

NUMERO UN

VALEURS

# VALEURS

CAHIERS TRIMESTRIELS DE CRITIQUE ET DE LITTÉRATURE  
PUBLIÉS AVEC LA COLLABORATION DES ÉCRIVAINS DE FRANCE  
ET DU PROCHE-ORIENT.

DIRECTEUR : ÉTIEMBLE.

=====  
**LE NUMÉRO : P.T. 30.**  
=====

ABONNEMENTS A LA SÉRIE DE 4 CAHIERS  
(tout abonnement part du numéro 1 de chaque série):

*simple* ..... Egypte L.E. 1 — Etranger L.E. 1.25

*de soutien* :

(100 exemplaires numérotés de 1 à 100) ..... » 5

*de fondation* :

(35 ex. sur papier couché, numérotés de I à XXXV, et ornés  
d'une photographie originale, signée Apkar) ..... » 10  
(et au-delà)



On peut adresser les chèques, mandats, ou mandats internationaux  
à VALEURS, 54 avenue Fouad 1er, Alexandrie.



Le Directeur ou le secrétaire de rédaction reçoivent le jeudi de 18 à 20 h.  
54 avenue Fouad.

# VALEURS

Revue de critique et de littérature

Il me semble qu'en ce moment ce qui serait plus souhaitable que de nouveaux progrès de l'industrie et même que de nouveaux progrès scientifiques sur bien des points, ce serait l'exacte appréciation et la mise en valeur de tous les résultats acquis déjà la critique générale des valeurs et leur systématisation.

FR. PAULHAN

---

*Imprimé en Egypte*  
*Printed in Egypt*

---

## SOMMAIRE DU PREMIER CAHIER

---

JULES SUPERVIELLE  
MERCİ SHÉRAZADE

HUSSEIN FAOUZI  
FAITS ET LÉGENDES

ETIEMBLE  
LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DE 1950 A 2000

NAGUIB BALADI  
LA STRUCTURE DE L'IMAGE D'APRÈS SARTRE

LAURENT MARCEL SALINAS  
NOTES SUR L'ENSEIGNEMENT D'ANDRÉ LHOÏTE

JACOB BURCKHARDT  
ÉLOGE DES CRISES.



N. BALADI, E. DRIOTON, ETIEMBLE, E. FORTI

*REVUE DES LIVRES*  
*LES REVUES, L'EXPOSITION BAROUKH, NOTULES,*  
*BULLETIN.*

Avril 1945

Numéro 1.

## MERCI, SHÉRAZADE <sup>1</sup>

SHARIAR (*seul à lui-même*).<sup>1</sup> — Non, pas de Shérazade ! Pour rien au monde. Confiance, j'ai refusé de te donner asile dans mon cœur. Tu n'es qu'une vipère qui prend le visage d'une colombe. Je serai désormais en face de la femme comme une sentinelle en pays ennemi. Avance-t-elle d'un pas ? Je la somme de faire halte et lui demande le mot de passe. Elle répond : « Morte demain matin » — dans ce cas, ma charmante, je n'ai plus qu'à vous ouvrir les bras.

LE CHEF DES EUNUQUES (*revenant, essoufflé, et se jetant aux pieds du Sultan*). — Oh ! Sire, Oh ! Sire, ne me faites pas couper la tête.

SHARIAR. — Qu'y a-t-il encore, imbécile ?

LE CHEF DES EUNUQUES. — Que cela me soit arrivé à moi, le chef des eunuques ! Oh ! ne me faites pas couper la tête !

SHARIAR. — Parle donc ou je te la fais couper tout de suite.

<sup>1</sup> Nous publions ici la première version, inédite, d'une pièce que Supervielle a remaniée depuis lors, croyons-nous. (Si oui, nous donnerons, ultérieurement, le texte définitif). Nous le faisons d'autant plus volontiers que Supervielle écrivait en 1926 : « Je vous avouerai que je n'ai pas subi jusqu'ici l'appel de l'Orient. Peut-être étais-je trop occupé à digérer la France et l'Amérique du Sud. Mais je crois sentir depuis quelque temps un souffle nouveau qui ne me vient pas du Sud, ni du Nord, ni de l'Ouest et qui accélère déjà les mouvements de mon cœur. » (*Messages d'orient*, numéro 2, p. 267) *Merci, Shérazade* est donc née de ce souffle.

Shariar, trompé dans son amour, a décidé de se venger sur toutes les femmes et de faire périr au petit jour chacune des épouses qu'il aura élues pour chacune de ses nuits. Malgré sa pudeur, la fille du Grand Vizir, Shérazade, s'est offerte comme Sultane, espérant que l'amitié que lui porte Shariar vaincra les termes du décret.

La scène se situe à la fin du premier acte. Shérazade, éconduite, vient de se retirer. (N.D.L.R.).

LE CHEF DES EUNUQUES. — J'avais enfermé moi-même la nouvelle sultane dans la chambre des princesses et je ne la trouve plus. Mon collègue de garde à la porte ne l'a pas vue sortir non plus. Oh ! Sire, je suis innocent !

SHARIAR. — Ah ! c'est ainsi que tu obéis à mes ordres !

LE CHEF DES EUNUQUES. — Mais moi-même, Sire, de cette main que voici avec cette clef que voilà je l'avais enfermée. Elle n'a pu s'échapper que par une porte secrète.

SHARIAR. — Et qui a pu lui en révéler l'existence ?

LE CHEF DES EUNUQUES. — Oh ! Sire, je ne sais absolument pas du tout...

SHÉRAZADE (*survenant*). — Sire : daignez m'accorder votre pardon. C'est moi qui ai fait échapper la nouvelle sultane.

SHARIAR. — Tu aurais osé... Je ne te crois pas.

SHÉRAZADE. — Sire, voici la clef de la chambre des Princesses.

SHARIAR. — Misérable ! Tu seras traitée en conséquence. (*au chef des eunuques*) Fouille-la, vois si elle n'a pas d'autre clef sur elle.

SHÉRAZADE. — Je n'ai pas d'autre clef.

LE CHEF DES EUNUQUES (*s'approche de Shérazade pour la fouiller*).

SHARIAR. — Ne la touche pas. Et enferme-la tout de suite dans la chambre des princesses à la place de celle qu'elle a fait échapper.

SHÉRAZADE. — Oh ! Sire, je serai donc Sultane !

SHARIAR (*furieux*). — Oui, et morte demain à l'aube. Tu as séché en moi toute pitié.

SHÉRAZADE. — Oh ! Sire, puis-je dire un mot ?

SHARIAR. — Non !

SHÉRAZADE. — Sire, c'est si important !

SHARIAR. — Eh bien, parle du fond de ton suaire.

SHÉRAZADE. — Oserais-je vous demander en grâce que cette nuit ma sœur Dinarzade couche au pied de notre lit ?

SHARIAR. — Non, la demande est par trop stupide.

SHÉRAZADE (*suppliante*). — Oh ! Sire, pour cette dernière nuit. Ne me séparez pas encore d'elle comme si je n'étais déjà plus de ce monde. Vous savez ce que Dinarzade est pour moi. J'écoute avec ses oreilles, elle parle avec ma langue, je vois avec ses yeux, elle respire par ma bouche.

SHARIAR. — Non ! Jamais de la vie !

SHÉRAZADE. — Oh ! Sire... Je cherche un objet, c'est elle qui le trouve ; elle se baisse pour cueillir une fleur, c'est ma main qui la saisit ; c'est moi qui cours, c'est elle qui arrive ; c'est que ma main est au bout de son bras et son pied au bout de ma jambe.

SHARIAR. — J'ai dit : non !

SHÉRAZADE. — Oh ! Sire quand je regarde dans mon miroir, c'est son image que je trouve. Parce qu'elle est mon cœur comme je suis le sien.

SHARIAR. — Puisqu'il s'agit d'un caprice pour ainsi dire posthume, je veux bien y céder.

SHÉRAZADE. — Et elle pourrait venir dès maintenant avec moi dans la chambre des Princesses ?

SHARIAR (*toujours furieux*). — Oui, Sultane d'une seule nuit.

SHÉRAZADE. — Oh ! merci, Sire. (*appelant*) Dinarzade ! Dinarzade ! (*apparaît Dinarzade, qui se tenait dans le fond de la scène*). Remercie le Sultan qui te laisse venir avec moi dans la chambre des Princesses.

DINARZADE. — Oh ! Sire, merci !

SHARIAR (*au chef des eunuques*). — Enfermez-les toutes deux dans la chambre des Princesses.

(*Shérazade et Dinarzade sont dans la chambre des Princesses. On les voit par la transparence des murs. Le Sultan les observe du dehors et les écoute.*)



SHÉRAZADE. — Oh ! ma sœur chérie, je serai Sultane !

DINARZADE. — Oh ! Shérazade ! ma sœur bien-aimée, pourquoi as-tu souhaité pareille chose ?

SHÉRAZADE. — Ecoute, Dinarzade. J'ai besoin de toi pour sauver les autres filles du pays.

SHARIAR (*marchant fiévreusement de long en large*)— Sauver ! Elle a toute une jambe dans la tombe et elle parle de sauver !

SHÉRAZADE (*à Dinarzade*). — Cette nuit, quand tout sera dans le silence après la bataille amoureuse, tu m'appelleras d'en bas et tu diras : « Ma sœur, si vous ne dormez pas, dites-nous un de ces contes que vous savez et que j'aime tant. »

SHARIAR. — Et elle s'imagine, la sotte, que cela lui évitera le bourreau.

SHÉRAZADE (*à Dinarzade*). — Je sais de si beaux contes !

SHARIAR. — Je ne crois pas aux contes.

SHÉRAZADE. — J'en ai lu de prodigieux chez les poètes arabes et persans. Le Sultan ne les connaît pas et je les dirai de telle façon qu'il voudra toujours savoir ce qui va arriver. Des contes si beaux, si beaux !

O Sinbad le marin, toi qui fis de si profonds voyages dans tous les pays de l'espoir et de l'aventure, tu trouveras le moyen de venir à mon secours !

SHARIAR (*toujours dehors et entendant ce que dit Shérazade*).— Tu peux toujours compter sur lui.

SHÉRAZADE. — O lampe d'Aladin, toi qui exauces trois vœux, je ne t'en demanderai qu'un seul !

SHARIAR. — Je te vois venir. C'est un de trop !

SHÉRAZADE. — Et vous, les éfrits, dont la puissance est si grande qu'elle tourne la colère en larmes et les larmes en arc-en-ciel pour les cœurs les plus durs.

SHARIAR. — Je ne crois pas aux éfrits.

SHÉRAZADE. — Et vous, génies, hôtes des arbres et des rivières aussi bien que des montagnes et des vagues malaisées de la

mer, vous tous, vous écouterez l'appel de Shérazade qui s'adresse à l'univers.

SHARIAR. — Je ne crois pas aux génies, je ne crois pas à l'univers !

SHÉRAZADE. — Alors, n'oublie pas, Dinarzade de me dire « Ma sœur, si vous ne dormez pas... ».

SHARIAR. — Complices ! Et c'est à moi qu'elles veulent jouer ce mauvais tour de femelles, à moi qui me méfie de tout ce qui est féminin, même des objets inanimés, *la chaise, la table, la couche nuptiale, pouah !*

SHÉRAZADE (à *Dinarzade*) — Je ne suis séparée de la mort que par l'épaisseur d'un conte mais cela me suffit pour faire confiance à la vie.

SHARIAR. — C'est ce que nous verrons ; vaniteuse, trompeuse comme les autres. Ah ! tu voulais me préparer un traquenard avec ta sœur dès la première nuit. (*au chef des eunuques*) Fais-moi venir Hassam tout de suite. (*sort le chef des eunuques.*) Et elle prend sur soi de faire échapper la sultane de cette nuit comme si j'avais plus de volonté qu'un eunuque et elle met son espoir dans les contes dont elle me bernerait. La naïve !

(*entre Hassam, son sabre à la main.*) Hassam, ouvre cette porte. (*il désigne la chambre des Princesses. Hassam ouvre la porte.*) Demain, à l'aube, tu viendras chercher la sultane Shérazade pour lui couper la tête.

HASSAM. — Bien, Sire. (*il se retire.*)

(*Shérazade sort de la chambre des Princesses, suivie de Dinarzade.*)

SHÉRAZADE. (à *Shariar*) —

Je veux mourir en pleine force  
Je ne regrette pas la vie.  
Je veux mourir dans ma jeunesse  
Comme vous voyez que je suis,  
Mourir avec mes yeux qui brillent  
De tous leurs feux de dix-huit ans,  
Mourir comme on se déshabille  
Pour la nuit sans fin qui descend.

SHARIAR (*s'avançant avec douceur vers Shérazade*). — Et maintenant, Shérazade, cédon's la place pour quelques heures à l'amour. Ne pense plus à ce que je t'ai dit, à ce que tu as entendu. Cela ne sera vrai que demain. Et demain, c'est si loin, c'est comme sur une autre planète !

SHÉRAZADE. — Oh ! Sire, je ne demande qu'à me faire pardonner mon audace. Nous avons devant nous toute une immense nuit avec ses étoiles, les plus grosses comme les plus petites, une nuit faite pour donner accueil à un amour infini.

SHARIAR. — Oui, une nuit vaste, échelonnée comme toute une vie. Elle tirera une bonne partie de sa grandeur de ce qu'elle sera unique.

SHÉRAZADE. — Oui, unique, incomparable.

SHARIAR. — Non, pas incomparable, unique au sens le plus solitaire du mot. Ce qui se répète ne m'intéresse pas.

SHÉRAZADE. — Mais il n'y a pas deux jours qui se ressemblent.

SHARIAR. — On dit ça, mais ils se ressemblent beaucoup trop quand on les passe avec la même femme.

SHÉRAZADE. — O mon Sultan, le plus beau de mes contes !

SHARIAR. — Et toi tu es celle à qui moi, Sultan, je n'aurais pas osé m'adresser.

SHÉRAZADE. — Mon Sultan, je pense à toutes les femmes qui n'auront pas connu, leur vie durant, une seule, une pauvre nuit d'amour.

SHARIAR. — Aucune n'en aura connu de la même étoffe que la nôtre, Shérazade, et encadrée par des forces si redoutables et si douces. Viens par ici. Montons à notre citadelle. Je n'aime pas les lits à ras de terre. Pour l'amour, je tiens à me rapprocher du ciel. De là-haut, de notre rocher de soie, les mots de nos lèvres retomberont mollement sur toi, Dinarzade, comme les pétales d'un amandier en fleurs.

(*ils montent vers le lit nuptial, dont on ne verra que les colonnes, et disparaissent.*)

DINARZADE (*seule*) —

La nuit qui peigne ses cheveux  
Y coule des bijoux précieux.  
La mince lune s'aventure  
Dans une attente sans mesure.  
O mon Dieu, faites que ma sœur  
Sache comment toucher son cœur.

(*Rideau*)

JULES SUPERVIELLE

## FAITS ET LÉGENDES.

*« There is a kind of intellectual frontier within which he must be who will sympathise with myth, while he must be without who will investigate it ; and it is our fortune that we live near this frontier-line, and can go in and out. »*

EDWARD B. TYLOR : *Primitive Culture.*

On racontait, à la cour de Chosroès Nouchirewan<sup>1</sup>, que sur une montagne des Indes croissait un arbre miraculeux dont les fruits ressuscitaient les morts. Le monarque sassanide, désireux de contrôler l'exactitude d'un propos si étonnant, envoya un émissaire dans ces contrées. Après de longues recherches, le voyageur finit un jour par rencontrer des Brahmanes qui lui dirent : « Ce sont là paroles de sages ; la montagne symbolise l'homme éclairé ; l'arbre, sa science ; les fruits, l'immortalité que la sagesse lui assure. » Chosroès commenta en ces termes la réponse de son messager : « Les Brahmanes ont raison, il en est ainsi. »

Il en est ainsi des légendes. Celle de l'arbre de l'éternité, rapportée par Kazwini<sup>2</sup> dans son livre « Villes et Monuments », incite à la réflexion. Si Chosroès n'avait pas exigé d'en savoir davantage, ou si un chroniqueur s'était contenté de la transcrire telle qu'elle fut contée à la cour sassanide, sa signification symbolique eût été perdue et les écrivains arabes nous eussent relaté l'histoire miraculeuse de l'arbre de l'éternité agrémentée de détails pittoresques et fantaisistes ; ils nous eussent appris, par exemple,

<sup>1</sup> Roi sassanide de Perse (531-579 de l'ère chrétienne).

<sup>2</sup> Cosmographe arabe du XIII<sup>e</sup> s. ; son ouvrage principal s'intitule « Merveilles de la Création ».

que les voyageurs qui visitèrent les gorges de ces montagnes y rencontrèrent une race d'hommes immortels, âgés déjà de plus de six mille ans !

\* \* \*

Le marchand Suleyman<sup>1</sup>, dans ses *Notes de Voyage*, parle, à maintes reprises, d'un poisson qui sort de la mer, grimpe aux cocotiers, boit le suc des noix et s'en retourne à l'eau.

L'auteur des « Merveilles de l'Inde »<sup>2</sup> affirme qu'il existe dans la mer de Çampa<sup>3</sup> une île où les crabes se transforment en pierres dès qu'ils atteignent le rivage. Cette pierre est réduite en poudre et envoyée dans le monde entier ; on l'utilise comme collyre pour les taies des yeux.

Un certain Abou Abdillah a vu dans la jungle chinoise un homme poilu comme un singe : ses mains atteignaient ses chevilles, il vivait sur les arbres et sautait de l'un à l'autre en poussant des cris rauques.

Buzurg, le Nakhoda<sup>4</sup>, auteur présumé des *Merveilles*, raconte : « Un homme était parti sur un grand navire accompagné d'une foule de commerçants de tous pays. Ils approchaient des parages de la Chine quand tout à coup un vent terrible s'éleva, soufflant à l'opposé de la direction du navire avec une telle violence qu'il n'était pas possible de lui résister. L'agitation des flots leur ôta tout moyen de gouverner. Le vent les entraîna dans la direction de Canope<sup>5</sup>. Or, quiconque est poussé dans cette mer à tel point que Canope se trouve à son zénith, celui-là doit perdre tout espoir de retour. Il est rejeté dans un courant qui se dirige vers le midi.

<sup>1</sup> Auteur d'un manuscrit daté du IX<sup>e</sup>me, où il décrit ses voyages aux Indes et en Chine.

<sup>2</sup> Ouvrage du X<sup>e</sup>me, attribué au Capitaine Buzurg ibn Chahryar, originaire de la ville de Siraf, sur le Golfe Persique.

<sup>3</sup> L'Indochine actuelle.

<sup>4</sup> Mot persan qui veut dire « commandant de bateau. »

<sup>5</sup> Etoile de la constellation du Navire Argo.

Alors, quel que soit le vent, violent ou paisible, tout retour lui est fermé ; le courant l'entraîne dans l'immensité de l'océan. Quand les gens du navire s'aperçurent qu'ils filaient vers Canope, quand la nuit les eut envahis, et qu'ils se virent dans les ténèbres profondes, hors d'état de se diriger, ils désespérèrent de leur salut. La fureur des vagues tantôt les élevait jusqu'aux nues, tantôt les plongeait dans les abîmes. Toute la nuit, ils demeurèrent ainsi dans un brouillard épais, sur une mer de poix liquide. Et quand revint l'aurore, ils ne s'en aperçurent point, à cause des ténèbres qui les environnaient, et du brouillard qui rejoignait la surface noire de la mer, et de la violence du vent et du trouble confus de l'atmosphère. Dans cette nuit si longue, sans espoir de salut, livrés en proie à la violence de la tempête, battus par des vagues effroyables, sur leur navire bondissant, plongeant, ébranlé, gémissant, les passagers se firent leurs adieux et se résignèrent à la mort.

Deux jours et deux nuits s'écoulèrent ainsi, sans qu'ils puissent distinguer la nuit du jour. Vers le milieu de la troisième nuit, ils virent devant eux l'horizon illuminé d'un feu extraordinaire. Une terrible peur les saisit ; ils s'adressèrent au capitaine : « Ne vois-tu pas, dirent-ils, ce feu effrayant qui remplit l'horizon et vers lequel nous sommes entraînés ? Voilà qu'il nous entoure, et nous aimons mieux être noyés que brûlés. Au nom de la Divinité que tu adores, fais chavirer le navire avec nos personnes au sein de cet abîme, au milieu de ces ténèbres, où chacun de nous périra du moins sans voir les souffrances de ses compagnons. Fais et tu es d'avance pardonné pour ce qui arrivera. Durant ces nuits et ces jours derniers, ne sommes-nous pas morts déjà de mille et mille morts ? »

Le capitaine répondit : « Nous, les pilotes, sommes tenus à des devoirs ; nous avons fait serment de ne jamais laisser perdre un navire, tant que le terme fatal n'est pas venu pour lui. Prenez patience, confiez-vous à la volonté du souverain des vents et de la mer, qui les change tous deux comme il lui plaît ». <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nous avons légèrement amélioré le style de la traduction, laquelle est dûe à l'arabisant français Marcel Devic.

\* \* \*

Tels sont quelques uns des récits que nous nous proposons d'étudier, ainsi que beaucoup d'autres, dans le présent ouvrage. Or, l'auteur des « Merveilles de l'Inde », le cosmographe Kazwini, le marchand Suleyman, et, d'une manière générale, tous les voyageurs, chroniqueurs et géographes arabes, prétendent enregistrer des faits, non relater des mythes. Toutefois, certains de ces « faits » sont si extraordinaires que nous sommes en droit de les envisager avec prudence et de les serrer de près. Un rejet pur et simple, sous prétexte d'in vraisemblance, enlèverait toute valeur à la plupart des ouvrages arabes de géographie, véritables sommes du savoir aux plus belles époques de la civilisation islamique. Adopter une attitude aussi intransigeante à l'égard de ces récits serait aussi peu raisonnable que d'y ajouter foi, à l'instar du commun. Chosroès ne crut pas d'emblée à l'histoire de l'arbre miraculeux, il ne se contenta pas, non plus, de l'accuser d'in vraisemblance, il voulut en savoir davantage et fut récompensé de sa peine. Cet arbre miraculeux, ne serait-il point le Bodhi, *Ficus religiosa*, à l'ombre duquel Çakyamouni<sup>1</sup> reçut l'illumination spirituelle ?

A nous de suivre l'exemple de Chosroès. Sous l'affabulation du récit, nous chercherons à découvrir la part de vérité qui lui donna naissance. Nous ne supposerons jamais, de prime abord, que les historiens, les géographes et les voyageurs qui s'attachèrent si patiemment à décrire « routes, royaumes, îles et mers » entre le VIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle, étaient des mystificateurs ou des fantaisistes. Nous nous efforcerons de nous mettre à leur place, alors qu'ils ne possédaient ni sur les phénomènes cosmiques, ni sur les animaux marins, les connaissances que nous avons acquises depuis. Telle sera notre méthode d'approche, méthode qui nous paraît la mieux appropriée à notre étude.

1. Siddharta Çakyamouni, dit le Bouddah.





L'histoire du poisson grimpeur, si friand du suc des noix de coco, est-elle née de l'imagination exaltée de voyageurs arabes, ou repose-t-elle sur une observation exacte, quoique insuffisante, de la réalité ? Il nous semble que le marchand Suleyman dut entendre parler du poisson *Anabas scandens* qui, effectivement, sort de l'eau et grimpe aux arbres à la faveur de l'humidité nocturne. Ce poisson peut, dans une certaine mesure, respirer à l'air libre, grâce à une conformation particulière de ses branchies. A l'aquarium de Madras, j'ai vu l'*Anabas* grimper à un tissu mouillé et tendu presque verticalement entre deux branches de bambou. Si l'animal auquel Suleyman fait allusion est bien l'*Anabas*, où donc a-t-il puisé l'histoire du poisson qui suce le jus des noix de coco ? Nous connaissons un crabe, *Virgus latus*, sorte de bernard-l'hermite, habitant des récifs coraliens, qui élit domicile dans des noix de coco qu'il vide de leur suc. De toute évidence, Suleyman n'a vu ni poisson, ni crabe. On lui a raconté les mœurs curieuses de ces deux animaux, il les a confondues et superposées dans son récit, sans intention aucune de mystification.

Quelle explication donner des crabes qui se métamorphosent en pierres à l'approche de l'homme ? Le corps du crabe est recouvert d'une couche de chitine calcifiée, non susceptible de croissance. A de certaines époques, le crabe, comme tout crustacé, se détache de sa carapace, se développe, et en forme une seconde, appropriée à sa nouvelle taille. Pendant ce travail, l'animal est nu, et s'abrite dans des trous de sable ou des anfractuosités de roches. Sur la côte gît son ancienne enveloppe, réplique exacte de l'animal : carapace, pinces et pattes. Comment ce phénomène de la mue des crabes se présentait-il à l'observation du voyageur arabe ? Celui-ci, du haut de son navire, apercevait une plage grouillante de crabes ; à son approche, les uns fuyaient à toute allure, les autres s'immobilisaient, soudain, en masses inertes et dures — masses qui n'étaient, en fait, que les carapaces abandonnées par les crabes en

mue. Qu'on ait employé la poudre de ces « pierres » comme médicament pour les yeux n'est pas pour surprendre quiconque a feuilleté les pharmacopées médiévales où abondent peaux de serpents, plumes d'oiseaux, foies de lézards.

Qu'a de surprenant cet être de la jungle chinoise sinon d'avoir été pris pour un homme ? De toute évidence, la créature décrite par Mohamed Abou Abdillah ne saurait être qu'un singe anthropoïde : gorille ou orang-outang.

« La mer de feu » qui ébranla si fortement les nerfs des passagers du navire des « Merveilles » n'est qu'un phénomène dû à des myriades d'êtres microscopiques et phosphorescents qui constituent une partie du plancton. Ce phénomène est bien connu des habitants côtiers des mers tropicales ; mais seuls les voyageurs de haute mer peuvent le contempler sur une large étendue et dans toute sa beauté. J'ai eu la chance de l'observer la nuit du 14 décembre 1933, entre dix heures et minuit, alors que mon bateau<sup>1</sup> croisait au large de Bombay. La mer, à perte de vue, était illuminée. Les vagues brisaient à la proue et à la poupe du navire dans un éclat de lumière verdâtre. Quoique le phénomène nous fût familier, son apparition grandiose et calme avait quelque chose d'in vraisemblable. Nous filions neuf nœuds et nous mîmes deux heures à traverser cette « mer de feu », feu irréel, sans flammes, fantasmagorique !

Tous les géographes arabes, à peu près sans exception, depuis Ibn Khordadbeh<sup>2</sup> jusqu'à Kazwini et Idrissi<sup>3</sup> affirment qu'il existe une espèce de python qui avale les éléphants. Pure légende, dit le naturaliste, qui ne connaît, ni aux époques récentes, ni aux périodes géologiques, de serpent de taille à avaler un éléphant ! Il serait donc vain, en ce cas, de contrôler la véracité du fait ! Le problème consiste donc à découvrir le point de départ d'une

<sup>1</sup> H.E.M.S. « Mabahiss », navire océanographique égyptien, sur lequel l'auteur a fait un voyage dans l'Océan Indien, avec l'Expédition Sir John Murray, 1933-1934.

<sup>2</sup> Auteur de « Routes et Royaumes », géographe arabe du IX<sup>e</sup>ème.

<sup>3</sup> Géographe arabe du XII<sup>e</sup>ème, travailla à la cour de Roger II, roi de Sicile.

donnée si extravagante. Or, il nous paraît justifié de voir l'origine de cette fable dans le récit suivant tiré des « Merveilles de l'Inde » : « Un capitaine de navire, poussé par un coup de vent très vif, fut heureux d'apercevoir une crique où il se réfugia. Il y passa le jour et la nuit. Dans la matinée du lendemain, voici qu'en face d'eux, sur une des côtes de la crique, s'avance un serpent gigantesque, effrayant. Le monstre descend dans l'eau, franchit la crique, monte sur la rive opposée et disparaît avec la rapidité de l'éclair. Un peu avant la nuit, l'animal revint et traversa lentement la crique. Pendant cinq jours consécutifs, les voyageurs virent le même spectacle se renouveler, la bête passant le matin et revenant dans l'après-midi. Le sixième jour, le capitaine dit à ses hommes : « Descendez à terre et voyez où va ce serpent. » Une partie de l'équipage débarqua donc quand le serpent fut revenu, et s'avança d'un mille environ dans le pays. Ils arrivèrent ainsi dans un fourré humide et marécageux, et voici que le fourré était jonché de défenses d'éléphants, grandes et petites. On se hâta de porter la nouvelle au capitaine. Le lendemain, celui-ci alla avec ses hommes voir la chose, puis il revint. Après quoi les gens du navire ne cessèrent de transporter l'ivoire des marécages au vaisseau, profitant de l'intervalle entre le retour du serpent et son départ du lendemain. Le serpent dévorait les éléphants et laissait là leurs défenses ». <sup>1</sup>

Ainsi, entre deux faits consécutifs, correctement observés, mais sans rapport aucun, marins et capitaine établirent une liaison de cause à effet qui ne saurait être étrangère à la naissance de la légende.

\* \* \*

Mes rapports quotidiens avec les pêcheurs, l'intérêt avec lequel j'écoute leurs propos d'hommes frustes, mes lectures de récits de mer anciens et modernes, mon expérience des réactions de mes contemporains, même instruits, devant les phénomènes

<sup>1</sup> Cette traduction, si gauche, est due au même Marcel Devic.

marins, m'ont souvent permis d'entrevoir la vérité à travers le fouillis des histoires du Moyen-Age arabe. Condamner un récit, actuel ou passé, parce qu'il semble, à première vue, dénué de tout fondement raisonnable, et s'en aller dormir, ne saurait être une bonne méthode. Je m'efforce de rattacher le présent au passé, de me substituer à celui qui a vu le phénomène et qui le raconte ; je fais abstraction de l'époque à laquelle je vis, j'oublie mes connaissances, ou plutôt, j'ignore ce qu'il ignorait.

Un jour de l'année 1936, un baleinoptère de dix-sept mètres échoua sur la côte d'Égypte, à l'est de Rosette. Son squelette est encore exposé au Laboratoire Maritime de Kayed Bey. Aperçu au large par le garde-côte, il fut d'abord pris pour un sous-marin ! De même, l'Arabe isolé sur la côte d'Hadramout, et qui verrait pour la première fois un sous-marin, le prendrait pour un cachalot ! Deux méprises excusables. Mais quelle excuse donner à ce correspondant alexandrin d'un grand journal du Caire qui téléphone à sa rédaction que la baleine échouée à Rosette était de taille — et de gueule — à engloutir une barque avec son équipage ! Et que penser de cette dame instruite à qui je montrai l'animal connu sous le nom d'Anémone de Mer et qui raconta à ses amies qu'elle avait vu à l'aquarium de Kayed Bey une créature mi-animale, mi-végétale ! Plus significatives encore les rumeurs soulevées par la prétendue apparition du monstre de Loch Ness, en Écosse, rumeurs dont se firent l'écho les journaux les plus sérieux des grandes capitales d'Europe. Plus d'un témoin jura avoir vu le monstre marin, proche parent du Grand Serpent de Mer, que Science et Légende se disputent depuis plus de vingt siècles !

Ces expériences contemporaines conseillent un peu plus d'indulgence envers les récits fabuleux des marins arabes du Moyen Age qui sillonnaient la plus exotique des mers, abordaient à des îles inconnues, et s'émerveillaient devant tout animal étrange, devant tout phénomène nouveau.

L'homme qui raconte une expérience vécue a tendance à l'exagération. Et ceux qui colportent le récit, sans avoir été témoins des faits, travaillent inconsciemment à l'enrichir de détails nou-

veaux, nés de leur imagination ou d'une erreur d'interprétation. Les marins, voyageurs, écrivains arabes du Moyen-Age ne faisaient pas exception.

Toutefois, si fantastiques soient-ils, leurs récits reposent presque toujours sur une observation exacte, encore qu'insuffisante, de la réalité. La tâche que nous nous sommes proposée est précisément de remonter le cours des légendes jusqu'à leurs sources : les faits.

**HUSSEIN FAOUZI**

## LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DE 1950 A 2000

Toute histoire n'a pas la naïveté de celle qui prétend « expliquer » l'œuvre d'art, ce don du destin charnel quand il est secondé par une ferme volonté. L'histoire des cataclysmes, des batailles et des traités, celle du développement des sciences ou des techniques, nous saurions mal nous en passer. Il nous manque, écrit Henri Focillon, « une histoire de la perspective comme une histoire des proportions de la figure humaine ». Il nous manque aussi une histoire de la pensée chinoise, une histoire du symbolisme, cent histoires. Paul Valéry lui-même, dont on connaît le nul cas qu'il fait de l'histoire littéraire et le peu de crédit qu'il accorde à l'histoire politique, n'a jamais cessé de réfléchir sur le passé, sur le présent, et d'y scruter le futur. Dès 1895, dans *Une Conquête méthodique*, il analysait l'impérialisme allemand. Avec *La Crise de l'Esprit*, et ces *Remarques Extérieures* publiées beaucoup plus tard, il annonce très bien les années à venir, lui qui, précisément, professait que « personne ne peut dire ce qui, demain, sera mort ou vivant, en littérature, en philosophie, en esthétique ». Sans doute encore, Valéry a raison, qui prétend que l'histoire « n'enseigne rigoureusement rien, car elle contient tout et donne des exemples de tout », mais comment ne pas relever que les arguments qu'il emploie pour regretter que l'Europe ne se soit pas accomplie jusqu'ici, il ne les eût point assemblés, s'il doutait rigoureusement de l'utilité des études historiques ? Lorsque Roger Caillois dresse *Athènes devant Philippe*, c'est, du même coup, la France, ou l'Angleterre, devant Adolf Hitler. Lorsque Simone Weil analyse les Guerres Puniques, elle se fait le héraut, quatre ans à l'avance, du débarquement allié en Europe. Lorsque Pierre Jouguet publie *Révolution dans la*

*Défaite, Etudes Athéniennes*, qui donc ne lirait pas, en transparence, *Révolution dans la défaite, Etudes Vichystes* ? L'histoire a donc, pour nous, valeur consultative.

De récents travaux qui traitent de l'histoire doivent pourtant nous renvoyer à quelque modestie. Bergson, Valéry, Péguy et Focillon s'accordent au moins pour nous mettre en garde contre la religion historiciste. « Le futur n'est pas seulement du passé pour plus tard », écrit Péguy, en une formule qui moule exactement la pensée de Bergson, ou de Paul Valéry. Peu de temps avant la guerre actuelle, Raymond Aron soutenait en Sorbonne une thèse qui fera date : son « Introduction à la philosophie de l'histoire » trace les limites de l'objectivité ; on y lit une phrase qui reprend celle de Péguy : « Le passé de l'historien a été le futur de l'homme d'État. » Qu'est-ce à dire, sinon que la pensée française nous guérit du messianisme à rebours, qu'elle démontre la vanité de tout fatalisme, hégélien, crocien ou marxiste. Le passé ne *devait* pas arriver, car il fut avenir c'est-à-dire, en partie, contingent. Ce n'est nullement jeter bas la méthode historique, celle de Langlois, de Seignobos ; c'est seulement affirmer que l'histoire nous reste ouverte ; il n'était pas trop tôt.

Mais il est une forme d'histoire dont l'immodestie singulière et l'étonnante réussite tendent à nous masquer les vices et les périls : celle qui substitue ses anecdotes à l'explication des chefs-d'œuvre. Qu'on ait profit à étudier comment, la gamme enfin constituée, l'homme en tira peu à peu le parti que l'on sait, qui le conteste ? Toutefois, on aura beau fouiller les archives, la *Flûte Enchantée* reste, au sens strict, une « *Zauberflöte* » qui se rit de nos efforts pour la déduire du lieu et du milieu où naquit Wolfgang Mozart. « L'étude la plus attentive du milieu le plus homogène, le faisceau de circonstances le plus étroitement serré ne nous donnent pas le dessin des tours de Laon. » Il faut en croire Focillon, qui fut historien, notamment, et savant. Goethe l'avait dit en son style et Bergson devait le répéter en 1936 : au cours d'un entretien avec M. Jean de la Harpe, il confessa qu'il avait beaucoup pratiqué la pensée de Cournot, mais qu'il ignorait l'influence de Cournot sur

le détail de sa pensée. Gageons que deux ou trois mémoires au moins sont en préparation sur *Cournot et Bergson*. Car nos historiens en savent sur Bergson plus long que Bergson lui-même.

Il suffit pourtant d'ouvrir un manuel d'histoire littéraire, (disons le meilleur) pour y déceler vingt erreurs à la page. Un seul exemple : depuis dix ans et plus que j'étudie le mythe de Rimbaud dans les diverses littératures, j'ai pu et dû me convaincre de cette vérité : il faut et il suffit qu'un détail biographique soit vrai pour qu'il ait peu de chances de se fixer dans la mémoire des hommes ; tout mensonge, toute erreur, toute donnée évidemment hagiographique sont assurés de réussir, et je ne dis pas dans la conscience du grand public (il va de soi), non : dans celle des faiseurs de traités, rédacteurs d'encyclopédies et d'ouvrages didactiques. Si bien qu'au terme d'une décevante aventure, j'ai appris que ce qu'on appelle « Histoire Littéraire » non seulement n'a aucune valeur pour expliquer l'œuvre belle, mais encore est tissée de faussetés. A-t-on écrit sur le miracle de ce Rimbaud qui cesse d'écrire en 1873, après la *Saison en Enfer* ! quelles preuves renforcées d'un prétendu « mysticisme » ou d'une conversion à la religion romaine ! Et comme il était subtil d'expliquer par ce silence prétendu tous les poèmes antérieurs ! Or, on vient de mettre au jour, en Abyssinie, une masse de documents écrits par celui dont on avait si bien démontré qu'il ne pouvait que se taire à jamais. Le vol, l'incendie, l'humidité, on peut imaginer vingt autres raisons de disparaître, pour un dossier de ce genre. Comme ils se seraient targués de leur science et de leur « prophétisme », tous les historiens des lettres, si les preuves avaient disparu de ce Rimbaud qui continue à rédiger force articles. Non seulement donc l'histoire littéraire échoue à expliquer ce qui importe dans les œuvres, mais elle est formée « comme l'autre, de légendes diversement dorées » ; Valéry a raison.

Pour avoir pratiqué pendant une quinzaine d'années les mythologies que nous appelons « Histoire de Ceci, » ou même « Histoire de Cela », j'ai donc fini par comprendre que Giraudoux n'avait si bien compris Racine, et ne l'avait si bien *situé*, que pour s'être refusé à toute référence historique ou biographique,



Ceux qui pourtant ont le goût de l'histoire enraciné comme un chiendent, ne se tiennent pas pour battus par l'incompétence de notre esprit devant les secrets du passé. Ils constatent que Diderot connaissait admirablement, dès 1758, l'histoire du romantisme entre 1820 et 1840 : « Quand verra-t-on naître des poètes ? demandait-il. Ce sera après les temps de désastres et de grands malheurs, lorsque les peuples harassés commenceront à respirer. Alors, les imaginations, ébranlées par des spectacles terribles, peindront des choses inconnues à ceux qui n'en ont pas été les témoins. » Le romantisme de la nuit, celui des tempêtes, celui des ruines et des jardins anglais, les cataractes du Niagara et celles où la future Indiana feindra de se précipiter, il n'est rien qui manque, dès 1758, à l'esprit de Diderot. Cent ans à l'avance, le même Diderot annonçait la publication et précisait les thèses de *L'Origine des Espèces* : « De même que, dans les règnes animal et végétal, un individu commence, pour ainsi dire, s'accroît, dure, dépérit et passe, n'en serait-il pas de même des espèces entières ? » Tout y est : l'adaptation au milieu, la sélection naturelle. Autant est hasardeuse l'histoire du passé : autant est sûre celle du proche avenir. Il suffit d'un regard lucide pour voir la France de 1950. Incapable de reconstituer une seule journée de la vie privée d'un seul écrivain, ou de la mienne, désespéré s'il me faut expliquer l'« aboli bibelot d'inanité sonore » en groupant des fiches, toutes les fiches possibles, selon l'ordre chronologique ou chronologique à rebours, je me sens à mon aise dès qu'il ne faut qu'esquisser une histoire des prochaines décades : point de documents truqués, point encore de mythes pour tout me déformer. Bref, un beau champ de fouilles.

