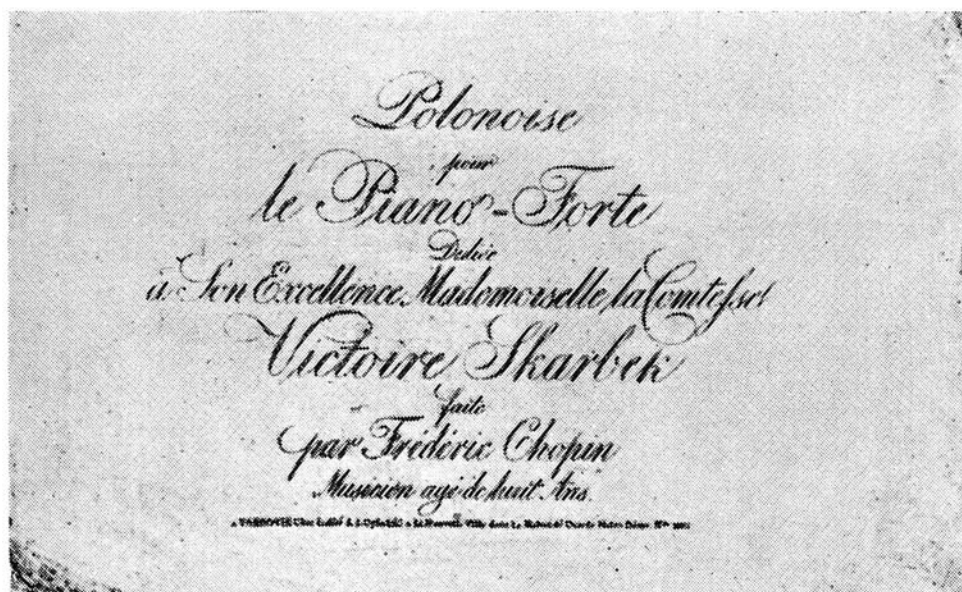
Il n'y a qu'une seule chose qui compte à cette époque: le Théâtre italien, d'abord par l'attraction curieuse des sujets, et puis par les cachets excessifs des vedettes. C'est ainsi qu'un ténor comme Campolini, touche 44.000 francs or pour quarante représentations, cependant que son rival en touche 58.000. Ces chiffres défrayent la chronique et facilitent beaucoup les efforts des journalistes en mal de copie.

Ce théâtre exerce une telle attraction sur le public et fait à tel point dévier le sens critique des gens les plus remarquables que, sous la plume de Balzac, on découvre cette phrase, à propos du «Moïse» de Rossini, — que je trouve très mauvais:

«*Beethoven, Haendel, J. S. Bach, à genoux: voici l'Italie triomphante*»...

Un coup de fouet à notre cheval. Le fiacre traverse un point, et nous nous trouvons sur la rive gauche en plein faubourg St. Germain, ce si petit faubourg qui a joué un si grand rôle et qui renferme, entre ses beaux hôtels agrémentés de jardins, tout ce qui fait revivre la France d'avant la Révolution. Il s'étend des Invalides à l'Institut, d'une part; de la Seine au Bois, de l'autre. Evidemment





Polonoise

181

La première oeuvre imprimée de FREDERIC CHOPIN «Musicien âgé de huit ans». (Varsovie 1817).



CHOPIN par MARIE WODZINSKA,  
sa fiancée. (1835)

les « Trois Glorieuses » de Juillet 1830 ont un peu affaibli son prestige et cependant, à l'époque où Chopin arrive à Paris, le 8 septembre 1831, c'est encore un être puissant, organisé, avec lequel on doit compter. Il faut décider si l'on veut devenir son ami ou son ennemi. C'est qu'il est assez chatouilleux et nerveux, ce Paris du faubourg St. Germain. On le comprend aisément. Au moment où je vous parle, le procès des Ministres de Charles X est en train de raviver le feu qui couve sous la cendre et qui ne demande qu'à crépiter. Un vent de terreur souffle sur Paris. On va à la campagne pour se mettre à l'abri. Les journaux satiriques raillent assez méchamment le roi Louis-Philippe, qui est désigné sous le sobriquet de « Untel », sobriquet très désobligeant. On ne voudrait pour rien au monde fréquenter les courtisans désignés le plus souvent par les noms malsonnants d'oiseaux de proie ou de basse-cour.

J'essaie d'évoquer un homme de 50 ans, un homme d'ancien régime. Il a vu la Révolution, le Directoire, l'Empire, la première Restauration, la révolution de 1830. Sa vie s'est déroulée dans un tohu-bohu perpétuel, dans un Paris décimé, en proie aux consignes contradictoires des gouvernements successifs. C'est à ce moment précis que mille incidents éclatent, comme la crise du mouvement vendéen, l'épidémie de choléra, qui fit tant de victimes à Paris, les obsèques du Général

Lamarque, et l'émeute, le sac de St. Germain l'Auxerrois, les insurrections suscitées par Louis-Napoléon Bonaparte à Strasbourg, en 1836, à Boulogne en 1840. Tant d'événements où Paris est en état de fièvre et d'opposition systématique. Voilà le Paris que Chopin vient de décrire pendant que je vais le déposer à son hôtel, 27 Faubourg Poissonnière.

Je l'ai aidé à déplier ses bagages. J'ai aperçu le premier gage de son jeune génie: un *Rondo*, deux *Valses*, trois *Mazurkas*, les deux *Concertos*, les *Variations sur un thème de « Don Juan »*, trois *Nocturnes*. Il apporte avec lui un don inouï d'improvisation, et sur sa personne il y a cette sorte de mélancolie atavique dont il est si difficile de rendre compte et qu'un mot polonais rend si parfaitement. Ce mot signifie amertume, regret stérile, vengeance, revanche.

Pauvre Chopin qui est déjà secoué par les premiers tressaillements de son destin orageux. Il arrive à Paris, venant de Stuttgart. C'est là qu'il a appris l'insurrection de Varsovie, insurrection matée par les troupes russes. Pour ce patriote fervent qu'est Chopin, ce fut un coup terrible. La légende, dont il ne faut pas trop faire de cas, mais qu'il faut aussi interroger, nous dit que sous l'empire de l'émotion, Chopin s'est précipité à son piano et a donné la première esquisse d'un de ses plus grands chefs-d'œuvre: l'*Étude XIV*, dite « *Les Révolutionnaires* ».



CHOPIN par GEORGE SAND  
(Dessin au crayon)

Voilà qui nous permet, je pense, de voir dans les premières manifestations de Chopin, une sorte de plainte révoltée qui s'unit à cette immense protestation dont la France est à cette époque l'orchestre, dont Paris est l'estrade, et qui témoigne, par ces deux voix très différentes, l'une, pacifique, l'autre, meurtrière, mais toutes deux échappées par un double tir: la révolution et le romantisme.

Mesdames,  
Messieurs,

Le premier désir de Chopin qui arrive à Paris, c'est de s'enquérir de la vie musicale et de ses confrères. Le premier qu'il rencontre c'est Hector Berlioz. Durant les dix années que Chopin vécut à Paris, il ne cessera de se poser cette question à propos de Berlioz. Il ne comprendra pas pourquoi ce musicien, si magnifiquement doué, ce génie de l'orchestre, n'est pas devenu le plus grand musicien de la France romantique et même de l'Europe romantique. Et Chopin, dans une lettre, se dit: «Est-ce que c'est parce qu'il ne connaissait pas son métier?» On l'a beaucoup insinué et Debussy a dit que «Berlioz était un homme de génie qui n'avait pas de talent.» Il avait remarqué que les plus farouches adeptes de Berlioz se trouvaient dans les rangs des non-musiciens, séduits par la sauce littéraire prodigieuse dans laquelle baigne le moindre de ses ouvrages. Berlioz a peut-être trop négligé de prendre en considération les salons. Cela comptait à cette époque, et Berlioz n'était pas très politicien lorsqu'il disait: «*Le public est une huitre et je l'ouvre avec mon épée.*»

Je ne sais pas s'il l'a vraiment dit, mais Berlioz est maladroit. Il possède sur le bout des doigts l'art de se faire des ennemis. Il a un vocabulaire inoui, qui prend toute sa saveur quand il parle, ces épithètes «pharaoniques», «babyloniennes», mirifiques, «pyramidales». C'est lui qui scandalisait son auditoire à la Villa Médicis, quand il proposait d'aller «*dans les cimetières manger une tranche de jambon dont la gelée serait la cervelle des jeunes filles mortes.*»

Berlioz qui au fond avait de la roublardise et de l'imagination, a fini par nous laisser un portrait étonnant du créateur en proie aux affres de la création musicale. Vous savez comment cela se passe. Rien n'est plus semblable à un accès d'épilepsie. Le sujet est pris de convulsions. Il a des sueurs froides, d'étranges visions, puis le malheureux tombe sur le tapis, évanoui. Quand il se réveille il est assis à sa table de travail: il ne se rappelle plus rien, mais il constate avec plaisir que sa partition s'est enrichie de quelques

phrases musicales. Et il note sur son carnet: «*Mon Dieu, que c'est beau d'avoir du talent!*»

Il composa la « Symphonie fantastique » en une nuit, dit-il, après une traversée de la Seine gelée, sous les étoiles, en compagnie de Liszt et de Chopin. Naturellement ça fait «tableau». Ce qui est ennuyeux c'est qu'à cette époque il ne connaissait pas Liszt et que Chopin était encore à Varsovie. A part cela !... On lui pardonne en pensant qu'il possède une vertu bien française: l'ironie et le sens critique s'exerçant aussi bien vers soi-même que sur les autres.

C'est lui qui, sur son lit de mort, recevant la visite d'un de ses confrères de l'Institut réputé pour l'ennui insoutenable de ses discours, se lève sur un coude et lui dit d'une voix déjà éteinte: «*Ah, tu sais, j'aimerais mieux ne pas mourir si je savais que tu devrais prendre la parole à mon enterrement!*»

Sur la tombe de cet éternel mécontent, il eût fallu écrire en lettres d'or: «*Ci-git Berlioz, à la seule place qu'il n'ait jamais demandée.*»

A côté de Berlioz, il y a Liszt. Nous connaissons tous le portrait qu'Ingres a fait de Liszt adolescent, avec ce profil admirable, les cheveux mi-longs, cet air de jeune dieu que la nature semble avoir mis sur pied tout exprès pour désespérer les mortels. Tout au moins, il apparut ainsi au public parisien lorsqu'il arriva à Paris le 11 décembre 1823. Il arrivait de Vienne, où il avait joué devant 4.000 spectateurs, devant Beethoven qui après avoir entendu un « Concerto » et une « Fantaisie » de la composition du jeune prodige, avait d'un bond sauté sur l'estrade et avait baisé au front l'enfant génie.

Paris adopte rapidement le petit Liszt qui joue chez la Duchesse du Berry et le Duc d'Orléans, et qui donne son premier concert public le 3 mars à l'Opéra italien.

Il fallait être Liszt pour avoir l'audace de faire ceci: l'orchestre de la Société des Concerts et du Conservatoire venait de jouer la « Symphonie pastorale » de Beethoven. Liszt s'installe au piano. Il est âgé de 14 ans à peine. Il en joue la transcription pianistique dont il est l'auteur.

Ce qui est symptomatique de Liszt, c'est qu'il est non seulement un lutteur, mais aussi un dompteur. Il disait: «*Lorsque je suis sur l'estrade, je me fais un peu l'effet d'être devant des bêtes féroces. Je sens que si je ne les mange pas, je serai mangé.*»

Essayez de vous le représenter tel qu'il fut: ardent, idéaliste, amoureux, mystique, et commençant dès cette époque cette sorte de voyage triomphal à travers l'Europe, un peu





Mme. GEORGE SAND

comme un souverain qui visiterait son royaume.

Nous pouvons imaginer ce qu'était l'ambiance dans laquelle il jouait. La petite salle Pleyel ne contenait que 300 places, une estrade étroite, où les pianos placés malencontreusement de travers peuvent se retourner.

Quand Liszt paraît, un murmure se fait entendre: «Comme il est jeune ! Comme il est pâle ! Comme il est beau ! » Il s'assied au piano. Il commence toujours par une «Sonate» de Beethoven. Après cela,— car le public d'alors est infatigable,— la transcription pour le piano d'une «Symphonie» de Beethoven, ensuite une œuvre de ses contemporains: Weber, Schuman, un peu plus tard Chopin, et naturellement du Liszt et encore du Liszt, les Etudes transcendantes sur des thèmes de Paganini, les Rhapsodies hongroises. Ce sont des concerts qui durent jusqu'à trois et quatre heures. Quelle époque ! Jusqu'à ce que la chaleur aidant, une sorte de torpeur s'empare de Liszt qui s'évanouit.

Ce public est tout de même infatigable, car à peine a-t-il achevé son programme qu'un musicien demande à Liszt de composer sur un thème qu'il lui communique sur un bout de papier. Il improvise, il improvise encore. C'est toujours la même fougue, le même visage qui semble être la musique elle-même.

Il n'était pas le seul à cette époque, mais il était le premier. Nous avons un peu de peine à croire qu'on ait pu opposer sérieusement à Liszt des virtuoses comme Thalberg, ce virtuose abondant mais si froid, dont

Chopin disait sans beaucoup de ménagements: «C'est un merveilleux pianiste, mais il joue les portées avec des pétards, pas avec des doigts...»

Il y a des possibilités de rivalité pour Liszt, puisqu'en 1836, à l'époque où il file le plus romantique des amours, Liszt trouve plus prudent d'aller à Paris se mesurer à Thalberg. Par malheur Thalberg est parti pour une tournée à l'étranger. Le duel est remis à l'année suivante. Il eut lieu en trois assauts, arbitrés par Berlioz.

Liszt loue l'Opéra italien et au cours d'un festival consacré aux œuvres de Berlioz, il joue une transcription de la « Fantaisie fantastique ». La nuit suivante Thalberg revient. Il donne un récital: succès magnifique. Liszt reloue l'Opéra italien et y donne un autre récital.

La belle de cet étrange assaut eut lieu chez la Princesse de Beauvau. Thalberg joua sa fantaisie sur le «Moïse» de Berlioz et sa «Tarantelle» (celle que vous allez bientôt entendre), un peu conventionnelle, mais c'est une pièce amusante.

Fataliste, Liszt joue deux de ses propres pièces dont la «Campanella» cette pièce tirée d'un «Caprice» de Paganini dont vous entendrez tout à l'heure le carillon léger et vertigineux. Il joue aussi une œuvre nouvelle.

Les deux rivaux s'affrontent dans un combat éblouissant. Comment les départager ? La Princesse résume alors le débat en des termes d'une diplomatie merveilleuse: «La question ne se pose pas. Thalberg est le premier pianiste du monde, mais Liszt est le seul ! »

Nous allons faire s'affronter ce soir devant vous une fois de plus les deux pianistes et tout simplement vous faire juges.

(Jacques-Dupont joue au piano les œuvres que vient de citer M. Bernard Gavoty).

Le 26 février 1832, le petit plateau étroit de la vieille salle Pleyel de Paris offrait un spectacle curieux. Il y avait là six grands pianos à queue, disposés en ligne, comme des cuirassés qui montent à la bataille. On donnait la première audition d'une «Grande Polonaise» précédée d'une introduction et d'une marche composées pour six pianos. L'auteur M. Kalkbrenner avait fait appel à tous les grands virtuoses de son époque. Il y avait là Hiller, Osborne, Mendelsohn-Bartholdy, Sowinsky. Un immense piano pour l'auteur lui-même, Kalkbrenner, et un tout petit piano à côté de lui pour un jeune homme tout-à-fait inconnu qui venait d'arriver à Paris, un jeune homme pâle, gracieux, «un ange au beau visage comme une grande femme triste»

# Grand Concert

VOCAL ET INSTRUMENTAL

DOSSÉ.

*Par M. Frédéric Chopin, de Varsovie,*

Dimanche 13 Janvier 1852, à huit heures précises, du soir.

DANS LES SALONS DE MM. PLEYEL ET C<sup>o</sup>.

*Rue Cadet, N<sup>o</sup>. 9.*

## PROGRAMME.

### PREMIERE PARTIE.

- 1<sup>o</sup>. Quintetto composé par Beethoven, exécuté par M<sup>rs</sup>. BAILLOT, VIDAL, UHAN, TILMANT et NORRLIN.
- 2<sup>o</sup>. Duo chanté par M<sup>lles</sup>. TOMÉONI et ISAMBERT.
- 3<sup>o</sup>. Concerto pour le Piano, composé et exécuté par M. F. CHOPIN.
- 4<sup>o</sup>. Air chanté par M<sup>lle</sup>. TOMÉONI.

### DEUXIEME PARTIE.

- 1<sup>o</sup>. Grande Polonaise, précédée d'une Introduction et d'une Marche, composée pour six Pianos, par M. Kalkbrenner, et exécutée par Messieurs KALKBRENNER, MENDELSSOHN-BARTHOLODY, HELLER, OSBORNE, SOWINSKI et CHOPIN.
- 2<sup>o</sup>. Air chanté par M<sup>lle</sup>. ISAMBERT.
- 3<sup>o</sup>. Solo de Hautbois, par M. BRON.
- 4<sup>o</sup>. Grandes Variations brillantes sur un thème de Mozart, composées et exécutées par M. F. CHOPIN.

On trouve des Billets aux Magasins de Musique de M<sup>rs</sup>. SCHLESINGER, rue de Richelieu, n<sup>o</sup>. 9; PLEYEL et C<sup>o</sup>, boulevard Montmartre; PACINI, boulevard des Italiens; LEMOINE, rue de l'Échelle.

PRIN DE BILLET 10 FR.

(le mot est de George Sand). Il s'appelait Chopin.

C'est la première fois que Chopin joue à Paris et le mot de Mme. Sand que je vous rapporte à son sujet, elle ne l'avait pas encore écrit; elle ne fit sa connaissance que quatre ans plus tard chez Franz Liszt.

Leur premier contact manqua un peu de chaleur. Chopin écrit à ce sujet à l'un de ses amis: «*Ce n'est pas une femme mais un homme.*»

Mme. Sand, — et elle s'y connaissait —, écrit de son côté: «*Mais ce n'est pas un homme !... C'est une jeune fille.*»

Enfin le couple est constitué par d'assez curieux moyens de fortune. George Sand lorsqu'elle veut désigner Chopin à ses amis, l'appelle parfois «*le petit*», parfois «*chip*» ou «*chop*» ou «*chipette*». Elle l'appela même un jour «*mon cher cadavre*», ce qui est assez atroce.

Quant à Chopin, il faut ajouter que souvent il appelle Mme. Sand «*mon compagnon*» ce qui situe assez bien les curieux rapports de ce couple étrange.

Il me semble que pour vous parler de Chopin, le mieux est de passer avec lui une journée à Paris. Cette journée j'aurai un peu de peine à en fixer le début pour l'excellente raison que Chopin ne se décida jamais à s'assigner une heure pour son réveil. Chopin est à cet égard d'une irrégularité qui consterne George Sand. Elle qui travaillait exclusivement quand tout le monde dormait et qui dans la même nuit achevait un roman et en commençait un autre, s'étant installée dans l'anormal avec une régularité d'horloge, elle ne comprit jamais que Chopin ne consentit point à fixer l'heure de son lever. Selon qu'il compose ou non, Chopin se lève tôt ou tard. Très coquet et soigné, il s'attarde comme une femme à sa toilette. Il flâne, écrit des lettres et travaille. Il donne des leçons pour vivre. Elles étaient fort chères à l'époque, ces leçons qui coûtaient 20 francs !

Il déjeune avec un ami, tantôt Gryzmala, tantôt Fontana ou encore le violoncelliste Franchomme.

Ses entretiens avec ses amis, nous ne les connaissons pas, mais les lettres qu'il leur écrit nous permettent de les imaginer. C'est ici que se montre le double aspect de Chopin. Car il y a deux Chopin. Il y a le Chopin profond, sensible et dramatique, avec sa musique énergique, le Chopin vu, si je puis dire, de l'intérieur. Et il y a l'autre aspect de Chopin, beaucoup plus faible, beaucoup plus désarmé. C'est le Chopin homme du monde.

Les deux hommes existaient en lui et Chopin n'existerait pas si ces deux reflets d'un

même personnage ne recomposaient pas l'un par l'autre, l'image exacte qu'il nous a laissée. D'une part, «cet étranger vêtu de noir»; de l'autre, ce jeune homme rieur ou mélancolique, mais si fin et si discret qu'on ne devinait jamais la cause de sa gaieté ou la raison de ses soupirs.

Toute sa force, Chopin la mettait dans sa musique où abondent les pages énergiques; il sortait épuisé de ses corps à corps avec la matière musicale. Il redevenait alors un être de charme, de grâce et de faiblesse. Les mille petits soucis de la vie quotidienne, il s'en déchargeait allègrement sur tel de ses amis fidèles, étant de la race qui sait à merveille susciter côte à côte l'admiration et le dévouement.

