

NUMEROS SEPT ET HUIT

VALEURS

# VALEURS

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

DIRECTEUR : ÉTIEMBLE

---

CE NUMÉRO DOUBLE : P.T. 60

---

ABONNEMENTS A LA SECONDE SÉRIE DE 4 CAHIERS

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

*de soutien* :

(30 exemplaires sur bon papier, numérotés de 1 à 30)..... » 5

*de fondation* :

(25 ex. sur papier couché, numérotés de I à XXV, et ornés  
de photographies originales, signées Apkar, etc.) ..... » 10  
(et au-delà)



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

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

Collection "VALEURS"

*Veillez m'envoyer, sitôt paru :*

.....MARCEL PROUST : **Cinq Etats des "Jeunes Filles en Fleurs"**, avec deux hors-texte reproduisant les manuscrits de PROUST, et précédés d'une étude d'ETIEMBLE sur **le travail du style chez Marcel Proust** (tirage strictement limité à 100 ex. numérotés, sur chiffon, au prix de P.T. 100, et réservé aux souscripteurs ; plus quelques exemplaires hors commerce.

NOM : (en capitales) CHRISTIAN DIASSAL AYOUS

ADRESSE : (bien lisible) 1 RUE NGROUTZOS - ALEXANDRIE

Prière de détacher ce bulletin et de l'envoyer à VALEURS, 54, Rue Fouad, Alexandrie, accompagné du montant de la souscription.

# VALEURS

Cahiers de Critique et de Littérature

Alexandrie, Janvier 1947.  
54, Rue Fouad 1er

Avec ce numéro double sept et huit, s'achève la seconde année de VALEURS et la période alexandrine de cette revue. Maintenant que les imprimés arrivent aisément de France, VALEURS ne garde ici aucune raison d'être encore. Nous remercions tous ceux, collaborateurs bénévoles, abonnés ou lecteurs, qui ont rendu possible une entreprise qu'on nous disait condamnée à l'échec ; et, plus particulièrement, M. Alfred Cohen, Mme Marthe el Kayem, sans qui nous n'aurions pu entreprendre, ni surtout mener à bien notre projet.

VALEURS ne disparaîtra pourtant pas, un éditeur parisien nous ayant proposé de publier nos cahiers. Après une interruption qu'il faut prévoir assez longue, ils reviendront vers l'Égypte et le Proche-Orient.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

# VALEURS

---

Revue de critique et de littérature

Ces morceaux de prose morale sont écrits, cher Lecteur, par un grand Mammifère Carnivore, appartenant à ce sous-ordre du règne animal qui comprend aussi l'Orang-Outang, le Gorille prognathe, le Babouin au luisant derrière bleu, et le gentil Chimpanzé.

LOGAN PEARSALL SMITH

---

*Imprimé en Egypte*  
*Printed in Egypt*

---

## SOMMAIRE DES SEPTIÈME ET HUITIÈME CAHIERS

---

ROBERT LEVESQUE  
LA CLEF D'ALEXANDRIE

JOE BOUSQUET  
FRILEUSES

EMILE SIMON  
L'ESPRIT DU BAROQUE

GEORGES HÉNEIN  
PORTRAIT PARTIEL DE LIL

HENRI CALET  
RUDOLPH CHARLES VON RIPPER

GISÈLE BRELET  
CHANCES DE LA MUSIQUE ATONALE

JULES SUPERVIELLE  
LES B.B.V.

GEORGES LAMBRICHS  
LE PARTI DU REFUS

T. E. LAWRENCE  
TROIS LETTRES INÉDITES

EDGARD FORTI  
NIETZSCHE ET LA DÉCADENCE EUROPÉENNE

TAHA HUSSEIN  
AL MOUTANABBI : LA GRANDE AVENTURE D'UN POÈTE

JEAN PAUL SARTRE  
ECRIRE POUR SON ÉPOQUE

MARCEL ARLAND  
POUR UN VITRAIL

ETIEMBLE  
DE L'ENGAGEMENT

GWYN WILLIAMS  
VÉNUS MUTILÉE

ALEXANDRE STOPPELAÈRE  
INTRODUCTION A LA PEINTURE THÉBAÏNE

CHARLES PICHON  
DU NOUVEAU SUR LA GUERRE DE TROIE

MARCEL PROUST  
CINQ ÉTATS DES JEUNES FILLES EN FLEURS (*fin*)

ÉTIENNE DRIOTON, ETIEMBLE, HUSSEIN FAOUZI, JEAN GRENIER,  
RENÉ GUILLY, BERNARD GUYON, HADJIANESTIS, GEORGES HÉNEIN,  
FRANCIS JEANSON, HENRI EL KAYEM, J.-L., JEAN SCHÉRER,  
EMILE SIMON.



*EXPOSITION DE LA TAPISSERIE FRANÇAISE ; SALON D'AUTOMNE,  
SURINDÉPENDANTS, CHASTEL, FINI, CALDER, DUBUFFET ; SEULS  
LES HOMMES ONT DES AILES (EXPOSITION MICHAUX) ; APOSTOLI ET  
DÉTRÉ ; EXPOSITION DE DESSINS D'ENFANTS ÉGYPTIENS ; REVUE  
DES LIVRES ; NOTULES ; REVUE DES REVUES ; BULLETIN.*

**Octobre 1946-Janvier 1947**

**Numéros 7 & 8**

## LA CLEF D'ALEXANDRIE <sup>1</sup>

Il ne sied pas d'aimer Alexandrie. On plaint le voyageur qui s'y plaît. Si on le somme de s'expliquer, il reste coi. Nul monument, des rues irrégulières, des palaces quelconques, peu d'imprévu dans les grands magasins, encore que la cité soit marchande, — que trouvez-vous là d'admirable ? L'argent et la misère se disputent la ville. D'énormes fortunes, embarrassées d'elles-mêmes, n'ont su découvrir que le bridge ou les courses pour s'émouvoir. Au saut du lit, les reines de l'oignon ou de la caque, déjà couvertes de bijoux, sont prêtes à ponter ; tripoter de l'argent est leur suprême joie. Dans les rues la misère est sans nom. Ce que les mendiants ne peuvent obtenir de la charité, ils tâchent de le puiser dans vos poches. Dans la cohue — stupeur — vos vêtements soudain ruissellent de cambouis ; c'est un enfant qui vous le fait remarquer. Autre stupeur, le gosse est armé d'un chiffon et vous dégraisse « à la minute ». De temps à autre, sous vos yeux, un cirneur prend la fuite avec le portefeuille d'un client, lequel reste empêtré sur le trottoir, ses deux souliers lacés ensemble. On finit cependant par se faire indulgent dès que l'on a compris que la faim inspire ces ruses et qu'on a vu au coin des rues le peuple se nourrir, debout, d'une galette gonflée qui se bourre d'une portion de ragoût, de friture ou de fricassée — cuisine de plein vent, d'ailleurs appétissante — après quoi il ne lui reste plus qu'à gagner dans le fond d'un gourbi son grabat.

Alexandrie est un port, mais la mer y est morte. Cette mer homérique de Protée qu'on aperçoit au bout de chaque rue s'est muée en désert. Il faut gagner les faubourgs de la ville, c'est-à-dire l'ancienne Eunostos, pour trouver des caïques, des vapeurs, une flotte. Au centre même d'Alexandrie, ville plate, sans horizon,

<sup>1</sup> Ce texte servira de préface aux poèmes de Kavafis.

coincée entre un lac amer et une morne Méditerranée, les eaux sont comme absentes, aucunement mêlées à la vie — et cependant ce sont elles qui brassèrent sur ces bords les peuples de l'Orient. « Clef de la terre et de la mer », la ville d'Alexandrie figure, sur les anciennes mosaïques, empanachée d'une galère ; sa chevelure houleuse porte un vaisseau qui prend le large. Ville des affaires et de la volupté, elle sut confier jadis aux bras des matelots la cargaison de ses amphores et les amours d'Antoine.

Les amphores, aujourd'hui, brisées, pulvérisées, composent l'amalgame d'un Testaccio du nom de Chogafa, et qui atteste, comme à Rome, l'énormité de la cité antique. Mais la colline des tessons romains voit fleurir autour d'elle la Pyramide de Cestius, des basiliques, la chapelle grecque de Saint Saba. A Rome les siècles font la chaîne ; chacun semble baroquement offrir à l'autre une pierre d'attente. Rien de pareil dans Alexandrie ; la plus parfaite incurie a englouti les ruines ; les eaux les ont rongées, puis la ville moderne a recouvert de ses bâtisses les champs de fouilles éventuels. Le passant d'ailleurs apprend vite qu'Alexandrie est une ville toute récente. Désertée à l'arrivée des Arabes, la cité tomba au rang d'un simple village. Son Phare depuis longtemps s'était éteint ; son port, ses bassins s'ensablèrent. La ville la plus illustre de l'antiquité, « la belle et la dorée », ne fut plus qu'un campement bédouin, une halte aux portes du désert. Ce n'est qu'au siècle dernier, sous l'impulsion de Méhemet-Ali, puis à la suite du percement de Suez, qu'on vit se ranimer le port, s'y rouvrir des comptoirs où affluèrent de tous les bords de la Méditerranée des marchands. Après des siècles, Alexandrie revenait à sa première vocation cosmopolite ; on eût dit que le vœu génial d'Alexandre, chargé encore de sève créatrice, fondait la ville une seconde fois. Aussi cherche-t-on Alexandre dans Alexandrie — et, invisiblement, on le trouve partout.

Aujourd'hui même ce qui frappe le voyageur dans Alexandrie, c'est la grécité ; l'hellénisme y triomphe. Les magasins sont presque tous tenus par des Grecs qui semblent là chez eux, de toute éternité. Or cette colonie commerçante s'est implantée vers 1850. Mais l'industrie des Grecs, leur esprit d'entreprise, en réveillant

l'âme éteinte d'Alexandrie, a su y rappeler des colonies italiennes, arméniennes, juives, libanaises, espagnoles. C'est un imbroglio merveilleux que l'actuelle Alexandrie, et rien n'est plus cocasse que de lire, en flânant, les enseignes des magasins. Que toutes les boutiques se déclarent « maisons de confiance », cela n'a rien que de naturel, mais il faut savourer l'hétéroclite assemblage des noms et prénoms des commerçants, et l'invention verbale de leur publicité. L'usage est qu'on se serve de la langue française, ou plutôt qu'on l'expose aux plus étranges contaminations : anglicismes, hellénismes et surtout barbarismes. N'insistons point sur les anomalies de l'orthographe, mais goûtons l'esprit même de ces inscriptions ; la mosaïque levantine qu'elles composent peint toute l'âme d'Alexandre. Et surtout qu'on n'aille rien corriger ! Ce serait là détruire le charme alexandrin et la plus haute tradition d'écorchement du langage — car si les grammairiens allaient plus tard inventer dans Alexandrie l'« atticisme », le grec populaire des soldats d'Alexandre devint peu à peu dans la bouche des métèques un sabir qui longuement tint lieu, parmi le « monde habité », de langue universelle.

La conquête macédonienne en effet fit naître la notion d'unité humaine. Alexandre apportait avec lui dans ses fourgons une culture qui se proclamait accessible à tous. Hommes d'Europe et d'Asie pouvaient, sur un même pied, devenir citoyens du monde — du monde grec, cela s'entend, et la ville d'Alexandrie devait consacrer le mariage de l'orient et de l'occident. Mais ce nouvel Empire rassemblait les peuples les plus disparates, aussi la conception du citoyen « fragment politique de la cité » se trouva-t-elle bientôt dépassée : le règne de l'individu commençait — menace future pour l'Empire, mais libération spirituelle admirable. Les Cyniques se déclarent cosmopolites ; les Stoïciens font appel à la concorde entre les citoyens de l'univers. Une foule bigarrée inonde sans arrêt le gymnase, le Musée. Sous les arcades rouges de la rue Canopée — dont on retrouve encore quelques tronçons — entre la Porte de la Lune et celle du Soleil, s'agitent des grammairiens, des gens d'affaires, des proxénètes, et autour d'eux une jeunesse avide. Nietzsche rêvait de cités spirituelles aux

vastes portiques, favorables autant à la méditation qu'aux controverses, et pourquoi pas aussi aux choses de l'amour qui stimulent l'esprit ? Portiques de granit que les soleils marins baignaient le soir, merveilleuse cohue de la jeunesse et des rhéteurs, regards, captieux raisonnements, marchandages... Chaque cité méditerranéenne chante un hymne à l'individu, mais celui qui s'élève d'Alexandrie, philosophique, amoureux, concupiscent, criard, cupide et retors, prime peut-être tous les autres par sa ferveur, sa dissolution, sa recherche héroïque. Curieux, audacieux, l'esprit dans Alexandrie ne connaît pas de repos ; astronomie, géométrie, médecine, il veut tout explorer. Les disciplines du langage le passionnent et les prouesses du verbe. L'homme de lettres fait son apparition avec son moi qui s'étale, ses tics. Il invente le calligramme, l'acrostiche. Lycophron chante pour les initiés, tandis qu'au théâtre le peuple se repaît de mimes et d'hilaro-tragédies. Chacun veut, peu ou prou, s'éclairer d'un rayon de la culture grecque ; au besoin on fait mine, pour paraître civilisé, de se pâmer devant les palimpsestes d'Athènes. Cependant chez les Ptolémées des équipes de scolastes établissent les textes, les colligent — et rien n'est plus émouvant que de parcourir aujourd'hui dans le Sérapeum la galerie souterraine creusée de niches où s'entassaient jadis les manuscrits.

Encore qu'Alexandrie n'ait jamais eu un caractère proprement égyptien, et que la formidable tradition pharaonique résistât à toute influence étrangère, les Egyptiens eux-mêmes, peu à peu, se laissèrent helléniser. Comme le vieux Caton, certains se mirent au grec, et surent même acquérir dans les lettres un nom que l'*Anthologie* nous a conservé. Les Lagides favorisaient d'ailleurs la création d'une aristocratie gréco-égyptienne destinée à soutenir leur dynastie. Mais il faut reconnaître que l'Égypte entière et son delta possèdent une vertu envoûtante, absorbante, et qu'au bout d'un siècle l'hellénisme déjà se laissait envahir par des superstitions. Le beau rationalisme du III<sup>e</sup> siècle fut battu en brèche par des thaumaturges. On préféra bientôt la « science amusante » aux profondes recherches ; le peuple réclamait des miracles.

En Grec avisé, Alexandre arrivant à Memphis avait tenu à

sacrifier au Bœuf Apis, et il souhaita qu'on dédiât à la fois dans Alexandrie des temples aux dieux grecs et aux dieux égyptiens. Les Ptolémées à sa suite inventèrent Sérapis, hybridation de Dionysos et d'Osiris, dieu nouveau dont l'énergie croisée semblait multipliée. La symbiose devint si parfaite que Dionysos-Sabazios put même être confondu avec le Sabaoth des Juifs durant la Diaspora. Les trois étages des catacombes de Chogafa témoignent aujourd'hui encore du désir émouvant d'union qu'Égyptiens, Grecs et Romains manifestèrent au début de l'ère chrétienne. On cherche alors par toutes les voies le salut, et Hadrien déclare dans une de ses lettres qu'il vit le peuple d'Alexandrie assister indifféremment aux mystères de Sérapis et du Christ. Dans l'hypogée de Chogafa toutefois le christianisme n'est point présent, encore que cette crypte rappelle extraordinairement les trois églises superposées de Saint-Clément, à Rome, dont la plus ancienne est un sanctuaire de Mithra. Chogafa offre une série de chambres funéraires que soutiennent des piliers aux chapiteaux mêlés de papyrus et d'acanthé. Montant la garde à la porte d'une des salles funèbres, se dresse un Anubis revêtu de la cuirasse romaine et armé du glaive court des légionnaires. Un Set à tête de loup, vêtu de même en romain, lui fait face — apparition saisissante de ces divinités d'Égypte adoptées par le panthéon gréco-romain. L'esprit le plus rare de tolérance — signe authentique d'hellénisation — régnait dans Alexandrie. Les religions se faisaient entre elles des emprunts ; les fois diverses se mêlaient. Toutefois lorsque le christianisme tenta de s'implanter, la réaction impériale, inévitablement, fut sanglante ; dans tout l'Orient des persécutions éclatèrent. Mais quand à son tour le christianisme eut triomphé, on vit tels patriarches alexandrins persécuter les Juifs et les Grecs non encore convertis. Le Christ était venu au monde pour apporter le glaive et l'Orient dès lors ne connut plus de paix.

La masse des fellahs avait toujours méprisé l'hellénisme ; de toute la force de son passé elle refusait cette conquête. L'évangélisation de l'Égypte fut le prétexte d'une scission. Tandis que les chrétiens grecs recevaient leurs ordres de l'impérialiste Byzance,

les chrétiens d'Égypte se replièrent sur eux-mêmes, déclarant leur pays une seconde Terre Sainte, puisque sanctifié par la présence du Sauveur. Aussi bien aujourd'hui même, dans le quartier copte du Caire, devant l'église de Saint-Serge, une pancarte naïve annonce-t-elle aux touristes : « Ici a logé la Sainte Famille durant la fuite en Égypte ».

Lorsque l'Empire commença de persécuter les monophysites d'Orient, les Coptes d'Égypte, dont la masse imposait le respect, leur donnèrent asile. Ils n'eurent de cesse ensuite qu'ils ne secouassent la tutelle byzantine, et la conquête de l'Égypte par les Arabes en 640 — mettant un point final à l'hellénisme alexandrin dont les Avicenne recueilleraient l'héritage — leur parut une libération.



Alexandrie conquise s'endormit pour des siècles. Bientôt ses remparts immenses n'abritèrent plus que des ruines et le vide. Aujourd'hui ses anciens bastions à peu près nivelés, couverts de gazon, servent de promenoir aux écoliers égyptiens, et aux étudiants. Ils y apportent leurs livres et, nouveaux péripatéticiens, se déchaussent pour fouler l'herbe tout en marmonnant leurs leçons ; parfois, à la persane, ils s'asseyent en cercle, laissant couler l'heure et rêvant. Alexandrie, ville grouillante et marchande, est en fait infiniment propice aux rêves ; on peut non seulement y prendre « un bain de multitude », comme dans toutes les cités et dans tous les ports, mais y errer dans le passé, à travers une foule gréco-romaine. L'histoire court les rues dans Alexandrie. Cette ville sans beauté, que des palmiers sottement alignés tâchent en vain de fleurir, propose un admirable paysage humain. La flore d'Alexandrie, c'est avant tout la plante humaine. La laideur même des rues favorise la beauté des passants ; rien n'en distraît le flâneur qui voit s'ouvrir devant lui des perspectives invisibles autant qu'indubitables, car la ville abolie se recrée dans sa gloire autour des gestes, des regards, des passions, simples mais ardentes, de ceux qui l'habitent. L'Antiquité palpite et vibre dans Alexandrie. Ce portefaix est un ancien esclave ; ce

poissonnier disert, parmi les fresques de sa boutique, est un rhéteur de l'Agora. Et les pêcheurs d'Amfouchy qui, le soir, illuminent la mer de leurs pharillons, brandissent, sans le savoir, un flambeau millénaire.

L'artisanat triomphe dans Alexandrie ; chaque ruelle est envahie de chaudronniers, de foulons. Des blanchisseurs font pleuvoir une gorgée d'eau sur le linge qu'ils repassent ; des potiers façonnent des pots. Par charretées, les oignons, les olives, défilent ; parfois des balles de coton créent un embouteillage et carambolent un éventaire. Mais cependant sans cesse le pittoresque facile des haillons et des cris cède le pas à l'éternelle Méditerranée. Elle jette à pleines mains dans Alexandrie l'écume éblouissante et bistrée de ses peuples. La langoureuse Asie Mineure et la brûlante Afrique, à travers le Bazar, les passages ombreux, circulent, rôdent, reviennent sur leurs pas. Des narghilés chantonnent, les perles d'un rideau jasant, une bouffée d'encens s'effiloche. Sur les comptoirs phéniciens, l'or éclate ; un apothicaire arabe, doctement, saupoudre les plaies que des patients lui tendent. Avouons toutefois que le costume dans Alexandrie, et à vrai dire dans l'Égypte entière, ne présente aucun intérêt. Des souquenilles sales, droites et sans grâce, enveloppent le fellah. Les gens évolués ont adopté le costume européen, et l'ouvrier des villes se vêt de nos défroques. Seule la classe ancillaire des Barbarins — ils viennent de Nubie et sont presque aussi noirs que des Soudanais — s'habille avec soin d'une robe de lévite que serre à la taille un foulard rouge ou vert. Leurs boucles crépues se couronnent d'un tarbouche incarnat, leurs joues sont sillonnées de marques tribales, et rien n'est plus gai que de les voir, de blanc vêtus et souriants, se promener en bande aux heures de loisir — car ils fréquentent peu les gens de Basse-Égypte. Ce sont les Barbarins qui assurent le service dans les familles, et leur fidélité est des plus émouvantes. Ils s'attachent corps et âme à leur maître et, même s'ils le volent — ce qui est rare — ils se feraient hacher pour lui. Leur grande joie est d'entrer dans les ascenseurs dont le mystère les enchante ; ils ne se lassent point de voltiger du haut en bas des immeubles, poussés, disent-ils, par le souffle de Dieu. Et

c'est pourquoi les ascenseurs d'Alexandrie resplendent toujours d'un négrillon qui ne cesse de faire la navette.

Les gens forcés d'habiter Alexandrie se plaignent d'une vie monotone, provinciale ; l'inépuisable spectacle des rues ne les inspire pas, car, en vérité, ce spectacle tire toute sa valeur de l'esprit. On retrouve partout Alexandre, disions-nous, mais peut-être serait-il plus juste de se demander si cette ville ne fut pas façonnée par le poète hellène qui l'adopta. On m'assure qu'il existe aujourd'hui de respectables Alexandrins qui ne sauraient souffrir qu'on prononce devant eux — et moins encore dans leur maison — le nom de Kavafis. Je suis pourtant forcé de déclarer que c'est Kavafis qui tient les clefs de la ville, et que c'est par lui seul qu'il est possible d'y accéder. Cette cité rebâtie, recrée au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est Kavafis qui l'a réinventée ; il en est le second fondateur : il y mêla son âme.

Qui pourrait de nos jours errer dans Alexandrie sans imaginer le poète, tel que nous le décrit E.M. Forster, marchant à petits pas dans les rues et faisant signe de loin à ses amis de ne pas le reconnaître, car il est à la recherche d'un rythme, ou bien il voyage en esprit dans l'ancienne Byzance ? Que de fois ne le vit-on pas, immobile au bord d'un trottoir, tombé en arrêt devant une vision ? Ses yeux de chair se dilatent, extasiés, transportés par des fêtes anciennes, le passage d'un dieu, une réminiscence. D'autres fois, tout présent, le poète explore les ruelles ; son œil braqué scrute les boutiques, admire un geste, découvre ou imagine des amours. Alexandrie, pense-t-il, n'a pas changé : le cortège dionysiaque d'Antoine est toujours prêt à surgir ; les figurants sont là ; ils n'attendent qu'un mot... Et ce mot, Kavafis le murmure. Flâneur halluciné, il erre sous les portiques invisibles ; son esprit les relève et les peuple de beaux discoureurs ; il les écoute, il s'approche de leurs lèvres. Ah ! le parfum de la chair n'est-il pas éternel ? C'est lui que Callimaque a chanté, c'est lui dont Kavafis adolescent se grisait — et qu'aujourd'hui il cherche à retrouver dans les livres d'histoire, dans son propre passé, dans les rues. Rôder, rêver, poursuivre des rôdeurs dont se transpose aussitôt l'image... qui donc pourrait dessiner les

limites de la volupté ? Un grand écho lointain prolonge la moindre rencontre, et la glorifie ; mais la fine pointe du désir, sa secrète piqûre, elle est toute actuelle. Le cœur alors s'arrête ; le temps aussi. Le refuge de l'histoire s'écroule, et Kavafis borne tout son horizon à un jeune marchand de ferraille aux

*mains tachées de rouille et d'huile.*

Il est à supposer pourtant qu'Alexandrie ne se révéla pas d'un seul coup à Kavafis ; il dut peu à peu en faire la conquête. Cette ville qu'il répugna toujours à quitter lui sembla d'abord une prison. La contrainte sociale, l'hypocrisie que lui commandait la prudence, l'incompréhension d'autrui, l'enfermaient dans un cruel isolement. Pendant de longues années il se tapit, honteux, et se terre. C'est alors qu'il se plaint de murailles qui l'étouffent ; c'est alors qu'angoissé il croit s'éveiller chaque matin dans une chambre sans fenêtre. Il voudrait fuir cette ville qui toute entière se fait le symbole d'habitudes qui l'entraînent et l'écrasent. Mais bien vite il comprend que le mal est en lui et que la Ville partout le suivra. Pris au piège, Kavafis jure ses grands dieux de réformer sa vie ; il se promet de résister aux appels de la nuit, et, désormais, de passer solitaire ses soirées sous la lampe. Il fait effort pour oublier les ruelles douteuses du port et les complaisances de l'ombre. Mais vouloir oublier la tentation, c'est y penser sans cesse — et ces velléités de vertu dureraient tout au plus deux semaines.

Toujours, et invinciblement, la nuit attire Kavafis. Durant des années, avant de se mettre à écrire, il se contente, semble-t-il, de vivre sa poésie — ou plutôt il obéit aveuglément à sa nature, ivre d'une jeunesse qu'il galvaude. C'est seulement plus tard que ses audaces de jeune homme lui paraîtront chargées de sens — et fécondes, car, dans ses plus secrètes aventures, et les moins avouables, visiblement prirent naissance les poèmes de sa maturité. Partir chaque soir à l'aventure, grisé par l'attente et l'espoir, épier les souffles de la nuit, entrevoir, effleurer des ombres, et brusquement découvrir

*le corps qui éprouve les sensations rêvées,*

pour bientôt le voir qui s'échappe... ces départs, ces espoirs, ces

plaisirs, accumulent un trésor que l'âme rumine et que la mémoire mêle. Déjà le rêve s'immisçait parmi les voluptés que quêtait Kavafis ; l'imagination, d'avance, les lui peignait inoubliables, puis ensuite elle savait corriger la réalité, estomper la hâte, les déboires.

Partagé entre sa chambre solitaire et la nuit des faubourgs, Kavafis, en fait, ne sort pas de lui-même. Partout l'infranchissable prison le suit. Mais finalement l'art intervient pour élargir les murailles qui d'abord enserraient le poète. Un univers entier s'édifie pierre à pierre autour de Kavafis qui peu à peu annexe toute la ville et son histoire. Jadis Restif, obsédé par la manie des anniversaires, gravait inlassablement des dates amoureuses sur les quais de la Seine ; Kavafis, lui, n'a pas besoin de charbonner les murs d'Alexandrie. Ils lui parlent d'eux-mêmes ; tout son passé, ses promenades, ses aventures se sont inscrites sur les pierres, et, quand il flâne, les boutiques, les balcons, les fenêtres, l'embellissent soudain du charme de l'amour. A présent, après tant d'années, il ne distingue plus très bien ce qui fut simple désir ou accomplissement ; rêve et réalité se sont faits des emprunts ; l'histoire et la légende s'entremêlent. Tel geste jadis ébauché, telle aventure interrompue sont complétés par la mémoire et deviennent expérience vécue.