Peut-être allais-je me réjouir trop vite. Il faut encore, et préalablement, jeter bas une seconde idole, chère à nos professeurs de pensée, celle des commencements absolus. « Vous allez voir, nous dit-on de toutes parts. Vous allez voir ce que vous allez voir. Nous sommes en train de vivre la plus monumentale, gaourisankaresque et formidable révolution de l'histoire. A partir de 1945, tout va changer. Les automobiles seront méconnaissables : l'avant sera l'arrière et vice versa. Les poules auront des dents synthé-

tiques, ce qui leur permettra de moins fatiguer leur gésier, lequel deviendra plus tendre et, partant, savoureux. Quant au système politique, ne craignez rien : les douze vertus démocratiques, les quarante prospérités libérales, et les deux douzaines de paix perpétuelles vont commencer le jour de l'armistice. Saluons l'ère nouvelle, la création du monde, enfin...» Il se peut qu'ici ou là des chirurgiens spécialisés montent des dentiers spécialement conçus pour des becs de poulardes spécialement sélectionnées ; et je ne nie pas que les trottoirs roulants ont quelque chance de prospérer, supprimant les mollets d'une humanité déjà plus qu'à demi amputée de ses jambes. Mais je sais qu'en France les arts seront dans vingt ans ce qu'il était évident depuis dix ans qu'ils devenaient.

La Révolution de 1789 et les guerres de l'Empire, qu'ont-elles fait que catalyser les réactions d'une alchimie, ou chimie, ou cuisine verbale, réactions qui mijotaient depuis 1750 ? Toutes les idées de Chateaubriand, tous les sentiments de Lamartine, ils couraient les rues et les ruelles du XVIII<sup>ème</sup>. La guerre de 1914, je voudrais savoir en quoi elle a rompu avec le nihilisme, ou le refus de la forme, qui sévissaient en France depuis trente ans au moins. En dépit de leurs outrances étudiées, *Dada* et *Acéphale* ne sont jamais allés plus loin que ce dessin de *La Plume*, vers 1890, qui représente Barrès décapité, arrosant sa propre tête, légume dans un jardin. Les complaisances de Breton pour l'occultisme et la magie, comment surprendraient-elles qui a suivi, vers 1885, les avatars de Sâr Péladan, ceux des Mages et autres hippogriffes des lettres ? Puisque les deux plus grandes crises qu'a subies la France au cours des deux derniers siècles n'ont nullement dévié, mais plutôt ont canalisé les courants qui dominaient avant ces cataclysmes, il y a gros à parier que nous pouvons, en plein cataclysme numéro trois, écrire paisiblement la littérature des prochaines décades. Les grands écrivains de 1960 ou de 1980, ils sont vivants pour la plupart. Il n'est que de les pressentir dans leur présente obscurité et de les interroger sur eux-mêmes. On dira peut-être que c'est rajuster, à peine était-il brisé, le carcan du déterminisme.

Nullement. Je me garderais de pronostiquer sérieusement la littérature du vingt-deuxième siècle. Elle nous est aussi parfaitement ineffable que les sentiments d'Attila quand il avait seize ans, quatorze jours, sept minutes et neuf secondes. Puisque c'est notre durée qui nous mesure le contingent, nier qu'on puisse écrire l'histoire des lettres françaises entre 1950 et 1999 ou 2000, c'est affirmer que les jeunes gens qui ont vingt ans aujourd'hui n'en auront pas cinquante en 1975. C'est affirmer aussi qu'il existe des commencements absolus. Or, ce que j'annonce, voilà vingt ans et plus que Benjamin Crémieux le proclame, et dix autres avec lui : nos lettres dérivent vers un classicisme avec la fatalité qui entraîne vers la constellation d'Hercule notre petit système solaire. Et pourtant, quelle débauche de romantisme nous fut donnée depuis ces vingt années ! mais justement : c'est en poussant le romantisme à son extrême, en le faisant surréaliste, que les artistes français ont travaillé contre leur gré pour ce renouveau qu'avec les critiques traditionnels nous consentons à qualifier de « classique », parce qu'aussitôt nous le définissons. « Combien on souhaiterait rajeunir ce vieux mot, usé à force d'avoir servi à des justifications illégitimes ou même insensées ! Brève minute de pleine possession des formes, il se présente, non comme une lente et monotone application des « règles », mais comme un bonheur rapide, comme l'akmé des Grecs : le fléau de la balance n'oscille plus que faiblement. » Focillon s'appliquait surtout aux arts plastiques. Plus soucieux d'arts langagiers, Thierry Maulnier définit le classicisme en des termes identiques : « Le classicisme est... dans un ordre si profondément assimilé, dans une spontanéité si profondément civilisée, qu'il n'y a pas, de l'un à l'autre, désaccord et conflit, et que la création et la composition ne sont pas deux temps séparés, successifs, mais une seule démarche de l'esprit. » De ces définitions convergentes, il résulte que tout style peut avoir son moment classique : il y eut un classicisme de l'art chinois du bronze, sous les Han ; il y eut un moment classique dans l'art roman, gothique ou mozarabe. Si donc nous parlons d'une évolution très sûre vers *un* classicisme, qu'on veuille bien

faire attention à l'article indéfini. Rien qui ressemble à un retour vers le classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle, car ce serait un académisme, c'est-à-dire la négation même des vertus qu'on vient de dire celles d'une époque *classique*. Rien qui nous fasse une loi de rimer « funestes » et « restes », « hommes » et « sommes », ou d'alterner naïvement des rimes supposées masculines et d'autres qui ne sont nullement féminines. Rien non plus qui nous contraigne à éliminer de la littérature prochaine tous les thèmes qui furent longtemps ceux d'un certain romantisme : les rêves, le fantastique. Les surréalistes n'ont point à redouter de telles avanies. Il faut néanmoins qu'ils se résignent à céder le pas à des gens moins libertaires, mais plus libres, moins inconscients, mais plus consciencieux, moins surréalistes, mais qui acceptent le réel.

En vérité, ces têtes de veau promenées en effigie sur la Place de la Concorde, au jour anniversaire de l'exécution de Louis XVI, ces réunions où des révolutionnaires pathétiques offraient de se suicider pour mieux servir, absents, une révolution à qui leur intelligence, croyaient-ils, faisait obstacle, c'étaient les signes d'une angoisse respectable ; mais qui les prendrait pour des remèdes à nos maux ? Ni la poétique, ni la politique du surréel n'ont prise ferme sur la réalité. Et je ne dis pas que je souhaite que disparaissent ces tendances : pour que lève la pâte humaine, peut-être faut-il cultiver de tels ferments. Mais lorsque, dans un État, il n'y a plus que de la levure et point de froment, le peuple n'a plus rien à se mettre sous la dent. Il peut, un instant, rêver les enivrants cauchemars de la famine. Et puis il meurt. Tel fut le destin qui menaçait nos esprits de 1920 à 1938.

Que la crise du surréalisme ait atteint le point de la douleur exquise, André Breton le reconnaît, dans la préface qu'il écrit en janvier 1944 pour annoncer la peinture d'Enrico Donati. « C'est ainsi que, devant la peinture surréaliste proprement dite, des problèmes qu'on pouvait croire résolus, tout au moins dépassés, tendent à se reposer avec acuité et menacent même actuellement d'opérer comme facteurs de scission. » Aux académiques, lesquels entendent garder contact, si léger soit-il, avec le monde « extérieur »,

s'opposent les abstractivistes qui exigent que le tableau « tire sa vertu objective de soi seul ». On doit donc tenir pour importantes les lignes où le chef du surréalisme rend grâce à Donati d'apporter un « message d'harmonie », de maintenir l'équilibre « entre deux mondes rivaux », et de rejeter « d'instinct toute dissociation de la vision ». Qu'il plaise à Breton de tenir l'œuvre de Donati comme un « baume pour la déchirure » qui travaille le surréel n'est pas pour m'empêcher d'y voir le retour à la vérité mère : fleurs des champs ou schémas de pure géométrie, objet « extérieur » ou obsessions « intérieures », tout peut être objet de transmutations esthétiques. C'était aussi une tentative d'harmonie que la revue *VVV* lancée par Breton et Max Ernst à New-York. Elle fut créée dans le dessein avoué de confronter les thèses surréalistes à celles des gens qui, comme Caillois et moi-même, s'y opposaient. Que notre collaboration n'ait pu se prolonger au delà du premier numéro, et que *VVV* soit devenu l'édition américaine de *Minotaure*, je suis de ceux qui le regrettent, et d'autant plus que les *Prolégomènes pour un Troisième Manifeste du Surréalisme ou Non*, écrits dans cette prose raisonnable et savante dont Breton garde le privilège, avaient paru à plusieurs un effort pour concilier l'imaginaire avec l'intelligence. Breton recula devant ce qu'il devait considérer comme un reniement de son passé, de ses amis. Mais quoi ! La vie d'un artiste, d'un savant, comment ne serait-elle pas, pour ne pas se trahir, celle d'un *renégat* perpétuel ? Faute de quoi, elle s'obstine en erreurs reconnues et défendues dès lors comme autant de préjugés.

Non certes que l'école surréaliste ait partout épuisé sa force : dans les pays où la culture française se transmet avec un léger retard sur Paris, André Breton rassemble des adeptes nouveaux, tous fervents, et quelques-uns de qualité. Aux Etats-Unis, aux Antilles françaises, en Egypte, au Mexique, on observe, jusque dans le passé le plus récent, une survie du « surréel » : qu'en 1940 paraisse au Caire une revue comme *El Tattawor* ; à New-York, *View* et *VVV* ; aux Antilles, *Tropiques* ; qu'un musée de l'art « non-objectif » se soit ouvert récemment à New-York, et qu'une exposition surréaliste

ait eu à Mexico un évident succès, ce sont là signes de vitalité, si l'on veut. J'irai plus loin : la naissance au Mexique d'une revue surréaliste dissidente, *Dyn*, que dirige Wolfgang Paalen, garantit quelque avenir, ici ou là, à la religion surréaliste : car on sait qu'une orthodoxie n'a de vigueur que dans la mesure où elle peut essaimer des hérésies : *oportet haereses esse*. Mais le ralliement (espérons : provisoire) d'un poète aussi doué qu'Aimé Césaire, mais la conversion de Duits au culte d'André Breton ne peuvent nous dissimuler qu'en France même le surréalisme n'a cessé de reculer depuis dix ans. C'est qu'il est dans la nature des êtres, et de ces êtres particuliers que sont les civilisations, de se défendre, par diverses antitoxines, contre tout intrus dangereux.

Quelques années avant la guerre, en son *Procès intellectuel de l'Art*, Roger Caillois rompait avec l'automatisme et condamnait tout abandon de la discipline intellectuelle. Un peu plus tard, Raymond Queneau publiait *Odile*, roman à clés, âpre satire des chefs du surréalisme, ses anciens maîtres. Par sa *Grande Beuverie*, René Daumal nous présentait de notre ivresse romantique une image qui nous faisait rire, mais honte aussi. De sorte que l'arrêt de mort signifié par Petitjean dans la *Nouvelle Revue Française* ne pouvait paraître futile.

Il n'est, pour s'en convaincre, que de lire les titres des revues, nombreuses par bonheur, qui naquirent depuis lors, depuis cinq ans surtout. *Mesures*, *Volontés*, *Fontaine*, *Civilisation*, *Lettres Françaises*, *L'Arche*, *Lettres*, *Inquisitions*, *Confluences*, *Renaissance*, *Les Lettres Françaises*, *Les Volontaires*, *Poésie 42* ou *Renaissances*. Si nous savons encore lire, nous découvrons en ces titres tout un programme : d'abord un goût, nouveau, de la simplicité. Trois des revues littéraires parues depuis 1940 s'appellent *Lettres*, *Lettres Françaises* et *Les Lettres Françaises*. On lit aussi, dans ces titres, le souci de la discipline, et celui de la rigueur : *Mesures* dit l'un, reprenant une idée que Thomas Mann avait prônée dans *Mass und Wert* (*Mesure et Valeur*) ; d'autres fondaient *Inquisitions* : j'en étais, et donnai le titre, mais tel était notre besoin de sévérité que l'un de nos amis voulait supprimer le pluriel, et que ce fût

*Inquisition* ! D'autres insistaient sur la part du vouloir dans l'ordre de la création : *Les Volontaires*, et ceux qui, avec Queneau déjà nommé, formaient l'équipe de *Volontés*. Bref un besoin de renouvellement, ce que marquaient deux revues intitulées *Renaissance* et *Renaissances*. Que *L'Arche* soit celle qui veut sauver du déluge ce qu'il importe de sauver, ou qu'elle soit l'arche du pont, c'est-à-dire de l'homme, car nous savons que « l'homme n'est rien qu'un pont »<sup>1</sup> — cette revue s'assigne une fonction précise : « inscrire, dans une nouvelle charte politique et sociale, les conquêtes de l'humanisme moderne ». Bien finie, l'ère où les périodiques littéraires s'appelaient à l'envi : *Revue Indépendante*, *La Décadence* ou *Le Décadent*, arborant des titres à effet, qui pussent convenir aux écoles « zutiste », « paroxyste » ou « doloriste ». Je sais que des catholiques viennent de lancer au Canada les *Gants du Ciel*, retrouvant ainsi l'un des tons de Jean Cocteau ; mais la revue est médiocre, ainsi qu'il convient à ce titre prétentieux.

*Acéphale*, qui naquit avant la guerre et mourut vers le même temps, avait pour idéal et pour emblème un homme décapité. *Fontaine*, *Lettres Françaises* ou *L'Arche* acceptent que l'écrivain ait encore sa tête à soi ; revues qui, pour être loyales, devront avouer que le surréalisme a préparé, dans une mesure non négligeable, l'avènement de ce qu'il abhorre, ce classicisme neuf que nous ne pouvons plus refuser de voir lentement affleurer. En contribuant à combattre les doctrines de plate imitation, celles qui, sous le nom de « réalisme socialiste » ou « réalisme français », se proposaient d'identifier le réel, de le cataloguer, et de l'apprécier selon qu'il s'accommodait ou non de la dialectique prétendue matérialiste, les surréalistes ont préparé notre présent, et les décades prochaines. Il est clair, au demeurant, qu'il n'y a point d'art réaliste au sens strict et que, partant en guerre contre le réalisme, les surréalistes s'en prenaient à des moulins à vent. Toutefois, ceux qui se piquaient faussement de « réalisme » exerçaient une sorte de dictature occulte sur l'art : Aragon, Clément Vautel disposant

<sup>1</sup> Ainsi parlait Zarathustra.

dans la presse de publics immenses et dociles, il fallait bien les démasquer. Maintenant que c'est fait, il n'importe pas moins de penser avec un peu de sérieux la notion de réalisme.

Ce que l'histoire des arts qualifie de « réalisme », ce ne fut jamais, et pour cause, une esthétique d'imitation fidèle. La psychologie de Stendhal ou de Mérimée, le terre-à-terre de Champfleury, le « naturalisme » de Zola, la tendance que Jean Schlumberger traita de « misérabilisme » — Louis-Ferdinand Céline en serait le héros — autant de doctrines parfois flétries du nom de « réalistes ». Or, les vrais paysans, ce n'est pas chez Zola qu'il faut espérer les trouver ; chez Guillaumin, oui. Bien des pages signées Bourget, Bazin, Bordeaux ressemblent de plus près à la niaiserie des « existences vécues » que les épopées balzaciennes. On ne dit pourtant point de Bazin qu'il représente le « réalisme ». Avouons que l'on a convenu d'appeler « réalistes » ceux-là seuls qui voient la vie en noir ou qui répudient l'ordre social actuel. Bien qu'ils collent à la vie quotidienne, énumèrent les bijoux de la marquise et prétendent savoir quelle cravate portait le fiancé le jour des accordailles, les romans de Delly, qui peignent la vie en rose, à l'usage des jeunes personnes, font parfois figure de romans « spiritualistes ». C'est contre ces deux forces d'imitation, noire ou rose, conformiste ou révolutionnaire, que réagit le dogme surréaliste et cela, ce fut heureux. En réclamant les droits de la fantaisie, ceux de la stylisation, ceux de la forme géométrique, André Breton nous délivra d'une esthétique larvaire à quoi nous devons les monuments aux morts et les articles de bazar. Il ne fut pas seul à mener cette lutte. Le théâtre de Claudel, celui de Giraudoux, presque tout celui de Cocteau n'est pas plus « réaliste » que la Jeanne d'Arc de Péguy, ou que Monsieur Teste, cher à Paul Valéry. De fait, quel est le moins humain, Monsieur Teste ou Nadja ? Je dirai Teste. Oui, les jeunes filles de Giraudoux sont aussi peu réelles que les paysans de Zola ; et je ne suis pas sûr que les *Jeunes Filles* de Montherlant, pour vraisemblables qu'elles nous semblent, soient plus réelles : des *Anges Bleus*, des *Anges Noirs*, nous en eûmes à foison durant ces dernières années ; mais peu de femmes, peu



de jeunes filles telles quelles, sauf peut-être chez Jules Romains dont les *Hommes de Bonne Volonté* nous ennuiant.

La littérature qui se prépare dans *Fontaine*, dans *L'Arche* ou dans *Lettres Françaises*, fera son profit de ce retour à la stylisation, à la re-crédation. Mais elle ne sera pas dévoyée par les excès surréalistes. Elle ne croira point qu'il soit indigne d'un écrivain de présenter des êtres humains qui retiennent quelque chose de l'humaine nature ; elle n'estimera point Corneille de Lyon déshonoré, ou bien Clouet, Ingres, Vinci, parce qu'ils ont accepté que des portraits de femmes eussent des traits communs avec les femmes peintes ; elle ne condamnera point au ridicule la Vénus de Cyrène coupable de porter des seins reconnaissables et d'infléchir ses hanches en courbes familières ; elle comprendra, en effet, que cette fuite devant l'objet, ou du moins l'objet qualifié d'extérieur, livre les fuyards à la tyrannie d'un objet non moins objectif, mais plus obsédant, l'objet qu'on ne peut fuir, d'aucune façon : les fantasmes secrets, les rêves obsessionnels. Quoi de plus poncif que ces montres molles qui, dans les toiles de Dali, dégoulinent le long de pianos caoutchouteux ! Quoi de plus réaliste, au sens lâche du mot, que ces rêves calqués ! Quoi de moins gratuit, de moins fantaisiste, de moins libre ! La littérature qui se prépare a perçu très clairement que le surréalisme, qui se veut anarchiste, ou du moins chose légère, comme le poète de Platon, traîne en fait le boulet de ses obsessions, qu'il imite laborieusement. Parfaitement indifférente à la nature, intérieure ou extérieure, de l'objet, la jeune littérature s'installera en ce point privilégié où l'esprit se détache du modèle, le repense, le reconstruit, le réinstalle dans un cadre convenu, selon des lois qui ne sont point celles de l'imitation, mais bien de l'art, c'est à dire de l'artifice. Or cela, c'est le postulat de toute beauté possible, et c'est la condition de tout moment classique. C'est vers quoi nous devons tendre ; c'est vers quoi, par chance, nous tendons.



Restaurer l'homme et les œuvres de l'homme dans la complexité à quoi l'on ne renonce que pour notre malheur <sup>1</sup>, tel en effet sera le propos de la littérature qui fleurira vers 1960. Cela signifie : premièrement, dépouiller l'écrivain de cette prétendue *mission* dont il s'enveloppe avec d'autant plus de fatuité qu'il est naturellement porté à se croire un messie, puis, l'investir d'une *fonction* ; deuxièmement, réintégrer dans la littérature, à côté de celle de génie, la notion de talent, de *technique*, de *métier*, ou de quelque nom qu'on veuille l'appeler.

Jusqu'en 1940, les prophètes ont foisonné dans les bureaux de rédaction, dans les antichambres d'éditeurs. « Mon Satanisme », écrivait, sans rire, Jean de Bosschère. Désormais, l'écrivain ne sera plus un « mage » ; pas même un « prêtre » ; pas même un diseur de bonne aventure... La littérature a beaucoup moins d'influence qu'on ne croit sur le destin des sociétés, et l'écrivain plus de semblance au joueur de quilles qu'au demi-dieu. Écoutons plutôt André Gide : « Il me paraît aussi absurde d'incriminer notre littérature au sujet de notre défaite qu'il l'eût été de la féliciter en 1918, lorsque nous avons la victoire... » Mais si le poète ne se croit jamais tant conducteur du peuple que lorsqu'il suit le troupeau, il se pourrait que l'écrivain, dès qu'il renonce à son déguisement divin, cesse de jouer les bouffons et reprenne quelque pouvoir.

Nous vivons en un temps comparable à celui que connurent Juvénal et Pétrone. Une religion officielle, mais déchue de son ancien magistère spirituel ; de toutes parts, des groupes d'hommes obscurs qui se refusent à vivre dans un monde vidé de toute morale et de toute beauté. Tandis que périssait la religion impériale, des religions de salut grouillaient dans les bas-fonds de Rome, ainsi qu'on voit, dans les taudis de Harlem, fermenter aujourd'hui

<sup>1</sup> Le nazisme a montré sans pudeur jusqu'où devait conduire l'adoration de la nuit, ou des forces viscérales, quand ne les discipline aucune volonté raisonnable. Paradoxalement, le nihilisme de Dada préforme celui de Hitler.

des sectes frénétiques. Et comme les bons esprits d'aujourd'hui ne peuvent pas ne pas voir que les croyances sur lesquelles a longtemps vécu l'Occident en sont à peu près au point où se trouvait le culte d'Auguste vers le second siècle de notre ère, ils cherchent, eux aussi, une philosophie qui soit le salut de l'Europe. « Concevez-vous l'existence d'un pouvoir spirituel dans la société qui se prépare ? » demande Roger Caillois, dans le texte d'une enquête qu'il mène actuellement pour la revue *Lettres Françaises*. « Par qui croyez-vous qu'il soit détenu ? Par l'Église ? par l'Université ? par les écrivains, philosophes et savants réunis en corps ? » Le seul fait que soit posée la question, et sous cette forme, et par l'un des esprits les plus attachants que nous ayons aujourd'hui, nous interdit de la prendre à la légère. Je ne connais pas encore les résultats de l'enquête. Je ne crois pas quant à moi que les écrivains, philosophes et savants soient qualifiés, *ex officio*, pour exercer un magistère spirituel ; mais nul ne saurait affirmer qu'ils sont, en tant que tels, disqualifiés. Aussi bien l'histoire nous offre-t-elle deux exemples au moins qui justifient l'hypothèse de Caillois. Nos encyclopédistes ont exercé, non seulement en France, mais dans tout le monde chrétien, un magistère intellectuel et moral qui s'est substitué, pour l'élite et la bourgeoisie d'alors, aux Encycliques de Rome. Cela dura plus d'un siècle. D'autre part, la confrérie des lettrés confucéens gouverna pendant des siècles les esprits, les mœurs et la politique des Chinois. Cette « communion des forts », que réclame Roger Caillois, cette « internationale des pessimistes » que souhaitait naguère, dans le *New-York Times*, un journaliste hongrois, si par chance elles se réalisent, sauvant ainsi l'Occident et lui restituant le rôle éminent qu'il a bien failli perdre, elles devront se composer d'hommes choisis parmi l'élite, écrivains compris. Qu'on m'entende : ni tous les écrivains n'en seront dignes, ni tous les écrivains ne seront contraints de participer à l'entreprise. Contribuer à l'élaboration ainsi qu'au maintien des valeurs sera une fonction de *certain*s écrivains ; ce ne sera ni un droit, ni une obligation.

Mais quiconque est un usager du langage ne peut qu'il ne véhicule des notions, des valeurs, et qu'il n'acquière un rôle social d'importance. Bien entendu, ce rôle varie selon l'étendue de l'audience. Celui qui imprime 300 exemplaires, l'éditorialiste d'un journal qui tire à un million, celui qui parle au micro pour un demi-milliard de braves gens dépourvus de tout moyen de réplique, ils ont des fonctions et, par suite, des obligations différentes ; on peut les formuler en théorème : les obligations sociales des usagers du langage sont inversement proportionnelles au nombre des personnes qu'ils atteignent. Comment ne pas relever que ceux qui ne tirent qu'à 300 seraient seuls qualifiés pour parler au demi-milliard, alors que les hommes qui disposent de la plus grande audience devraient le plus souvent être réduits à se taire ? Comment donc ne pas exiger que soient redéfinies les obligations *morales* de ceux qui font imprimer, ou diffuser autrement leurs propos ? Négligeant aujourd'hui d'examiner quelle devra devenir la morale du journaliste, ou celle du conférencier parlant à la radio, voyons si les jeunes écrivains ont pensé à cet antagonisme qu'on établit depuis plus d'un siècle entre l'éthique et l'esthétique. Oui. Une enquête menée actuellement par *Sur* en Espagnol, par *Lettres Françaises* et, semble-t-il, en Anglais dans *Partisan Review*, propose le débat suivant : « Oscar Wilde a-t-il raison d'affirmer qu'il n'y a pas de livres moraux ou immoraux, mais seulement des livres bien ou mal écrits ? Doit-on approuver Anton Tchekov qui prétend que son art consiste à décrire exactement des voleurs de chevaux sans ajouter qu'il est mal de voler les chevaux ? Faut-il suivre André Gide quand il avance que c'est avec les bons sentiments qu'on fait la mauvaise littérature ? Ou bien est-il possible d'imaginer que la beauté d'un livre peut provenir au moins en partie de sa moralité, explicite ou latente ?... » On ne saurait répondre ici dans le détail qui s'imposerait pour résoudre ce débat des ascètes et des esthètes. Mais il suffit, pour orienter la littérature à venir, que la question soit ainsi posée. Qu'on ne se méprenne pas, toutefois, sur le sens du mot « morale ». Si je dis en bref que la morale jouera un rôle dans les décades à venir, ce n'est pas sou-

haïr que les commandements d'un Dieu, ou d'une église, soient ingénieusement enseignés en rondeaux ; moins encore, que la littérature soit jugée selon les canons d'une morale qui s'est ridiculisée en condamnant *Madame Bovary* ou Baudelaire, non point *Mein Kampf* ou *Froufrou*, certes non. L'essai de Westermarck sur le mariage, ou celui d'Havelock Ellis, ou l'essai de Gourmont sur *La bigamie* sont plus moraux que bien des catéchismes et que le manuel de M. Cuvillier. Ils prennent la morale avec plus de sérieux. Être moral, ce n'est pas seulement s'affirmer solidaire de *tel* ou *tel* impératif, c'est surtout penser *un* Bien et le vivre en toute gravité, et non sans l'audace requise en cette espèce. Or, supposer que les écrivains qui se forment aujourd'hui réfléchiront abondamment sur l'homme, sa place dans les groupes qui l'encadrent, son destin parmi les bêtes, les plantes et les astres, l'ordre qu'il faut rétablir dans le système qui régit actuellement l'économie, la politique, ce n'est point vaticiner. La littérature des prochaines décades sera moralisante à la façon de Descartes, de Nietzsche ou de Lévy-Bruhl; elle cherchera quelles valeurs sont acceptables pour l'homme du xx<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire pour un homme qui ne peut plus respecter certains commandements, mais qui ne demande qu'à obéir à des préceptes, pourvu que ceux-ci ne présentent pas, pour seule recommandation, ce qui peut nous les rendre absurdes. Si depuis quatre ans les moralistes français sont lus dans la France entière, acceptons-en l'augure, et sachons y entrevoir la promesse d'un art qui, par l'excès même de sa pureté, se verra peut-être accusé de tous les vices. Nietzsche, pour la plupart des gens, c'est un affreux débauché ; l'on m'a dit que l'auteur du *Sermon sur la Montagne* paya de sa vie son immoralité ; et Suétone ne nous permet pas d'ignorer que l'Empereur Claude dut chasser de Rome « parce qu'ils ne cessaient d'y fomenter du trouble en se réclamant de Chrestos », ceux que l'édit de proscription qualifie de « Juifs », c'est-à-dire les chrétiens. La relève des écrivains sera morale et, je le crains, moralisante ; soucieuse d'en finir avec la veulerie de l'avant-guerre, elle essaiera d'imposer des valeurs neuves.

Mais la fonction de l'écrivain n'est pas seulement morale. Elle consiste surtout à grouper les mots et les idées de telle façon qu'en jaillisse de la beauté. Ecrire est un métier, plus malaisé que beaucoup d'autres, et qui requiert un long apprentissage. Pour moi, j'ai employé trente ans de ma vie avant de me former du style une idée qui me satisfasse. Or, les doctrines qui jusqu'en ces dernières années gouvernaient la jeunesse, avaient essayé de ridiculiser la technique littéraire. On aimait les *Pensées* de Pascal, non point certes parce qu'elles sont pensées, mais parce qu'il est trop clair qu'elles sont inachevées, et l'ébauche d'une œuvre. L'automatisme verbal, ce fut le dernier cri. Et si, par malheur, un écrivain condescendait à essayer une technique, il avait bien soin qu'elle fût contraire aux lois mêmes du langage. Ce furent les expériences de la revue *Transition* : chacun s'y créait son idiome personnel. Ce fut l'héroïque entreprise, mais inféconde, d'un homme aussi grand que James Joyce ; il en vint à chercher le calembour qui n'est perceptible qu'à la lecture, comme si le langage n'était point d'abord de la bouche à l'oreille, dans nos langues du moins<sup>1</sup>. Ces temps sont accomplis. Nous avons été si constamment contraints de réfléchir au langage, depuis vingt ans, qu'il nous a fallu reconnaître que tout effort est vain pour le dépouiller de ce qui est sa première raison d'être : l'élaboration de concepts communicables.

Que le poète soit celui qui se croit inspiré, ou qu'il soit celui qui inspire, sa fonction sera donc, à lui aussi, de fixer des états de l'esprit ou de la sensibilité, mais dans une forme si volontaire qu'elle donne l'illusion de la fatalité. Or nous voyons sous nos yeux se former une génération de poètes, à nulle autre peut-être seconde qu'à celle du XVI<sup>ème</sup>, et que semblent avoir fécondée les erreurs du surréel. Après avoir poussé jusqu'à ses extrêmes excès l'anarchie qui prévalait depuis trois quarts de siècle ; après voir répudié la rime, l'assonance, le nombre, le rythme, l'euphonie, la syntaxe

<sup>1</sup> Le chinois littéraire est construit pour être lu avec les yeux, mais, par sa nature idiographique, il se refuserait à ces jeux de phonétique visuelle — si l'on ose écrire.

et la composition pour n'accorder d'estime qu'à l'imprévu, ou l'absurdité de l'image, la jeune poésie s'est enfin ressaisie. La faveur croissante qui rejoint Supervielle n'est qu'un des signes parmi les plus encourageants. Parti de très bas, du pire académisme parnasso-symboliste, Supervielle s'aventura, dans ses *Gravitations*, presque aussi loin qu'on peut aller dans l'indiscipline technique. Puis, lentement, discrètement, il revint à des formes de plus en plus étudiées, formes qui ne sont plus celles que Malherbe avait fâcheusement imposée à notre poésie (dont elle mourut assez bien), mais formes qu'il choisit après mainte expérience manquée. Méprisé des surréalistes, respecté des jeunes poètes, Supervielle sera demain l'un des maîtres. L'autre sera Paul Valéry. Etrange destin que celui de cet homme, strictement moulé dans un corset déformant, celui de la poétique en usage au XVII<sup>e</sup> siècle, et qui, pourtant, s'avère plus jeune, plus révolutionnaire que tous ceux qui se croient « libres », pour ne pas sentir la rhétorique grammaticale qui commande à leur métrique barbare. Où l'on voit les vertus de la contrainte : la poétique de Supervielle est plus raisonnable, mieux adaptée aux sons de la langue française ; mais comme il s'y tient moins rigoureusement qu'à la sienne Valéry, le désavantage n'est pas toujours à celui dont les règles sont décevantes. Il ne s'ensuit pas que toutes les règles se valent, ce qui pourrait être l'illusion de Valéry. Non. Un vers de 47 pieds, un vers qui imposerait aux poètes français d'entasser au moins trois gutturales ou trois dentales par hémistiche, nous conduirait au chaos. Néanmoins, beaucoup de règles sont *possibles*, pourvu qu'elles tiennent compte de la capacité thoracique de l'être humain, du rythme de son flux sanguin, des sensations produites en lui par l'émission des divers sons selon les diverses langues, bref, de notre mécanique respiratoire, vocale et auditive. De ces règles, certaines seront meilleures que d'autres. Il reste à les découvrir, à les codifier. Nous verrons surgir, j'en suis convaincu, de nombreux *Arts Poétiques* : reprenant ce qui vaut dans celui de Chénévère et de Romains, ils choisiront des lois assez sages pour que le respect s'en impose aux poètes. Je ne suis pas de ceux qui

aiment *Le Crève-Cœur*, mais comment négliger la signification du succès qu'on lui fait : en 1920, on lisait Aragon parce qu'il bafouait les faiseurs de vers réguliers ; on le lit en 1940 parce qu'il se fait le champion de la rime. Qui douterait encore du beau souci de rigueur qui se fait jour en ce moment, qu'il sache qu'on a essayé de mesurer les vers au *nombre d'or*, secret des bons peintres et des meilleurs architectes. De 1950 à 2000, la poésie sera donc régulière. Quant aux sujets qu'elle dira, ils ne nous importent guère. Nombreux ceux qui voudront, comme Robert Musil, continuer d'écrire sur *Le Papier Tue-Mouches*. Pourquoi pas ? Comme dit Paul Valéry : « Le sujet d'un poème lui est aussi étranger et aussi important qu'à un homme son nom. » Ce papier tue-mouches, décrit naguère dans *Mesures*, avec beaucoup de talent, et détaillant l'agonie des bestioles engluées, il vaut mieux, pour les lettres, que tous les romans de M. Henri Bordeaux. Un seul poème de Mallarmé, sur rien, est plus beau que tout Déroulède ajouté à tout Béranger, ajouté à tout Géraldy. Cela restera vrai demain parce que, en un sens, « la structure de l'expression a une sorte de réalité, tandis que le sens ou l'idée n'est qu'une ombre ». Conformément à quoi Valéry admire la prose de Bossuet, bien que les pensées de Bossuet lui paraissent « peu capables d'exciter vivement nos esprits ». Conformément à quoi nous pouvons admirer *Le Papier Tue-Mouches*, puisque l'une des fonctions de l'écrivain est d'assembler les mots pour produire des combinaisons impeccables. Toutefois, et bien que nos futurs poètes aient droit au *Papier Tue-Mouches*, ils préféreront probablement l'amour, la mort, la révolution, la vengeance, la liberté, Paris, « ville ouverte ainsi qu'une blessure », le monde des sensations internes, le lointain intérieur, enfin tous les thèmes avec lesquels ont pu les familiariser les cruels rendez-vous qu'ils ont eus ces années-ci.

Ce qui vaut pour la poésie vaudra pour le théâtre. Malgré les impresarios du boulevard, qui chercheront, comme d'habitude, à dévoyer vers l'adultère et sa banalité le talent des jeunes hommes, je vois naître des tragédies qui traitent enfin des sujets à la mesure de nos vœux, de nos espoirs, de nos souffrances. Le théâtre de cette



fin de siècle sera plus proche de *Faust*, d'*Antigone* ou de *Don Juan* que de *Topaze* ou de *Ces Dames aux Chapeaux Verts*. Depuis cinquante ans, Copeau, Jouvet, Baty, Dullin, les Pitoëff ont lentement formé un public exigeant, l'un des plus nombreux, l'un des plus sévères qu'ait jamais eu un dramaturge. Avec Claudel, Giraudoux et Cocteau, notre scène est sortie de la bassesse ; elle a repris le sens des mythes faute desquels on dépérit ; elle a rappris la poésie, et qu'une langue belle non seulement ne nuit point au succès, mais encore le favorise. Jean-Paul Sartre, l'un des plus grands déjà parmi les jeunes, produisit à Paris *Les Mouches*, tragédie sur le thème d'Electre. Marcel Druon, dans *Mégarée*, Georges Schéhadé, dans *Monsieur Bob'le* rompent avec l'esprit des boulevards : *Mégarée* fut pourtant présentée avec succès, durant cette guerre, démontrant que la poésie et que la tragédie pouvaient encore, ou pouvaient de nouveau, toucher certains auditoires. A la veille de la guerre, Jean-Louis Barrault avait donné la *Numance* de Cervantès et l'on sait quel succès fut celui des représentations de *Bodas de Sangre*, la tragédie paysanne de Federico Garcia Lorca. Ces précédents feront loi. Nous avons sujet de penser que la forme des pièces gagnera en rigueur par la nécessité même des sujets présentés. T. S. Eliot et Lytton Strachey écrivaient de la tragédie racinienne, l'un que « les unités aident à créer l'intensité, comme fait le rythme des vers », l'autre, que les unités « puissant élément de concentration, non seulement sont utiles au théâtre, mais, proprement : indispensables ». Aux Etats-Unis, Waldo Frank leur fait écho : « Si les tragédies de Racine sont plus poignantes que celles qui vinrent ensuite, c'est, dit-il, parce que le moule rigide de la pièce est comme le contrepoids » du désordre des passions. Nos grandes tragédies requerront des conventions analogues. Et nos romans aussi. C'est un lieu commun que le roman n'a pas de lois et ne peut en avoir sans périr. Vraiment ? Le théâtre du Moyen-Age, celui de notre xvième, celui de Lope de Vega, ou celui de l'époque Elizabéthaine, ils se donnaient toutes sortes de licences. En doit-on conclure que le théâtre n'était pas susceptible de règles ? Il a suffi d'un demi-siècle de critique pour acheminer

nos écrivains vers *Phèdre* et vers *Athalie*. E. M. Foster, Léon Bopp et Roger Caillois<sup>1</sup> ont commencé à étudier les secrets du romanesque. Dans les années prochaines, de nombreux travaux s'y ajouteront pour élucider la nature et la fonction du roman. Bien présomptueux qui rédigerait un code a priori; plus léger encore qui nierait qu'on puisse mettre au point, à longueur de recherches, quelques techniques, voire promulguer quelques lois du roman! « Quelle sévère esthétique! » dira-t-on. Vous l'avez dit, mais Caillois l'avait dit avant vous. Il avait réclamé une « esthétique sévère »; on ne saurait trop l'approuver. Aussi bien ce mot portait-il en soi tant de nécessité qu'il était obéi avant d'être formulé. J'en veux pour unique preuve la nature et la vogue du roman policier. Si tant de bons esprits, J. Luis Borges en Argentine, Caillois et Paulhan pour la France, ont fait de ce genre un si vif et si semblable éloge, ce n'est pas pour ce qu'il offre de facile; ou du moins, ce n'est point pour cela surtout. Jean Paulhan s'explique en effet, aux *Fleurs de Tarbes*: « L'on voit triompher et couvrir la terre le seul genre de nos jours qui obéisse à des règles plus strictes que la tragédie de Voltaire ou l'ode de Malherbe. Je songe à cette sorte de roman qui s'interdit, dans l'ordre des états d'âme, le rêve, la rêverie, les pressentiments; dans le choix des personnages, le métaphysicien, l'occultiste, le membre de société secrète, l'Hindou, le Chinois, le Malais, les Jumeaux; dans l'explication, les mythes, les allusions, les symboles; dans les figures de style, la métaphore et l'ellipse — et suit, dans son progrès, un ordre rigoureux, au point d'offrir, dès le premier chapitre, tous les éléments, — personnages, lieux, objets — d'un problème qui ne sera pas résolu avant les dernières pages.