Cherche-t-il un appartement, des tentures gris-tourterelle auxquelles il tient tant, une paire de pantalons de chez Dautremont et un chapeau de chez Duport. ... vite un mot nuancé à l'extrême, chargé de mille recommandations, dépêche Fontana ou Gryzmala. Grâce à eux, il est toujours élégamment vêtu. Grâce à eux, il déménage sans trop de peine. Et c'est encore un ami qui découvrira — avec un peu moins de peine qu'aujourd'hui, concédons-le — son dernier appartement, 12, Place Vendôme.

Travail encore, l'après-midi. Sur ce travail, sur ses angoisses de créateur, Chopin demeure muet. Dans ses lettres, jamais un mot sur la musique en général ni sur la sienne en particulier. Ou bien, quand il lui arrive d'en parler, c'est avec un détachement et une totale absence d'émotion qui surprennent d'abord. Ainsi, dans une lettre à Fontana, il est question de la *Sonate Funèbre*, que vous entendrez à la fin de cette séance. Chopin note, simplement:

« Je suis en train d'achever une *Sonate en si bémol mineur*, où il y a cette *Marche Funèbre* que tu connais déjà. Il y a un *Allegro*, un *Scherzo en mi bémol mineur*, la *Marche*, et un petit *Finale*, pas bien long, — trois pages de mon écriture. La main gauche babille à l'unisson avec la main droite...»

Babille à l'unisson ! Curieuse manière d'évoquer ces danses de ménades, ces rondes de spectres et, pour finir, ce coup de vent sinistre dans la nuit glacée ! Oui, mais, un jour, il joue sa sonate en public et, soudain, il s'arrête au milieu du *Scherzo*, épouvanté de voir surgir de sa musique le monde imaginaire qu'il y a enfermé. Tout Chopin est dans cette antithèse. Il ne parle pas de sa musique: il la vit. Et quand il a fini de travailler, il a le sentiment que l'œuvre est faite, que la peine est dite, la douleur exprimée,



et qu'il faut penser à autre chose, se distraire de son art: ainsi font les créateurs. Les mauvais poètes rêvassent, sont toujours absorbés et ne font rien. Les vrais poètes travaillent et semblent toujours inoccupés. L'œuvre ne surgit pas de leur rêve. C'est le rêve qui surgit de leur œuvre. Eux seuls savent se distraire de leur tâche épuisante. Voilà pourquoi ils sont mélancoliques avant, affairés pendant et gais ensuite. Sous la plume de Chopin, on trouve cette charmante réflexion: «Ne me parlez pas des gens qui ne rient jamais: ce ne sont pas des gens sérieux...»

Dès qu'il a quitté son piano ou sa table de travail, Chopin montre une âme enfantine, il manifeste une vue assez superficielle des êtres et des choses, il témoigne d'un caractère doux, aimant, d'un sens étonnant du comique et de la parole, d'une gaieté qui procède par vifs accès, comme chez ceux qu'une santé fragile ou une mélancolie atavique incline à la neurasthénie. Le soir, il est souvent invité chez quelque mécène, dans l'un de ces salons où l'on fait de la musique, chez les Rothschild, la princesse de Beauvau, la comtesse de Perthuis, Mlle de Noailles, le prince Radziwill, la comtesse Potocka, chez les Czartoryski, les Wodzinski, les Niemoj, les Morawski. Parmi les émigrés polonais, il plongeait dans les souvenirs de son enfance, il respirait l'odeur de la patrie lointaine. Qui sait s'il ne dut pas à cet éloignement, non pas l'essence, mais l'aiguillon de son génie? Chez un artiste, l'imagination suscite ce que le réel ne parvient pas à créer. «Demeuré en Pologne, il se fût peut-être contenté d'être simplement un grand musicien.» Ici, le songe, le contact d'une petite colonie d'émigrés, les visions de la Pologne évoquées en commun transfiguraient la réalité. Chopin se sentait une mission envers ses compatriotes opprimés... Au plus fort de sa vie parisienne et mondaine, le souvenir de Varsovie lui faisait monter les larmes aux yeux. L'image de la « bien-aimée ville », les rythmes nationaux, les danses, le mélange d'ardeur et de nostalgie, les coups de fièvre brusques succédant aux accès de langueur, — autant de visions dont sa musique fixait le reflet impérissable. Un de ses amis écrit: « Le regret du pays le tue. » Un jour que son élève Gutmann jouait devant lui, en public, l'*Étude en mi majeur*, la plus belle de toutes, peut-être, Chopin étouffa un sanglot et murmura: « O mon pays ! » Parfois, une explosion sauvage, de haine et de revanche, se faisait jour au travers d'une *Étude*, d'un *Scherzo* ou d'une *Polonaise*. Sa musique ne cessait de fixer les traits contradictoires de

cet artiste multiple, ensemble polonais et parisien...

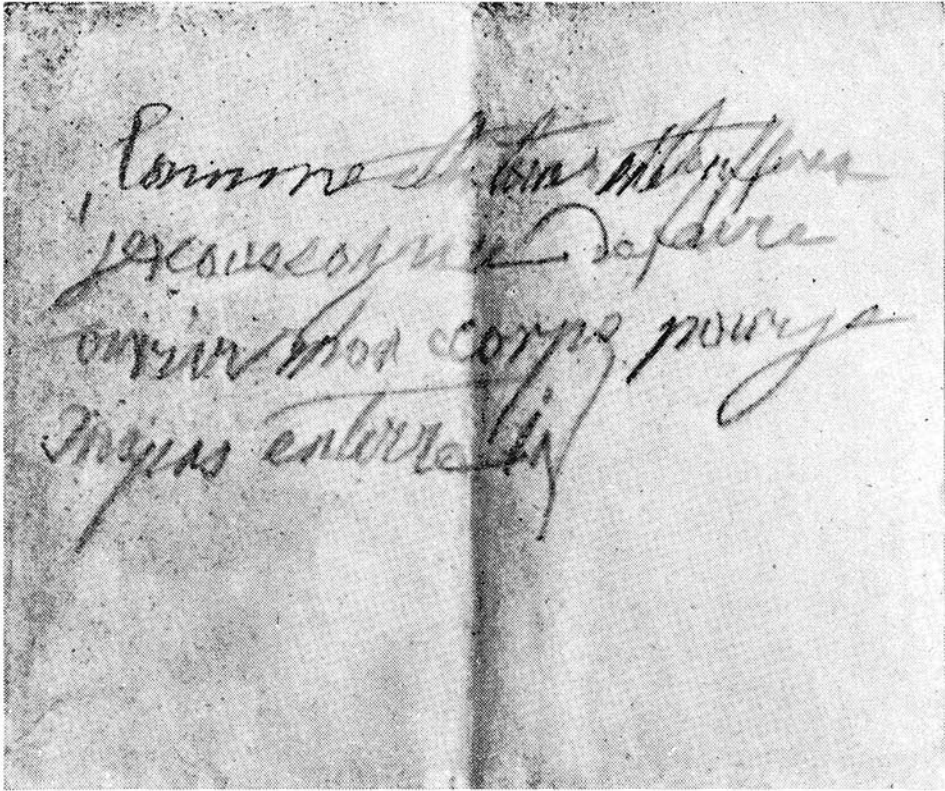
Dans ce Paris romantique de 1840, les salons tenaient une place importante et jouaient un rôle efficace. Il n'y avait guère de salles de concerts. La salle Pleyel ne comportait alors que trois cents places. On y allait exceptionnellement. Songez que Chopin n'a paru dans sa vie que vingt-cinq fois sur une estrade et qu'il n'a donné en tout que cinq récitals véritables. S'il était célèbre à Paris, c'est parce qu'on l'entendait, plusieurs fois par semaine, dans les salons.

Malgré la fureur des romances de Loïsa Puget, de Pauline Duchambge et de Lamarre, on n'y faisait pas de la mauvaise musique. A cette époque, où la musique était le fait d'une élite mondaine, on accueillait dans les salons les ouvrages du passé et les dernières productions, ainsi que les virtuoses à la mode, tout cela pêle-mêle, sans distinction de caractère et avec un grand éclectisme. Ainsi, au cours de la même soirée, on entend un recueil de romances et le *Requiem* de Mozart, dont l'audition dans un salon scandalise Mme de Girardin.

« Cette messe des morts, écrit-elle, écoutée par des femmes agréablement parées, les épaules et les bras nus, le front étincelant de pierreries, les regards brillant de coquetterie, n'est-ce pas une sorte de profanation? Nous sommes curieux de savoir à quel moment du concert on passera les glaces. Serait-ce avant ou après le *De Profundis* ? »

Le voyez-vous, notre Chopin, jouant, comme il le fit si souvent, dans un de ces salons, devant un public restreint et choisi, dans un cercle de connaisseurs? Chopin ne déparait nullement, par sa présence, la société d'aristocrates pour qui il allait jouer. Dès l'enfance, le hasard de la vie l'avait mêlé à une élite internationale. Et lui-même, parmi les ducs et les princesses, Liszt nous dit que « la finesse et la transparence de son teint séduisaient l'œil; ses cheveux blonds et soyeux, son nez légèrement recourbé, ses allures distinguées faisaient qu'involontairement on le traitait en prince parmi les princes. Ses gestes étaient gracieux, le timbre de sa voix toujours assourdi, souvent étouffé, sa taille élancée, ses membres frêles. Toute son apparence faisait penser à celle de ces convolvulus, balançant sur des tiges d'une incroyable finesse leurs coupes si divinement colorées, mais d'un si vaporeux tissu que le moindre contact les déchire...»

Voici qu'il se met au piano. Oh ! il n'est pas toujours disposé à s'y asseoir. Berlioz raconte dans ses *Mémoires* qu'un soir, Chopin ne se montrait guère enclin à jouer. Mais



Les dernières paroles de **CHOPIN**. (17 Octobre 1849):

«Comme cette terre m'étouffera, je vous conjure de faire ouvrir mon corps pour je sois pas enterré vif».

le maître de maison, qui venait d'offrir à ses hôtes un assez médiocre dîner, ne l'entendait pas, comme on dit, de cette oreille. Avec une obstination irréductible, il insiste, d'une voix aux inflexions suppliantes:

— Monsieur Chopin, vous allez jouer quelque chose...

Et Chopin, à la fin, se laisse convaincre. Et il joue, en effet, quelque chose...

(Jacques-Dupont joue le *Prélude en la majeur*).

— Monsieur Chopin, c'est ravissant, mais c'est trop court. Il faut jouer davantage...

— Oh ! monsieur, dit Chopin d'un ton narqué... J'ai si peu dîné !

Imaginons que, ce soir où nous sommes, il est mieux disposé. Laissez-moi croire, pour la poésie du tableau, que, dans la pénombre, les robes blanches des jeunes filles luisent faiblement... Chopin est au piano. Il ne joue pas tout de suite. Il improvise quelques mesures, il tâtonne, il cherche sa « note bleue », c'est-à-dire la tonalité exacte ou la sonorité précise qui vont établir une correspondance

mystérieuse entre l'ambiance et son inspiration. Dès qu'il a trouvé la note bleue, alors la musique jaillit, comme la source délivrée, jadis, du rocher, par le bâton de Moïse. Il improvise souvent. Ou bien, il joue ses dernières compositions, — rarement ses grands ouvrages, — de préférence ses *Valses*, ses *Mazurkas*, ses *Nocturnes*, quelques *Études*, sa *Berceuse*, sa *Barcarolle*, un bouquet de ces petites pièces brèves, ardentes et fantasques, où se reflète si bien la douceur élégante de cette soirée parisienne. Chopin appelle cela « conter de petites histoires en musique »... « Divines chattering » note Berlioz. « Roses d'hiver, vapeurs amoureuses » écrit Liszt. Une fois au piano, Chopin joue jusqu'à épuisement. Ses yeux se cerclent, ses joues s'empourprent, son souffle s'accélère. « Tout le monde sent que quelque chose de sa vie s'écoule avec les sons, et il ne veut pas s'arrêter, et on n'a pas la force de l'arrêter. La fièvre qui le brûle envahit son auditoire. » Il y a un seul moyen de l'arracher au piano: c'est de lui demander la *Marche*

*Funèbre.* La dernière mesure achevée, le concert est fini parce qu'il ne peut plus rien dire après ce morceau, qui est comme le chant d'agonie de sa patrie.

La cadence dramatique meurt sous les doigts de Chopin, un soupir s'échappe d'une poitrine, chacun rêve, le pupitre claque, Chopin se lève, les regards le fixent et, contrastant avec le sentiment nostalgique que sa musique vient de créer, voici qu'au lieu du pâle jeune homme qu'on attend, on voit paraître «l'empereur d'Autriche, un vieillard ridicule, un Anglais flegmatique, une dame sentimentale», ... et c'est encore Chopin, grand amateur de grimaces et mime prodigieux, qui, après avoir tiré des larmes de tous ces yeux, plisse à présent les visages par le fou rire.

Mesdames,  
Messieurs,

Laissez-vous transporter en songe dans cette ambiance que je viens d'évoquer et que, de quelques accords enchaînés, les poètes du clavier savent si bien ressusciter...

(Jacques-Dupont joue  
de la *Berceuse* et  
la *Valse en la bémol majeur*.)

Nous savons tous qu'il y a, dans un livre

comme dans l'évocation d'une existence, un moment déchirant: c'est celui où il faut dire adieu à l'enchanteur, celui où l'être à qui nous nous sommes attachés va prendre congé de nous. Et il y a peut-être qui le précèdent. Il y a le dernier voyage, le dernier sourire le dernier adieu... Il semble que nous feuilletions une collection d'estampes jaunies par le temps. Les années passent, les pages tournent, les images défilent. Voici les trois dernières:

16 juillet 1874. ... C'est la dernière valse.

(Jacques-Dupont joue, en sourdine, un fragment de la *Valse* dite «du Petit Chien».)

Elle n'est même pas triste. Au contraire, elle est enjouée. Un soir, un peloton de laine est tombé des genoux de George Sand. Un petit chien s'en est emparé, le faisant rouler, et ses gambades, les ronds qu'il exécute ont suggéré à Chopin ce rythme et ce mouvement. Après ce morceau, qu'est un sourire il n'écrira plus. Il déchirera beaucoup d'esquisses, il laissera inédites des pièces qu'il a jugées sévèrement. Il referme ses cartons, et il soupire, comme Hamlet: «Le reste est silence.»

16 février 1848. ... C'est le dernier concert à Paris. Ensuite, il en donnera quelques-uns à Londres, à Edimbourg, à Manchester, puis



Le masque mortuaire de Chopin.



il reviendra à Paris, pour y mourir. Une semaine avant l'abdication de Louis-Philippe, Chopin joue, une dernière fois, salle Pleyel. L'imaginez-vous, ce dernier concert? «Il paraît que tout y fut exceptionnel: la qualité des assistants, l'éclat des femmes, les parfums des fleurs. La liste des auditeurs élus avait été revue par Chopin lui-même. Chopin était extrêmement faible, mais droit.» Il joua plusieurs de ses oeuvres, anciennes et récentes, et, notamment, six de ses *Préludes* qu'il était allé écrire, dix ans plus tôt, sous le ciel changeant de Majorque. Tout de même, l'effort fut si grand qu'il s'évanouit à demi au foyer. Cette dernière apparition du romantique enchanteur, cet ultime sanglot d'un cœur malade et génial, comment les appeler d'un autre nom que de celui dont on désigne la plus mélodieuse, dit-on, des agonies: le chant du cygne?

16 octobre 1849. ... C'est le dernier soir..., Comme dit Pelléas: «C'est le dernier soir..., le dernier soir... Il faut que tout finisse...» Dans quelques instants, Chopin va nous quitter et nous regagnerons seuls la légion des vivants. Mais nous sommes encore avec lui au long de cette soirée ultime, allant et venant de sa chambre au salon de son appartement, 12 place Vendôme. Nous sommes à genoux, au pied de son lit, avec sa soeur, Louise, avec Charles et Elise Gavard, la comtesse Potocka, Gutmann, l'ami fidèle, le violoncelliste Franchomme, la princesse Czartoryska, l'abbé Jéloflicki, un ami d'enfance à qui Chopin s'est volontairement confessé. Et George Sand? De mauvais cœurs, de mauvais amis avaient empêché la réunion de deux amis.

Chopin dit à l'oreille de Franchomme:

... Elle m'avait dit que je mourrais dans ses bras.

Les crises de suffocations se succèdent. Après un accès épuisant, Chopin dit dans un souffle:

... Maintenant, j'entre en agonie...

Et, comme on cherche à le rassurer, il ajoute d'une voix plus ferme:

... C'est une rare faveur que Dieu fait à l'homme en lui révélant l'instant où commence son agonie. Cette grâce, il me l'a faite. Ne me troublez pas...

Un peu plus tard, il perd connaissance. Il revient à lui et, ne pouvant plus parler, il trace en français, sur un feuillet de son carnet, sa dernière volonté:

«Comme cette terre m'étouffera, je vous conjure de faire ouvrir mon corps, afin que je ne sois pas enterré vif».

Plus tard, il recouvre pour quelques instants l'usage de la parole. A Franchomme et à la princesse Czartoryska, il dit:

... Vous jouerez du Mozart en mémoire de moi.

Puis il s'assoupit. Dans la nuit, le docteur Gruveillier se pencha sur lui et lui demanda s'il souffrait. «Plus» répondit Chopin. Ce fut son dernier mot. On s'aperçut bientôt qu'il avait cessé de vivre.

C'était le 17 octobre 1849, à trois heures du matin.

«L'âme de la musique avait passé sur le monde».

Ce dernier souffle de Chopin expirant, c'est celui qu'exhale aussi notre Paris romantique et musical. Et l'épigraphe que Schumann inscrit au fronton de l'oeuvre du Polonais: «Chopin, des canons sous les fleurs», cette image héroïque que la *Sonate Funèbre* va magnifiquement illustrer, n'est pas celle qui convient aussi à la ville et au temps que nous avons évoqués ce soir? Un Paris inquiet, fantasque, passionné, fou, léger, charmant. Une époque troublée, ardente, fiévreuse, ... comme un soir d'automne sous le ciel orageux...

(Jacques-Dupont joue la *Sonate Funèbre*.)

Bernard Gavoty



# Les Caractères Généraux de l'Art Iranien.

Conférence de

**M. Mohsen Moghadam**

Professeur à l'Université de Téhéran,

*Faite à l'Institut Franco-Iranien, le 2 décembre 1948.*

Monsieur l'Ambassadeur,  
Mesdames,  
Messieurs.

Le voyageur nouvellement arrivé d'Europe, de ces contrées fertiles aux paysages verdoyants de pâturages et de forêts, est tout d'abord frappé par la désolation des plateaux désertiques, qui, en Iran, s'étendent à perte de vue. Ne s'est-il pas trompé de route? Est-ce vraiment cette terre aride, avec ses montagnes dépouillées, aux paysages lunaires de planète morte, qui a pu éclairer le monde chaque fois que l'Occident était plongé dans les ténèbres? Il a ouï dire que l'Iran détient des trésors fabuleux, que de tout temps il a exercé sur le monde une continuelle fascination, par ses poètes, ses artistes, ses prophètes, ses jardins, ses roses et, enfin... son pétrole.

On a sans doute oublié de lui dire que la famille aryenne, qui, au cours du 3<sup>me</sup> millénaire prenait possession de ce sol ingrat, apportait avec elle une idée. C'est elle que nous allons, dans la mesure de nos modestes moyens, exposer sommairement ici, en suivant son évolution à travers les siècles, dans le domaine des arts plastiques.

Le monde occidental porte à l'art iranien un intérêt toujours croissant. L'exposition organisée récemment à Paris, au Musée Cernuschi, a montré par son succès retentissant que, malgré les soucis et les inquiétudes de l'heure présente, les esprits restent attachés à cette belle manifestation de la culture orientale.