Kavafis fréquente assidûment la bibliothèque d'Alexandrie. Il y feuillette d'une main inlassable les historiens, les chroniqueurs, moins curieux de victoires que de petits faits peu connus. Le grand Alexandre ne l'inspire point. Les puissants de ce monde ne sont pas son gibier, ni les époques trop glorieuses. Il préfère de beaucoup les jours marécageux du Bas-Empire, leurs intrigues, leurs meurtres, qui se mêlent d'ailleurs à des jeux de l'esprit et à des voluptés. L'*Histoire des Lagides* de Bouché-Leclercq fait ses délices. Habitué à se tourner vers son passé, Kavafis est tout prêt à remonter le courant de l'histoire. Il nage entre deux eaux — celles de l'histoire — brandissant, comme le héros de Rabelais, un livre hors de l'eau, tandis que de l'autre main il essaie de saisir sous la vague un plongeur qui le fuit. Quelle joie pour le poète, durant les heures brûlantes des journées, de s'isoler dans

l'ombre de la bibliothèque, parmi l'odeur acide des bouquins. Ses livres refermés sur le nom de Paphos ou de Césarion, il reconstruit en rêve les lignes d'un visage ; il le retrace aidé de ses souvenirs. Parfois un simple nom, l'âge d'un jeune passant, les sous-entendus d'un scoliaste, suffisent à recréer sous les yeux du poète la fleur, la vigueur d'un Séleucide détrôné ou d'un Italiote. Quant à Byzance, les intrigues du palais, la lente agonie de l'Empire, les faux bijoux des Cantacuzène, une chair voluptueuse ne cessant de vibrer païennement sous les dalmatiques — tout compose une image sanglante et dédorée qui hante le cerveau de Kavafis et l'échauffe.

Feuilleter l'*Histoire des Lagides* ou le *Livre des Cérémonies* et s'arrêter sur une petite phrase ; en être hanté et la transcrire, sous la forme d'un vers, puis n'y plus penser, ou plutôt errer sans cesse autour de ce vers initial et voir se lever des images qui elles-mêmes se rangent sous la loi du rythme ; durant des mois, des années, laisser s'élaborer de façon concentrique dix ou trente vers, — et que ces vers mêlés d'expériences, de rêves, gagnent du poids, de la splendeur en même temps que le poète, frappé de la blessure de l'âge, s'éloigne des émotions qu'il veut chanter : ainsi se pourrait esquisser le labeur alchimique de Kavafis. Son chant ne pouvait qu'à force de temps monter du sein des ruines, ruines de sa jeunesse et ruines de l'antiquité, car à mesure que son propre passé entre lui-même dans l'histoire, l'histoire s'actualise à ses propres yeux. Mais cette connaissance unique de l'histoire, Kavafis la paya de son sang. Alexandrie s'était faite sa propre chair ; il n'aurait pu quitter la ville sans rompre un lien essentiel. Prolongeant sa jeunesse en compagnie des jeunes gens de l'histoire, Kavafis désespérément s'abrite derrière leur beauté, car elle règne hors du temps, pur objet de délectation, sans pouvoir le blesser. Il se jette dans les bras des morts pour se cacher la mort. Mais ces morts pour lui sont vivants, comme tant de jeunes gens qu'il a connus jadis, dont la beauté n'aurait point déparé les couches les plus ardentes des temps anciens. Et si la débauche parfois continue de le subjuguier, ce n'est peut-être plus qu'un

moyen de poursuivre le souvenir, de le ressusciter — et de reprendre contact avec la vie antique.

Les bons esprits d'Alexandrie, laissant aux rastaquouères le soin de moraliser, avaient pris l'habitude de rendre visite à Kavafis, au vieux quartier grec, les fins d'après-midi, et de lui présenter parfois quelque étranger de passage. Le poète recevait ses amis dans sa grave demeure — entourée à l'époque d'hôtels borgnes, ce qui n'était pas sans exalter l'imagination du solitaire. Aujourd'hui ce quartier a retrouvé le calme. Seul Saint Saba, la plus ancienne église grecque d'Alexandrie, élevée sur un ancien sanctuaire d'Apollon, dont on retrouve les colonnes dans le cloître, nous parle encore du poète. Il y entrait parfois pour retrouver Byzance. L'officiant revêtu des habits impériaux, l'or des iconostases, l'argent des encensoirs, les tropaires, les hymnes, tout ramenait Kavafis à la gloire passée. La maison du Seigneur emplissait l'incroyant de délices, et sa pensée allait aux matelots du *vaste monde grec* dont la coutume autrefois, en touchant l'Afrique, était de venir allumer un cierge à Saint Saba.

L'appartement de Kavafis dont Mohammed, un Barbarin, ouvrait la porte, était vieillot, poussiéreux. Des turqueries de Constantinople d'où sa famille était originaire, des meubles Louis-Philippe, héritage de vieilles cousines, des fauteuils aux ressorts défoncés, encombraient chaque pièce — sans parler des bouquins et des paperasses. Mohammed servait du whisky, des olives et, à la nuit, allumait des bougies ou apportait la lampe. Le courant électrique était banni de la maison de Kavafis. Il préférait une lumière plus discrète afin de dérober les ruines de son visage, mais nul ne songeait à l'âge de cet homme qui vivait hors du temps, bien qu'il sût les nouvelles de tout Alexandrie. L'histoire de ses contemporains l'intéressait au même titre que la « petite histoire » de jadis ; elle faisait sa joie. Caustique, moqueur, désabusé, Kavafis saisissait au vol une anecdote, un trait de mœurs, un mot qu'on lui rapportait — et le voici à travers les siècles. Pareil à Montaigne, Kavafis rapprochait les hommes, les époques. Un fait divers, un écho politique ouvraient la porte des analogies. Il remontait aux causes, décelait des constantes. Des citations

surgissaient, parfois contradictoires, car la vérité historique est fantasque, mais c'était un prétexte pour faire le point, peser au trébuchet les âmes du passé, définir la grandeur, détruire une fausse gloire — prêter aussi l'oreille à l'avenir, car, à la suite d'Apollonius, Kavafis répétait que le sage entend *les événements qui approchent*. Jusque dans ses divagations, ses parenthèses infinies, l'ironie de son rire, l'amertume de sa voix — amer savoir celui qu'on tire de l'histoire — éclatait la sagesse, une savoureuse sagesse, aiguë, inquiétante, créatrice, que Kavafis prodiguait en égrenant un vieux chapelet turc aux grains branlants.

Les environs d'Alexandrie sont fertiles en mirages. Le lac Maréotis, sous l'aveuglant soleil, prolonge ses eaux dans le désert ; des îles, des nuages se balancent au loin, fallacieux, sur la plaine. Kavafis, dans sa chambre mal éclairée, sait l'art de provoquer des visions ; il rêve tout éveillé devant ses amis et fait éclater à leurs yeux l'univers qu'il habite. Cet homme chétif, sans apparence, tout à coup s'élève à la hauteur des héros. Il conseille à César de faire arrêter sa litière ; le Sénat peut attendre ; il faut lire sur-le-champ la lettre d'Artémidore. Que de prudence exige la grandeur, quel rôle difficile à tenir ! Tous d'ailleurs n'y sont point appelés, mais il dépend d'un chacun de savoir préserver sa vie de la foule et des grossiers triomphes. Et ne croyons pas qu'une existence pauvre, effacée, soit à l'abri de l'horreur tragique. Sachons ce qu'il en coûte d'utiliser d'impurs moyens. Peut-être en ce moment, dans la maison voisine, tout aussi grave que celle-ci, Théodote apporte-t-il, sur un plat sanglant, la tête d'un Pompée.

L'histoire qui offre des retraites aux rêveries amoureuses de Kavafis, le fournit aussi bien de moralités, de leçons. C'est un prétexte à monologuer. Réfugié dans le rêve, le poète prêche l'action ; lui qui n'a, pour ainsi dire, jamais quitté Alexandrie, il donne le conseil d'une marche intrépide. Cependant Kavafis eut peur. Longtemps il a dissimulé, à l'abri de l'histoire, *la joie et le parfum de sa vie*. C'est seulement sur ses vieux jours que ses vers laissent paraître la nostalgie de l'extase de ses propres amours. Du moins se loue-t-il de s'être *complètement laissé aller* ; nul remords n'atteint sa vieillesse ; il n'a pas à maudire la trompeuse

vertu dont il a dédaigné les prudents conseils. Malgré l'usure de l'âge, il se redresse avec orgueil songeant qu'il laisse après lui l'image incorruptible de son émotion, dont à cette heure même se grisent des jeunes gens.

La vie de Kavafis manqua d'éclat, l'échec fut sa nourriture quotidienne — mais il en prend bientôt son parti pour apporter tous ses soins, toute sa passion à son œuvre. La monotonie des jours s'illumine de ses efforts. Dans une fervente délectation il s'occupe tout entier à ressaisir son passé — et du décor des tavernes de sa jeunesse qu'il évoque minutieusement, selon la méthode même de Saint Ignace, il fait jaillir soudain une jubilation reconquise. Triomphe de l'art et *remède de la poésie*, le temps revient en arrière et rapporte toute vive l'ancienne volupté. Ensuite de quoi, sans nulle peine, régissant sur le passé, le poète à son gré évoquera Byzance, Alexandrie, Antioche ; il tient la clef de chaque ville, il nous y introduit.

Homme de la ville, Kavafis dédaigne la nature. Se promène-t-il près de la mer, il ne lui jette qu'un coup d'œil, puis il reprend le fil de ses visions, de ses rêves. On ne connaît que deux paysages de sa main : une marine et la description d'un tableau. La nature imite l'art, disait Kavafis avec Wilde ; les fleurs qu'on rêve, et qui n'existent pas, sont les plus belles. Kavafis est tout imprégné de l'esthétisme anglais. Sa famille, fort connue sur le marché de Londres, et le destinant aux affaires, l'avait fait élever en Angleterre, et il parla l'anglais avant le grec. On devine sans peine que *Marius l'Epicurien* l'enchantait. L'attrait de Swinburne pour Faustine, pour Julien, ouvrit les yeux du jeune homme sur tout un monde passionné. Le *Protus* de Browning, son *Grammairien*, reflètent l'époque même que Kavafis allait chanter — et précisément les monologues des héros Kavafiens rappellent ceux de Browning. La comédie humaine s'y étale ; sous une forme plus concise, c'est le même sens du drame, la même vivacité. Et on retrouve aussi dans ces peintures la tradition du mime alexandrin au trait net, incisif, et celle de l'Euclide byzantin qui aime animer sous les yeux des fidèles les tableaux de la foi.

Le choix des mots est d'une importance infinie dans l'œuvre

de Kavafis ; trois mille ans d'hellénisme s'y retrouvent. L'expérience du poète l'avait mis en contact avec toutes les époques de l'histoire : aussi la langue qu'il parvint à créer, à force de peines, de tâtonnements, condense-t-elle toutes les phases de l'évolution hellène. Du mélange même du grec puriste et démotique, il tire des effets d'une étrange cocasserie, d'autant plus qu'il y ajoute çà et là quelques touches de la langue ecclésiastique. La lecture publique de certains poèmes de Kavafis déchaîne inmanquablement les rires ; mais il faut être grec pour percevoir les malices du texte et ses subtiles allusions. La mosaïque bariolée de langage que présentent les enseignes d'Alexandrie offrirait peut-être un équivalent, mais grossier et bassement comique, de la langue mixte de Kavafis — lequel, d'ailleurs, ne craint pas, quoique toujours sobrement, de s'élever parfois à l'émotion la plus poignante, et d'évoquer la grandeur. Quelques critiques ont reproché à Kavafis son prosaïsme : c'était ne pas comprendre que certaine trivialité du décor — voire de l'expression — lui semblait propice à faire éclater par contraste la ferveur de sa passion. Kavafis, de plus, se sent assez consommé dans son art pour tirer de la laideur même des spectacles éblouissants.

A ses amis groupés autour de lui, Kavafis donnait parfois lecture d'un poème — ou bien, faveur insigne, il leur distribuait quelques feuilles volantes qu'il avait fait imprimer à leur intention. Il veillait avec un soin extrême à la typographie ; tout devait être simple et parfait. De temps à autre, il faisait coudre ensemble une vingtaine de ces feuilles volantes, mais jamais il n'imprima de son vivant le recueil de son œuvre. Un petit cercle d'admirateurs, dans le présent, lui suffisait — en attendant la gloire posthume dont il ne doutait pas.

Plus Kavafis avançait en âge, et plus son œuvre devenait sa passion dominante ; il la remaniait, la corrigeait inlassablement ; sans cesse il tâchait de l'améliorer. Il se cachait ainsi le supplice de la vieillesse, et bientôt celui d'un mal affreux de la gorge qui déjà le privait de l'usage de la parole. Ce fut alors qu'il se rendit à Athènes pour consulter les chirurgiens. Athènes, qui n'était pas pour lui la capitale de l'hellénisme, l'avait peu attiré jusqu'alors.

Kavafis revint sans espoir à Alexandrie, mais du moins désirant reposer dans cette ville glorieuse qui était sienne. Un de ses familiers raconte qu'il fut, aux derniers jours, rendre visite à Kavafis dans le petit hôpital grec, voisin de Saint Saba. Auprès du lit du poète, sur une table encombrée de fioles et de médicaments, les feuilles volantes de son œuvre s'entassaient, unies par quelques épingles. Comme lui-même l'avait jadis annoncé, c'était à son œuvre, objet de toutes ses ardeurs, qu'il pensait à présent

*quand l'heure fatale vient enfin.*

Déjà sans doute le poète avait-il entendu les chants du dernier thiasse de Dionysos, signal du départ, car il refusa d'écouter les vœux de guérison que formulait son ami. Il atteignit un des petits billets qui leur servaient à s'exprimer et inscrivit un point — un point final. Puis ayant jeté un regard sur les poèmes entassés près de lui, avec fierté il entourra le point d'un petit cercle. Kavafis mourut en 1933, âgé de soixante-dix ans.

**ROBERT LEVESQUE**

## FRILEUSES

### LE PAPILLON GELÉ

*La neige d'un autre âge  
qui tombe sur mes pas  
arrange un mariage  
où le jour seul viendra  
                  languir un jour encore  
                  d'un mal qu'il ne sait pas*

*Ce qui nous mène ignore  
qu'une fois en dix ans  
l'absence est près d'éclorre  
le coquelicot blanc  
                  où la voix croit se taire  
                  tout le ciel se repent*

*Qu'au jardin de ma mère  
chaque étoile à son tour  
ferme avec mes paupières  
les yeux menteurs du jour  
                  la cloche qui t'appelle  
                  t'enterre dans tes jours*

*Où les couleurs sont-elles  
dès que la nuit y voit  
le rouge étend ses ailes  
sur des chants morts de froid  
                  où nul ne sait le nombre  
                  des hivers écoulés*

*Sur des lèvres où sombre  
un papillon gelé  
c'est entre une ombre et l'ombre  
tout un âge en allé*

*Le jour qu'un pas efface  
sous des chants faits d'un nom  
n'est plus l'homme qui passe  
craint l'ombre et s'y confond*

*mais l'aube sans visage  
que son regard sera  
dans la blancheur des pages  
où la neige est l'image  
du temps qu'on ne voit pas*

## II

*Sois moins triste on t'écoute  
plaider tes maux d'enfant  
à la fille qui doute  
du coquelicot blanc*

*ton nom ce n'est personne  
mais son propre secret  
tout le noir qui pardonne  
les bois dans un bouquet*

*Cueille une fleur de glace  
de loin le froid se voit  
ce qui brille où tu passes*

*Si ce n'était pas toi.*

## SAINT-SILENCE

*L'avenir qui tremblait d'avoir couru sur elle  
n'ayant su m'exaucer sans renverser mes jours  
j'écris sur le collier de notre chien fidèle  
que chez nous le hasard est mort de mon amour.*

*Rue où l'homme se perd d'entendre ce qu'il voit  
quelqu'un avait frappé la mort m'ouvrant la porte  
voulut qu'entre mes pas le vent cueilli pour toi  
fût à mes vers ce don que nul écho n'emporte*

*d'un cœur qui se fermait pour écouter ta voix.*

## BLANCHEVOLE

*Le vol des chauves-souris  
amasse aux mains de la morte  
le muguet où noifleurit  
le vent qu'il fait sous ma porte*

*Si blanche d'effacer  
les jours qui l'ont suivie  
elle attend du passé  
trois fleurs pour y bercer  
ce qu'endormait la vie*

*Dans la nuit d'une voix  
tout son amour l'appelle  
et s'est brisé trois fois  
sur une ombre plus belle  
où ce qui vécut d'elle  
en se taisant la voit*

\*\*\*

*Est-ce un laurier-tourterelle  
qu'on ait planté pour un roi  
et qui fleuri sans lui plaire  
rende sa flamme à la terre  
où l'on l'embaume avec toi  
toute l'absence où te taire  
les baisers les pariétaires  
ne sont pas les fleurs d'ici*

*ferme tes yeux de souci  
dans le bouquet de paupières  
qu'achève aux mains de la terre  
le vol des chauves-souris.*

*Ne me dis rien du silence  
que mon plus beau jour te doit  
s'il a passé l'espérance  
pour être seul avec toi*

*Qu'il fit froid ce maidimanche  
attelé d'un cheval noir  
qui tirait le lit de planches  
où tu tendais pour me voir  
le bouquet de tes mains blanches.*

## LE PAYS CLOS

*Ne maudis pas ces jours dont la rigueur t'assiste  
ni le mal qui te broie aux redites d'un cœur  
ils aimaient comme toi l'enfant qu'un frère triste  
suivit d'un œil pesant tout le long du bonheur*

*il craint l'aube son vol de chauves-souris blanches  
la peur de naître dure et l'attend dans le noir  
aucun vivant ne sait quels soins tendres se penchent  
dans le songe sans yeux qui l'endort pour le voir.*

*Tu soulevais le ciel sur l'espoir d'une voile  
et plus léger qu'un songe à la nuit qu'il parcourt  
charmais d'un seul regard les siècles d'une étoile  
qui buvait dans tes yeux la naissance des jours.*

*Tu vivras d'une fin venue avant son heure  
et des jours abolis en rêvant de vous deux  
qui sentent dans l'air rouge où les misères meurent  
leurs pleurs se détacher d'un cœur fermé sur eux.*

**JOE BOUSQUET**

## L'ESPRIT DU BAROQUE

Le baroque est moins une forme d'art qu'une affirmation de vie triomphante, de vie ivre d'elle-même, de ses ressources et de la multiplicité de ses aspects, ivre de la profusion de ses formes, belles ou laides, réelles ou imaginaires, cohérentes ou échevelées, ivre enfin de sa force, de sa fécondité, de sa puissance inépuisablement créatrice. Eugenio d'Ors a dénombré vingt-deux formes du baroque, couvrant de vastes espaces de la géographie et de l'histoire de l'art, depuis le baroque préhistorique jusqu'au baroque moderne, en passant par l'alexandrin, le bouddhique, le gothique et le rococo, — mais on en pourrait dénombrer trente, ou quarante, ou cent, autant de formes que la vie peut revêtir pour s'exprimer dans l'art, quand elle ne se soucie pas en même temps d'imposer une raison ou une nécessité ou un ordre à sa volonté d'existence sans limites.

Allons plus loin. Il y a un élément baroque dans toute œuvre d'art, jusques et y compris dans l'œuvre classique. C'en est même l'élément de base, la matière brute, irrationnelle et arbitraire que l'art se donne justement pour but de transmuter, et à défaut de laquelle il opérerait dans le vide. Car, à la source de l'activité artistique, il y a cet écart, cette inadéquation, cette discordance que l'homme découvre entre les données de la nature et les exigences de son propre esprit, et par où se trouve excité en lui le désir de combler un vide, de pallier une déficience, le besoin de légitimer l'arbitraire, de valoriser le relatif, de fixer le périssable. Mais tandis que l'œuvre d'art baroque cherche la solution de ses problèmes au plus près de la nature vivante, l'œuvre d'art classique la rencontre et la réalise au plus près de l'esprit. Tandis que le style classique s'efforce de modeler les objets selon la structure de notre raison, de les soumettre à cette exigence de nécessité et d'unité qui en exprime la rigueur propre (d'où naissent tant de règles

étranges, tant de contraintes formelles, une perfection et des limites également évidentes), le style baroque à l'inverse met tout son génie à se mouler presque exactement sur l'exubérance et la diversité de la vie. L'œuvre baroque renoncerait plus volontiers à la beauté, qu'elle ne renoncerait à la richesse et à la liberté de la nature. Et s'il faut à tout prix que l'homme manifeste sa supériorité sur la nature, l'artiste baroque y parviendra en multipliant démesurément les inventions, les caprices, les bizarreries, les outrances de celle-ci. L'esprit du baroque est un esprit de création et de découverte, un esprit de liberté aventureuse en rupture avec toutes les règles, en quête de nouveaux continents à découvrir, de domaines inconnus à explorer.

La prolifération excessive des formes dans l'art baroque, la tendance de chaque élément à l'autonomie ne font que traduire sur le plan de l'art le vouloir-vivre anarchique qui anime les créatures. Vouloir-vivre tel que si la nécessité cosmique ne venait mettre un frein à cette prolifération par les lois rigoureuses de la corrélation des organes, de la sélection des espèces et de la survivance du plus apte, l'univers serait le champ d'un grouillement de monstres inarticulés, désarticulés, hétéroclites, sans aucun lien entre eux ni entre leurs parties. Qu'on ne s'étonne pas si l'œuvre baroque manque d'unité. Chacune des parties qui la composent cherche à vivre de sa vie propre, à marquer sa différence, et bien loin de se soumettre à l'idée directrice de l'ensemble, elle veut devenir centre de composition nouvelle à son tour.

On a voulu caractériser le baroque par la glorification du mouvement. Serait-ce que l'œuvre classique ou l'œuvre gothique sont immobiles ? Prenons garde plutôt qu'il existe deux espèces de mouvement, dont les tendances sont inverses l'une de l'autre. Il y a un mouvement qui se déploie du dedans au dehors, qui propulse les êtres hors du centre, qui diversifie le semblable, fait apparaître de nouvelles formes là où rien ne préparait leur venue : c'est le mouvement même du monde, le grand tourbillon cosmique par l'effet duquel les planètes se détachent du soleil, les individus se différencient de l'espèce, et la Création se développe et se perpétue. Et il y a un mouvement qui conduit du dehors au dedans,

qui réunit et qui rassemble, qui identifie ce qui paraît dissemblable, qui ramène toutes choses vers le centre : c'est le mouvement de l'esprit en quête de l'Unité primordiale. Or, c'est le rythme cosmique que l'art baroque cherche à épouser.

Que l'on regarde par exemple l'étonnante *Kermesse* de Rubens (au Louvre) où la grande spirale dansante qui se déploie d'un bord à l'autre du tableau engendre sur son parcours une multitude de tourbillons autonomes, où s'animent de nouvelles formes, ici un couple, là un chien, plus loin un bébé, suscitant dans l'esprit du spectateur un tumulte, une agitation innombrables. Et qu'on la compare à l'une de ces rondes bienheureuses que les anges accomplissent par exemple dans certains tableaux de Fra Angelico, où le mouvement identique des corps, mouvement déjà harmonisé, hiératisé, sacralisé, guide sans effort l'esprit vers la zone de repos extatique qui s'illumine au centre de leur courbe parfaite. Ici un élan vers Dieu, et là une dispersion dans le monde ; ici une négation des choses, et là une affirmation créatrice.

Le style baroque vise à exprimer la volonté d'expansion de l'homme ; il figure une *prise de possession de l'espace*, active conquérante, dynamique. C'est pourquoi il se signale par l'emploi de courbes suggestives de mouvement hors du centre, comme l'ovale, ou de courbes ouvertes, comme la spirale ou l'hélice dont le mouvement se propage et s'élargit indéfiniment, — par contraste avec les figures fermées, statiques, comme le cercle, qui symbolise la perfection réalisée.

L'idée de perfection — étroitement liée à celle d'absolu — est une idée classique, étrangère à l'esprit du baroque. La peinture ou la sculpture classiques visent à *définir les formes*, de même que l'architecture classique vise à *définir l'espace*, à le découper selon des nombres nettement formulés, selon des rapports mathématiques, suggestifs d'absolu.

L'idée de perfection — étroitement liée à celle d'absolu — est une idée classique, étrangère à l'esprit du baroque. La peinture ou la sculpture classiques visent à *définir les formes*, de même que l'architecture classique vise à *définir l'espace*, à le découper selon

des nombres nettement formulés, selon des rapports mathématiques, suggestifs d'absolu.

L'*indéfini* est le domaine propre du baroque. Il cherche à surprendre les êtres sur le point de leur métamorphose mystérieuse, quand la chenille devient papillon, ou que les chevaux se changent en Pégases, quand les lianes deviennent des serpents, ou que les serpents se changent en un songe flexible de femme. La vie ne connaît point d'arrêt, les formes ne connaissent point de types, les êtres se précipitent hors de leur essence, entraînés par le flux créateur.

Bien loin de vouloir définir l'espace, (l'exprimer en rapports absolus), l'architecture baroque cherche à le désordonner, à le multiplier, elle lui confère une quadruple, une quintuple dimensions, elle dérobe aux regards la structure de l'édifice, et par la complication des plans, la mise en mouvement des parois, la diversité des perspectives, communique aux sens du spectateur un vertige tel qu'il lui semble que l'Infini se cache dans la pierre, qu'il s'y trouve contenu.

Il est bien vrai que l'art baroque est panthéiste. Il ne reconnaît point d'autre Dieu que celui qui est confusément répandu dans les choses, qui les propulse et qui les anime. Il glorifie les états et les passions par où s'exprime le vouloir-vivre du monde : la joie des sens, le luxe et l'insolence des formes, l'orgueil de la différence personnelle.

Il adore aveuglément les forces de la nature, et ne songe pas assez qu'il y a une part de l'homme qui échappe à la nature, qui ne trouve point sa réponse dans les choses, et que l'art a précisément pour fonction d'exprimer. Faute de quoi, l'œuvre baroque reste impuissante à traduire la vérité de l'homme, à rendre sensible la tragédie qui oppose son exigence d'Absolu et les données toujours contingentes, toujours relatives de l'existence, quelque riches et diverses qu'on suppose celles-ci.

L'œuvre baroque, pour éblouissante, pour tumultueuse, pour vivante qu'elle puisse être, reste *limitée* dans la mesure où elle néglige de faire appel à l'esprit. Car c'est l'esprit qui universalise, qui légitime le caractère arbitraire des formes, qui donne

un sens à l'insignifiance des objets. C'est l'esprit qui confère valeur de nécessité, valeur d'absolu à toute forme où il s'introduit.