Nous savons maintenant étendre aux lettres tout entières l'ébauche de réconciliation que nous tend le roman-détective.» A peu près vers le même temps, Roger Caillois publiait en Argentine son essai sur *Le Roman Policier*, fragment d'une sociologie

<sup>1</sup> Dans « Aspects of the Novel », « Traité du Roman », « Puissances du Roman ».

du genre romanesque ; il concluait dans le même sens, et je me souviens que, recensant cette plaquette dans la revue de Breton, je disais à mon tour : « puisqu'il faut reconstruire un monde, que ce soit selon le roman policier. » C'est-à-dire selon une discipline qui maintienne en équilibre les passions les plus dérégées, selon une esthétique où les besoins de la chair soient assouvis en même temps et de la même démarche que ceux de l'intelligence, le tout, selon les règles d'un jeu. Qu'a-t-il manqué, en fait, au *Mystère de la Chambre Jaune* pour composer une des réussites de notre littérature ? D'être aussi bien écrit que conçu. Puisque le *Crime de Quinette* existe, ou celui de *la Rue Morgue*, c'est qu'il n'y a point d'incongruité à passablement écrire une histoire policière. Avec le roman policier parfaitement écrit, nous sommes au sommet de la littérature. Cela doit nous être donné avant 1999.

Cela nous sera donné, car les écrivains des prochaines décades n'auront plus honte d'écrire correctement, et même : habilement. Grâce à *La Nouvelle Revue Française*, à l'exemple de Gide, Benda, ou Valéry, une équipe s'est formée, qui accepte de travailler le style. Modestie d'autant plus urgente que le journal, le magazine, la radio ravagent toute sémantique, simplifient toute syntaxe. Jakob Wassermann remarquait déjà que l'Américain tend à ignorer les propositions subordonnées ; je fis à Chicago des remarques analogues. Nous commençons à tomber dans ce vice, et de jeunes romanciers nous gênaient par le soin qu'ils prenaient de n'écrire qu'en indépendantes. Nous avons heureusement, comme contre-poids, Proust, Claudel et Péguy, qu'on lira. La France a payé trop cher les négligences de ses maîtres pour faire plus long crédit aux prêchers de facilité. Elle devient difficile. Curieusement, on s'en plaint. Mais l'avoir difficile, n'est-ce pas avoir le goût bon ? Dans les années à venir, nous serons très difficiles. Les critiques cesseront d'encenser les sots illustres. Ils seront aussi durs que Gourmont voulait qu'on le fût. Ils étudieront les techniques, les brouillons, et jugeront les écrivains, non plus sur les robes que portaient leurs grands-mères, ou sur les maladies mentales dont celles-ci furent touchées, mais sur les qualités de la langue, et la structure

des œuvres. Je viens de lire une étude encore inédite sur la langue que se construisit Mallarmé pour ses *Divagations*. De cette grammaire mallarméenne, sort un prosateur dont on peut redouter l'exemple mal compris, un prosateur si lucide, si conscient et si tendu vers un meilleur usage de la langue qu'il faut néanmoins lui rendre une estime que souvent on lui disputait. Ce n'est là qu'un avant-coureur. Jean Grenier étudie les brouillons de nombreux écrivains pour en exprimer les raisons de la langue belle et nous sommes nombreux qui refuserons de gâcher notre vie, notre enseignement, pour raconter des cancons sur la maîtresse d'un artiste.

Restauration d'un art qui ne sépare plus le fond de la forme, qui soumette les forces obscures à la discipline des techniques ainsi qu'à celle de l'intelligence critique, et qui accepte, avec toutes leurs servitudes, les fonctions sociales qu'implique l'usage en public du langage, qu'est-ce donc, sinon un classicisme, un classicisme neuf ? A cette révolution littéraire, dont nous verrons les fruits d'ici vingt ou trente ans, il ne manque rien pas même les chefs, qui existent, et des mieux qualifiés. Un vivant et un mort : Focillon avec sa *Vie des Formes*, Jean Paulhan avec ses *Fleurs de Tarbes*, seront les conseillers, les directeurs des artistes qui, dans le chaos présent, se préparent à formuler un ordre dont la beauté rachètera un peu de tout ce sang. Réfléchissant, l'un sur les arts plastiques, l'autre aux arts langagiers, Paulhan et Focillon, qui ne se sont point consultés, mais qui s'attachent l'un et l'autre à étudier la vie des formes, définissent l'un et l'autre une même doctrine et louent la même vertu des mêmes lois.

\* \* \*

Voilà, si je ne me trompe, la littérature des cinquante prochaines années. Si je me trompe, j'aurai du moins risqué. Celui qui décrit le passé peut toujours se démentir ; s'il s'est trompé, c'est que les dés étaient pipés, ou qu'il manquait un iota. Celui qui décrit l'avenir s'expose à nu ; il n'a pas un alibi. Mais, s'il arrive qu'il

ne se méprenne pas, il aura montré la vanité de cette antinomie qu'on prétend formuler entre notre destin et notre liberté. Encore que notre destin soit d'osciller d'anarchie à discipline, de terreur à rhétorique, notre vouloir peut arrêter ce mouvement pendulaire et produire, à la faveur de cette seconde, les œuvres qui se perpétuent, celles où la forme est si parfaitement nécessaire qu'elle donne l'illusion de la parfaite liberté.

ETIEMBLE

## LA STRUCTURE DE L'IMAGE

d'après JEAN-PAUL SARTRE.

*L'Imagination* de Jean-Paul Sartre, paru en 1936, présente, pour le lecteur non initié, un caractère assez technique. En plus d'une connaissance approfondie des grandes philosophies classiques, le premier ouvrage de Sartre témoigne d'un contact intime avec les mouvements intellectuels issus de Bergson et avec les principaux systèmes de pensée développés à l'étranger. De l'exposition et de la discussion des théories classiques et bergsonienne de l'image, l'auteur passe à l'examen détaillé de l'état actuel de la question ; il nous annonce finalement et brièvement une nouvelle manière de l'aborder. *L'Imaginaire*, de 1940, considère comme acquis l'aspect historique du problème, se fixe dès le début sur la structure concrète de la conscience, multiplie et diversifie les exemples. Les conclusions portent sur l'ensemble de la vie de l'esprit et particulièrement sur les caractères de l'imagination artistique. Entre l'un et l'autre livre, se place *la Nausée*.

On ne peut dire de Sartre qu'il nous ait livré dans *L'Imaginaire* la philosophie de son roman ; encore moins, qu'il ait écrit le roman de sa philosophie, et mis, sous la forme du récit temporel et individuel, les grandes lignes d'une métaphysique. Mais il semble que son roman et la réflexion sur ce roman lui ont permis de comprendre aussi concrètement que possible l'*intention* de l'œuvre d'art, de s'en informer. Pour Sartre, le refus d'envisager l'œuvre d'art comme une application, une *réalisation*, selon ses propres termes, d'une thèse d'ensemble ou d'études techniques de détail s'accompagnent de la volonté de nous révéler sa pensée, son imagination *in actu*, comme s'exerçant. C'est ce qui donne un prix inestimable à *L'Imaginaire*.

Rappelons, pour commencer, les résultats de *L'Imagination*. La philosophie et la psychologie contemporaines vivent sur une théorie de l'imagination dont les grands métaphysiciens du XVII<sup>ème</sup> siècle ont tracé plus ou moins les grandes lignes. Pour Descartes et pour Spinoza, l'image, comme la sensation, est un ennemi de la pensée ; elle est dans l'esprit une trace ineffaçable de l'étendue, de la chose matérielle ; entre elle et la trace proprement cérébrale, il n'existe pour ainsi dire aucun contraste de valeur. L'image, c'est le corps ou ses parcelles devenues conscientes d'elles-mêmes. Si, pour un Leibniz, la distinction entre la sensibilité et l'entendement semble n'être que de degré, il reste que la confusion propre à l'image la rapproche de la sensation, en fait un contenu opaque dont on ne sait comment la conscience bénéficie ou se libère. Je dirai davantage. Alors que le problème de l'union de l'âme et du corps pouvait paraître résolu du moment qu'on en a fait disparaître ou volatiliser l'un des termes, l'image restait pour la conscience un obstacle invincible, le fantôme, pour ainsi dire, de la vieille lutte entre la chair et l'esprit.

La philosophie de Bergson n'a rien fait pour changer la situation. Pour Bergson, la matière se définit comme un ensemble d'images. L'image est la réalité primitivement posée d'où sortiront non seulement les corps solides mais aussi la conscience et ses différentes opérations. « Les images ne seront jamais que des choses », dit-il dans *Matière et Mémoire*. Dans *L'Energie Spirituelle*, il parle de la danse à laquelle se livrent les souvenirs, c'est-à-dire les images *passées*. Ainsi dans cette durée pure où s'incarne, semble-t-il, la quintessence de l'esprit, « il a laissé ces images inertes comme des pavés au fond de l'eau ». (*L'Imagination* p. 57)

Pour expliquer les rapports de l'activité spirituelle avec ces contenus inertes, Bergson a recours au schème. Son explication n'est pourtant pas très claire. Si le schème est vraiment du côté de l'esprit, on ne voit pas comment il peut introduire les images, les utiliser, les condenser ou s'en libérer. Comment la souplesse de l'un peut-elle s'accommoder de la raideur des autres ? D'ailleurs, de quel droit ces molécules psychiques que sont les images berg-

soniennes se fondraient-elles en une synthèse d'unification? Finalement, si le schème aboutit à modifier les images au point qu'elles se fondent en une nouvelle image, on devra se demander si l'on a vraiment le droit d'appeler du même nom l'ancienne et la nouvelle image. Si l'image devient, au lieu d'un contenu inerte, un acte concret de la conscience, c'est qu'il n'y avait vraiment pas de nécessité à recourir au schème lui-même. Toute dualité dans la conscience intellectuelle est insoutenable, absurde; et même, possible, elle empêcherait toute activité quelle qu'elle soit. Entre l'image-chose et la conscience, on doit choisir.

La psychologie contemporaine a suivi Bergson assez servilement. Quand des bergsonisants comme Meyerson ou Spaier parlent d'images floues, douées de mouvement et de vie; quand ils disent que le contenu de celles-ci est diaphane ou transparent, ils emploient des métaphores sans une décision stricte quant à leur emploi. La fluidité de l'image ne l'empêche pas d'être une chose et, par conséquent, une entrave aux besoins synthétiques de la pensée. *Diaphane* et *transparent* sont employés métaphoriquement pour caractériser la pensée; au contraire, même si l'on ne s'en aperçoit pas, l'image est proprement diaphane et transparente, c'est-à-dire, au fond, une chose. — D'un autre côté, quelle que soit l'interprétation donnée du schématisme bergsonien, il paraîtra toujours une réponse à une fausse question. Si l'image est un contenu objectif au sein de la conscience, tous les schèmes ne pourront s'en accommoder. « Mais peut-être que les images ne sont jamais les copies d'objet. Peut-être qu'elles ne sont que des procédés pour se rendre *présents* les objets d'une certaine façon » (p. 70).

La confusion de l'image et de la chose a un autre inconvénient au moins aussi grave. Si l'image était un contenu objectif, une copie, ou si l'on veut un objet minuscule dans la conscience, l'imagination ne saurait se distinguer de la perception. L'image est une perception pâle, comme la perception est une vigoureuse image. La psychologie française depuis Taine en est restée là. Quand elle fait de la perception un jugement ou le fruit d'un jugement, elle sous-entend au fond le même postulat et va s'exposer



au même danger. Les jugements en question portant sur des comparaisons sont entachés de probabilité : entre le jugement de perception et le jugement constitutif de l'image la distinction serait problématique. Mais « loin que des motifs rationnels puissent nous faire mettre nos perceptions en doute, ce sont nos perceptions qui régissent et dirigent nos jugements et nos raisonnements » (p. 107). On le voit bien ; si l'on ne commence par la perception et si on ne la distingue radicalement de la conscience d'image, l'on n'évitera pas le scepticisme. Par contre, reconnaître la distinction en question revient à dire que quand on perçoit, on le sait, et que l'imagination est également consciente d'elle-même ; « il m'est impossible de former une image sans savoir en même temps que je forme une image » (p. 110).

C'est de cette évidence fondamentale qu'il faut partir pour décrire l'image. Le parti des *déliçats* comme Alain, qui nient l'image, est insoutenable. Nier l'image parce qu'elle n'existe ni comme objet ni comme tableau, c'est toujours résoudre le même faux problème. — Un autre parti est également possible, et c'est celui que prend la phénoménologie. Si l'image n'est ni un objet, ni un contenu de la conscience, c'est qu'elle est une conscience. Or, toute conscience, qu'elle soit perception, émotion ou image, est conscience d'un objet. Décrire la perception, c'est décrire la conscience en question, la manière dont cette conscience se rapporte à son objet ; décrire l'image, c'est décrire une autre manière de se rapporter aux objets. Nous appellerons chacune de ces deux manières *intention* de la conscience. On comprendra assez clairement l'une et l'autre en disant que la perception est une intention *réalisante*, et que l'image ne l'est pas. Quand je perçois Pierre, je vise Pierre ici présent et Pierre ici présent m'est réellement donné en personne. Quand j'ai l'image de Pierre, j'ai conscience de Pierre mais Pierre n'est pas là. Au lieu de Pierre en chair et en os, qu'est-ce qui m'est *donné* ? Et comment cela m'est-il donné ? C'est dire qu'à une première distinction, selon laquelle l'esprit *voit* dans un cas un objet présent, dans l'autre un objet absent, doit s'ajouter une seconde entre les manières dont l'un et l'autre objet

sont *donnés*. Si nous appelons la première une distinction d'après l'intention, la *forme* même de la conscience, nous devons appeler la seconde une distinction par la *matière*, le contenu. Or, le contenu de la perception, cela est clair, ce sont des sensations, c'est un contenu sensible (couleur, odeur, son ou encore étendue colorée, etc...). A qui demande s'il faut à l'image un contenu sensible, il faut répondre sans hésitation : non. <sup>1</sup>« Si, d'une façon quelconque, la structure psychique de l'image a pour base une sensation renaissante... il devient radicalement impossible, de quelque façon que l'on procède, d'établir une distinction quelconque entre l'image et le réel, entre l'univers de la veille et le monde du rêve » (112-113).

### I. — Le savoir dégradé.

Là s'arrête à peu près *L'Imagination*. En 1936, Sartre avoue que son but est atteint dès qu'il a pu réfuter la thèse de l'image-chose et de l'image-copie, et indiquer que l'image était un acte de la conscience, non un contenu passif. Il lui reste à décrire cet acte pour lui-même, positivement et sans plus se préoccuper des théories explicatives. Mais, pour lui, une certitude était déjà acquise : la conscience perceptive distincte de la conscience imageante <sup>2</sup> ; leurs intentionalités ne sont pas les mêmes. Reste donc leur *contenu*. C'est en principe ce dernier point qui devra le préoccuper dans sa nouvelle étude. Comment l'objet de l'image est-il *donné* à la conscience ? Comment m'est-il donné quand je me le représente dans son absence même ? Si le contenu n'a de sens que par l'intention qui l'anime, décrire le contenu c'est en même temps décrire la conscience imageante dans sa totalité concrète; et puisque

<sup>1</sup> J'emploie, en suivant Sartre, les expressions de *conscience imageante* et d'*objet en image*, sans toutefois renoncer totalement aux expressions classiques d'imagination et d'image. Le terme d'image quand il est employé par Sartre désigne la conscience imageante elle-même distincte de l'objet en image ou encore de l'*imaginaire*; distincte aussi de son propre *contenu*.

<sup>2</sup> Il existe des consciences imageantes, comme de regarder un tableau dans un musée ou le portrait d'un ami, dont le point de départ est une perception sensible. Mais l'image naît juste au moment où la sensation est laissée de côté, je dirai, niée.

la conscience se rapporte nécessairement à un objet, il faudra par conséquent déterminer la structure de cet objet. Imagination et imaginaire vont donc être l'objet de la nouvelle étude parue en 1940 sous le titre de *L'Imaginaire*.

Sartre apporte d'abord, semble-t-il, une légère rectification à l'une des conclusions précédentes. Le contenu de l'image peut être tout au moins partiellement physique et sensible. Imaginer Pierre à travers son portrait c'est avoir pour base de l'image le portrait de Pierre, contenu sensible. Imaginer Maurice Chevalier à travers l'imitation de Franconnay<sup>1</sup> implique tout d'abord le fait de voir Franconnay, tout au moins de regarder un certain aspect de son visage et de son corps en mouvement. Même imaginer Churchill à travers une caricature qui ne livre de lui que quelques traits, c'est l'imaginer à travers un sensible. Remarquons que nous avons là des exemples privilégiés de la conscience imageante, mais non les plus courants. Remarquons en outre que la conscience imageante dans ses divers jeux n'a pas uniquement ni surtout une matière sensible. Même dans le cas de la photo de Pierre, il semble que l'image ne naisse qu'au moment où je regarde la photo moins pour elle-même que pour mon ami que je retrouve en moi, mais *en image*. Il est évident que, pour la caricature, l'élément sensible n'est qu'un point de départ ; les traits dessinés me permettent de retrouver l'objet figuré, sans à proprement parler le *donner*. Finalement, en niant que la matière imageante soit sensible, Sartre visait l'image mentale en tant que telle, non les cas grossis qui nous permettent d'en approcher. L'examen de ces cas qui vont de la photo jusqu'à l'image hypnagogique, montre particulièrement comment le contenu devient de moins en moins sensible, qu'il existe au fond un autre élément qui supplée à la conscience et la prépare à l'attitude imageante. Cet élément est le savoir : nous entendons par là non toujours un savoir accompli mais souvent un commencement de savoir, une hypothèse. Si je regarde une caricature dans un journal avant d'imaginer ce qu'elle représente, j'é mets

<sup>1</sup> La fantaisiste qui imite au music-hall Maurice Chevalier.

souvent une hypothèse ; bien entendu, cette hypothèse est le fruit de mon savoir. L'étude du contenu de la conscience en image requiert avant tout la détermination du savoir qui va aboutir à l'image. Dire que le contenu n'en est pas sensible signifie avant tout que l'image est préparée et qu'elle est au fond constituée par un élément représentatif spécial. Ce savoir n'est pas le schème bergsonien dont les éléments s'interpénètrent, préparant une image dont les parties se juxtaposent. Pénétration et juxtaposition relèvent du monde matériel et ne sauraient caractériser le contenu de la conscience. Est-il simplement, comme le dit Husserl, une intention vide de la conscience que le contenu de l'image viendrait précisément *remplir* ? Ici encore, le « vide » et son « remplissage » indiqueraient que le contenu est pris encore pour une chose. Sartre excelle à décrire ce savoir qui va aboutir à l'image mais qui ne devient pas encore une image particulière. Son expression préférée serait : aurore, commencement d'images. La conscience ne développe pas encore son savoir en image ; mais elle y tend. Le savoir imageant se distingue bien du savoir *signifiant* : quand je lis un ouvrage de mathématiques, je suis porté des mots et des signes en général aux objets visés et à leurs rapports. Au contraire, quand je lis un roman, je suis en présence de quelque chose qui va arriver. Je suis dans l'attente d'événements particuliers. Pendant ma lecture, les mots ne me suggèrent pas d'images ; je ne m'arrête pas pour en former. Pourtant ma compréhension ne vise pas des rapports conceptuels. « Il suffit, pour comprendre la différence, de lire cette phrase dans un rapport : *le syndicat des propriétaires d'immeubles parisiens* et cette autre dans un roman, *il descendit à la hâte les trois étages de l'immeuble* » (*L'Imaginaire* p. 88). Dans un cas je viserai le concept précis en question ; dans l'autre, sans avoir l'image de l'immeuble, je pense à un objet. Je puis développer ma pensée en situant l'immeuble dans telle rue, tel quartier etc..... Quand je vise la couleur de la draperie de la Madone Sixtine, je ne pense pas à une couleur particulière, à telle nuance précise de bleu. Ceci ne peut m'être donné que par une sensation. Mon savoir ne porte pas non plus sur un rapport : par exemple sur

la *quatrième* couleur fondamentale de la Madone Sixtine. Je tente de penser à *quelque chose* qui est cette quatrième couleur.

Ce savoir dégradé, orienté vers l'image, peut être justement mis en contraste avec une pensée qui, au contraire, est enlisée dans l'image et ne peut s'en dégager pour devenir conceptuelle. Si on me demande de préciser ce que j'ai dans la conscience quand je pense à « Renaissance », il m'arrive de former immédiatement l'image du *David* de Michel-Ange ; comme si cette image pouvait épuiser le concept en question, comme si elle pouvait le représenter mieux que toutes les autres. Je suis plutôt à une étape que j'appellerai prélogique. Je suis comme ce Ménon à qui Socrate demandait : qu'est-ce que la vertu ? et qui répondait : la vertu de la femme, c'est ceci ; de l'homme, c'est cela, etc... « Cette première « réponse de la pensée prend naturellement la forme d'image. Beau-  
« coup de gens interrogés sur la nature de la beauté produiront  
« en eux l'image de la Vénus de Milo, et c'est comme s'ils ré-  
« pondaient : la beauté, c'est la Vénus de Milo » (p. 145).

Le savoir imageant, comme l'image préconceptuelle, sont des moments concrets de la conscience. Seulement, dans le dernier cas, le concept n'est pas né. Dans le premier, nous allons « au bord de l'image ». L'image n'est pas encore là.

## II. — Le sens affectif.

Comment ce qui est *savoir dégradé* ou hypothèse concrète se transformera-t-il en image ? — Pour que j'aie l'image de Chevalier, pour me rendre Chevalier présent à travers l'imitation de Franconnay, il ne suffit pas que je constate la reproduction des gestes, des mouvements, la manière de mettre le chapeau ou de tendre la bouche ; tous ces schèmes rappellent Chevalier mais ne font pas naître son image. C'est que, quand je *perçois* Chevalier en chair et en os, plus que ses traits, ses gestes et ses grimaces, plus que son corps et sa voix, c'est l'unité de tout cela qui importe ; ou plutôt, c'est le sentiment de l'unité de tout cela. Chevalier a un *sens*

*affectif* que je saisis en le percevant. Et c'est précisément ce sens affectif qui fait que je forme l'image de Chevalier. Quand la fantaisiste acquiert ce sens affectif qui définit pour moi Chevalier, c'est comme si Chevalier était là devant moi en chair et en os ; c'est son image que je forme.

Il en est ainsi lorsque mon image ne s'appuie à aucun élément sensible. Le savoir ne se transforme pas en image sans le jeu de cet élément affectif. C'est que le sentiment est une conscience ; et comme conscience, il se rapporte à un objet. Mon amour pour Annie <sup>1</sup> n'est pas plus la conscience d'un état organique que ma haine de Pierre ou ma peur d'un bombardement ; le sentiment est toujours conscience d'un objet. Ma conscience ne signifie pourtant pas, dans ces cas, la connaissance de l'objet dans ses éléments représentatifs. Mon amour pour Annie est ma conscience d'Annie comme aimable ; aimer ses mains blanches et fines c'est avoir conscience de la blancheur et de la finesse comme qualifiant l'objet aimable. Proprement, je ne *connais* pas Annie, je ne connais pas ses mains blanches ; mais elles me sont présentes. Cette présence qui n'est pas savoir prend un certain relief dans le désir. « C'est ainsi qu'il m'arrive, après une nuit fatigante et sans sommeil, « de sentir naître en moi un désir extrêmement précis. Affective- « ment, son objet est rigoureusement déterminé, on ne peut pas « s'y tromper : seulement je ne sais pas ce que c'est... Ce désir pose « naturellement un objet ; mais cet objet n'existe pas autrement « que comme corrélatif d'une certaine conscience affective : il « n'est ni boisson, ni sommeil, ni rien de réel » (p. 96). Le désir est en un sens possession de l'objet ; ou plutôt désirer c'est *être possédé* par l'objet ; c'est en même temps tendre de ma part à préciser cet objet, à me le représenter. Présence pour le sentiment ; mais absence, puis effort pour connaître. Nous remarquons plus haut que le savoir en se dégradant tend vers l'image ; il semble maintenant que le désir ou le sentiment en général tend vers l'image comme vers une limite supérieure, vers un idéal spéculatif à attein-

<sup>1</sup> Nous reconnaissons le personnage féminin de *La Nausée*.

dre. « L'image ne serait-elle pas une synthèse de l'affectivité et du savoir ? » (p. 97).

La question pourrait faire croire que l'auteur propose une hypothèse dont il n'est pas encore sûr. Il n'en est rien. Il veut simplement se demander s'il y a d'autres éléments en dehors de ceux-ci ; il lui apparaîtra en fait, mais nous n'y insisterons pas, que pour l'image du type géométrique par exemple, la conscience de mouvements est nécessaire. Certaines images doivent peut-être très peu de chose à l'affectivité. Il n'empêche que c'est là qu'il faut en voir l'essence et la réalisation. « Je vois des images, dit « Stendhal, je me souviens des effets sur mon cœur, mais pour les « causes et la physionomie, néant. Je vois une suite d'images « fort nettes, mais sans physionomie autre que celle qu'elles eurent « à mon égard. Bien plus, je ne vois cette physionomie que par « le souvenir de l'effet qu'elle produisit sur moi » (p. 98).

Le sentiment tend par une logique interne vers la conscience imageante, comme un certain savoir tendait vers la conscience imageante ; et de même que nous constatons cet enlèvement, cet arrêt de la pensée dans l'image, nous constatons la manière dont le sentiment se modifie une fois que l'image est précisée. Le sentiment donne naissance à l'image ; mais à l'égard de l'image renaissante il peut aussi renaître, il peut être *retrouvé*. Je puis faire renaître en moi en image le geste gracieux d'une femme, rien que pour éprouver de la tendresse. Il est bon de comparer le sentiment conséquent à l'image et visé comme but par ma conscience, non seulement avec le sentiment qui précède l'image et lui donne naissance mais surtout avec la tendresse que j'ai éprouvée, réelle, à l'égard du geste réel de la femme. Il va de soi que le sentiment que je provoque pour ainsi dire devant une image renaissante, ou provoquée, n'a rien à voir avec le sentiment constitutif de l'image, celui qui *donne* l'objet en image. Mais, avec la tendresse devant le geste réel, le contraste est plus vif encore. Rien, dans ma tendresse imaginaire, de cet imprévu qui caractérisait ma réaction affective à une réalité elle aussi imprévue ; aucun développement ne semble possible. Et alors qu'un sentiment

est toujours d'un objet, il a besoin que cet objet soit réel pour s'alimenter à ce qu'il a d'inépuisable. Ici, mon sentiment s'alimente à un geste irréel ; j'agis, je sens comme si ce geste portait en lui la capacité de m'émouvoir comme la réalité.<sup>1</sup> Une sorte de fatalité commande ma tendresse à l'égard de l'objet en image ; je suis tendre mais d'une tendresse arrêtée par le non-développement de l'objet irréel. Une sorte de futilité aussi : je suis tendre sans doute, mais pour *rien*, à cause de rien.

La vie affective joue donc un rôle bien spécial dans la conscience imageante. Elle contribue à représenter l'objet absent ; elle le livre presque dans sa totalité indivise, mais absent. Pourtant, née à son contact, l'image contribuera à l'appauvrir, à le faire disparaître, si le sentiment ne reprend pas une vigueur normale au milieu d'événements réels.

### III. — L'élément magique.

Alain niait l'existence de l'image<sup>2</sup> : entre la perception vraie et la perception fautive livrant une réalité présente ou une réalité en mirage, entre le jugement clair et distinct et le jugement faux, il ne peut y avoir d'intermédiaire. Alain ne remarquait pas assez la manière étrange, presque contradictoire, dont *apparaît* l'objet à la conscience imageante. L'objet que j'imagine est une réalité dans l'espace, le Panthéon par exemple. Quand il m'apparaît en image, je ne réussis pas à distinguer la couleur du fronton de celle

<sup>1</sup> « On pourrait parler d'une danse en face de l'irréel, à la façon dont un corps de ballet danse autour d'une statue. Les danseuses ouvrent les bras, tendent les mains, sourient, s'offrent tout entières, se reprennent et s'enfuient ; mais la statue n'en est point affectée : il n'y a pas de relation entre elles et le corps de ballet » (184).

<sup>2</sup> « Beaucoup ont comme ils disent dans leur mémoire, l'image du Panthéon et la font aisément paraître, à ce qu'il leur semble. Je leur demande de bien vouloir compter les colonnes qui portent le fronton ; or non seulement ils ne peuvent les compter, mais ils ne peuvent même pas l'essayer. Or, cette opération est la plus simple du monde, dès qu'ils ont le Panthéon réel devant les yeux. Que voient-ils donc lorsqu'ils imaginent le Panthéon ? Voient-ils quelque chose ? » (*Système des Beaux-Arts*, p. 342)



des colonnes ; je ne pourrais pas compter le nombre de celles-ci. Je ne saurais dire s'il m'apparaît en plan ou en perspective. Pourtant j'imagine le Panthéon. C'est que je *sais* que l'objet est extérieur, qu'il a des colonnes, que leur nombre est tel, que son apparence en perspective ne coïncide pas avec son apparence de face ; mais ce qui m'est *donné* c'est l'objet dans sa totalité : le Panthéon dont les parties se juxtaposent. Le savoir vise un objet ; le sentiment livre l'unité d'un événement. De là, le caractère presque absurde de tout le contenu imaginaire si nous le soumettons à l'analyse. Que dirons-nous du rêve ?

Je suis parfois étonné des visages d'hommes qui m'apparaissent en image ; je ne puis immédiatement les identifier. En y réfléchissant, ce sont deux visages distincts qui se sont *contaminés* dans ma vie intérieure. J'essaie de me représenter la villa que j'avais habitée l'an dernier au bord de la mer : elle *m'apparaît* avec la toiture et les fenêtres de ma maison de campagne. — Le contenu de l'image est souvent tel, qu'il est impossible qu'il me soit apparu ainsi en perception : un dé m'apparaît en *image* à la fois du dehors et du dedans. « Si je serre le bras de ce fauteuil dans ma main, « une main en image va surgir fermée sur un bras de fauteuil en « image. Mais cette main fermée sur ce bras opaque, je la *vois* « de l'intérieur, je vois la paume et l'intérieur des doigts, comme « si le bras était en verre » (p. 121). En imagination, l'objet est comme ces dessins d'enfants, dans lesquels le visage en profil apparaît avec deux yeux.

La conscience imageante est presque contradictoire ; elle est, faisons-nous remarquer, souvent préconçue. Nous pouvons aller jusqu'à dire qu'elle est *prélogique* au sens où Lévy-Bruhl entendait ce mot. Je suis aux Offices de Florence, je regarde un portrait de Charles VIII. Je sais que Charles VIII est mort : ces lèvres peintes sur le tableau, ce visage, ce front, etc. me renvoient à des lèvres réelles devenues depuis longtemps poussière. Pourtant, en regardant le tableau, je ne tiens pas compte de cette référence : ces lèvres sensuelles peintes sur le tableau, ce front buté, produisent sur moi une certaine impression et cette impression

s'adresse à ces lèvres-là. Charles VIII est ici présent. Dirai-je par *procuration* ? Non, plutôt par *émanation*. Lui, là-bas, dans un passé mort, il visite ce tableau ; « il s'incarne, il descend dans l'image. « C'est ce qui explique l'attitude des primitifs vis-à-vis de leurs « portraits, ainsi que certaines pratiques de la magie noire (l'effigie « de cire qu'on perce d'une épingle, les bisons qu'on peint sur les « murs pour que la chasse soit fructueuse) » (p. 39).

Ce serait une très belle étude à faire que de déterminer, avec des exemples empruntés aux modes actuels et primitifs de la conscience, les aspects *magiques* de l'image. Sartre nous donne à ce sujet de précieuses indications. En *imaginant* Chevalier derrière le visage, les grimaces et les gestes de son imitatrice, nous nous demandons si ce qui nous amuse c'est Chevalier retrouvé en *personne* ou plutôt l'état hybride dans lequel se trouve la conscience : nous passons insensiblement de la perception à l'image, du corps de l'imitatrice à Chevalier et de lui à elle. Si court que soit l'instant où l'imitation est saisie comme parfaite, il nous semble que la fantaisiste soit *possédée* par son objet. « Ainsi, originellement, un imitateur est un possédé. Peut-être faut-il expliquer par là le rôle de l'imitation dans les danses rituelles des primitifs »<sup>1</sup> (p. 45).

Un cas de conscience imageante à base sensible, que Sartre étudie avec soin, est celui des images hypnagogiques. — De la transformation du champ des phosphènes jusqu'à l'apparition des toiles à formes bizarres, d'objets à contours plus ou moins fixes, nous ne voudrions qu'indiquer les états de conscience correspondants. D'abord, un fléchissement des membres, du tronc ; on est couché, non pas endormi ; surtout, un flot de pensées qui coulent rapidement ou qui se suivent en se répétant indéfiniment. La conscience n'est plus un pouvoir contemplateur ; elle ne se met pas assez à distance de ses images et de ses pensées ; elle ne prend plus par rapport à la réalité le recul nécessaire qui fait qu'on la

<sup>1</sup> Le rapport de *possession* est au cœur même de la représentation dramatique. Il n'importe pas que l'acteur réalise son personnage, mais plutôt qu'il s'en trouve possédé.

juge, qu'on se juge surtout en la contemplant ; au contraire, on pèse de tout son poids sur la réalité, « on se jette dans la balance, on est juge et partie ». La conscience est fascinée, captive ; non plus par la réalité comme telle ; elle est captive d'elle-même. La conscience se décide, pour ainsi dire, à produire, sur ce fond de fléchissement du corps et de l'esprit, des images de plus en plus étranges. — Mais il suffit d'une minute de conscience réflexive dirigée sur la conscience imageante pour que la fascination cesse. Dans le rêve, évidemment, cette libération n'est pas aussi facile. Sartre compare la conscience du rêveur et celle du lecteur de roman. Celui-ci se trouve hanté par les personnages ; il est comme dans un état d'envoûtement. Nous ne jugeons pas les personnages du roman, nous nous mettons à leur place ; ou plutôt ce sont eux qui se mettent en nous, qui nous visitent. Quelque chose de semblable, mais de plus radical encore, arrive dans le rêve. La fascination est complète ; nous ne pouvons pas en sortir. Les événements du rêve se déroulent selon un ordre non prévu par nous ; car pour prévoir, il faut qu'il y ait des possibilités envisagées. Ici, tout recul par rapport aux événements représentés est impossible. Et le monde du rêve, si toutefois il est permis de parler de monde, étant non déterminé, n'est pas libre non plus ; j'entends que la conscience n'est plus libre elle-même. Une fatalité inexorable commande les événements qu'elle se représente. Il suffit que la conscience envisage une possibilité pour qu'elle se réalise aussitôt. « Le dormeur ne se dit plus : j'aurais pu avoir un revolver, mais tout à coup il a un revolver dans la main. Mais malheur à lui si à ce moment-là lui vient une pensée, qui, dans la veille, s'exprime sous la forme *Et si le revolver s'était enrayé !* Ceci ne peut exister dans le rêve : ce revolver sauveur, au moment même où l'on veut s'en servir, il est tout à coup enrayé » (p. 298).

Le dormeur prend-il une part, un rôle actif dans le rêve ? Comme dormeur, nullement mais uniquement comme moi imaginaire. Moi je vis dans le rêve ; mais c'est moi irréel qui suis transporté, qui vis irrésolument mon rêve. Le moi éprouve un sentiment spécial : le moi qui vit dans le rêve tient au moi réel par un lien

d'*émanation*. C'est comme une photo de moi pour mes amis : moi dans la photo, j'*émane* pour ainsi dire du moi réel. La différence c'est que le dormeur est ici réellement pris ; comme dans un jeu sans doute, mais un jeu qui m'engage assez loin, qui me force à continuer, à demeurer dans le rêve : « Je ne puis rompre l'enchantement, je ne puis faire cesser une aventure imaginaire qu'en produisant une autre aventure imaginaire, je suis obligé de vivre jusqu'à la lie la fascination de l'irréel. Nous avons là la représentation parfaite et close de ce que serait une conscience pour laquelle la catégorie du réel n'existerait pas du tout » (p. 221).

#### IV. — L'irréel.

« L'acte d'imagination... est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession. Il y a dans cet acte toujours quelque chose d'impérieux et d'enfantin, un refus de tenir compte de la distance, des difficultés... A ces ordres de la conscience, les objets obéissent : ils apparaissent. Mais ils ont un mode d'existence très particulier... » (p. 161).

Nous avons déjà vu comment apparaissaient ces objets ; nous nous demandons maintenant en quoi consiste leur structure. Demande peut-être étrange : je vise Pierre et Pierre m'est donné. Pierre, lui, en chair et en os, existe ailleurs, existe sous le mode corporel, comme moi qui l'imagine actuellement. Je ne m'inquiète pas de son existence corporelle ; je puis la constater si je vais par exemple auprès de lui. J'envisage Pierre dans la modalité : il existe ailleurs. Que signifie exactement pour la conscience imaginaire *Pierre existant ailleurs* ? Quel est le statut de l'objet qui apparaît à la conscience comme existant ailleurs ? Que suis-je pour un ami qui me contemple en photo ? Qu'est-ce que Charles VIII comme *objet* du tableau des Offices à Florence ? Au fond, c'est à peu près comme si nous demandions : qu'est-ce que le rouge

pour Renoir quand il a fait tel tableau que nous avons vu au Louvre ?

On voit que la question est d'autant plus importante qu'elle décide de la structure même de l'œuvre d'art. C'est au fond toujours la même question : comment l'objet apparaît-il à la conscience imageante ? Nous avons vu la transformation de la conscience, quand elle a passé du stade perceptif au stade imageant. Quelle est maintenant la destinée de l'objet de la conscience, une fois que celle-ci est transformée ? — « Y a-t-il deux Pierre, celui qui m'apparaît en image et celui qui n'est pas là et qui existe ailleurs ? Nullement ; il n'y a qu'un seul Pierre, celui-là précisément qui existe ailleurs. C'est celui-là que je vise ; n'être pas là est sa qualité essentielle » (p. 163).