L'élégance expressive de la forme et du décor, la richesse d'un coloris tendre ou éclatant, ainsi que la finesse et l'habileté prodigieuse de l'exécution, ont valu, dans les collections publiques et privées une place des plus honorables aux objets sortis des ateliers de l'Iran. Dans les intérieurs, qu'il s'agisse de tapis, de céramique ou de bronze, en appor-

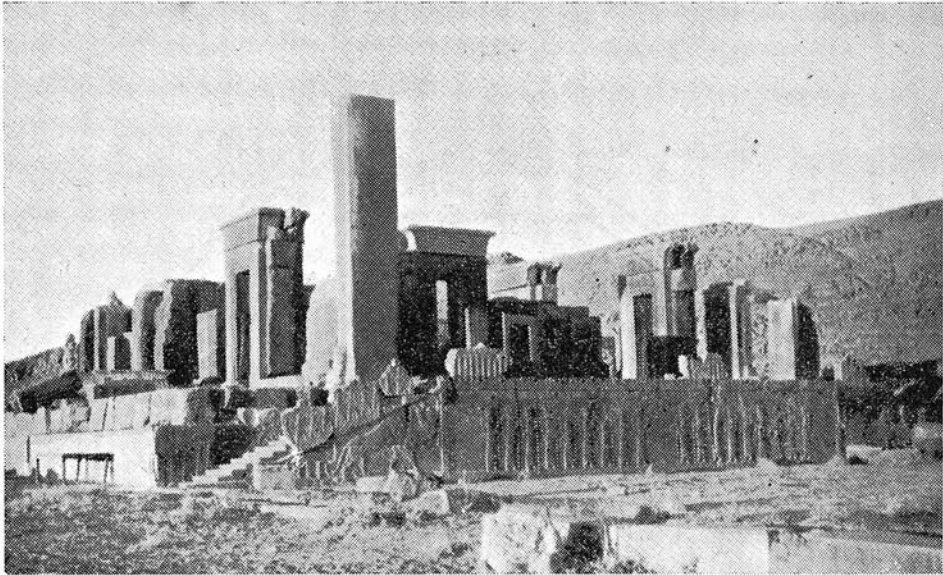
tant l'éclat et la magnificence, ils dégagent une atmosphère de chaleur et d'intimité que l'Occident ne trouve pas au même degré dans les produits de l'Égypte pharaonique, de l'Inde bouddhique et brahmanique et de ceux d'Extrême-Orient. Ajoutons à cela, la puissance d'évocation qu'ils tiennent souvent de leur antiquité vénérable. Messagers lointains de sociétés disparues et parfois même ignorées de l'histoire, témoins de plusieurs siècles de vie, de labeur et de foi ardente, ils nous émeuvent comme des reliques de la pensée et de la sensibilité humaine enfouies dans le sol depuis des millénaires.

Réunis autour de ce foyer intense, archéologues et artistes ont fondé des sociétés d'étude, organisé des expositions et des congrès internationaux dans les grandes métropoles.

Les recherches et les fouilles archéologiques inaugurées par la France au siècle dernier ne furent interrompues que durant les deux guerres mondiales. D'abondantes publications, qui, parfois sont de véritables monuments de la science moderne, sont consacrées à l'étude de l'art iranien. Les Mémoires de la Mission Archéologique Française, parus pour la première fois en 1900, ont atteint l'année dernière leur 30<sup>me</sup> volume. Le «Survey of Persian Art», publié sous la direction de Pope, est l'ouvrage le plus considérable écrit jusqu'à aujourd'hui sur l'art d'un pays.

Cependant, il faut bien l'avouer, l'amateur ou le débutant, désireux de passer de la contemplation artistique à la connaissance méthodique des oeuvres, se trouve égaré dans la masse imposante des matériaux réunis, lorsque l'aridité des descriptions techniques ne l'a pas arrêté dès le début. Faut-il par le savoir, expier les pures joies de la contemplation?

Pour stimuler l'ardeur du néophyte, il lui faut d'abord des idées générales et des vues



Vue d'ensemble du palais de Darius à Persépolis.

synthétiques, des travaux de vulgarisation. Mais «Il n'est pas d'histoire artistique plus difficile à raconter, (nous dit Louis Hourticq dans l'Encyclopédie des Beaux-Arts) à cause de sa dispersion dans l'espace et dans le temps, en raison aussi des destructions par les siècles et par les hommes. Nulle part autant que dans cette Asie de l'antiquité et du moyen-âge, nous n'avons le sentiment que ce qui nous reste du passé compte peu auprès de ce qui a disparu».

Ajoutons à cela que nos connaissances dans ce domaine sont relativement récentes. Tandis que l'archéologie européenne remonte à la Renaissance, celle de l'Asie Occidentale n'a guère plus d'un siècle. Le sol de l'Iran garde, cependant, bien des secrets enfouis, que d'ailleurs la ténacité des fouilleurs et des savants nous révèlent sans cesse. Des lacunes sont ainsi progressivement comblées et parfois d'humbles débris mis à jour nous aident, faute de mieux, à remplir les vides de l'histoire. Cependant, les trouvailles nombreuses faites en Iran soulèvent parfois de multiples problèmes, et bien des théories nouvelles servent surtout à déduire les précédentes, ce qui ne facilite guère le travail de synthèse. Aussi à l'heure actuelle, toute généralisation paraît bien hâtive.

Mais l'œuvre d'art n'est pas un simple document d'histoire. Elle renferme pensées et sentiments, parcelles d'âmes épargnées par le temps et qui s'adressent à nous. Pourquoi résister à son appel et au désir d'en pénétrer

l'essence spirituelle? Après tout, l'esthéticien et le critique, au moins autant que l'archéologue, ont le droit de se tromper.

La connaissance de l'idéal iranien et de son expression plastique s'impose à l'esprit du chercheur autant que les investigations archéologiques. Il est temps que le fouilleur psychologue, lui aussi, apporte sa contribution en interrogeant l'âme des œuvres et essaye d'en déchiffrer l'énigme.

Cependant, toute histoire artistique a ses méthodes usuelles qui nous engagent à aller du connu à l'inconnu. Avant tout il y a lieu de distinguer l'art d'un pays, de certains monuments qui se trouvent sur son sol. Ainsi, les ruines romaines d'Algérie n'ont rien de commun avec l'art algérien ou mauresque. D'autre part, les vicissitudes de l'histoire ont maintes fois changé les frontières politiques des Etats. C'est pourquoi des monuments de l'art iranien, et non des moindres, se trouvent actuellement dans le royaume de l'Irak ainsi que dans la république soviétique d'Ouzbékistan et ailleurs.

Le domaine de la civilisation iranienne compte, en dehors de la région du plateau, l'Iran proprement dit, l'Afghanistan, le Beloutchistan, l'Iran Extérieur, le Turkestan Russe, la Caucase méridionale et la Mésopotamie. Les nations, politiquement divisées qui habitent ces contrées, portent en elles, malgré des divergences linguistiques, religieuses et ethniques, des aspirations communes. Celles-ci, au cours de l'histoire se sont mani-

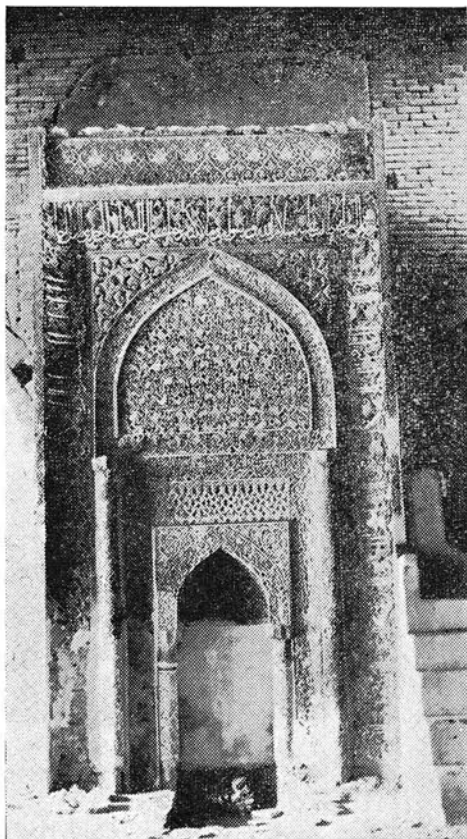
festées sous des formes littéraires et artistiques analogues. Il existe, notamment dans les arts plastiques, un style iranien qui compte parmi les plus caractéristiques. De Samarcande à Bagdad, les monuments attestent une communauté d'esprit qui les classe dans une même famille architecturale.

Cependant, ces régions mêmes présentent quelques monuments de type étranger. De rares vestiges grecs témoignent de l'influence hellénistique après les conquêtes d'Alexandre. Sous le règne des Sassanides, la partie orientale de l'empire, l'Afghanistan actuel était bouddhiste et la mission archéologique française y a révélé des monuments des styles hindou et greco-bouddhique. Il existe enfin, à Damghan, Nain et au Khouzistan, quelques mosquées primitives de type arabe. Mais tous ces exemples, de même que les bas-reliefs rupestres élamites qui remontent à la haute antiquité, concernent surtout l'archéologie orientale. Les monuments les plus remarquables de ces pays sont de style purement iranien, et c'est en Iran proprement dit que leur multiplicité et leur splendeur ont fait, de cette terre aride, un sanctuaire de beauté.

Les caractères essentiels de l'art iranien sont: la *continuité*, la *noblesse* et la *volupté* visuelle. Mais avant d'aborder ces questions, permettez-moi de dire quelques mots sur les méthodes de classification en usage.

Les grandes époques artistiques de l'Iran sont étudiées généralement en rapport avec l'art des pays de culture analogue. Ainsi, pour la période antique, c'est-à-dire depuis les origines jusqu'à la conquête d'Alexandre en 331, l'Iran est compris dans le domaine plus vaste de l'Asie Occidentale ancienne. Les archéologues appellent ainsi les contrées qui s'étendent de l'Indus à la Méditerranée, et dont les habitants adoptèrent l'écriture cunéiforme et furent les héritiers de la civilisation de Sumer, pays autrefois dénommé Chaldée. Cette façon de voir se justifie pleinement si l'on tient compte, pour l'Iran, outre les influences assyro-babyloniennes, de celles de l'Egypte et de la Grèce archaïque. Mais, son originalité surtout la différence de ses voisins. N'oublions pas, d'autre part, que, bien avant la culture sumérienne qui débute à l'aurore de l'histoire, c'est-à-dire au début du 3<sup>me</sup> millénaire, l'Iran était le centre de la plus brillante civilisation préhistorique qui remonte au 5<sup>ème</sup> millénaire.

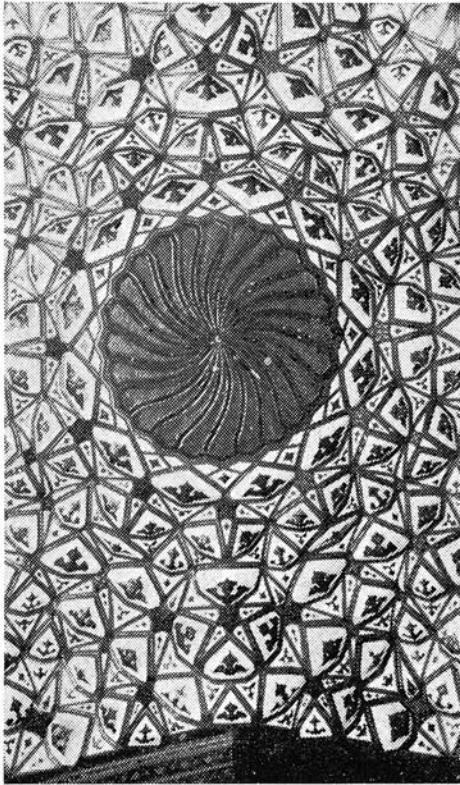
Les céramistes de ces époques prodigieusement reculées, avaient produit, surtout à Suse, des ouvrages qui, par l'élégante simplicité de la forme et la sobriété expressive du décor, pourraient servir de modèle à l'artisan moderne.



Mihrab d'Oldjaitu Khodabendé en plâtre sculpté (1310)

L'Iran Islamique est le centre d'une des plus brillantes écoles de l'art musulman. Cette classification se justifie également, étant donnés les caractères communs et l'air de famille qui existe dans les productions artistiques de tous les pays qui sont ou qui furent soumis à la loi du Koran. Mais cette communauté d'esprit et de style est due principalement à l'influence iranienne sur les autres pays de l'Islam. Au temps de Mahomet, les Arabes ont déjà une langue riche et harmonieuse, le plus parfait des idiomes sémitiques. Leur foi ardente les entraîne bien loin de leur primitive résidence. Mais ce n'est pas sous la tente du bédouin que s'élabore cet art merveilleux, qui durant des siècles fleurit sur trois continents. Marcel Dieulafoy, à la fin du 5<sup>me</sup> volume de l'Art Antique de la Perse, a dit: «L'influence iranienne qui fut prépondérante dès la fondation du Califat, alla toujours croissant et s'exerça jusqu'à la prise de Constantinople. Pendant mille ans, elle s'étendit de l'Espagne jusqu'en Syrie, et





Ispahan. — Talar Ashraf. — Décor de la voûte.  
(17<sup>ème</sup> siècle).

de la Syrie jusqu'à l'Inde islamique, régénérant les arts, les industries artistiques, la poliorététique, la philosophie et la grammaire » Cette opinion, exprimée à la fin du siècle dernier par l'éminent archéologue français, a été par la suite confirmée par de nouvelles recherches. Ainsi, tout en reconnaissant l'originalité des autres écoles d'art islamique, due à la fusion d'influences diverses, il est permis de dire que l'Iran est au monde musulman ce que la Grèce est à Rome et la Chine au Japon.

Cependant, plus de neuf siècles séparent les conquêtes macédoniennes de celles des Arabes, et cette longue période embarrasse quelque peu la classification. Aussi, se contente-t-on, dans les histoires universelles des arts, d'en donner un aperçu sommaire.

Les Séleucides, successeurs d'Alexandre, gouvernent le pays une soixantaine d'années. Le pouvoir passe ensuite aux Parthes Arsacides, Iraniens de l'Est, qui règnent du milieu du 3<sup>ème</sup> siècle avant l'ère jusqu'au milieu du 3<sup>ème</sup> siècle après l'ère chrétienne. Plus guerriers qu'artistes, ils entrent en lutte avec Ro-

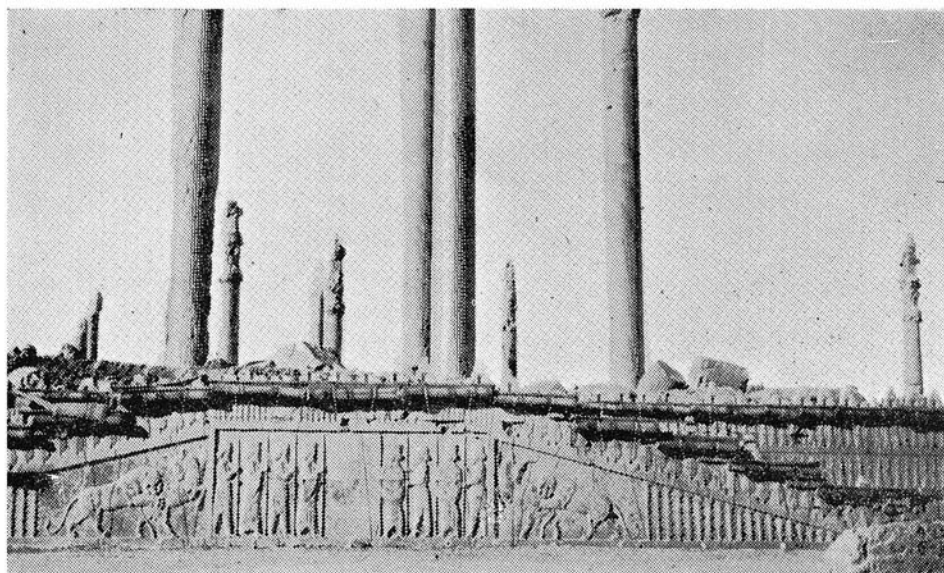
me, qui reconnaît en eux des égaux. Mais la période qui succède, celle des Sassanides, du 3<sup>ème</sup> au 7<sup>ème</sup> siècle, est l'une des plus importantes de l'histoire de l'art, tant à cause de la qualité des oeuvres, qu'en raison de l'influence considérable qu'elles ont exercée à l'Ouest, sur le monde méditerranéen et occidental, et à l'Est, sur l'Asie Centrale et l'Extrême-Orient.

L'art de l'Iran, étudié par rapport à celui des pays de culture analogue, présente un intérêt réel; mais il conviendrait surtout d'en indiquer l'évolution sur place et dans le cadre géographique. C'est dans sa continuité, enfin (qui, nous l'avons dit, est un de ses caractères essentiels) que nous aurons intérêt à le suivre à travers les multiples péripéties de son histoire.

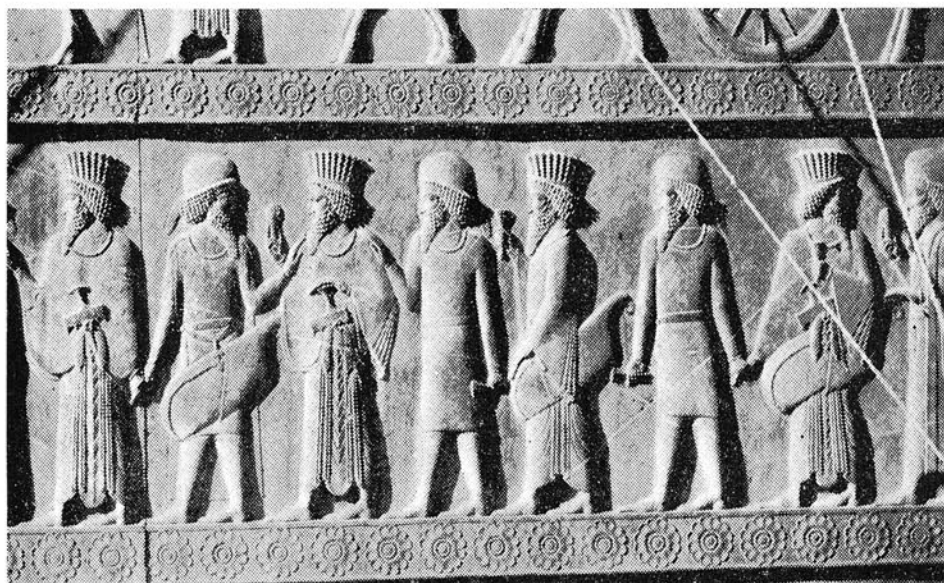
La plupart des pays ont vu l'épanouissement des styles successifs sans affinité esthétique ou technique, et n'ayant de rapports que par les matériaux mis à la disposition de l'artiste par le milieu physique. Ainsi, l'Égypte islamique ne continue pas celle des Pharaons. Elle s'en écarte même plus que Byzance de la Grèce classique et que la France de la Gaule romaine.

L'art iranien suit son cours ininterrompu, indifférent aux événements politiques et religieux, et même aux cataclysmes qui, au cours des millénaires bouleversent le pays. En effet, l'étonnante céramique préhistorique, les palais somptueux des souverains mèdes et achéménides, l'architecture monumentale des Parthes, des Sassanides et de l'époque islamique, ainsi que les manifestations multiples de l'art figuré et décoratif, se développent normalement, suivant un rythme continu et forment les anneaux ininterrompus de la même chaîne. Les influences assyrobabyloniennes, égyptiennes et grecques et plus tard islamiques et chinoises, ont été, tôt ou tard, assimilées et iranisée. Elles sont devenues des mots d'emprunt qui servent à enrichir le langage artistique de l'Iran. Cette continuité se remarque d'ailleurs dans toutes les manifestations de la civilisation iranienne. A travers l'Islam, ses moeurs, sa morale et ses lois, l'âme des Aryens antiques continue à vivre. Le Comte de Gobineau, dans «Trois Ans en Asie», a dit:

«On mutilera en vain la Perse, on la diviserà, on lui pourra ôter son nom, elle restera la Perse, et partant ne saurait mourir. Il me semble voir un granit que les flots de la mer ont roulé dans les profondeurs, qu'une révolution du globe a mis à sec, qu'un fleuve a encore promené et, qui, usé, arrondi aux angles, éraillé en maints endroits, mais toujours granit, repose, pour le moment, au centre



**Au palais de Persépolis:  
L'apadana ou salle des réceptions,**



**Bas-reliefs du palais de Persépolis: la frise de la garde royale.**



Chapiteau Achéménide de Persépolis.  
(Musée de Téhéran)

d'un vallon aride. Il reprendra ses pérégrinations quand il plaira à la nature. Peu lui importe l'élément qui l'emportera et les aventures qu'il pourra courir. Tant qu'il n'aura pas disparu, il sera toujours granit; et, pour une force qui l'écornera à peine en cent ans, il en usera des milliers.»

Pour être quasi indestructible, l'âme d'une nation doit reposer sur quelques principes de vérité éternelle. Ce sont eux également, qui confèrent à la création artistique de l'Iran toute sa distinction; et nous arrivons au second caractère de cet art, qui est sa *noblesse*.

L'insuffisance des documents pour les hautes époques nous engage à examiner cette question à partir de l'Empire Achéménide, au 6ème siècle avant l'ère chrétienne. A ce moment, les tribus perses vivaient encore au stade primitif de l'humanité. Dénuées de toute culture matérielle mais douées d'une rare puissance morale, elles parviennent en peu de temps à dominer le monde de l'In-

du au Danube et de l'Arménie jusqu'en Ethiopie. Parties les mains vides, n'ayant que leur «idée-force», elles empruntent aux peuples vaincus tous les éléments matériels de la civilisation. Il fallait aux souverains du plus grand empire connu jusqu'alors, des palais en rapport avec leur puissance. Les principes de construction et de décoration sont empruntés surtout à l'Assyrie et à l'Egypte, mais l'esprit qui les anime est profondément iranien, c'est-à-dire fait de clarté, de rythme et de majesté.

Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les bas-reliefs de Persépolis avec ceux des palais assyriens dont ils dérivent. Le type assyrien est lourd et brutal dans sa raideur et sa musculature exagérément développées. Les sujets préférés sont la guerre et la chasse, c'est-à-dire le massacre. La beauté de cet art réside d'ailleurs dans sa violence même, qui est celle de la nation. Les Assyriens, de leur propre aveu, commirent des atrocités telles qu'on les prendrait aisément pour des hommes de notre temps. C'est que le dieu Assur veut affirmer sa présence par la terreur.

Par contre, les bas-reliefs de Persépolis nous montrent des personnages aux traits fins, aux attitudes dignes et solennelles. Ils portent avec aisance des vêtements généralement amples, aux plis multiples. La guerre, considérée sans doute comme un mal nécessaire, n'étale pas sous nos yeux ses scènes de souffrance. Avec un tact consommé, l'artiste symbolise la soumission des peuples par les défilés de tributaires, ainsi que par les représentants des nations qui, dans la position de l'atlante, soutiennent le trône du roi des rois.

L'expression de gravité et de noblesse se remarque même dans la représentation des animaux. Chevaux, béliers, taureaux, chameaux, mulets, lions et même girafes, oubliant leur humble condition de quadrupèdes, ont l'air de se prendre pour des personnages de marque.

Au point de vue technique, la ligne et le modèle sont partout simplifiés, allégés et adoucis, ce qui dévitalise parfois la figure humaine, mais conserve à la représentation animale toute sa vigueur et sa puissance.

Les proportions harmonieuses, jointes au goût du faste et du grandiose, caractérisent également l'architecture achéménide, qui à l'instar de tous les arts de cette époque, est une véritable apothéose du souverain. A l'Egypte, elle emprunte ses salles hypostyles, c'est à dire à toiture soutenue par des colonnes, ainsi que l'ornement appelé gorge qui couronne les portes et les fenêtres.

La colonne est l'élément le plus spirituel et le plus vivant de l'architecture antique. Vitruve avait déjà remarqué que, dans l'ordre dorique, elle évoque la robustesse de l'homme et, dans l'ordre ionique, l'élégance du corps féminin. La colonne achéménide exprime, à notre avis, la grâce virile: élancée et svelte, elle se termine par un chapiteau orné de puissantes figures de taureaux qui semblent, de toute leur force, soutenir le poids de la toiture.

Les historiens s'intéressent souvent au caractère des hommes, mais négligent par trop celui des dieux à qui s'adressait, autrefois, le meilleur de l'activité sociale. Il est des divinités sanguinaires qui demandent des sacrifices humains, des dieux de pitié et d'amour. Il en est de galants qui troublent la paix des ménages célestes et terrestres, de gourmands qui aiment l'odeur du rôti. L'Iran adorait Ahura-Mazda, le dieu chevalier qui a entrepris la guerre contre le principe du mal. Les justes sont les combattants qui servent la cause du dieu et l'aident dans son triomphe final. Les sentiments que l'Europe du moyen-âge attribue à la chevalerie dominent la religion mazdéenne. Sois preux, c'est-à-dire brave et loyal, disait le seigneur au jeune vassal à la cérémonie de la prise d'armes, et cette sentence était au début accompagnée d'un violent coup de poing sur la nuque. La véracité, le courage, la loyauté, la charité, même envers les animaux, sont les vertus les plus hautement appréciées du mazdéisme. C'est pour les faire triompher que les guerres de conquêtes sont entreprises. Voilà l'idée iranienne, celle qui a fait la grandeur de ce pays, l'a soutenu dans le malheur, a élevé sa conception de l'art.

«Si les rois de Perse» a dit Henri Berr, «prétendent mener la guerre avec modération et traitent les vaincus avec douceur et bienveillance, leur laissant leur religion, leur langue, leurs lois, leurs chefs nationaux même, c'est que, ni les guerres, ni les conquêtes ne peuvent faire oublier la loi religieuse. Plein de sagesse, paré de toutes les vertus aux yeux des Grecs, d'un Eschyle, d'un Platon, d'un Xénophone, Cyrus apparut aux Juifs comme l'envoyé de Jahvé. Or il ne serait pas devenu dans la légende grecque une figure idéale, dans le Deutère-Isaïe presque un personnage d'apocalypse, une sorte de Messie païen, si son action historique, si le rôle de la Perse, si la pensée iranienne n'avait pas prêté une base solide et merveilleuse au travail des imaginations.»

On qualifie de noble, celui qui possède de tels sentiments. Ce caractère se reflète dans sa physionomie, sa démarche, ses gestes, ses



Architecture iranienne en Irak. Le tombeau d'Abou Hanifé, près de Bagdad.

paroles, sa manière d'être enfin qui est imprégnée d'une certaine élégance. Ces signes extérieurs sont observés et rendus par l'artiste créateur de ce type. Dans les arts non figurés, comme l'architecture, les proportions élancées ainsi que le dosage judicieux des droites et des courbes peuvent évoquer les mêmes sentiments. L'énergie est rectiligne, le charme sinueux. La première est virile, la seconde féminine. L'expression plastique de la noblesse est une nuance formée par l'union intime de la force et de la grâce. Le même accord se retrouve dans l'ordre moral: le noble est fort sans violence, humain sans faiblesse. Lorsque l'âme d'une nation a trouvé son expression plastique, celle-ci continue à vivre indépendamment du principe qui l'a engendrée, même si la source en est tarie, semblable aux astres éteints depuis longtemps, mais dont la lumière continue à nous parvenir. A la vérité, l'idéal iranien se transforme par la suite sans périr, mais ce caractère de noblesse antique se maintiendra presque toujours dans l'art.



L'architecture sassanide délaisse les forêts de colonnes qui soutenaient le plafond des salles d'audience et retourne à la vieille tradition nationale de la voûte. Maintenant des arcs immenses et de gigantesques vaisseaux servent de cadre au tout-puissant monarque. Les ruines de Firouzabad et de Sarvestan dans le Fars, celles de Ctésiphon près de Bagdad et bien d'autres encore, témoignent de la survivance de l'idéal achéménide, exprimé dans une technique totalement différente mais plus profondément iranienne. Le même esprit anime les reliefs rupestres, qu'il s'agisse de l'investiture donnée au roi par le dieu, évocation d'une majesté imposante, ou bien de l'épisode célèbre de l'empereur Valérien à genoux devant Chapour.

L'invasion arabe jette l'âme iranienne dans le plus profond désarroi, mais les qualités de l'art réapparaissent bientôt. La mosquée, ce somptueux palais du culte, rivalise en magnificence avec les demeures des anciens souverains. Les éivans, semblables à des porches immenses voûtés en berceau brisé, dérivent des arts sassanides. La coupole sur trompe, qui abritait autrefois le feu sacré, symbole divin, et recouvrait les vastes salles des palais, s'élève maintenant au-dessus du sanctuaire musulman, et contribue, par l'élégance de sa silhouette, à l'harmonie de l'ensemble. Seule, la cour quadrangulaire à portique, souvenir lointain de la maison de Mahomet à Médine, est un apport arabe. Les arts figurés, en dépit des interdictions religieuses, continuent leur évolution naturelle, enrichie successivement par les influences byzantines, chinoises et plus tard européennes. Les qualités remarquables de la miniature et de la fresque ainsi que celles de tous les arts industriels et décoratifs remontent, en dernière analyse, à l'esthétique de l'Iran antique. Cependant, la vigueur fait place de plus en plus à l'élégance et à la grâce, et finalement à la mièvrerie, sans jamais toutefois tomber dans la vulgarité. D'une manière générale, les qualités de noblesse déclinent à mesure que grandit la volupté visuelle, et il est temps d'examiner cet autre caractère de l'art iranien.

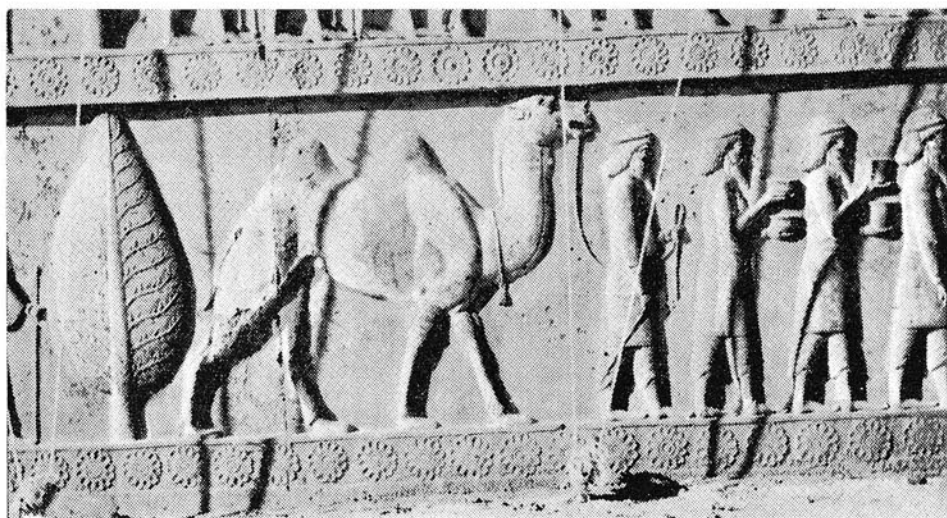
Le ciel de l'Iran est limpide et pur, ses nuits sont lumineuses. Contre la tyrannie du soleil, l'oasis offre la douce fraîcheur de son ombre. La grande rareté de l'eau lui donne sa valeur. C'est la vie du pays. Qu'elle jaillisse d'une source ombragée de saules, qu'elle se confie par le murmure du ruisseaulet ou le tumulte de la cascade, sa voix émeut toujours l'Iranien qui sait comprendre son langage. Une fois captée, cette matière précieuse se répand dans les bassins de faïence, court dans les canaux de céramique, chante inlas-

sablement dans les fontaines de marbre. Un des rêves chers au vieil Orient, le vase miraculeux d'où jaillit continuellement l'eau, symbole du dieu Ea, et qui décore les cylindres et les bas-reliefs supérieurs est enfin réalisé par la vasque et son jet d'eau. Ainsi naquit le jardin et avec lui le côté enchanteur de la civilisation iranienne.

Le goût et même la passion des parcs, agrémentés de cours d'eau, embaumés de fleurs avec des pelouses et des retraites ombragées, remonte, en Iran, à la haute antiquité, ainsi qu'en témoignent Xénophon et Plutarque. Selon Hérodote, Xerxès en Lydie s'éprend d'un platane, le pare de colliers et de bracelets d'or, comme une favorite, et y met un garde en faction. Renan, dans la Vie de Jésus, a dit: «Un vieux mot, Paradis, que l'Hébreu, comme toutes les langues d'Orient, avait emprunté à la Perse et qui désigna d'abord les parcs des rois achéménides, résumait le rêve de tous: un jardin délicieux où l'on continuerait à jamais la vie charmante que l'on menait ici-bas.»

Par la suite, le jardin devient une source inépuisable d'inspiration poétique et artistique. Il donne son nom à des ouvrages de morale et de mystique. Ses fleurs sont comparées à la joue, aux yeux et à la bouche de la bien-aimée, ses cyprès, à sa taille svelte; et la perle de rosée tremblant sur une rose pourpre, c'est la goutte de sueur sur la joue d'une jeune fille rougissante. Les oiseaux au chant mélodieux, ces éternels hôtes du jardin, l'abusif rossignol surtout, donnent le ton aux harmonies musicales. Ces fleurs encore, avec leurs couleurs tendres ou éclatantes, telles que roses, tulipes, iris, jacinthes, anémones, œillets et tant d'autres encore, servent de motif aux artistes décorateurs. Elles se détachent sveltes et gracieuses sur le fond somptueux des brocards, se déploient à nos pieds sur les précieux tapis de soie et de laine, s'incrustent en image d'or et d'argent dans le bronze ou l'acier des vases, couvrent de leurs rinceaux multicolores les façades, la coupole et les minarets de la mosquée. Enfin, par la variété infinie de leurs nuances, de leurs jeux et de leurs contrastes, elles donnent naissance à l'harmonie colorée qui est le don le plus précieux fait à l'art par l'Iran.

Cependant, cet épimisme souriant et efféminé nous éloigne de la vigueur des Sassanides et de la mâle vertu des compagnons de Darius. C'est que les vicissitudes de l'histoire ont jeté le pays dans la plus profonde détresse. Les invasions arabes, turques et surtout mongoles sont d'irréremédiables catastrophes. Partout les conquérants laissent derrière eux ruines et deuils, et sur l'emplace-



Bas-reliefs du palais de Persépolis: la frise des porteurs de tributs.

ment des cités illustres élèvent des pyramides de têtes humaines. Les envahisseurs, sémites et mongoliques s'installent sur le trône des rois aryens et prennent leur titre. L'âme iranienne, refoulée et piétinée, se replie sur elle-même, se transforme pour ne pas disparaître. La vertu active et agissante du mazdéisme devient la contemplation métaphysique du soufisme. L'esprit, émanation divine, a la nostalgie de son origine. C'est ce que dit la mélancolique flûte de Masnavi à celui qui sait l'entendre. Au lieu d'aider la divinité à combattre le mal, au dehors, le soufi cherche à l'anéantir en lui, afin que son âme allégée monte vers Dieu. Ainsi à la conquête du monde tangible, succède celle du monde de l'esprit.

Le soufisme est dorénavant la plus haute manifestation de l'idéal iranien. De lui dérivent toutes les grandeurs et les misères du pays. A quoi bon agir puisque la fatalité pèse sur le monde, et que toute vérité est intérieure? Que reste-t-il donc dans la vie? Il reste le jardin et ses délices, en attendant la mort. Écoutons Omar Khayyam: «Le printemps doucement évente le visage de la rose, dans l'ombre du jardin, comme un visage aimé et doux. Rien de ce que tu peux me dire du passé ne m'est un charme... Sois heureux d'aujourd'hui, ne parle pas d'hier.» Et ailleurs, ce cri de désespoir: «Assieds-toi sur le gazon, mon idole; avant peu ce même gazon croîtra de ma poussière et de la tienne. Enfin, la mystique elle-même emprunte les images de la volupté. Ainsi le vin symbolise l'extase, et l'amour, l'union avec l'Être Suprême.

Le livre, reflet de la vie spirituelle, est

dorénavant une des sources principales d'inspiration artistique. Lui-même est un monument auquel travaillent calligraphes, enlumineurs, relieurs et miniaturistes. Le décor géométrique et la calligraphie qui, avec la flore sont les principaux éléments de la décoration iranienne, ont été sans doute élaborés sur parchemin et papier avant de figurer sur la brique, la faïence, le verre, le stuc, le métal et le bois.

La miniature iranienne, séduit et dérouté à la fois l'amateur d'art. L'expression et les valeurs tactiles qui, avec d'autres qualités, forment l'essence de la peinture occidentale, font en général défaut ici. Le modelé est absent. Formes, couleurs, plans et perspectives procèdent de la convention plutôt que de la réalité. En un mot tout est faux dans cette peinture excepté le goût, qui parfois est exquis. La miniature reproduit les scènes principales du récit, s'inspirant, non pas de la réalité, mais de la nostalgique rêverie qui émane du poème. Le miniaturiste procède avec une liberté qui ne connaît que la fantaisie et le goût, mélangeant dorure et ornement à l'écriture, et l'écriture à l'image. Cet art tient le milieu entre la peinture proprement dite et la décoration ornementale.

Le goût des matières précieuses, joint à celui des fleurs a développé chez les Iraniens le sentiment de la couleur. L'amour du faste et de l'éclat, ainsi qu'en témoignent les historiens grecs, apparaît dès la période mède, dans l'architecture iranienne. Le palais de Cyaxare, construit à Ecbatane, l'actuel Hamadan, au cours du 7<sup>ème</sup> siècle avant l'ère chrétienne, a été décrit en ces termes par Polybe: «Le palais a près de sept stades de

tour, et la magnificence des divers bâtiments dont il se compose donne une haute idée de la richesse des princes qui, les premiers, ont créé cet ensemble imposant. Quoique le bois employé dans la construction soit tout de cèdre et de cyprès, nulle part il ne se montre à nu. Solives, plafond, lambris, colonnes qui soutenaient les portiques de l'hypostyle, tout était revêtu de lames de métal. Ici c'était l'argent, là c'était l'or. Toutes les tuiles étaient d'argent.»

L'orfèvrerie de l'époque achéménide nous a laissé des vases d'or et d'argent. La bijouterie, des bracelets, colliers, pendants et boucles d'oreilles. Ces dernières sont incrustées de jaspé, cornaline, agate, lapis, turquoise et perle. L'Ancien Testament, dans le Livre d'Esther, parle ainsi du palais d'Assuérus: «Des tentures de coton blanc et bleu étaient suspendues par des cordons de lin blancs et pourpres à des anneaux d'argent et à des colonnes de marbre. Il y avait des divans d'or et d'argent sur un dallage de pierres vertes, blanches, nacrées et noires. On donnait à boire dans des vases d'or qui étaient de diverses façons et le vin royal coulait en abondance...»

Le faste et la splendeur vont toujours croissant et semblent atteindre leur apogée à l'époque parthe. Philostrate a laissé la description suivante sur la salle d'audience d'un palais royal: «...une salle, couverte d'une coupole constellée de saphirs à l'intérieur, brillait d'un éclat céleste. Sur le fond bleu des pierres s'élevaient en or les images des dieux qui resplendissaient comme des étoiles dans le firmament...»

Sous l'immense voûte du palais de Ctésiphon, le souverain sassanide apparaissait à ses sujets, aux jours solennels, monté sur un trône d'or et semblant porter sur sa tête une couronne gigantesque, qui, en réalité, était suspendue au plafond. Par terre était étendu le célèbre tapis connu sous le nom de «printemps de Khosrow» tramé d'argent et d'or, avec application de pierres précieuses.

L'orfèvrerie sassanide nous est connue surtout par des coupes d'un travail admirable. Les mêmes tendances se poursuivent à l'époque islamique, et aujourd'hui encore on est ébloui par l'éclat des coupes d'or qui se détachent sur un ciel de turquoise. Enfin les derniers témoins de cette opulence sont visibles actuellement au palais du Golestan ainsi qu'au trésor de la Banque Nationale.

Ces tendances eurent leur répercussion sur les contes féeriques, qui, à leur tour influencèrent les arts. Ne pouvant bâtir des monuments de lazulite et de turquoise, on se contenta d'un simili, et l'humble argile cuite et

vernissée est chargée de dispenser la rêverie à bon compte. La technique du lustre, inventée sans doute par quelque alchimiste au début de l'époque islamique et qui utilise le cuivre ou l'argent ou encore un alliage de ces deux métaux, donne à la faïence des reflets d'or ou de rubis.

Déjà, au début du 3<sup>me</sup> millénaire, il est question, dans l'épopée sumérienne de Gilgamesh, d'un jardin de pierres précieuses. En vérité, l'Asie a toujours aimé le faste et l'éclat, et son influence s'est fait sentir fortement, dès la XVIII<sup>me</sup> dynastie, sur la sobre et austère Egypte pharaonique. Mais il y a loin de la juxtaposition hasardeuse de tons vifs, aux harmonies colorées. Pour que le langage de la couleur soit expressif, il faut que les lettres de son alphabet se groupent d'une certaine manière. L'Iran, héritier de Babylone et de l'Assyrie, est parvenu, au cours des siècles à affirmer sa sensibilité et à créer ainsi l'un des moyens les plus puissants et les plus expressifs de l'art.

Les faïences, tapis et brocards de l'Iran, répandus par le commerce à travers le monde transforment, à la longue, les habitudes visuelles des peintres de l'Europe. C'est à Venise, cette fois, que l'Orient rencontre l'Occident. Sa trace est visible, dès le moyen âge, sur la façade des palais de marbre qui se reflètent dans le miroir mouvant de la lagune. A partir du XV<sup>me</sup> siècle apparaît dans la peinture vénitienne un sentiment presque ignoré des autres écoles: la volupté de la couleur. Les peintres se contentent d'abord de vêtir les personnages de soie, de velours et de brocard aux tons rares et éclatants. Bientôt la nature entière leur apparaît faite de matière précieuse: le bleu pâle des montagnes se détache sur les lueurs d'or de l'horizon, tandis que les manteaux de grenat s'étalent sur l'émeraude de la prairie. Les corps admirables des Vénus sont faits de chair tiède et vibrante, mais aussi de nacre et d'opale. Le sentiment du coloris, né du génie décoratif de l'Iran, a transformé l'art naturaliste de l'occident. De Titien à Claude Monet, en passant par Tintoret, Véronèse, Rubens, Velasquez et Delacroix, la peinture est devenue un ruissellement de pierreries. La prosaïque réalité elle-même, avec ses aspects humbles et vulgaires, est ainsi transposée dans un monde féerique.

Cet accord merveilleux de l'Orient et de l'Occident prouve, une fois de plus, que les deux mondes gagnent à s'enrichir mutuellement dans les sphères élevées de la pensée et du sentiment.