### Baroque Catholique

Mais l'histoire de l'art connaît une variété du baroque qui a prétendu ne pas renoncer à l'Absolu tout en restant étrangement fidèle à la vocation païenne, panthéiste du baroque ; une forme d'art qui a prétendu paradoxalement servir à la fois Dieu et Mammon, les juxtaposant, les faisant vivre côte à côte : c'est *l'art baroque catholique*, celui qui est apparu en Europe en même temps que la Contre-Réforme, et s'est répandu en Italie, en Espagne, en France, dans les pays allemands, dans les Flandres, y demeurant vivace jusqu'à la fin du XVIIIème siècle.

Cet art catholique a prétendu annexer au domaine de la Foi les luxuriantes richesses que la Renaissance avait mises au jour,<sup>1</sup> de la même façon que les missionnaires annexaient à l'Eglise les Amériques nouvellement découvertes. Il ne s'agissait pas de conversion, d'intégration véritables. Car, pour accéder au monde spirituel, les hommes et les choses doivent d'abord subir une transformation intérieure. Et s'il est vrai que l'individu doit d'abord renoncer à soi pour entrer au royaume de Dieu, il est également vrai que les objets du monde sensible doivent se dépouiller de leurs singularités, de leurs accidents, de leurs contingences, de leur volonté de paraître et d'éblouir, s'ils désirent vraiment s'intégrer à une œuvre d'art qui les transcende, pénétrer dans un royaume différent du nôtre où s'affirme la présence de l'Unité.

C'est ce que les artistes chrétiens du Moyen-Age avaient profondément compris. Le monde sensible n'avait accès dans leur peinture qu'après avoir subi une ascèse qui communiquait aux objets une pureté, une transparence telles que leurs couleurs ni leurs lignes n'arrêtaient plus le regard, mais laissaient passer la lumière de l'esprit au travers. Et de même, leurs cathédrales éblouissantes ne cherchaient pourtant point à retenir la pensée

<sup>1</sup> A cette époque, la Renaissance avait déjà perdu ses belles vertus classiques, et dérivait vers le *naturalisme*, vers le *réalisme*, vers l'*expressionnisme*.

captives dans les merveilles de la pierre : elles la guidaient insensiblement vers une beauté et une vérité situées loin au-delà de leurs formes, dans une région où les formes s'abolissent.

Mais qu'on pénètre dans une église baroque d'Italie ou d'Espagne. Quel faste : quel tumulte ! quelle insolence affichée par la matière ! quelle provocation de la part des façades, des colonnes, des autels, des niches, des statues, des ornements ! Ces églises ne racontent point la gloire de Dieu, mais celle de quelque prince terrestre, de quelque pape charnel préoccupé de surprendre la dévotion des fidèles par un luxe où l'esprit n'a point de part. Il s'agit d'imposer aux sens la matérialité de la présence divine conçue comme une majesté toute profane. La demeure d'un Dieu ne doit-elle pas être aussi resplendissante que celle d'un Empereur ? Tous les procédés sont légitimes qui aboutiront à créer l'illusion la plus intense, depuis la profusion décorative jusqu'à la mise en branle des parois, de telle sorte que l'esprit demeure envoûté par les prestiges de la pierre.

Et, de même, que l'on jette un coup d'œil sur les tableaux religieux de Rubens, sur *le Christ à la paille*, par exemple, ou *l'Erection de la Croix* ou *le Coup de lance*. En des peintures où tout devrait inviter l'esprit à se recueillir sur le sens profond de la scène, quelle complaisance pour les dehors des choses ! quelle orgie de couleurs, quel désordre de mouvement, quelle profusion d'effets de théâtre, quel divorce entre la matière et l'esprit ! En dépit de l'intention de l'auteur, ces toiles exaltent la gloire païenne du monde. Chacune des formes de la composition, saisie d'une espèce de prurit individuel d'orgueil ou de luxure, cherche à attirer l'attention sur elle-même, fait admirer son coloris, son rythme, sa beauté, chante à haute voix sa propre louange, — depuis les voiles resplendissants des femmes, jusqu'à la crinière bouclée des chevaux, en passant par la chair blonde du Christ, les muscles luisants des gardes, et le pelage soyeux de l'épagneul égaré on ne sait comment au pied de la Croix.

Nous sommes à une époque où la vraie foi s'est perdue. C'est en vain que le peintre cherche à rappeler la présence divine au sein des choses. L'unité du monde s'est brisée : d'un côté la

nature païenne où les objets, privés de leur transparence, arrêtent l'œil à leurs propres contours ; et de l'autre un Dieu impérial qui veut pénétrer dans l'âme des choses contre leur gré et par effraction.

La Contre-Réforme est un mouvement de réaction qui veut imposer la foi catholique à une sensibilité déjà émancipée des habitudes chrétiennes. Elle ne peut l'imposer que de l'extérieur et par la force <sup>1</sup>. D'où l'impression d'insincérité que communiquent les œuvres nées sous le signe de cette inspiration discordante. Les artistes baroques, les inventeurs du *style jésuite* (on ne peut oublier l'acception d'hypocrisie retenue par ce dernier mot) veulent introduire la Renaissance dans l'art catholique de la même façon que les mauvais riches veulent entrer au ciel, avec leur or, leurs carrosses et leurs femmes. Ils veulent jouir de tous les biens du monde, sans pour autant renoncer à Dieu.

Il est d'ailleurs dans l'essence du baroque de ne vouloir renoncer à rien, mais de chercher à tout confondre et à tout saisir. La fusion des arts est un de ses rêves. Dans l'opéra <sup>2</sup>, il a tenté de mettre en scène le chœur entier des neuf Muses. Dans les églises baroques, nous voyons d'autres effets de ce désir de synthèse. Les genres n'acceptent plus de rester définis par leurs propres lois. L'architecture devient sculpture : les murs se mettent à onduler, l'espace est creusé, modelé, modulé par la main de l'architecte comme une matière plastique. La sculpture se colore, et devient plus frémissante et plus nuancée qu'une toile. La peinture s'égaré dans le lyrisme : dédaignant les valeurs plastiques, elle court dérober leurs moyens à la littérature et à la musique.

Le génie baroque veut faire concourir tous nos sens et toutes nos facultés à l'expression de l'art : la vue et l'ouïe, le cœur et l'imagination et la pensée. Il désire intégrer dans l'art la totalité

<sup>1</sup> On ne peut s'empêcher de songer à ce propos que l'Eglise Catholique se souvient moins souvent qu'elle est fille du Christ, qu'héritière de l'impérialisme de Rome.

<sup>2</sup> L'opéra est une création caractéristique du génie baroque (de même que la polyphonie et que la fugue). Et l'opéra serait la forme la plus haute de l'art s'il n'arrivait fatalement que les divers éléments qui le composent ne se dissocient pour jouer chacun sa partition propre — de musique, de chant, de tragédie, de danse...

de l'univers, depuis la bête jusqu'à l'ange, depuis la matière jusqu'à Dieu.

Mais c'est ici que la contradiction éclate, car le monde et Dieu se repoussent l'un l'autre. On ne peut faire que les formes du monde sensible parviennent à exprimer l'Absolu, si d'abord elles ne renoncent à s'exprimer elles-mêmes, si elles ne renoncent à *se préférer*, à se complaire dans leur propre existence personnelle. <sup>1</sup>

EMILE SIMON

<sup>1</sup> Cette volonté baroque d'intégrer la nature païenne dans l'univers de la foi catholique, ce n'est pas seulement dans les arts plastiques qu'on la découvre : elle caractérise toute une civilisation. Pendant deux siècles, depuis la Contre-Réforme jusqu'à la Révolution Française, l'Europe catholique tente en vain de remédier au divorce introduit dans son sein par l'esprit de la Renaissance.

Nous voyons naître alors une forme d'*Etat baroque* : c'est la monarchie absolue et chrétienne, où le monarque exerce sa volonté de puissance en vertu des droits divins dont il se trouve investi ; — une *politique baroque* : c'est, pour parler comme Bossuet, la « Politique tirée de l'Écriture Sainte », qui prétend trouver dans la Bible la justification de l'impérialisme des rois ; — un *ordre religieux baroque* : c'est la Congrégation des Jésuites, véritable milice du Christ, ordre régulier dans le siècle, plus militant que contemplatif ; — une *morale baroque* : celle-là même contre laquelle s'indignait si violemment Pascal, parce qu'elle autorisait d'étranges accommodements avec la conscience ; — un *style de vie baroque* : celui des princes de l'Église et des grands seigneurs chrétiens qui vivent dans le faste et déploient le luxe le plus ostensible pour rendre sensible, disent-ils, la magnificence de Dieu sur la terre ; — une *littérature baroque*, dont les meilleurs modèles sont fournis par l'Espagne, avec Calderon, Lope de Vega, Tirso de Molina, mais qu'illustrent aussi bien les noms du Tasse, de Shakespeare, de Milton, et même ceux de Corneille et de Bossuet...

On pourrait même caractériser un mode de se vêtir, un *costume baroque* : c'est celui qui, au lieu de chercher à mettre en valeur les lignes de l'architecture humaine, les camoufle sous toutes sortes d'ornements, de fanfreluches, d'accessoires empruntés.. Mais ce serait peut-être pousser trop loin le jeu des comparaisons et des analogies.

## PORTRAIT PARTIEL DE LIL

*Lil tenait un journal. Du bout du cœur. Son sens naturel de l'application s'y traduisait par d'attentives prouesses d'écriture. Elle traçait sur le papier de larges volutes inspirées, avec le secret espoir que, plus tard, dans une de ces ventes de famille qui se doivent de couronner la faillite d'une génération, quelque acquéreur ému affirmerait voir là « les inflexions d'une âme peu commune ».*

*Lil avait une vie scrupuleuse et, à ce titre, apparemment simple ; en fait, vouée à d'innombrables subtilités. Dès l'instant où elle décida de tenir un journal, elle redoubla de précautions quant à tout ce qui était susceptible de lui arriver par ailleurs. Tenir un journal devenait pour elle un bon moyen d'éviter que quelque chose lui arrivât. Elle excellait dans l'art de se prémunir contre l'événement jusqu'à suppression complète de celui-ci. Comme elle était honnête, elle écrivit sur une page blanche : « ce journal est un vulgaire subterfuge ».*

*Durant les intervalles assez longs qui séparaient des phrases de ce genre, elle mettait sa chambre à une rude épreuve. Elle s'y répandait en d'énervantes promenades, procédait à des greffes d'objets, interpellait diverses photographies touchantes et jaunies, chantait les titres de sa bibliothèque, et parfois s'amusait à s'irriter délicatement la pointe des seins aux aspérités de certains meubles. Ce dernier exercice avait fini par passer en tête de ses plaisirs, mais elle hésitait encore à lui accorder, dans son journal, la place qu'il eût fallu.*

*Par souci de pousser les choses à bout, elle s'aventurait, de temps à autre, dans les allées les plus sombres des vieux parcs, aux limites de la ville. Là, elle s'abandonnait à des baisers d'essai. Souvent elle disait : « Recommencez ». Elle disposait alors ses lèvres d'une autre façon. Et elle se montrait surprise que ce fût toujours le même baiser.*

*Obéissant à un obscur caprice, elle se rendit chez un peintre de bon renom auquel elle demanda de faire son portrait. Il y eut*

plusieurs séances de pose, les unes plus infructueuses que les autres. « Changez d'expression ! » hurlait le peintre, révolté, hors de lui. Et Lil changeait d'expression. Mais la toile restait rétive, inattaquable. A la fin, un œil s'y risqua timidement, presque en fraude ; ses contours se résorbèrent aussitôt, et, de l'œil repris, une larme, une seule, se détacha et roula à terre. Lil et le peintre se penchèrent pour la considérer avec stupeur, comme s'ils n'avaient jamais vu auparavant une larme rouler à terre. « Au nom du ciel, allez-vous-en ! », cria le peintre. Et Lil s'en alla, un peu triste, un peu fragile, dans le grand escalier de bois pourri, puis le long de toutes ces rues qui tombaient en banlieue et où, de loin, sa silhouette dansait comme une petite fumée idyllique.

Lil avait fait aménager un miroir derrière le foyer de sa cheminée. Un visiteur entra à l'improviste et la trouva allongée au ras du feu, fascinée par le reflet de son visage qui brûlait. « Cet appartement n'est-il pas à louer ? », s'enquit-il. Elle lui répondit de s'asseoir. Par pudeur, ils parlèrent affaires.

Une autre fois, elle écrivit, animée d'une joie étrange :

« Le dénouement grince des dents. »

« Je suis en retard d'une heure. »

Celui qu'elle appelait « le dénouement » était l'homme dont elle venait de follement s'éprendre et qui s'imaginait avoir fait justice de toute routine antérieure.

GEORGES HENEIN

## PRÉSENTATION DE QUELQUES GRAVURES DE RUDOLPH CHARLES VON RIPPER

Une préface à ces gravures ? Pourquoi faire ? Et pourquoi moi ? Je ne suis pas critique d'art. D'ailleurs, je ne crois point à l'utilité des préfaces, en général. N'est-il pas mieux de conseiller seulement à celui qui prend le livre : « Regarde (comme je l'ai fait), longuement, découvre avec tes yeux, juge après dans le silence de ton cœur. » ?

Une œuvre parle d'elle-même, si l'on sait l'écouter.

Mais peut-être n'ai-je envie de ne rien dire de rien, aujourd'hui. Je m'arrêterai un peu.

\* \* \*

Je ne me souviens plus du tout des idées que nous échangeons René Daumal et moi, un soir, sur la plateforme d'un tramway de banlieue qui n'existe plus présentement — il y a dix ans environ. Daumal n'existe plus non plus. Nous revenions de Châtenay-Malabry. C'était, il me semble, en hiver. J'ai tout à fait oublié ce que nous nous racontions, mais je le vois très bien, lui. Il était plutôt petit de taille ; il avait, comme on dit, une demi-tête de moins que moi ; à cette heure, il a le corps aussi de moins que moi. Nos amis s'en vont, les uns après les autres ; on finira par se trouver très seul. Oui, c'était l'hiver.

Le véhicule nous secouait rudement. J'ai encore dans l'oreille un grand bruit de ferraille. Les paroles s'envolent on ne sait où, les images nous restent.

Ce que je tenais à conseiller ici, c'est que René Daumal a soudainement élevé la voix (ou bien l'ai-je mieux compris pendant un arrêt du tram ?) :

<sup>1</sup> Ce texte doit servir de préface aux gravures sur bois de von Ripper, que publient les Editions Fontaine.

— On voudrait s'ouvrir en deux et leur dire : « Regardez comme je suis ! »

Et il a fait le geste de la main de se couper de haut en bas.

Daumal n'a jamais pu s'ouvrir complètement ; personne ne peut s'ouvrir. On part, emportant avec soi ses richesses, sans avoir eu le temps de les étaler au grand jour. Tant pis. Certaines pierres précieuses ne donnent leur plus vif éclat que dans une lumière noire.

Je ne voulais pas sortir de mon propos.

\* \* \*

Il faudrait présenter l'artiste.

Rudolph Charles von Ripper est né à Salzbourg, en 1903 (ou en 1904). Il a mon âge, à peu près, mais son existence est autrement pleine que la mienne ; pleine à craquer. Si la vie était un gâteau, on penserait que von Ripper a mis les bouchées doubles ; la vie n'est pas un gâteau.

Son père était général de l'armée autrichienne, sa mère baronne. Von Ripper avait devant lui une carrière toute prête : celle des armes. Il a préféré aller dans le vent de l'aventure. A quinze ans, il quitte la maison, il travaille dans une minoterie d'abord, puis dans une mine, puis il fait le clown dans un cirque ambulante. A dix-neuf ans, il s'engage dans la Légion étrangère, il est blessé en combat, il retourne en Europe, il étudie les beaux-arts, il voyage : Londres, Changai, Berlin... A Berlin, il conspire contre le régime hitlérien, il est accusé de haute trahison, envoyé au camp d'Oranienburg, torturé (déjà), libéré après sept mois de captivité sur l'intervention de Dollfuss. Alors, il se rend aux Baléares, il y dessine ses souvenirs, il s'enrôle dans l'aviation républicaine (Von Ripper est toujours là où les grands drames éclatent, et il se trouve toujours du bon côté). Une mitrailleuse lui explose entre les cuisses, il reçoit seize blessures dans son corps, il voit la mort de très près, il en profite pour faire son portrait. Il rentre en Autriche ; de là, il émigre aux États-Unis. Une autre guerre commence. Von Ripper débarque en Afrique du Nord,

il fait toute la campagne d'Italie. Simple soldat, sergent, lieutenant, capitaine. Blessé plus de vingt fois : à l'épaule, à la face, un doigt emporté. Il est légendaire sur le front. Des généraux le consultent, le décorent. Entre la bataille et l'hôpital, il peint. Au début de 1944, il passe au Service Secret, il est parachuté en Autriche.

Dans un livre, *Brave Men*, dont un chapitre est consacré à von Ripper, Ernie Pyle, l'auteur, déclare : « C'est le genre de types sur lesquels on écrit des bouquins. » Von Ripper fait lui-même ses bouquins, à l'eau-forte au lieu d'encre.

J'allais omettre d'ajouter qu'il est beau, grand, qu'il a des yeux verts qui regardent au-delà de vous, par transparence, qu'il blasphème couramment en anglais, qu'il boit beaucoup, qu'il aime la chasse, que les femmes l'aiment, qu'il traite également dans la conversation de sujets philosophiques, ou politiques, ou esthétiques, ou de la meilleure façon de se protéger d'un tir de mitrailleuses. Il aime peut-être aussi la guerre (par atavisme).

Un héros certainement, une sorte de condottiere, un aventurier, mais un aventurier qui se révolte, qui se dresse contre notre satané temps.

\* \* \*

Et l'on arrive à l'œuvre. Parmi les planches qui suivent l'on pourrait assez justement distinguer trois manières :

Celle où von Ripper se délivre d'un univers fantasmagique (il a tâché lui aussi de s'ouvrir en deux), mi-rêvé, mi-vrai, étrange et étranger, crépusculaire ou de ténèbre. Voici les amoureux, le manège de chevaux de bois, le squelette masqué, le bal de la tête crevée, l'ange au grand phallus, le gymnasiarque... A moins que ce soient des illustrations de poèmes inconnus.

La seconde, celle où von Ripper devient satirique (on songe à Grosz). Il tend à la société bourgeoise un miroir allégorique. S'y reconnaîtra-t-elle ? Voici le très riche mariage de deux jeunes coffres-forts ; voici l'homme des usines, pressuré, transpercé, dont la sueur et le sang se transmuent en or qui coule dans la sèbile d'un patron à gibus et aveugle.

Je mets à part la guerre d'Espagne : les premiers incendies éclairant les premiers cadavres tandis que des meurtriers à scapulaires tourmentent encore des morts. A part aussi l'Apocalypse (on songe à Dürer) : une foule s'enfuit devant le cheval roux, le tank, les canons, les avions, les animaux monstrueux et le cheval de robe pâle.

« Et celui qui était monté dessus se nommait la Mort, et le Sépulcre le suivait ; et le pouvoir leur fut donné sur la quatrième partie de la terre pour faire mourir les gens par l'épée, par la famine, par la mortalité, et par les bêtes sauvages de la terre. »

C'est arrivé.

Enfin, celle des prisons et des camps. Images monitoires. Von Ripper nous avait prévenus ; il avait vu se former le lourd nuage de nuit et de brouillard ; il avait perçu le pas des assassins ; il avait connu Oranienburg avant Buchenwald et Dachau — hauts-lieux de cette première moitié du siècle ; il avait annoncé les SS sans visages, les Juifs au supplice, ceux qui ont eu la chance de mourir sans attendre, il avait entendu leurs cris. Il avait auguré le pilori, les barbelés, la potence — temps de la crapule, temps du crime — le fouet des tortionnaires, la grimace des pendus, le costume rayé des bagnards, les immenses charniers, le temps où l'on n'a plus un frère. Von Ripper a fixé cette réalité, cette lie et ce fiel ; toute cette infâmie mêlée de sang, il l'a rendue comme on la vomirait. Son témoignage demeure tel un graffiti creusé profond sur notre époque.

C'est une très ancienne histoire, certes, et malheureuse. Il y a longtemps que l'on se bat l'un l'autre ; il y a longtemps que l'on nous tire dessus, on le sait. Voilà bien longtemps que cela dure — au début il y eut une crucifixion — depuis toujours l'on pend, l'on fustige, l'on écartèle...

Les Chrétiens étaient livrés aux lions. Il advenait que le fauve refusât de mordre dans la chair de la victime. A présent, l'homme se charge de l'homme. Il n'y a pas de merci.

On a aussi bastonné, empoisonné, émasculé, mutilé, fusillé, poignardé, décervelé, assommé, défenestré, énervé... Les mots ne manquent pas.

Ailleurs, on garrottait, on empalait.

Partout, on noyait, on égorgeait, on rouait, on étripait, on étranglait, on décollait, on brûlait, on coupait les seins des femmes, avant cela on les avait violées.

De nos jours, quelques progrès ont été réalisés : on guillotine, on électrocute, on pend par les pieds, on fusille à l'envers— je veux dire dans le dos.

Mais, c'est en Allemagne, dernièrement, que des hommes ont tué le plus d'autres hommes — ils les avaient auparavant dépouillés, avilis — tous ensemble, anonymement, par millions, avec les mères et leurs enfants, systématiquement, dans d'épouvantables fabriques. Et il ne reste de ce carnage, pas un tombeau, pas même un ossuaire ; les cendres servaient, paraît-il, à faire pousser des choux. Plus rien ni personne à maudire. Toute la honte est bue, maintenant.

\* \* \*

Quelques lignes encore...

Là-bas, ils ont brûlé le père et la mère de ma femme. Où ? Quand ? On l'ignore. A Auschwitz possiblement. Aucun avis ne nous est parvenu, ce qui fait que ma femme n'a jamais pu pleurer. C'est une peine sans commencement. A quel moment eût-elle dû prendre le deuil ? J'ai remarqué qu'elle ne se met plus au piano et qu'elle porte des robes sombres de préférence. Elle évite de me parler d'eux, de ses parents. Rien n'est très sûr.

C'est pour cela, pour la même raison qu'elle, que je ne tiens pas à me tourner en arrière. En attendant, en nous taisant, il se peut que nous arrivions à l'oubli, un beau jour.

*Juillet 1946.*

HENRI CALET

## CHANCES DE LA MUSIQUE ATONALE

« Effrayante, une liberté que  
ne guide plus un devoir. »

ANDRÉ GIDE

Etrange destin que celui de la musique atonale : voici qu'elle vient seulement de devenir actuelle, elle qui ne le fut pas, à l'époque de sa naissance, et qu'elle se propose maintenant comme la musique de l'avenir, elle que l'on croyait n'être qu'une fantaisie éphémère, un accident sans portée et sans lendemain. Admettons donc qu'elle vient de naître pour la seconde fois, — naître pour ceux des musiciens modernes qui, lassés des vieux systèmes, se tournent vers elle et en espèrent leur salut.

Parce que ces derniers temps l'atonalisme est devenu le sujet de discussion favori des critiques et des esthéticiens, parce qu'aucun musicien, qu'il l'adopte ou le refuse, ne s'en désintéresse, le grand public croirait volontiers que sa découverte est récente. Et pourtant il n'en est rien : la musique atonale date des premières années de ce siècle ; mais elle avait grandi comme à l'écart du grand courant de la pensée musicale moderne, gardée pieusement par ses prêtres, enfermée dans un cénacle qui affirmait savoir les chemins de la musique future, — et suscitait les railleries du public et des musiciens qui, il n'y a pas longtemps encore, pensaient que l'atonalisme était irrémédiablement condamné, à jamais réfuté et dépassé. Cependant l'atonalisme est lentement devenu l'espoir de ceux qui ont senti les insuffisances de la tonalité traditionnelle : il n'est plus désormais une curiosité, une gageure dont on s'amuse, mais une expérience qu'on interroge avec anxiété et dont l'audace même fait la valeur. Il est maintenant bien actuel : trop tôt venu, — il lui fallait attendre que surgisse chez les musiciens la conscience des problèmes auxquels il prétendait apporter une réponse.

Cette prétention est-elle justifiée ? Répond-il vraiment aux problèmes posés par l'épuisement du système tonal, pourra-t-il combler ce grand vide que laisse après elle la tonalité, et saura-t-il ne point décevoir ceux qui mettent en lui leur espoir ?

\* \* \*

L'atonalisme se trouve devant une lourde charge : il lui faut succéder à cette tonalité à laquelle nous devons presque tous les chefs-d'œuvre de la musique, nous offrir ce que la tonalité nous offre — mais aussi ce que réclame la pensée musicale moderne, aux multiples et contradictoires exigences. L'on peut affirmer, sans crainte de se tromper, que la pensée musicale subit de nos jours une crise comme elle n'en avait jamais connu jusqu'alors. Jamais l'on n'a vu — et tout particulièrement en France — tant de musiciens de talent, une telle richesse d'inventions sonores et rythmiques, une telle diversité d'esthétiques originales et hardies ; il semble qu'on soit à la veille d'une renaissance de l'art musical. Et pourtant s'il est de grands musiciens, il n'est pas de grande musique qui les rassemble sous sa loi, et dont le style unique puisse imposer sa marque à l'époque. Les œuvres de valeur posent plus de problèmes qu'elles n'en résolvent, et la pensée musicale se meurt de sa richesse même — de l'impossibilité où elle est de surmonter le foisonnement de ses découvertes. Aucune esthétique ne parvient à prévaloir, à arracher le musicien à son insatiable appétit de recherche. Chaque musicien d'aujourd'hui veut poser et résoudre pour lui-même le problème de la pensée musicale — que les classiques tenaient pour résolu avant de créer leurs œuvres et dont ils acceptaient, sans beaucoup la modifier, la solution traditionnelle. C'est donc un effritement de la pensée musicale, que chacun recrée à son gré et soumet à ses décrets, un écartèlement de la musique entre des esthétiques contradictoires qui s'entredétruisent et s'épuisent en des luttes stériles. La musique « a perdu son unité de conscience ». C'est cette unité que la musique atonale voudrait restaurer.

Pouvons-nous admettre que la musique — et tout art quel qu'il soit — se partage ainsi en esthétiques incompatibles, et revête,

à la même époque, des aspects antinomiques ? Nous faut-il accepter ou refuser cet individualisme extrême, qui fait évanouir l'unité de l'art au profit de la diversité des artistes ? Aux époques de ses plus belles réussites, l'art fut toujours sous l'autorité d'une esthétique unique, groupant autour d'elle-même tous les efforts des divers artistes, — ce qui n'empêchait nullement chacun de conserver sa personnalité, Corneille d'être différent de Racine, et Haydn de Mozart ; or l'atonalisme serait précisément cette esthétique unique, capable de grouper tous les musiciens, en leur offrant une solution universellement valable du problème auquel chacun se flattait d'apporter sa solution propre.