L'objet en image est un irréel d'une triple irréalité. Irréalité spatiale d'abord : nous entendons que l'objet imaginaire possède un espace mais ce n'est pas l'espace réel, celui de la perception. L'espace perceptuel est relatif : Cébès est grand relativement à Socrate, mais petit par rapport à Phédon ; la distance de Pierre qui marche vers moi diminue au fur et à mesure par rapport à moi. L'espace imaginaire est *absolu* : Pierre, je ne sais comment, m'apparaît petit en lui-même ; c'est une qualité qui lui est intérieure. De même, à mesure qu'il avance vers moi en image, Pierre ne change pas par rapport à quoi que ce soit ; c'est sa couleur, sa visibilité et sa distance absolues qui changent. En d'autres termes, l'espace n'est pas saisi comme un ensemble ordonné de relations externes ; l'espace est un terme en relations intérieures, ou encore une qualité d'appartenance. Je n'imagine pas mon ami dans sa chambre comme je l'avais vu à ma dernière visite ; je me représente plutôt sa chambre comme liée à lui comme ne faisant qu'un avec lui. <sup>1</sup>

Irréalité temporelle, ensuite. Il existe des objets imaginaires qui ne comportent pas de temps : le centaure, le sourire de Pierre,

<sup>1</sup> De même pour la caricature dans le journal : « A travers cette qualité presque abstraite, nous intentionnons l'homme célèbre en image. Aucun de ses traits n'est véritablement réalisé sur le papier : il est là, à l'état indifférencié, dans l'espace intermédiaire, entre le chapeau et la pipe, l'espace que nous concevons comme plein — plein de lui » (p. 52).

son regard. Pour les objets imaginaires qui donnent l'apparence de durer, ainsi les objets du rêve, leur durée contraste par sa longueur avec la mienne. Les événements d'un rêve occupent peut-être deux ans, alors que dans ma conscience ils n'ont duré que cinq ou dix minutes. S'agit-il d'un écoulement très rapide dont une conscience éveillée serait incapable ? Je crois qu'il s'agit plutôt d'événements doués de durée intrinsèque, de durée qui ne s'écoule pas, événements qui se soudent tant bien que mal entre eux. Il arrive que le temps de l'objet en image double la durée réelle : « si pendant que Pierre se verse à boire derrière mon dos, je me représente qu'il se verse à boire *en ce moment*, les deux présents, le présent irréel et le présent réel ne coïncident pas... L'appréhension de l'un coïncide avec l'anéantissement de l'autre » (p. 169). — Le temps imaginaire n'a rien à voir avec la durée d'un morceau de sucre qui fond. « C'est une ombre de temps qui convient bien à cette ombre d'objet avec son ombre d'espace » (p. 170).

Irréalité mondaine, enfin : les objets irréels ne constituent pas un monde parce qu'ils n'obéissent pas à la double loi qui gouverne les objets d'un monde : ils manquent d'individuation ; et ils ne se maintiennent pas en équilibre durant leurs transformations. Ils sont trop pauvres pour avoir quoi que ce soit en commun avec les objets de la perception, pour constituer des objets individuels réels. Quand je regarde Pierre, je suis pour ainsi dire débordé par mon objet : chaque qualité de son visage, chaque partie de son corps, renvoient à d'autres qualités, à d'autres parties ; ses taches de rousseur voilent la blancheur de son teint. Le pli avant de son pantalon renvoie au pli arrière, actuellement invisible. Rien de tout cela dans l'objet en image : Pierre en image se réduit à quelques traits, quelques maigres rapports, déterminations spatiales appartenant d'ailleurs à diverses coupes de l'objet, sans souci de cohérence individuelle. — Si nous arrivons à faire subir une modification à Pierre en image, il ne se maintiendra pas tout à fait en équilibre ; « si je cherche à me représenter mon ami avec un nez cassé, il peut arriver que je le manque, et, entraîné à compléter la forme ainsi introduite, je fasse apparaître un visage de boxeur

qui n'est plus du tout celui de Pierre.» De même si je veux imaginer mon ami dans une posture que je ne lui connais pas, si je veux le coiffer, en image, d'un haute-forme, j'arriverai à me représenter la tête et le haute-forme, mais non pas l'un sur l'autre en équilibre normal. Je verrai peut-être le chapeau essayant de se poser sur la tête mais n'y réussissant pas ; effort continu de ma part, mais jamais un succès complet. — En général je ne peux introduire des changements volontaires dans l'objet irréal. Si j'imagine un mouvement, ce sera toujours sous la forme d'un objet en mouvement. Mais si l'objet imaginé était immobile, j'essaierais vainement de me le représenter comme mobile. Brusquement, voilà le même objet qui m'apparaît, un instant après, en mouvement. Ce que je dis pour l'objet isolé, je le dirai aussi pour un ensemble d'objets. « Si je veux me représenter une scène un peu longue en image, il me faudra produire par saccades des objets isolés, dans leur totalité et établir entre ces objets, à coups d'intentions vides et de décrets, des liaisons *intra-mondaines* ». (p. 174-175)

Les objets irréels «se donnent toujours comme des totalités indivisibles, des absolus. Ambigus, pauvres et secs... apparaissant et disparaissant par saccades, ils se donnent comme un perpétuel ailleurs ;... ils nous offrent d'échapper à toute contrainte de *monde*, ils semblent se présenter comme une négation de la condition d'être dans le monde, comme un anti-monde.» (p. 175)

Ces remarques ont une portée immédiate sur la nature de l'œuvre d'art et sur les caractères du *beau*. On a coutume de dire que l'artiste réalise son idée ; il serait plus juste de dire qu'il *irréalise* les objets de ce monde. L'œuvre d'art n'appartient pas au monde ; c'est un néant par rapport à lui et le monde s'anéantit lui-même sous l'un de ses aspects, chaque fois qu'un objet est saisi comme œuvre d'art. — On parle de certaines couleurs, de certaines formes en peinture, comme ayant une qualité sensuelle. Si cela est vrai, ce n'est pas par là qu'elles peuvent viser à l'effet esthétique. En tant qu'elles produisent sur moi une impression sensuelle, je ne suis pas encore ou je ne suis plus dans l'attitude artistique. Par contre, il suffit de voir souvent que ces couleurs dites sensuelles

se trouvent dans des ensembles de couleurs et de formes qui les situent en dehors de la réalité. Ainsi le rouge d'un tableau de Matisse est *laineux* parce que l'effet en est obtenu par la proximité d'un tapis ; il est tel rouge parce qu'il contraste avec le vert raide et glacé d'une tenture murale. Toutes sortes de qualités qui sont voulues comme incompatibles avec la perception de la réalité. L'art cubiste est un témoignage éclatant en faveur de l'irréalité de l'objet d'art. Si l'on dit depuis le cubisme que la peinture ne doit plus symboliser la réalité, il faut savoir comment on l'entend. Loin que cela signifie que le peintre nous livre la réalité, il faut penser que ce sont des objets neufs qu'il nous montre. Ils sont d'autant plus artistiques qu'ils nous demandent davantage de renoncer à la conscience réalisante. Objets qui « n'existent... nulle part dans le monde... et qui se sont emparés de la toile par une espèce de possession. » La septième symphonie, écoutée il y a huit jours, est entièrement hors du réel. « Elle a son temps propre,... qui s'écoule de la première note de l'allegro à la dernière note du finale, mais ce temps n'est pas à la suite d'un autre temps qu'il continuerait et qui serait *avant* l'attaque de l'allegro ; il n'est pas suivi non plus d'un temps qui viendrait après le finale. »

De là, on peut et doit avoir le courage de conclure que le réel n'est jamais beau. Pour autant que je demeure dans l'attitude réalisante, je m'interdis la jouissance artistique. Il faut par rapport au monde que j'opère le recul nécessaire, pour que, pendant quelques instants, il subisse la modification d'irréalité ; alors, je suis vraiment dans la situation qui permet à la beauté de se présenter, qui me permet aussi d'en prendre conscience, de l'appréhender. « L'objet devient *intouchable* ; il est hors de notre portée... C'est en ce sens que l'on peut dire : l'extrême beauté d'une femme tue le désir que l'on a d'elle... Pour la désirer, il faudra oublier qu'elle est belle, car le désir est une plongée au cœur de l'existence dans ce qu'elle a de plus contingent et de plus absurde » (p. 246).

J'ai dit, au début de cet article, que le lecteur de *L'Imaginaire* se trouve constamment ramené à *La Nausée*. L'on comprend dans



quel sens. Je ne songeais pas seulement à la manière dont l'auteur évoque si à propos le personnage d'Annie, ni aux analyses pénétrantes de la vie affective qui correspondent étonnamment aux descriptions du roman ; je songeais surtout aux affirmations de base de *L'Imaginaire*, à ses conclusions, qui coïncident avec ce que je pourrais appeler la décision finale de *La Nausée*. Expliquant le sentiment de malaise que l'on ressent en sortant d'une pièce réaliste, Sartre écrit à la fin de *L'Imaginaire* : « Ce malaise est tout simplement celui du dormeur qui s'éveille : une conscience fascinée, bloquée dans l'imaginaire, est soudain libérée par l'arrêt brusque de la pièce... et reprend soudain contact avec l'existence. Il n'en faut pas plus pour provoquer l'écœurement nauséux qui caractérise la conscience réalisante » (p. 245 ; je souligne).

Nous soulignons d'autant plus ce passage qu'il révèle la parenté étroite des thèses soutenues dans *L'Imaginaire* avec la vision d'ensemble de la réalité et de l'existence humaine qui se dégage de *La Nausée* ; le lien aussi étroit de la description concrète de la conscience dans *L'Imaginaire* à une interprétation métaphysique sous-entendue. Cette interprétation se présente devant l'esprit de l'auteur, non seulement comme un couronnement de sa pensée, mais aussi comme une armature inséparable de sa description. Notons que la conscience réalisante désigne, pour Sartre comme pour la phénoménologie, l'acte de percevoir, l'acte qui porte sur la réalité en tant qu'elle est *donnée en personne* (selbstgegeben). Or, il ne ressort nullement d'une description phénoménologique, que la perception soit caractérisée par ce que Sartre appelle « l'écœurement nauséux ». Ni sa description de la perception, ni la description husserlienne à laquelle il se réfère à plusieurs reprises, ne justifie une conclusion ni même une impression de ce genre. Il semble que l'auteur dépasse en ceci une description objective de la conscience réalisante. D'un autre côté, il y a un excès dans ses conclusions sur la nature de l'œuvre d'art et sur les caractères du beau. L'objet *absent* se trouve équivalent chez lui et même identique à l'objet *irréel*. Et loin de spécifier l'emploi de ces termes, il semble passer d'une expression à l'autre sans

la moindre explication. De même « être ailleurs », « n'être pas là » se trouvent identifiés à « n'être pas », à l'irréel encore une fois. Il arrive par conséquent que, quand il parle de l'irréalité de l'œuvre d'art, quand il affirme que le réel n'est pas beau, l'auteur dépasse ce qu'implique le caractère « d'être ailleurs », dépasse aussi le thème de l'évasion. Ces malentendus assez graves, qui compromettent un peu l'objectivité de la description, proviennent, me semble-t-il, de ce que dans l'esprit de Sartre se rencontrent deux inspirations métaphysiques différentes : l'inspiration phénoménologique authentique, celle de Husserl par exemple, et l'inspiration de l'existentialisme pessimiste, celle de Heidegger. Je n'insinue nullement que l'auteur de *L'Imaginaire* ait emprunté à l'un ou à l'autre philosophe le contenu de ses méditations. Déjà, dans *La Nausée*, nous étions un peu frappés de rencontrer, chez un esprit vraiment génial, un sentiment aigu de l'existence dans son épaisseur, en même temps que la volonté franche de chercher par-delà, sinon par-dessus l'existence, une réalité plus ordonnée, plus intelligiblement constituée et architecturée. De l'impression qu'un romancier a de l'existence, nous ne pouvons certes pas discuter ; d'autant plus que cette impression se caractérise par son irréalité, par son « être ailleurs ». Mais en retrouvant cette impression comme conclusion d'un ouvrage de philosophie, nous avons dû marquer notre surprise. La description de *L'Imaginaire* reste pourtant d'une fidélité à son objet, d'une richesse et d'une pénétration exceptionnelles.

NAGUIB BALADI

# CHRONIQUE

## NOTES SUR L'ENSEIGNEMENT D'ANDRÉ LHOTE

Peu d'artistes, au cours de cet âge d'or que fut pour la peinture l'entre-deux guerres, ont été plus injustement critiqués qu'André Lhote. N'appartenant à aucune école, ne s'étant rallié à aucune coterie, il lui a fallu payer le prix de son indépendance. On n'a jamais porté de jugement sur ses tableaux sans leur opposer ses essais critiques, sans lui faire grief de cette étonnante lucidité dont on prétendait qu'elle étouffait son inspiration. Mais ce qu'assurément on lui a le moins pardonné, c'est d'avoir une Académie et d'y enseigner la peinture.

Nous savons à quoi nous en tenir sur la popularité que l'on fabriquait à certains artistes et sur les « combines » auxquelles se prêtaient les demi-penseurs qui légiféraient en matière d'art, puisque, ici comme ailleurs, l'incompétence avait toutes les audaces. Combien gênant pour eux devait être ce peintre qui, muni de l'autorité que donne la connaissance, militait pour humaniser la peinture et pour la rendre aux absolues rigueurs de la théorie.

Il est facile de comprendre aujourd'hui pourquoi Lhote s'écriait en 1930 : « La peinture ne se vend plus, la peinture est sauvée. » C'était gravement défier les coteries souveraines du marché de la peinture, mais depuis longtemps déjà sa position à cet égard était prise.

Car pour avoir osé, en 1917, s'interroger dans les pages de la NRF et se demander au lendemain d'événements douloureux (et combien moins que ceux que nous avons vécus depuis 1940), quel langage plastique conviendrait à la vérité nouvelle qu'il venait de découvrir, Lhote fut sommé de se taire par certains marchands de tableaux qui sentaient menacées de la sorte leurs plus minutieuses manœuvres publicitaires. Il refusa d'obtempérer, et bien peu de ses lecteurs se doutent de ce qu'il lui en coûta.

C'est autant par la gravité des théories auxquelles il se réfère et par sa recherche des invariants plastiques, que par l'insistance avec laquelle, dans ses tableaux comme dans ses écrits, il a prôné le retour à l'homme, que Lhote prend aujourd'hui toute son importance.

L'écrivain est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en parler. Rarement chroniques ont été aussi fidèlement suivies que celles qu'il publiait dans la NRF. On peut même affirmer que Lhote est le seul qui ait valablement parlé de la peinture, c'est-à-dire en peintre. Nous avons été inondés de livres sur l'art, mais les littérateurs ont souvent tendance à trancher des questions artistiques avec la seule autorité que leur confère leur goût particulier, laissant des conceptions étrangères à la technique occuper dans ce domaine une place prépondérante. On en a des exemples frappants dans les *Salons* de Diderot, pour parler du passé, et dans l'essai de Gertrude Stein sur Picasso.

Mais il est un autre aspect d'André Lhote que l'on connaît moins parce qu'il est réservé à ses seuls élèves et qui est de beaucoup le plus important : le maître, celui que reflète le « *Traité du Paysage* ».

Dans son « *Académie contre l'académisme* » Lhote, plus encore qu'il n'enseigne, cherche avec ses élèves à dégager de leurs études les lois éternelles de la plastique. Ces corrections le passionnent autant qu'eux, sinon davantage, et il ne donne jamais un conseil qu'il n'appuie d'un exemple ou d'une référence au Musée. Ses cours sont avant tout une leçon d'humilité, aussi bien devant les disciplines qui s'imposent à l'artiste que devant les chefs-d'œuvre de la tradition picturale. « Je ne suis pas ici en qualité de professeur, se plaît-il à répéter, je suis un propulseur, un délégué des Musées ».

Et s'il se réfère constamment au Musée, ce n'est pas sans préciser que l'on n'imité pas Rembrandt, mais les lois auxquelles il a obéi, et que le point d'arrivée de Cézanne doit être le point de départ du peintre d'aujourd'hui.

\* \* \*

Il semble cependant que le seul mot de « théorie » suffise à mettre en fureur ceux qui n'ont pas à s'en servir, ceux à qui l'on ne demande que d'apprécier une œuvre d'art et non de la juger. Déplorant d'un côté que l'enseignement des Maîtres de la Renaissance se soit perdu,

ils reprochent par ailleurs à Lhote ce qui nous le rend précieux : ses théories. Ainsi donc, amenés par passion à combattre celui qui a cherché le plus fortement à renouer avec la tradition, à faire un tableau impressionniste avec des procédés traditionnels, ils oublient volontiers que Léonard, pour lequel ils professent une superstitieuse admiration, a dit aussi sèchement qu'impérativement : « Il faut décrire la théorie et puis la pratique... Au peintre est nécessaire la mathématique appartenant à son art. »

Certains ont parlé de l'Académie Lhote comme d'une école de recettes cubistes où celui que l'on a été jusqu'à appeler un « petit esthéticien de nos jours » s'astreint à inculquer à des jeunes filles scandinaves son « petit système ». D'autres, moins malhonnêtes mais non moins mal informés, lui ont reproché de dessécher l'inspiration par des théories qu'ils jugeaient rigides. Nous ont-ils assez ennuyés avec leur primauté de l'instinct, avec la légende du peintre bête, de l'artiste qui crée comme l'oiseau chante. Nous ont-ils assez proposé Bombois ou Séraphine comme les purs modèles, Vlaminck comme l'exemple du tempérament déchaîné ! Pour nous, qui venons de traverser les affres d'une guerre que nous devons à l'incompétence de conducteurs improvisés, combien plus séduisante est une doctrine qui prône « qu'il n'est pas de travail durable sans le secours de l'intelligence, pas plus qu'il n'est de spéculation intellectuelle féconde sans préalable soumission de l'individu à l'objet, sans préalable sommation de l'instinct. »

André Derain disait en 1935 : « Le grand danger pour l'art, c'est l'excès de culture. Le véritable artiste est un homme inculte. » André Lhote, au contraire, pressait ses élèves de se soumettre aux rigueurs de l'esprit. Il écrivait : « Le salut est promis à ceux qui dégageront, par des méditations cristallisées en théorie, leur intelligence submergée par l'instinct. »

On sait où ces professions de foi et la pratique des opinions qu'elles font supposer ont conduit l'un et l'autre peintres ; car il en va de la peinture comme de toute autre œuvre de l'esprit. Il n'est pas étonnant dans ces conditions que Derain ait fait bon marché d'une culture qu'il estimait dangereuse pour son talent (et c'est là sans doute qu'il rejoignait le plus sincèrement l'occupant nazi), alors que Lhote, dans une polémique acharnée, a défendu Picasso que l'on attaquait lâchement, à un moment où il ne faisait pas bon en Europe affirmer certaines convictions. On peut donc accorder à Derain que la culture constitue un danger pour l'artiste, puisque dans certaines circonstances elle lui donne le courage de s'exposer pour la défendre.



Comment oublier l'expression des rescapés de la rue Bonaparte<sup>1</sup> qu'un inexplicable caprice avait poussés vers l'Académie Lhote? Dès les premières corrections, ils comprenaient la stérilité de l'enseignement qu'on leur avait dispensé à l'Ecole, et voyaient s'ouvrir devant eux ce domaine infini de l'Art qu'ils croyaient pourtant avoir définitivement arpenté. Il ne s'agissait plus pour eux de faire tourner un nez, non plus que pour leur nouveau maître de redresser une académie selon les canons consacrés, mais d'abord de comprendre ce qu'était la peinture, ensuite de se révéler à soi-même.

On a prétendu que Lhote distribuait des formules. Rien n'est moins exact. La base même de sa méthode est de chercher à comprendre, avec l'élève, ce que celui-ci veut exprimer. Tâche ardue, pour l'étudiant comme pour le guide, d'autant plus qu'en peinture dire trop c'est dire mal, et que, là plus qu'ailleurs, le pléonasme est un danger constant qu'il faut apprendre à écarter.

Avant même que de parler de règles, Lhote avertit ses élèves que l'intelligence d'un peintre, c'est sa sensibilité. S'il préserve par une sorte de difficile diagnostic le meilleur d'eux-mêmes, il leur recommande ensuite de faire proliférer sur la toile leur sensation première, de mettre tous leurs moyens techniques au service de leur émotion. Car il ne s'agit point seulement pour le peintre d'être sensible, il faut qu'il soit impitoyable avec soi-même dans l'exécution, qu'il traque toutes ses faiblesses, qu'il renonce aux solutions paresseuses. « La peinture que je vous enseigne, on peut en faire ce que l'on veut, mais il faut que les règles soient respectées. »

Certes, il y a là de quoi déplaire aux amateurs de tempérament qui prétendent qu'à trop se soucier des lois de la peinture on perd sa personnalité. Mais pour Lhote elles constituent une indiscutable réalité — il va en chercher des exemples jusque chez des peintres d'instinct comme le douanier Rousseau ou Utrillo. Hors d'elles, point de salut.

Quant à la « personnalité », il recommande de ne pas s'en occuper, car on ne s'occupe de sa santé que lorsqu'on est malade... « Il faut

<sup>1</sup> L'Ecole des Beaux-Arts est sise Rue Bonaparte.

bondir hors de soi-même grâce au tremplin des règles, saut périlleux mais nécessaire. Les primitifs étaient jugulés par des règles étroites à l'application desquelles un clergé peu tendre veillait. La règle donc ne paralyse pas, ceux qui le disent sont des fous sinon des imbéciles».

Il est un élément essentiel de la méthode d'André Lhote sur lequel il importe d'insister : le sens critique qu'il s'évertue à développer chez les jeunes peintres. Cette inquiétude perpétuelle, ce désir de réviser ses conceptions, de se référer sans cesse au Musée, c'est assurément le plus précieux apport du maître à ses élèves et comme le couronnement de ses leçons. On y puise non seulement la force de lutter contre ses propres défaillances, mais aussi une plus profonde compréhension de la peinture de tous les temps. Car Lhote nous apprend à aimer la peinture moderne au même titre que l'ancienne, où il va chercher des exemples fréquents. Que ne gagnerait-on pas à comprendre pourquoi il insiste tellement sur la nécessité d'analyser quotidiennement et crayon en main une œuvre que l'on admire, qu'elle soit d'un classique, d'un moderne ou d'un *sauvage*, de chercher à savoir pourquoi elle nous plaît, pourquoi elle est belle, non pas spirituellement seulement, mais matériellement, techniquement. Il appelle ces analyses salutaires des « exercices de purification », que tout artiste devrait faire chaque jour, comme on dit une prière du matin. Et une fois sa propre toile achevée, c'est encore un tableau de maître qui permettra au peintre de se rendre compte où il en est de ses rapports avec la peinture ; car dès que ce rapprochement ne lui paraît pas trop indécemment, c'est signe que son œuvre est réussie.

C'est donc par une constante auto-critique que l'on peut rendre encore plus efficace son expérience, plus fructueuse sa sensibilité. « Il faut faire le procès de son tableau, dit Lhote. Le génie consiste à bien se corriger. L'invention n'est pas une chose foudroyante que l'on fait sur nature, elle s'exerce à la correction. L'esprit critique est la forme supérieure de l'invention. »



Point n'est besoin de rappeler avec quelle insistance Lhote a prêché l'humanisation de la peinture ni comment il a toujours réclamé que l'on place « un fumeur au bout de la sempiternelle pipe cubiste, ou des bras inspirés autour de l'obsédante guitare insonore ». On ne peut dissocier cette préoccupation théorique d'un autre souci dont il a maintes fois

exprimé l'importance primordiale ; voir l'homme réintégré dans sa dignité. Celui qui disait à ses élèves : « il faut modeler un paysage comme un corps humain, qui est le prototype de toute peinture », est le même qui écrivait : «... Les faibles périront, les forts s'humaniseront. Ils comprendront que le salut est dans un retour à un art d'expression. La question du tableau UTILE est posée, à une époque où personne ne peut se détourner de l'immense et terrible interrogation qui est faite à l'homme. Le règne des héros commence, et l'art en a de tout temps suscité. »

S'il est des ornements qui servent à donner l'échelle d'un tableau, la présence de l'homme dans un paysage exalte sa profondeur tout en lui rendant cette noblesse qui n'appartient qu'aux œuvres humaines. Car « l'homme est la commune mesure des éléments », le commun dénominateur moral, au même titre que les dominantes chromatiques et géométriques qui créent l'unité matérielle.

Des peintres qui nous sont également chers, entre autres Gromaire et Goerg, avaient proclamé, eux aussi, non seulement le retour à l'humain dans l'œuvre, mais le retour à l'homme par le truchement de l'œuvre, le droit pour la masse d'être éduquée, le devoir pour l'artiste d'élargir le plus possible son public.

C'est l'homme qui est la commune mesure des éléments... Cet homme dont la dignité a été piétinée, que pendant des années d'enfer on a traîné de la boue à la torture, et avec lequel il faudra, demain, reconstruire les villes et oublier les dures épreuves, cet homme fraternel et lamentable qui, en ces heures de haine, est plus près de nous que jamais.

En août 1939, dans ce village de Mirmande où, en été, il donne un cours de paysage, et que bouleversaient déjà les premiers grondements de la guerre, Lhote disait à ses élèves : « Le fait de vivre dans une époque comme la nôtre, qui tâche de trouver une nouvelle répartition des éléments, cela doit se retrouver dans votre peinture. »

Cinq années ont passé, pendant lesquelles nous n'avons tous puisé de réconfort que dans les œuvres et le souvenir de certains hommes. Cinq années pendant lesquelles le seul mot qui présentait pour nous un semblant de réalité était DEMAIN. Cinq années pendant lesquelles la conscience n'était qu'anxiété, pendant lesquelles il n'était d'attente que mortelle. Combien d'entre nous, fidèles à leur courte jeunesse, se sont-ils préparés à reprendre la tâche commune qui nous souriait déjà ?

Nous avons tout pleuré, au cours des sombres journées de cette guerre, parce que nous avons cru tout perdre. Ce désespoir ne naissait pas d'un



manque de confiance en les destinées de l'homme, mais de l'obscurité où nous nous sentions soudainement plongés sans que rien nous y eût préparés. Nous avons vécu cinq années d'un exil brutal et inattendu, séparés de cette réalité vivifiante qu'est la France pour ceux qui lui ont tout demandé et qui s'apprêtaient à lui donner le meilleur d'eux-mêmes.

Mais ces angoisses et ce deuil auront au moins un effet salutaire sur notre génération et sur ses résolutions. Puisqu'on ne juge pleinement les qualités d'un être cher que lorsque la mort nous l'a ravi, nous avons pu, au cours de ces âpres années d'isolement, opérer un lent et magistral re-classement des valeurs. S'il ne nous appartient pas encore de faire le point et d'établir quels sont les hommes et les œuvres qui sont sortis grandis de cette épreuve, s'il nous faut attendre de pouvoir confronter nos résultats, il est néanmoins des témoignages que nous pouvons déjà verser au dossier de la reconstruction qui se prépare.

Pour les jeunes peintres qui croient encore en la dignité de l'homme autant qu'en celle d'un paysage composé, la voix de Lhote, qui n'a cessé de maintenir en eux l'ardeur toujours renouvelée de l'effort constructif, sera demain, plus que jamais, un signal de ralliement.

Car il y a des chants qui attendent leur guitare, et des hommes dans le monde qui attendent de chanter.

LAURENT MARCEL SALINAS.

## TEXTES A RELIRE

### ÉLOGE DES CRISES.

Les fragments qui suivent sont extraits des *Considérations sur l'histoire du monde*, écrites vers 1870 par Jakob Burckhardt. Il enseignait l'histoire à l'Université de Bâle et s'inquiétait déjà des deux menaces qu'il voyait fondre sur l'Occident : démagogie et tyrannie.

Trop savant en histoire pour accepter le déterminisme hégélien, il reconnaissait humblement que la « réalité historique », engendrée par un « phénomène pendulaire de décomposition et de reconstruction », peut être orientée, ou contrôlée, par la volonté de l'homme.

(N.d.I.R.)

L'on peut dire à l'éloge des crises que la passion est mère de grandes choses, c'est-à-dire la véritable passion qui cherche à créer du nouveau et non pas seulement à détruire. Des forces insoupçonnées s'éveillent dans les individus et les masses ; le ciel lui-même prend une autre couleur. Tout ce qui, être ou chose, est doué de quelque valeur, a la possibilité de se révéler alors, parce que les obstacles ont été renversés ou sont sur le point de l'être. Il faut considérer les crises et leurs exaltations fanatiques, appropriées chaque fois à l'âge du peuple en question, comme un signe authentique de vie, car la crise est un expédient de la nature semblable à la fièvre. Le fanatisme nous montre que les hommes placent encore certaines choses plus haut que les biens terrestres et que la vie elle-même, à condition cependant qu'ils ne soient pas exclusivement des fanatiques haineux et égoïstes tremblants. Toutes les évolutions spirituelles se font d'ailleurs par bonds successifs, dans la communauté comme chez l'individu.

Les crises représentent un carrefour dans notre développement. Elles nous débarrassent tout d'abord d'une infinité de forces extérieures dénuées de vie depuis longtemps, mais dont l'élimination était rendue impossible à cause de leur droit historique. Elles suppriment ensuite un certain nombre de pseudo-organismes qui n'ont jamais eu un droit à la vie et qui se sont incrustés dans tous les domaines de l'existence, formant la cause principale de notre prédilection pour la médiocrité

et de notre haine pour tout ce qui sort de la moyenne. Les crises nous délivrent aussi de la crainte exagérée des « changements » ; elles font surgir des personnalités entièrement neuves et vigoureuses.

.....

Le bouleversement à lui seul n'est que peu ou pas du tout nuisible à l'art et à la littérature ; au milieu de l'insécurité générale, de grandes forces spirituelles jusqu'alors ignorées surgissent et déconcertent totalement les simples profiteurs de la crise. Les beaux-parleurs sont toujours impuissants aux époques de terreur.<sup>1</sup> Il se trouve que des penseurs, des poètes et des artistes doués de génie aiment le danger précisément parce qu'ils sont forts et se sentent à l'aise dans une atmosphère plus libre. Les événements importants et tragiques mûrissent l'esprit, lui donnent une autre échelle des choses et lui permettent d'apprécier avec plus de liberté les contingences terrestres. *La cité de Dieu* de saint Augustin ne serait pas devenu un livre aussi significatif et indépendant, s'il n'avait été écrit pendant l'écroulement de l'empire d'Occident ; Dante composa sa *Divine Comédie* en exil<sup>2</sup>.

Il n'est pas nécessaire que les poètes et les artistes fassent une description de la crise qu'ils vivent ni même qu'ils la glorifient comme le firent le peintre J.-L. David et le poète Vincenzo Monti ; l'essentiel est que la vie humaine retrouve une nouvelle substance, que l'on sache répartir de nouveau ses préférences et ses haines et distinguer l'accessoire des conditions mêmes de l'existence. Rappelons-nous le mot de Renan : « Quant à la pensée philosophique, elle n'est jamais plus libre qu'aux grands jours de l'histoire. » La philosophie prospéra dans Athènes alors qu'un péril et une tension perpétuels y régnaient, bien que la vie publique y fût une sorte de crise permanente accompagnée de terrorisme, de guerre, de procès de haute trahison ou d'impiété, de dénonciations, et que l'on risquât sans cesse d'y être vendu comme esclave dans les traversées périlleuses. Par contre, durant les périodes très calmes, la vie paralyse l'esprit créateur en l'enveloppant dans son filet d'intérêts et de bien-être ; elle le prive de sa grandeur ; en outre, les talents ordinaires accaparent les premières places. L'art et la littérature ne représentent, pour ceux-ci, que des branches spéculatives, des moyens de se faire valoir ; n'étant embarrassés d'aucun des débordements du génie, ils n'éprouvent pas de peine à exploiter leur habileté. Ils n'ont même pas besoin de talent pour arriver. La véritable originalité, étouffée et muselée à ces époques par ceux qui crient le plus fort, doit attendre une période d'anarchie où tous les contrats d'édition avec leurs clauses sur le droit de reproduction tombent hors d'usage. Dans ces périodes de révolution, le public aussi se modifie ; et c'est la fin d'un protectionnisme qui a favorisé et « occupé » jusqu'alors ses seuls artistes préférés.

JACOB BURCKHARDT.

<sup>1</sup> (Adjonction) : Mais, hélas ! pas les fous.

<sup>2</sup> Les grands poètes persans de l'époque mongole, bien que les derniers de leur race peuvent être cités ici : Saadi écrit que « le monde était alors échevelé comme une tête de nègre ».

# LES EXPOSITIONS

Baroukh à l'Atelier d'Alexandrie.

A qui s'étonnait de le voir courir dans Rome, Michel-Ange vieillard répondit: «Je vais à l'École». Renoir tenait la peinture pour «un métier, comme la menuiserie et la ferronnerie»; Bouguereau et Dali, pour un sacerdoce, une initiation, pour l'extase mystique. Mais comme on demandait à Tintoret le secret de la peinture: «Dessinez!» fut la réponse. «Et après? — Dessinez! — Ensuite? — Dessinez!»

Métier, apprentissage, dessin, beaux mots utiles dont en vain on a voulu nous dégoûter, et vers lesquels nous revenons avides, car nous reconnaissons enfin qu'ils ont sens, et puissance. J'y pensais avec satisfaction, dans la salle des dessins, à l'exposition Baroukh. Sans ombre, sans éclairage, par le seul tracé de la ligne, Baroukh sait indiquer le modelé. On eût aimé voir d'autres esquisses, meilleures mêmes que celles qu'il exposa, et qui furent acquises par divers amateurs. On voudrait aussi que Baroukh s'appliquât désormais à dessiner de mémoire, et d'imagination: si les carnets de Vinci recommandent le dessin d'imitation, ils prescrivent aussi l'autre méthode; à bon droit.

Que les reliefs en soient suggérés en lignes sobres et gracieuses, ou patiemment modelés par les ombres, les portraits au crayon constituent le meilleur de cette salle. Chacun des modèles approuvait d'ailleurs avec insistance les visages exposés, à l'exclusion de celui pour lequel il avait posé. «Ils sont très beaux. Mais le mien n'est pas ressemblant», déclarait Mr X. ou Mme Z. Ne devrait-on pas savoir depuis tant de siècles que l'on peint, que les plus beaux portraits «sont ceux qui nous offrent les traits les plus déformés», autrement dit: des «caricatures supérieures»<sup>1</sup>.

Croit-on que Mona Lisa se jugeait «ressemblante», ou que la reine de Bohême, après la dernière séance de pose chez Moreelse, fut satisfaite de ses traits? Nous admirons Vinci, ce portrait de la reine, et nous exigeons de Baroukh ce que, faute de connaître leurs modèles vivants, nous n'exigeons ni des Clouet, ni de Rembrandt? (Que les timorés se rassurent: Baroukh est très capable de livrer, sur commande, des portraits si «ressemblants» et si richement coloriés qu'on jurerait une photo tirée de *Gone with the Wind*. L'un de ses grands mérites est de se refuser à cette prostitution).

Depuis le cubisme et le surréalisme, peu de peintres — je ne parle que de ceux qui, se respectant, nous respectent — ont eu le courage technique, et l'au-

1 André Lhote.

dace morale, de s'appliquer au portrait: les théoriciens du «modèle intérieur» avaient en effet réussi à déconsidérer le genre le plus malaisé, à persuader les jeunes peintres qu'on n'avait le droit de représenter que les fantômes du rêve, ou ceux de la névrose. Baroukh n'a pas écouté les sirènes. Qu'il coule encore un peu de cire en ses oreilles. Il évitera ce Charybde.

Mais gare à Scylla! Mis à part deux portraits, exposés avec les dessins, les toiles, en effet, sont décevantes. Du seul fait qu'on les voyait juxtaposées aux barbouillages d'un M. Sebasti, les études signées Baroukh prenaient quelque valeur. Heureux repoussoir, sans lequel nous aurions regretté plus vivement encore le Baroukh des années passées: je me rappelle en particulier une *Maternité*, fort inspirée de Gromaire et qui fut acquise par le Musée d'Alexandrie. Modèle pour modèle, Gromaire est moins périlleux que Bonnard (qu'on pressent au moins deux fois) ou Picasso (presque toujours présent), et je retrouve sans déplaisir son influence dans une des toiles les plus attachantes de cette exposition: *Les balayeurs*. Picasso, surtout, a ruiné plus d'un jeune talent. Il est fort utile de savoir que la partie éclairée d'un objet paraît distendue par rapport aux régions ombreuses; mais il y a maintenant un poncif des assiettes, des bouteilles, des vases, dilatés d'un côté par la lumière; ni plus ni moins poncif que le poncif des assiettes rondes que dessinaient les primitifs, ou que celui des assiettes ovales inventées par la perspective de la Renaissance. Objets, ou visages, découpés selon Baroukh, c'est-à-dire selon Braque ou Picasso, me semblent aussi peu authentiques que les portraits de J-G. Domergue. Baroukh récite sa leçon de cubisme. Il n'invente pas. Une seule fois, dans la *nature morte à la chaise*, il a obtenu un effet d'ensemble qui ne serait pas indigne de Borès. Que dire des monstres, aussi peu doués plastiquement que ceux de Brauner, auxquels parfois ils font rêver, et beaucoup moins effrayants, ou dépayés, que ceux du premier Dali, de Wolfgang Paalen, ou Leonora Fini. A quoi bon forcer à produire des goules et des robots un talent que rien n'entraîne nécessairement vers le morbide: cette fois, la leçon est de surréalisme. (Jérôme Bosch impose toujours sa vision; Valentine Hugo, plusieurs fois; Baroukh, pas une fois).

C'est dans les toiles qui transposent le modèle extérieur, dans la *Charrette*, que nous retrouvons le Baroukh à qui nous faisons confiance. Là même il y a un défaut: la patte arrière du cheval, à droite, est gauche, raide, paralysée: un fût de colonne. Mais quel effort de composition, et quel heureux succès. La courbe stylisée de l'écharpe répond aux rondeurs de la croupe du cheval, dont elle est comme une projection, croupe qui correspond à la courbe symétrique et opposée du cou tordu, laquelle à son tour se prolonge, en haut, en bas, par les courbes de la roue gauche; le même foulard qui commande ce système de formes, unit comme un arc-en-ciel la roue droite à la gauche. Formant l'axe de symétrie de toutes les lignes courbes, la raideur du cocher debout, avec la chute verticale des bras, annoncée par la chute du chapeau sur les yeux, et prolongée par les pattes arrière du cheval, introduit dans ce microcosme une verticale puissante, qui résiste aux courbes: chaque détail est à la place que lui assigna une raison supérieure aux arguments du réalisme-socialiste, une raison que nos Aragons taxeraient de «formaliste»: la raison des choses belles en vérité, laquelle est nombre et mesure (car raison, c'est *ratio*, c'est-à-dire calcul).

Cette charrette est belle parce que, parti pour la construire d'un système de formes géométriques, le peintre a su leur imposer la déformation, l'irrégularité

qui les rend acceptables et gracieuses. Paolo Uccello ne procédait pas autrement: il dessinait au compas la croupe de ses chevaux, et tempérait ensuite cette géométrie. «Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre», belle devise des ateliers de la renaissance italienne à condition qu'on la complète ainsi: «Que nul n'entre ici s'il n'est que géomètre.» Aujourd'hui que les livres de Matila Ghyka ont répandu les idées anciennes, réhabilité la section dorée, cependant que les épures de Lhote ont démontré que, s'il ne suffit pas pour faire une toile belle de la composer selon le nombre *phi*, quelque arrangement de cette nature est une des raisons de la beauté plastique, il est permis d'espérer que la composition, avec ses dures règles d'or, va reprendre l'importance que lui ont de tout temps reconnue tous les maîtres: la première. La matière de Baroukh étant banale encore, ce n'est que par la structure qu'il peut espérer nous attirer (certains coloris sont réussis: mais surtout sur les gouaches). Or, plus il va, plus Baroukh s'écarte de la route royale. Témoin à charge: cette grande femme au panier. Elle est née, par géométrisation systématique, d'un dessin que j'ai vu. Sinon l'évidente honnêteté du peintre, rien ne sauve cet essai malencontreux, rien, pas même, au centre d'intérêt, la tache des fruits orangés. Toute cette laborieuse géométrie semble fabriquée à dessein pour donner raison à Jean Paulhan qui reproche aux peintres actuels de montrer à nu leur truc géométrique. Il est toutefois un profit dans l'échec, si l'artiste se corrige, à cette occasion, d'un défaut devenu flagrant. Que Baroukh veuille bien comparer sa charrette et sa femme, qu'il regarde les toiles de Maria Blanchard (laquelle a réussi ce qu'il voudrait accomplir); qu'il dessine de mémoire, ou selon sa fantaisie, qu'il groupe ses personnages en compositions réfléchies, qu'il aille bientôt en Europe pour y apprendre chez un technicien minutieux à perfectionner sa matière, à mieux jouer des valeurs, et je suis convaincu qu'il deviendra le bon peintre qu'à travers les erreurs de cette exposition un critique attentif peut déjà discerner.