Mohsen Moghadam

# L'Existentialisme Littéraire

## de J. P. Sartre

Conférence

de M. Y. CLOGENSON

Faite à Istanbul, à l'«Union Française»

Mesdames,  
Messieurs,

Le début du siècle avait connu les équipages des élégantes auditrices des cours de Bergson. Deux siècles plus tôt, les lettres de Madame de Sévigné et de sa fille témoignaient de la passion que mettaient les gens de cour à adopter les idées de Descartes et de Malebranche. Mais, jamais avant Sartre, la philosophie n'avait abordé le roman, encore moins était-elle montée sur la scène. Car, avant que Sartre ne donnât dans l'«Être et le Néant», un exposé dogmatique de l'Existentialisme français, un roman, «La Nausée», un livre de nouvelles, «Le Mur», une pièce «Les Mouches», débattaient les problèmes de la place de l'Homme dans le Monde, de la liberté, de la responsabilité. Philosophie engagée, littérature engagée, ce principe Sartre l'appliquait avant de déclarer dans l'article de présentation des temps modernes:

*«Nous recourrons à tous les genres littéraires pour familiariser le lecteur avec nos conceptions: un poème, un roman d'imagination, s'ils s'en inspirent, pourront, plus qu'un écrit théorique, créer le climat favorable à leur développement. Mais ce contenu idéologique et les intentions nouvelles risquent de réagir sur la forme même et les procédés des productions romanesques: nos essais critiques tenteront de définir dans leurs grandes lignes les techniques littéraires — nouvelles ou anciennes — qui s'adapteront le mieux à nos desseins.»*

Suivons donc Sartre lui-même sur le terrain qu'il nous montre. Soyons ce lecteur qu'il veut familiariser avec ses idées, mais en nous rappelant qu'il ne nous interdit nullement le jugement littéraire, artistique, l'engagement ne devant en aucun cas faire oublier la littérature.

«La Nausée», le premier roman de Sartre, posait la question que se pose tout homme pensant sur la place réelle qu'il occupe dans

le monde des objets. Son Roquentin, falot érudit de province, amant malheureux sans drame émouvant, est le premier de ces êtres exsangues, de ces marionnettes avec lesquels nous a familiarisés la théorie de la liberté existentialiste. Ils symbolisent la solitude, le délaissement de l'homme, son angoisse devant un monde où il est étranger, pour lequel il n'est pas fait. Sans a priori philosophiques, Roquentin a senti le «moi», l'«essence» des philosophes traditionnels, disparaître, s'écrouler devant lui.

Une idée volumineuse et froide s'est posée à sa place avec une sorte d'indolence. Tous les objets qui l'entourent ont pris un autre aspect, ou plutôt ils se décomposent, le caillou informe comme le passant dans la rue, et même et surtout Roquentin, ou plutôt l'être que les autres nomment ainsi.

*«Au mur, il y a un trou blanc, la glace. C'est un piège. Je sais que je vais m'y laisser prendre. Ça y est. La chose grise vient d'apparaître dans la glace. Je m'approche et je la regarde, je ne peux plus m'en aller.»*

*«C'est le reflet de mon visage. Souvent, dans ces journées perdues, je reste à le contempler. Je n'y comprends rien à ce visage. Ces deux autres ont un sens. Pas le mien. Je ne peux même pas décider s'il est beau ou laid. Je pense qu'il est laid, parce qu'on me l'a dit. Mais cela ne me frappe pas. Au fond je suis même choqué qu'on puisse lui attribuer des qualités de ce genre, comme si on appelait beau ou laid un morceau de terre ou bien un bloc de rocher.»*

*«Il y a quand même une chose qui fait plaisir à voir, au-dessus des molles régions des joues, au-dessus du front: c'est cette belle flamme rouge qui dore mon crâne, ce sont mes cheveux. Ça, c'est agréable à regarder. C'est une couleur nette au moins: Je suis content d'être roux. C'est là, dans la glace, ça se fait voir, ça rayonne. J'ai encore de la chance: si mon front portait une de ces chevelures ternes qui n'arrivent pas à se dé-*





Mr. JEAN-PAUL SARTRE

cider entre le châtain et le blond, ma figure se perdrait dans le vague, elle me donnerait le vertige.

« Mon regard descend lentement, avec ennui, sur ce front, sur ces joues: il ne rencontre rien de ferme, il s'ensable. Evidemment, il y a là un nez, des yeux, une bouche, mais tout ça n'a pas de sens, ni même d'expression humaine. Pourtant Anny et Vélines me trouvaient l'air vivant; il se peut que je sois trop habitué à mon visage. Ma tante Bigeois me disait, quand j'étais petit: « Si tu regardes trop longtemps dans la glace, tu y verras un singe. » J'ai dû me regarder encore plus longtemps: ce que je vois est bien au-dessous du singe, à la lisière du monde végétal, au niveau des polypes. Ça vit, je ne dis pas non; mais ce n'est pas à cette vie-là qu'Anny pensait: je vois de légers tressaillements, je vois une chair fade qui s'épanouit et palpète avec abandon. Les yeux surtout, de si près, sont horribles. C'est vitreux, mou, aveugle, bordé de rouge, on dirait des écailles de poisson. »

C'est cette impression de fadaise, de gluant, que le héros nomme la « Nausée », c'est elle dont l'approfondissement donnera la révélation de la fin du livre, où Roquentin se sentira solidaire de ce monde amorphe et mouvant à la fois des « existants », l'un d'eux participant de son abjection, de son indétermination.

« J'étais la racine de marronnier. Ou plu-

tôt j'étais tout entier conscience de son existence. Encore détaché d'elle — puisque j'en avais conscience — et pourtant perdu en elle, rien d'autre qu'elle. Une conscience mal à l'aise et qui pourtant se laissait aller de tout son poids, en porte-à-faux, sur ce morceau de bois inerte. Le temps s'était arrêté: une petite mare noire à mes pieds; il était impossible que quelque chose vint après ce moment-là. J'aurais voulu m'arracher à cette atroce jouissance, mais je n'imaginai même pas que cela fût possible; j'étais dedans; la souche noire ne passait pas, elle restait là, dans mes yeux, comme un morceau trop gros reste en travers d'un gosier. Je ne pouvais ni l'accepter ni la refuser. Au prix de quel effort ai-je levé les yeux? Et même, les ai-je levés? Ne me suis-je pas plutôt anéanti pendant un instant, pour renaitre l'instant d'après avec la tête renversée et les yeux tournés vers le haut? De fait, je n'ai pas eu conscience d'un passage. Mais, tout d'un coup, il m'est devenu impossible de penser l'existence de la racine. Elle s'était effacée, j'avais beau me répéter: elle existe, elle est encore là, sous le banc, contre mon pied droit, ça ne voulait plus rien dire. L'existence n'est pas quelque chose qui se laisse penser de loin: il faut que ça vous envahisse brusquement, que ça s'arrête sur vous, que ça pèse lourd sur votre cœur comme une grosse bête immobile — ou alors il n'y a plus rien du tout. »

Et, allant plus avant encore dans cette vision infernale, Roquentin, tel un personnage de Breughel ou de Jérôme Bosch, aperçoit le monde grouillant des existants.

« Ça grouillait d'existances, au bout des branches d'existence qui se renouvelaient sans cesse et qui ne naissaient jamais. Le vent existant venait se poser sur l'arbre comme une grosse mouche: et l'arbre frissonnait. Mais le frisson n'était pas une qualité naissante, un passage de la puissance à l'acte; c'était une chose, une chose-frisson se coulait dans l'arbre, s'en emparait, le secouait, et soudain l'abandonnait, s'en allait plus loin tourner sur elle-même. Tout était plein, tout en acte, il n'y avait pas de temps faible. Tout, même le plus imperceptible sursaut, était fait avec de l'existence. Et tous ces existants qui s'affairaient autour de l'arbre ne venaient de nulle part et n'allaient nulle part. Tout d'un coup ils existaient et ensuite, tout d'un coup, ils n'existaient plus: l'existence est sans mémoire: des disparus, elle ne garde rien — pas même un souvenir. L'existence partout, à l'infini, de trop, toujours et partout l'existence — qui n'est jamais bornée que par l'existence. Je me laissai aller sur le

banc, étourdi, assommé par cette profusion d'êtres sans origine: partout des éclosions, des épanouissements, mes oreilles bourdonnaient d'existence, ma chair elle-même palpait et s'entr'ouvrait, s'abandonnait au bourgeonnement universel, c'était répugnant. «Mais, pourquoi, pensai-je, pourquoi tant d'existences, puisqu'elles se ressemblent toutes?». A quoi bon tant d'arbres tous pareils? Tant d'existences manquées et obstinément recommencées et de nouveau manquées? — comme les efforts maladroits d'un insecte tombé sur le dos. (J'étais un de ces efforts). Cette abondance-là ne faisait pas l'effet de

la générosité, au contraire. Elle était morne, souffreteuse, embarrassée d'elle-même. Ces arbres, ces grands corps gauches... Je me mis à rire parce que je pensais tout d'un coup aux printemps formidables qu'on décrit dans les livres, pleins de craquements, d'éclatements, d'éclosions géantes. Il y avait des imbéciles qui venaient vous parler de volonté de puissance et de lutte pour la vie. Ils n'avaient donc jamais regardé une bête ni un arbre? Ce platane, avec ses plaques de pelade, ce chêne à moitié pourri, on aurait voulu me les faire prendre pour de jeunes forces âpres qui jaillissent vers le ciel. Et cette racine? Il aurait sans doute fallu que je me la représente comme une griffe vorace, déchirant la terre, lui arrachant sa nourriture?

«Impossible de voir les choses de cette façon-là. Des molleses, des faiblesses, oui. Les arbres flottaient. Un jaillissement vers le ciel? Un affalement plutôt; à chaque instant je m'attendais à voir les troncs se rider comme des verges lasses, se recroqueviller et choir sur le sol en un tas noir et mou avec des plis. Ils n'avaient pas envie d'exister, seulement ils ne pouvaient pas s'en empêcher; voilà.»

Rarement l'horreur, l'angoisse de l'homme devant un monde sans issue, sans espoir d'au-delà avait été exprimé avec cet emportement de chute, ce frissonnement panthéistique d'exubérance organique informe. Alors d'où viendra le salut? Comme l'adolescent de la Nouvelle, l'Enfance d'un Chef, Roquentin veut secouer ce monde impensable, cette saleté poisseuse. Il s'écrie: «quelle saleté! quelle saleté!» et par ce refus, il se pose «autre» en face de l'Informe. Mais tandis que Lucien, le jeune Chef, et ceux que Roquentin appelle les salauds cherchent à s'aveugler sur leur condition d'homme et s'arrogent de prétendus droits sur leurs semblables, bâtissant leur vie sur ce que Sartre appelle mensonge et la mauvaise foi, lui Roquentin découvre la liberté, sa liberté.



Mme. SIMONE DE BEAUVOIR

«Est-ce que c'est ça, la liberté? Au-dessus de moi, les jardins descendent mollement vers la ville et, dans chaque jardin, s'élève une maison. Je vois la mer, lourde, immobile, je vois Bouville. Il fait beau.

«Je suis libre: il ne me reste plus aucune raison de vivre, toutes celles que j'ai essayées ont lâché, et je ne peux plus en imaginer d'autres. Je suis encore assez jeune, j'ai encore assez de force pour recommencer.»

Liberté encore bien fragile, liberté négative plus que positive, mais liberté cependant qui annonce l'acte d'Oreste dans les Mouches, où est assumée cette fois la condition de l'homme et qui engage l'individu en même temps que l'humanité entière.

Reprenant dans un exposé didactique la vérité entrevue par Roquentin, philosophe existentialiste qui s'ignore, Sartre donnera par la suite à ce balbutiement de profane son expression logique dans l'«Être et le Néant» et dans l'opuscule intitulé: «L'Existentialisme est-il un humanisme?» De la distinction entre existence et essence, de l'angoisse inséparable du projet par lequel l'homme se voit et se fait lui-même, quelqu'un de beaucoup plus qualifié vous a entretenu ici même, je m'en voudrais d'ajouter un mot. Li-

sons seulement ensemble la page sur laquelle se clôt «La Nausée» et qui ouvre un espoir dans ce monde aussi fermé que le sera celui de «Huis-Clos». Roquentin entend un vieux disque usé, celui d'une chanson nègre vulgaire et peut-être vénale. Et le miracle se produit. Elle, la modeste chanson, elle a dépassé le monde des existants pour atteindre à l'essence.

*«Elle tourne allègrement, tout occupée d'elle-même; elle a tranché comme un faux la fade intimité du monde, et maintenant elle tourne, et nous tous, Madeleine, le gros homme, la patronne, moi-même et les tables, les banquettes, la glace tachée, les verres, nous tous qui nous abandonnions à l'existence parce que nous étions entre nous, rien qu'entre nous, elle nous a surpris dans le débraillé, dans le laisser-aller quotidien: j'ai honte pour moi-même et pour tout ce qui existe devant elle.*

*«Elle n'existe pas. C'en est même agaçant, si je me levais, si j'arrachais ce disque du plateau qui le supporte, et si je le cassais en deux, je ne l'attendrais pas, elle. Elle est au-delà, toujours au-delà de quelque chose, d'une voix, d'une note de violon. À travers des épaisseurs et des épaisseurs d'existence, elle se dévoile, mince et ferme, quand on veut la saisir, on ne rencontre que des existants, on bute sur des existants dépourvus de sens. Elle est derrière eux: je ne l'entends même pas, j'entends des sons, des vibrations de l'air qui la dévoilent. Elle n'existe pas, puisqu'elle n'a rien de trop: C'est tout le reste qui est de trop, par rapport à elle. Elle est.»*

Comme la sonate de Vinteuil, les quatre notes du saxophone ont produit ce miracle, mais tandis que Proust se sauve par la musique, s'y perd aussi tout entier, l'homme de Sartre n'y voit qu'un symbole à dépasser, à engager.

Les subterfuges de l'homme acharné à s'aveugler sur lui-même, à se créer une dignité d'emprunt, Sartre les a représentés dans ses nouvelles, «l'Enfance d'un Chef», «Eros-trate», dans ses romans, «L'Age de raison», le «Sursis», dans ses pièces de théâtre, «Les Mouches», «Huis Clos». Bien-pensants montés sur des droits illusoire comme sur des échasses, tels l'Egiste des Mouches, le Lucien de l'Enfance, les notables de Bouville, vicieux, haineux comme cet étonnant Eros-trate qui veut étonner le monde par des meurtres gratuits, humanistes sceptiques comme le pédagogue d'Oreste, tous échappent à l'engagement et faussent leur vocation d'homme. Les deux premiers tomes des «Chemins de la liberté» les rassemblent en une légion, dont la ronde obsédante s'accélère des heures dra-

matiques où est située l'action, les journées qui précéderont l'accord de Munich, quand la menace de la guerre fixait chacun dans sa vraie personnalité. Par là semble se justifier l'accusation de pessimisme portée contre l'existentialisme de Sartre.

Mais de cette vision assombrie, pessimiste du monde, si vous voulez, Sartre a fait dépendre la vraie grandeur de l'homme. N'ayant rien devant ni derrière lui, l'homme ne peut même pas se dire comme Kafka que «la vie est une perpétuelle déviation qui ne nous permet pas de prendre conscience du sens dont elle s'écarte», car alors un jour l'homme pourrait retrouver ce sens, rectifier la déviation. C'est chez Sartre, l'homme lui-même qui doit se donner ce sens: «Nous sommes seuls sans excuse». C'est ce que j'exprime en disant que l'homme est condamné à être libre. «Condamné» parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs libre, parce qu'une fois jeté dans le monde il est responsable de tout ce qu'il fait.» «La Nausée» nous avait montré la découverte de la liberté par Roquentin, comme «les Chemins de la Liberté» nous la montraient fonctionnant à vide dans le personnage de l'intellectuel Mathieu. Mais l'homme existentialiste n'est pas disponibilité, pure gratuité comme l'homme gdien, il est engagement. S'il se crée à lui-même son système de valeur, s'il ne peut l'emprunter d'aucun autre, son choix n'est pas caprice, il doit savoir qu'il engage l'humanité entière, que son acte contribue à la créer, que par là «l'homme est l'avenir de l'homme».

La question angoissée du poète romantique:

*«Qui de nous, qui de nous va devenir un Dieu?»*

a reçu sa réponse: c'est l'homme lui-même qui se défie, ou plutôt qui est Dieu, par la découverte de la liberté. Le Jupiter des «Mouches» le sait bien, lui qui avoue à Egiste son impuissance devant Oreste, l'homme libre: «Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme là. Car c'est une affaire d'homme, et c'est aux hommes seuls — à eux seuls — qu'il appartient de le laisser courir ou de l'étrangler.

Et plus loin, Oreste au même Jupiter:

*«Je ne suis ni le maître, ni l'esclave, Jupiter ! Je suis ma liberté ! À peine m'as-tu créé que j'ai cessé de t'appartenir.»*

Ici dans le personnage d'Oreste ce n'est plus la liberté d'un Mathieu, même d'un Roquentin, disponibilité spirituelle, morale, non engagée, qui tourne à vide. Sans doute, cette disponibilité Oreste l'a connue avant son

acte, c'est elle que son maître, le sceptique grec, lui a conseillé de garder, mais déjà elle pèse au jeune homme, revenu dans Aryas.

« Il y a des hommes qui naissent engagés: Ils n'ont pas le choix, on les a jetés sur un chemin, au bout du chemin il y a un acte qui les attend, leur acte; ils vont, et leurs pieds nus pressent fortement la terre et s'écorchent aux cailloux. Ça te paraît vulgaire, à toi, la joie d'aller quelque part? Et il y en a d'autres, des silencieux, qui sentent au fond de leur cœur le poids d'images troubles et terrestres; leur vie a été changée parce qu'un jour de leur enfance, à 5 ans, à 7 ans? C'est bon; ce ne sont pas des hommes supérieurs. Je savais déjà, moi, à 7 ans, que j'étais exilé; les odeurs et les sons, le bruit de la pluie sur les toits, les tremblements de la lumière, je les laissais glisser le long de mon corps et tomber autour de moi; je savais qu'ils appartenaient aux autres, et que je ne pouvais jamais en faire mes souvenirs. Car les souvenirs sont de grasses nourritures pour ceux qui possèdent les maisons, les bêtes, les domestiques et les champs. Mais moi..., moi je suis libre, Dieu merci. Ah comme je suis libre. Et quelle superbe absence que mon âme. »

Comme Polyeucte touché par la grâce, Oreste reconnaît son acte. Il a fondu sur lui comme la foudre. Il tuera sa mère et son second mari, assassins de son père Agamemnon. Acte de justice, non pas parce que conforme à des normes générales, mais parce que Oreste l'a posé lui-même comme tel. Le sceptique inquiet, l'Hamlet nerveux et incertain du début s'est transformé en un autre homme que ne reconnaît plus Electre.

« Je te dis qu'il y a un autre chemin..., mon chemin. Tu ne le vois pas? Il part d'ici et il descend vers la ville, il faut descendre comprends-tu, descendre jusqu'à vous, vous êtes au fond d'un trou, tout au fond... (Il s'avance vers Electre) tu es ma sœur Electre, et cette ville est ma ville. Ma sœur !

ELECTRE

« Laisse-moi ! Tu me fais mal, Tu me fais peur et je ne t'appartiens pas, »

ORESTE

« Laisse-moi dire adieu à cette légèreté sans tâche qui fut la mienne. Laisse-moi dire adieu à ma jeunesse. Il y a des soirs, des soirs de Corinthe ou d'Athènes, pleins de chants ou d'odeurs qui ne m'appartiendront plus jamais. Des matins pleins d'espoir aussi... Allons, adieu, adieu ! (Il vient vers Electre). Viens Electre, regarde notre ville. Elle est là rouge sous le soleil, bourdonnante d'hommes et de mouches, dans l'engourdissement têtue d'un

après-midi d'été; Elle me repousse de tous ses murs, de tous ses toits, de toutes ses portes closes. Et pourtant elle est à prendre, je le sens depuis ce matin. Et toi aussi, Electre, tu es à prendre. Je vous prendrai, je deviendrai hâche et je fendrai en deux ces murailles obstinées, j'ouvrirai le ventre de ces maisons bigotes, elles exhaleront par leur plaie béante une odeur de mangeaille et d'encens; je deviendrai cognée et je m'enfoncerai dans le cœur de cette ville comme la cognée dans le mur d'un chêne.

ELECTRE

« Comme tu as changé, tes yeux ne brillent plus, ils sont ternes et sombres. Hélas tu étais si doux, Philèbe. Voilà que tu me parles comme l'autre me parlait en songe.

ORESTE

« Ecoute: Tous ces gens qui tremblent dans des chambres sombres, entourés de leurs chers défunts, suppose que j'assume tous leurs crimes, suppose que je veuille mériter le nom de voleur de remords et que j'installe en moi tous leurs repentirs: Ceux de la femme qui trompa son mari, ceux du marchand qui laissa mourir sa mère, ceux de l'usurier qui tondit jusqu'à la mort ses débiteurs?