L'atonalisme ne se propose pas comme une esthétique parmi d'autres. Ses partisans — voyez Leibowitz — vous le présentent, non pas comme une révolution, mais comme l'aboutissement naturel de toute l'évolution de la pensée musicale. L'atonalisme se défend d'être révolutionnaire, de vouloir rompre avec l'histoire de la musique ; et ce sont ses adversaires qui le peignent sous les traits d'un révolutionnaire, qui emploient ce mot d'« atonalité » que l'atonaliste récuse, parce qu'il sait que s'y cache un blâme secret, — qu'en ce mot tout négatif s'exprime qu'il ne peut que détruire et non construire...

Qu'est-ce que l'atonalité ? Précisément elle se définit par la négation des deux principes fondamentaux de la musique tonale : celui selon lequel la forme sonore doit obéir à l'attraction de la tonique, celui selon lequel il existe une différence radicale entre consonance et dissonance. La tonalité, fondée sur les gammes majeure et mineure, organise l'univers sonore par rapport à un pôle d'attraction, la tonique, qui est le centre constant de référence de tous les changements mélodiques et harmoniques, qui en est l'origine et la fin, et referme l'œuvre musicale sur elle-même. Ainsi la tonalité fait sienne la grande maxime aristotélicienne qui affirme que le changement suppose nécessairement un repère du changement, sans lequel il n'y aurait que du « changé ». En vérité la musique atteste que le changement n'existe, du moins pour nous, que s'il est de quelque manière mesurable : et la tonique est précisément ce qui nous permet de mesurer le changement

sonore. D'autre part la tonalité sépare et oppose consonance et dissonance ; la première, fondée sur la résonance, n'accueille que les sons reliés par une parenté naturelle, et qui font partie de ce système des harmoniques, de cette harmonie cachée dont s'accompagne toute sonorité. A cette consonance, harmonie douée pour l'oreille d'un caractère harmonieux, s'oppose la dissonance en laquelle s'assemblent des sonorités sans parenté entre elles, et qui déchirent l'oreille en refusant de s'unir. La musique classique et tonale n'emploie pas que des consonances, mais la dissonance n'est en elle qu'exceptionnelle et passagère, et elle vient toujours se résoudre sur une consonance, où l'édifice sonore reconquiert sa stabilité et la forme musicale son repos.

L'atonalisme renie à la fois ces deux principes fondamentaux de la tonalité : il ne veut connaître, ni la suprématie de la tonique, ni celle de la consonance ; mais, ce faisant, il prétend être fidèle à l'évolution même de la tonalité qui, au cours de l'histoire, fut de plus en plus contrainte de renoncer à ses postulats initiaux. Si la tonique est le centre du mouvement sonore, l'on peut, à l'intérieur d'une même œuvre, changer de tonique, c'est-à-dire moduler. Or l'on observe, en l'évolution de la pensée musicale, une liberté de plus en plus complète de la modulation, qui fit se dissoudre les contours exacts de chaque tonalité, et leur permit de se mêler, de se confondre et de se rejoindre au sein d'un intégral chromatisme — qui est déjà l'atonalité elle-même. Le chromatisme, peu employé dans les œuvres tonales, prit donc une importance de plus en plus grande ; car s'il n'appartient pas à *chacune* des tonalités, il appartient à l'*ensemble* des tonalités dont les différentes toniques suffisent déjà à constituer les douze demi-tons qui le définissent. Mais, au sein de ce chromatisme, ces demi-tons sont tous équivalents : aucun n'a le droit de prévaloir, de se proclamer la tonique dont les autres subiraient le règne : nous sommes entraînés dans une modulation perpétuelle, dans un changement pur qui s'est libéré de tout repère.

L'harmonie tonale de même tendit à se nier en se développant, en se voulant toujours plus riche et plus accueillante aux diverses dissonances. Ce qui était dissonance la veille, devint

consonance le lendemain ; et l'oreille se montra étonnamment complaisante et docile aux vœux de la pensée musicale, aimant la dissonance tantôt pour elle-même, pour ses heurts, son âpreté et son aigreur, et tantôt parce qu'elle y découvrait une harmonie cachée — et moins pauvre, et moins fade et usée que celle de la consonance. A l'harmonie naturelle, fondée sur la résonance, se substitua donc peu à peu une harmonie artificielle, que ne légitimaient plus que des artifices formels. Ainsi la tonalité put s'élargir et intégrer bientôt tous les sons de la gamme chromatique. Mais c'était au prix d'une dissolution de sa structure : les degrés de la gamme tonale qui étaient jusqu'alors nettement différenciés par des accords invariables et caractéristiques, durent admettre tous les accords et devenir ainsi tous semblables ; n'importe quel accord put appartenir à n'importe quelle tonalité. Il n'y eut plus que des accords « vagues », selon l'expression de Schœnberg, et qui échappaient à toute tonalité définie.

Wagner, point d'aboutissement de la pensée tonale, est aussi, dans une certaine mesure, le premier des atonalistes. Et la « *Verklärte Nacht* » un des premiers ouvrages de Schœnberg, est encore très proche de la musique wagnérienne. Chez Wagner, l'harmonie devient parfois si complexe que l'interprétation tonale qu'on en peut donner apparaît toute verbale, cependant qu'en leur réalité vivante les faits sonores obéissent à une logique qui n'est plus celle de la tonalité. Il vaut souvent mieux comprendre Wagner chromatiquement que tonalement, bien que l'explication tonale soit toujours possible, ne plus se demander en quelle tonalité l'on est, et s'abandonner à cette harmonie qualitative et fluide, à cette mélodie infinie, qui refusent de s'assujettir à quelque ordre préétabli et ne veulent être que mobilité pure...

L'atonalisme admet donc ce vers quoi l'atonalité fut d'elle-même conduite : elle pose en droit ce qui n'était qu'un fait historique. Elle accepte franchement le chromatisme et sa victoire sur la tonalité. Et c'est le chromatisme qui lui permettra de justifier n'importe quel accord et d'abolir définitivement la frontière qui séparait consonance et dissonance : toute sonorité devient parente

de toute autre, et toutes les tonalités disparaissent au sein de cette universelle communion.

\* \* \*

Puisqu'elle est fidèle à l'évolution historique de la pensée musicale, l'esthétique atonale n'est-elle pas en mesure de résoudre les problèmes que cette pensée se pose maintenant à elle-même ?

Toute la musique de notre siècle est dominée par le génie de Strawinsky qui semblait avoir résolu le problème de la pensée musicale moderne et indiquer à tous ce que devait être la musique de l'avenir. Avec lui renaissait, pour révolutionnaire qu'il fût, un nouveau classicisme ; la musique moderne, au lieu de détruire, reconstruisait et renouait avec la tradition. Aussi la plupart des jeunes musiciens eurent-ils la tentation de devenir ses disciples et de s'approprier son esthétique. Or, fait étonnant et qui mérite réflexion, l'esthétique de Strawinsky s'est révélée incapable de valoir et de vivre hors de la personnalité même de Strawinsky : si Strawinsky fut maintes fois imité, il ne fut jamais égalé dans le domaine qui était le sien. Et c'est ainsi que sa réussite même semble avoir compromis le développement de la pensée musicale plutôt que l'avoir favorisé, en invitant les jeunes musiciens à redire ce que lui seul savait dire.

Chez Strawinsky se manifeste en toute son acuité le problème de la pensée musicale moderne, problème qu'il a résolu pour lui et non pour d'autres que lui-même. Et l'atonaliste lui reproche précisément de ne pas avoir apporté une solution universellement valable à la crise où se débat la conscience musicale contemporaine. Strawinsky en effet, à la différence de l'atonaliste, ne se situe pas au-delà du dualisme consonance-dissonance ; il accepte et renforce même la tonalité. Et s'il la renforce, c'est qu'il craint qu'elle ne fléchisse sous le poids accumulé des dissonances, des notes « étrangères » à elle-même qu'il lui faut supporter. Aussi Leibowitz reproche-t-il à Strawinsky d'avoir innové sans reconnaître toute la portée de ses innovations, sans oser aller jusqu'où elles le conduisaient naturellement. Ainsi, son audace, qui est réelle, ne serait pas complète : comme honteuse d'elle-même, elle

refuse de briser les cadres traditionnels et se plie docilement à leurs exigences. C'est par rapport à la tonalité que Strawinsky pose ce qu'il y oppose ; et selon Leibowitz il y a là un « compromis, une absence de choix véritable, un recul devant l'engagement ». L'antinomie devant laquelle se trouve placée la conscience musicale moderne, Strawinsky l'accepte, au lieu de la surmonter et de la résoudre.

Cette antinomie, c'est celle qui est intérieure à cette tonalité élargie que nous ont léguée Liszt et Wagner. La tonalité classique s'était peu à peu dissoute sous l'effet de la liberté qu'elle avait conquise ; elle s'était reniée en voulant franchir ses propres limites : elle abritait ce qui lui était étranger et contraire ; mais elle ne pouvait pas plus renoncer à son enrichissement et à sa liberté, difficilement conquises, qu'à elle-même. Comment le musicien moderne résoudra-t-il cette antinomie ? Où mettra-t-il l'accent ? Sur les lois fondamentales de la tonalité ou sur sa liberté ? Vaut-il conserver la tonalité, l'affirmer d'autant plus qu'elle tend à se dissoudre, ou acceptera-t-il sa dissolution ?

Jusqu'à maintenant la tonalité avait beau s'assouplir à l'extrême, jamais elle n'avait en réalité renoncé à ses postulats fondamentaux. L'atonalité n'était qu'une limite imaginaire, dont la tonalité se rapprochait indéfiniment, sans jamais l'atteindre. Et tout le problème pour le musicien moderne est précisément de savoir s'il effectuera ce passage à la limite auquel l'atonaliste l'engage.

Que la tonalité ait pu progressivement franchir le cadre étroit où elle s'était primitivement enfermée, n'est-ce pas une preuve de sa vitalité et de sa force ? Que des faits sonores toujours plus nombreux aient obéi à son appel et se soient rangés sous sa loi, n'est-ce pas la preuve qu'elle en est l'expression et l'émanation naturelles ? C'est bien sans doute ce qu'il y a de « naturel » dans la tonalité qui l'a imposée à la conscience musicale, à celle du théoricien Rameau comme à celle de tous les grands musiciens qui acceptèrent son autorité.

Pourtant nul ne saurait arrêter l'évolution de la pensée musicale, nul ne saurait, par décret, la soustraire à sa dialectique interne, —

à laquelle le musicien doit se soumettre s'il veut que son œuvre vive. Ce qu'elle tolérait d'abord à l'abri et sous le couvert d'une forme ancienne, la pensée musicale cherche ensuite à l'émanciper et à lui trouver une forme originale. Ingrats envers la forme qui les recueillit initialement, les faits harmoniques nouveaux tendent à créer une nouvelle forme. De sorte qu'après avoir tenté de justifier par elle-même ce qui lui échappe, la forme traditionnelle doit avouer sa défaite et s'effacer. Souvenons-nous que la tonalité, si vieille qu'elle soit, dut elle aussi être conquise, qu'il y eut une pensée musicale avant la tonalité, pensée *modale*, infiniment plus vieille, et qui pourtant fut lentement dissoute par les efforts d'une tonalité qui en elle se cherchait et aspirait à l'autonomie. L'on peut donc se demander si la tonalité n'a pas une signification toute historique et provisoire, et non pas éternelle.

Comme on l'a fait observer, « la tonalité classique avait été déjà fort ébranlée par le chromatisme wagnérien et franckiste, et par les audaces de l'impressionisme français. Et l'atonalité apparut moins comme une création *ex nihilo* que comme la consécration logique de faits musicaux déjà existants. » Si l'enrichissement de la matière sonore fait peu à peu éclater les vieux principes qui ne peuvent le porter, il faut dire que l'atonalité n'a fait que poser en droit ce que la tonalité avait posé en fait. L'atonalité est née de la nécessité de donner une forme positive aux innombrables « notes étrangères » que la tonalité n'admettait qu'à son corps défendant, puisqu'elle les qualifiait précisément d'« étrangères » à elle-même. Elle apporte donc une solution à ce que Schœnberg et Hindemith ont dénoncé comme le scandale du concept d'« altération ». La tonalité ne proclame-t-elle pas d'elle-même sa faillite dès l'instant où elle accepte de contredire ses postulats initiaux pour tolérer ce qui est hors de leurs prises ? Sans doute s'enrichit-elle d'autant, mais elle y perd sa cohérence intérieure. De deux choses l'une : ou bien la tonalité renie ses principes, ou bien elle les conserve ; mais en ce cas elle ne peut se vanter d'admettre vraiment ce qu'elle n'admet qu'au prix d'un artifice. Et Schœnberg réproouve cette tonalité élargie qui, par l'artifice des « notes étrangères » prétend s'annexer ce qui lui est

par définition même, étranger, et qu'elle n'admet qu'en le rejetant en quelque sorte hors d'elle-même, en refusant de se l'intégrer et de lui accorder une forme positive. Quand toutes les harmonies sont devenues étrangères à la tonalité qui prétend les admettre, il est bien évident qu'elle n'est plus alors qu'une forme abstraite, une référence toute théorique, qu'il faut abandonner afin de découvrir la forme réelle et positive que ces harmonies portent en elles-mêmes, et qui est leur justification authentique. Or cette forme, n'est-ce pas la forme atonale ? Ce que recherche donc l'atonaliste, c'est une forme assez compréhensive pour ne rien exclure de la totalité des faits harmoniques. Mais il vaut que l'on comprenne que le système qu'il propose, loin d'être né d'un décret arbitraire, existait déjà obscurément au sein de la tonalité élargie qui aspirait à dénouer ses contradictions intérieures, de sorte qu'il se bornerait à l'aider à se formuler et à conquérir son indépendance. L'atonalité oserait ce passage à la limite dont nous parlions : mais en elle la pensée musicale ne se libérerait du cadre tonal qu'afin de libérer toute la richesse des faits sonores que la tonalité rendait captifs de ses chaînes et qui, pour ne la point trahir, devaient eux-mêmes se trahir...

\* \* \*

Ces arguments que l'atonalité invoque en faveur d'elle-même, que valent-ils ?

Que l'atonalisme réponde parfaitement à certaines exigences de la conscience musicale moderne, nul ne peut le contester. Aussi, nombreux sont les jeunes musiciens, en France particulièrement, qui viennent dévouer leur talent à sa cause. Mais elle compte aussi des adversaires décidés qui se refusent à admettre que la tonalité ait épuisé ses ressources, ou, plus généralement, que le sort de la musique vivante se doive débattre en ces cimes désolées où l'esthéticien, tel un géomètre, construit le système de ses théorèmes.

Pour certains, l'atonalisme surestime l'importance qui revient au langage et au vocabulaire harmonique dans l'œuvre musicale. N'est-il pas possible de renouveler indéfiniment l'art musical

par le simple renouvellement de l'écriture et du style, ou encore par le renouvellement des sources d'inspiration ? Peu importerait la langue musicale dont le musicien use, seul importerait l'usage qu'il en fait. Certains romantiques attardés ne demandent au musicien, pour résoudre la crise, que de la sincérité, — et l'engagent à préserver cette sincérité de la souillure de l'esthétique abstraite... Que vient faire la recherche théorique en la création de l'artiste ? Celle-ci n'est-elle pas invention souverainement libre, dégagée de toute règle préétablie, n'obéissant qu'à celle qu'elle se prescrit en vertu de sa liberté même ? Mais tous ces reproches portent à faux. Et c'est l'essentiel mérite de l'atonalisme que d'avoir su comprendre que la crise de la musique moderne dépassait de beaucoup les problèmes de style et d'écriture, et les problèmes d'expression ; qu'elle mettait en cause les fondements mêmes de la pensée musicale et ne pouvait trouver sa solution qu'en une réflexion théorique où le musicien, devenant esthéticien, reconstruirait totalement l'édifice des sons, afin de lui redonner sa cohérence perdue.

Que l'atonaliste veuille être conscient de ce qu'il prétend faire, il n'y a rien là qui doive effrayer. L'activité de l'artiste n'est pas une activité inconsciente, ignorante des fins qu'elle se propose. Les plus grands d'entre les musiciens savaient ce qu'ils voulaient, ils poursuivaient en leurs œuvres la conquête d'une esthétique dont elles étaient l'épreuve. Une esthétique immanente gouverne et doit gouverner la création de l'artiste : c'est en elle qu'il prend conscience de l'originalité de ses dons et de ses pouvoirs ; c'est elle qui les affirme et leur permet de manifester le meilleur d'eux-mêmes. Et l'œuvre musicale, comme toute œuvre d'art, ne vaut que par les nouvelles conceptions esthétiques qu'elle pose, — et qui la posent.

Mais jamais ne s'est fait sentir avec tant d'acuité qu'en notre époque la nécessité pour le musicien de se faire esthéticien, d'éprouver sur le plan de la réflexion théorique les principes directeurs de son activité créatrice. Pour pallier au mal dont souffre la musique moderne, il n'est qu'un remède : remonter par une réflexion théorique aux fondements mêmes de la pensée musicale.

Et c'est de l'esthétique que renaîtra la musique vivante. C'est d'ailleurs ce qu'ont bien compris les plus grands d'entre les musiciens modernes : Schœnberg et Hindemith ont écrit des traités d'harmonie, Strawinsky sa « Poétique musicale ». Et l'un d'eux ne craignait pas de déclarer qu'il s'agissait pour lui, non tant de créer des œuvres valables en elles-mêmes, que de découvrir l'esthétique qui garantirait l'avenir de l'art musical.

Pourtant la valeur intrinsèque d'une esthétique ne suffit pas à en assurer le succès. Rien n'est plus simple que de découvrir une esthétique cohérente et originale. Il faut encore qu'elle s'insère en la relativité de l'histoire. L'histoire de la pensée musicale, nous le savons, obéit à une dialectique interne, au-delà des diverses personnalités des musiciens. Et si ceux-ci refusent de s'inscrire en cette histoire, ils doivent craindre que cette histoire ne se fasse sans eux, que leur œuvre ne soit qu'une fantaisie personnelle, sans influence et sans lendemain. L'atonaliste précisément s'applique à connaître l'histoire de la pensée musicale, afin de démêler le sens de son évolution, de surprendre les fins qui l'orientent, de la devancer et de l'aider à s'accomplir.

Mais pourtant qu'est-ce que l'histoire ? Est-ce une réalité objective et transcendante à la personnalité créatrice, une fatalité qu'elle ne ferait que subir ? Ou bien l'histoire de la musique n'est-elle pas l'histoire des divers génies musicaux qui peu à peu la créèrent par leur liberté même ? L'histoire en réalité n'apparaît nécessaire dans son développement que lorsque nous nous tournons vers le passé : tournons-nous vers l'avenir, voici qu'elle apparaît essentiellement ambiguë, — et comme destinée à devenir ce que le génie décidera qu'elle soit. Non pas que l'évolution de la pensée musicale puisse être rompue arbitrairement par la liberté du créateur, mais le créateur est celui qui saura l'orienter vers les nouveautés les plus fécondes, — celles qui, tout en se rattachant à la tradition, inaugureront une nouvelle tradition...

De quoi sera faite la pensée musicale de demain ? Deviendra-t-elle atonale, comme les atonalistes le croient et l'espèrent ? Puisque la tonalité d'elle-même s'est effondrée, pourquoi ne pas

enregistrer cet effondrement, pourquoi résister à cette marche inéluctable de la pensée musicale vers l'atonalité et vouloir retourner en arrière ? Mais, que l'on puisse songer à retourner en arrière, que des musiciens aient voulu revenir à la tonalité et même à la modalité, n'est-ce pas là une preuve de l'ambiguïté même de l'histoire et de la liberté qu'a l'artiste de l'infléchir selon ses vœux ? Jamais autant que maintenant le musicien n'avait senti le poids de sa liberté ; et c'est en vain que l'atonaliste tente de le rassurer : il sait qu'il demeure libre en face de l'histoire, — libre d'accepter ou de refuser cette marche à l'atonalité que l'atonaliste y discerne.

Et c'est pourquoi, pour dénouer la crise de la musique moderne, plusieurs esthétiques s'offrent, dont certaines cherchent à remonter le cours de l'histoire, d'autres à l'arrêter. Si la tonalité, abandonnée à son évolution spontanée, se renie elle-même et nous mène au désordre et au chaos, pourquoi accepterions-nous ce désordre et ce chaos, pourquoi n'essaierions-nous pas d'arrêter cette évolution, afin de retrouver l'ordre tonal ? Selon Hindemith, la tonalité peut se renouveler sans se détruire ; dans son traité de composition, il construit une tonalité renouvelée et qui, en ce renouvellement, n'est que plus fidèle à elle-même et à ses principes essentiels. Hindemith lui aussi invoque l'histoire. Comme l'atonaliste, il l'interroge, et elle lui répond, comme à l'atonaliste, ce qu'il souhaite qu'elle réponde... Elle lui répond que la tonalité n'a pas une signification provisoire, mais bien éternelle, qu'elle est une nécessité de la pensée musicale et se trouve inscrite dans les sons eux-mêmes. Et Hindemith de conclure que le musicien n'a pas à s'affranchir de la tonalité, mais seulement de ses insuffisances : la tonalité classique n'était en réalité qu'une première approximation, et la musique de l'avenir se fondera sur cette tonalité plus vraie, plus rigoureuse et plus riche, celle-même que nous propose son traité et qui, respectant en la tonalité classique ce qu'elle contient d'éternel, la délivrera de ses étroitures.

Quant à Strawinsky, il redécouvre la tonalité au sein même de ses audaces harmoniques, et la croit capable de permettre et de supporter un enrichissement sonore indéfini, — d'embrasser cela

même qui la contredit. Avant tout, il craint une révolution qui nécessairement détruit avant de reconstruire, et défend la tradition, symbole de l'ordre, auquel l'œuvre musicale doit son existence et le musicien sa liberté. L'atonaliste au contraire défend les droits du musicien révolutionnaire, non pas de celui, comme nous savons, qui rompt avec la tradition, mais de celui qui en prolonge l'élan vivant, le promeut et retrouve cette juste révolution qui fut à l'origine de toutes les traditions. La tonalité, à ses débuts, bien que préparée par le déroulement spontané de l'histoire musicale, fut révolutionnaire : elle désorganisa avant de réorganiser. Aux justes révolutions, l'histoire donne toujours raison.

Pourtant le dilemme n'est pas si simple ; et Hindemith nous le prouve, en posant à l'atonaliste cette inquiétante question : s'il est vrai que toute révolution à la fois conserve et détruit, que doit-on conserver et que doit-on détruire ? Or c'est à cette question que l'esthétique de Hindemith tente de répondre, échappant ainsi au dilemme tonalité-atonalité où l'on croyait que la pensée musicale moderne était enfermée.

Certains n'ont vu en l'esthétique de Hindemith qu'un compromis, ce qui la disqualifiait à leurs yeux. Mais cette alliance de l'esprit conservateur et de l'esprit révolutionnaire qui s'y exprime, ne dérive pas de cette timidité du révolutionnaire qui, bientôt effrayé par ses audaces, s'efforce de les dissimuler et de reprendre appui sur ce qu'elles prétendaient détruire ; chez Hindemith la révolution se pose en droit et dès l'abord comme limitée, et non comme intégrale : elle préserve en même temps qu'elle renouvelle. Etre libre, pour le révolutionnaire, c'est n'éprouver aucun ressentiment à l'égard du passé, pouvoir librement le juger, renier ou conserver ce qui en lui méritait d'être renié ou conservé. Ne faut-il pas préserver ces grandes œuvres du passé, qui seraient comme mortes pour nous si nous détruisions la tonalité qui en fut le fondement ? Et d'autre part ne faut-il pas respecter dans les œuvres du passé les vérités permanentes qu'elles renferment, qui sont encore vivantes en nous, et qu'aucune révolution de la pensée musicale ne peut condamner qu'elle ne se condamne elle-même ?

La tonalité nouvelle qu' Hindemith nous propose dérive de l'ancienne par un processus de généralisation. De même que la géométrie euclidienne s'est trouvée confirmée et non détruite par la géométrie générale dont elle est un cas particulier, de même la tonalité classique devient un cas particulier de la tonalité élargie de Hindemith et se trouve ainsi comme fondée une seconde fois. L'échelle qu'elle adopte est, comme l'atonalisme, l'échelle chromatique, de sorte que, comme lui, elle embrasse toute la richesse et la diversité des faits sonores en une ample synthèse. Le système de Hindemith ne récuse aucun accord, si paradoxal soit-il en apparence ; aucune harmonie, si étrange soit-elle, n'est «étrangère» à cette tonalité nouvelle, qui réalise ainsi l'un des vœux essentiels de l'atonaliste et répond au problème dont il croyait que l'atonalité était la seule réponse. Cependant Hindemith conserve les principes fondamentaux de la tonalité classique — ceux qui selon lui expriment les exigences essentielles de la pensée musicale. La tonalité de Hindemith, comme la tonalité classique, veut que le discours musical se soumette à des « sons dominants », de hauteur constante, référence inchangée de tous les changements, et qu'il puisse moduler, c'est-à-dire changer de centre de référence ; et enfin, si elle ne sépare pas radicalement consonance et dissonance, elle admet une échelle continue et nuancée des diverses harmonies, depuis les plus consonantes jusqu'aux plus dissonantes. Ainsi la tonalité serait libérée de ses limites et de ses artifices et, recouvrant ce dont elle s'était initialement privée, se serait confirmée et définitivement conquise.

\*  
\* \*  
\*

Que dire devant la multiplicité des solutions possibles, devant l'égal cohérence — et l'égal succès — d'esthétiques diverses et contradictoires ? Que nous faut-il choisir, et nous faut-il en vérité choisir ? Peut-être avons-nous tendance, nous qui sommes contemporains de leurs luttes, à exagérer leurs différences — à dissocier ce que l'histoire future réunira. Pour certains, que l'atonalité effraie, et qui craignent tout ce qui y ressemble, de près ou de loin, Hindemith

est un atonaliste. Et ils ont sans doute raison en ce sens que sa tonalité se fonde, comme l'atonalité, sur l'échelle chromatique, et intègre la totalité de la matière sonore. D'autre part, nous savons qu'Hindemith et Schönberg ont tenté de répondre à un même problème, qu'ils se sont posé en termes analogues. Et pourtant, plus que les ressemblances nous importent les différences, à nous qui sommes libres de choisir et d'exclure, et qui devons assurer la victoire des principes capables de porter le développement de la musique future.