E.

## REVUE DES LIVRES

JEAN-PAUL SARTRE, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1943.

L'effort de Giraudoux n'aura pas été vain: les sujets boulevardiers cèdent le pas aux mythes, et le pathos au tragique. Electre devient aussi célèbre que Topaze. Ainsi la pièce de Giraudoux semble annoncer *Les Mouches*. Le titre, en tout cas: quand les petites Euménides entrent en scène au premier acte, le jardinier essaie de les chasser: «Voulez-vous partir! Allez-vous nous laisser! On dirait des mouches.» Sartre a pris ces mouches à la lettre. Et puis il y a, chez Giraudoux, la diatribe d'Electre contre le «splendide repentir», contre le «verdict que les dieux avaient prévu» et que n'accepte pas l'inflexible jeune fille. Ce n'est pas diminuer Sartre que de le situer par rapport à ses devanciers. Au contraire. Nous en sommes revenus, de l'originalité à tout prix, fût-ce au prix de la raison et du beau. Après tant de matières célestes, ou fécales, il nous plaît qu'on en revienne à l'homme et à ses mythes. Une comparaison entre l'Electre de Giraudoux et celle de Jean-Paul Sartre profite à l'une comme à l'autre.

L'Electre de Giraudoux est une de ces «dix ou quinze femmes à histoires» grâce auxquelles ce bas-monde et monde bas fut sauvé de l'égoïsme; une femme qui secrète un «venin de vérité, le seul sans remède», ainsi que Nietzsche et beaucoup d'autres l'avaient dit auparavant. Que tout croule, et la patrie même; que périsse Argos, si tel est le prix de la Justice (or Electre est grecque, ne l'oublions pas: citoyenne). A la lueur du palais royal et ancestral qui se consume, la jeune fille s'enivre de sa vertu: «J'ai ma conscience, j'ai la justice, j'ai tout.» (A quoi Clytemnestre objecte, pertinente, que «tout le mal de ce monde» est venu de ce que les soi-disant purs ont voulu déterrer les secrets et les ont mis en plein soleil.) En cette Electre adolescente, droite et froide autant que lame de poignard, Benda pourrait chérir un clerc qui ne trahit point, un être pour qui — comme pour le torero — la vérité se confond avec la mise à mort.

L'Electre de Jean-Paul Sartre, c'est une fille qui veut guérir son peuple de la faute originelle et qui, à cette fin, ose danser, vêtue du blanc de la joie, le jour où les foules d'Argos, terrorisées par la complicité du grand prêtre et de l'usurpateur, expient solennellement les crimes de leurs princes en célébrant le Jour des Morts.

Chez Euripide, Giraudoux avait pris un peu de romanesque: le jardinier qu'Egisthe veut donner comme époux à Electre est un double du paysan qui, chez le poète grec, fut marié à la princesse et par respect la traite en sœur.

D'Euripide, Jean-Paul Sartre n'a rien retenu, que je sache. Alors que celui-là dissocie le mythe en deux anecdotes: *Electre* et *Oreste* (*Oreste* se passant six jours

après *Electre*), alors qu'il recourt au truc du vieillard-qui-jadis-sauva-l'héritier-du-trône et qu'il prête à son Oreste, pour plus de simplicité, une cicatrice sourcilleuse — la future *croix de ma mère* — alors que Clytemnestre est attirée dans un guet-apens par une Electre qui feint de mettre au monde un enfant mâle, alors qu'Egisthe est saigné comme un cochon, au cours d'un sacrifice en l'honneur des nymphes champêtres, Jean-Paul Sartre a rétabli l'unité tragique, bloqué en vingt-quatre heures tous les événements que le Grec dissociait ou diluait, dépouillé la légende de toute bergerie, de toute coïncidence, de tout romanesque, restituant ainsi au thème de la vengeance toute la grandeur, toute la dureté qu'il avait encore chez les prédécesseurs d'Euripide.

Pour le style, l'*Electre* de Giraudoux est écrite en Giraudoux. Sans les antithèses purement verbales et verbeuses qui ruinent *Sodome et Gomorrhe*<sup>1</sup>, avec maints couplets que fait passer le charme poétique mais dont l'action se passerait. Certes elle est délectable, la langue de Giraudoux. Trop, peut-être. Car Giraudoux lui-même s'y délecte avec une complaisance qui n'a rien de morose, et qui, cependant, nous ennue par instants; aux moments des morceaux de bravoure, si bien nommés en anglais *purple patches*, car ils font tache (la tirade d'Electre à la scène huitième de l'acte deux: *Vous tombez mal, Egisthe...*); il y a aussi des plaisanteries superflues sur la tête des canards, «immangeable d'ailleurs, la cervelle exceptée», mais que Giraudoux ne sait pas se refuser. Oh! je ne cherche pas à gâcher le plaisir que me donne *Electre*, style et pensée. Comment éviter de la comparer, néanmoins, à ces *Mouches* si directes, si agressives, si avares de moyens. Voici du Giraudoux: «Dans chaque plateau de la balance, je pesais une main de la boulangère. Jamais elles ne pesaient le même poids... je faisais l'appoint à droite avec la farine, à gauche avec du gruau..» Et voici Sartre: «Sais-tu ce qu'ils font, Philèbe? Il y a, au-dessus de la ville, une caverne dont nos jeunes gens n'ont jamais trouvé le fond; on dit qu'elle communique avec les enfers, le Grand Prêtre l'a fait boucher par une grosse pierre. Eh bien, le croiras-tu? à chaque anniversaire, le peuple se réunit devant cette caverne, des soldats repoussent de côté la pierre qui en bouche l'entrée, et nos morts, à ce qu'on dit, remontant des enfers, se répandent dans la ville. On met leurs couverts sur les tables, on leur offre des chaises et des lits, on se pousse un peu pour leur faire place à la veillée, ils courent partout, il n'y en a plus que pour eux. Tu devines les lamentations des vivants: «Mon petit mort, mon petit mort, je n'ai pas voulu t'offenser, pardonne-moi». Demain matin, au chant du coq, ils rentreront sous terre, on roulera la pierre contre l'entrée de la grotte, et ce sera fini jusqu'à l'année prochaine. Je ne veux pas prendre part à ces mômeries. Ce sont leurs morts, non les miens». Je préfère Jean-Paul Sartre.<sup>2</sup>

«Voilà donc un grand livre et un grand homme», écrivais-je de Jean-Paul Sartre, à propos de son *Imaginaire*. *Voilà donc un grand livre et un grand homme* répéterai-je volontiers. Voilà de la tragédie excellente, celle précisément que nous exigeons de lui.

Pour qui connaît son œuvre, en effet, Jean-Paul Sartre a mis dans cette pièce l'essentiel de son humanisme. Humanisme intransigeant, blasphématoire. Est-ce

<sup>1</sup> Publiée à Neufchâtel; cette pièce en deux actes est injouable; à peine lisible, nulle action; des bavardages qui se répètent.

<sup>2</sup> Sa langue est sûre; mais Sartre confond-il «haler» — tirer — avec «hâler» (p. 48)? Giraudoux a fait la même faute, qui se répand. D'autant plus surprenante que la prononciation doit guider l'écrivain.



Jupiter, le dieu des mouches et de la mort? Nous comprenons très bien que ce n'est pas lui seul. Lorsque Clytemnestre avoue à Egisthe que «les morts sont sous terre» et qu'elle insiste en ces termes: «Est-ce que vous avez oublié que vous-même vous inventâtes ces fables pour le peuple», il ne s'agit pas de *cette* seule imposture. «Dans ce pays qui est le mien on ne s'en remet pas aux dieux du soin de la justice. Les dieux ne sont que des artistes,» disait Jean Giraudoux. Sartre a nié que Dieu soit un artiste, mais il affirme, avec plus de force encore que Giraudoux, les exigences de l'homme: «Que m'importe Jupiter? La justice est une affaire d'homme, et je n'ai pas besoin d'un dieu pour me l'enseigner». *Les Mouches* persécutent celui qui croit s'en débarrasser par un simple compte-rendu: je m'aperçois que je n'ai rien dit du rôle de Jupiter, qui rabat le caquet d'Electre en suscitant les morts. Il lui suffit d'un «posidon caribou caribon lulaby». Puisque nous savons que la fête des morts est une imposture agencée par Egisthe et sa complice, il faut croire que Jupiter c'est ici la force en nous — je veux dire en la plupart des hommes — qui nous, qui leur fait créer des dieux... Et puis, il y a la conversation d'Oreste avec un Jupiter qui est à peu près le Grand Pan, le *Deus sive natura*, à cette réserve près que, roi des pierres, et des étoiles, et des vagues de la mer, il n'est pas le roi des hommes (en créant les hommes avec leur liberté, la nature a perdu sa royauté sur eux). Et puis, il y a l'ultime monologue d'Oreste; celui-ci ne délivre l'homme du remords qu'en assumant soi-même toutes mouches, véritable bouc émissaire. Qui faut-il croire, Electre et sa danse? Oreste et ses Erynnyies? Et puis, il y a toutes les formules qu'on replace dans Paris opprimé: «Jupiter — Je t'ai donné ta liberté pour me servir. Oreste — Il se peut mais elle s'est retournée contre toi et nous n'y pouvons rien, ni l'un ni l'autre». Et puis...

ETIEMBLE.

ALBERT CAMUS, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

J'ai parfois rêvé d'écrire l'histoire d'un procès dont la victime serait condamnée à mort parce que les défaillances de sa mémoire, et quelques accès de mythomanie — ni plus ni moins graves que ceux dont souffrent tous les hommes — l'avaient engagée dans une série de contradictions où la justice des tribunaux avait su déchiffrer vingt preuves d'un crime illusoire. (Je me dis souvent, avec un frisson dans la colonne vertébrale, que si j'entre jamais, en qualité de témoin, dans le cabinet d'un juge d'instruction, incapable que je suis de localiser les souvenirs de mes actes, je sortirai inculpé). Enfin, je voyais ce procès comme celui de l'humaine condition.

Après Kafka, et Camus, je me dispense de pousser plus loin mon entreprise.

«Pour toujours je serai étranger à moi-même», écrivait Camus dans son *Mythe de Sisyphe*. Meursault, héros de *L'Étranger*, est aussi étranger à soi-même qu'à l'anecdote qui le voue au couperet, qu'à ces notions dont se réclament procureurs et jurés: «abominable forfait, cœur humain, réactions élémentaires, donné le jour etc...» Je lis dans *Fontaine* que Jean-Paul Sartre a commenté *Sisyphe* par *L'Étranger*. Je n'ai pu me procurer l'essai d'Albert Camus, et je dois m'en faire l'idée que me donne M. Blin<sup>1</sup>. Si M. Blin a vu juste, c'est le sens de l'absurde qui commande

1 Cf. *Fontaine*, No. 30.

l'une et l'autre œuvre. Alors, dira-t-on, encore une de ces saletés du genre *misérabiliste*? Encore des garçons révoltés contre la mort? Encore du nihilisme. Décidément, la France est bien bas!

Nullement. L'œuvre de Sartre, celle de Camus, celle de Leiris, celle de Caillois, tendent au contraire à définir des valeurs acceptables pour l'homme d'aujourd'hui, celui qui ne sait plus ressusciter les dieux morts, et qui tâche de s'arranger avec l'astronomie, la physique, la biologie du XX<sup>ème</sup> siècle. Rimbaud était encore *esclave de son baptême*. Je crois qu'André Breton ne s'en est pas guéri, ni Malraux, ni Drieu. Or voici que commencent à s'exprimer des hommes plus jeunes, durcis à la résistance, et qui, après avoir nié la faute originelle et le salut par l'au-delà, rejettent aussi le suicide ou la folie. Qui ne voit le progrès? S'il pense avec sérieux, et sans trop d'ignorance, qui ne voit en effet que nous sommes aussi importants à la surface de la terre que, sur la robe d'un chameau, la tique ou le grain de sable? La providence a fait son temps, et la finalité, et les entéléchies. Sartre, Camus, Leiris, Caillois essaient donc de vivre une vie dont ils savent qu'elle est la seule, et qu'on ne peut pourtant la supporter sans y inventer des valeurs. C'est par la révolte qu'Albert Camus sauve l'homme. C'est dans un grand cri contre son aumônier que Meursault apprend à se trouver «heureux» dans une cellule de condamné à mort. «Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine». La révolte et la soumission à cet «ordre» du monde, le seul possible, bien qu'il soit construit de désordres par milliards, ordre pourtant puisqu'il commande, telles seraient les deux valeurs à quoi M. Camus mesure la sagesse. On peut penser qu'il ne s'est pas purgé de Dieu aussi complètement qu'il le souhaite et le prétend. Il reste en lui du vieil homme: l'homme du désespoir, de la conscience malheureuse. Nous ne nous désintoxiquons pas sans mal de l'opium que nous furent des millénaires de pensée prélogique. Camus n'a pas atteint la sérénité dont Jean Prévost donnait chez nous l'exemple le plus radieux.

Comme Jean-Paul Sartre, et Leiris, M. Camus est philosophe. Il faut pourtant juger en lui le romancier; *L'Etranger*, roman. C'est la couverture qui le dit.

A première lecture, les premières pages m'ont agacé. «L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingt kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir.» Il faut en général suspecter ceux qui n'écrivent qu'en propositions indépendantes et qui, soit inculture, soit snobisme, se privent des ressources qu'offrent les subordonnées. Voilà trente ans, Jakob Wasserman notait déjà cette manie des écrivains yanquis: le refus de la phrase complexe est le signe à la fois et la cause de la barbarie menaçante. Au ton des premières pages, je craignais un nouveau roman populiste, un nouveau Dabit (sans la douceur); un nouveau Calet (sans l'âpreté). Assez vite, pourtant, je compris que cette confession d'un *honnête ouvrier* avait été rédigée par un écrivain, et fort capable d'organiser son style. La phrase, si brève qu'elle fût, si peuplée par endroits, avait un ton, une densité, qu'on ne sent jamais chez celui qui ne l'emploie qu'involontairement. Bientôt je compris que le style de *L'Etranger*, comme élaboré pour noter une voix blanche, ou étrangère à celui qui s'exprime, avait une puissance analogue et nullement inférieure à la langue de Steinbeck dans *Of Mice and Men*<sup>1</sup> — récit où le tragique naît précisément de

1 La traduction de M. Coindreau, chez Gallimard, atténue les effets et détruit le tragique.

la pauvreté syntaxique et des pauvres mots échangés par les personnages. Encore quelques pages, et j'admiraïs sans réserve les phrases dépouillées, sans bavure et sans chiqué. M. Camus a le don de dire simplement des choses graves: «Tous les êtres sains avaient plus ou moins souhaité la mort de ceux qu'ils aimaient». Ou bien, quand le verdict de mort est prononcé: «Il m'a semblé alors reconnaître le sentiment que je lisais sur tous les visages. Je crois bien que c'était de la considération. Les gendarmes étaient très doux avec moi». Ce fut pourtant la seconde lecture qui me livra le secret de tant de phrases: éclairées par la seconde moitié de l'ouvrage, elles s'enrichissaient d'un double sens. «Je trouvai ce qu'il racontait juste et intéressant» (p. 15); «j'ai réfléchi, cela n'avait aucune importance» (p. 16); «j'ai eu un moment l'impression ridicule qu'ils étaient là pour me juger» (p. 18); «tirer ou ne pas tirer.. tout cela se valait» (p. 78); «rester ici ou repartir, cela revenait au même» (p. 79); etc.. Autant de propositions anodines, ou atroces, selon qu'elles sont ou non intégrées dans le récit. C'est la marque du bon style romanesque: les phrases ne doivent point avoir de beauté propre; elles ne doivent tirer leur vertu que de leur fonction dans l'œuvre. C'est la marque d'un bon roman; exiger d'être relu. Un des plus intelligents parmi les jeunes argentins, Adolfo Bioy Casares publiait en 1940 un roman qui se proposait de réhabiliter l'action extérieure, de déconsidérer l'action psychologique; *La invencion de Morel* était si bien réussie qu'une grande partie du détail ne prenait son sens qu'une fois repris le récit.

Je n'ai lu d'Albert Camus que *L'Etranger*, et quelques éditoriaux; je me garderai donc de saluer en lui le plus grand génie de l'année, de la quinzaine, ou du week-end. Je dirai néanmoins, en toute sécurité, que M. Camus est quelqu'un et que c'est un écrivain.

E.

GEORGES BERNANOS, *Mr. Ouïne*, Rio de Janeiro, Atlantica-Editora.

Bernanos croit que l'âge de quatorze ans représente, pour la vie spirituelle, un moment privilégié. Même en dehors de la foi, l'éveil à une existence personnelle s'accompagne, selon lui, d'un sentiment spontané — mais déjà très sûr et très sérieux — des plus hautes valeurs. Dans son dernier roman, il réussit à rendre l'avidité impétueuse, l'ardeur, l'intransigeance qui marquent ce tournant décisif. Par un mouvement naturel qui le porte toujours à viser l'essentiel, Bernanos se place délibérément au-dessus des troubles vagues d'une «inquiète adolescence», si souvent décrits avec tant de complaisance; il cherche seulement à exprimer, dans sa fougue et sa pureté, l'élan d'un être jeune. Toute idéalisation est cependant évitée. Une psychologie très nuancée nous décrit les faiblesses, les écarts trop vifs d'enfant rebelle qui se mêlent, chez Philippe, à une exigence intraitable et à ce courage d'une âme toujours prête à «foncer droit devant soi», vers l'inconnu. Bernanos analyse admirablement, sur plusieurs plans superposés, certaines sautes brusques de son héros, qui passe impulsivement de l'aspiration vers la grandeur à un désir irrésistible de se gâcher. Il décèle, sous le geste infantile du garçon buté, la réaction douloureuse de l'adolescent déçu, et, — plus bas encore, — l'entraînement d'un être, emporté par le vertige de sa liberté, et poussé à accepter, après avoir rêvé d'admirables folies, «un risque sans grandeur dont l'absurdité l'enivre». L'expérience de sa perte n'est-elle pas, pour chacun, la suprême tentation?

Une aventure passionnante vient couronner la première fugue de Philippe: la rencontre d'un maître. Il subit dès le premier contact l'emprise de Mr. Ouine, — tout exalté de se voir lancé, par un guide sévère, sur une voie difficile. Ami bienveillant et suspect, suborneur, plein d'arrière-pensées et qui tient de l'intelligence seule tout son pouvoir de séduction, — Mr. Ouine représente, aux yeux de Bernanos, le *Faux Maître* par excellence. Il incarne certaines conceptions de la vie, fort en faveur à notre époque, et pour lesquelles, justement, l'Intelligence détachée est investie d'un primat exclusif.

Bernanos reprend une méthode polémique déjà utilisée par lui lorsqu'il faisait figurer, dans «*Sous le Soleil de Satan*», Anatole France en personne. Elle prétend forcer la conscience intime d'un auteur pour démasquer, sur le vif, les méfaits de sa philosophie. Ce procédé, employé ici sous une forme plus souple, nous laisse facilement reconnaître, en Mr. Ouine, un composé curieux de Gide et de Valéry. D'André Gide, il a le goût de plaire, l'approche enveloppante et insidieuse, l'art de dérouter et d'apprivoiser tout à la fois. De Valéry, il tient la froideur du regard, l'objectivité implacable et le mépris de l'humanité «imbécile».

Mr. Ouine c'est Mr. Teste jouant à l'Oncle Edouard et forcé de sortir de sa chambre. L'Esprit pur revêt un corps; il emprunte les traits d'un étonnant bonhomme — «demi-dieu bedonnant aux mains flasques» et en chapeau melon — qui acquiert, sous la plume de Bernanos, une présence physique saisissante. Mr. Ouine ne se mêle d'ailleurs à l'existence que pour mettre en pratique, jusqu'au bout, dans toutes ses conséquences, une attitude morale. Il vit intégralement la tragédie de l'Intelligence détachée. Et dépassant la satire, le roman de Bernanos développe, à travers une dialectique vécue, toutes les implications d'une position métaphysique.

A force d'ignorer l'âme, l'intelligence tarit, chez le sujet lui-même, toute existence individuelle. Comme il lui faut bien continuer à s'exercer, elle est condamnée à s'attacher aux autres et elle s'appliquera, inexorablement, à faire en eux le même vide, pour les amener au même point de désespoir. Le désir d'influence qui possède Mr. Ouine est ainsi marqué d'une terrible ambiguïté. Il favorise l'épanouissement d'un être, mais pour l'entraîner doucement à une dépréciation accablante de soi-même et de tout, à un doute essentiel qui démolit la Vie.

Cette entreprise de dissolution morale a son symbole dans l'étrange aventure où se trouve embarqué Philippe. Retenu par ruse dans un château délabré, il se réveille, le lendemain, en plein roman policier, devant un cadavre fraîchement découvert. Le lecteur s'irrite de voir dévier vers un récit rocambolesque une œuvre qui semblait aborder de hauts problèmes. Bernanos recommencerait-il la mauvaise plaisanterie de son livre: «*Un Crime*», — cette effarante histoire d'un prêtre homicide en qui l'on identifie, pour finir, une lesbienne déguisée, et dont nul n'a jamais compris si elle pouvait enfermer une signification quelconque?

Suivant les plus pures traditions du genre, nous sommes aiguillés vers deux pistes différentes, sans pouvoir, jusqu'à la fin, résoudre clairement l'énigme. Toutefois le déroulement de l'enquête se relie étroitement au drame métaphysique car les plus graves soupçons pèsent sur Mr. Ouine. La véritable personnalité et le destin du héros principal sont en cause. En insinuant que celui-ci a fort bien pu commettre le meurtre, Bernanos ajoute une dernière touche — odieuse — à l'inquiétante physionomie de son personnage.

A la gravité de l'accusation, on voit bien que Bernanos retrouve ici sa vieille

ennemie: l'intelligence. Il l'avait déjà poursuivie avec âpreté dans «L'Imposture». A nouveau, il dénonce ses replis et ses ruses; l'orgueil effroyable dont elle n'est que le revers, la curiosité, exacerbée jusqu'à la passion, qui l'entraîne à une sorte de parasitisme insatiable. Comme l'Abbé Cenabre aux saints, Mr. Ouine s'accroche aux jeunes vies avec une atroce glotonnerie. Chez tous deux, l'intelligence prend conscience de sa propre stérilité; elle s'enlise dans l'ennui et la désolation d'un calme désespoir.

Autour de l'énigmatique Mr. Ouine s'agite tout un cortège de figures étranges. «Mais ils sont tous fous!», se dit-on vers le milieu du livre: Philippe, tempérament instable à la limite du pathologique. Jambe de Laine, emportée par des impulsions démentielles, le maire de Fenouille, pauvre neurasthénique, tracasé par les hantises de l'imagination sexuelle, tous, plus ou moins détraqués et dominés par leur lubie. Jetés l'un contre l'autre, ils se débattent dans un monde incohérent et sinistre qui correspond à l'égarément de leur conscience tourmentée.

Le registre, sciemment adopté par Bernanos, est celui du conte fantastique. Une ambiance de cauchemar, aux confins de l'irréel, où le crime et la folie peuvent se donner libre cours, fournit en effet un cadre approprié à sa vision malheureuse d'une humanité sans foi.

La cocasse aberration du maire de Fenouille y ajoute une note grotesque. Elle nous montre le terme lamentable de tant d'existences qui, faute d'autres visées, s'enfoncent dans une sensualité grossière, qui peu à peu envahit la conscience entière comme une obsession.

Le monde «privé de Dieu», — que le positivisme a érigé en système, — marche dans les ténèbres, par embardées violentes et déréglées, vers sa destruction. De son aveuglement volontaire et organisé, l'aboutissement inévitable est non seulement le Mal, le désespoir individuel et le déchainement des foules, — mais la folie.

L'originalité apologétique de Bernanos est de soutenir, sans ambages, que l'incroyance est génératrice de démence. Pour la logique rigide du croyant, l'oubli de Dieu place d'emblée l'homme dans l'«anomalie»; et ce déséquilibre fondamental ne peut qu'évoluer, de lui-même, vers l'aliénation. L'extraordinaire précision de l'analyse confère à cette thèse, passablement risquée, une espèce de vraisemblance momentanée (du moins, pour le temps de la lecture).

Par là s'explique d'ailleurs que le psychanalyste devienne un des protagonistes essentiels de la «Commedia» de Bernanos. Faisant face au prêtre (le prêtre de campagne si conscient de sa faiblesse humaine, tellement démuné malgré sa brûlante charité), il reparait, comme ce dernier, dans plusieurs volumes successifs, pour lui disputer littéralement les âmes.

C'est au cours d'un de ces grands colloques (vrais combats où se joue, pied à pied, le salut des interlocuteurs), que la théorie pathologique de Bernanos se trouve formulée avec une netteté presque agressive. Le déséquilibre mental résulterait, très exactement, d'un refoulement du besoin de pureté. L'aspiration religieuse étouffée créerait une souffrance incompréhensible, une nostalgie qui ne connaît plus son objet et se change en tourment et en haine. La contre-attaque au freudisme est directe; comme toutes les thèses de l'auteur, elle ne peut évidemment convaincre que si l'on en accepte les prémisses.

Par plusieurs de ses thèmes et par ses conclusions, «Mr. Ouine» reste fidèle à la formule de Bernanos suivant laquelle le roman n'est qu'une illustration vivante du dogme au moyen de l'analyse psychologique.

Il faut cependant remarquer que l'intervention de la Théologie est nettement plus modérée que dans les livres précédents de notre écrivain. On n'assiste pas à une revanche finale de la vérité religieuse sur le Mal, et l'allusion au péché devient beaucoup moins fréquente. L'étude psychologique ne se double pas d'une explication métaphysique où nature et surnature combinent leurs effets, suivant des lois maniées avec une assurance bien singulière. Il en résulte une impression plus grande de vérité humaine.

Aucune condamnation, par exemple, des deux amants malgré le crime de leur double suicide, mais au contraire une compréhension presque complice pour leur passion sensuelle, une curieuse sympathie pour le braconnier révolté. Même vis-à-vis de Mr. Ouine, Bernanos fait preuve d'une louable réserve, et borne ses commentaires dogmatiques à deux ou trois phrases assez sobres. L'on apprécie enfin, tout particulièrement, la forme très discrète de l'allusion au malin, — dont la présence se signale à peine, indirectement, sans même qu'il soit nommé, par ce rire à petit bruit, inextinguible et doux, qui clôt la confession finale.

L'audace de présenter le diable en personne et son action sur une âme s'était fait accepter, dans le premier livre de Bernanos, par son outrance même. Mais, par la suite, Bernanos faillit tomber dans une casuistique et une rhétorique du satanisme, dont on se félicite que ce livre soit exempt.

On se plaît également à relever que ce roman échappe au piège de l'éloquence — dont Bernanos n'a pas toujours su se garder.

La passion d'une âme consumée par la foi, soutient en général la forte exaltation, la véhémence continue du style de Bernanos. Mais il est difficile qu'une tension aussi haute puisse toujours se maintenir sans fléchissement. Malgré la sincérité de l'accent, malgré la présence d'un mysticisme authentique, on ne peut s'empêcher de déceler, parfois, sous le lyrisme vrai, une part d'entraînement verbal. Elle n'est pas tout à fait absente ici. Telle tirade sur les morts tourne un peu à l'émotion religieuse facile, au pathétique en belles phrases. Nous ne pouvons pardonner à Bernanos de nous rappeler le meilleur Mauriac.

De telles faiblesses sont heureusement fort rares; — et c'est peut-être ce qui a permis à Bernanos de mettre en œuvre avec une efficacité et une liberté toutes nouvelles, ses rares dons d'évocation poétique. Il franchit, cette fois, les frontières du fantastique, qu'à plusieurs reprises déjà il avait côtoyées. Un rythme entrecoupé, une succession de scènes souvent tronquées et mal reliées entre elles crée, à dessein, un univers cahotique et déroutant. Dans une pénombre trouble l'histoire se déroule entre deux états d'ivresse, comme un mauvais rêve. Mais sous le désordre apparent, un sens très ferme de la composition freine, sans le gêner, l'essor de l'imagination, toujours subordonné, d'ailleurs, à la tragédie spirituelle.

C'est avec une réelle maîtrise que Bernanos arrive à imposer une unité profonde à ce mélange de conte fantastique et de roman philosophique qui constitue, par rapport à la carrière de l'auteur, un renouvellement précieux, et au point de vue de l'art, une réussite remarquable.

E. FORTI.

GUSTAVE COHEN, *La grande clarté du Moyen-Age*, New-York, Maison Française, 1943.

Depuis notre XVII<sup>ème</sup> siècle, il est resté quelque chose de l'ignorance et du mépris où s'obstina cette époque à l'égard du « Moyen Age ». Le XIX<sup>ème</sup>

renchérit sur le XVIIIème qui renchérit sur le XVIIème, l'un par mauvais esprit, l'autre par esprit scientifique. *Dark ages*, dit-on en anglais. C'est apparemment pour répondre à cette «noirceur» que Gustave Cohen écrit *La grande «clarté» du Moyen Age*. Il y répond fort mal, ce qui ne saurait surprendre ceux qui ont suivi avec ennui, puis stupeur, sa production d'« exilé ».

On pourrait d'abord demander à M. Cohen de justifier, si peu que ce soit, le titre qu'il a choisi. J'ai bien peur que ce ne soit là qu'un titre démagogique, pour attirer le nigaud vers une pauvre rhapsodie. Car nous avons tous lu chez Langlois que la pensée moyenâgeuse est souvent un «tumulte de logomachies monstrueuses», et que, dans «presque tous les écrits» de cette époque, «même les meilleurs, les passages intéressants quant au fond ou bien venus quant à la forme sont noyés dans un brouillard de mots». Il fallait au moins nous démontrer que Langlois se trompe et nous trompe.

Or que fait M. Cohen? Il nous annonce avec solennité qu'il appelle «grand siècle» le XIIIème et «premier âge» ce que nous autres ignorants disons encore «Moyen Age». Après quoi, il cumule: erreurs, sottises, tricheries.

Que cet âge soit celui de la «foi chrétienne», je ne me donnerai pas le ridicule de le nier. M. Langlois l'avait dit. Mais comme nous sommes démunis de cette naïveté néophyte dont surabonde l'auteur, nous ne pouvons accepter une vue aussi simpliste du Moyen Age. Sans recourir aux gaudrioles des fabliaux, l'historien ne peut omettre de dire, s'il est honnête, que le XIIIème, que M. Cohen appelle «le grand siècle», annonçait volontiers la fin du christianisme; on précise que «li maintiens des fols prestres ceste cose fera»; et la *Bible Guiot*, pour sa part, redoute le spectacle donné à cette époque par les Folies Vaticanes:

Rom est la doiz [source] de malice  
Dont sordent tuit li malvès vice  
C'est un viviers plein de vermine  
Contre l'Esriture divine  
Et contre Deu sont tuit lor fet

Puisque la chante-fable *d'Aucassin et Nicolette* est connue de M. Cohen, que n'y a-t-il relevé, pour mieux apprécier l'époque qu'il étudie, le passage où Aucassin refuse d'aller au Paradis: «En Paradis, qu'ai je à faire?... En Paradis vont cil vieil prestre... mais en infer voil jou aler», car en ce lieu sont beaux garçons et gentes filles. Qu'importe l'Enfer «mais que j'aie Nicolette, ma très douce amie, avec mi».

Si le pieux évêque Etienne de Fougères s'afflige de la simonie qui ravage la chrétienté:

A lor nevouz qui rien ne valent  
Qui en leur lez encor estalent <sup>1</sup>  
Donent provendes et trégalent [font la noce]  
Por les deniers qu'ils en enmellent

1 « qui pissent encore au lit »

s'il déplore la débauche cléricale :

Cest clerc. fet il, n'est pas erite [homosexuel]  
 Qui tient Horhan et Organite,<sup>1</sup>  
 Bon est l'ostel où femme habite,

il ne met point en cause la cause de l'Église, ni celle de Dieu. Son *Livre des manières*, si sévère contre la religion du Moyen Age, est d'un chrétien convaincu. Mais il est des hommes, nombreux, que la religion désespère au point de les faire désespérer d'elle; on leur donnait d'ailleurs le beau nom de «désespérés», à ceux que l'on dira plus tard: libertins, esprits forts, philosophes, libres penseurs ou matérialistes. Désespérés! en vérité l'étaient-ils ces braves gens qui n'imaginaient point d'autre remède que le déluge, un second déluge, à la pourriture qu'ils voyaient prospérer. Cinq siècles avant l'appel de Rimbaud, d'autres hommes, aussi purs que lui, imaginèrent de susciter un déluge sauveur. Leur nombre n'était pas négligeable, car, dans le dit de *Pleurechante* on estime opportun d'accumuler des arguments contre les «hougres» qui «riens ne croient»; et le *Livre de Mandevie* reconnaît que «telz y a qui ne croient que soient paradis ne enffer ne qu'ils aient ame en corps»; et Jean de Salisbury accuse de matérialisme les médecins de son temps: «de ipso quoque deo interdum ita loquuntur ut si terrigene tentarent astra gigantes.»; et les *Vers de la Mort* d'Hélinant, écrits à la fin du XIIème, confessent que maint français a ceci pour credo :

Prendons or le bien qui nous vient  
 Apres que puet valoir si vaille.  
 Mors est la fin de la bataille  
 Et ame et corps noient [néant] devient.

On voit assez que l'esprit de libre examen n'a point manqué au «grand siècle». Mais il y mieux, ou pis: dans un texte d'une audace telle que M. Gustave Cohen n'a point osé le lire, dans un conte intitulé *De Dieu et du Pescour*, Gautier le Leu narre l'histoire d'un pêcheur qui refuse de vendre à Jésus son poisson, parce que, dit-il:

Vos n'estes mie droituriers  
 Qui consentez les grans luxures  
 Les traïsons et les usures  
 Si faites faire les pardons  
 Pour recevoir les riches dons

parce que, de plus, «cil qui font les grans péchiés», il leur suffit de se renier au lit de mort:

Mais cil est fol qui tant atent  
 Qu'il n'ot ne ne voit ne n'entend

«bien fou celui qui attend, pour se purifier, de ne plus ouïr, ne plus voir, ne rien comprendre...» Ce sont là propos fréquents. M. Langlois est donc fondé à dire: «les témoignages surabondent qui font voir que, à toutes les époques du Moyen

<sup>1</sup> noms bretons de deux filles folles.



Age, en France, les libres penseurs de tout genre n'ont pas manqué. On se fait aujourd'hui une idée si conventionnelle de ces temps-là que cela surprend toujours quiconque rencontre, pour la première fois, des témoignages sur ce point». Et si M. Cohen avait poussé la curiosité jusqu'à la page xxvii du tome quatrième du monument de Langlois il aurait pu lire que «les premiers indices d'un nouveau départ (départ depuis longtemps différé, dans la voie droite et illimitée où l'homme marche depuis la Renaissance)» sont discernables au XIIème. Voilà bien la «clarté». Mais voilà ce dont M. Cohen ne peut, ne veut parler, car il sait son catéchisme et que tout ce qui vient après la Renaissance n'est que semence de désordre et abomination de la désolation.

Cet effort de lucidité, il eût fallu en effet l'appeler par son nom, il eût fallu en faire l'histoire, celle des hérésies où se prépare la pensée cartésienne. Un Béranger de Tours, qui vécut 88 ans et subit des persécutions incessantes parce qu'il attaquait assez bien le dogme de la présence réelle, c'est déjà, en plein onzième siècle, toute la théologie protestante; c'est déjà la phrase de Spinoza «o mente destitute juvenis qui immensum illud et aeternum in intestinis habere credas» (je cite de mémoire, mais suis assuré de ne pas fausser l'idée spinoziste). Et Siger de Brabant, qui assimilait et transmettait la pensée d'Aristote revue et commentée par Averroès et les glossateurs arabes, n'a-t-il pas pensé avec plus de clarté que les Gustave Cohen qui le persécutaient? Et ceux qui s'appelaient eux-mêmes les «hommes de l'intelligence», je veux bien que, par réaction contre l'ascétisme, ils se soient accordé certaines fantaisies sexuelles et même certaines excentricités. Reste qu'ils osèrent opposer à celle de l'Eglise l'autorité de l'esprit critique: ils vivaient à la fin du XIVème et auraient dû intéresser notre historien. Non point seuls d'ailleurs à se vouloir substituer au magistère romain. Quelle singulière aventure en effet, celle des Guillemites du XIIIème! Fidèles aux enseignements de leur chef, Guillelma la Bohémienne, ils attendaient dans les tranes la fin de l'Eglise de Saint Pierre et l'ascension au pontificat de Sœur Maufreda l'amie et héritière spirituelle de Guillelma. N'est-ce pas aussi un effort de pensée lucide, celui des Joachimites, qui prétendaient restaurer une chrétienté communiste? Ces Cathares enfin, qui essaient par toute l'Europe médiévale, en Rhénanie, en Sicile, en Lombardie, en Aragon et Castille, ces Albigeois comme on les nomme depuis que les massacrèrent très bien les Gustave Cohen de l'époque, ne pensaient-ils pas avec une effrayante lucidité? Ne créaient-ils pas, à l'intérieur d'une Europe que M. Cohen voudrait nous faire semblable à quelque comité de dames patronnesses, une multitude de communautés qui, ayant retrouvé Ormuzd et Ahriman, s'installaient d'emblée hors de la chrétienté? Et si c'était cela, la «grande clarté du Moyen Age»? Grande clarté, en vérité: immense lueur qui ensanglante le passé; reflet de tous les bûchers où périrent tous les héros de la pensée médiévale; voici la grande clarté du bûcher où se consume Marguerite, l'amie de Fra Dolcino; voici Fra Dolcino lui-même, et la lueur des fourneaux où chauffent les tenailles avec lesquelles on le dépèce vif, coupable de communisme chrétien; écorché vif et qui sent le cochon grillé, voici Fra Dolcino promené avec Longin de Bergame vers le bûcher où il achèvera de se consumer; mais il importait d'abord de lui mettre les côtes à nu, à lui et à son compagnon, «ut eorum poena longior et gravior» et pour les punir d'avoir pensé trop clairement. «Ainsi mourut Fra Dolcino, prophète de l'égalité. Un tel homme n'était pas vulgaire pour qui mourut une femme et qui mourut pour une idée». Telle est l'opinion de M. Aegerter, dans son histoire des hérésies, que M. Cohen n'a point lue. Ainsi moururent

presque tous ceux qui, aux siècles qu'on nous propose en modèles, s'aventurèrent à penser. De quel droit M. Cohen condamne-t-il Adolf Hitler?