ELECTRE

« Tu veux expier pour nous ?

ORESTE

« Expier? J'ai dit que j'instillerai en moi vos repentirs, mais je n'ai pas dit ce que je ferai de ces volailles criardes: Peut-être que je leur tordrai le cou. »

Naturellement, sans effort, Oreste trouve des accents lyriques pour chanter sa délivrance, c'est que Jupiter ne peut plus rien contre lui, il a choisi la liberté, il n'y a plus de Dieux, ou il en est un lui-même.

« Crois-tu que je voudrais l'empêcher? J'ai fait mon acte, Electre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté c'est lui. Hier encore, je marchais au hasard sur la terre, et des milliers de chemins fuyaient sous mes pas, car ils appartenaient à d'autres. Je les ai tous empruntés, celui des haleurs, qui court au long de la rivière, et le sentier du muletier, et la route pavée des conducteurs de chars; mais aucun n'était à moi. Aujourd'hui il n'y a plus qu'un, et Dieu sait où il mène: mais c'est mon chemin. »

Ce lyrisme s'oppose à celui parfois ordurier de la « Nausée » ou des Nouvelles, lui



donne sa vraie totalité. Sartre n'abaisse l'homme que pour mieux le relever, l'exalter, comme le Pascal des «Pensées». «La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se reconnaît misérable. Un arbre ne se reconnaît pas misérable.» Si le roseau pensant classique de Pascal est devenu la racine visqueuse, le polype gluant des surréalistes, la démarche de l'esprit est la même.

Mais dépassement de l'homme sans médiateur divin. Dans la liberté, dans le commencement de la vie même atteinte de l'autre côté du désespoir par Oreste, Pascal dénoncerait la superbe diabolique de la postérité d'Épictète. Comme, après les horreurs des guerres de religion, on avait vu naître le stoïcisme chrétien de Du Vair, un autre stoïcisme athée, lui, issu d'une Europe, d'une France bouleversée par la guerre, l'occupation, dresse, crie l'éminente dignité de l'homme. La liberté humaine niée, avilie dans les camps de concentration, dans les déportations massives d'individus, de peuples, sort triomphante de ce refus même. Elle tire de la négation même qu'on lui oppose la force de son affirmation. Au philosophe antique niant la douleur, répond l'homme de 1940 niant la puissance du tyran oppresseur de la liberté humaine. C'est le cri péremptoire de la «République du Silence» de Sartre: *«Partout sur les murs, dans les journaux, sur l'écran, nous retrouvions cet immonde et fade visage que nos oppresseurs voulaient nous donner de nous-mêmes. À cause de tout cela nous étions libres, nous n'avons jamais été aussi libres.»*

La base métaphysique de ce nouveau stoïcisme peut être différente, il n'empêche que la morale qui l'élève sur cette liberté absolue répond aux mêmes préoccupations des âmes que la morale d'Épictète, de Sénèque. Pas une œuvre de Sartre en effet qui ne pose le problème moral, qui ne place l'homme devant une question pressante à laquelle il doit répondre et où il s'engage tout lui-même. Et il ne s'agit plus de problèmes menus où se complairait une conscience scrupuleuse amoureuse de ses scrupules. C'est que l'homme de Sartre, l'homme de notre temps, doit répondre par oui ou par non, à moins de s'en remettre aveuglément à un parti, à un homme, il donne par sa réponse un sens au monde qui se fait.

«Les Mouches», écrites sous l'occupation, exprimaient déjà, sous le voile du mythe, cette vérité de l'acte individuel porteur d'un sens normatif. Oreste assumait par son acte la responsabilité des remords d'Argos, mais c'était à chacun à son tour de le suivre ou de le rejeter. Electre, sa sœur, désespérée

après le meurtre, reçoit de lui cette dure réponse: «Ce que tu as voulu qui peut le savoir, si ce n'est toi?» En choisissant le refus, la fuite, elle s'est perdue, et son frère ne peut rien pour elle.

Si Electre au début de la pièce était tombée sous les coups des gardes d'Égisthe, elle eût été l'héroïne, et Oreste n'aurait joué à côté d'elle qu'un rôle passif d'exécutant. Mais elle s'est montrée incapable de porter son acte, de savoir ce qu'elle a voulu, en un mot d'assumer sa liberté: et les rôles ont été intervertis. L'indécis, le faible Oreste, est devenu l'héroïque Oreste, et la courageuse, la forte Electre se métamorphose en la lâche Electre, compagne des êtres déçus des «Chemins de la liberté». Elle a failli dans cette dure escalade de la vie humaine.

C'est que la morale sartrienne, comme la morale stoïcienne, se veut optimiste. Selon Sartre, l'homme ne naît pas lâche ou héros, il se veut tel, lâche ou héros, et jusqu'à sa mort on ne peut porter un jugement de valeur sur lui. Comme Polyeucte est touché par la grâce chrétienne et, à sa suite, la faible Pauline et le poltron Felice, Oreste et Electre sont les témoins de la liberté sartrienne. Le troisième volume des «Chemins de la Liberté», encore à paraître, nous montrera sans doute la figure définitive de ceux qui n'ont été encore qu'esquissés jusque là. Et, s'il ne s'agissait de la liberté d'individus, il y aurait un jeu passionnant à deviner lesquels seraient sauvés, lesquels seront perdus.

Si «la Nausée», «les Mouches», «le Mur» se déroulent dans le cadre d'une métaphysique et d'une morale existentialiste, cela ne veut pas dire que leurs mondes soient des mondes abstraits. Oreste découvre sa liberté par un coup de foudre illuminatif, gratuit, injustifiable par les moyens humains (la grâce, la liberté sont, par essence, gratuites). Mais l'homme qu'il était avant, l'homme qu'il était après, nous les voyons vivre devant nous, ils participent de notre humanité. Leurs valeurs d'exemple n'ôtent rien de l'intérêt humain.

Cependant ce qu'il y avait peut-être d'un peu abstrait, de sèchement métaphysique dans «la Nausée», a fait place à l'humanité des «Mouches». C'est que l'«autre» a fait irruption dans l'œuvre de Sartre. Jusque là ses personnages étaient uniquement tournés vers eux-mêmes, vers leur problème intérieur. C'était la réflexion, la méditation de Sartre lui-même, objectivées dans un personnage fait à sa ressemblance. En un mot, ils n'étaient pas libres, pas plus Roquentin que le Lucien de l'«Enfance d'un Chef», qu'Erostrate. Avec «les Mouches», tragédie de la Liberté, Elec-

tre, l'«autre», apparaît et, en face, Egisthe et Jupiter. Le dialogue est créé, et l'intérêt naît de ce dialogue où s'affrontent des êtres humains.

«Huis-Clos», qui porte aussi le titre bien significatif de «Les Autres» a beau réunir dans un enfer modernisé, sans bourreaux, sans tenailles, des damnés acharnés les uns contre les autres, il n'en est pas moins le drame de la solidarité humaine. Cette solidarité joue ici encore de façon négative. Chacun des damnés de «Huis-Clos» ne cherche qu'à perdre l'autre, pour l'entraîner à sa suite dans sa chute. Garcin, le lâche, ne cherche pas à faire mal à ses compagnons, mais il recule devant le regard des autres, il est de mauvaise foi, il ne peut donc rien pour eux, tandis qu'Inès, en provoquant le drame, leur montre peut-être aussi le chemin du salut.

Car, l'Autre, c'est un regard où notre moi se reflète inexorablement, c'est notre faute, notre défaillance, mais aussi notre chance d'échapper au mensonge, à la mauvaise foi. Écoutons ce personnage du «Sursis», placé sous le regard d'un autre, confesser son vrai «moi» dans la claire lucidité de la bonne foi.

*«Il écoutait à peine: il la voyait. Un regard. Un regard immense, un ciel vide: elle se débattait dans ce regard comme un insecte dans les lumières d'un phare... Elle me voit: il lui sembla qu'il durcissait et qu'il rapetissait à toute vitesse. Derrière ses yeux, il y a un ciel sans étoiles, il y a aussi un regard. Elle me voit: comme elle voit la table. Et pour elle je suis une particule en suspens dans un regard, un bourgeois. C'est vrai que je suis un bourgeois. Et pourtant il n'arrivait pas à le sentir.»*

Par le regard des autres, nous sortons de notre mensonge mutuel. Il n'est plus question de paix tranquille dans la mauvaise foi. Impossible d'échapper à ce regard des autres car, tandis que nous nous replions sur nous-mêmes, nous ne sommes pas sûrs que d'autres ne nous regardent pas, rompent le pacte tacite de la mauvaise foi.

«Huis-Clos» représente cette solidarité infernale. Par delà la mort, donc invulnérables, les héros peuvent se faire souffrir dans une lucidité impitoyable, que symbolisent la lumière qui ne s'éteint pas, les fenêtres qui ne s'ouvrent pas, les couloirs qui ne mènent nulle part. Le mouvement qui entraîne les personnages, les bat les uns contre les autres comme des chauve-souris dans une pièce éclairée. Sans moyen grossier propre à créer l'horreur, Sartre a réussi à exprimer toute la misère, l'incohérence de l'homme moderne. Pièce cruelle, atroce, comme l'immense fresque «Guernica» de Picasso.

Mais, si l'homme se perd avec les autres, ne pourra-t-il pas se sauver avec eux ? Garcin, n'entrevoit-il pas la vérité lorsqu'il déclare à Inès: «Aucun de nous ne peut se sauver seul; il faut que nous nous perdions ensemble.» Sans doute, il veut entendre par là que chacun renonce à regarder les autres, par conséquent se réfugie dans sa mauvaise foi. Mais nous, nous savons que c'est impossible, et qu'il y a toujours une Inès dont le regard cynique et clairvoyant crève les illusions mensongères des autres. C'est le sens des essais, avortés chaque fois, des héros de «Huis-Clos». Il ne leur reste plus alors qu'à continuer, et c'est sur ce mot de Garcin que se termine la pièce «Continuons».

«Continuons», ce mot, c'est la malédiction portée sur l'homme incapable d'échapper à lui-même, incapable de fuir son destin, mais c'est aussi sa raison d'espérer, la condition de sa dignité tirée de lui et de lui seul. Car il vient toujours un Oreste, qui assume son rôle d'homme, et prend sur lui d'arracher l'humanité à son éternelle retombée. Alors les damnés de «Huis-Clos» sont sauvés, la porte s'ouvre non plus sur un corridor sans issue, mais sur la liberté. Toutefois, cet effort est à recommencer toujours, l'acte sauveur d'un Oreste doit être repris indéfiniment et par chacun, puisqu'il n'y a pas de nature humaine acquise, toute faite.

Ce mouvement perpétuel d'élévation, puis de retombée, se retrouve dans l'œuvre même de Sartre où, à la figure victorieuse, éclatante de liberté lucide d'Oreste, succèdent les misérables damnés de «Huis-Clos», comme nous retrouverons sans doute les personnages palots, énervés de «l'Âge de raison» et du «Sursis» transformés, transfigurés, du moins certains, dans le dernier volume, encore à paraître des «Chemins de la Liberté».

Par là s'expliquent les incompréhensions qu'a rencontrées parfois l'œuvre de Sartre. Ce qu'elle contient de brutal, de violent, d'ordurier même n'est que la rançon du haut prix mis par lui à la valeur humaine. Comme Pascal, il n'abaisse, n'avilit l'homme que pour mieux le relever. Telle page de «la Nausée», du «Mur», le titre d'une pièce récente peuvent contribuer à créer cette équivoque. N'y a-t-on pas vu l'héritage du Naturalisme littéraire du siècle dernier? Comme si la tragédie de la liberté, qu'est «Les Mouches» pouvait sortir de la plume d'un Zola.

Dans «la Nausée», dans «le Mur», Sartre avait respecté le cadre traditionnel du roman, de la nouvelle, s'il en avait bouleversé les lignes intérieures pour y inclure son propre monde physique et métaphysique. «Les Chemins de la Liberté» vont plus loin. Ils

sont une juxtaposition de morceaux de durées intérieures intégralement reproduites. Nous assistons aux évolutions de personnages sans lien entre eux, à l'exception de la conscience propre de l'auteur, et du drame extérieur qui les entoure, les cerne, la menace de la guerre pendant les semaines, puis les jours qui précéderent l'accord de Munich. Hitler, Chamberlain, Daladier, en sont les personnages aussi bien que le tuberculeux de Berck que l'on évacue à l'intérieur du pays. Le combattant de la guerre civile espagnole, vit ce drame, comme le Tchèque expulsé du pays Sudète.

De là une technique juxtapositive parfois déconcertante qui rappelle celle du cinéma, à propos de laquelle on a parlé de l'influence des romanciers américains Hemingway, Faulkner. Mais Gide, dans «Les Faux Monnayeurs», n'avait-il pas, par son essai de «roman pur», frayé le chemin à Sartre? Edouard, le héros du roman, lui aussi voulait exprimer un monde où les personnages seraient entièrement libres, conditionnés seulement par eux-mêmes. Mais Sartre est allé plus loin dans cette voie, il n'y a pas d'Edouard dans son livre, chacun ne se reflète que dans un regard interchangeable, anonyme. Les personnages des «Chemins de la Liberté» sont seuls, ils n'entrent même pas dans la conscience claire d'un romancier, comme le héros du roman de Gide.

Dans cette œuvre abstraite, dépouillée, des «Chemins de la Liberté», Sartre crée une nouvelle technique capable d'exprimer, dans le cadre mouvant de la fiction romanesque, sa vision du monde. Les jugements sévères qu'a rencontrés cette dernière œuvre ne sont peut-être pas sans appel. «Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier: la tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là». Cette pensée de Sartre, écrite à propos d'un autre écrivain, il est bon de se la répéter, je crois, avant de porter un jugement définitif sur une

œuvre telle que «Les Chemins de la Liberté», non encore terminée d'ailleurs.

La même réserve devrait s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre, et pas seulement en raison de sa base métaphysique. Tandis que *Gide*, *Claudiel* présentent, chacun de leur côté, un tout fermé, clos, auquel ils ne peuvent plus rien apporter de nouveau — même si demain *Gide* reniait «Les Nourritures», «Si le grain ne meurt», «Les Faux Monnayeurs», il n'en resterait pas moins le *Gide* de ces livres —, *Sartre*, lui, n'a pas encore délivré tout son message. «La Nausée», «Le Mur», «Huis-Clos», «Les Mouches», ont sans doute une direction, un sens, mais le but définitif est encore hors de vue. Ces «Chemins de la Liberté», nous ne savons pas encore où ils mèneront.

Je m'en voudrais de présenter pour finir un jugement lui aussi définitif, avec des éloges et des critiques bien balancés. Ce procédé, justifié, s'agissant d'un livre particulier de *Sartre*, le serait beaucoup moins en face de l'édifice encore inachevé de l'œuvre sartrienne. Comme *Malraux*, comme *Green*, *J.P. Sartre* poursuit, à travers chacun de ses livres, la nouvelle condition humaine qui se cherche en chacun de nous, si humble soit-il, en chacun de nos actes, si indifférent puisse-t-il paraître. De là la grandeur, et aussi la faiblesse apparente, de ces trois œuvres, qui sont comme le carnet de bord d'une humanité en marche.

Puissé-je, donc, non pas vous avoir convertis à la vision sartrienne du monde, même pas vous avoir familiarisés avec l'Existentialisme français, mais vous avoir fait connaître plus intimement une œuvre qui, à côté de celle de *Malraux* et de *Green*, apprend à l'homme moderne à se chercher, à se découvrir, continuant ainsi par un humanisme rajeuni la tradition des humanistes français de la Renaissance, du Classicisme et du XVIII<sup>e</sup> siècle philosophique.

Y. Clogenson.



# ROLAND DORGELES

## et la Religion du Souvenir

par **Pierre DESCAVES**

Le 11 Novembre dernier, la France entière a célébré le 31<sup>e</sup> anniversaire de l'Armistice de 1918, qui mit fin à la première guerre mondiale. Assorties au culte de ce souvenir que matérialise, sous l'Arc-de-Triomphe de la Place de l'Etoile, le Tombeau du Soldat inconnu, de nombreuses manifestations ont exalté le sacrifice des générations passées, et non oubliées. Mais il est évident que ces mobilisations périodiques des vivants en l'honneur de morts glorieux ont, par essence, un caractère éphémère. Pour tous ceux qui voudront entretenir plus étroitement un culte et une reconnaissance durables, il est désormais un ouvrage qui leur offre des «pages de la grande guerre». Il s'agit d'un beau volume in 80 grand écu de 360 pages avec 57 illustrations hors texte en héliog; un véritable monument du souvenir dressé par le puissant et probe auteur de *Les Croix de Bois*, Roland Dorgelès, sous le titre suggestif *Bleu-Horizon* (1 vol. Albin Michel éditeur, Paris).

Ce n'est pas assez dire que le grand écrivain, — désormais le prestigieux porte-drapeau de la génération de 14 — a réuni, dans son livre, toutes ses pages inédites sur la grande guerre; il fait revivre, en fait, une épopée (la dernière où l'homme affrontait directement l'homme) aux couleurs de ces tenues de campagne «bleu-horizon», lesquelles avaient succédé au pantalon garance, et auxquelles devaient se substituer le kaki, puis l'équipement d'origine anglo-saxonne actuel. L'habillement a toujours été une prise de sentiments: le bleu-horizon demeure inséparable de telle manière de vivre — et de mourir — des années sanglantes, où, dans les tranchées de Craonne ou des Eparges luttèrent, pour la libération du pays, des centaines de milliers d'hommes. Cette couleur mêlée à la boue des parallèles de départ, souillée de tous les contacts des «poilus» avec la terre, est entrée à la fois dans la Légende et dans l'Histoire; elle subsiste dans un dessin de Bernard Naudin, ou dans telle relation d'un Maurice Genevois. Cette teinte d'Azur, douce aux yeux, chère à bien des coeurs, est celle-là même dont s'habille la grande Victoire, hésitante et fluctuante des armées de la République, dont le 11 novembre 1918, à la Tribune de l'Assemblée Nationale, le vieux Tigre, Clemenceau saluait le courage indéfectible.

C'est aussi dans cette étoffe bleu-horizon que se drape le livre complet dans lequel

Roland Dorgelès groupe toutes ses démarches de soldat-écrivain, et d'écrivain-soldat, avec une bonne humeur et une généreuse émotion alternées: on va constamment du sourire au bord des larmes, en parcourant ces pages, colorées, d'un style preste, vif, d'une belle cadence, au rythme d'un coeur à la fois clairvoyant et indulgent.

Six chapitres se partagent ce que l'auteur des *Croix de Bois* tenait encore en réserve. «En Marge des Croix de Bois» nous livre de précieux secrets sur l'inspiration de la composition de ce grand livre de guerre, dont le succès n'est pas épuisé: «Partout, dit Roland Dorgelès, j'ai remanié les événements. Pareillement, j'ai refaçonné les personnages.... C'est de mille traits observés que j'ai composé chacun de mes héros. Sulphart? J'en ai fréquenté dix, et chaque ancien combattant pourrait citer les siens!.. J'aurais eu honte de fouiller dans mes souvenirs pour déterrer les camarades que j'ai le plus aimés, j'aurais eu honte de faire des phrases avec leur agonie, d'exploiter leur souffrance»... Tels furent les scrupules de l'écrivain, dont on consultera toujours le livre, avec quelques autres, comme un témoignage de temps révolus — «Les écrivains, soldats de ma génération — les Barbusse, les Duhamel, les Arnoux, les Genevoix, les Cendrars, pour ne citer que les plus fameux — auront eu le tragique privilège d'être les narrateurs de la dernière guerre aux mesures humaines, d'une guerre où le courage valait une arme, où les combattants se sont affrontés poitrine contre poitrine, où l'on avait devant soi, celui qu'il fallait tuer»... Tel fut en effet le destin de ceux qui se sont battus sous l'uniforme bleu-horizon. Il était bon qu'un écrivain le rappellât au moment «où la science a rendu l'héroïsme impossible, où l'on ne lutte pas contre les rayons». Il y a là, dans les pages heureusement retrouvées de Roland Dorgelès, toute une confrontation destinée à montrer la nature de l'effort surhumain demandé aux hommes de la génération bleu-horizon.

Dans d'autres chapitres, l'auteur fait revivre des épisodes de la grande guerre et ranime quelques journées devenues historiques, la Mobilisation, l'Armistice, le Retour du Soldat Inconnu, où chaque détail s'enjolive d'une vue personnelle, d'une perspective qui donne à penser et à réfléchir. Les amis de Sulphart, l'un des héros des *Croix de Bois*, le retrouveront dans le ci-





Mr. ROLAND DORGELES.

vil, terrassier, toujours vaillant et de haute graisse; c'est lui qui tire la philosophie de cette guerre des hommes: — «Dans le fond, la guerre, ça n'a servi qu'à une chose de propre: à se faire des copains... Des copains!...