Une objection préliminaire peut tout d'abord arrêter celui qui prétend décider dans l'abstrait de l'avenir de la musique : n'est-ce pas à l'œuvre d'art, et à elle seule, de décider, par sa réussite, de la valeur de l'esthétique qu'elle incarne ? Nous n'aurions, en ce cas, qu'à consulter les œuvres. Mais en réalité le succès de l'œuvre d'art n'est pas l'épreuve suffisante de son esthétique. Souvent l'artiste de génie redresse dans le concret de son œuvre, les erreurs de son esthétique abstraite : l'erreur esthétique semble devenue vérité en l'œuvre qui a su n'en point souffrir. Nous connaissons tous ces réussites paradoxales, ces œuvres belles appuyées sur des esthétiques fausses. Et l'on jugera sans doute que de telles œuvres prouvent assez l'inutilité de l'esthétique et de l'esthéticien. Mais alors l'on oublie qu'une œuvre qui réussit, malgré son esthétique, ne saurait être imitée, servir de modèle et créer une tradition qui la prolonge hors d'elle-même. Dans la crise où se trouve la conscience musicale moderne, nous avons peut-être plus besoin d'esthétiques valables que d'œuvres belles, et les musiciens les plus sages sont peut-être ceux qui cherchent à atteindre à travers leurs œuvres une fin qui les déborde — une esthétique qui puisse valoir hors d'elles et s'en évader. En chaque époque de la musique, il y a, si l'on veut, une esthétique qui est sécurité et une autre qui est risque, l'une qui s'appuie sur des procédés éprouvés et assure le succès de l'œuvre qui l'adopte, et l'autre qui s'élance vers l'inconnu et prépare l'avenir, sans assurer le succès immédiat de l'œuvre où elle se cherche et s'éprouve. Et l'échec d'une œuvre nouvelle n'est pas nécessairement l'échec définitif de l'esthétique qu'elle propose.

Une esthétique ne saurait d'ailleurs s'affirmer d'emblée par la vertu d'une œuvre : il lui faut, pour exister, l'effort combiné et les expériences diverses de divers talents et génies réunis sous son autorité. Mais inversement une esthétique qui s'est immédiatement accomplie en une œuvre parfaite semble épuisée pour l'avenir : ainsi les œuvres de Strawinsky, par leur perfection même, ont à jamais enfermé en elles-mêmes l'esthétique strawsinskienne, tandis que l'esthétique atonale, qui ne s'est ni épuisée, ni même conquise en une œuvre qui lui donne sa forme définitive, reste toujours disponible.

Et si nous discutons de l'esthétique atonale et de ses chances, c'est qu'elle est encore un idéal à réaliser, plutôt qu'une réalité aux contours nettement déterminés, comme le pouvait croire le profane. L'atonalisme se cherche, essaie de se construire, et c'est là sans doute à la fois son défaut et son mérite qu'il offre aux jeunes musiciens, non point des solutions toutes faites, mais une orientation à leurs recherches, qu'il suscite leur liberté et leur hardiesse et se prête indéfiniment à leurs expériences, renvoyant à chacun l'image de ce qu'il est et de ce qu'il peut. Car l'atonalisme, plus que toute autre esthétique, est à la mesure de celui qui en use. Et surtout il n'est pas un système comparable à la tonalité, bien qu'il ambitionne de le devenir ; ses trois fondateurs, Schönberg, Alban Berg, Webern, en ont donné des visions assez dissemblables, et les jeunes musiciens qui en sont les disciples sont partagés entre des tendances diverses et parfois contradictoires. L'esthétique atonale est multiple et non pas une, et les atonalistes disputent entre eux sur ce qu'elle doit être. Et l'on pourrait dire qu'ils ne sont d'accord que *contre* la tonalité.

Mais que valent les œuvres engendrées par l'atonalisme et, des esthétiques qu'elles proposent, en est-il qu'elles aient réussi, par leur valeur même, à imposer ? Si les œuvres atonales sont aussi diverses que les théories, il est encore plus difficile de juger l'atonalisme à travers elles qu'en lui-même. Sans doute certaines œuvres nous séduisent, mais nous ne savons au juste ce qui nous séduit en elles : est-ce vraiment leur atonalisme ? Est-ce ce qu'elles en ont refusé ou ce qu'elles en ont accepté ? Sont-elles belles

grâce à lui ou malgré lui ? La question la plus grave serait celle de savoir si les œuvres atonales les plus réussies ne sont pas précisément celles qui sont le moins atonales. Ne préférons-nous pas en effet à Schönberg et à Webern, Alban Berg, le moins atonaliste des trois ? Mais aussi ne préférons-nous pas ce qui ressemble à la musique tonale, non parce que celle-ci vaut absolument, mais parce que nous y sommes habitués ? L'on a reproché aux œuvres atonales leur inefficacité, l'impossibilité où elles sont de conquérir pleinement ceux-là mêmes qu'elles séduisent. Ceci ne saurait être pourtant une réfutation de l'esthétique atonale : l'œuvre d'art, pour être goûtée, veut être désirée, elle exige un savoir préalable, une éducation de la sensibilité préparant celle-ci à la recevoir. Or le public ne sait encore rien de l'atonalité, et sa sensibilité, accordée à la musique tonale, se révolte contre la musique atonale qui heurte en elle une habitude devenue déjà seconde nature. Et lorsqu'il consent à oublier la musique tonale, la musique atonale ne produit pourtant en lui que des sensations pures, de purs chocs : il ne fait que la subir, alors qu'il lui faudrait la construire, de sorte que le plaisir qu'il peut éprouver est esthétiquement aussi faux que son déplaisir. Quant au connaisseur, il ne sait, lui, goûter que selon ses préjugés et ses partis-pris théoriques, dans la mesure où son savoir, encore récent, n'a pas pénétré assez profondément en lui pour devenir tendance de sa sensibilité, lui faisant d'un même élan à la fois connaître et aimer. Lorsque nous écoutons l'œuvre atonale, nous nous interrogeons nécessairement sur sa possibilité théorique ; l'atonalité est un problème qu'elle s'efforce de résoudre plutôt qu'un système incontesté sur lequel elle pourrait en toute sécurité prendre appui. Et il semble toujours que l'œuvre atonale revête, pour ainsi dire, un aspect polémique, qu'elle n'existe pas tant pour elle-même que pour énoncer et défendre la théorie esthétique qu'elle incarne.

Pour juger de la musique atonale, ne consultons pas nos goûts, n'interrogeons pas ses œuvres, mais essayons d'apprécier la cohérence et la valeur de l'esthétique dont elle se réclame, — d'en dire les mérites et les insuffisances.



L'atonalité a le défaut d'être, comme le nom l'indique, négative plutôt que positive. Et il est évident qu'elle n'existera vraiment que lorsqu'elle aura engendré un système positif, aussi cohérent que le système tonal. Les atonalistes, comme nous savons, s'accordent en ce qu'ils nient, et non en ce qu'ils affirment. Mais cette difficulté qu'éprouve l'atonalité à se constituer en système positif vient-elle de son impossibilité logique même, de son absurdité intrinsèque, ou n'est-elle que la conséquence de la nouveauté radicale des conceptions qu'elle nous offre ?

L'esthétique de Hindemith est un système positif : mais c'est qu'elle recueille précisément les principes essentiels de la tonalité, — que répudie l'atonaliste. D'une part elle admet que la résonance naturelle est la base de toute pensée harmonique, — et s'y conforme même d'une manière plus rigoureuse que la tonalité classique, et d'autre part, qu'une série de sons quelconques s'organise toujours naturellement autour d'un centre, — c'est-à-dire obéissant d'eux-mêmes à la tonalité. Pour Hindemith, il n'y a pas une musique tonale et une musique atonale, mais toute musique est par définition même tonale ; la tonalité, au sens large, est donc exigence fondamentale de la pensée musicale, — de sorte que l'atonalité serait une contradiction dans les termes.

L'atonalité se croit plus riche que la tonalité, parce qu'elle en répudie les contraintes et octroie plus de liberté au musicien. Mais, demande Hindemith, n'est-elle pas en cela même plus pauvre ? Affranchissant la pensée musicale de la tonalité et du dualisme consonance-dissonance, elle la prive de leurs ressources : en art, toute contrainte répudiée enlève un pouvoir à l'artiste. L'atonalisme, en s'affranchissant de la tonalité, se prive de la modulation, l'un des éléments les plus expressifs de la forme musicale, et, en surmontant le dualisme consonance-dissonance, se prive de l'opposition, si expressive aussi, de la tension et de la détente, de l'inquiétude et de l'apaisement, dont elle était devenue le symbole et qui permettait à la forme musicale de traduire la vie intérieure. En ces deux modes d'expression, la musique

rejoignait le monde des sentiments sans pourtant se quitter : ils étaient ressources de la pensée musicale en même temps que de l'expression, puisqu'ils signifiaient ces purs changements, ces purs contrastes qui sont communs aux formes musicales et aux formes intimes de la conscience. Et en l'affectivité leur répondait ce dialogue des attentes et des surprises qui donne à la forme musicale sa réalité subjective et fait que l'auditeur lui prête l'élan même de sa vie intérieure.

Répudiant consonance et dissonance, ces deux pôles de la vie affective, d'où naît tout le mouvement de la forme musicale, comment la musique atonale échappera-t-elle à l'uniformité, comment pourra-t-elle se mouvoir ? Mais demandons-nous plutôt si, après s'être libérée des principes essentiels de la tonalité, l'atonalité ne sera pas contrainte de les retrouver de quelque manière, transposés en son propre langage.

Atonalité ne veut pas dire désordre et anarchisme : parti d'une négation des lois naturelles inscrites dans les sons, l'atonaliste a dû imaginer une quelconque discipline, forger des lois arbitraires et conventionnelles afin que la forme atonale puisse mériter le nom de forme. Ainsi donc, elle qui était née du rejet de toutes les contraintes, d'un expressionnisme extrême qui avait proclamé la souveraine liberté de l'expression, voici qu'elle se muait en impossible algèbre, qu'elle soumettait le musicien (dans la technique sérielle), à une contrainte telle qu'aucun musicien classique n'en avait connu de semblable. La liberté pure faisait l'expérience de son impuissance et le trop romantique atonaliste était tout heureux, sur ses vieux jours, de se faire mathématicien. Et l'on comprend que Strawinsky ait pu se prononcer contre une révolution intégrale, dont l'ordinaire effet est de rejeter ceux qui la firent en des chaînes plus tyranniques que celles qu'ils venaient de briser. De la technique sérielle, un atonaliste nous disait que sa rigueur même la rendait inutilisable. Heureusement la musique atonale reste-t-elle ouverte à toutes les recherches. Certains musiciens, ayant renoncé à la technique sérielle, utilisent librement l'atonalisme et le reconstruisent selon leur original talent. Et en réalité, dans beaucoup d'œuvres mo-

dernes, tonalité et atonalité ne s'opposent plus comme des systèmes antinomiques entre lesquels il faudrait opter, mais la réalité vivante de la musique admet entre eux des commerces et des échanges, voire des unions assez stables, où l'un et l'autre se modèrent et se rejoignent par-delà eux-mêmes.

Mais, en définitive, l'intérêt essentiel de l'esthétique atonale, c'est qu'elle permet de poser le problème des fondements de l'art musical, — et non pas seulement de façon théorique, puisque le musicien atonaliste ne peut créer qu'il ne se le pose et tente de le résoudre.

L'art musical est-il suspendu à la seule liberté du musicien, ou n'a-t-il pas une essence qui la contraigne ? L'atonaliste, en s'affranchissant de la tonalité, s'est trouvé en face de sa liberté et de ses risques : il a voulu que cette liberté décidât de l'essence de l'art musical, en donnant l'existence à ce qu'elle avait choisi. Comme l'existentialiste, il a voulu que l'existence fût préalable à l'essence.

Mais la liberté du musicien ne saurait s'exercer et créer une œuvre si elle n'était fidèle aux lois de l'art musical. Et si l'atonalisme renie la tonalité, il ne pourra du moins renier les lois essentielles de la pensée musicale qui s'y expriment. Les techniques peuvent bien se renouveler au cours de l'histoire, la pensée musicale s'enrichir indéfiniment, elles ne peuvent se libérer pourtant de ce qui est leur condition même, de certaines affirmations fondamentales qui doivent toujours subsister, bien que réfractées de diverses façons. Et c'est en retrouvant ces affirmations fondamentales que l'atonaliste se délivrera de sa liberté pure et des dangers que celle-ci faisait courir à l'art musical.

La musique est l'art de penser avec des sons ; mais elle n'aurait aucun sens si elle contraignait les sons à suivre des lois qui leur soient totalement étrangères, — qui n'en expriment pas les harmonies secrètes, en un langage à la fois sensible et rationnel. Et c'est pourquoi toute pensée musicale, qu'elle soit exotique, orientale ou européenne, s'appuie toujours à son origine sur les lois de la résonance, quitte à s'en évader ultérieurement. Le musicien atonal veut ignorer la résonance, — et l'on n'a pas manqué

de le lui reprocher. Mais que vaut au juste ce reproche ? S'il est vrai que la pensée musicale, et en particulier tonale, s'appuie nécessairement à l'origine sur la résonance, elle n'existe pourtant qu'au moment où elle la dépasse et s'en délivre. Et la tonalité classique, si respectueuse qu'elle soit à certains égards des faits acoustiques naturels, n'est pas exempte d'artifice. Schœnberg n'a pas de peine à montrer que la résonance n'offre au musicien qu'un « modèle » que sa fantaisie créatrice imite librement, certains schèmes et formules qu'elle généralise hors de la sensation auditive qui leur donna naissance. Et c'est le mérite de l'atonalisme que d'avoir insisté sur la liberté du musicien, sur son pouvoir de créer de nouvelles sensations sonores nées de l'art seul, et qui ne doivent plus rien à la nature. L'on a dit que l'atonalisme était destruction de la matière sonore. Et pourtant, bien qu'il répudie la résonance et fasse prévaloir la liberté du musicien sur la nature des faits sonores, il cherche, lui aussi, une certaine connaissance de l'univers des sons. Qu'est-ce d'ailleurs que l'harmonie « naturelle » ? Où se trouve la frontière qui sépare la nature de l'art et de l'artifice ? L'atonaliste ressemble au savant qui s'éloigne de la nature afin de la rejoindre, et en découvre la réalité par le moyen de l'hypothèse et de ses feintes. Ne donne-t-il pas en effet valeur positive à toutes les harmonies, à toutes celles qui sont possibles à partir de l'échelle chromatique, afin qu'aucune ne lui soit « étrangère » ? Ce qu'il veut, c'est embrasser la multitude des faits sonores en une vaste synthèse, — comme la tonalité et mieux que la tonalité. Et c'est parce que l'atonalisme est respectueux à sa façon de la sonorité qu'il ne veut pas assujettir à la résonance ce qui lui échappe et cherche un système plus compréhensif que celui qui se fondait sur elle. L'art qu'il recherche, s'il paraît à certains artificiel, se veut pourtant libéré des artifices auxquels la tonalité dut faire appel afin d'admettre ce qui échappait à ses prises. Et l'on a pu dire que l'atonalité était retour à la « tonalité naturelle ».

L'autre condition primordiale de la pensée musicale, c'est qu'elle soit une *pensée*, qu'elle n'assemble pas les sons au hasard, en un total anarchisme. Pour découvrir l'ordre auquel il devra

obéir, l'atonaliste semble hésiter entre deux solutions : ou reprendre, transposées en son propre langage, les formes de la musique classique, ou inventer une forme qui soit l'expression originale de l'atonalisme. Or il semble qu'il doive s'orienter vers cette dernière solution plus difficile, mais qui seule lui permettra d'exister pleinement.

Héritière de la mélodie infinie, exprimant comme elle la mobilité de la durée pure, la musique atonale se devait de fuir cette forme classique qui, enfermant l'œuvre musicale en un thème intemporel, et subordonnant le mouvant au permanent, anéantit la réalité vivante du devenir. Et l'on ne s'étonnera pas que cette musique bergsonienne, Leibowitz la veuille « athématique », c'est-à-dire parfaitement docile au changement pur et libérée de la contrainte du thème. Mais ici la musique atonale éprouve l'impossibilité de ce changement pur qui serait posé hors de tout repère. Si Leibowitz se prononce pour la variation infinie, force lui est de reconnaître qu'il n'est de variation que d'un thème invariant, vu comme par transparence en sa variation. L'objection capitale qu'on peut faire à la musique atonale, c'est sans doute qu'elle ne saurait être entièrement fidèle à elle-même sans se nier. Née de la musique wagnérienne et de sa liberté de modulation, elle a aboli cette modulation même, dans la mesure où elle l'a rendue continuelle. Or cette modulation qui, à la limite, se détruit elle-même, n'est-ce pas le symbole de l'impossibilité du changement pur ? La musique atonale, lorsqu'elle veut n'être que mobilité pure, se perd en l'immobilité : tout changement s'évanouit, parce que nous n'avons plus aucun moyen de l'apprécier ; et, malgré la richesse des événements sonores qui l'emplissent, il semble qu'elle soit vide et inerte, qu'elle redise toujours la même chose de la même façon. La musique atonale a failli mourir de la liberté même qu'elle avait conquise : la voici donc à la recherche d'une contrainte qui l'en délivre.

Le devenir musical ne saurait exister sans certains pôles d'attraction qui l'orientent comme ils orientent nos attentes. Comme le dit Stravinsky : « Toute musique n'est qu'une suite d'élan qui convergent vers un point défini de repos. Cela est

vrai de la cantilène grégorienne comme de la fugue de Bach, de la musique de Brahms comme de celle de Debussy. A cette loi générale de l'attraction, le système tonal traditionnel n'apporte qu'une satisfaction provisoire, car il n'a pas de valeur absolue.» Ainsi avons-nous ici l'exemple d'une nécessité essentielle et éternelle de la pensée musicale, qui doit rester inchangée en la variabilité des techniques qui doivent y satisfaire, chacune selon sa logique originale. Et l'atonalité, si elle bannit la tonique, devra retrouver de quelque manière cette popularité que la tonique incarne, qui oriente la forme sonore et nous permet de lui prêter nos attentes.

Il est, en l'esprit, des lois auxquelles celui-ci obéit nécessairement lorsqu'il s'exerce, et le musicien ne saurait échapper aux lois de la pensée musicale. Sans doute certains se refusent-ils à admettre que l'artiste ne jouisse pas d'une liberté absolue, que sa volonté ne décide pas, comme celle du Dieu de Descartes, du vrai et du faux : ils voudraient que son esprit fût libre, en quelque sorte, par-delà lui-même. L'évolution de la musique n'a-t-elle pas d'ailleurs montré que ce qu'on croyait être nécessité absolue de la pensée musicale n'était au fond que convention et habitude, pouvant céder la place à des conventions et habitudes nouvelles ? Mais pourtant il est une nature de l'esprit qui contraint l'esprit même : et l'atonaliste en a fait précisément l'expérience. De même qu'il a exploré l'inconnu de l'univers sonore, il a voulu explorer les déserts de la liberté, les extrêmes confins de la pensée musicale où le musicien se meut perpétuellement à la limite du possible et de l'impossible. Ce qu'il a rapporté de cette exploration ? — C'est sans doute la conviction qu'il n'est pas pour l'artiste de liberté totale, et qu'il ne crée une œuvre que s'il respecte les grandes lois qui furent toujours respectées par les œuvres qui demeurent et en lesquelles, éternellement, l'esprit se peut reconnaître.

\* \*

Aucun musicien n'a encore découvert le langage musical de demain. En l'atonalisme, la pensée musicale a pris conscience de sa liberté : il lui faut maintenant prendre conscience de ses limites

et réaliser, en fonction de l'atonalisme même, ses essentielles exigences. Si la musique de Schoenberg ne s'impose pas comme celle de Strawinsky, c'est que l'atonalité qu'elle propose, et qui sera peut-être, n'est pas encore : elle est une expérience dont nous attendons les résultats, une promesse ouverte sur l'avenir ; et l'on ne sait encore si l'atonalisme nous promet plus ou moins qu'il ne nous donnera. Il faut que les musiciens retrouvent un langage collectif comme le fut la tonalité pendant deux siècles et demi. Or l'atonalisme n'est maintenant qu'une esthétique parmi d'autres, la fantaisie de quelques-uns et non l'obligatoire langage de tous. Si donc il veut être le langage musical de demain, il faut qu'au lieu d'ajouter à la confusion de la pensée musicale moderne et d'aviver les querelles, il y mette un terme en s'imposant à tous. Mais il ne s'imposera que par sa cohérence interne, par son pouvoir de réaliser harmonieusement tous les vœux de la pensée musicale d'aujourd'hui. A quoi bon proclamer que la tonalité est morte, que seul est vivant l'atonalisme ? Lorsqu'il vivra, la tonalité d'elle-même mourra, et nous n'en parlerons plus. Mais, il ne vivra vraiment que lorsqu'il cessera de se poser en s'opposant à la tonalité, lorsqu'il possèdera une cohérence originale qui forcera notre consentement, — lorsqu'il ne songera plus, ni à imiter la tonalité ni à la contredire, parce que son refus se sera changé en affirmation.

**GISÈLE BRELET**

## LES B. B. V.

Il avait de l'inventeur le regard insistant, le nez fureteur, le front hospitalier, les lèvres serrées. Il marchait vite comme pour rattrapper une idée qui venait de lui échapper. Souvent il faisait le geste de chasser une mouche : il écartait une invention qui ne lui paraissait pas viable.

Certains prétendaient que son crâne, toujours sollicité par de nouvelles recherches fumait un peu, et que cela se voyait bien quand il était à contre-jour...

La guerre venait de se terminer. De la maison de notre inventeur, il ne restait qu'un seul mur. La moitié de sa porte d'entrée avait été retrouvée, cruellement intacte, dans une maison voisine, également détruite.

Seul, au milieu de son laboratoire dont il ne restait qu'un peu de verre pilé et une misérable poussière où il y avait un peu de tout réduit à rien, il avait juré de trouver un remède aux destructions de la guerre.

On parlait beaucoup de la transformation des usines de guerre en usines de paix. Et notre homme était hanté par le désir de reconstruire très vite, avec une hâte vraiment exemplaire, tout ce qui n'existait plus, en commençant par sa petite ville. « Les temps sont passés, se disait-il, où l'on devait refaire une ville pierre par pierre et brique par brique ». Il fallait agir instantanément. Et il en arriva à penser que si les bombes avaient fait tout le mal, c'était à elles de le réparer. Il trouva même le nom de ces bombes reconstructives. Ce serait les B.B.V (bombes de bonne volonté). Rêvait-il ? Ah ! il s'agissait bien de rêver ! et de lambiner ! Il fallait aller au plus pressé et refaire ici une maison, là une usine, un hangar, une batteuse mécanique, n'importe quoi !... Ou même... mais il n'osait se l'avouer, après tout, pourquoi pas, et même une

paire de bœufs là où elle avait disparu. Mais pour ce qui était des êtres vivants, il n'était plus aussi affirmatif. Créer de la vie, fût-ce de modestes quadrupèdes, lui paraissait peut-être bien audacieux, on verrait. Pour l'instant, il n'avait de comptes à rendre à personne.

Il alla voir un ancien camarade d'école qui dirigeait une usine et qui le connaissait depuis assez longtemps pour ne pas s'étonner outre mesure du peu de fumée qui sortait de sa tête (car il en sortait, maintenant, nous le savons).

— Et qu'est-ce tu y mets dans tes bombes pour les rendre reconstructives ? dit l'ami, en le regardant au fond des yeux.

— Ce que j'y mets, ce que j'y mets... dit l'inventeur, complètement démonté. Et il s'échappa à toutes jambes.

A peine rentré chez lui, il entendit la sonnerie du téléphone.

— Ce n'est pas une raison pour vous décourager, dit une voix au bout du fil. Mettez au point votre invention. Telle qu'elle est, elle m'intéresse déjà.

— Mais qui est à l'appareil ?

— Monsieur Noël.

Et on raccrocha.

Noël se disposait à faire cette année-là, pour sa fête, une rentrée sans précédent. « Il est temps que je me renouvelle, songeait-il. J'en ai assez des petits souliers devant les cheminées ou même auprès des radiateurs, ce qui est complètement idiot, et du petit sapin à petites bougies de couleur et à boules argentées parfaitement inutiles, et de ma barbe blanche et de mon manteau de fourrure et de la neige qui le saupoudre. J'ai toujours manqué d'imagination. Il faut du nouveau. »

Et il s'était fait construire une chambre d'écoutes perfectionnée d'où il pouvait entendre la pensée des inventeurs à l'état naissant. Oui, tous ceux qui n'avaient pu se faire écouter des hommes d'affaires, des directeurs d'usines et qui avaient besoin d'un miracle pour la réalisation de leurs projets...

Comme notre inventeur réfléchissait à la façon de rendre ses bombes vraiment pratiques, le téléphone se mit à sonner.

— Ne vous inquiétez pas de ça, dit la voix de M. Noël.

C'est moi que ça regarde. Je voudrais vous poser seulement une question : que mettez-vous, dans vos bombes, pour qu'elles construisent *une chose plutôt qu'une autre* ?

— L'image coloriée de ce que nous leur demandons de refaire.

— Parfait. Vous y êtes. Ne vous inquiétez plus de rien. Je suis votre homme. Ne cherchez pas davantage. Vous pourriez tout gâter.

— Bon, bon, dit l'inventeur, un peu froissé mais heureux malgré tout.

Et il joua d'interminables parties d'échecs avec un autre inventeur pour ne plus avoir à penser à ses bombes.

La nuit de Noël, ce fut à l'inventeur d'être aux écoutes. En voyant des passants dans la rue qui allaient à la messe de minuit, il ne pouvait s'empêcher de se dire : « Allez, bonnes gens qui n'êtes pas dans le secret... Vous allez entendre cette pétarade tout à l'heure ! Vous croirez la guerre revenue, il n'en sera rien. On vous verra courir aux abris comme des fous mais mes bombes n'ont rien d'offensif. Et demain quand on connaîtra leurs effets, il y aura un grand bonheur pour le genre humain ! »

Les douze coups sonnèrent à toutes les églises et aucun bruit insolite ne se fit entendre. « Peut-être qu'à une heure... Peut-être qu'à deux heures !... » se disait l'inventeur.

Il passa la nuit à veiller, le front collé à la vitre et l'âme pleine d'amertume. Monsieur Noël, comme le directeur de l'usine, s'était bel et bien moqué de lui. La nuit, à part quelques couples trop gais et quelques musiques attardées, avait été une des plus calmes et certainement la plus décevante des nuits de Noël. Et il songeait : « Je croyais que ce Monsieur Noël était quelqu'un de très bien. J'avais eu confiance, au téléphone, dans sa voix d'honnête homme. Je m'aperçois qu'il n'est plus bon à rien dès qu'on l'écarte un peu des cheminées et des souliers d'enfants ».

Et de désespoir, il s'endormit dans son fauteuil où il avait trouvé tant de choses utiles et difficiles.

Il se réveilla fort tard et regarda par la fenêtre. La petite ville était reconstruite, absolument semblable à ce qu'elle avait été avant la guerre. Et de sa fenêtre, il vit même, dans la campagne, une paire de bœufs qu'il ne connaissait point. Partout l'ordre et la paix véritable, la paix sans ruines.