Quand il parle de la femme au Moyen Age, l'auteur n'est pas mieux inspiré. Sans donner dans les thèses de Rougemont, selon qui l'amour de Tristan et d'Yseut, c'est-à-dire l'Hamour de Flaubert — pourrait bien n'être qu'une hérésie d'origine cathare, et fatale au christianisme, un spécialiste du Moyen Age pourrait du moins ne les point ignorer. Sur la «fidélité surhumaine de la passion», telle qu'exprimée dans *Tristan*, M. Cohen ne fait que répéter à la nausée ce qui se dit partout: «l'amour création du XIIème siècle», les chassés-croisés entre la Dame et la Notre-Dame. Pourtant, si le Tristan a quelque sens, c'est d'exalter les vertus de cette puissance obscure que, grossier, j'appellerai le désir: quoi, un Monsieur et une Madame doivent un breuvage ensorceleur et l'on doit les louer d'oublier tout ce qu'ils doivent à autrui, tout ce qu'ils doivent à soi-même; on doit les admirer de ce qu'ils ne sont plus rien, que cette drogue qu'ils ont bue, et l'on doit chanter hosanna au plus haut des cieus! Pourquoi M. Cohen ne prend-il pas de la morphine, du hachiche, du peyotl ou de la cantharide? Ce serait, selon lui, se montrer bon chrétien. A ces sucreries pour demoiselles, opposons quelques lignes de Montherlant: l'amour courtois n'est qu'un «des plus ignobles produits de l'être humain, mille fois plus impur, plus vulgaire et plus malaisant que l'acte sexuel dans sa simplicité et le principal refuge de la femme et de l'homme contre la raison et contre la conscience. L'Hamour, le mal européen, la grande hystérie occidentale». Il est vrai que M. Cohen n'a point lu *Les Lépreuses*, non plus que l'essai de Maurois sur l'amour courtois aux Etats-Unis d'Amérique. En fait, le Moyen Age ne fut pas si sot qu'il plaît à l'auteur de le représenter. Le mélange d'amour et de foi prenait souvent, en ces siècles pieux, des formes que ne soupçonne pas la plume vertueuse du professeur en Sorbonne; si les femmes vont souvent faire la veillée à l'Eglise, Etienne de Fougères, déjà cité, nous apprend que c'est parce qu'il fait bon y maquereller un peu (et c'est tellement vrai que le synode de Rouen, en 1231, en plein «grand siècle», interdit «ne vigilia fiant in ecclesiis»). Si les clercs entretiennent commerce avec les femmes, ce n'est pas toujours courtoisie pure, et le sermon de Gautier de Château Thierry nous enseigne qu'il y a ceux «qui accipiunt bursas suas a mulieribus quas tenent... conveniunt de denario nocturno ad litteram, id est de nocte per luxuriam acquisito». (Mais Gustave Cohen verra dans Bubu un «mystique» et ne manquera pas de relever qu'un maquereau fameux dans nos lettres a pour doux nom «Jésus la Caille»). On aurait tort de croire que l'amour «courtois», dans la mesure où il exista, satisfait tous ceux auxquels il était destiné. D'accord avec maints témoignages *Le Besant de Dieu* assure que «les femmes préfèrent le ribaud qui les bat au beau bachelier courtois», et les *Lamentations de Mahieu* tiennent les femmes pour autant de monstres; bien loin de leur faire longuement la cour avant de les épouser

On doit taster premièrement  
la mouillier [femme] ainçois qu'on l'épouse

et plutôt que de se consumer en «quêtes» amoureuses, on reviendra vers la promiscuité chère au divin Platon:

Toutes pour tous et tous pour toutes  
N'espouse pas; aye amies.

Tel est aussi l'enseignement du Moyen Age.

Ce refus de la vérité (ou bien serait-ce que M. Cohen n'a pas lu, non plus, les admirables travaux de Langlois), on le retrouve un peu partout, dans cet essai voué à la clarté. C'est ainsi que Renart est quasiment absent de ce singulier Moyen-Age. Une mention p. 34, à propos de l'*Ecbasis Captivi* (vers 930); p. 145, autre mention: il s'agit cette fois de *Renard le Nouvel*, de Jacquemart Gelée (fin du XIIIème); p. 138, un paragraphe sur le roman de Renart, afin seulement de conclure: «il ne s'agit pas là d'un courant dominant». Je me permettrai de mettre en doute cette assertion: de l'*Ecbasis Captivi* à *Renart le Contrefait*, de 930 à 1340, c'est-à-dire pendant plus de quatre siècles, fleurissent les innombrables «branches» de Renart. Chaque siècle reprend le thème et l'accommode à sa guise; mais le fait même que Renart toujours reparaisse, personnage inépuisable, inexpugnable, ruine la thèse de Cohen. Il s'agit bien là d'un courant dominant, ce qui apparaît dans *L'histoire de la littérature* de Bédier et Hazard qu'on doit supposer que notre auteur a lue. S'il est un héros qui soit de son époque, qui soit son époque, c'est celui-là. Les faiseurs de cathédrales le sculptaient, prêchant aux poules, sur les stalles du chœur d'Amiens. Que du Xème au XIVème Renart soit toujours là, toujours présent, toujours mal élevé, toujours mal pensant, esprit bourgeois oui, mais aussi conscience de l'époque et, qui sait, «grande clarté du Moyen Age», M. Cohen n'a pas à le savoir, puisque ça ne cadre pas avec son petit Moyen Age pour couventines.

Partout transparait cette inaptitude à la vérité, cette insensibilité à la grandeur qui semblent ici la marque de fabrique. Sur l'influence arabe, M. Cohen ne nous apprend rien qui vaille. Et pourtant, quel grand sujet; je n'en connais presque rien, assez peut-être pour regretter que M. Cohen ne nous montre pas, à propos de Ramon Lull, que le Moyen Age n'en resta point à «Mahom, Apollon, Ter-vagant». La machine à démontrer les vérités philosophiques, invention de ce pauvre assez grand homme, est inspirée du *Fotuhât de ben Arabi* et des rêveries de plusieurs soufis andalous. La pensée de Mohedin ben Arabi a d'ailleurs fortement influencé le philosophe catalan. Dans le traité intitulé *El cent noms de Dieu*, on retrouve les litanies musulmanes. Que ce soit dans la *Disputatio Raymondi christiani et Hamar Sarraceni*, ou dans l'étonnant *Dialogue du gentil et des trois sages*, Raymond Lulle témoigne qu'il avait de l'Islam une connaissance et une estime qui lui font également honneur. Mais s'il avait parlé pertinemment de l'Islam au Moyen Age, M. Cohen aurait dû réviser ses préjugés de converti et reconnaître la grandeur de l'ennemi de Saint Louis, le sultan Baibars; fidèle à son dieu comme à son peuple, ce souverain profita des zizanies, des trahisons, de la cupidité qui dissociaient le camp des Francs, et bien que ceux-ci fussent pieusement alliés aux Mongols, le sultan les battit aussi souvent qu'il le voulut. Saint Louis n'en serait pas moins grand, mais l'Islam reprendrait ses vraies dimensions, dont nos chansons de geste nous donnent idée si fausse. Les cathédrales elles-mêmes n'obtiennent de l'auteur que les clichés à quatre sous la douzaine. Plutôt que de renvoyer en note à «notre Focillon», il eût mieux valu essayer de comprendre les ouvrages de ce grand homme. Il est toutefois une remarque originale: M. Cohen s'étonne que, l'architecture étant si belle au XIIIème, aucun écrivain n'ait chanté «des hosannas à la gloire des architectes». Le fameux texte de Glabert sur le «blanc manteau d'Eglises» lui paraît insuffisant. Dans les maîtres d'œuvre, il voit autant d'incompris. Abîme d'incompréhension. A quoi bon étudier le Moyen Age si l'on n'arrive pas à sentir que l'architecte, une fois «victorieusement résolu»

(je dirais simplement «résolu») le problème technique, accomplit son œuvre dans un état d'esprit qui ne ressemble que d'assez loin à celui d'un membre de la Société des Gens de Lettres abonné à l'Argus de la presse? Les cathédrales sont d'abord l'expression d'une société sacralisée; les Mayas, les Khmers, les Grecs, les Egyptiens, les Arabes ont connu des moments semblables; des moments où l'artiste est encore un artisan, un homme parmi les autres, de qualité choisie, bien sûr, mais assez content de son groupe pour travailler dans la joie et non point par vanité.

— La vanité de notre auteur est telle qu'il ne saurait comprendre ces incompris de maîtres d'œuvre. Les notes surtout ont quelque chose d'insupportable: Cohen y cite Gustave Cohen avec tant de fréquence, d'innocence et d'inconscience qu'il semble que toute l'histoire du Moyen Age ait été faite par un seul homme, Gustave Cohen. Si du moins l'auteur écrivait: «cf. G. Cohen, *Roman au XIIème siècle*». Il s'en garde. C'est presque toujours «cf. *mon, ma, mes*» et ne manquez pas d'acheter tel de mes ouvrages ajoute-t-il; on le trouve chez tel libraire. Cette parade est indécente. Et quel charabia, d'un bout à l'autre de ce livre: «Ainsi le théâtre, malgré l'impossibilité matérielle d'en faire ouïr à une large audience en partie dépourvue de culture, toutes les finesses, a cultivé le bel art de rhétorique tel que l'avaient pratiqué au XIVème siècle Guillaume de Machaut et Eustache Deschamps, car de même que dans l'art du tailleur d'images dans la pierre etc...»

M. Cohen nous a donné une seconde mouture de sa déplorable *Lettre aux américains*; redoutons une 2e édition de sa «clarté», car ce livre ne vaut rien. L'auteur a sans doute estimé que «hujusmodi questiones melius est contemner quam solvere», et c'est bien la seule formule médiévale qu'il ait comprise et retenue. Si je me suis expliqué si longuement avec M. Cohen c'est que j'estime qu'on ne s'occupe pas assez des mauvais écrivains; je veux dire qu'on les devrait châtier d'une main plus ferme. Certains devraient se donner cette fonction d'annuler, par une critique impitoyable, le travail des imitateurs, grattage et lavage». (*Esthétique de la langue Française*, p. 322). Que M. Cohen me pardonne; je ne suis pas aussi habile que Gourmont.

E.

LEON BRUNSCHVICG: *Descartes et Pascal, lecteurs de Montaigne*, New York, Brentano's 1944.

En évoquant à l'occasion des *Essais* une époque des plus troubles de l'histoire de France, le célèbre auteur de la *Modalité du Jugement* écrit en 1941: «Les événements dont la France est aujourd'hui la victime devaient naturellement nous amener à chercher dans la compagnie de Montaigne refuge et amitié».

Sous le titre de *Descartes et Pascal, lecteurs de Montaigne*, Léon Brunschvicg retrace, quelques ans avant sa mort, une histoire de la pensée française. Mais à l'encontre d'une méthode qui, en analysant les textes des auteurs et les témoignages de leurs contemporains, dégage le sens des doctrines et leur filiation historique et objective, Monsieur Brunschvicg dessine par rapport à sa proposition la courbe même de l'histoire. Ce procédé, apparemment arbitraire dans certains domaines, se révèle, par les soins de M. Brunschvicg, d'une étonnante fécondité. Ceux qui ont eu le bonheur d'écouter à la Sorbonne ou à l'Ecole Normale l'émi-

ment Maître, savent quel «sourcier» il pouvait être: les méchantes langues nous disaient qu'il n'avait guère besoin de lire Aristote pour le connaître; il ouvrait au hasard un livre d'Aristote pour y trouver immédiatement la page qu'il lui fallait.

L'essai actuel, très réussi d'ailleurs, est un entretien pénétrant sur quelques-unes des plus belles pages de la pensée française. — Tout d'abord Montaigne: en même temps qu'il consacre la ruine de la pensée scolastique, il s'attaque au christianisme de l'histoire: occasion, depuis son avènement, de luttes effroyables entre les hommes, pratiqué toujours selon la lettre, jamais selon l'esprit et surtout inefficace quant à la vertu et au vice. Mais, en se réfugiant dans la lecture des anciens, Plutarque et Sénèque, l'auteur des *Essais* tend à élever sa conscience à une hauteur que les événements contemporains ne pouvaient atteindre. Dans la mesure où la vérité jugée est inaccessible à l'homme, il lui reste à conserver intact son *jugement*. — La réaction de Descartes est des plus significative. Il pose à la suite de Montaigne le problème de la certitude dans les perspectives d'une pensée qui entend se libérer des cadres de la scolastique; mais dès leur début, les *Méditations* entendent fournir une solution positive. En même temps qu'une existence personnelle indubitable, le *cogito* livre une pensée dont la clarté et la distinction garantissent la norme même de l'objectivité. La découverte de la géométrie analytique est intégrée au projet d'une pensée qui entend conquérir l'univers selon les règles d'un esprit *pur* et attentif. A la différence donc de Montaigne, la vérité sera jugée par Descartes accessible quand l'esprit, évitant la précipitation et la précipitation, supposera de l'ordre, même là où il n'y en a pas naturellement. Car, à l'ordre des choses se substituera pour toujours celui des *raisons de connaître*. — On a coutume d'appeler idéaliste la solution cartésienne. A juste titre, M. Brunschvicg donne à la réaction pascalienne le nom de réalisme. Des trois études qui forment le livre, la plus belle est incontestablement la dernière. L'auteur donne raison à Pierre Boutroux qui, dans des pages lumineuses, a décrit le constant recours des mathématiciens à l'*esprit de finesse*. Le culte de l'expérience chez Pascal, la découverte d'instruments mathématiques appropriés aux objets précis étudiés par le physicien, l'invention du calcul des probabilités, ne sont-ce pas autant de triomphes de l'esprit de finesse sur l'esprit géométrique?

Cette admirable histoire de la pensée française, testament de l'un de ses plus dignes représentants, oblige pourtant à poser plus d'une question. Tout d'abord, fallait-il prendre au sérieux les attaques de Montaigne contre Aristote? Où se trouve professé ce primat du formalisme logique? N'est-ce pas précisément dans les livres d'un jeune Aristote à peine encore sorti de la tutelle de Platon et très fortement influencé par les exercices dialectiques de l'Académie? Trouve-t-on du formalisme dans l'*Histoire des Animaux*, dans les *Météorologiques*, dans l'*Ethique à Nicomaque* ou finalement dans la *Politique* préparée elle-même par la *Constitution d'Athènes*? — En outre, si la réaction de Descartes à Montaigne est significative, est-ce seulement parce qu'elle vient de l'auteur de la *Géométrie* ou des *Regulae*? Cette union de l'âme et du corps qui se réduit d'après Monsieur Brunschvicg à une simple rencontre (p. 146) est, comme il le rappelle bien, l'une «des trois notions primitives» du moi. Descartes disait clairement dans le même contexte que s'il consacrait quelques heures par an à la métaphysique, et peu d'heures par jour aux mathématiques, il a donné tout le reste de son

temps «au relâche des sens et au repos de l'esprit». Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher», dit si bien Pascal. M. Brunschvicg signale lui-même que des auteurs comme Ravaisson ne voyaient pas d'abîme entre Descartes et Pascal. Volonté et évidence pratique chez l'un, cœur et argument du pari chez l'autre, sont-ce choses si dissemblables? De plus, en élevant l'ordre de la charité au-dessus de l'ordre des esprits Pascal donne-t-il un démenti si formel à sa philosophie de l'expérience? Et ne travaille-t-il pas par là à retrouver «l'unité de la tunique sans couture»? (p. 239).

NAGUIB BALADI.

A. DE LAMARTINE, *Lettres des années sombres* (1853-1867) Librairie de l'Université de Fribourg, 1942.

M. Henri Guillemin, à qui l'on doit tant de recherches érudites sur l'auteur des *Méditations* — au point qu'on se demande s'il n'en sait pas plus sur Lamartine que Lamartine — publie 130 des lettres qu'il a pu consulter et qui concernent les 15 dernières années de son héros. «J'ai fait ici un choix parmi les lettres de la vieillesse, retenant surtout les textes où l'homme se révèle davantage». Mais ce choix comporte force lettres sans intérêt que de laisser voir jusqu'où peut tomber un homme qui fut grand. Dès lors, pourquoi choisir?

Telle quelle, cette correspondance sera utile à tous les lamartiniens. Aux écrivains, elle dira comment il ne faut pas vivre: oh, ces prospectus publicitaires qui s'achèvent par ces mots: «A vous de reconnaissance et d'amitié éternelle», et cette façon de dire, avec un peu de satisfaction: «Je continue à faire environ 2.000 francs par jour», ou bien: «Je fais en ce moment 10.000 francs par jour. Hier j'en ai fait cinquante mille!!!» Lamartine a des excuses: les riches, les réactionnaires le poursuivaient d'une haine vigilante car ils ne lui pardonnaient pas la révolution de 1848; ils firent donc échouer la souscription nationale. «Les banquiers, écrira le vieux persécuté, les banquiers et hommes d'argent, quelle infâme crapule de cœur». M. Schneider, du Creusot, fut un des plus obstinés affameurs de Lamartine, car il semble que cette famille, régnante en France depuis qu'il n'y a plus de roi, soit toujours attentive à brimer l'esprit français. Mais Lamartine, il faut l'avouer, n'a pas que des excuses: il se refuse à «l'honnête pauvreté», préférant la condition de gentilhomme endetté, c'est-à-dire de forçat des lettres, à celle d'écrivain libre et besogneux. Sa vieillesse est une lente déchéance. On y discerne pourtant quelques traces de grandeur et de lucidité.

En politique étrangère, par exemple, l'ancien ministre de la République comprend qu'il faut enterrer l'inimitié franco-anglaise: «La seule chose, en effet, que l'Angleterre puisse avoir l'intention de récompenser en moi, c'est le culte constant et avoué de cette paix plus glorieuse pour les deux pays que leurs plus belles victoires», la victoire de leur bon sens sur «des rivalités surannées, qu'il faut laisser sans les remuer au fond de l'histoire comme la mauvaise lie des vieux temps». L'affaire Pritchard et celle du Droit de visite sont encore fraîches dans les rancunes mais Lamartine sent déjà que l'hostilité franco-britannique n'a pas plus de raison d'être, au XIX<sup>ème</sup>, qu'une nouvelle croisade des Albigeois ou que la reprise des massacres entre Armagnacs et Bourguignons. C'est bien. Il prévoit très exactement ce que la France peut espérer de l'unité allemande et de l'unité italienne: il faut avouer que la France n'a pas à se féliciter trop souvent

de la politique des nations qu'elle eut la manie de libérer ou d'unifier (comme s'il fallait pour que l'unité fût valable, ou la liberté, qu'elles aient été conquises, non données). Enfin et surtout, jamais Lamartine ne céda sur l'essentiel: en vain le P. Grétry lui fera-t-il des avances; «immuable, irréconciliable, Lamartine se dérobera toujours à ces tentatives pieuses qui se multiplièrent autour de lui». Le vieillard mourra brouillé avec tout, hommes et choses, car il fallait bien qu'il compensât, par une haine excessive, l'amour désordonné qu'il avait senti jadis pour les choses et pour les hommes: «Le néant, tant calomnié, est une belle chose quand on a connu l'être». Faut-il qu'il ait souffert, depuis les *Méditations!*

Remercions M. Guillemin, qui avait trahi Flaubert, de ne pas fausser la mort de Lamartine.

E.

PIERRE-JEAN JOUVE, *Tombeau de Baudelaire*, Neufchâtel, La Baconnière, 1943.

Deux mots d'abord sur l'édition: typographie, papier, couverture, format, je ne me lassais pas de caresser le volume. Après les «jackets» polychromes de ces ouvrages yanquis lesquels font la retape du lecteur, quel repos, cette couverture crème où le B en rubrique de Baudelaire bande son arc contre semble-t-il la laideur toujours menaçante. Le texte fut le sujet d'une conférence prononcée à Genève, à Lausanne, à Fribourg et à Neufchâtel. On connaît la servitude à quoi s'astreint le conférencier qui réussit. Quatre fois répétée, cette conférence est pourtant acceptable, en tant que conférence. Elle ne saurait nous enseigner quoi que ce soit, ni même nous offrir un éclairage neuf. Mais elle témoigne d'une belle ferveur, et le style en est pur. On y regrette toutefois cette faiblesse, si commune aujourd'hui, d'attirer un écrivain plus près de Dieu qu'il ne sied à la vérité. Du temps de *Sueur de Sang*, Pierre-Jean Jouve se débattait encore contre le dieu chrétien. Il semble que Jouve aujourd'hui soit vaincu, c'est dire, «sauvé». Et le voici en grand danger de vouloir sauver tout le monde; les morts surtout. En même temps que cet essai, je lisais en effet une chronique sur *Jean-Arthur Rimbaud*, et j'y trouvais des formules de ce genre: «Rimbaud est chrétien non-chrétien». De telles formules, qui ne trompent que les sots, font pourtant beaucoup de mal, car les sots ne manquent guère. Il est fâcheux qu'elles soient signées Pierre-Jean Jouve.

E.

ANDRE GIDE, *Attendu que...* Alger, Charlot, 1943.

Ce volume contient une grande part des textes que Schiffrin donnait en même temps à New-York: *Interviews Imaginaires*. Plusieurs fragments sont inédits, et fort graves. Il était admis que Gide exigeait de soi de rester à jamais disponible, et lui-même semblait cultiver le dégagement: «Donc tu te dégages, tu voles selon...» Mais avec *Dieu fils de l'homme* publié en appendice d'*Attendu que..* voici que Gide affirme. «A quelque orthodoxie que ce soit mon esprit refuse de se soumettre», oui, et tant mieux; mais l'esprit de Gide est docile à la vérité lentement acquise et mûrie: «ce Dieu (le dieu prométhéen: ou chrétien) n'habite nullement la nature; il n'existe que dans l'homme et par l'homme; il est créé par l'homme, ou, si vous préférez, c'est à travers l'homme qu'il se crée; et tout

effort reste vain, pour l'extérioriser par la prière». Quant au *Eli, Eli, lamma sabbactani?* c'est le cri tragique de toute âme qui mit sa confiance en un Dieu qui n'existe pas». Telle est aujourd'hui la pensée d'André Gide, toujours évangélique en un sens, en ce sens que «tout ce que je cherchais naguère dans le communisme (en vain, car où j'espérais trouver de l'amour, je n'ai trouvé que de la théorie) c'était ce que le Christ nous enseigne» Pensée qui toutefois se prononce contre un Dieu personnel, et contre la Providence, pour ne point abdiquer «tout ce qu'il y a de raisonnable en nous». Ainsi s'épanouit en humanisme absolu la recherche d'un homme en qui nous n'avions pas eu tort d'aimer naguère un de nos libérateurs. Ainsi se prolonge en affirmation le débat que certains espéraient sans issue.

E.

### *Lettres Françaises en Egypte.*

ALBERT COSSERY, *Les hommes oubliés de Dieu*, Le Caire, Editions de la Semaine Egyptienne, 1941; *La maison de la mort certaine*, Le Caire.

TEWFIK EL HAKIM, *Journal d'un substitut de campagne*, Editions de la revue du Caire, 1942.

TAHA HUSSEIN, *Le livre des jours*, Tome I, traduit de l'arabe par Jean Lecercf  
Tome II, traduit de l'arabe par Gaston Wiet.

*Le livre de Goha le simple*, par Adès et Josipovici, m'ouvrit naguère l'Egypte contemporaine; comme *Forgotten Village*, le film de Steinbeck, ouvre aux honnêtes gens une porte dérobée sur le Mexique d'aujourd'hui. Puisque les lecteurs de littérature française ne disposent pas encore, pour aborder l'Egypte qui se crée, d'un petit manuel comme celui que donnait récemment M. Hilary Wayment, *Egypt now*, force leur est de composer eux-mêmes leur image de ce pays. Trop longtemps, il fut la proie des aigrefins de l'exotisme. Adès et Josipovici n'ont pas toujours évité le pittoresque; presque toujours, par chance, et pour notre profit. A peine arrivé au Caire, j'eus la bonne fortune d'y rencontrer plusieurs ouvrages qui ont précisé pour moi les traits du peuple égyptien. Comme le disait Fouad Abaza Pacha dans sa préface au livre du P. Habib Ayrout S. J. sur *Le Fellah*, «l'âme du fellah ne s'ouvrira toute grande que devant celui qui s'en rapproche par le langage, les mœurs, et, ne craignons pas de le dire, la religion». Soit que le P. Ayrout explique la rareté de la polygamie chez le paysan par la persistance de la loi naturelle «à travers les lois musulmanes», soit qu'il se permette d'appeler «superstition» les pratiques du fellah qui ne sont pas conformes aux habitudes romaines, soit qu'il laisse entendre qu'on en ferait facilement un moine de la Thébaïde («n'oublions pas que les premiers religieux du monde chrétien, les moines de la Thébaïde, étaient des fellahs»), soit enfin qu'il estime opportun de clore son étude sur le laboureur du delta par la lettre apostolique de Pie XI à l'évêque mexicain, le P. Habib Ayrout, dont on apprécie la science et le talent, doit être corrigé, ou complété, par des œuvres plus désintéressées, celles, par exemple, de MM. Cossery, Tewfik el Hakim ou Taha Hussein.<sup>1</sup>

1. On peut compléter ou corriger certains textes du P. Ayrout en lisant le chapitre sur le fellah dans *Egypt now*.



Selon le mot du fellah: «Dieu est avec les patients». En effet, ce n'est point chez les fellahs que M. Cossery a trouvé ses *hommes oubliés de Dieu*. Il s'agit d'une humanité larvaire, qui mépriserait la condition du paysan, et qui préfère croupir doucement dans les faubourgs des cités. *La zone* de Paris, Lambeth, Alexanderplatz, le quartier de Cicero à Chicago, c'est là que vivent, en Europe en Amérique, les hommes oubliés de Dieu. En cinq brèves histoires, M. Cossery suscite une *zone* inconnue des Français. Voici le facteur qu'on chassait quand il apparaissait rue de la Femme Enceinte: on jalousait son uniforme... mais quelle vengeance, le jour où l'infortuné raconte au repasseur en faillite tous les secrets du quartier: lui seul sait lire le courrier qu'il distribue. Il y aussi Faiza, la jeune fille sensuelle qui finit par comprendre Mahmoud, son amant le hachiche: «Et puisque tu ne peux pas vivre sans hachiche, je t'en apporterai. Qu'Allah te pardonne!» Il y a le coiffeur qui a tué sa femme et grâce auquel Chaktour le ferblantier comprend le destin de l'homme (mais je n'oublie pas l'intercession des petits balayeurs que brime le gendarme Gohloche). Il y a beaucoup de pauvres êtres qui tâtonnent. Cela tient des mimes d'Hérodas, de l'Opéra de quat'sous, de la cour des miracles vue par Victor Hugo, et pourtant c'est authentique. C'est du Cossery, qualités et défauts.

Si l'artiste est celui qui se fait un univers unique (ou qui le subit) M. Cossery est un artiste. Ce n'est point un monde gai que celui de cet écrivain; mais qui prétend que nos temps soient bouffons? Apre, désespéré, désespérant, c'est le lot des hommes oubliés. Pas un sourire, pas une joie pure. M. Cossery broie du noir avec talent. Il a savamment stylisé le langage de ses larves. Plusieurs de ses nouvelles sont bien tissées. On voudrait seulement que toutes le soient et qu'il ne se bornât point, çà ou là, à des notations lâchement nouées et groupées selon l'esthétique — si l'on ose dire — du «réalisme socialiste». Que M. Cossery accepte de travailler, et d'ajouter à son tempérament le renfort du métier: il écrira de beaux livres. Il lui serait recommandé, en outre, de corriger, s'il le peut, sa vue du monde humain. Tirailé entre un nihilisme radical et je ne sais quel vœu messianique, sur lequel se clôt l'ouvrage («l'aube se leva sur un quartier régénéré qui n'acceptait plus la vie telle qu'elle était, mais voulait la dominer, la rendre plus hardie et plus belle») M. Cossery reste foncièrement manichéen: tout le bien d'un côté, qu'on ne voit pas; tout le mal de l'autre. Ce sont là défauts de jeunesse; l'auteur est étrangement jeune, quoiqu'il ait passé la trentaine.

La langue est inégale; souvent verveuse, elle a tendance à se boursoufler d'adjectifs et d'adverbes: «essentiellement vains», «nettement élémentaires»; et voici le «troupeau infect des ignorants», de ceux qui n'ont point une «place prépondérante et distinguée», mais plutôt une «inconvenance particulière et très significative». Que diable signifient des «principes en dehors de la réalité existante» et ces mouvements «en dehors de l'existence»? Une ou deux fois on écrit *eut* pour *eût* (p. 27, 36); et ceci ne vaut rien: «celui caressé jusqu'à ce jour»; «la demi-obscurité, là où les hommes s'étaient réfugiés.» Tout cela, glané dans une seule des nouvelles.

Que M. Cossery soit sévère avec soi-même, car *La maison de la mort certaine*, loin de marquer un progrès, contient des fautes plus nombreuses et plus graves. Le style côtoie parfois le pire journalisme. On regretterait qu'un don si manifeste se corrompît, faute d'exercice et de rigueur. On se réjouit de lire la traduction anglaise des *Hommes oubliés de Dieu*, premier signe d'une reconnais-

ce qui impose à l'auteur, nous l'espérons, de se vouloir digne de la confiance que nous lui faisons encore; mais on n'aimerait pas que le prochain livre aggravât la déception que nous cause cette *Maison* mal bâtie.<sup>1</sup>

Chez M. Tewfik el Hakim, nous rejoignons les fellahs. Deux romans de cet abondant écrivain avaient été traduits en France, avant la guerre. D'autres le furent en Egypte, notamment *L'Oiseau d'Orient*<sup>2</sup> et ce *Journal d'un substitut de campagne*, qui semble le meilleur de tous. Sous l'affabulation d'un récit presque « policier », mais qui s'achève sur l'échec du substitut, M. Tewfik el Hakim dessine des esquisses populaires. « Excellente série de portraits de la société rurale égyptienne », écrit S.E. Hafiz Afifi pacha, dans la préface qu'il écrivit pour ce livre. Le style surprendra tous ceux qui ne connaissent de littérature arabe que celle des *Orientales*. Ni redondance, ni pittoresque, ni pédantisme. Peu d'images, et sobres. Un style net, narratif. De ce que l'anecdote, un meurtre à la campagne, intéresse moins que les portraits des personnages, paysans ou fonctionnaires, s'ensuit-il qu'il faille, avec le préfacier, regretter que cet ouvrage laisse « malheureusement... une impression navrante »? S.E. Hafez Afifi Pacha tempère d'ailleurs son regret par la pensée que ce *Journal* constitue « un premier pas vers la réforme sociale ». N'accusait-on pas la France, récemment, de laver son linge sale en public parce qu'elle osait dénoncer et condamner ses propres erreurs? Si l'on doutait du « réveil de l'Égypte » dont parle le P. Ayroul, il ne faudrait que lire Tewfik el Hakim, ou Taha Hussein Bey. Comment désespérer d'un pays qui prend conscience de ses maux, essaie d'y remédier et produit, pour ce faire, plusieurs écrivains de talent?

Le peuple, le menu peuple comme on dit, le peuple dense et nombreux de l'Égypte, c'est lui qui grouille encore dans le *Livre des Jours*. La vie au village, l'enseignement coranique à l'école élémentaire, puis la grande ville et el Azhar, telle est la toile de fond sur laquelle se détache un jeune aveugle. Par une lente, périlleuse et parfaite conquête de soi, le héros narrateur s'achemine vers la maîtrise spirituelle. Que le *Livre des jours* compose l'autobiographie intellectuelle d'un des meilleurs esprits qu'ait jamais produits l'Égypte, et que ce soit la première autobiographie en langue arabe, ainsi que l'assure M. Gaston Wiet dans sa préface au tome second<sup>3</sup>, c'est assez pour recommander la lecture de ce récit. Mais il y a plus. Il y a les qualités de la langue, et du ton. On m'assure que mon ignorance de l'arabe me dérobe la plus belle part de ces mémoires. Je le crois volontiers. Il reste assez pour me charmer: lisant en anglais, jadis, *An Egyptian childhood*<sup>4</sup>, je m'étonnais que tant de beautés pussent passer en traduction. Nul effet, nulle insistance, un sens exquis de la litote, de l'ironie à mi-voix; et pourtant, partout, le tragique d'une sensibilité savante à se crucifier. Timide à pleurer d'angoisse quand on lui fait réciter le *Coran*, mais assez lucide pour se sauver par la conscience et par les plaisirs de l'esprit, vaincu par la cécité avant d'en être victorieux, le héros atteint une sérénité qui manque à M. Cossery et que M. Tewfik el Hakim dévie en constante ironie. Taha Hussein bey se forme sans doute

1 *The men God forgot*, traduit du Français par H.E., Le Caire, Editions Masses, 1944.

2 Le Caire, Editions Horus, 1941.

3 Dans sa thèse sur *La philosophie sociale d'Ibn Khaldoun*, Paris, Pedone, 1918, Taha Hussein déclare que le *Rihlat — Ibn Khaldoun* est une autobiographie, la première de la littérature arabe (14ème s. de notre ère), cf. p. 21.

4 Titre de la traduction anglaise du Tome I de Taha Hussein.

une image «atroce» de la condition humaine; mais il sait que l'atrocité reste une des conditions de l'humain. Aveugle, il voit mieux que beaucoup d'autres; ce n'est pas lui, par exemple, qui trébucherait dans le «terrible fossé qui sépare les classes riches et les milieux pauvres». Nature tourmentée, sensible, Taha Hussein s'est haussé par la science jusqu'à ce degré de sagesse auquel sont parvenus quelques illustres aveugles: Saunderson, ou Pierre Villey. *L'aveugle dans le monde des voyants*, ce titre de Villey pourrait former le sous-titre de ce *Livre des Jours*. En dépit des jolis détails, le second tome m'a touché moins vivement que le premier. La composition en est plus lâche. Ou serait-ce que, pour apprécier ce volume, il importe de connaître la culture arabe et l'histoire des idées dans l'Islam? Toujours est-il que je sais peu d'ouvrages sur l'enfance qui valent autant ou mieux que le tome Ier: *L'Elève Gilles*, *L'Orange Bleue*, *Un cyclone à la Jamaïque*. (M. Wiet compare le tome II aux *Souvenirs* de Renan, à *Dichtung und Wahrheit*, à Jules Renard. On voit que, pour situer Taha Hussein, il faut se référer à ce que l'Occident produisit de très bon).

E.

PIERRE JOUGUET *L'Athènes de Périclès et les destinées de la Grèce*, Le Caire, Editions de la Revue du Caire, 1941.

*Révolution dans la défaite, Etudes Athéniennes*, Le Caire, Editions de la Revue du Caire, 1942.

ROGER GODEL, *Cité et Univers de Platon. (Dialogues et images cinématographiques)* Le Caire, Les Lettres Françaises, 1944.

En même temps que les Cahiers du Rhône réunissent plusieurs essais athéniens, notamment celui de Roger Caillois: *Athènes devant Philippe*, les éditions de la *Revue du Caire* publient deux plaquettes sur la démocratie de Périclès et la tyrannie de Critias. Ainsi la Grèce, à qui nous devons tant, les Thermopyles des Guerres Médiques et les Thermopyles de la Guerre Hittéenne (sans compter l'essai de Henry Miller, *The Colossus of Maroussi*), la Grèce, jusqu'en ses pires malheurs, nous prodigue ses exemples, et quels!

Vers l'automne de 405, la flotte athénienne, forte de 175 trirèmes, se laissa surprendre à l'embouchure de la Rivière de la Chèvre. Lysandre, qui commandait une flotte spartiate, rafla 167 de ces navires, ne laissant à Conon, le stratège athénien, que neuf vaisseaux: Athènes était vaincue. Grande agitation, du coup, dans le milieu des «hétairies» — nous dirions: des ligues — et des plus riches citoyens. En 411, déjà, Thérarnène et ses pareils avaient cru pouvoir en finir avec le peuple: le désastre de Sicile semblait propice à l'instauration d'une tyrannie réactionnaire. On avait remplacé les Cinq Cents par une assemblée d'oligarches, celle des Quatre Cents. A la démocratie, on avait substitué un système censitaire, celui des Cinq Mille. Mais Thrasylos et Thrasybule remportèrent des victoires qui relevèrent Athènes, et remirent au pouvoir un démagogue: Cléophon. Les riches avaient donc dû se résigner, et attendre la prochaine défaite de ce qu'ils osaient sans doute appeler leur «patrie». Aussi accueillirent-ils avec reconnaissance la défaite de la Rivière de la Chèvre (plus connue sous le nom d'Aigos Potamos, puisqu'il est rébarbatif en Français et ne dit rien à personne).

Thérarnène négocia de nouveau. Athènes doit raser les fortifications des Longs Murs et «collaborer» avec Sparte. Fort de cette paix obtenue par ses soins,

Théramène instaure un gouvernement de son choix, celui des Trente tyrans, appuyés sur des sicaires. Pillages, proscriptions, assassinats, tous les crimes par quoi s'affirment les gouvernements de coup d'état, c'est alors le lot d'Athènes. On pousse la bassesse jusqu'à solliciter de Lysandre qu'il fasse occuper l'Acropole par une garnison spartiate, aux ordres de Callibios. Et les Trente de se ruer à la servitude, de prendre leurs ordres chez ce médiocre militaire; et la ciguë de faire souvent son office. Mais l'un des Trente, Critias, n'était pas satisfait: Théramène gardait quelques scrupules; cet oligarque modéré ne voulait de tyrannie que juste ce qu'il en faut pour conserver injustement le pouvoir. Critias désirait exercer la tyrannie à loisir, exproprier tous ceux dont il convoitait les richesses, tuer tous ceux auxquels il gardait quelque rancune. Théramène assassiné par les soins de son rival, celui-ci s'abandonne un instant à son orgie de pouvoir. Mais, parti de Thèbes avec trente volontaires, un par tyran, voici le démocrate Thrasybule, le patriote qui se refuse à la révolution dans la défaite. Il s'empare de Phylé, gonfle ses effectifs: soixante-dix hommes dévoués le suivent désormais. La petite bande marche sur le Pirée, cueillant au passage tous ceux qui n'acceptent point la servitude. Le courage et l'habileté manœuvrière aidant, les patriotes culbutent les troupes de Critias; Pausanias aidant, les Trente sont désavoués par Sparte: Athènes sauve ses libertés. Les oligarques athéniens n'avaient vu dans la défaite que le moyen d'instaurer leur régime «et leur régime était beaucoup moins propre à relever Athènes qu'à sceller sa servitude».

Cet essai de Pierre Jouguet eut l'honneur de déplaire à ceux qui ne tolèrent l'histoire que pour autant qu'elle excuse les trahisons et les exactions des puissants. Pourquoi nier qu'il a quelque relent de ce qu'on appelait naguère le «judéo-communisto-gaullisme». La faute, hélas en est à Critias, aux Trente, à Thrasybule.