L'entre-deux-guerres laisse encore Roland Dorgeles comme mobilisé par cette religion de souvenir, toujours prêt à retrouver et à aider un camarade de combat, toujours disponible pour trouver une leçon, un enseignement dans l'exemple furtif d'un de ses héros, survivant ou disparu.

Cependant, c'est avec un chapitre de près de quatre-vingts pages intitulé *Des morts vous parlent* que l'auteur de *Bleu-Horizon* va le plus avant, le plus profondément, dans ces appels aux souvenirs; il y recense tous ses camarades écrivains tués en 14-18. Sans hausser sa propre voix, il fait, à la lettre, revivre et mourir cet effectif d'un bataillon, fauché impitoyablement dans la fleur de l'âge. C'est là qu'apparaît, plus tragique encore, l'horreur de la grande tuerie; car de quelles magnifique intelligences le pays ne s'est-il pas vu soudain amputé? Immense perte de substance que rien ne saura jamais compenser. De tous ces morts, que reste-t-il? Des noms gravés dans la pierre du Panthéon... «C'est tout, écrit

Roland Dorgeles; certains de leurs aînés qui les encadrent ici avaient eu le temps d'accomplir leur tâche: Charles Peguy, Emile Driant, Robert d'Humières, Léon de Montesquiou, Louis Codet; d'autres, bien plus jeunes, avaient eu le bonheur d'écrire dès le début un livre qui les sauverait (Alain Fournier, Apollinaire, Charles Muller, Louis Pergaud), tandis qu'eux — les cinquante écrivains tués à la grande guerre — n'avaient rien pour défier l'oubli. Rien que ces inscriptions dans la pierre. Et selon un procédé pathétique, dont il sait user en maître, l'auteur de *Bleu-Horizon* interpelle ces obscurs, ces sans-grade: Dalleré, un trou rouge au front, Maurice Foulon qui relève sa mèche blonde d'une main ensanglantée, les frères Bonneff, tués à trois mois l'un de l'autre, André du Fresnois, narquois jusqu'au bout. Jules-Gerard Jordens, au maintien de jeune prince, et le bouillant Richard de Burgue, et le mystérieux André Godin!.. «Eux, les oubliés, les demi-oubliés, et bien d'autres, à mi-chemin du succès — La Ville de Mirmont, Jean-Marc Bernard, Gabriel Tristan Franconi — le livre de Roland Dorgeles les incorpore à côté des meilleurs, car le culte du souvenir est un et indivisible, sans hiérarchie; et nous mettrons désormais les noms des Jordens, Dalleré, Carrau, Foulon sur le même rang que celui de Charles Peguy. Les voix des disparus ont le même son, la même résonance. Pour eux tous, répétons les vers de ce même Peguy:

Heureux ceux qui sont morts dans une juste guerre.

Heureux les épis mûrs et les blés moissonnés).

... A un autre grand mort, «au héros légendaire tombé en plein ciel de gloire, après trois ans de lutte ardente; à celui qui restera le plus pur symbole des qualités de la race: tenacité indomptable, énergie farouche, courage sublimes»... à Georges Guynemer, l'auteur de *Bleu-Horizon* a dédié un «scénario» d'une bouleversante lecture. En respectant la stricte vérité, et après de minutieuses recherches, Roland Dorgeles, dans les limites en général ingrates de ces travaux destinés à la cinématographie, a pleinement réussi à écrire une inoubliable page d'histoire. Il est bien regrettable qu'aucune firme n'ait pu entreprendre le film projeté; cependant ce film écrit, vivant, nuancé, et d'un ton si véridique, constitue une étonnante réussite: de l'histoire vivante.

Et c'est bien ce terme d'histoire vivante qui s'applique à l'ensemble de cet ouvrage *Bleu-Horizon*, où vibre la religion raisonnée du Souvenir!

Pierre DESCAVES

# JEAN GIRAUDOUX

## Dernières idées... dernières pensées.

par Jean DUPERTUIS

L'on sait que jusqu'à la dernière minute de sa vie Jean Giraudoux mena toujours plusieurs affaires de front, sans rien révéler de ses méthodes ni de ses projets. Et l'on sait aussi que, dans la Résistance, il s'était réservé — si l'on peut dire — une zone à part, où il se proposait d'offrir un jour, noir sur blanc, à la patrie retrouvée une contribution qu'il croyait indispensable. Et cette idée de servir, selon ses moyens, comme s'il ne pouvait créer utilement que dans les marges — les interférences — lui était venue, paraît-il, pendant les répétitions de *« Sodome et Gomorrhe »* et en même temps qu'il achevait *« La Folle de Chaillot »*.

C'est dans une petite chambre d'hôtel de la rue Cambon, me raconta cet été André Beucler, qu'il accepta tous les risques de son activité clandestine. « Depuis plus d'une année », me dit-il, « j'allais le voir régulièrement, car nous étions un certain nombre à recueillir des documents pour ce qu'il appelait sa bibliothèque de pièces à conviction. » « Je le trouvais au lit, vêtu d'un chandail, écrivant sur une planche. « Il faut », disait-il, « amplifier ce travail » — l'organisation qu'il avait conçue — « l'étendre davantage, en y amenant tous ceux qui peuvent nous aider, et ils sont nombreux... » « Il faut que nous soyons connus, sans aller toutefois, disait-il, en riant, jusqu'à la plaque de marbre en pleine rue et au numéro de téléphone dans l'annuaire ! »

Malgré certains entrefilets hargneux d'une presse acharnée contre lui et ses amis, Jean Giraudoux composait trois ouvrages, dont un manuel de propagande pratique qu'il appelait *« État des lieux »* ou, en souriant, *« Nouveau discours de la méthode »* — sorte d'aide-mémoire, destiné à être glissé, au besoin, dans la poche des représentants de la France aux conférences internationales. Et ce petit volume était divisé, dans l'esprit de son auteur, en deux parties bien distinctes, la première comportant un choix d'aperçus simples, mais détaillés, avec dates, faits et chiffres; la seconde consacrée aux différents thèmes que les avocats de la France dévastée avaient intérêt à développer à l'Étranger.

Que n'y avait-il pas dans ces dossiers ? Tableau synoptique des crimes allemands contre le monde civilisé — procès-verbal rédigé à la manière d'un code, avec preuves et témoignages classés — puis inventaire pré-

cis d'erreurs françaises à ne plus commettre si l'on veut ne plus jamais revoir ce que nous avons vu en 1940. « Il faut changer », disait l'auteur, « de lunettes et de point de mire... » « Combien de ceux qui s'étaient déclarés contre les trois ans de service militaire ont fait allègrement leurs quatre ans de maquis ? Combien d'instituteurs savent vraiment enseigner à la jeunesse que l'on aime son pays comme on aime son foyer, son jardin, ses jouets ? » Et tant de questions suivies de réponses et, surtout, de conseils de prudence et de sagesse à la France.

*« Sans Pouvoirs »* (X) — essai inachevé — dont on connaît certains fragments qui ont pu être sauvés, fait pendant à *« Pleins Pouvoirs »* (xx) contenant cet aveu : « Le vrai problème n'est pas de donner une mystique à la France, mais de nous maintenir dignes de cette civilisation européenne dont notre pays, grâce à la précocité de son unité et de sa formation, est un des dépositaires les plus anciens et les plus purs. » Et la guerre a eu lieu... l'invasion... le désastre... et Giraudoux, qui n'a jamais songé à contester les erreurs et les fautes commises — il est le premier à les reconnaître — se refuse, par contre, à admettre que la France ait démérité devant le monde, comme si, en se trahissant elle-même, diront quelques-uns, elle ne risquait pas de faire défaut là, précisément, où le monde avait besoin d'elle. « Tout ce que la France a pu commettre de nocif », est-il écrit, « elle ne l'a jamais commis contre le monde dans son ensemble. »

Vais-je chercher d'autres sophismes, peut-être, dans la pensée de Giraudoux ? Ah ! non... Combien je préfère relever toute la lucidité de certaines pages de *« Sans Pouvoirs »*, consacrées à l'avenir de la France.

« Que la guerre se poursuive un temps suffisant », écrit prophétiquement Giraudoux en 1943, « et il n'y aura plus, même chez les civils, qu'une appréhension de la paix, car elle ne pourra amener que la constatation à laquelle la guerre nous permet de nous dissimuler encore » — constatation portant sur l'affaiblissement d'une humanité qui semble avoir perdu les ressorts inconscients de son activité et même de son repos. « Cette guerre », écrit plus loin l'auteur, « est surtout la nuit

(x) Editions du Rocher-Monaco, 1943

(xx) Écrit en 1939.



Mr. JEAN GIRAUDOUX.

de noces de quatre ans de la machine, son champ de fornication à outrance et de pululement forcené, et tout donne à penser que la paix ne sera qu'un pénible ajustement entre une race blanche mutilée et une civilisation mécanique triomphante.»

Si, comme on le voit, Jean Giraudoux ne s'est fait aucune illusion sur les perspectives immédiates d'un monde meilleur, il ose toutefois penser que la France ne capitulera pas, ni ne renoncera à sa mission. «Ce qui fait la force de la France», écrit-il, «c'est (hors de tout intellectualisme) le rapport fraternel de sa vie urbaine à sa vie rurale, de ses arts à ses artisans, de ses imaginations à ses métiers». En face de l'uniformisation qui nous menace, quel réconfort trouve Giraudoux à souhaiter qu'il y ait encore pour l'humanité quelques domaines qui soient pour elle ce que sont pour un pays «ces districts inaliénables», écrit-il, «que les Etats intelligents ménagent dans leur sol pour y protéger la souche de leurs espèces animales et végétales, ainsi que leur aspect et leur air primitifs.» Et, à propos de ce que l'auteur appelle «une réserve générale des sens du monde», la France ne demeure-t-elle pas «par la légèreté de son ciel, la variété de sa nature et de ses produits, par le choix des matériaux et des aliments, si précieux pour la tâche et la vie journalière, un atelier incomparable pour l'entraînement et le perfection-

nement de ce qui ressent, goûte, touche et perçoit?» (x)

Enfin, d'après les notes écrites de mémoire que m'a communiquées André Beucler, cette tendance à ne considérer le génie français que sous l'angle sensoriel paraît moins exclusive dans la première ébauche de «*Secrets de la France*», ouvrage qui ne verra, hélas, jamais le jour et dont Giraudoux entretenait ses amis avant de mourir.

A partir de ses frontières qui s'apparentent à des natures en opposition, la France dégage un style, une conduite bien à elle.

Paris est le fond du creuset.

Autour, le déploiement du pays supporte une végétation variée, à l'extrême, des architectures qui naissent des matériaux les plus divers — la lave, le grès, le marbre, la brique.

Des coutumes aussi nuancées que les climats assurent à l'habitant une grande souplesse d'adaptation.

L'honnête homme, qui reflète à travers les siècles le type évolué du Français, offre autant d'équilibre et de ressources que le sol.

En France, une solide vertu artisanale, limite les excès du machinisme aux possibilités et aux formes que crée la main.

Elle doit, cette machine française, produire aussi dans le sens de la qualité, et si la mode, chez nous, est toujours renaissante, et heureuse, c'est que la beauté, justement, ne se risque jamais sans consulter l'esprit.

Notre peinture est le signe même de notre sensibilité.

— N'oublions pas non plus nos découvertes, grandes ou petites, les fournitures, le soin que nous apportons au confort et à la vie quotidienne de nos semblables.

Techniques simplifiées par l'antiacadémisme de nos savants.

Les recherches de biologie mathématique, la prospection électrique du pétrole, l'industrie des gaz rares, la radio-activité artificielle.

La fabrication des instruments de musique à anches, des papiers à la cuve, des dentelles de Calais.

Les pipes de Saint-Claude, les cartes géographiques, les truffes, les essences de fleurs, le Roquefort !...

Et tant d'autres activités dont l'énumération porte bien la marque de ce qu'on a appelé du « Giraudoux ».

Jean Dupertuis.

(x) Si l'auteur semble trop méconnaître dans «*Sans Pouvoirs*» le génie spirituel de la France, il rappelle, par contre, dans un paragraphe consacré à la paix future, qu'aucun peuple n'est dépourvu de ces vertus originales qui peuvent aider à une compréhension réciproque.

## La Visite du Professeur VALLÉRY-RADOT en Egypte

**Membre de l'Académie de Médecine  
et de l'Académie Française**

Suivant de quelques semaines l'académicien M. Emile Henriot, un autre représentant éminent de la culture française est venu faire un court séjour en Egypte: le Professeur Pasteur Valléry-Radot, petit-fils du grand Pasteur.

Membre de l'Académie Française, membre de l'Académie de Médecine, Professeur de clinique médicale à la Faculté de Médecine et Président de l'Institut Pasteur, le professeur Pasteur Valléry-Radot est l'auteur de nombreux travaux et ouvrages de science médicale de notoriété mondiale.

Mais, comme Georges Duhamel, qui fit carrière dans la médecine avant d'embrasser celle des lettres, le Professeur Valléry-Radot est aussi un écrivain de talent, ce qui lui valut d'être admis sous la Coupole.

Après un voyage en Haute-Egypte où il prit contact avec l'Egypte ancienne, le Professeur Pasteur Valléry-Radot rencontra la presse égyptienne le lundi 2 janvier au Centre Culturel de l'Ambassade de France. Il préconisa un renforcement des échanges entre médecins français et égyptiens.

Le lendemain, il visita les laboratoires de l'Etat à Agouza ainsi que la section bactériologique dont l'organisation impeccable lui arracha ce témoignage d'admiration: «Ces laboratoires sont un modèle, je ne dis pas pour l'Egypte, mais même pour le monde».

Le 4 janvier, il était reçu au Lycée Franco-Egyptien par le délégué général de la Mission Laïque Française, M. de Comnène, qui présenta le petit-fils du grand Pasteur aux élèves et à leurs maîtres.

Le jeudi 5 janvier, après une visite à la Faculté de Médecine et au Musée des Antiquités, il attirait à la Société Royale de Médecine d'Egypte l'élite médicale du Caire venue entendre sa conférence sur «le traitement des maladies allergiques».

Le soir même, le Professeur Valléry-Radot était l'hôte d'honneur d'un dîner offert au Shepherds, par le Corps Médical égyptien qui, en la personne de S.E. Aly Bey Yéhia, sous-secrétaire d'Etat à l'Hygiène Publique, exprima les sentiments d'admiration et le respect éprouvés envers le grand savant.

«En véritable ambassadeur de la science française, vous êtes venu, dit-il, sur la terre des Pharaons nous apporter cette culture et cet esprit français, et resserrer encore davantage les liens culturels et d'amitié qui existent depuis longtemps entre la France et l'Egypte, cette France qui représente pour nous tant de souvenirs de jeunesse, que nous aimons tous ici et qui est chère à nos coeurs.»

La fondation d'une Société des Médecins égyptiens de culture française fut décidée le soir même.

Le lendemain 6 janvier, le Professeur Pasteur Valléry-Radot s'adressait au grand public en parlant «des grands hommes que j'ai connus». La salle du Lycée Français était comble pour l'entendre évoquer ses souvenirs sur Pasteur, les grands pastoriens et aussi sur quelques grands amis disparus comme Claude Debussy et Paul Valéry.

La semaine s'achevait au Caire par une visite à l'Institut Français d'Archéologie Orientale le samedi matin, et le soir par une grande réception offerte, en l'honneur de l'illustre savant, dans les salons de l'Ambassade de France, par le Chargé d'Affaires et Madame Charles Lucet.

Deux jours seulement étaient prévus dans l'itinéraire pour Alexandrie, mais la visite n'en fut pas moins fructueuse, et le programme bien chargé.

Le Dimanche après-midi, le Professeur Valléry-Radot donnait dans le grand amphithéâtre de la Faculté de Médecine de l'Université Farouk, une conférence sur «le traitement des asthmatiques», qui attirait une innombrable audience de médecins.

Le lundi 9 janvier, après visite de l'hôpital Fouad 1er. (Al Moassat), de l'Hôpital européen et de l'Hôpital des maladies infectieuses, il donnait une conférence publique, devant la salle archicomble du Lycée Français de Chatby, sur «la vie dramatique de Pasteur». S'efforçant de mettre en relief le drame de la vie de son aïeul, si souvent oublié au profit de sa légende, il tint l'auditoire sous son charme pendant plus d'une heure.

Le Professeur Valléry-Radot eut l'honneur d'être reçu en audience par S.M. le Roi Farouk.

Enfin, à la veille de son départ d'Egypte pour Beyrouth, le Professeur Valléry-Radot était l'objet d'une manifestation particulièrement émouvante dans les salons des «Amitiés Françaises» avant d'être l'hôte d'un dîner offert à l'hôtel Semiramis. Ce banquet était rehaussé par la présence de S.E. Néguib Iskandar pacha, ancien ministre de l'Hygiène, qui prononça l'adresse de bienvenue, qui était en même temps un message d'adieu.

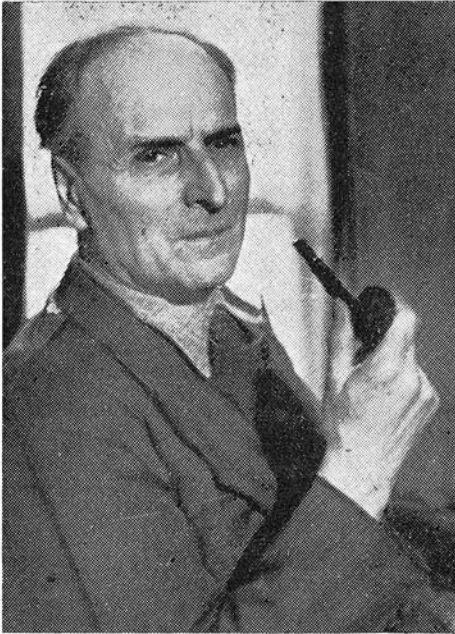
L'oeuvre de resserrment franco-égyptien ne en matière médicale se poursuivra fructueusement. D'ores et déjà le Professeur Valléry-Radot nous annonce la prochaine arrivée en Egypte d'un autre éminent confrère, le Professeur Leriche.



# Le Paris d'Alexandre Arnoux

par **Pierre Descaves**

Chaque génération d'écrivains nous délire son message, son témoignage sur Paris. Ne remontons pas si haut et disons seulement qu'il y a désormais, dans la littérature française, des Paris, plus vrais, plus obsédants, plus représentatifs que ce Paris



Alexandre Arnoux

réel dont le bourdonnement n'est pas près de s'éteindre, depuis le Paris de Balzac, et celui de Hugo, celui de Zola et d'Alphonse Daudet; plus près de nous le Paris de Carso, héritier de Verlaine; enfin le Paris d'Aragon et de Paul Vialar, et de Jules Romains, et de Léon-Paul Fargue, piéton inlassable du Paris nocturne.

Voici un nouveau Paris: c'est celui d'Alexandre Arnoux. Il passera sans coup férir à la postérité de tous les Paris avec ce livre charmant et puissant, ingénieux et plein de poésie, de passé, de mystère et d'éclans. C'est *Paris ma grand'Ville*. Cet oïseleur, ce charmeur de plantes, de formes, de mythes et de cycles, ce merveilleux évocateur a travaillé sur une pâte inédite, avec cette poésie familière ou fantastique où se complait le talent sans doute le plus complet de notre temps. Comme l'a dit Robert Kemp: «tantôt au ras des pavés, tantôt en élan vers le ciel, au-dessus des toits, Alexandre Arnoux vole dans Paris; il continue

de tracer des hyperboles, de souples paraphe, jusque dans les couloirs du Métro. Ses yeux rient aux fantômes; son pardessus se gonfle, robe de Prospers, manteau de Merlin l'Enchanteur... Je le saisis par le bras. Il s'éveille. Et j'entends la joie volubile, qui ténorise gaîment. Il poursuivait des images — mouchérons; il plongeait à tire-d'aile dans un romanesque, il ramassait des miettes d'histoire. On n'est pas sûr de l'avoir interrompu. Quand il parle, il est ici et ailleurs à la fois. Dans le passé ou dans le futur; dans le royaume des souvenirs en compagnie d'Huon de Bordeaux ou du nain Obéron; dans la république d'Utopie; avec les morts le cœur déchiré; ou avec un vieux sage qui est encore un enfant à naître... Oui, Alexandre Arnoux est bien tout cela à la fois, guide, poète, mage et historien... C'est ainsi qu'on le découvre ou le retrouve au gré des vingt-huit chroniques parisiennes, éblouissantes, magistrales, qui forment cet étonnant bouquin *Paris ma grand'Ville* — titre qui rappelle la chanson du roi Henri.