Le Père Noël avait fait éclater les bombes dans le plus fructueux des silences. Et cela sembla si naturel, aux victimes de la guerre, de retrouver leur maison, que c'est à peine si elles manifestèrent leur joie. On préférait parler d'autre chose. Et l'inventeur lui-même, au milieu de son laboratoire reconquis, se garda bien de dire qu'il était à l'origine de toutes ces retrouvailles, lui qui venait de reconnaître sur le sol de la petite ville, les images que Noël avait introduites dans les bombes pour leur gouverne.

Noël, familier des neiges silencieuses, avait fait partager à notre inventeur son goût de la discrétion.

Et à partir de ce jour, le crâne bienheureux de notre homme cessa de fumer, bien qu'il travaillât toujours à de nouvelles découvertes.

JULES SUPERVIELLE

## LE PARTI DU REFUS

*L'on ne craint pas les voyages. L'on ne va pas, toutefois, plus loin qu'à l'habitude. L'on a le mépris de la femme (gagné à quelque combinaison partouzarde) mais on a le goût de leur séduction qui ne donne pas accès à d'autre désir d'appartenance. L'on est, en somme, contraint à l'élégance, économe de ce que tout autre a coutume de dépenser en faveur, en plaisir, du fait même qu'on sait les ressources, la limite, tous les degrés de déchéance.*

*(Ça, c'est pour la morale.)*

*Puis, l'on se souvient d'un épisode de sa vie. Et on la lave. On l'écrit.*

\* \* \*

*Par exemple, l'on dévisage une femme publiquement en appuyant sur quelque dégoût, un objet de malaise, quelque tache noble. C'est, d'évidence, une conduite de séduction qui s'approprie un être touchant dans l'appareil qui pourrait le réduire.*

*N'empêche que la dureté, l'impassibilité de ses yeux fixes et indicateurs donnent à penser que cette rencontre peu singulière (il importe préalablement de se soumettre les objets et les choses qui scandalisent encore ceux qui les altèrent) servira secrètement celui qui lui trouvera maintenant un encouragement, une sorte de mollesse, je ne sais quelle défaite.*

\* \* \*

*Ou bien encore, l'on se rappelle un impromptu dans une forêt mouillée par un matin des Flandres. C'est une femme dont l'âge n'est indiqué que par le prix qu'elle accorde au temps, qui parle d'elle-même au passé. On l'écoute — pas tout-à-fait comme elle le souhaite, peut-être mieux qu'elle ne le pense, parce que l'on entrerait*

*sur-le-champ dans sa vie à laquelle on reste, toutefois, malgré le ton confidentiel, plus étranger qu'elle ne le voudrait.*

*Et puis, c'est une foulée de caresses qui flambe sur le bord des lobes, l'on est presque honteux d'une si haute réserve.*

\*  
\* \*

*Quant on croit avoir terminé, à propos de quelques objets, d'une rencontre insolite, d'une femme un peu oratoire, cet exercice de distance, l'on observe dérisoirement que demeure intact et plus touchant à nouveau tout ce qui a résisté par le sens ou par quelque aspect plus caché au goût de l'analyse et de l'approximation.*

GEORGES LAMBRICHS

## TROIS LETTRES INÉDITES

DE T. E. LAWRENCE

A. W. Lawrence a bien voulu nous communiquer trois lettres inédites datées de 1918 et adressées par son frère à A.F. Nayton, Gouverneur Militaire de la région de Beersheba. Le destinataire précise qu'il ne voulut pas confier à Djeddua les trente mille livres et que Lawrence vint lui-même à Beersheba, accompagné d'une garde du corps de vingt hommes sûrs, montés sur d'excellents chameaux.

Ces lettres seront insérées dans l'édition française de la correspondance de T.E. Lawrence annoncée chez Gallimard pour 1947 (N.d.I.R.).

*Tafileh*, 22. I. 18.

Chef de Corps,  
Beersheba

Le porteur de cette lettre, Cheikh Djeddua el Soufi, est le neveu de Hamad el Soufi, ancien grand Cheikh de la région de Beersheba, actuellement partisan du chérif Feïçal. J'ai demandé à Djeddua d'aller se présenter à vous avec la lettre ci-jointe, destinée au Général Clayton, et je lui ai promis qu'il serait bien traité à Beersheba, qu'en cas de besoin on le ravitaillerait, lui, ses hommes et ses bêtes, aussi longtemps qu'il resterait près de vous. Dans ma lettre au Général Clayton, je lui ai demandé de faire en sorte que le G.Q.G. vous téléphone à cet effet. Jusqu'à l'arrivée de cette confirmation, j'espère que vous serez en mesure de lui procurer, de votre propre autorité, ce qui lui est nécessaire. Dans la lettre ci-jointe j'ai demandé au Général Clayton £ 30.000 en or, que Djeddua me rapportera ici ; (on peut être absolument sûr de lui) ; mais obtenir le mandat nécessaire, envoyer l'argent du Caire à Beersheba, prendra, je présume, cinq jours au moins. Il faudrait que Djeddua revienne ici dès que ce sera arrivé et je serais d'avis qu'il garde ses armes, si c'est possible, pendant qu'il attend. Vous trouverez en lui quelqu'un qui a beaucoup de tenue.

T. E. LAWRENCE

Je vous serais très obligé de faire suivre le plus vite possible la lettre destinée au Général Clayton, et de l'aviser par téléphone, ou par télégramme, de l'arrivée de Djeddua porteur d'une lettre de moi pour lui. Je ne pense pas qu'il soit en aucun cas nécessaire que Djeddua se rende au G.Q.G. ; mais, bien entendu, c'est au Général Clayton d'en décider lui-même.

T. E. L.

[sur l'enveloppe : aux soins de Cheikh Djeddua el Soufi -  
Chef de Corps, Beersheba

T. E. L.

au dos de l'enveloppe, ceci :

quand le numéraire arrivera, veuillez le répartir en sacs de chacun £ 1000, et mettre chaque sac dans un sac à chameau du modèle ci-joint. Les caisses de bois sont trop lourdes pour être transportées sur les routes de Kurnub. Je suppose qu'on peut fabriquer les sacs à Beersheba.

T. E. L.

\* \* \*

*El Ghor el Safiye* 16. 2. 18.

Chef de Corps  
Bir Seba

Veuillez annoncer au G.Q.G. (Général Clayton) que les Turcs ont envoyé une chaloupe à Mezraa, ont remorqué en eau profonde la chaloupe brisée ainsi que les dhaws, puis les ont coulés. Mezraa reste en nos mains. Le Chérif Abdullah campe (10 tentes) près de quelques ruines dans un jardin dont le gisement est 326° de la pointe N. de Djebel Usdum <sup>1</sup>, à 1500 mètres environ de la plage E. de la Mer Morte. Avec lui, il a 100 Ageyl, 150 Ghawirneh, 100 Audat, et quelques détachements d'occidentaux : en outre, deux mitrailleuses. Les bons soldats qu'il a avec lui sont Ibrahim abou Irgeyig (très bien), Djeddua el Soufi, et Mohammed Gabbua des Dhullam. Les Cheikhs Audat sont de second ordre.

<sup>1</sup> A peu près N. N. O. ; 315° = N. O. (N. d. T.)

Veillez faire savoir au colonel Parker que son cheval est cause de quelques difficultés. Le chérif Feïçal l'a donné à un de ses officiers. A-t-il absolument besoin de ce cheval en particulier, ou bien est-ce que l'un quelconque des chevaux appartenant au chérif ferait l'affaire ? Ils sont à sa disposition ; mais ne sont pas fameux, je le crains.

Un certain Djuma abou Seneima est allé voir Khan Yunus avec une lettre du Chérif, et s'est fait arrêter. Djeddua el Soufi est en train d'intercéder en sa faveur. Pourriez-vous donner un coup de main, et en finir ?

Le porteur, Mohammed Ferhan, achète des chameaux pour les forces chérifiennes. Si vous pouvez l'aider en quoi que ce soit sans qu'il vous en coûte, je vous en prie, faites-le. La pénurie de nos transports serait comique si elle n'était pas si gênante. Veillez faire savoir au colonel Deedes que son officier, avec des lettres destinées au Général Clayton et à lui-même, est parti pour Akaba, qu'il devrait atteindre vers le 18 février.

Tout message à moi destiné peut m'être envoyé par l'intermédiaire de n'importe quel arabe bien, appartenant aux Terabin c/o Chérif Abdullah ibn Hamza. Hamed et Djeddua sont l'un et l'autre avec lui, de sorte que l'accès en est facile. Tafileh n'est qu'à cinq heures au-delà.

Je retourne demain à Tafileh, d'où je suppose que je repartirai vers l'E. un jour plus tard.

T. E. LAWRENCE

\* \* \*

*Tafileh 18. 2. 18.*

### Gouverneur Beersheba

On nous rend compte que l'attaque aérienne sur Katraneh a été effectuée et qu'elle a causé de grands dégâts. Djemal Pacha et le gouverneur de Kerak y sont arrivés aussitôt avec 500 cavaliers ; aucun n'est encore de retour. En suite de quoi des centaines d'Arabes Kerak (y compris Faris, chef des Butush) se sont ralliés à nous et les choses se sont grandement améliorées. Si l'on pouvait

répéter le raid, nous en tirerions plus de profit encore, et si le château de Kerak est un bon objectif, des bombes qu'on y lâcherait nous gagneraient probablement les Madjali, qui sont hésitants.

Avant-hier, au cours d'une embuscade chérifienne, on a pris et tué sur la rive nord du Seil el Hesa, une patrouille turque de 10 cavaliers et de 10 soldats d'infanterie montée (sur mulets).

Ce qui précède pour le général Clayton, par la poste, je vous prie.

T. E. L.

Veillez envoyer ce qui suit au Colonel Parker.

Si possible, veuillez envoyer au Chérif Abdallah Ibn Hamza deux Arabes Terabin, Mohammed Abou Mughasib et Nassar Gelaidan, actuellement détenus en prison dans le S. de la Palestine. Ils prendront du service dans les forces arabes. Il serait bon que le chameau de Nassar puisse être relâché en même temps que lui.

**T. E. LAWRENCE**

*(traduit de l'anglais par E.)*

## NIETZSCHE ET LA DÉCADENCE EUROPÉENNE

« Je suis un grand expert en décadences »... déclare Nietzsche au début de *Ecce Homo*. Écrit d'un trait, en trois semaines, à la fin d'une période de prodigieuse activité, pendant laquelle Nietzsche achevait, coup sur coup, *Le cas Wagner*, *le Crépuscule des Idoles*, *l'Antechrist* et son pamphlet *Contre Wagner*, ce dernier livre porte la marque d'une surexcitation inquiétante. Deux mois après l'avoir terminé, Nietzsche sombrait dans la folie ; mais, comme sous le pressentiment d'un désastre, il avait embrassé, en un raccourci fulgurant, l'ensemble de sa pensée et de sa vie.

Une immense ambition, la certitude d'un prophète, s'affirme, sur un ton de franchise véhémement, dans cette autobiographie. Elle commence pourtant en cette année 1879 où Nietzsche, dans un état de dépérissement physique et moral extrêmes, touchait au point le plus bas de sa vie. La volonté de guérir ne l'abandonnait pas, toutefois, malgré la gravité de la crise. Au milieu de douleurs effrayantes (crampes de cerveau accompagnées de vomissements, gastralgies, troubles de la vision), Nietzsche déjà remontait la pente et, s'arrachant à la philosophie pessimiste, il jetait sur le papier les premiers fragments d'*Aurore*. Ainsi s'engageait à la fois une recherche aventureuse qui devait tout remettre en question et une lutte acharnée contre la maladie et la dépression, lutte de tous les jours, « marquée de hauts et de bas », de rechutes périodiques et de reprises. Au cours de ce combat obstiné d'un homme qui « côtoie à tout instant l'abîme », une tactique vigilante ne laisse rien au hasard : nourriture, site, climat, repos, chaque détail est mis à profit pour soutenir la résistance. De cette « longue, trop longue » expérience, Nietzsche a tiré une connaissance intime du phénomène de la décadence et, en même temps, une sensibilité aiguë pour toutes les manifestations de la santé. Il se croit donc

spécialement désigné pour bien comprendre la situation morale de l'Europe. Des aptitudes, chèrement acquises, lui permettent aussi bien de saisir les multiples aspects de la déchéance contemporaine que de percevoir les moindres indices d'un redressement possible.

\* \* \*

C'est dans *Par delà le bien et le mal* que Nietzsche aborde avec ampleur le problème de l'Europe. « Nous autres bons européens... » dès la préface, il adopte fièrement ce titre qu'il fait sonner comme un appel. A l'expansion grandissante des états et du nationalisme, il oppose la vision de l'unité européenne dont il annonce l'avènement en termes énergiques : « L'Europe veut devenir une », proclame-t-il. « Malgré les divisions morbides que la folie des nationalités a mis et met encore entre tous les peuples de l'Europe... on ne peut méconnaître les signes qui le prouvent de la manière la plus manifeste ». « La tâche de tout penseur soucieux de faire œuvre civilisatrice est de travailler par tous les moyens, à la fusion des nations ».

Un nationalisme artificiel pourrait fort bien retarder ou entraver cette évolution, — par ailleurs inéluctable. Nietzsche, reconnaissant le danger, stigmatise — et d'abord dans son propre pays — les méfaits du chauvinisme : « les crises d'abêtissement », les « embrumements » de l'esprit, « l'encroûtement » et tous les symptômes de l'infection politique. Il attaque violemment l'Allemagne bismarckienne et raille les projets ambitieux de faux « grands » hommes, naïvement enfermés dans un horizon étroit. La réaction de Nietzsche contre la nouvelle idolâtrie de l'état et les excès de la fièvre patriotique, témoignent d'une lucidité de jugement en avance sur son époque. Par sa tendance naturelle à regarder par-dessus les frontières, par son habitude d'envisager, à une échelle européenne, les problèmes de la culture, il fait nettement figure de précurseur.

Avant de trop vite l'applaudir cependant, il convient de rattacher ses vues à leur véritable inspiration. *Par delà le bien*

et le mal prend la suite de Zarathoustra. Le sage de la montagne redescend parmi les humains mais il n'oublie pas les illuminations prophétiques qui l'ont visité sur les hauteurs. Ayant toujours devant les yeux cette ère lointaine qui verra la naissance d'une humanité supérieure, il cherche avidement, autour de lui, dans son époque, tous les éléments qui peuvent en préparer la venue. L'avenir de l'Europe le préoccupe en tant qu'il représente une étape de la marche vers le surhumain. Au plus beau d'un développement sur l'unité européenne, Nietzsche dévoile son véritable but : «le problème européen tel que je l'entends, je veux dire l'éducation d'une caste nouvelle destinée à régner sur l'Europe». Le dessein qui l'intéresse est la formation des maîtres de la nouvelle société hiérarchique, annoncée par les discours de Zarathoustra.

Aussi, lorsque Nietzsche nous parle de «la création de l'européen», sa conception est-elle entachée d'une ambiguïté manifeste. Quels sont, en effet, «ces hommes supérieurs» dont il salue la naissance ? «Des êtres d'exception de la qualité la plus dangereuse et la plus attrayante», répond Nietzsche «des tyrans», «les futurs maîtres de la terre» ajoute-t-il en d'autres endroits <sup>1</sup>. La place centrale qu'occupent de pareilles théories ne fait qu'en souligner l'extravagance. Par un singulier paradoxe, elles prétendent s'appuyer sur des bases historiques, elles invoquent à chaque page le sens historique, alors qu'elles sont coupées de tout lien avec l'histoire. Pures divagations, sans rapport aucun avec la réalité.

Mais autant les spéculations politiques de Nietzsche nous déçoivent, autant ses vues deviennent fécondes sur le plan de la culture. L'ampleur des aperçus, un sentiment très sûr des vraies grandeurs lui permettent de dégager les facteurs décisifs qui in-

<sup>1</sup> Un passage de *La Volonté de Puissance* explique qu'il s'agit de préparer «...une race humaine vigoureuse et bien définie, douée de la plus haute intellectualité et de la plus grande énergie.» Cette phrase et d'autres similaires démontrent que Nietzsche ne pense pas à une prédominance de la force matérielle, mais rêve d'une union de la force et de la qualité spirituelle. Pareil alliage de vertus, Nietzsche semble l'attribuer tantôt à la caste supérieure de l'humanité à venir, tantôt, plus près de lui, à une élite de nouveaux philosophes qui doivent en préparer la venue.

téressent l'évolution de l'esprit européen. Sachant prendre, d'emblée, le recul nécessaire, la critique de Nietzsche ne retient que des œuvres d'une véritable portée et qui peuvent avoir une signification pour l'Europe entière. Sous la rubrique : « livres européens », Nietzsche fait l'éloge des moralistes français. Un Montaigne, un La Rochefoucauld, un Fontenelle, ont beaucoup contribué à une connaissance réelle de l'homme. Ils ont continué, pendant deux siècles, l'œuvre d'affranchissement commencée par la renaissance humaniste. Les libres penseurs français du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, aguerris par une lutte contre des adversaires de grande classe, ont déployé également une vigueur et une finesse qui fait d'eux les vrais émancipateurs de la pensée occidentale.

Dans le domaine de la musique, l'œuvre de Mozart (à un degré un peu moindre celle de Beethoven) pourra être, elle aussi, considérée comme un « phénomène européen ». Nietzsche l'oppose aux productions de Schumann, « cette âme de petite fille », dont les compositions ne sont plus qu'un fait purement allemand et tombent au rang d'une chose nationale, alors que Mozart fut « la voix par laquelle s'énonçait l'âme de l'Europe ».

Plus près de lui, Nietzsche s'intéresse à trois artistes : Wagner, Delacroix et Balzac, dont l'œuvre extraordinairement riche et touffue, traduit la sensibilité des temps nouveaux et exprime les aspirations confuses d'une Europe inquiète. Quelle que soit leur importance, Nietzsche hésite à les compter parmi les bons européens. Ce nom sera réservé à certains esprits d'élite qui cherchent et façonnent la figure nouvelle de l'esprit européen, aux « vrais créateurs, aux créateurs de valeurs ». « A travers eux, par eux, l'âme de l'Europe, de l'Europe une, déclare Nietzsche, s'élève vers quelque chose de nouveau ».

On commet aujourd'hui un abus lorsqu'on emploie, à tort et à travers, la notion de Nietzsche, en l'appliquant au premier venu qui collabore au rapprochement international. Méritent seuls d'être appelés « de bons européens » ceux-là dont l'effort a tendu vers un grand but, parfois à moitié inconscient : « réaliser en eux-mêmes l'euro péen à venir ». Ces pionniers ont dépassé, par la nature même de leur vocation, le cadre de leur nation.

«S'ils appartenent à une patrie, dit Nietzsche, ce ne fut jamais que par les régions superficielles de leur intelligence, ou aux heures de défaillance.... Ils se reposaient d'eux-mêmes en devenant patriotes.»

Au nombre des maîtres qui apportèrent ainsi, au cours du XIXe siècle, un message nouveau révélant à lui-même l'européen moderne, Nietzsche cite au premier rang : Goethe, Beethoven, Stendhal et Henri Heine. Le choix et le rapprochement de ces grands noms dessine un certain courant d'humanisme réaliste, fort intéressant aux yeux de Nietzsche. Il y a là, en effet, un groupe d'esprits hardis, affranchis des illusions et des préjugés, épris de la vie terrestre, attachés au libre épanouissement de la personnalité et qui nous indiquent la bonne direction.

On ne peut espérer, d'ailleurs, en tirer qu'une orientation générale assez vague. La «philosophie de l'avenir» reste encore à édifier et ce sera l'entreprise inouïe de la *Volonté de puissance*. Or, dans la préparation de cette œuvre capitale — il importe de le souligner — la méditation de Nietzsche s'engage directement en fonction de l'Europe de son temps. Les diverses «tables des matières» esquissées par lui en font foi et démontrent son intention de se transporter sur le terrain d'une réalisation effective. Nietzsche veut reprendre terre et s'attelle à une action d'immense envergure, par laquelle les visions mystiques du solitaire, transformées en projets précis, interviendront dans le cours de l'histoire <sup>1</sup>. C'est afin de pouvoir dresser ses plans, que Nietzsche considère la culture contemporaine. Un tableau de la décadence européenne lui permettra de déterminer les conditions de départ de ce qu'il appelle «sa grande politique».

\* \* \*

Le déclin de l'Europe actuelle provient de ses croyances : du christianisme qui a façonné l'âme européenne pendant deux

<sup>1</sup> Un fragment de 1883 pose encore plus crûment la question : «...Voici venir ce grand problème : comment gouvernerons-nous la terre ? »

millénaires, des «idées modernes» qui le prolongent, alors même qu'elles prétendent se dresser contre lui. Christianisme, démocratie, socialisme : une même condamnation virulente frappe les trois grandes croyances du XIXe siècle. Les thèmes, mille fois repris, de la polémique de Nietzsche sont bien connus. La disparition des classes dirigeantes (en partie par la faute des aristocraties elles-mêmes, défaillantes et pourries), l'avènement de «l'espèce inférieure» entraînent le règne de la vulgarité. «L'esclave détermine les représentations collectives». La divinisation de la masse en vient à faire de la médiocrité une vertu, une morale de ce qui assure la prospérité des faibles et des «êtres manqués». Les effets du journalisme aidant — et ceux de l'instruction généralisée —, il en résulte non seulement un avilissement de la vie intellectuelle mais un véritable dépérissement de l'homme.

L'agitation du monde mécanique aggrave, par l'usure, l'appauvrissement de la vie. «Le rabougrissement, la susceptibilité à la douleur, l'inquiétude, la hâte, le fourmillement augmentent sans cesse». Signes d'épuisement et de dégénérescence, dont les répercussions sur la culture retiennent, au premier chef, l'attention de Nietzsche. Le fait qui lui paraît le plus alarmant est l'abaissement évident des ambitions spirituelles : la pauvreté de l'idéal même que l'on s'est forgé. Nietzsche attaque âprement les deux conceptions qui composent la morale courante de notre époque : l'utilitarisme et l'humanitarisme sentimental. La recherche de l'utile (du bien-être pour le plus grand nombre) proclame d'une façon presque naïve le rétrécissement de l'horizon moral : on ne pourrait avouer plus clairement la renonciation à toute visée, l'oubli de la valeur individuelle et de la noblesse.

Nietzsche s'indigne que l'on veuille honorer, de nos jours, la compassion comme une vertu première. Une telle déviation du jugement nous vient en droite ligne de Rousseau, que Nietzsche poursuit d'une haine personnelle. Rousseau «canaille» ! Nietzsche lui reproche d'avoir répandu la sentimentalité, le laisser aller du cœur et ce «libertinage des passions» qui autorise les attendrissements fades et les effusions.

Rousseau porte la responsabilité «de la continuation du christianisme dans la Révolution française». Il « déchaîne de nouveau la femme.... représentée comme de plus en plus intéressante et souffrante». Après lui, tous les deshérités, les souffrants et les mal venus bénéficient d'une indulgence indéfinie. La croyance en la bonté de l'homme n'est que la projection renversée d'un apitoiement facile, recouvrant un besoin de sympathie pour soi-même: « une faiblesse liée à une jouissance». Ce faux mythe satisfait le désir malsain de se faire illusion et répond à un goût de l'idylle, hérité du XVIIIe siècle finissant. Couvrant un encouragement à toutes les faiblesses, l'altruisme procède des tendances les plus scabreuses et, en poussant un peu loin l'analyse, on y découvre, tout au fond, «le dégoût de soi».

Tel est l'état de déchéance psychologique qu'amène à sa suite la perte des instincts, trop longtemps contrariés par l'idéalisme religieux et moral. Telles sont les conséquences de l'absence d'une discipline. L'abandon des contraintes et des traditions sociales, un régime douillet qui veut assurer à tout le monde (malades et bien portants) le confort et l'agrément, déterminent, en même temps que la débilité du vouloir, une véritable décomposition psychologique. Par manque d'armature et d'élan, le moi se dissout. Le sens même de la personnalité se relâche. « L'homme a incroyablement perdu en dignité à ses propres yeux». Nous assistons à une sorte de désagrégation diffuse, qui aboutit à un douloureux sentiment d'inexistence. Contre ce Vide intérieur, impossible à supporter, l'homme cherche un refuge dans l'ivresse et l'on ne s'étonnera pas de voir ce siècle si «inventif en procédés d'enivrement». «Ivresse musicale, ivresse de la cruauté dans le plaisir tragique,.. ivresse de l'enthousiasme, ou encore, à l'autre extrême, l'essai de travailler dans l'inconscience en outil de la science...»: tout nous servirait, tout nous serait moyen d'évasion — en vain, l'homme moderne ne peut échapper à cette terrible impression de vide qui lui donne la traduction concrète et comme la sensation physique de sa déplorable condition morale.

Une époque décadente extériorise son malaise dans ses philosophies. L'énergie vitale déclinante explique la floraison des doctrines pessimistes, dont Nietzsche passe en revue les variétés : pessimisme de Schopenhauer, pessimisme social de l'anarchiste, pessimisme russe de la pitié (Tolstoï, Dostoïevsky), pessimisme des « dîners chez Magny » (l'objectivité, la description pure des écrivains naturalistes cachent un subterfuge pour oublier la laideur du monde et le non-sens de tout). Ces diverses philosophies, qui tirent argument de la souffrance contre la vie et concluent au renoncement, ne sont que des symptômes de dégénérescence — une maladie, pour tout dire. Et le même diagnostic s'applique au nihilisme, forme plus poussée (mais, du moins, plus franche) du pessimisme.

Aux facteurs biologiques de la crise contemporaine, vient d'ailleurs s'ajouter l'influence du scepticisme. La religion chancelante entraîne dans sa chute espoirs, croyances, et principes. La critique philosophique poursuit jusqu'au bout, sur le plan intellectuel, le travail de démolition : « Les catégories de *fin*, d'*unité*, d'*être*, grâce auxquelles nous avons donné une valeur au monde, nous les lui retirons et le monde semble avoir perdu toute valeur ». Mais, par une étrange inconséquence, l'homme moderne n'arrive pas à se défaire des adhérences d'un long passé religieux et d'un besoin d'absolu, ancré au fond de l'âme. Il en résulte une contradiction profonde et comme un décalage interne. On a perdu la foi, et l'on en conserve les exigences. « Même après avoir désappris d'y croire, on cherche encore, par une vieille habitude, quelque autorité qui sache donner des ordres absolus et prescrire des fins.... » De là le recours à des substituts plus ou moins déguisés, tels que le moralisme et l'idéalisme. Pauvres replâtrages, dont l'inefficacité est vite percée à jour ! Ceux-là mêmes qui s'accrochent à de semblables expédients en perçoivent l'inconsistance. Sans se l'avouer, ils admettent, au fond d'eux-mêmes, que « rien n'a de sens » et « qu'il n'est pas de réponse à la question : à quoi bon ? »

Du reste le caractère disparate de ces divers substituts suffirait à les frapper de discrédit. Le XIXe siècle vit du passé, mais il

succombe sous le poids d'un héritage trop chargé et trop hétéroclite. Époque de la confusion. «Diverses conceptions de la vie se dressent côte à côte...» La conscience, étourdie et tirillée en tous sens, demeure en proie au désarroi. La multitude des valeurs conduit à la ruine de toute valeur. Le doute reste le dernier mot d'une époque vouée à la connaissance, et ce n'est pas le moindre paradoxe du siècle que de proclamer à la fois le primat de la pensée et son abdication.