Mais si les capitalistes capitulards se sentent visés par *Révolution dans la défaite*, c'est aux démagogues que *l'Athènes de Périclès* aura sujet de déplaire. Tant mieux pour M. Jouguet, qui prouve ainsi, ou qui confirme, le sérieux de sa pensée. Les universitaires vont renâcler, eux aussi, car on ne leur cache point qu'ils aiment à «noyer les dures vérités de l'histoire dans une sorte d'idéalisme illusoire et banal qui suggère à l'opinion moyenne de notre pays bien des néfastes sottises». Contrairement à ce que l'on croit trop volontiers, après six années, ou sept, d'enseignement secondaire, l'Athènes de Périclès fut une âpre cité, turbulente et cruelle, qu'il faudrait imaginer plus semblable aux principautés de la Renaissance italienne qu'à la Troisième République des salons et des comitards. Ce fut aussi une cité impérialiste. A ceux qui tâchent de masquer leurs desseins ambitieux, il convient sans doute, en plein vingtième siècle, de ressasser *ad usum* des bonnes poires que la dictature ou la monarchie c'est la guerre et que la paix ne se conçoit que par la vertu d'une démagogie électorale. Mais il nous appartient de confondre ces hypocrites, et M. Jouguet nous y aide. Dans l'Athènes du Vème siècle, les réactionnaires, partisans de Cimon et de Sparte, étaient tyranniques, mais pacifistes et nullement impérialistes. (N'a-t-on pas vu, aux Etats-Unis, le parti de l'industrie lourde et de la réaction se prononcer pour l'«isolationisme» et pour «business as usual» y compris avec Hitler?) Ces gens-là ne voulaient que conserver leurs privilèges. Lorsqu'en 461, Ephialte triompha de l'Aréopage, «la démocratie triomphait, mais il ne faut pas oublier que ce qui triomphait avec la démocratie c'était l'impérialisme et la guerre». Comme le dit

ailleurs encore M. Jouguet, «démocratie, guerre et impérialisme, c'est ainsi que l'on peut résumer la politique de Périclès et c'est le mot d'ordre du parti depuis Thémistocle». Non point que la seule démocratie soit belliqueuse: tous les régimes peuvent le devenir, monarchique, aristocratique, démagogique. A notre époque, par exemple, nous pouvons dénombrer des tyrannies pacifiques, et des républiques impérialistes. Entendons-nous d'ailleurs sur le sens du mot «démocratie». La démocratie athénienne était le gouvernement direct «du peuple par le peuple»; elle aurait tenu pour oligarchiques nos démocraties parlementaires, avec magistrats inamovibles, représentants élus, fonctionnaires choisis au concours. Dans Athènes, l'Assemblée règne, de sorte que selon la formule de Platon «des gouvernants qui aient l'air de gouvernés et des gouvernés qui aient l'air de gouvernants, voilà les gens que l'on vante et que l'on prise en particulier et en public». Gouvernant avec son ventre et sa concupiscence, l'humanité moyenne se laisser emporter par le vertige de la guerre. «Il est probable que, si Périclès l'avait voulu, la paix aurait pu être maintenue». Périclès ne le *voulut* point, et la guerre avec Sparte s'ensuivit, qui épuisa la démocratie athénienne. Si les deux cités rivales subsistent l'une et l'autre après la paix de 445, réalisant en fait le «dualisme» dont rêvaient Cimon et le clan aristocratique, il n'y a plus de menace perse pour maintenir ces deux puissances dans le respect du traité. Signé pour trente ans, l'armistice en dure quatorze. La tyrannie exercée par Athènes sur les peuples de son empire, tyrannie dont Périclès aussi bien que Cléon, chefs démocrates, se font gloire et publicité, la «cupidité tracassière» de la métropole expliquent peut-être pourquoi l'entrée de Lysandre au Pirée, en 404, fut acceptée avec joie: *plutôt Hitler que Léon Blum* disaient en 1940 tous ceux que gênaient les congés payés et les droits des syndicats; en 404, «tous pensèrent que ce jour marquait pour la Grèce le début de sa liberté.» C'est pour avoir été, de sang froid, un «mauvais tyran» que la démocratie grecque «a perdu son Empire».

«En somme, conclut Pierre Jouguet, ce sont les adversaires de la démocratie qui nous font goûter l'aimable liberté de l'Athènes démocratique». Car les oligarques athéniens se sont conduits par trop mal: «ils ont boudé et conspiré parfois jusqu'à la trahison». Ne nous aveuglons pas, néanmoins, sur les erreurs démocratiques: «tyrannie dans l'Empire, impérialisme sans scrupule au dehors, voilà le programme de Périclès». En un temps où tout se joue pour un long temps, il faut accepter les vérités les plus dures; il ne suffira point de vaincre Hitler pour amener enfin la paix et la justice. Encore que nos «démocraties» soient extérieurement différentes des républiques grecques, leurs lois, leur politique s'inspirent souvent du même esprit. «La politique de Périclès a mené la Grèce à sa ruine», et cette politique c'est celle de la démocratie intégrale. Entre la tyrannie des Trente et l'impérialisme démagogique, n'est-il pas de troisième terme? Il faudrait désespérer de l'homme et de cette civilisation si vraiment nous étions prisonniers de ce dilemme. Entre la Troisième République et la *République* de Platon, pourquoi n'essaierions-nous pas de bâtir la Quatrième?

La cité de Platon, disons nous, comme si nous ne pouvions penser sans référence à la Grèce. Et quand cela serait! Que la cité de Platon, que les événements ci-dessus exposés soient aujourd'hui présents à tant de bons esprits, j'en vois une preuve nouvelle dans le scénario de M. Roger Godel: le livre s'ouvre précisément en l'année 404, près des Longs Murs, au moment où Thérémène apporte aux Athéniens les termes de la capitulation. Il s'achève en 347, dans la

chambre de Platon octogénaire. Thrasybule et sa victoire, Socrate et sa mort, Denys de Syracuse et son essai de Platonisme politique, Dion et l'assassinat qui récompense sa vertu, voilà quelques-uns des épisodes dialogués. J'ai peu de sympathie pour le film historique ou prétendu tel, et je tremble à la pensée de ce que deviendrait, dans un studio de Hollywood, le texte érudit, mais vivant, de M. R. Godel. Si quelque Mécène donne assez de millions pour que des hommes de goût tournent en Grèce un pareil scénario, je serai pourtant le premier à m'en féliciter. L'entreprise est assez malaisée pour mériter notre attention, et nos encouragements.

E.

ETIENNE DRIOTON, *Le théâtre Egyptien*, Editions de la Revue du Caire, 1942.

Jusqu'au début du XXème siècle, nous ignorions le théâtre Egyptien, et même qu'il ait existé. Rien ne nous décourageait d'en croire les Grecs qui, de bonne foi sans doute, se disaient inventeurs du genre dramatique. L'avons nous assez entendue, l'étymologie de «tragédie», de «chant du bouc», et nous a-t-elle assez dupés. Mais voici qu'un demi-siècle de recherches, de trouvailles et de chance nous apporte sa moisson. M. l'abbé Drioton présente le premier essai d'ensemble sur «ce que l'on peut dire en ce moment du théâtre de l'ancienne Egypte».

Ce genre littéraire naquit «indépendamment des mystères religieux et en opposition avec leurs principes», et cela, «très anciennement». Un texte au moins nous renvoie vers l'an 2200 avant notre ère. La stèle, découverte par M. Kuentz démontre l'existence de troupes ambulantes: «j'étais celui qui accompagnait son maître dans ses tournées, sans faillir à déclamer. je donnais la réplique à mon maître dans toutes ses déclamations». On ne sait rien, ou peu s'en faut, des lieux où se célébraient ces jeux déclamatoires et dramatiques: l'esplanade des temples? Les tribunes qui apparaissent dans l'architecture des temples égyptiens à partir du second empire servaient peut-être «à loger les spectateurs des drames profanes»: mais la «destruction des villes égyptiennes [les] a fait retourner à tout jamais, avec elles, au limon». Rares, les textes survivants: intégrés, avec force interpolations, dans des rituels de magie (*Textes des sarcophages*, ou *Livre des Morts*). Avec une méthode dont on peut apprécier la sûreté sans être égyptologue, M. l'abbé Drioton a découvert, restauré, traduit, commenté plusieurs fragments de pièces: *La naissance et l'apothéose d'Horus*, *La déroute d'Apophis*, *Le retour de Seth*, etc...

On pressent, par moments, ce que put donner ce théâtre; ce devait être assez beau; et ce n'était nullement ce que nous supposerions *a priori*: «Il faudrait être encore dupe de la vieille illusion d'une culture égyptienne «hiératique» dans toutes ses manifestations pour s'étonner de constater combien cette appellation de drames religieux couvre en réalité de genres divers épanouis sans contrainte. A côté de pièces historiques à grand spectacle comme *La naissance et l'apothéose d'Horus* (et, autant que nous pouvons le reconstituer, *Le combat de Thot contre Apophis*), *Isis et ses sept scorpions* est une moralité et *La déroute d'Apophis* une franche comédie. Quant au *Retour de Seth*, c'était une pièce de propagande politique d'une virulence et d'une audace telles que, de nos jours, aucune censure du monde, en pays occupé, n'en tolérerait l'équivalent». Or, elle fut jouée pendant l'occupation persane, qu'elle dénonce.

Théâtre égyptien, théâtre grec, théâtre chrétien du Moyen-Age, autant de laïcisations d'une donnée religieuse; quoi d'étonnant si, né des mythes, le théâtre dépérit quand il s'en éloigne trop; à moins qu'il ne soit assez fort, assez beau pour en créer de nouveaux: *don Juan*, ou *Faust*. Le théâtre n'est pas la messe, et ne peut l'être; mais il ne suffit pas de faire lever la jambe à vingt petites filles, fussent-elles des plus jolies, pour nous restituer Eschyle, la *Naissance d'Horus*, ou *L'Annonce faite à Marie*. Avis aux futurs dramaturges.

E.

LEON GUICHARD, *Sept études sur Marcel Proust*, Le Caire, HORUS, 1942.

«Promenade anthologique, suivie de lettres inédites, d'appendices et de notes». Sept conférences ont été ici rassemblées, conférences fréquemment coupées de longs textes proustiens. Qu'on ne s'attende donc point à des «révélations» sur «Marcel»; à de l'érudition, non plus (encore que M. Guichard connaisse l'essentiel de ce qui fait le régal des pédants). Cette suite d'essais se donne pour une introduction à la lecture intelligente du *Temps Perdu*. Elle veut «contribuer à donner» de cette œuvre «une idée moins arbitraire et moins sommaire que celle que l'on s'en forme trop souvent». Le principal mérite de M. Guichard est de ne trahir nulle part son propos. Il nous fait grâce des détails biographiques et frivoles, qui, chez tant d'exégètes, se substituent à l'intelligence des œuvres; il nous épargne les élucubrations traditionnelles sur le «mysticisme» de Proust ou sur le «bergsonisme» du *Temps Perdu* (ou, s'il rapproche une fois Proust de Bergson, p. 273, c'est à bon escient, et pour remarquer qu'ils se défient l'un et l'autre du langage, trop usé par l'habitude que nous en avons); point de fantaisies, non plus, sur le prétendu «plan rosacé». Par contre, des réflexions raisonnables sur la «solitude» du héros-écrivain, sur le sujet du roman, sur la fonction de l'art, sur le style du *Temps Perdu*. Raisonnables et honnêtes. Or l'honnêteté semble aujourd'hui manquer à la plupart des critiques: ce ne sont que citations tronquées, ou controuvées; que mots distordus et qu'appréciations ambiguës. Si M. Guichard se trompe, on sent qu'il se trompe sans chercher à nous tromper. Il fait encore crédit, par exemple, aux travaux de Feuillerat sur la composition du *Temps Perdu*; ce livre «si précieux» (et qui le fut en son temps) paraît déjà vieillot. Pour autant qu'on puisse pressentir, dans les publications de M. Robert Vigneron, ce que sera son ouvrage sur Proust, et pour autant que je puisse faire état de quelques aperçus qu'il me donna sur la composition de ce qu'il appelle *Swann*, les thèses, ou hypothèses, de M. Feuillerat ne résistent pas à l'examen des manuscrits et jeux d'épreuves qu'il est aujourd'hui possible de consulter. Tel quel, le recueil de M. Guichard rendra des services. Après Dandieu, Jaekel et Cie, voici du contrepoison.

Au lecteur sérieux, les appendices apporteront trois lettres inédites, une table des matières qui résume le cycle et qui met en valeur les grandes lignes du plan, de nombreuses corrections typographiques, qui améliorent le texte vulgaire, et souvent celui de l'édition à *la Gerbe*. Retenons aussi le vœu de M. Guichard au second appendice: il nous faut obtenir une édition digne de Proust. Dans une lettre à Lucien Daudet, Marcel Proust comptait *par centaines* les fautes d'impression et déplorait qu'elles «défigurent entièrement» le *Temps Perdu*. En même temps qu'on révisera la ponctuation, le découpage en para-

graphes, on mettra entre crochets, ou plutôt on imprimera en caractères spéciaux les diverses couches d'additions faites sur les épreuves. On verra dès lors reparaitre le plan, ainsi que dans les *Essais*, lorsqu'ils sont imprimés selon ce bon principe. Nous devons à la grandeur de Proust ce que nous accordâmes à celle de Montaigne.

E.

GUSTAVE LEFEBVRE, *Grammaire de l'égyptien classique* (Bibliothèque d'étude publiée sous la direction de P. Jouguet, directeur de l'Institut français d'Archéologie orientale, t. XII), 1 vol. in-4°, xx-467 p., Le Caire, 1940.

Cet ouvrage, fruit d'un enseignement de douze ans à l'École des Hautes Études, vient heureusement combler une lacune, non seulement pour l'égyptologie française, mais pour l'égyptologie en général.

Il fallait, pour trouver une grammaire de langue française destinée à initier à la connaissance des hiéroglyphes, remonter jusqu'au *Manuel de la langue égyptienne* de Victor Loret, publié en 1889. Et encore ce livre non sans mérites, de bonne substance condensée et clairement distribuée, enrichi d'un tableau fort utile des signes hiéroglyphiques, d'un choix de textes et d'un glossaire, marquait la fin d'une méthode et d'une époque dans l'égyptologie. Il résumait la science, réelle mais forcément limitée, des premiers déchiffreurs, sans tenir compte de parti pris des nouvelles théories, bien pis, des résultats incontestables, consacrés par les travaux de la jeune école allemande, dont la *Neuägyptische Grammatik* d'Adolf Erman, parue en 1880, avait été en quelque sorte le manifeste. Le livre était donc dépassé avant de paraître. Aussi, s'il rendit de réels services à des débutants, il n'eut aucune influence sur le développement de la science, et il ne pouvait pas en avoir. *L'Ägyptische Grammatik* d'Erman, éditée en 1894 avec une chrestomathie et un lexique, et *Das ägyptische Verbum* de Kurth Sethe, paru en 1899, devinrent pour près d'un demi-siècle les ouvrages fondamentaux de grammaire égyptienne.

La nécessité d'avoir recours à des livres allemands pour l'étude et l'enseignement de l'égyptien ne fut allégée entre temps, ni par la publication, faite en 1914, de la *Grammaire égyptienne* de Lesquier, traduction avouée de la grammaire d'Erman, mais avec suppression systématique des hiéroglyphes (ce qui lui enlevait tout intérêt et même toute utilité), ni par celle de la *Grammaire de l'ancien égyptien* de Farina, traduite en 1927 par René Neuville, dont le texte était notoirement insuffisant.

Telle était la situation dans les milieux scientifiques, lorsque, en 1927, les presses d'Oxford firent sortir l'*Egyptian Grammar* d'Alan H. Gardiner, ouvrage de première valeur, patiemment mûri, qui prit d'emblée dans la science la place occupée jusqu'alors par l'*Ägyptische Grammatik* d'Erman, dont la quatrième édition, de 1928, n'eut plus dès lors autant d'intérêt. Formé à l'école des savants de Berlin et ayant travaillé avec eux à la constitution du célèbre *Wörterbuch*, le docteur Gardiner avait assimilé à fond la doctrine philologique élaborée par les maîtres allemands, mais en y ajoutant un souci de déterminer les emplois syntactiques qui leur avait été à peu près étranger. C'était en cela que sa grammaire représentait un grand progrès. Toutefois ce savant qui n'avait jamais enseigné céda à la tentation de présenter son œuvre sous une forme qu'il estimait didactique. Il la morcela donc en trente-trois leçons qui exposent toute la grammaire égyptienne, non pas systématiquement, mais



suisant une progression pratique. Chaque leçon comporte un peu de morphologie, un peu de syntaxe et revient parfois sur des questions incomplètement traitées dans les leçons précédentes; elle se termine par des exercices gradués, versions et thèmes. Cette méthode, renouvelée de Berlitz, présente des avantages pour l'initiation des étudiants qui ont assez de courage et de persévérance pour absorber la substance de ce gros volume. Elle ne peut toutefois être pour les savants un instrument de travail car, comme le livre ne comporte pas d'index suffisant, il est impossible à quiconque n'a pas été formé patiemment à son école d'y trouver rapidement, — ou même simplement d'y trouver —, les renseignements dont il a besoin. Que de fois, en travaillant sur les textes égyptiens, j'ai dû renoncer à l'aide de Gardiner et, de guerre lasse, me reporter, pour vérifier certains points, au vieil Erman qui offre, lui, l'avantage de présenter un texte systématique!

L'égyptologie avait donc besoin d'un ouvrage qui présentât en ordre les résultats remarquables acquis par M. Gardiner en matière de grammaire égyptienne, d'une façon utilisable pour le travail scientifique. La *Grammaire de l'égyptien classique* de M. Lefebvre la lui fournit. A cela toutefois me se limite pas la valeur de l'œuvre. L'auteur, à qui sa longue carrière en Egypte, comme inspecteur-en-chef de Moyenne-Egypte d'abord, puis comme conservateur du Musée du Caire, a valu l'occasion de fréquenter des textes de tout ordre, et à qui son enseignement des Hautes Etudes a donné celle de les analyser à fond, a beaucoup ajouté du sien à la doctrine de ses devanciers. Dans bien des cas (c'est l'avantage de l'exposition systématique, qui oblige à confronter et à ajuster les valeurs), il a été amené à préciser et à éclaircir des points jusqu'alors laissés dans l'ombre. Son ouvrage marque un progrès sensible, même sur la grammaire de Gardiner, et on peut augurer qu'il restera longtemps une des pierres angulaires de la connaissance de l'égyptien ancien.

Il est à souhaiter que M. Lefebvre complète cette belle œuvre en la faisant suivre de son complément indispensable pour l'enseignement: une chrestomathie avec lexique. C'est seulement de cette façon qu'elle produira tous ses fruits en entraînant une jeune génération d'égyptologues français aux méthodes et aux qualités qui font sa valeur. Le pays qui a donné à la science la *Grammaire égyptienne* de Champollion se retrouve enfin, grâce à l'effort de M. Lefebvre, en tête des études de philologie égyptienne; il ne faut rien négliger pour qu'il s'y maintienne et suive la forte impulsion donnée par cet ouvrage.

L'imprimerie de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire, dont l'éloge n'est plus à faire, a assuré à ce livre de science une présentation des plus soignées. La clarté de sa typographie fait ressortir admirablement la lucidité de l'exposition. Une liste des signes hiéroglyphiques, complète et au courant des conclusions les plus récentes de la science, termine utilement le volume, ainsi que des index et des tables qui en facilitent la consultation.

Etienne DRIOTON.

### *Lettres étrangères*

J. HUIZINGA, *Incertitudes Essais de diagnostic du mal dont souffre notre temps*, préface de Gabriel Marcel, Paris, Librairie de Médicis, 1939. Traduit du néerlandais par J. Roebroek S. J.

M. Huizinga, dont on connaît le *Déclin du Moyen Age* et *l'Homo Ludens*, est un des meilleurs esprits de la Hollande actuelle. On déplore donc que le

P. Roebroek ait si raboteusement traduit *Incertitudes* que rien ne subsiste, en français, des qualités littéraires de cet essai. Il reste assez d'idées pour nous intéresser.

Publié en Hollande voilà une vingtaine d'années, ce livre ne parut en France qu'à la veille de cette guerre et fut, comme plusieurs autres, écrasé par les circonstances. Mais nous aurons surtout profit à le lire maintenant que s'approche le moment redoutable: celui du traité de paix; il n'y a donc point de mal si durant la guerre nous l'avons perdu de vue.

*Incertitudes allemandes*, écrivait jadis Viénot; Daniel-Rops: *Notre Inquiétude*; et Georges Friedmann; *La crise du Progrès*. Inquiétudes, crises, incertitudes, tel fut en effet l'entre-deux guerres. «Les inquiétudes sur l'avenir de la civilisation, qui régnaient pendant les dix premières années de ce siècle, n'étaient pas comparables aux craintes angoissantes d'aujourd'hui», écrivait Huizinga aussitôt après l'autre guerre. Et Gabriel Marcel se demande s'il n'y a point en l'homme un «Insurmontable en présence duquel il ne lui reste plus qu'à refluer en désordre vers les confins animaux de son histoire et de son être.» Un des traits de l'époque que nous souhaitons révolue, et dont il importe en tout cas que nous favorisions la révolution, c'est bien ce «puérilisme» que diagnostique le savant hollandais. Non pas que Huizinga ait créé ce vocable, ainsi que prétend Marcel. Voilà un demi-siècle environ, ce terme fut employé par Dupré, dans sa *Pathologie de l'imagination*, pour qualifier une névrose. Huizinga n'a fait que retrouver le même mot, pour signifier une névrose de même type, mais collective. «J'appelle *puérilisme* l'attitude d'une société dont la conduite ne correspond pas au degré de discernement et de maturité auquel elle est censée être parvenue, d'une société qui, au lieu de préparer l'adolescent à passer à l'âge viril, adapte sa propre conduite à celle de l'enfance». Et l'auteur de préciser: «Le pays où l'on peut étudier le plus complètement le puérilisme, c'est l'Amérique des Etats-Unis», laquelle, «parvenue à sa majorité politique et économique, est culturellement devenue un grand enfant». Cette maladie, qui menace aujourd'hui le monde entier et dont l'Europe elle-même, sous l'influence américaine, sent les premières atteintes, dépend évidemment de cent causes emmêlées; il en est toutefois d'évidentes: le culte de la jeunesse (si caractéristique de notre temps qu'on a pu appeler *siècle de l'enfant* le XXème); le freudisme, qui, subordonnant toute la vie de l'esprit à des instincts infantiles, fait des jugements de l'homme la sublimation, tout au plus, de phantasmes refoulés; le primat des valeurs viscérales, par quoi sont promues au sublime certaines singularités de l'adolescence tourmentée. Le mythe de Rimbaud n'est-il pas notamment celui de la puberté? nous en avons constaté la puissance, qui n'est pas encore amortie.

Puérilisme, c'est-à-dire aussi: déraison, irraison. Notre temps est celui de la *crise du progrès*. Crise qui serait bénéfique si ne la doublait, ou ne la causait, une «crise» du savoir. Alors que la science, depuis soixante-quinze ans, a conduit l'esprit aux limites, semble-t-il, de la pensée, donnant à l'homme le vertige de l'absolu, ce ne sont un peu partout que prétentieux ouvrages, et fort nuls, sur la *Crise de la science*; le dernier en date étant cet *Avenir de l'esprit* de Pierre Lecomte du Nouy, dont nous avons aimé — était-ce à tort? — l'essai sur *Le temps et la vie*. Or, il faut dire avec Huizinga, et contre tous ces défaitistes, que ce vertige «n'est peut-être pas différent de celui qu'a dû traverser l'esprit pour substituer le système de Copernic à celui de Ptolémée».

Si troublante que paraisse à l'ignorant cette prétendue crise du savoir, elle n'existe que pour ceux qui, ne connaissant rien aux démarches de l'esprit scientifique, n'admettent pas qu'il oscille nécessairement du mécanisme au dynamisme. Pour s'inquiéter du quantisme, ou des expériences faites par Driesch sur les œufs d'oursin, il faut, en outre, n'avoir pas le «courage d'accepter cette vie et ce monde tels qu'ils nous ont été donnés». Si quelque chose en effet doit nous rassurer sur l'avenir de notre culture, ce sont les découvertes récentes: les quanta, les rayons cosmiques, la fission de l'uranium, ou l'électron positif. Ce qui est grave, beaucoup plus que la prétendue crise de la connaissance, beaucoup plus que l'heureux discrédit où vient de tomber la religion du progrès matériel et politique, c'est la crise, réelle et redoutable, de la pensée populaire. Sous prétexte de réaction contre les excès d'un certain rationalisme evhémériste et voltairien, les peuples, incités par ceux qui avaient profité à endormir les esprits, se révoltèrent contre le «principe de la logique même». Quel siècle fut plus idolâtre? Mais, par un juste retour, les tenants de l'ordre moral, qui encouragèrent cette débauche d'irraison, constatent, nouveaux apprentis-sorciers, qu'en ruinant chez les peuples le respect de la pensée critique, ils se faisaient les tenanciers du plus bas désordre moral. Siècle de l'enfant, le XXème est, nécessairement, celui qui bafoue toute norme morale, car (les pédiâtres l'on remarqué), l'enfant se situe au-delà du bien et du mal. Ici, le veau d'or; ailleurs, la raison d'Etat; nulle part, des valeurs morales: puérilisme.

Le mal ainsi diagnostiqué, quel remède prescrire? «Nous sommes positivement convaincus d'une chose: si nous ne voulons pas que notre culture périsse, c'est à nous-même qu'il appartient de la créer tout en progressant». Et nous voici, une fois de plus, acculés au pseudo-dilemme qui des marxistes sépare les non-marxistes. Changez l'économie, disent les premiers, et les mœurs vont s'épurer, l'esprit, s'affiner; à quoi Thierry Maulnier (mais aussi Tchang Kai Chek): «la crise est dans l'homme»; changez d'abord l'homme, et vous changerez le monde. Huizinga ne se laisse pas coincer. L'ascèse du cœur et de la raison, oui, mais sans oublier que «l'aspiration vers une culture quelconque se manifeste toujours dans de nombreux systèmes d'autorité et de droit». Epuration intérieure, mais épuration sociale. Réforme des mœurs, mais, du même coup, réformes de structure, ne seraient-ce que celles, radicales, qui nous délivreront de la «publicité moderne», cet assommoir plus cruel que tous les autres réunis. Huizinga se fait enfin le champion des «limitations spirituelles» qui formaient jadis l'artisan: l'enseignement obligatoire lui paraît le véhicule de notre barbarie. On est tenté de l'approuver, surtout après dix années dévouées à enseigner. «Our national illiteracy», crie dans le désert de Chicago un des rares esprits qui, en Amérique du Nord, ait le sens de la culture et des humanités: Robert Maynard Hutchins, président d'Université. Le concierge qui lit et ne lit que *Paris Soir*, ou les «comics» du *Chicago Tribune*, il se croit civilisé, et pense participer au même genre d'activité que Mallarmé composant le *Coup de dés*. «Ce qu'il y a de beau chez nous, écrivait un yanqui dans un journal tirant à plus d'un million d'exemplaires, c'est que l'enseignement y est dispensé *regardless of intelligence* — sans tenir compte de l'intelligence». L'aveu suffit à compromettre un système. Que ceux-là seuls qui en soient dignes et désireux aient accès à la lecture, mais que tous ceux-là y accèdent, selon leur mérite exact, millionnaires ou indigents, c'est la condition de notre redressement.

Pour moi, je le répète volontiers, je trouve toujours plus de ressources humaines dans le berger des Pyrénées, dans le vacher d'Arizona, tout incapable qu'il

soit de lire une gazette, que dans la plupart des lecteurs d'André Maurois; et si je dois admirer le tapis que tisse un indien navajo, dans sa prison désertique, je ne puis que contenir ma nausée devant les croûtes qui maculent, comme autant de cicatrices purulentes, les murs des salons bourgeois. Il n'est d'homme qu'illettré ou très cultivé; le spécialiste a son utilité, sans plus; tolérons-le, sans lui décerner plus que ce qui lui revient. Quand les seuls lettrés useront du langage, on ne mésusera plus des mots explosifs: *dynamique*, ou *existentiel*; les combats ne seront plus les «plus décisifs de l'histoire», et les «divisions *anéanties*» ne «se regrouperont plus» à l'arrière du front. Or, ne l'oublions pas, la barbarie apparaît lorsque «la pensée et la compréhension, après s'être élevées à un haut degré de clarté et de pureté, se voient infectées et obnubilées par des illusions magiques et fantastiques nées dans une atmosphère de passions violentes. En d'autres termes, lorsque le *mythos* supplante le *logos*» — et la fable, la raison. Huizinga dit «supplante»; nous savons le *mythos nécessaire*, mais à son rang: subordonné au *logos*. Thomas d'Aquin l'avait compris, qui subordonna au *logos* d'Aristote les mythes de la religion. Nous attendons le successeur.

E.

GEORGE BERKELEY, *Les commentaires philosophiques*, editio diplomatica par A. A. LUCE, Londres, Edimbourg, T. Nelson, 1944.

La pensée de George Berkeley, mort en 1753, contraste étrangement avec ce qu'on peut appeler la conscience des valeurs européennes au 18ème siècle. Nul plus que lui n'a exercé sur les esprits les plus divers de notre temps une si profonde action: depuis Mach jusqu'à Bergson, de Whitehead à l'école de Vienne et de Bradley aux néo-réalistes américains. Pourtant à l'âge de vingt-trois ans, Berkeley était «fini»; sa philosophie, achevée, arrêtée dans ses moindres articulations.

On s'explique difficilement comment un philosophe dit «de l'expérience», comme l'est Berkeley, a pu découvrir si jeune le secret même de l'expérience. A cette question, Monsieur Luce, *fellow* du collège dont faisait partie, il y a deux siècles, le célèbre philosophe irlandais, vient donner, du point de vue historique, une réponse précise. L'immatérialisme a été préparé par la lecture philosophique et scientifique la plus extraordinaire que puisse posséder un jeune homme de vingt-trois ans; il a été vécu longtemps par son auteur; il a fait l'objet d'une réflexion constamment reprise et de plus en plus approfondie. Le document que nous possédions depuis déjà plus de soixante-dix ans, sur cette période d'éclosion intellectuelle, vient, grâce aux efforts de Monsieur Luce, de trouver pour ainsi dire une seconde naissance. Raymond Gourg traduisait en 1908 sous le titre *Journal Philosophique* de Berkeley ce que Fraser, quarante ans auparavant, avait édité sous le titre de *Commonplace Book*. Ni l'une ni l'autre appellations ne conviennent. Nous sommes en présence, non d'un cahier de notes journalières, mais d'un véritable travail de «creusage»; nous assistons à une série de coups de sonde et, chose étrange, à une critique tellement aiguë qu'elle aboutit à découvrir le principe d'une nouvelle spéculation. En même temps, un progrès interne est sensible, et dont pourtant il n'est pas facile de fournir une explication.

En publiant, dans une édition magistrale, le texte de ce célèbre document, Luce nous aide à suivre, pas à pas et dans l'ensemble, la formation d'une pensée philosophique des plus originales. Les découvertes de Luce portent, me semble-t-il, sur la structure à la fois externe et interne du document. La plupart des sections

sont précédées d'un ou de plusieurs symboles qui se retrouvent le long du manuscrit. L'un des systèmes symboliques, le plus important selon Luce, n'a jamais été remarqué par les éditeurs de Berkeley. L'autre, déjà signalé, n'a reçu encore aucune interprétation sérieuse, d'autant plus que l'ordre même des sections était altéré par les éditeurs. Une étude de ces systèmes symboliques, système littéraire et système chiffré, donne une idée de la nature extraordinaire du manuscrit.

N.Mo.X. Trois sortes de vérité; Naturelle, Mathématique et Morale [676]

Alors qu'il est reconnu que *N.* et *Mo.* désignent respectivement la philosophie naturelle et la philosophie morale, *X* devra marquer toutes les sections qui auront trait à la philosophie mathématique. (Notamment à la possibilité de l'infini et à la nature de la perception spatiale). Si le symbole *X* se trouve désigner le sujet le plus strictement mathématique des deux, l'infini, il faudra que Berkeley complique un peu son système. C'est ce qui arrive.

L'intelligence des systèmes symboliques et des chiffres conduit notre auteur à constater un parallélisme entre ce que Fraser appelait le *Commonplace Book* et la *Nouvelle Théorie de la Vision* (1709), premier ouvrage de Berkeley et dont la publication est postérieure de plus d'un an à l'achèvement du *Commonplace Book*. En effet, Berkeley, après avoir consacré dans celui-ci de nombreuses sections à l'étude de la distance et de la grandeur, signale l'hétérogénéité des données visuelles et tangibles, puis en tire argument pour l'orientation symbolique de la vue. Le progrès de l'analyse révèle pourtant qu'il reste à élucider une notion capitale: la situation. De là une complication des systèmes. Dire que le manuscrit prépare l'ouvrage publié en 1709, ce n'est pas expliquer une manière si étrange de faire un brouillon ou de rédiger un plan de travail. Et surtout des sections du document qui seraient inintelligibles, vues en elles-mêmes, deviennent immédiatement compréhensibles si elles se réfèrent à une analyse déjà écrite: Berkeley se demande: «si les sensations visuelles surgissant de la tête d'un homme sont plus semblables aux sensations tangibles qui en procèdent qu'à celles qui procèdent des pieds». [22]

Berkeley *commente* et ne *note* pas, conclut Luce. La thèse trouvera dans les sections consacrées à l'immatérialisme, une confirmation explicite. «Avec Malebranche, Locke et *mes premiers arguments*, il ne peut être prouvé que l'étendue n'est pas dans la matière». (265) Un philosophe ne peut rien conclure s'il n'a devant lui, toutes rédigées, ce n'est pas expliquer une manière si étrange de faire un brouillon ou de rédiger un plan de travail. Et surtout des sections du document qui seraient inintelligibles, vues en elles-mêmes, deviennent immédiatement compréhensibles si elles se réfèrent à une analyse déjà écrite: Berkeley se demande: «si les sensations visuelles surgissant de la tête d'un homme sont plus semblables aux sensations tangibles qui en procèdent qu'à celles qui procèdent des pieds». [22]

| Je dois enlever tous les passages etc.. [858]

+ Mem.: corriger mon langage et le rendre philosophiquement le plus subtil [209]

| Je m'abstiens de toute fioriture, de la pompe, des mots et des figures, employant grande clarté et simplicité de style. [300]

Il faut donc conclure que les *Commentaires* sont d'un type spécial; ils sont brefs et violents; ils concluent; et surtout ils traduisent une pensée à la fois instantanée et en marche. Le texte définitif que nous en donne M. Luce révèle un génie qui combine au sens de la découverte et au sentiment de la cohérence, une constante volonté de se démolir pour se reconstruire.

NAGUIB BALADI.

## REVUE DES REVUES

Outre un commentaire de Pierre Jouguet: *Platon au cinéma*, qui étudie avec sympathie le scénario du Docteur Godel, dont nous rendons compte dans ce même numéro, *La Revue du Caire* de novembre 1944 donne un texte d'Etienne Drioton, agréable et savant comme toutes les communications de cet égyptologue: *Les Fêtes égyptiennes*. On sait qu'Hérodote a «rendu fort exactement» certains aspects des fêtes de l'Égypte ancienne: ceux qui déconcertaient ses habitudes de grec. Voici *la fête de l'ivresse*:

«Une fête du Nil, dont on sait qu'elle était célébrée le 15 du premier mois à Gêbel-Silsileh, sous Ramsès III, ouvrait la série des festivités. Elle était suivie de près, dès le 20 du même mois, par une période de quinze jours que le calendrier de Dendérah appelle la «Fête de l'Ivresse».

Ce temps sacré avait pour but de commémorer la façon dont le genre humain avait été sauvé de l'extermination. Le Soleil en effet, après avoir lancé contre ses blasphémateurs la déesse-lionne Sekhmet, armée de son glaive, s'était vu dans l'impossibilité de mettre un terme à la rage destructrice de la vengeresse, qui menaçait d'annihiler l'humanité. A la faveur de la nuit, il avait fait répandre sur la terre, dans les parages où dormait la déesse, un breuvage enivrant couleur de sang. Sekhmet à son réveil s'y était désaltérée, et l'ivresse lui avait fait passer le goût du carnage. Toute l'Égypte alors se réjouissait en s'abreuvant du liquide sauveur. C'était au cours de ces fêtes qu'à Dendérah le roi dansait devant Hathor et lui consacrait une burette de vin, aux accents de la cantate:

Pharaon est venu pour danser,  
il est venu pour adorer.

O sa souveraine, vois comme il danse,  
Epouse d'Horus, vois comme il saute!

Pharaon aux mains pures, aux doigts lavés!

O sa souveraine, vois comme il danse,  
Epouse d'Horus, vois comme il saute!

Il la dépose pour toi, cette burette!

O sa souveraine, vois comme il danse,  
Epouse d'Horus, vois comme il saute!

Son cœur est juste, son corps est net:  
pas de ténèbres en sa conscience!

O sa souveraine, vois comme il danse,  
Epouse d'Horus, vois comme il saute!

La période qui suivait la Fête de l'Ivresse était consacrée aux diverses fêtes locales.

Après avoir décrit d'autres fêtes, Drioton conclut en ces termes!

Ici, comme dans les autres cas, les bas-reliefs du temple ne révèlent que la liturgie réglée par le corps sacerdotal, et c'est le récit d'Hérodote qui en montre la répercussion dans le peuple. Traits qu'il faut combiner si l'on veut reconstituer la physionomie de ces fêtes égyptiennes, où des rites calmes et épurés avaient toujours pour cadre une foule débordante de ferveur, livrée sans frein à toutes les inspirations de son enthousiasme religieux.

\*  
\*\*

Avec un roman d'Henri Bosco, *Le Mas Théotime*, dont les livraisons successives se maintiennent égales à la première en pudeur et en gravité, on a relevé, dans le 4ème Cahier de *L'Arche*, de beaux fragments de Georges Schéhadé: *Monsieur Bob'le* est aussi riche d'images, sinon plus, que les plaquettes publiées jusqu'ici par l'auteur. Mais les lois du théâtre ont imposé à l'écrivain de se discipliner. Le résultat est assez beau: voici la mort de M. Bob'le.

*Le Métropolitain Nicolas.* — Que dois-je répondre aux gens de chez toi?

*Monsieur Bob'le.* — ..Le ciel est un village!...

*Le Métropolitain Nicolas.* — ...Heureux Henri Bob'le!... le ciel est un village!...

Maintenant, as-tu quelque chose à demander... une grâce à obtenir?... parle!... le temps passe.. L'aube au ciel va monter... regarde la colline, regarde l'arc de Dieu...

*Monsieur Bob'le.* — Je voudrais prier...

*Le Métropolitain Nicolas.* — Conduis la prière, je te suivrai...

*Monsieur Bob'le.* — O mon père! Vous qui êtes Clarté!... Souvenir!... Intelligence!... Vous qui êtes épi et grenier!... rose et jardinier!... Vous qui êtes assis à Votre propre droite!...

*Le Métropolitain Nicolas.* — ...Vous qui êtes au ciel...

*Monsieur Bob'le.* — O mon Père! Vous qui êtes le Jour et les amandiers... ..le corps infirme et l'Espace!... Vous qui êtes chèvre et chevrier... ..Vous qui êtes Pâturages...

*Le Métropolitain Nicolas.* — ...Vous qui êtes Le Berger...

*Monsieur Bob'le.* — Vous qui êtes Votre Visage... O mon Père... O mon Dieu!.

*Le Métropolitain Nicolas.* — Ayez pitié...

*Monsieur Bob'le.* — La rose à Vos pieds est une bête nocturne... l'air est Votre chemin!...

*Le Métropolitain Nicolas.* — Celui qui ne Vous a pas rencontré n'a pas connu la vie, la force de l'amour et la paix des champs...

*Monsieur Bob'le.* — ...Quand la lune dévore les plantations et fait des grands trous dans les lacs...

*Le Métropolitain Nicolas.* — Ayez pitié...

*Monsieur Bob'le.* — Quand les apôtres, la nuit, frappent les murs et cherchent les morts....

*Le Métropolitain Nicolas.* — Ayez pitié... ayez pitié...

*Monsieur Bob'le.* — ...Quand les mots sur les lèvres vont finir!...

*Le Métropolitain Nicolas.* — O soleil des terres froides... Consolations!...

\*  
\*\*

*La Nef* a révélé Maurice Druon. Après une tragédie (*Mégarée*), cet auteur y a publié les *Lettres d'un Européen*, dont il faut lire la première, adressée à un diplomate :

Les peuples ne pourront pas rentrer dans leurs anciennes misères comme vous rentrerez dans vos chamarrures.

Non, je vous le certifie, ce que vous leur proposez ne leur suffira pas, parce que, lorsqu'un homme fait une maladie, il s'estime satisfait d'en ressortir vivant et simplement un peu plus faible qu'avant, mais quand l'humanité fait une maladie, l'humanité qui ne peut pas mourir, elle croit toujours qu'elle va en ressortir plus forte et meilleure.