Sur ses intentions mêmes, Alexandre Arnoux a déclaré: — «Dans ce livre, j'ai essayé de raconter quantité d'événements importants, survenus à Paris. Si vous voulez comme une suite de reportages dans le passé: il y a la première ascension en ballon libre de Pilâtre de Rozier vue... par un passager clandestin; il y a une fresque des différentes occupations à Paris, à travers les âges, selon l'optique d'une demoiselle de petite vertu; dans le fond c'est toujours pareil...; il y a l'histoire de la Place Vendôme où ont défilé tant de gouvernements plus ou moins provisoires... Entre ces grands tableaux, j'ai intercalé quelques promenades plus courtes: des aspects du Paris éternel. L'essentiel dans tout cela, c'est d'essayer de voir le passé avec les yeux que possédaient réellement les gens qui l'ont vécu...»

Cette ambition, Alexandre Arnoux l'a pleinement réalisée; on verra même comment, en découpant et cartonnant un plan de Paris, et en cherchant à le suspendre, bien horizontal, on découvre que son centre de gravité est... un réverbère, dans la rue des Prêtres Saint-Germain. Car ce qui constitue le subtil attrait d'un tel ouvrage, c'est la plus scintillante des fantaisies! Grâce à elle, notre guide peut nous suggérer, au fur et à mesure qu'il confesse rues, boulevards et quartiers, qu'il possède bien cette canne merveilleuse (soeur de la canne-fée de M. de Balzac qu'il a rencontré rue Berton) et qu'il lui suffit d'en heurter le sol pour lui donner entrée dans toutes les maisons. Telle est la baguette de cet étonnant «Diable boîteux».

Mais vingt-huit chroniques ne s'analy-

sent pas. On en a indiqué la riche substance tirée ou du présent, ou du passé ou encore de l'avenir, depuis ce Pont-Neuf, si fortement lesté d'histoire, depuis ce jet d'eau des Tuileries, source de tant de rêveries, jusqu'au quartier Saint-Paul, où l'on perçoit l'animation du temps jadis, jusqu'à cette Tour Eiffel, cet entassement d'une si aérienne rigueur qui, avec Notre-Dame et Montmartre, forment l'inoubliable trilogie de la grand'ville: «La Tour Eiffel de la plaine, du champ de Mars, l'aérienne, la transparente, la sentinelle de l'aube, du crépuscule et des nuits, celle qui répond à la Cathédrale Noire de la Cité à la Basilique Blanche de la Butte, complétant une triangulation qui détermine Paris dans le cœur de ses enfants quand ils languissent loin de lui». Et l'on passe par les quais, uniques au monde, par les deux centres végétaux de la Madeleine et du quai aux Fleurs, et par tous ces arrondissements — d'où se détache ce XIV<sup>e</sup> si familier au romancier d'Indice 33 avec ses caractéristiques: ses gares, son cimetière, ses rues, son climat. Et se mêlent, s'emmêlent, se superposent les images du Paris occupé, ou du Paris libéré, et toujours prisonnier volontaire d'un passé qui se lit dans les pierres, les arbres, les jardins et derrière les grilles.

Le chapitre intitulé «L'escargot et les Maires» se hausse à une manière de philosophie historique. Si l'on considère Paris, de l'angle démographique et administratif, nous expose l'écrivain qui appartient naguère aux Cadres de la Ville de Paris en exact et scrupuleux fonctionnaire, c'est à un escargot à lentes volutes, à une spirale à triple révolution qu'il faut songer. «Cette spirale d'arrondissements, enroulés dans l'ordre de leurs numéros, prend naissance à la colonnade du Louvre, à la Mairie du Premier Arrondissement. Très denses d'abord, resserrés, comme il convient à cette figure de colimaçon, ils s'élargissent en tournant, gagnent en ampleur; la force centrifuge les dilate. A partir du XII<sup>e</sup> sur tout. Le XV<sup>e</sup> aboutit à un champ de manoeuvre d'aviation. Le XVI<sup>e</sup>, immense, s'annexe les bois et la forêt de Boulogne. Les suivants englobent les vastes banlieues ferroviaires, usinières. Le dernier, le XX<sup>e</sup>, se heurte au rempart rigide du Cours de Vincennes. Cet escargot urbain ne possède pas d'ouverture: il ne sort pas de lui-même, il se développe en cycle clos.» Tout le morceau serait à citer. Or, chaque arrondissement a son caractère, sa singularité, sa population, ses moeurs, son idiome, sa personnalité: «on ne meurt, ni on ne naît dans le Premier, agglomération de Bureaux, de Musées, de Grands magasins, on accouche au XIV<sup>e</sup>, territoire des maternités et des sages-femmes; on trépane au XV<sup>e</sup> où s'étendent les hôpitaux. Le VII<sup>e</sup> s'affirme noble, militaire, ministériel; le XI<sup>e</sup>, réactionnaire, verdoyant; le

III<sup>e</sup>, grouillant, artisanal, regrattier; le XIX<sup>e</sup>, marinier, chevillard, révolutionnaire; le V<sup>e</sup> sorbonnard, botanique, vivant...». L'auteur ne continue pas; il propose un jeu pour les sports d'hiver: trouver les trois adjectifs et, vice-versa, d'après les qualificatifs, énoncer le nombre ordinal...

Hé bien! si ces arrondissements, si élégamment disposés en colimaçon, possèdent comme les vieux pays de France, de fortes personnalités et respectent la division des métiers, la hiérarchie des classes, s'ils se conforment à l'orographie, s'ils vivent individuellement; par contre, ils n'ont pas de puissance collective. Ils n'ont pas de représentant unique. Des Maires les gèrent. La France a toujours adoré Paris; elle l'envie; elle en a peur. Toujours la France s'est méfiée de cette capitale hypertrophiée et nerveuse, «dont les spasmes retentissent jusqu'au Finistère et aux Pyrénées». Elle a donc toujours hésité à donner un chef à cet organe dévorateur, toujours excité. On a pratiquement interdit à Paris toute incarnation où il pourrait se rassembler, tout accent qui ne se fragmente pas en choeur. On l'a emietté, pulvérisé. Deux préfets, vingt maires, sans grandes prérogatives. Certes, des réformes ont été amorcées. Alexandre Arnoux pense que tout retournera à la discipline millénaire. «Paris administratif a la forme d'un escargot. A-t-on jamais vu durer la frénésie d'un colimaçon?», conclut-il au terme de cette démonstration qui précède l'évocation du Paris fabuleux, mémorable, ne possédant cependant pas de *romancero* oral mais dont le sésame demeure: «Sacré-Coeur, Tour Eiffel, Notre-Dame» — mots de passe non seulement nationaux, mais que connaît le langage universel!

A quoi tient le rayonnement de Paris?

A quoi Paris doit-il cette unique puissance d'envoûtement? A son site? A sa lumière? A ses monuments? Au caractère, au pittoresque de sa vie urbaine? A certaines gentillesse de l'atmosphère et des gens?

— «Non»; répond Alexandre Arnoux, il faut chercher autre chose: «Je ne sais quoi de nuancé, de profond, d'inexprimable. A Paris, d'abord l'esprit a toujours soufflé plus largement qu'ailleurs: les idées, les espoirs, les révoltes, les appels de l'intelligence et de la conscience, les vues du monde et de l'avenir, se sont rencontrés, heurtés, affrontés, mariés avec une allégresse merveilleuse. L'individu le plus ignorant, le plus frivole, le plus lourd sent vaguement tout cela». L'action de Paris vient de très loin; elle crée en nous, par une insistance invisible et souveraine, «un certain terrain favorable à la culture, à la civilisation, à l'enthousiasme, à la ferveur sourde», elle élabore en nous, «pour parler théologiquement, un état de grâce».

C'est, en tout cas, dans un tel état que restent, éblouis, les lecteurs de *Paris ma grand'Ville*, d'Alexandre Arnoux.

## EN LECTURE

# A la Bibliothèque du Centre Culturel de l'Ambassade de France au Caire

Dans cette rubrique, nous publions chaque mois la liste des ouvrages littéraires et scientifiques, ainsi que celle des périodiques reçus durant les dernières semaines à la Bibliothèque du Centre Culturel (8, rue Salamlek, Garden-City).

Le Centre est ouvert à toute personne désireuse d'y consulter ou emprunter les ouvrages, tous les jours de 9 h. à 1 h. a.m. et de 5 h. 30 à 7 h. 30 p.m., sauf les samedis après-midi et les dimanches.

### OUVRAGES LITTÉRAIRES

#### Week-End à Zuidcoote.

Robert Merle (Prix Goncourt 1949-1950).  
(*Gallimard*).

#### Les Communistes.

Aragon  
(*La Bibliothèque Française*)

#### Paul Valéry.

M. Bémol  
(*De Bussac*)

#### Gigi.

Colette  
(*Ferenczi*)

#### La Pensée de Goethe.

Jean Boyer  
(*Bordas*)

#### Trilogie de l'Histoire de France.

#### L'Ere Classique.

Joseph Calmette  
(*Librairie Arthème Fayard*)

#### L'Amérique.

Jean Gottmann  
(*Librairie Hachette*)

#### Précis de Décomposition. (Les Essais XXXV).

E. M. Cioran  
(*Gallimard*).

#### La Monarchie Parlementaire. (1815-1848).

Félix Ponteil  
(*Collection Armand Colin*)

#### Essais sur les Mouvements des Revenus et de l'Activité Economique en France.

A. Chabert.  
(*Librairie de Médicis*).

#### La Pensée en Orient.

P. Masson-Oursel.  
(*Collection Armand Colin*).

#### Mise en Valeur de la France.

J-F. Gravier.  
(*Le Portulan*).

#### Tacite - L'homme et l'oeuvre.

Ph. Fabia & P. Wuilleumier.  
(*Ed. Boivin*).

### OUVRAGES SCIENTIFIQUES

#### Géographie Agraire.

D Faucher.  
(*Librairie de Médicis*).

#### Nouvelle Pratique Chirurgicale Illustrée.

J. Quénu.  
(*Doin & Co.*).

#### Actualités Chirurgicales.

J. Quénu.  
(*Doin & Co.*).

#### Photomicrographie et Photomicrographie.

P. Pizon.  
(*Ed. de la Revue d'Optique*).

#### Théorie et Méthode d'Analyse Qualitative.

G. Charlot.  
(*Masson*).

#### Chimie Générale.

Paul Pascal.  
(*Masson*).

#### Le Rayonnement Infrarouge.

Tome I.  
Jean Lecomte.  
(*Gauthier-Villars*).

#### Les Fondations et Reprises en Sous-œuvre.

Yves Gasc.  
(*Ed. Eyrolles*).

#### Les Enroulements Industriels des Machines à Courant Continu et à Courant Alternatif.

Eugène Marec.  
(*Gauthier-Villars*).

#### Isolants et Technique de l'Isolation.

L. Mironneau.  
(*Baillière*).

**REVUES ET PERIODIQUES****Etudes.**

Novembre 1949.

**Le Monde Français.**

Novembre 1949.

**Revue d'Esthétique.**

Tome I, Fasc. 4 — Oct. - Déc. 1948.

Tome II, Fasc. I — Janv. - Mars 1949.

**Economie Appliquée.**

Avril-Juin 1949.

**Bibliographie de la France.**

4 Novembre 1949 - 18 Novembre 1949.

**Annales de Chimie.**

Septembre - Octobre 1949.

**Les Temps Modernes.**

Novembre 1949.

**Médecine de France.**

2ème Trimestre 1949 - 3ème Trimestre 1949.

**La Semaine des Hôpitaux.**

2 Nov. 1949 - 14 Nov. 1949 - 18 Nov. 1949 -  
22 Nov. 1949.

**Bulletin Critique du Livre Français.**

Tome IV, No. 11 - Nov. 1949.

**Education.**

Mars-Avril-Mai 1949.

(Publié par le Haut-Commissariat de  
France en Indochine).

**Les Belles Lectures.**

du 1er. au 15 Nov. 1949.

**Revue Politique des Idées et des Institutions.**

Août 1949 - Septembre 1949.

**Actualités Odontostomatologiques.**

No. 7.

**L'Année Biologique.**

Septembre - Octobre 1949.

**Fédération.**

Octobre 1949.

**L'Information Pédagogique.**

Septembre - Octobre 1949.

**La Vie Spirituelle.**

Novembre 1949.

**Documentation Economique.**

Revue bibliographique.

No. 28 - 1er. trimestre 1949.

**Le Travail Humain.**

(Juillet. - Déc. 49).

**L'Age Nouveau.**

Idées-lettres-arts.

No. 42 - oct. 1949 - No. 43 - nov. 1949.

**Apia.**

Bulletin mensuel de l'Edition Mondiale.

**Le Jardin des Modes.**

Novembre 1949.

**Le Jardin des Modes.**

No. spécial Automne-Hiver 1950.

**La Revue Scientifique.**

Septembre - Octobre 1948.

**Larousse Mensuel.**

No. 421 - Sept 1949 - No. 422 - oct. 1949.

**Plaisir des Sports.**

Septembre - Octobre 1949.

**Les Essais.**

Avril - Mai 1949.

Maurice Toesca : 2 Contes.

**La Documentation par l'Image.**

No. 11-12, août-sept. 1949 - 1er. Oct. 1949 .  
1er. Nov. 1949.

**Les Moissons de l'Esprit.**

Bulletin des P.U.F.

**Aspects de l'Art Français.****La France Graphique.**

No. 34, Octobre 1949.

**Le Commerce International.**

Import-Export.

No. 35, Octobre 1949.

**Le Film Français.**

28 Octobre 1949.

**Revue Métapsychique.**

Juillet - Août - Septembre 1949.

**Revue Politique et Juridique de l'Union Française.**

Juillet - Septembre 1949.

**La Revue Socialiste.**

Octobre 1949.

**Les Cahiers d'Outre-Mer.**

Avril - Juin 1949.

**Témoignages.**

Octobre 1949.

**Revue des Tabacs.**

Automne 1949.

**Cuisine de France.**

Novembre 1949.

**Enfance.**

No. 4, Septembre - Octobre 1949.

**Annales des Sciences Naturelles.**

Tome XI - Octobre 1949.

**Revue Universitaire.**

Juillet - Octobre 1949.

**La Revue du Caire.**

Novembre 1949 & Décembre 1949.

**La Chronique des Mines Coloniales.**

15 Novembre 1949.

**Europe.**

Novembre 1949.

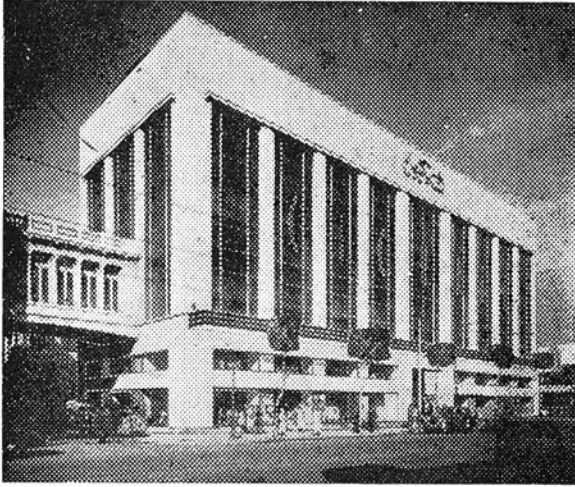
**L'Egypte Agricole.**

Septembre - Octobre 1949.

**France-Illustration.**

22 oct. 1949; 29 oct. 1949; 5 nov. 1949; 12 nov.  
1949; 19 nov. 1949; 26 nov. 1949.





*Grands Magasins*

*Cicular*

(S.A.E.)

**Les Magasins les plus élégants d'Égypte**

R.C. 26426

*Assurances sur la Vie*

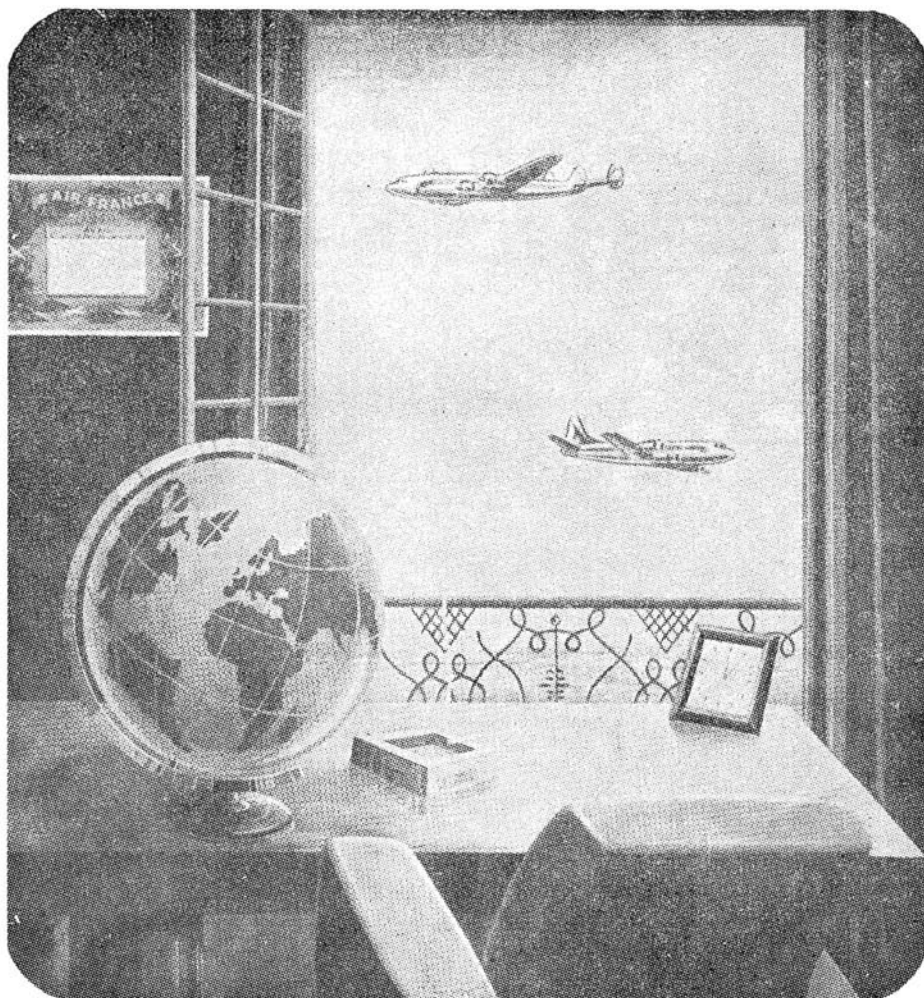
**L'UNION-VIE**

R.C. C. 4054

R.C. A. 10036

Le Caire: 7, Avenue Fouad 1er.

Alexandrie: 1, Rue Debbané



VOYAGEZ VITE ET CONFORTABLEMENT DANS  
UNE AMBIANCE AGREABLE GRACE AUX AVIONS



**AIR FRANCE**



*Direction régionale et Aérogare : Midan Soliman Pacha Tél. 79913 - 14 - 15*

*Agences :* { *Le Caire : Imm. Sheppard's — Tél. 45670*  
              { *Alexandrie : 3, rue Fouad 1er - Tél. 20941*

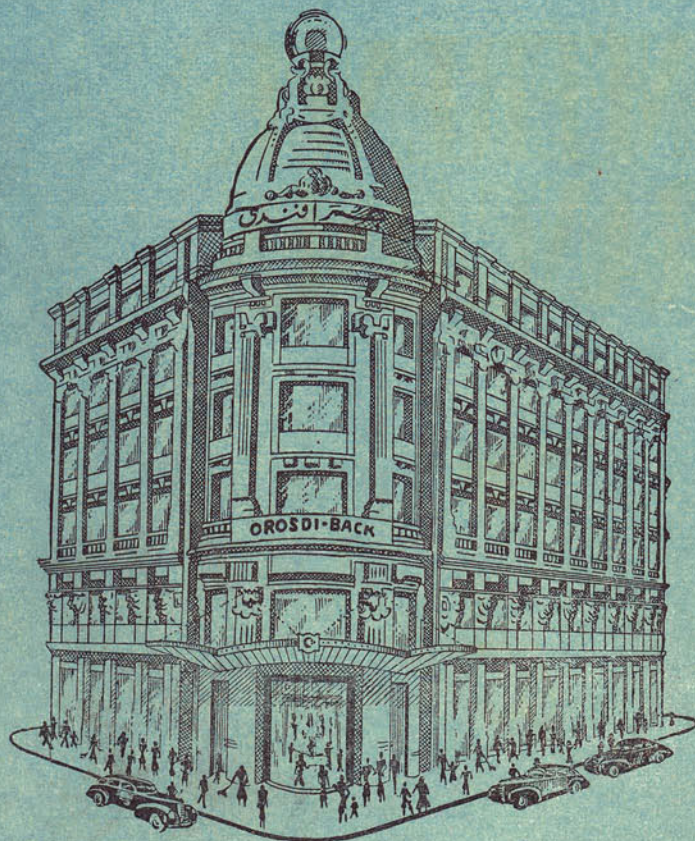


# OROSDI-BACK

SOCIÉTÉ ANONYME FRANÇAISE, PARIS

---

---



Dont  
la  
devise  
est :

BON ET  
BON MARCHÉ

---

LE CAIRE

R. C. 302

PORT-SAID

---

---