Ainsi se paye l'erreur funeste d'avoir favorisé la science au détriment de l'homme. La vieille tradition intellectualiste qui remonte à Socrate (— le grand adversaire de Nietzsche après le Christ —) a puisé, auprès de la science moderne, un puissant renfort. La connaissance s'est vu accorder une prédominance absolue. L'homme moderne se replie sur une attitude de pure contemplation et d'observation. La curiosité est devenue son vice, comprendre, sa passion. Mais l'hypertrophie du connaître s'accomplit aux dépens de l'être ; elle ne fait qu'aggraver l'incertitude, la tendance à l'inaction et le sentiment de l'«absurdité de l'existence». L'hégémonie de l'intelligence consacre la victoire du nihilisme.

\*  
\*  
\*

Que pouvons-nous attendre d'une pareille époque ? «époque absolument effrénée, haletante, impie, cupide, informe, incertaine de ses fondements, presque désespérée, sans aucune ingénuité, entièrement consciente, vile, violente, lâche». L'art qu'elle s'est donné se caractérise par un recours continu à la fausse force. Pour en dénoncer les excès, Nietzsche retrouve les colères et les sarcasmes de ses meilleurs ouvrages de polémique. Ses dons d'essayiste et de psychologue donnent ici leur pleine mesure. Soit qu'il dénonce la préférence des écrivains pour «les sujets excitants», ou l'abus des «stimulants élémentaires», soit qu'il démasque le mensonge et le cabotinage d'une époque oublieuse des vraies exigences du style, soit qu'il décèle, chez les auteurs les plus illustres (Victor Hugo et Wagner), un «mélange de charlatanisme

plus ou moins inconscient et de virtuosité», on ne sait s'il faut admirer davantage la sûreté du coup d'œil, la finesse de l'analyse ou l'âpreté de la satire.

Le vice profond qui, aux yeux de Nietzsche, dégrade toutes les productions de son époque est le « faux-monnayage ». « Chaque art veut produire les effets de tous les autres », par exemple peindre en mots, (Victor Hugo, Balzac, Walter Scott), éveiller des sentiments poétiques ou bien décrire à l'aide de la musique; « parmi les peintres, aucun n'est simplement peintre : celui-ci traduit une religion, l'autre une philosophie, tous sont archéologues, psychologues, metteurs en scène de quelque souvenir ou de quelque théorie »; pour finir, tous les arts sacrifient au goût du dramatique et de l'attitude théâtrale.

Le genre historique contribue largement à étendre cette vague de fausseté : Les grecs de Winckelman et de Goethe, les orientaux de Victor Hugo, les personnages éddiques de Wagner, les anglais du XIIe siècle de Walter Scott, sont « faux au-delà de ce que l'on imagine ».

Mais sous la vogue de l'historisme et de l'exotisme, Nietzsche discerne un mal souterrain, qui est à la source de toutes les contrefaçons. L'indigence de vie propre explique « le goût du déguisement et du travesti de l'âme », le besoin d'imiter ou de revivre l'expérience d'autrui. « L'art romantique n'est qu'un expédient destiné à suppléer à une réalité manquée ». Le sentiment et la passion y perdent toute authenticité, « affaire de nerfs et d'âmes lasses », servant de pis aller parce que « l'on ne réussit pas à atteindre la haute spiritualité ». La même carence intérieure peut d'ailleurs être dépistée chez les réalistes. Sous prétexte d'impersonnalité, on se fuit soi-même; les écrivains naturalistes « voudraient se réfugier dans l'objet pour se libérer d'eux-mêmes »; la manie des « petis faits » ne trahit-elle pas un sentiment caché d'insécurité, un besoin, au milieu de la dérive universelle, de s'arrêter à quelque chose de stable? Nietzsche est un critique trop averti pour ne pas faire, parmi les écrivains réalistes, une place à part à Gustave Flaubert; il reconnaît à l'auteur de « Madame Bovary » une personnalité véridique et forte. Chez lui, plus d'alibi moral, mais un pessimisme

instinctif et vigoureux qui s'élève jusqu'à l'expression d'un vrai désir du néant.

Ces diverses tendances, mais portées au niveau de l'activité créatrice et converties, plus qu'à demi, en qualités, se retrouvent chez les plus grands artistes de l'époque moderne : Wagner, Delacroix et Balzac.

Une page de critique comparée, étonnante de couleur et de pénétration psychologique, dégage les traits communs des trois représentants du « romantisme tardif » :

« Tous fanatiques de l'expression à tout prix — je songe surtout à Delacroix, très proche parent de Wagner —, tous grands explorateurs sur le domaine du sublime, comme aussi du laid et du hideux, plus grands inventeurs encore en matière d'effet, de mise en scène, d'étalage ; virtuoses jusque dans les moelles, sachant les secrets de ce qui séduit, enchante, contraint, subjugue, tous ennemis de la logique et des lignes droites, assoiffés de l'étrange, du monstrueux, du contrefait, du contradictoire... » A travers la violence de l'expression et l'âpreté de leur recherche artistique on devine un tourment plus profond ; ils furent les « derniers grands chercheurs », on sent en eux « un effort vers autre chose, vers une chose plus haute ; vers quoi ? ils ne le savent pas ». Ils traduisent un obscur et violent désir de l'âme européenne... mais leur élan n'aboutit pas, ils « viennent enfin se briser et s'écrouler aux pieds de la croix du Christ ».

Leur exemple nous avertit que la décadence n'a pas que des aspects défavorables. Loin de se cantonner dans un réquisitoire systématique, Nietzsche est prêt à relever les éléments féconds, voire précieux, de la décadence. Déjà, dans *Humain trop humain*, il avait longuement analysé le phénomène de « l'ennoblissement par dégénérescence ». Si une communauté cohérente et régie par des règles strictes assure une force stable, la possibilité d'atteindre à des fins plus hautes dépend souvent des « natures dégénérantes ». Celles-ci apportent « l'inoculation ennoblissante », qui, s'insinuant à l'endroit blessé d'une société, déclenche des progrès inattendus.

Contempteur de la morale, Nietzsche a toujours montré une prédilection pour certains types humains dangereux et attrayants : « les natures tropicales », « les hommes de proie ». Il se penche avec une sympathie particulière sur les époques de corruption. Il aime à épier ce moment optimum où une aristocratie forte commence à se relâcher : la corruption naissante dérive vers les raffinements de la vie et l'assouvissement des égoïsmes, une énergie encore jeune. C'est alors que se déchaîne la « fureur des passions ». « La tragédie court les maisons et les rues, alors naissent le grand amour et la grande haine et la flamme de la connaissance s'élève avec éclat vers le ciel ». Ce moment privilégié, qui coïncide avec l'avènement du tyran, voit apparaître la culture la plus élevée (sans que ce soit d'ailleurs grâce à lui, ni par lui). C'est le temps « d'automne » où est suspendu, mûr et doré à l'arbre d'un peuple, « le fruit des fruits » : l'individu d'exception, Alcibiade ou César.

Un spectacle du même ordre nous est offert, au XIXe siècle, par les représentants du romantisme tardif. Ils ont su tirer, des raffinements et des tares de la décadence, les éléments d'une création artistique à la fois morbide et puissante. Aussi attachants d'ailleurs par l'exemple de leur personnalité que par leur œuvre splendide et trouble. Nietzsche esquisse, en quelques lignes, une sorte de portrait composite, brillamment enlevé : « Tous Tantales de la volonté, plébéiens parvenus, également incapables d'une allure noble, mesurée et lente dans la conduite de leur vie et dans leur production artistique — songez à Balzac —, travailleurs effrénés, se dévorant eux-mêmes à force de travail ; ennemis des lois et révoltés en morale, ambitieux et avides, sans mesure, sans répit et sans plaisir... En somme ce fut là toute une famille d'hommes audacieux jusqu'à la folie, magnifiquement violents, emportés eux-mêmes et emportant les autres, d'un essor superbe, une famille d'hommes supérieurs destinés à enseigner à leur siècle — au siècle de la foule — ce qu'est un homme supérieur ».

\* \* \*

Nietzsche se refuse à accepter la fatalité du processus de décadence. L'intervention d'une volonté passionnée peut opérer

un retournement décisif. La philosophie de l'avenir doit surmonter le nihilisme ; — et comment ? en le poussant justement à bout. Dès 1882, dans un fragment de *Par delà le bien et le mal*, Nietzsche avait entrevu la formule : « à travers le nihilisme contemporain, pour aller au-delà ». Le nihilisme, aboutissant logique de nos idéaux les plus élevés, découvre le caractère purement fictif de ces valeurs ; par là il constitue une étape nécessaire, mais qui sera dépassée. *La Volonté de Puissance* ébauche un mouvement qui, « dans je ne sais quel avenir, abolira ce nihilisme absolu, mais qui le présuppose logiquement et psychologiquement, qui ne peut venir qu'après lui, que de lui ». A Nietzsche échoit la mission d'accomplir ce renversement hardi. Conscient de la grandeur de sa tâche, redoutable entre toutes, Nietzsche s'y prépare résolument. « Ce n'est qu'une question de force : posséder tous les traits morbides du siècle, mais les compenser à l'intérieur, d'une force exubérante de construction et de restauration. L'homme fort. » « ...Les mêmes raisons qui causent l'amenuisement de l'homme haussent jusqu'à la grandeur les âmes plus fortes et plus rares. »<sup>1</sup>

Divers fragments de *La Volonté de Puissance*, distinguent deux types de nihilisme. Le premier, purement passif, signe de régression de la force spirituelle, se complaît en lui même ; « paresseux et résigné », il cède à la lassitude, s'abandonne à l'aboulie et à l'hésitation. Il en arrive à une sorte d'ivresse du néant... car « il y a une jouissance attachée au vide éternel de toute chose, un mysticisme du néant ». Nietzsche se rallie, au contraire, au nihilisme actif qui poursuit en pleine conscience, avec acharnement et méthode, l'œuvre de destruction, parce qu'il sait qu'à travers les décombres, il se fraye déjà « un nouveau chemin vers l'affirmative ».

<sup>1</sup> Certains passages s'élèvent au diapason le plus haut pour exprimer la conviction passionnée de Nietzsche :

« Je suis cet homme *prédestiné* qui détermine les valeurs pour des siècles. »

« Ce que je raconte, c'est l'histoire des deux prochains siècles. Je décris ce qui viendra, ce qui ne peut manquer de venir... »

« Il faudra... prendre des décisions de méthode à longue portée, pour des siècles, car il faudra bien que nous ayons un jour en main *la direction de l'avenir humain*... »

Contaminé par le pessimisme dont il est issu, encore trop hésitant et peureux, le nihilisme contemporain se cherche des consolations et des échappatoires. Nietzsche écarte avec mépris ces « prétendues réactions ». Toutes les « thérapeutiques psychologiques et morales » ne changent rien au cours de la décadence : misérables palliatifs, « formes de narcose », réveils déguisés et honteux du sacré ! « Vous me parlez de votre espérance. Mais n'est-elle pas courtaude et louche, n'est-elle pas sans cesse à guigner dans les coins pour voir si le désespoir n'est pas là, aux aguets ? »

Quant à lui, il a opté pour la voie courageuse : « le marteau ». Il faut consommer la mort de Dieu, renverser et briser les anciennes et les nouvelles idoles. Mieux encore, il faut franchir un dernier pas et s'attaquer à la vérité elle-même. Le « désespoir ne serait-il pas simplement la suite d'une foi dans la divinité de la vérité ? » Osons répudier ce dernier faux dieu. Puisque, au regard de la vérité, aucune valeur ne subsiste, choisissons franchement le mensonge. « Reconnaissons que le respect de la vérité est la conséquence d'une illusion et qu'il faut estimer plus haut la force plastique, simplificatrice, constructive, inventive. » <sup>1</sup>

Un acte arbitraire, qui prend son inspiration dans le Vouloir-vivre, posera délibérément les valeurs nouvelles. Ainsi l'homme assumera sa pleine responsabilité : il s'arrogera, au nom de la Vie, un droit de création discrétionnaire et illimité. La nouvelle philosophie nous exhorte ainsi à l'affirmation de la vie, au moment

<sup>1</sup> Adoptant un langage familier aux prophètes, Nietzsche annonce une succession de périodes : « viendra un temps... puis un temps ». Il prédit avec allégresse les crises et les catastrophes, et applaudit à l'approche de grands bouleversements. Le nihilisme actif, avide d'influence, appliquera un programme de démoralisation. Il doit précipiter la course à l'abîme. Il répandra sciemment un enseignement qui « trie » les hommes et qui « pousse les faibles à de certaines résolutions ». S'il les accule au désespoir, s'il augmente leur découragement jusqu'au désir d'auto-destruction, il fera œuvre salutaire. La diffusion du nouveau bouddhisme, issu de Schopenhauer, doit être favorisée, par calcul. Le désir de l'anéantissement, la dissolution de la volonté, constituent comme une forme lente de suicide collectif vers lequel marche l'Europe. On n'hésitera pas à les encourager. D'après certaines phrases, Nietzsche semble même avoir l'intention d'attiser le mécontentement afin de provoquer une explosion de désespoir « qui poussera les hommes à s'entre-tuer ». D'autres passages préconisent au contraire — mais, sans doute, pour un stade ultérieur — une morale du troupeau qui maintienne les masses dans la docilité et l'obéissance.

même où elle apparaît dépourvue de sens. « L'absurdité du devenir vital » une fois mise en pleine lumière, il faut savoir accepter le devenir et l'aimer en son déchaînement aveugle. Tel est l'enseignement du symbole de Dionisos. Une « transmutation » établira une nouvelle hiérarchie des valeurs selon qu'elles sont utiles ou nuisibles à la vie et promulguera les Tables d'une nouvelle société aristocratique destinée à assurer le triomphe des forts. Ainsi sera dépassé le type problématique de l'homme moderne : Hamlet et Faust, ainsi sera « imposé » un nouveau type d'homme.

Envisagé dans cette perspective, le présent de l'Europe change d'aspect et des éléments positifs s'y laissent discerner. Sans se départir d'un regard impartial, Nietzsche peut dresser un inventaire des « points forts » du XIXe siècle : progrès de la santé, réhabilitation du corps, « esprit de réalisme qui porte à voir et à accepter les choses comme elles sont, l'homme comme il est ». On constate un *retour à la nature*, compris de plus en plus à l'inverse de ce que Rousseau entendait par là, « aussi loin que possible de l'idylle et de l'Opéra ».

Nous pouvons en observer les manifestations dans divers faits de la vie courante. Notre « bonne société » est devenue plus naturelle, plus naturelle aussi notre attitude envers la connaissance, envers l'art, envers la morale, envers la nature elle-même. « En somme, ... l'européen du XIXe siècle a moins honte de ses instincts, il a fait un pas important vers l'aveu de son naturel absolu, c'est-à-dire de son immoralité sans amertume ». Ces heureuses dispositions pourront être encore renforcées par les contraintes nouvelles de la vie moderne : le service militaire obligatoire, avec de « vraies guerres », l'âpreté de la concurrence, une nouvelle ère probable de bouleversements et de danger. Si l'on ajoute à ces qualités dures et viriles, développées par les conditions matérielles de notre société, les vertus intellectuelles de l'esprit moderne : « la rigueur dans l'art de connaître », « une précieuse finesse », on admettra que la porte reste ouverte à l'espoir et l'on se posera même la question : l'Europe va-t-elle vers son déclin ou vers sa renaissance ? Les deux courants opposés coexistent et qui sait même si l'un ne serait pas la contre-partie de l'autre, si

la décadence ne s'accompagnerait pas d'un travail constructif qui s'effectue en dessous?... « Il est de fait que toute grande croissance amène aussi avec elle un immense effritement et une immense destruction : la souffrance, les symptômes de la décadence appartiennent aux époques d'immense progrès ». Réaffirmer et développer les éléments positifs, et en même temps accélérer la fin de ce qui doit périr, pousser dans sa chute ce qui tombe : par ce double effort le philosophe fera avancer l'humanité vers son nouveau destin. Et dans certains fragments dont l'accent rappelle les paroles inspirées de Zarathoustra, Nietzsche salue une nouvelle aurore. « Il y a de la grandeur, du sublime dans les mondes qui s'effondrent. Des douceurs aussi, des espérances et des couchers de soleil empourprés... »<sup>1</sup>

\* \* \*

Toute discussion concernant la décadence européenne s'avère, depuis Spengler, si dénuée de critères précis qu'il semble prudent, en cette matière, de s'en tenir au chapitre de l'art. Une confrontation avec l'époque actuelle semble confirmer l'exactitude des analyses de Nietzsche. Incontestablement, nous nous sommes enfoncés de plusieurs degrés dans la voie de la décadence. Ce serait un jeu de retrouver, chez les écrivains et les artistes contemporains, les symptômes de dégénérescence signalés par Nietzsche, et portés même à un point de virulence et d'acuité qui semble dépasser ses pires pronostics.

D'autre part, n'est-ce pas dans le domaine de l'art que l'ère moderne a manifesté des possibilités de renouvellement d'une fécondité inattendue? A l'heure où Nietzsche décrivait si bien les faiblesses et les falsifications qui déshonoraient son temps, l'art moderne découvrait une *nouvelle vérité* du lyrisme, une *vérité nouvelle* de l'expression. Par l'importance de ses conquêtes, l'art

<sup>1</sup> D'après certaines indications, la composition de la *Volonté de Puissance* était calculée de manière à produire une action psychologique sur le lecteur. Les trois premiers livres devaient se développer suivant un même mouvement « dramatique ». S'articulant autour d'un tableau de la décadence nihiliste, ils devaient se terminer sur un revirement brusque qui ouvrirait des échappées vers l'espoir et la nouvelle affirmation. « Chaque livre, comme une conquête, une entreprise — tempo lento — nœud dramatique vers la fin, catastrophe et délivrance. »

moderne a marqué un tournant décisif et inauguré une nouvelle période. Nul ne s'avisera pourtant de prétendre qu'il ait surmonté la décadence. Les signes de dégénérescence y demeurent aussi visibles que jamais et ils s'avouent d'ailleurs en toute complaisance. Si bien que cet art semble offrir l'exemple d'une réaction de force à l'intérieur même de la décadence ; il apporte une curieuse illustration des formules de Nietzsche. Le contenu, et peut-être même, le style de maints ouvrages de peinture ou de littérature pourraient être expliqués par l'irruption d'une énergie tendue dans un terrain dégénéré. La rencontre et les interférences d'un mouvement psychologique de défaite et d'une poussée d'énergie définissent quelques-uns des aspects essentiels de l'art contemporain.

Mais alors que les promoteurs de l'art moderne traduisaient un univers nouveau, dont ils eurent, très tôt, le pressentiment, un vrai contact avec le monde moderne devait être, au contraire, interdit à Nietzsche. Ne vivait-il pas le regard rivé sur un passé lointain et sur un lointain avenir ? irrémédiablement détourné du présent ? Fascinée par la Grèce « tragique » d'avant Socrate, sa pensée est restée prisonnière de l'image qu'elle s'en était fait. Assurément, il a tiré de ce modèle idéal des conceptions esthétiques géniales. Mais le caractère anachronique de ses vues historiques et de ses anticipations en affaiblit singulièrement la portée. Il a ignoré les forces vivantes du monde contemporain, il a méconnu les vraies valeurs contenues dans les réalités nouvelles.

Le côté agressivement chimérique de la pensée de Nietzsche ne saurait nous faire sous-estimer l'événement que représente son œuvre, ni oublier la reconnaissance qui lui est due pour avoir adopté avec tant de décision une perspective européenne. Il a su admirablement dégager certain courant hardi et vraiment créateur de la pensée moderne, mais ne l'a-t-il pas trahi en prétendant le « dépasser » ? et sa philosophie de l'avenir ne s'égare-t-elle pas à la poursuite d'un nouveau mythe ?

L'esprit européen, fidèle à ses vrais maîtres, ne consentira pas à se laisser détourner d'un humanisme réaliste, qui depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle tend à associer de plus en plus le sentiment de la grandeur de l'homme et les valeurs d'humanité.

**EDGARD FORTI**

AL-MOUTANABBI

## LA GRANDE AVENTURE D'UN POÈTE

Deux grandes révolutions secouaient convulsivement l'Irak vers la fin du troisième siècle de l'Hégire. La première fut la révolution des esclaves, la deuxième celle des Qarmates. Différentes en apparence, elles avaient toutefois deux traits communs : toutes deux procédaient d'un mouvement social profond et furent marquées par une violence extrême.

La première commença à Basra et finit par embraser tout l'Irak, exposant le Califat de Baghdad au plus grand péril. A bien des égards, ce mouvement ressemblait à la révolte de Spartacus. Et il ne fallut pas moins de quinze années de luttes pour en venir à bout. La deuxième éclata à Bahrein dans un milieu plus ou moins nomade ; elle devait bientôt gagner Koufa et s'étendre à toute la partie occidentale de l'Empire Musulman dont, un siècle plus tard, elle consacrait la dislocation définitive.

C'est au cours de ces années sanglantes, en 303 de l'Hégire, que naquit Al-Moutanabbi. Ses parents, qui avaient vécu la première de ces révolutions, souvent en évoquaient devant lui l'affreux souvenir. C'est dire que son enfance ne fut point bercée par la douceur de vivre. A peine adolescent, Al-Moutanabbi commença à fréquenter les rebelles nomades, dont il adopta bien vite les idées, et il se lança éperdûment dans l'action. Cependant, à l'âge de 17 ans, il dut s'enfuir pour échapper au pouvoir qui venait de rétablir l'ordre à Koufa. Réfugié d'abord à Baghdad, mais ne pouvant s'y fixer, il se vit une fois de plus contraint de chercher un nouveau refuge parmi les Arabes du Nord de la Syrie, où il passa toute sa jeunesse. Pour bien comprendre ce qu'elle fut, il importe de ne pas perdre de vue ses circons-

tances particulières et les conditions politiques, sociales et culturelles de l'Irak.

En effet, le pouvoir politique du Califat était, au cours du troisième siècle, en pleine décomposition. Les Califes eux-mêmes se trouvaient à la merci des chefs de la garnison turque. Il en résultait un désordre extrême : une administration corrompue poussait les fonctionnaires à s'enrichir le plus rapidement possible au moyen d'exactions, d'oppressions et de confiscations des biens. La classe moyenne était la première à ressentir le contre-coup de tels abus ; journaliers et esclaves avaient à subir, pour leur part, les pires traitements.

Cependant, au milieu de tant de désordres, la culture atteignait son apogée. Jamais les lettres, la philosophie, les sciences et les arts appliqués ne brillèrent d'un si vif éclat, jamais les études ne connurent un tel approfondissement, une telle diffusion. La conséquence immédiate en fut le réveil de la conscience sociale et individuelle. D'où deux phénomènes qui peuvent sembler contradictoires : d'une part, les classes opprimées prennent conscience de leur misère et cherchent à s'en libérer ; de l'autre, des individus cultivés et sans scrupules profitent de cette confusion pour tenter l'aventure, excitant les masses, se taillant des principautés plus ou moins éphémères.

C'est dans cette ambiance que grandit le poète. Très intelligent, il avait aussi une mémoire extraordinaire : la première lecture d'un livre de philologie suffisait pour le graver profondément dans sa mémoire. Très vite, il s'initia aux doctrines ésotériques de son temps. Haine du pouvoir établi, foi dans la branche opprimée de la famille du Prophète, croyance à l'incarnation divine de certaines personnes de haut rang, et, surtout, conviction profonde en la nécessité d'un bouleversement total de l'ordre social, tout cela fit de lui un Qarmate des plus actifs. Aucun poète avant lui n'a chanté le carnage et la soif de sang avec des accents plus sauvages, presque inhumains.

En Syrie, Al-Moutanabbi vécut dans un milieu fort différent du milieu irakien. Entouré de nomades arabes qui détestaient le gouvernement de Bagdad, alors soumis au joug étranger, au

surplus très ignorants et faciles à exciter, le jeune poète crut toucher enfin au but. Il rêva de devenir le chef d'une puissante armée et de conquérir quelques villes pour fonder, comme tant d'autres, une principauté. Il entendait une principauté modèle, fondée sur la justice sociale et régie par la primauté arabe. Aussi se mit-il en devoir de pousser de toutes ses forces à la rébellion ; il s'essaya même à faire quelques miracles pour convaincre son entourage qu'il jouissait de la faveur divine, ce qui lui valut le surnom d'Al-Moutanabbi, ou « faux prophète ».

Ses efforts furent vains ; il fut pris et jeté en prison ; il y resta presque deux ans. Il montra, au début de sa captivité, un caractère fier et indomptable, tendu vers l'espoir d'une évasion rapide. Il continua à chanter la vertu des guerriers et le mépris des non-arabes, ses oppresseurs. Cependant, en se prolongeant, sa captivité lui devenait de plus en plus dure ; son espoir d'évasion faiblissait. Ce fut enfin la défaillance. Un jour vint où il reconnut ses torts, proclama son repentir, loua son persécuteur, le gouverneur, et demanda sa grâce. Il l'obtint : il était encore jeune, donc excusable ; il était bon poète, donc futur panégyriste.

Al-Moutanabbi avait eu le loisir de bien méditer : certes, il n'aboutirait à rien s'il persistait dans ses convictions révolutionnaires. Qu'il renonçât donc au Qarmatisme, au moins en apparence. Il y avait, toutefois, un sentiment qu'il ne pouvait en aucune façon renier, c'est sa croyance au droit du peuple arabe à gouverner le monde musulman—et cela impliquait une haine invétérée pour tout étranger jouissant de quelque pouvoir.

Ainsi Al-Moutanabbi ne pouvait-il retourner en Irak, soumis au joug des Persans, qui tenaient le Calife en tutelle. Il ne pouvait non plus se rendre en Egypte, alors gouvernée par un prince turc, auquel devait succéder un régent nègre. Force lui fut donc de demeurer en Syrie, depuis longtemps refuge des Arabes mécontents. Il y mena la vie des nomades, gagnant sa vie en vendant ses éloges tantôt à un chef bédouin, tantôt à un gouverneur ou à un général, le long de la frontière arabo-byzantine.