Vous me répondez encore que cet espoir est vain pour nous parce que nos pays sont trop vieux. On le croirait en effet quand on vous regarde. Mais voyez le paysan; il ne vieillit pas, il est éternel. Voyez l'ouvrier, celui-là est jeune.

Ce ne sont pas les peuples qui sont vermoulus, mais les cadres dans lesquels ils avaient coutume de se mouvoir.

Le peuple, au contraire, est plein de forces neuves. Le peuple européen est dans un état intentionnel, pareil au garçon de quinze ans qui attend l'amour sans en connaître ni le nom, ni la forme, et que sa recherche peut conduire à l'esqueroquerie, au suicide, aux plaisirs misérables ou au génie.

Cette disponibilité pour le meilleur et pour le pire, les hommes la perçoivent obscurément.

Un vague instinct leur annonce que l'avenir, au lieu de ressembler au bonheur, pourrait être aussi troublé, aussi douloureux, aussi meurtrier que la guerre et peut-être plus avilissant.

Et pourtant ils sont prêts au bien. Conviez-les à une grande tâche, ils l'accompliront. Ils attendent simplement de vous, diplomates, économistes, sociologues, ministres, qui vous êtes proposés pour diriger le sort des sociétés, que vous teniez parole et montriez les chemins.

Or, je ne vois pas très bien ce que vous avez préparé pour l'Europe. Chacun de vous peut répondre qu'il a représenté *son* pays, qu'il n'a rien cédé des prérogatives de *son* pays (comme s'il y avait encore des prérogatives dans la bouillie continentale), qu'il pare aux besoins les plus urgents pour *son* pays, qu'il maintient les revendications de *son* pays.

Chacun peut dire aussi qu'il n'a jamais pensé aux pays des autres, sinon pour envoyer des fleurs les jours d'anniversaire. Et vous pouvez tous dire que vous vous apprêtez à vous réunir dans cette méfiance réciproque qui vous



paraît une loi de votre charge et un devoir de patriotisme, afin de découper une fois de plus le vieux puzzle européen, afin d'en rassembler vaille que vaille les morceaux cassés, chacun tâchant d'en attirer le plus possible et contestant les rognures au voisin. Et les économistes feront leur puzzle, et les diplomates feront le leur et les politiciens un troisième, et comme les vainqueurs seront pressés d'en finir avec leur victoire, et les vaincus avec leur défaite, comme les marchands seront pressés, comme les gueux, les princes, tout le monde sera pressé, vous fermerez les yeux sur les interstices mal joints, sur les chevauchements; on passera une couche de peinture sur les boursofflures, sur les craquelures, sur les malheurs de l'avenir, et satisfaits — ou feignant de l'être — d'avoir remis l'Europe dans un état géographique, économique et politique sensiblement pareil à celui qui a amené toutes les catastrophes, vous écrirez sur la boîte: «Ceci a été fait dans un esprit de justice et d'union, nous engageons en outre très vivement les peuples à ne plus jamais se faire la guerre».

Le pire, c'est que vous serez de bonne foi.

\*

\*\*

Le No. 35 de *Fontaine* donne quatre pages de Jean Paulhan sur *la peinture moderne ou le secret mal gardé*. Les peintres de ce siècle ont fait une découverte:

ils n'ont rien trouvé de moins que le secret de la peinture. Seulement, c'est une découverte à laquelle ils se sont aussitôt montrés inégaux. Dont il faut croire qu'ils n'étaient pas tout à fait dignes (ou si c'est l'ivresse de la découverte qui les entraînait?) Juan Gris, par exemple, a très bien observé qu'il n'était pas d'œuvre classique qui ne cachât un minutieux calcul de plans et d'élévations et de sections d'or. Mais Juan Gris, lui, n'a pas toujours su cacher ses calculs. Delaunay observait justement qu'un beau tableau murmure toujours quelque rythme cosmique; mais Delaunay ne murmure pas du tout ses rythmes; il les prononce à haute voix; à dire vrai, il les vocifère. Fernand Léger suppose avec raison qu'une toile est nécessairement pleine d'allusions délicates à des sphères et des cubes; mais Fernand Léger, s'il a le sens de la couleur, n'a peut-être pas le sens de l'allusion délicate. André Lhote établit admirablement, par schémas et plans, que le grand paysage composé de Rubens ou de Breughel suggère, sur un fond hélicoïdal, tout un engrenage de cylindres et de cônes. Je le veux bien. Mais je crains que les toiles d'André Lhote ne ressemblent parfois à des théorèmes plutôt qu'à des suggestions. Bref les peintres ont découvert, entre 1900 et 1920, que la bonne peinture avait eu de tout temps son allusion et son secret. Et ce secret, ils n'ont eu rien de plus pressé que d'aller le crier sur les toits. Ils n'ont pas pris le temps de le rendre à l'ombre; de le recouvrir. D'où vient à leur œuvre ce grand air d'inachevé.

Car (je m'excuse de le dire) une allusion que l'on explique n'a plus le charme d'une allusion. Un secret que l'on crie sur les toits, en bonne raison, n'a plus la vertu d'un secret. Si le cône ou le cylindre dégage chez Rubens un tel charme, c'est peut-être parce qu'il est cône ou cylindre: c'est surtout parce que personne ne s'en aperçoit. Et je n'ai pas besoin d'aller très loin en

chercher la preuve: car les angles, les hélices, et même les plans mouvants que Matila Ghyka, Powers ou Funck-Heller astucieusement substituent à la Sainte Famille ou à la «Vierge à la chaise» sont fort loin d'offrir le moindre commencement de charme. Il est certes curieux de retrouver dans les maternités de Gleizes la même courbe des Médiévaux. Mais chez les Médiévaux, la courbe faisait un arc-en-ciel splendide: elle n'est, chez Gleizes, qu'une malheureuse petite courbe. C'est le danger de l'indiscrétion.

\*  
\*\*

Strictement catholique, comme il convient à tout périodique soucieux de vivre au Canada français, *La Nouvelle Relève* a rendu des services (malgré ce mélange de détestable et d'excellent qui dépare jusqu'aux meilleures livraisons).

Le numéro d'août-septembre 1944 est pareil aux précédents: une note grotesque, celle d'un Cloutier (Eugène) sur l'*Anatole Laplante* de Hertel — lui-même un des grotesques de la littérature canadienne, voisine avec un article judicieux d'Auguste Viatte: *Valeur et limites du panaméricanisme*:

Le mot de panaméricanisme offre une consonance malheureuse: inventé à la même époque que ceux de pangermanisme ou de panslavisme, il prête aux mêmes équivoques, et suggère à tort une idée de fusion politique et d'hégémonie intérieure sinon extérieure. «Inter-américanisme» vaudrait mieux. Depuis la pratique du «bon voisinage», il est entendu d'ailleurs que toute prépondérance en est exclue, qu'il s'agit d'une réciprocité, que sur le plan culturel aussi bien elle a pour but un enrichissement mutuel et non une absorption ou une hybridation des caractéristiques nationales. Mais le panaméricanisme ne doit pas dégénérer non plus en une variété supérieure d'isolationnisme. Il doit créer de nouveaux courants, non se substituer aux anciens. Il ne saurait, sans mutiler dangereusement la réalité, présenter l'image d'une Amérique tendant à s'uniformiser ou se suffisant à elle-même. Pour qu'il devienne autre chose qu'un «slogan» creux, il lui faut se définir, c'est-à-dire se délimiter. Toute doctrine, tout être ne parvient à la conscience de sa nature qu'en acquérant celle de ses limites.

Un très mauvais poème «retrouvé» (hélas!) par Robert Charbonneau succède à une longue étude où Marcel-Raymond délaie ingénieusement, en quatorze pages, une note publiée dans *Lettres Françaises* sur la poésie d'Aragon.

L'essai de Roger Picard sur George Sand, aussi vulgaire qu'il sied pour parler de celle que Baudelaire appelait «la femme Sand», fait tort à la première partie d'un article excellent de Waldémar Gurian sur la politique étrangère de la Russie Soviétique. (Connu en Europe pour divers ouvrages hostiles au bolchevisme, Waldémar Gurian, actuellement réfugié en Amérique, y fonda la *Review of Politics*, où collaborent quelques catholiques libéraux. Il juge maintenant avec discernement une Russie qu'il connaît bien, et dont la langue lui est

aussi familière que le français, l'anglais ou l'allemand). La faiblesse de la doctrine russe en politique étrangère, écrit Gurian, c'est :

l'incompatibilité de la doctrine avec la réalité. C'est la raison pour laquelle le communisme est toujours obligé de se servir de dialectiques pour justifier quoi que ce soit qui contribue à assurer sa durée et l'accroissement de sa force. Il est obligé, selon ce mode indirect, d'accepter les réalités contre lesquelles il était originellement dirigé, quitte à les nier ou à les dissoudre dans des explications. Précisément parce que le but final est permis. Ce n'est pas le marxisme qui détermine le marxiste. Le marxiste — ou le dirigeant marxiste, Staline — détermine ce que le marxisme signifie pratiquement.

Ainsi donc une interprétation de la politique étrangère de l'Union Soviétique faite à l'aide de la terminologie communiste est de valeur limitée. Une analyse de cette sorte ne nous permet pas d'observer les forces qui causent les changements et les adaptations de la doctrine.

Mais il y a la politique russe elle-même. Elle devient compréhensible, et cohérente, malgré ses mutations, dès qu'on la débarrasse de toute idéologie. Elle est commandée, comme toute politique, par la géographie et la hantise de la «sécurité». Gurian énonce les diverses étapes idéologiques: le communisme de guerre, la N.E.P. de Lénine (ou Nouvelle Politique Economique); le «socialisme dans un seul pays»; le nationalisme vers quoi tend la Russie actuelle. Mais :

Ce serait un tort de considérer le retour au nationalisme russe et à la politique de sécurité de l'ancienne Russie — qui alla jusqu'à menacer les relations amicales avec la Turquie à cause des demandes concernant les Détroits — comme un processus conscient qui éliminait et détruisait tous les autres éléments du passé politique de l'Union Soviétique. Cette poussée de nationalisme fut déterminée par la logique de la constellation des pouvoirs et par des conditions géographiques; elle se développa à travers maints détours et maints délais. Elle commença durant la guerre civile, sous la forme d'une résistance à l'intervention étrangère.

\*  
\*\*

Dans le 13ème Cahier de *Lettres Françaises*, édité à Buenos-Aires, Roger Caillois publie un *manifeste pour une littérature édifiante*. Qui connaît l'auteur, ou son œuvre, n'est pas surpris. *Le Procès intellectuel de l'Art*, les *Impostures de la poésie*, ce lui sont thèmes familiers. Voici l'essentiel de cet article, qui classera Caillois parmi les «philistins»; (il ne s'en plaindra pas).

Je l'avouerai sans ambages: en général, je n'ai de goût que pour la littérature édifiante. C'est la seule qui me semble atteindre la grandeur. Le reste demeure divertissement; on ne fait que s'en distraire. Mais il s'agit de littérature et l'édification propre aux Lettres réside dans le style, de sorte qu'il faut qu'un livre soit premièrement bien écrit, dans la mesure du moins où le genre auquel il appartient relève plus directement ou plus exclusivement des Lettres. Il est clair cependant qu'on ne saurait s'en tenir au style. La raison en est simple: c'est que les mots ont un sens, et leur assemblage encore plus. Et, il importe d'y insister, ce sens engage nécessairement l'intelligence, car

l'homme pense, ou la morale, parce qu'il est forcé d'agir, ou quelque autre faculté, qui a pour langage le même que l'écrivain veut détourner à des fins moins urgentes qui n'intéressent que son art.

Comment éviter dans ces conditions que l'œuvre ne pose fatalement toutes sortes de problèmes qui ne ressortissent pas au métier des Lettres ? Comment s'y prendre pour qu'elle ne tire pas quelque valeur de la solution qu'elle invite à leur donner ? Que dirait-on d'un menuisier qui, construisant une table, ne rechercherait que l'approbation des gens de sa corporation, non celle des usagers ? Je ne puis consentir à réduire les aspirations d'un homme aux soucis qui sont seulement de sa profession. J'approuve que les ambitions d'une œuvre soient étendues et superbes. Il est heureux qu'elle plaise aux délicats, mais je m'inquiète un peu si elle n'emporte que leurs suffrages. Si l'auteur prétend à davantage qu'aux seules réussites de métier, ajoutant aux mérites du style d'autres qui sont moins luxueux et moins particuliers à son office, assurant sa valeur autre part que dans la science de disposer les mots sans toutefois la négliger, j'applaudis et me persuade que son œuvre remplira plus complètement son rôle. Je défie d'ailleurs qu'on réduise le bien écrire à la simple adresse de composer : la pensée y est prise, il faut aussi raisonner juste, voici la lucidité de la partie et bientôt l'âme toute entière. Le glissement est inévitable : l'écrivain ne combine pas des sons, mais des signes.

---

Vous imaginez que les mauvais sentiments demandent plus d'énergie d'audace et d'esprit, bref des qualités plus rares et plus précieuses que les bons, où vous ne voyez qu'hypocrisie, bêtise ou lâcheté. Ce faisant, vous opinez en moraliste, et n'échappez pas à l'attitude que vous condamnez. De fait, vous vous indignez de voir autour de vous toute rectitude bafouée, et l'indélicatesse honorée. Voici une préoccupation d'homme et même de citoyen, non d'artiste. Sans doute, en ces temps, c'est de la droiture qu'on a honte communément, et de l'astuce qu'on se vante. Il n'est donc rien de plus vulgaire que les mauvais sentiments. Ils ont même bénéficié de la mode. C'est au point qu'on aperçoit mal quelle originalité on obtiendra à les peindre ou à les recommander, si du moins on poursuit ce mérite, aussi secondaire pourtant dans les Lettres qu'ailleurs.

Considérez l'époque. Dites où se trouve la valeur de la révolte quand tout est à terre ? Vous désirez provoquer de salutaires scandales. Mais tout est scandaleux. Les bâtisses vermoulues sont écroulées. Moralement nous vivons au milieu de décombres. Va-t-on faire croire qu'il y a encore du mérite, de la vaillance dans l'immoralité. Vous êtes en règle avec le monde et détresseurs de cadavres avec l'assentiment public, vous voulez encore passer pour héros, et faire de votre cynisme une vertu supplémentaire de votre art. On vous estimera plus naïfs que pervers.

\*  
\*\*

## Notules

ANDRÉ GROS, *Les problèmes politiques de l'Europe, Réflexions sur la paix future*, Londres, Hachette, 1942.

Effort intelligent pour penser la paix; critique pertinente des mythes actuels: frontière naturelle, race, nation, désarmement, libertés des mers et des airs, Charte de l'Atlantique. L'auteur n'a pas la foi qui crée; sous prétexte que «dans l'avenir immédiat les probabilités de l'unification européenne sont faibles», il semble s'en remettre à une tutelle anglo-saxonne, et, méfiant de la Russie, l'écarte à peu près complètement du règlement européen. La première moitié du livre est judicieuse.

MAX-POL FOUCHET: *La France au cœur*, Alger, Charlot, 1944.

Recueil d'articles publiés durant l'oppression. Courageux, sympathique, mais un peu vague et optimiste. Qui définira la «république véritable»? Bref, qualités et défauts du bon journalisme.

EDGAR FORTI: *Entre deux guerres, Tableau de la littérature contemporaine suivi d'un tableau de la philosophie contemporaine et d'un essai sur Proust et Bergson*; Le Caire, Horus, 1942.

Sommaire; mais un sens évident des valeurs. Apollinaire, Max Jacob y ont la place qu'occupent, dans le manuel de Baldensperger, MM. Brasillach, ou Daniel-Rops. Trop de «bergsonisme» est décelé dans Proust; moins toutefois que par E.R. Curtius, ou Jaeckel.

JEAN FRANÇOIS & PAUL BRINGUIER: *La duperie de l'armistice: les violations de l'armistice franco-allemand*, Alger, Charlot, 1943.

Sérieux, précis, mesuré: écrasant.

EDMOND VERMEIL: *Hitler et le Christianisme*, Paris, Gallimard, 1936, réimprimé par les Editions Variétés, Montréal, 1943.

M. Vermeil montre fort bien que le nazisme est une religion anti-évangélique (avec laquelle, Hitler vaincu militairement, il faudra lutter sans défaillance): mais puisque le conflit «entre l'Etat nazi et le christianisme est sans issue», pourquoi le Niemöller ont-ils été si peu nombreux, les Suhard, si nombreux, et puissants?

JOSEPH KESSEL: *L'armée des ombres*: LINNÉ ET NESSLIER: *Les champs secrets*; Alger, Charlot, 1944.

Deux livres sur la résistance. Beaucoup de bonnes intentions; un pathétique facile; point de style; bref, de la propagande. Kessel, qui a du métier, arrive à prendre son lecteur: l'exécution du mouchard, par exemple, est réussie.

Société des Nations: *L'action préventive contre la prostitution*, Genève, 1943.

Il y a quelque chose de ridicule, dans ce travail: on le publie quand les Allemands envoient les femmes d'Europe dans leurs maisons à soldats. Mais l'étude est sérieuse: on songe avec regret à l'action préventive contre les tyrannies totalitaires, laquelle était aussi du ressort de la Société.

NELLY VAUCHER ZANANIRI: *Voix d'Amérique*, Le Caire, 1945. En effet.

PIERRE ROBIN: *La poésie française au service de la résistance*, Beyrouth, Problèmes français, 4ème série, No. 1, 1944.

Le titre dit assez bien le sujet de cette plaquette et les limites qu'elle s'impose. *Tous ces poèmes nous atteignent comme des cris*. Oui. Mais il y a des gens qui ne veulent pas perdre la tête et qui exigent que des poèmes de la résistance nous atteignent aussi comme de vrais poèmes. M. Robin estime qu'on aurait tort «de prendre trop à la lettre le souci de la forme qu'affiche Aragon, l'intérêt passionné qu'il semble porter aux problèmes techniques du vers». Nous reprocherions plutôt à ce poète d'afficher un souci que démentent parfois ses œuvres.

EMMANUEL ROBLES: *La Marie des quatre vents*, Alger, Charlot, 1944

M. Robles, qui a donné, dans *Nuits sur le monde* des nouvelles inégales, mais dont une au moins (*Le passager*) la seule qui ne fût pas de propagande, nous avait vivement touché, vient de publier une menue plaquette: *La Marie des quatre vents*. C'est la brève histoire d'un voilier qui fait de la contrebande. L'anecdote nous retiendrait à peine; elle n'est là que pour amener trois ou quatre textes de poésie populaire. Ils sont traduits de l'espagnol, et plus beaux dans l'original. On les lit pourtant avec plaisir dans la version de M. Robles.

*Trente-trois coplas sentencieuses du folklore andalou*, Alger, Charlot, 1944. Dans un de ses derniers ouvrages, *L'amateur de poèmes*, Jean Prévost avait admirablement traduit plusieurs *coplas*, celle-ci notamment, où s'exprime le mélange d'érotisme et de cruauté qui fait la religion de l'espagnol pieux:

*Quiétere estar contigo  
Como los pies del Senor  
El uno encima del otro  
Con un clavito al medio.*

Présentées avec grâce — ce qu'on ne saurait dire de toutes les publications récentes qui sortent de la maison Charlot — plusieurs *coplas* ont du charme:

*Amour d'étranger  
Ne vaut jamais rien  
Un cheval sellé  
Repart le matin*

D'autres, de la sagesse:

*Il a quatre maisons ouvertes  
Le pauvre diable sans un rond  
C'est l'hôpital ou la prison  
Ou l'église ou le cimetière*

PHILIPPE SOUPAULT: *Souvenirs de James Joyce*, Alger, Charlot, 1943.

On préfère les souvenirs qu'avait publiés Louis Gillet dans la revue *Lettres Françaises*. Quant à l'essai d'interprétation, il accumule tous les clichés irrationaux, exalte toutes les débauches romantiques, et néglige de parti pris la nature des lettres, laquelle est langagière; or le langage littéraire ne peut se dérober à son devoir de langage; qui est d'être accessible à des esprits normalement constitués. M. Soupault n'a pu que nous confirmer dans l'opinion que *Finnegans Wake* (comme le *Coup de dés* mallarméen) est un échec de génie.

## BULLETIN

*Banyuls sur mer*: Mort d'Aristide Maillol.

*Paris*: Le physicien Paul Langevin adhère au parti communiste pour y remplacer son gendre Jacques Solomon, jeune savant fusillé par les Nazis.

— Pierre Benoît, André Thérive, Paul Chack sont arrêtés. La morale y gagne; les lettres aussi.

— Il se confirme qu'André Malraux fut colonel du Maquis; blessé, prisonnier, il échappa de justesse à la mort.

*Grenoble*: Jean Prévost n'a pas été exécuté par les Allemands. Intendant du maquis, dans le Vercors, il est mort au combat. Plus heureux que Benjamin Crémieux, critique intelligent, savant en lettres italiennes, assassiné dans un camp de concentration, ainsi que le poète Max Jacob.

*Le Caire*: «Dans un village d'Égypte, s'est joué le drame immortel de Zola: *Thérèse Raquin*» (Les journaux), Renseignements pris, il s'agit d'un fait divers qui reproduit le meurtre de *Thérèse Raquin*.

*Alexandrie*: Une troupe d'étudiants joue en arabe, au Lycée Français; *L'Avare* de Molière. L'acteur qui joue Harpagon est admirable. Molière aussi, car il fait rire le public aux mêmes mots que les salles du Théâtre Français.

A Chicago, le public rit quand un Européen se sent ému; il pleurniche aussitôt qu'un Français se met à rire, ou hausse les épaules

*Paris*: Picasso adhère au Parti Communiste. Durant l'occupation, il a peint quatre cents toiles. Les Allemands achetaient en cachette les œuvres du grand «dégénéré». Après la délivrance, un Picasso atteignit 155.000 francs aux enchères américaines.

*Rome*: Marinetti meurt à 66 ans. A grand battage, il lança le «Futurisme»; après quoi, il seconda Mussolini qui s'amusait à déterrer de vieilles colonnes.

*Paris*: On réclame, paraît-il, des ouvrages américains et anglais; Aldous Huxley, K. Mansfield, etc... Nous espérons que ce serait E.M. Forster, Henry Miller.

— Des manifestants décrochent les toiles de Picasso exposées au Salon d'Automne.

*Moscou*: Ilya Ehrenbourg n'a pas encore condamné l'art de Pablo Picasso, que condamne pourtant, de toute évidence, le «réalisme socialiste».

*New York*: On lit des livres français: *Lune de Miel à Changhai*, par Dekobra, les ouvrages de Maurois et ceux de M. G. Michel que publiait Baudinière. Personne n'a entendu parler du *Petit Bois*, ou de *La Communion des Forts*, ou de l'essai de Bepaloff sur *Illiade*.

*Moscou*: L'académicien M. Mitine fait le bilan philosophique des 25 dernières années: «La chose principale et fondamentale, dans notre pays, déclare-t-il, le développement fécond, c'est la naissance et l'organisation de sciences naturelles dialectiques matérialistes».

*Suisse*: Après Gustave Cohen, Aragon et plusieurs autres, les rédacteurs de *Lettres* publient la belle complainte des tisserandes composée par Chrétien de Troyes.

*Et nous sommes en grand misère  
Quoique riche de nos affaires  
Soit celui pour qui travaillons*

le poète catholique avait écrit autre chose:

*Nous sommes en grande misère  
Mais s'enrichit de nos salaires  
Celui pour qui nous travaillons.*

La rédaction de *Lettres* aura certainement à cœur de corriger sa bêtise; il ne saurait s'agir d'un faux.

*Paris*: De René Silvain, on annonce un *Rimbaud*, chez Boivin. Un Rimbaud catholique.

*Le Caire*: Pierre-Jean Jouve publie un essai sur Rimbaud: Rimbaud est «chrétien-non-chrétien». On ne saurait mieux dire, ou plus mal.

*Paris*: Anouilh fait jouer *Antigone*, en costume du xxème siècle. L'auteur prend le parti de Créon contre Antigone; de l'ordre social contre le réformateur moral; des lois écrites contre les lois non-écrites. La salle applaudit. On aimerait qu'Antigone gardât quelques partisans.

*Paris*: Matisse, Dufy, Lhote, Bonnard, Braque et Rouault ont survécu à l'occupation. Physiquement, et moralement.

Derain, Segonzac et Vlaminck ont succombé: collaboré. On regrette Derain; peu ou point les pastiches de Vlaminck par Vlaminck. A propos, il n'y avait pas plus anarcho que Vlaminck.

*Washington*: Le Président Roosevelt compare la Charte de l'Atlantique aux Tables de la Loi, aux Dix commandements de Dieu. C'est inquiétant.

*Paris—Le Caire*: Harry Baur, qu'on avait calomnié, est réhabilité; torturé par les nazis, il en mourut. Ce fut un bon acteur. Il avait joué à l'écran le rôle du juge d'instruction, dans *Crime et Châtiment*, avant d'assumer dans la vie celui de Raskolnikov.

*Buenos Aires*: Roger Caillois publie *La roca de Sisifo*, (*Le roc de Sisyphé*), avec cette épigraphe: «Il n'y a point d'effort inutile: Sisyphé se faisait des muscles». Vers le même temps, M. Camus publiait en France un *Mythe de Sisyphé*. Il faut croire, dit-il, que Sisyphé est heureux.

*Paris*: Mort de Romain Rolland. Mauriac, Valéry, Duhamel, Aragon demandent que ses cendres soient transférées au Panthéon. Ce fut un honnête homme, un bon pianiste.

— On célèbre en Sorbonne la mémoire de Charles Hainchelain. Sous divers pseudonymes (Lucien Henry, etc...) il avait publié quelques ouvrages marxistes, et de nombreux articles. Intelligent, droit, cultivé, montagnard et gourmet, c'était une des têtes les mieux faites du Parti Communiste. Les nazis l'ont fusillé.

— Paul Chack, Henri Béraud sont condamnés à mort.



*Paris*: Un comité composé de Jean-Louis Barrault, Raymond Queneau, René Lalou et quelques autres écrivains donna le 23 décembre la première d'une série de matinées poétiques; Shakespeare, Poe, Whitman, Emerson se mesureront au public du Théâtre Français.

*Paris*: Paul Chack est fusillé; Béraud, grâcié; Robert Brasillach, condamné à mort.

*Londres*: Plusieurs personnes se demandent sérieusement si l'écrivain Wodehouse, qui parla durant la guerre à la radio nazie, est passible d'un châtement.

*Paris*: Le Lycée Rollin s'appellera désormais Lycée Decourdemanche. Agrégé d'Allemand, Decourdemanche avait écrit en 1932 *Philisterburg*, qui annonçait ce que deviendrait le nazisme. Connu dans les lettres sous le pseudonyme de Jacques Decour, il publia *Le Sage et le Caporal*. Sous l'occupation, il fonda *Les Lettres Françaises*, avec Jean Paulhan. Les Nazis le fusillèrent.

*Londres*: Waldo Frank publie le récit de son voyage en Amérique du Sud. Déplorant que Roger Caillois, le directeur de *Lettres Françaises*, ait des idées si claires et si précises, il déclare que c'est *poignant* un esprit ainsi *limité*, et regrette que Caillois n'ait pas du monde une image aussi «rude, aspirante et chaotique» que «nous autres Américains», nous autres qui, dans notre «générosité, essayons toujours d'atteindre un au-delà». Il est vrai que Caillois s'intéresse fort peu aux pétroles de l'Arabie, au marché chinois, à la «cinquième liberté» (celle qui donnerait aux États-Unis le contrôle absolu des routes aériennes).

*Paris*: Sennep avait publié à Monte Carlo, avant la délivrance, un album intitulé *Vichy*, et qui faisait le procès des prétendues «réformes» pétainistes; il donna à Paris un volume de satires politiques, intitulé «Dans l'honneur et dans la dignité». Tant par la qualité du dessin que par celle des légendes, ce recueil est l'égal des plus beaux de ceux qu'il consacrait, jadis, à la satire de la gauche. Chaque dessin vaut un essai de cent pages. Voici, par exemple, la «responsabilité de la littérature»: le comte Adhémar, souteneur du Maréchal, parle à deux paysans, point trop intelligents. L'un s'appuie sur sa bêche; l'autre appuie sa fourche sur son épaule lasse; «Que vouliez-vous, leur dit Adhémar, vous faisiez vos délices de Proust, de Gide et de Cocteau!...»

— Exposition rétrospective consacrée au peintre Soutine, qui mourut durant l'occupation. Les éditions du Chêne préparent un Soutine, un Chagall, un Modigliani.

— *Esprit* reparait et reprend sa campagne pour le personnelisme communautaire. On remarque un essai de Jean Lacroix: «Dépassement du communisme».

— *La Pensée* va reparaitre. Alors qu'*Esprit* représente un effort pour concilier le christianisme et l'ère de la machine, *La Pensée*, que continuent à rédiger Langevin, Wallon, Cogniot, Joliot-Curie, etc... défendra, comme auparavant, un positivisme de tendance marxiste.

— Jean Paulhan est chargé de liquider *la Nouvelle Revue Française*. Les éditions Gallimard n'utiliseront plus, désormais, les initiales fameuses.

— Jean-Paul Sartre prépare, chez Gallimard, une revue nouvelle: *Les Temps Modernes*.

*Moscou*: Le mathématicien Vinogradov démontre enfin, après deux siècles, le théorème formulé en 1742 par Goldbach: «Tout nombre impair plus grand

que deux peut être considéré comme la somme de trois nombres premiers».

Ex:  $11 = (5+5+1)$  ou bien:  $(7+3+1)$ .

*Le Caire*: Sous la rubrique «Délassons-nous», un hebdomadaire annonce que Vinogradov a démontré que «tout nombre plus grand que deux peut être considéré comme la somme de trois nombres premiers». Exemple:  $4 = 3+1+1$ . On se délasse si bien en lisant la rubrique que nul lecteur n'a protesté.,

*Washington*: Le président Roosevelt déclare que l'année 1945, celle du 4<sup>ème</sup> mandat, «pourrait être la plus importante en réalisations dans l'histoire de l'humanité». Mais c'est le Général de Gaulle qui se prend pour Dieu le Père nous assurent les conseillers de Roosevelt.

*Paris*: On annonce la mort d'Edouard Bourdet.

*Alger*: On apprend la mort de René Daumal. Outre des poèmes, des essais, il avait écrit *La Grande Beuverie* (contre les idéologies à la mode). Il disparaît fort jeune.

*Rome*: Jacques Maritain est nommé Ambassadeur de France près du Saint-Siège. Il fut hostile à la tyrannie franquiste. Souhaitons qu'il puisse se faire comprendre, mais ne l'espérons pas trop. Souhaitons aussi que ses nouvelles fonctions l'occupent assez pour l'empêcher d'écrire.

*Paris*: Charles Maurras est exclu de l'Académie Française après sa condamnation. L'Académie attendra-t-elle, pour exclure Pétain, qu'une Haute Cour l'ait dégradé? Pétain n'a même pas l'excuse du talent.

THE  
**EGYPTIAN SALT & SODA**

COMPANY LTD.

---

LONDRES : 40/42 Old Broad Street

ALEXANDRIE : 2 Rue Fouad Ier.

---

***LA PLUS IMPORTANTE ENTREPRISE  
D'HUILES, DE GRAISSES ET DE PRO-  
DUITS CHIMIQUES DU PROCHE-ORIENT***

Fournisseurs du Gouvernement Egyptien  
et des Forces Britanniques et Impériales  
en Moyen-Orient.

---

**Fabricants de :**

HUILES - TOURTEAUX

SAVONS - SEL

PRODUITS CHIMIQUES

GRAISSES

*Horovitz*

---

**BIJOUTIER**

26, Rue Chérif Pacha

**ALEXANDRIE**

**BANQUE BELGE ET INTERNATIONALE  
EN ÉGYPTÉ**

SOCIÉTÉ ANONYME ÉGYPTIENNE

Autorisée par Décret Royal du 30 Janvier 1929

---

**Capital souscrit . . . . . L.E. 1.000.000**

**Capital versé . . . . . L.E. 500.000**

---

Siège Social au Caire : 45, Rue Kasr-El Nil

Siège à Alexandrie : 10, Rue Stamboul

---

**TOUTES OPÉRATIONS DE BANQUE**

R. C. C. 39

R. C. A. 692

**LEVY, ROSSANO & Co.**  
EXPORTATEURS DE COTON

4. RUE CHÉRIF PACHA

ALEXANDRIE

LES ETABLISSEMENTS

# TOMMY CHRISTOU & C<sup>ie</sup>

*Cinémas*

**ROYAL, MOHAMED ALY & STRAND  
ALEXANDRIE**

sont fréquentés par l'Elite de la Société Alexandrine.

**Dernier système américain de conditionnement d'air  
au Cinéma ROYAL**

**FILMS : FRANÇAIS, AMERICAINS, ANGLAIS, RUSSES**

# THE LAND BANK OF EGYPT (BANQUE FONCIÈRE D'ÉGYPTE)

SIÈGE SOCIAL A ALEXANDRIE

Capital Social £ 1.000.000 — Réserves et provisions £ 753.750

Registre de Commerce, Alexandrie No. 353

**La LAND BANK OF EGYPT prête sur hypothèques  
aux propriétaires de terres et de maisons**

Prêts amortissables à long terme. Elle prête aussi, sur simple signature, à ses débiteurs, pour les besoins de leurs cultures.

**Souscrivez**

**au**

**FONDS D'ASSISTANCE POUR**

**LES RÉGIONS FRANÇAISES**

**LIBÉRÉES**

*Les souscriptions sont reçues :*

au **COMITÉ NATIONAL FRANÇAIS**

50, Rue Nébi-Daniel — ALEXANDRIE

au **CONSULAT GÉNÉRAL DE FRANCE**

79, Avenue Fouad — ALEXANDRIE

chez **M. P. MARAIS**

(Comptoir National d'Escompte de Paris)

11, Rue Chérif Pacha — ALEXANDRIE

*Espace offert par*

**“STELLA BEER,,**

**ALEXANDRIE**

Société de Transports,  
Expéditions et Assurances

# PHAROS

Société Anonyme Egyptienne  
au Capital de L.E. 25.000  
entièrement versé

Registre du Commerce Alex. N.171

Siège Social : ALEXANDRIE,  
4, Bld. Saad Zaghloul

Adresse postale : Boite postale 318

Téléphones :

- 29333 Direction
- 29334 Service Assurance
- 29335 » Douane marchandises  
diverses
- 29523 » Douanes tissus
- 26974 » Emballages et déménage-  
ments
- 29558 » Comptabilité et Caisse

Succursales au CAIRE, à PORT-SAID  
et à PORT-TEWFIK (Suez)

AGENCE EN DOUANE, TRANS-  
PORTS INTERNATIONAUX ET  
GROUPAGES, TRANSIT, EXPÉ-  
DITIONS, RECOUVREMENTS.

**SERVICE RAPIDE POUR  
TOUTES DESTINATIONS.**

*Service spécial d'emballages et de  
déménagements locaux (en fourgons  
capitonés) et internationaux (en  
caisses et en cadres).*

*Correspondants de premier ordre dans  
les principales villes du monde.*

**ASSURANCE : Vie, Incendie Vol,  
Infidélité, Accidents, Automob-  
iles, Responsabilité Civile. —  
Transports : Maritimes, Flu-  
viaux et Terrestres auprès de  
Compagnies de premier ordre  
et au Lloyd de Londres.**

**Commissariat d'Avaries : Constats  
et liquidations de Sinistres.**



# CHALONS

*La Maison de Qualité*

**Présentation  
de nos articles d'été**



A cette occasion, il sera  
offert gracieusement à tout  
acheteur de **L.E. 10.- ou plus**  
**et au comptant**, un bon  
nominal pour :

## UNE PHOTO

**Grandeur 18 x 24 Cabinet  
à retirer du Studio BROADWAY**

10, Rue Chérif Pacha, à Alexandrie



**Tout bon est VALABLE  
SEULEMENT POUR UN  
MOIS, à dater du jour de  
l'émission, et ne sera trans-  
missible qu'à un parent pro-  
che du bénéficiaire.**



Ne manquez donc pas de  
faire vos achats d'été chez  
**CHALONS** pour bénéfi-  
cier d'un joli portrait du  
Studio BROADWAY



# V. TORIEL & Co.

---

EXPORTATEURS  
FRANÇAIS DE COTON

---

1, Rue Toriel

ALEXANDRIE

# LEBON & C<sup>IE</sup>

SOCIÉTÉ EN COMMANDITE PAR ACTIONS

**Siège Social à PARIS, 26, Rue de Londres**

Registre du Commerce, Alexandrie No. 328

---

Production et Distribution du Gaz et de l'Electricité pour tous usages  
en FRANCE, ALGERIE, ÉGYPTE, ESPAGNE

**Usine à Gaz et Station Electrique d'Alexandrie  
à KARMOUS.**

---

Vente des sous-produits du Gaz ; COKE, GOUDRON.  
Appareils d'Eclairage, LUSTRES, RADIATEURS.  
Appareils de Chauffage ; RECHAUDS, CUISINIÈRES,  
CHAUFFE-BAINS.

## JUSTIFICATION DU TIRAGE

IL A ÉTÉ TIRÉ DU 1<sup>er</sup> CAHIER DE VALEURS  
35 EXEMPLAIRES DE FONDATION SUR PAPIER COUCHÉ  
NUMEROTÉS A LA MAIN DE I A XXXV  
100 EXEMPLAIRES DE SOUTIEN NUMÉROTÉS DE 1 A 100  
1365 EXEMPLAIRES ORDINAIRES NON NUMÉROTÉS.



ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES  
DE LA SOCIÉTÉ DE PUBLICATIONS ÉGYPTIENNES  
I. SALFATI ÉTANT DIRECTEUR  
PAR  
LES ÉDITIONS DU SCARABÉE  
90, RUE FARAHDÉ  
ALEXANDRIE  
POUR VALEURS



# VALEURS

## Comité de Rédaction :

Jean Paulhan, Hussein Faouzi, Etiemble.

## En 1945 Valeurs publiera des inédits de :

Jules Supervielle, Taha Hussein Bey, Roger Caillois, Hussein Faouzi, Léon Guichard, Jean Chevallier, Jean Bérard, Etienne Drioton, L.M. Salinas, Naguib Baladi, E. Forti, Michel Berveiller, Henri Peyre, G. Bounoure, Georges Schéhadé, Henri Hell, P. Robin, Paul Nizan, Yassu Gaucière, M. J. Durry, Raymond Queneau, Jean Paulhan, Henry Miller.



## Première liste de souscription aux abonnements de fondation et de soutien :

### **de fondation :**

MM. Abikzir, Alfred Cohen, Etiemble, Taha Hussein, Dr. El Kayem, Lycée Français d'Alexandrie, M. Messiqua, Me. M. Salama (20 L.E.) Robert Setton, Dr. André Salama, Jean Camborde, Jean Fumaroli, Dr. Roger Godel, Me. Abramino Hazan, Mme. Out-el-Kouloub el Demerdachia, M. Debbane.

### **de soutien :**

Mme Georgette Abboudy, Salomon Akerib, Pierre Geisenberger, Dr. B. Gorelik, Mme Elvira Cicurel, Armand Delprat, Edmond Herzenstein, Elie Modai, Comte Aziz de Saab, Peter Wilkinson.



« C'est l'éternelle histoire du portefeuille qu'on ne modifie pas. Il contient des titres douteux. - Les achèteriez-vous en ce moment ? - Non, dites-vous, mais puisque je les ai. - hé, vendez-les tandis qu'il en est encore temps et achetez des valeurs qui vous semblent bonnes. »

J. SCHLUMBERGER, *Jalons*.

**P.T. 30**