Durant ces longues années, Al-Moutanabbi a connu la vraie

misère. Misère matérielle : il lui arrivait de vendre pour quelques « dirhams » un bon panégyrique et plus d'une fois il ne put trouver acheteur. Misère morale : il méprisait profondément ceux dont il faisait l'éloge. Il mentait, savait qu'il mentait et persistait à mentir, pour vivre d'abord, pour se faire connaître, ensuite. Aussi peut-on remarquer qu'à partir de ce moment Al-Moutanabbi partagea son poème entre lui et son bienfaiteur, ou plus exactement entre la nécessité et l'art. Un poème d'Al-Moutanabbi se compose de deux parties, plus ou moins égales. Dans la première, consacrée au poète lui-même, il met tout son lyrisme, ses ambitions, ses déceptions ; quant aux moyens de réaliser ses espoirs, ce sont toujours des moyens violents : le massacre, la guerre. Et, s'autorisant de la tradition et des règles de l'art poétique, qui permettaient au poète de tout dire, il n'hésite pas à marquer avec la fougue la plus brutale son mépris de la société, des mœurs, des institutions, et à dénoncer l'indignité des hommes et la nécessité de tout changer. Mais il prend plus volontiers un ton de fanfaronnade, moitié par instinct, moitié par désir d'éviter le blâme ou la rigueur des lois.

La seconde partie, consacrée au bienfaiteur, constitue la partie la plus banale du poème, à moins que le bienfaiteur ne soit un homme de mérite, capable de réaliser un jour les ambitions du poète. L'occasion s'en présentait ; il rencontrait parfois un gouverneur d'origine arabe qu'animaient l'amour de sa race et la foi en son avenir. Malheureusement ces rencontres étaient rares et de courte durée ; en outre, elles se terminaient par la déception la plus amère, soit que le gouverneur fût rappelé à Bagdad ou chassé par un rival plus fort, soit que le poète lui-même, par sa fatuité ou ses maladresses, se fît des ennemis à la cour et finît par s'en faire chasser.

Cependant, il put croire, vers la trentaine, que ses maux allaient finir et que ses espoirs seraient bientôt comblés. Il venait de s'attacher à l'Emir arabe Hamdanite d'Alep, Seif-al-Dawla. Ce jeune prince, aussi vaillant qu'ambitieux, occupait une position extrêmement importante, peut-être la plus importante de tout l'Empire. En effet, c'est à lui qu'incombait la protection des

frontières du monde musulman avec l'Empire byzantin. Ce prince n'était soumis à Baghdad que nominalemeut. En fait, il jouissait d'une indépendance absolue, prenait des allures de souverain et méprisait le gouvernement de Baghdad, corrompu par le luxe et impuissant même à protéger l'Islam contre les incursions des Chrétiens. En lui-même, Seif-al-Dawla détestait les Califes Abbassides : il aimait l'autre branche de la famille Hachimite, les descendants du Prophète. De plus, il rivalisait avec le prince-gouverneur de l'Egypte. Ce pays, riche et indépendant, dont la puissance s'étendait sur la Palestine et la Syrie du Sud, en usait de même envers Baghdad ; mais, situé loin de la frontière et n'étant pas appelé, comme Alep, à prendre part à des guerres fréquentes contre les Grecs, il demeurait tout occupé de lui-même.

Le monde musulman et surtout le Proche-Orient avaient une admiration sans bornes pour ce prince Hamdanite d'Alep, qu'ils tenaient pour le vrai défenseur de l'Islam, au point que le Calife lui-même dut lui décerner le titre de Seif-al-Dawla (l'épée de l'Etat). Al-Moutanabbi, après beaucoup d'efforts, obtint d'être reçu par le prince ; il obtint davantage encore, puisque celui-ci l'aima sitôt qu'il entendit son premier poème. Par la suite, le prince en fit son poète attitré, puis son compagnon et son favori ; il ne pouvait se passer de lui ni en temps de paix ni en temps de guerre ; tous les jours, le poète devait monter au palais pour prendre part aux plaisirs du prince ou assister à ses réceptions ; il avait aussi à réciter ses poèmes dans les grandes circonstances, quand Seif-al-Dawla recevait les ambassadeurs de Constantinople ou passait son armée en revue, avant ou après une expédition ; il le suivait dans ses campagnes, souvent victorieuses, quelquefois désastreuses, tantôt chantant ses victoires, sa valeur, l'endurance de ses armées, tantôt consolant le prince, expliquant le désastre, l'imputant aux circonstances ou à la veulerie des hommes.

Jamais poète arabe n'a chanté si magnifiquement la guerre ni exalté si brillamment les vertus arabes. Son enthousiasme le portait si loin dans ses dithyrambes qu'il en oubliait toute prudence et décochait des pointes aux autres princes de l'Empire musulman, à ceux de l'Egypte aussi bien qu'à ceux de Baghdad. Peut-être

s'en est-il repenti un jour. car son bonheur ne dura que dix ans à peine, et faillit même lui coûter cher. Comme tous les despotes, Saif-al-Dawla était fantasque. Il devenait de jour en jour plus exigeant. Le poète, lui, était fier et vaniteux, d'une susceptibilité presque malade. Il finit par blesser les grands de la cour et s'aliéner les princes, s'exposant ainsi lui-même aux risques les plus graves. Un jour, on le chercha sans le trouver. Il avait quitté Alep pour se rendre à Damas, alors possession égyptienne.

Une fois en sécurité, il entreprit des démarches pour se faire inviter à la cour d'Égypte. Il fit preuve de beaucoup de circonspection, car se rendre en Égypte ce n'était pas seulement trahir son prince et ami, Seif-al-Dawla, c'était aussi le premier pas vers une trahison beaucoup plus grave.

L'Égypte était alors gouvernée par Kafour, qui exerçait la régence au nom d'un jeune prince turc. Extrêmement laid mais fort intelligent, ce noir était fin politique et habile capitaine. Acheté comme esclave au marché de Fostât, Kafour ne tarda pas à gagner la confiance de son maître qui n'hésita pas à lui confier la direction du palais, puis la conduite de quelques campagnes en Syrie, d'où il revint couvert de gloire. En se rendant auprès de lui, Al-Moutanabbi ne se cachait guère qu'il manquait à la règle qu'il s'était tracée de n'accorder ses faveurs poétiques qu'à des Arabes. Il allait se mettre sous la protection d'un étranger, et quel étranger ! Il allait consacrer son art à l'éloge d'un noir ! Aussi hésita-t-il longtemps avant de prendre une telle décision. Kafour gouvernait la plus riche contrée de l'Empire. Aux yeux d'Al-Moutanabbi, ce régent pouvait être moins fin et moins susceptible que Seif-al-Dawla. Le poète pourrait donc obtenir en Égypte ce qu'il n'avait jamais pu obtenir à Alep, le gouvernement d'une province par exemple ou une haute charge à la cour. Certes, Kafour n'était pas un arabe mais son entourage l'était bel et bien. La ville de Fostât représentait un des centres les plus importants du monde musulman, tant par la richesse et la puissance politique de l'Égypte que par ses nombreuses écoles de sciences religieuses, philosophiques et historiques.

Al-Moutanabbi se rendit donc à Fostât. On se contenta de le recevoir et de le traiter avec beaucoup d'égards. Sans doute, le considérait-on comme un grand poète ; mais un poète doit faire l'éloge du maître dans les solennités, amuser le prince, recevoir une pension et accepter certaines libéralités. Al-Moutanabbi se convainquit bientôt que ses ambitions n'avaient jamais été plus vaines. Bien plus, ses vers, certainement fort goûtés par les lettrés et les savants, ne l'étaient guère du prince. Kafour voulait avoir un grand poète, ou plutôt il voulait « souffler » à son rival, Seif-al-Dawla, son poète favori qui, à ce qu'on disait, avait rempli le monde et occupé les hommes du « bruit » de sa poésie. Il était arrivé à ses fins. Al-Moutanabbi n'avait donc qu'à se tenir coi et se contenter de son sort. Mais rien n'était plus contraire au tempérament du poète que la tranquille médiocrité. L'enthousiasme d'Al-Moutanabbi, rongé par le regret de la cour d'Alep et de la société de son ancien protecteur, se refroidit bien vite. Le poète n'essayait même plus de déguiser ses sentiments. Il faisait de fréquentes allusions au souverain d'Alep, allant jusqu'à le nommer dans les poèmes composés en l'honneur de Kafour. A celui-ci, il ne ménageait guère les sarcasmes. A la cour, il se montrait rare et tiède, ne paraissant qu'aux grandes solennités. De son côté, Kafour lui marquait certaine méfiance et le faisait surveiller de près. Le poète se rendit bientôt compte qu'il était prisonnier à Fostât. Aidé de quelques Arabes, il prépara soigneusement sa fuite. Il s'y décida un jour qu'il devait paraître à la cour pour réciter les félicitations d'usage à l'occasion du grand Baïram. Craignant les poursuites et sachant que le pouvoir de Kafour s'étendait très loin en Syrie, il emprunta, à travers le désert arabe, un chemin connu des seuls Bédouins et arriva, quelques semaines plus tard, à Koufa, sa ville natale. Il l'avait quittée à 17 ans ; il y retournait après 30 ans d'absence, profondément déçu mais fort riche, car Seif-al-Dawla et Kafour l'avaient comblé de biens et lui-même était extrêmement avare. Avare au point de tuer un esclave sur le simple soupçon d'un larcin. Nous sommes bien loin du jeune Qarmate, de ce révolutionnaire exalté, désireux de bouleverser l'ordre établi pour instaurer la justice sur terre.

C'est maintenant un riche bourgeois qui, déçu dans sa mégalomanie, s'en console sur ses richesses et surtout son triomphal retour à Koufa. Pourquoi ne pas le dire ? ses premières années avaient été abreuvées d'amertume, car sa naissance n'était rien moins que douteuse. On parlait de sa mère comme d'une femme de bonne famille mais de son père on ne savait que le nom, Al-Hosseïn. Il n'avait pas manqué de malveillants pour lui faire partout sentir son infériorité. Il se défendait avec morgue, déclarant que rien n'est plus sot qu'une généalogie. La meilleure généalogie pour un homme, disait-il, c'est sa vie, ses actions. Tout de même, rentrant dans sa patrie précédé de son renom de plus grand poète du monde arabe, escorté d'une foule d'esclaves poussant devant eux des chameaux chargés de richesses, il jouissait avec vanité de son prestige et de sa propre estime.

Il vécut en grand bourgeois, envoyant à Kafour les satires les plus envenimées. Il n'y malmenait pas seulement le régent mais les Egyptiens et l'Egypte tout entière. Jamais ce pays ne fut dénigré par un poète ou un écrivain autant qu'il le fut par la plume d'Al-Moutanabbi. Il avait, depuis la prison, renoncé au Qarmatisme ou du moins à l'action révolutionnaire ; quand il se rendait auprès de Kafour, sa croyance en la suprématie arabe vacillait ; son séjour à Koufa acheva de détruire de façon définitive ses premières convictions. A 16 ans, il avait attaqué Koufa avec les Qarmates ; à 50 ans, il défendait Koufa contre les Qarmates. Comme une bande de Qarmates tentait de s'introduire dans la ville, notre poète vole à sa défense à la tête des bourgeois. La ville est bien défendue ; Baghdad, alertée, dépêche un détachement qui apporte un secours inutile. Al-Moutanabbi chanta les louanges du général, Baghdadien authentique, et récita son panégyrique sur la place publique. Non content d'avoir repoussé les Qarmates et chanté un Persan, le poète écrivit une satire acerbe contre ces mêmes Qarmates.

Ainsi, Al-Moutanabbi reniait définitivement toutes les convictions de sa jeunesse et de son âge mûr. Ce n'est plus qu'un poète que dévore un double souci : la gloire littéraire et surtout l'argent. Pour la gloire littéraire, il lui fallait aller à Baghdad la

faire consacrer. Il n'y fut toutefois pas reçu avec les honneurs qu'il espérait. Les milieux politiques ne pouvaient lui pardonner ses fanfaronnades auprès de Seif-al-Dawla ni les poèmes où il exaltait les Arabes et humiliait les autres races. N'avait-il pas déclaré que le prince d'Alep était « l'Épée de l'État » alors que ses rivaux en étaient les « Tambours » ? Aussi n'osa-t-il pas approcher le vizir et moins encore le Calife.

Il n'était pas aimé non plus dans le monde des lettrés. On le détestait et tenait en suspicion. Car Al-Moutanabbi était le premier poète qui eût osé acquérir une grande célébrité en dehors de leur ville, laquelle jusqu'alors se reconnaissait seule le droit de décerner les lauriers. Les poètes de Basra, ceux de Koufa, ceux de Syrie, ne se considéraient grands que consacrés par Baghdad. Al-Moutanabbi, lui, semblait avoir dédaigné la capitale, et, si déceptions et disgrâces ne l'avaient contraint de retourner en Irak, il n'aurait probablement pas songé à visiter la ville des Califes. Aussi bien les poètes de Baghdad n'attendirent-ils pas son arrivée pour le tourner en dérision ; ils s'abstinrent de le recevoir, de lui rendre visite, à l'exception d'un seul : celui-là fut assez discourtois pour le confondre, chez lui, par des questions insidieuses, et faire, par la suite, une publicité tapageuse à cette entrevue. Seuls, philologues et grammairiens tinrent à honneur de le fréquenter, lisant devant lui ses vers et écoutant ses commentaires.

Bien que ce fût un échec, son séjour à Baghdad ne découragea guère Al-Moutanabbi. Sa gloire était chose faite. Que la satisfaction personnelle qu'il allait chercher fût refusée à sa vanité, il s'y résignait, d'autant plus que sa passion pour l'argent ne pouvait trouver là son compte. C'est en Perse qu'il projetait d'aller chercher un surcroît de richesse. Là, à Chîrâz, résidait le grand roi dāilemite, 'Adod-al-Dawla, le plus puissant monarque de l'Est de l'Empire, qui devait quelques années plus tard avancer jusqu'à Baghdad pour y tenir sa cour et mettre le Califat en tutelle. Al-Moutanabbi décida d'aller le voir. Il est plus que probable que cette visite fut minutieusement préparée. Y avoir songé, l'avoir faite, constitue une rupture totale du poète avec tout son passé. Pour le chantre de la gloire et des aspirations d'une race méconnue,

mécontente, repliée sur elle-même en Syrie, devenir le chantre de la Perse et d'un roi oppresseur des Arabes, c'était inconcevable. Chose curieuse, la valeur morale d'Al-Moutanabbi a sans doute souffert de cette volte-face, mais sa poésie y a considérablement gagné. En Syrie, en Egypte, en Irak même, Al-Moutanabbi représentait le poète traditionnel, tout attentif à lui-même, aux hommes, aux réalités politiques et sociales, et pour qui la nature était encore muette. C'est tout juste s'il mentionnait les montagnes du Liban pour dire simplement qu'elles sont infranchissables en hiver. C'est à peine s'il consacre quelques vers au lac de Tibériade. Par contre, en Perse, la nature semble se découvrir à lui pour la première fois et l'attirer de façon irrésistible. Séduit par sa beauté, il se met à décrire les bois et les prairies ; comme il prenait part aux chasses royales, il renouvelle en même temps la tradition de la poésie cynégétique. En Perse, la poésie d'Al-Moutanabbi brille d'un dernier et vif éclat. Le poète est si bien reçu, si choyé, qu'il décide d'aller chercher sa famille et sa fortune en Irak pour venir se fixer définitivement à la cour de Chîrâz. Il prend congé du roi dans un beau poème, le dernier qu'il écrivit, l'an 354 de l'Hégire. Non loin de Baghdad, il est attaqué par des Bédouins qu'il avait insultés quelque temps auparavant à Koufa. Après une vaine résistance, il est massacré ainsi que son fils et ses esclaves ; ses bagages sont pillés. En voulait-on à ses biens ? Certes non. Il fut tué par esprit de vengeance. Vengeance personnelle : Al-Moutanabbi avait insulté ces Qarmates qui avaient attaqué Koufa. Vengeance partisane surtout : le poète avait trahi et la cause des Qarmates et celle des Arabes, et était devenu le défenseur de l'oppression bourgeoise et étrangère.

\*  
\* \* \*

Le sentiment profond des Arabes, mal résignés à leur sort, personne pourtant n'avait su mieux qu'Al-Moutanabbi l'exprimer. Nul autant que lui n'a eu pendant dix siècles l'audience des générations arabes. Aucune autre poésie n'a été si bien éditée, discutée, commentée que la sienne : on le vit bien, il y a quelque

12 ans, lorsque le monde arabe célébra dans toutes ses capitales, particulièrement à Damas, le millénaire de la mort du poète. On ne s'en tint pas à quelques conférences, mais chaque capitale eut une « semaine Al-Moutanabbi ». A Damas, un congrès réunit orientalistes et représentants du monde oriental. Ces manifestations n'étaient qu'un prélude. Toute une littérature allait jaillir autour du nom d'Al-Moutanabbi, au cours des quatre ou cinq années qui suivirent son millénaire. L'Europe elle-même s'y intéressa, puisque Monsieur R. Blachère soutenait en Sorbonne sa belle thèse sur le poète.

C'est que le monde arabe entre les deux guerres ressemblait et ressemble encore étrangement au monde arabe au temps d'Al-Moutanabbi. Monde qui n'a pas oublié et n'est pas près d'oublier son passé, qui ne saurait se consoler d'avoir perdu son importance d'autrefois et de se trouver aujourd'hui sous la domination de l'étranger. Au temps d'Al-Moutanabbi l'étranger était persan, turc ou nègre ; aujourd'hui, l'étranger vient de l'Occident. Mais les peuples arabes reconnaissent leur mécontentement et leurs espoirs dans cette poésie à la farouche fierté. Toutefois la valeur définitive de la poésie d'Al-Moutanabbi n'est pas là. Décadente et maniérée dans sa forme, cette œuvre possède une qualité qui constitue un appoint essentiel non pas à la littérature arabe seule, mais à la littérature mondiale. Al-Moutanabbi a introduit chez nous le pessimisme philosophique. En quoi il ne fut pas seulement un précurseur : le grand Abou-al-Ala procède directement de lui et Omar-al-Khayam indirectement, et, avec eux, à partir du quatrième siècle, tous les écrivains d'Orient et d'Espagne qui ont essayé de donner à la vie humaine une explication pessimiste. Cela est si vrai que l'on excuse certains critiques contemporains qui ont été jusqu'à voir dans Al-Moutanabbi un précurseur de Nietzsche. Car l'individu, dans son œuvre, se surpasse tellement que l'on est tenté de songer, en la lisant, au surhomme. On pourrait même aller plus loin encore et se demander si l'on n'y pressent pas quelques germes latents d'existentialisme. Tout cela, bien entendu, est gratuit. Ce qui reste, c'est que la poésie d'Al-Moutanabbi invite de façon pressante à ce genre de divagations. N'est-

ce pas lui, qui, pour la première fois dans notre littérature, osa opposer l'homme à Dieu, quand il s'écriait dans sa jeunesse folle :

« Quel est le sommet qui serait trop haut pour moi ?  
Quel est le danger que je pourrais craindre ?  
Tout ce que Dieu a créé  
Et tout ce que Dieu pourra créer  
Ne peut pas plus arrêter mon élan  
Qu'un cheveu sur ma tempe. »

Folie, dira-t-on. Sans doute, mais peut-on assurer que la philosophie de Nietzsche ou celle des existentialistes soit tout à fait à l'abri d'un léger souffle de folie ?

**TAHA HUSSEIN**

## ÉCRIRE POUR SON ÉPOQUE

Nous affirmons contre ces critiques et contre ces auteurs que le salut se fait sur cette terre, qu'il est de l'homme entier par l'homme entier et que l'art est une méditation de la vie, non de la mort. Il est vrai : pour l'histoire, c'est le talent seul qui compte. Mais je ne suis pas entré dans l'histoire et je ne sais comment j'y entrerais : peut-être seul, peut-être dans une foule anonyme, peut-être comme un de ces noms qu'on met en note dans les manuels de littérature. De toute façon, je n'ai pas à me préoccuper des jugements que l'avenir portera sur mon œuvre, puisque je ne peux rien sur eux. L'art ne peut se réduire à un dialogue avec des morts et avec des hommes qui ne sont pas encore nés : ce serait à la fois trop difficile et trop facile ; et je vois là un dernier reste de la croyance chrétienne à l'immortalité : de même que le séjour de l'homme ici-bas est présenté comme un moment d'épreuves entre les limbes et l'enfer ou le paradis, de même il y aurait, pour un livre, une période transitoire qui coïnciderait à peu près avec celle de son efficacité ; après quoi, désincarné, gratuit comme une âme, il entrerait dans l'éternité. Mais du moins est-ce, chez les chrétiens, ce passage sur terre qui décide de tout et la béatitude finale n'est qu'une sanction. Au lieu que l'on croit communément que la course fournie par nos livres après que nous ne sommes plus revient sur notre vie pour la justifier. C'est vrai du point de vue de l'esprit objectif. Dans l'esprit objectif on classe suivant le talent. Mais la vue qu'auront sur nous nos petits-neveux n'est pas privilégiée puisque d'autres viendront après eux qui les jugeront à leur tour. Il va de soi que nous écrivons tous par besoin d'absolu ; et c'est bien un absolu, en effet, qu'un ouvrage de l'esprit. Mais on commet à ce propos une double erreur. D'abord il n'est pas vrai qu'un écrivain fasse passer ses souffrances ou ses fautes

à l'absolu lorsqu'il en écrit ; il n'est pas vrai qu'il les sauve. Ce mal marié qui écrit du mariage avec talent, on dit qu'il a fait un bon livre *avec* ses misères conjugales. Ce serait trop commode : l'abeille fait du miel *avec* la fleur parce qu'elle opère sur la substance végétale des transformations *réelles* ; le sculpteur fait une statue *avec* du marbre. Mais c'est avec des mots, non pas avec ses ennuis, que l'écrivain fait ses livres. S'il veut empêcher que sa femme soit méchante, il a tort d'écrire sur elle : il ferait mieux de la battre. On ne *met* pas ses malheurs dans un livre, pas plus qu'on ne met le modèle sur la toile : on s'en inspire ; et ils restent ce qu'ils sont. On gagne peut-être un soulagement passager à se placer au-dessus d'eux pour les décrire mais, le livre achevé, on les retrouve. La mauvaise foi commence lorsque l'artiste veut prêter un sens à ses infortunes, une sorte de finalité immanente et qu'il se persuade qu'elles sont là *pour* qu'il en parle. Lorsqu'il justifie par cette ruse ses propres souffrances, il prête à rire ; mais il est odieux s'il cherche à justifier celles des autres. Le plus beau livre du monde ne sauvera pas les douleurs d'un enfant : on ne sauve pas le mal, on le combat. Le plus beau livre du monde se sauve lui-même ; il sauve aussi l'artiste. Mais non pas l'homme. Pas plus que l'homme ne sauve l'artiste. Nous voulons que l'homme et l'artiste fassent leur salut ensemble, que l'œuvre soit en même temps un acte ; qu'elle soit expressément conçue comme une arme dans la lutte que les hommes mènent contre le mal.

L'autre erreur n'est pas moins grave : il y a dans chaque cœur une telle faim d'absolu qu'on a confondu fréquemment l'éternité, qui serait un absolu intemporel, avec l'immortalité qui n'est qu'un perpétuel sursis et une longue suite de vicissitudes. Je comprends qu'on désire l'absolu et je le désire aussi. Mais qu'a-t-on besoin d'aller le chercher si loin : il est là, autour de nous, sous nos pas, dans chacun de nos gestes. Nous faisons de l'absolu comme M. Jourdain faisait de la prose. Vous allumez votre pipe et c'est un absolu ; vous détestez les huîtres et c'est un absolu ; vous entrez au Parti Communiste et c'est un absolu. Que le monde soit matière ou esprit, que Dieu existe ou qu'il n'existe pas, que le jugement des siècles à venir vous soit favorable

ou hostile, rien n'empêchera jamais que vous ayez passionnément aimé ce tableau, cette cause, cette femme ni que cet amour ait été vécu au jour le jour ; vécu, voulu, entrepris ; ni que vous vous soyez entièrement engagé en lui. Ils avaient raison nos grand-pères qui disaient en buvant leur coup de vin : « Encore un que les Prussiens n'auront pas ». Ni les Prussiens ni personne. On peut vous tuer, on peut vous priver de vin jusqu'à la fin de vos jours : mais ce dernier glissement du Bordeaux sur votre langue, aucun Dieu, aucun homme ne peuvent vous l'ôter. Aucun relativisme. Ni non plus le « cours éternel de l'histoire » ; ni la dialectique du sensible. Ni les dissociations de la psychanalyse. C'est un événement pur et nous aussi, au plus profond de la relativité historique et de notre insignifiance, nous sommes des absolus, inimitables, incomparables, et notre choix de nous-mêmes est un absolu. Tous ces choix vivants et passionnés que nous sommes et que nous faisons perpétuellement avec ou contre autrui, toutes ces entreprises en commun où nous nous jetons, de la naissance à la mort, tous ces liens d'amour ou de haine qui nous unissent les uns aux autres et qui n'existent que dans la mesure où nous les ressentons, ces immenses combinaisons de mouvements qui s'ajoutent ou s'annulent et qui sont tous vécus, toute cette vie discordante et harmonieuse concourt à produire un nouvel absolu que je nommerais *l'époque*. L'époque c'est l'intersubjectivité, l'absolu vivant, l'envers dialectique de l'histoire... Elle accouche dans les douleurs des événements que les historiens étiquetteront par la suite. Elle vit à l'aveuglette, dans la rage, la peur, l'enthousiasme les significations qu'ils dégageront par un travail rationnel. Au sein de l'époque, chaque parole, avant d'être un mot historique ou l'origine reconnue d'un processus social, est d'abord une insulte ou un appel ou un aveu ; les phénomènes économiques eux-mêmes, avant d'être les causes théoriques des bouleversements sociaux, sont soufferts dans l'humiliation ou le désespoir, les idées sont des outils ou des fuites, les faits naissent de l'intersubjectivité et la bouleversent comme les émotions d'une âme individuelle. C'est avec les époques mortes qu'on fait l'histoire car chaque époque, à sa mort, entre dans la relativité, elle s'aligne le long des siècles avec d'autres

morts, on l'éclaire avec une lumière nouvelle, on la conteste par un savoir neuf, on résoud pour elle ses problèmes, on démontre que ses recherches les plus ardentes étaient vouées à l'échec, que les grandes entreprises dont elle était si fière ont eu des résultats opposés à ceux qu'elle escomptait; ses limites apparaissent tout à coup et ses ignorances. Mais c'est *parce qu'elle* est morte; ces limites et ces ignorances n'existaient pas « à l'époque » : on ne vit pas un manque; ou plutôt elle était un perpétuel dépassement de ses limites vers un avenir qui était *son* avenir et qui est mort avec elle, elle était *cette* audace, *cette* imprudence, *cette* ignorance de son ignorance : vivre c'est prévoir à courte échéance et se débrouiller avec les moyens du bord. Peut-être nos pères avec un peu plus de science eussent-ils compris que tel problème était insoluble, que telle question était mal posée. Mais la condition d'homme exige qu'on choisisse dans l'ignorance; c'est l'ignorance qui rend la moralité possible. Si nous connaissions tous les facteurs qui conditionnent les phénomènes, si nous jouions à coup sûr, le risque disparaîtrait; avec le risque, le courage et la peur, l'attente, la joie finale et l'effort; nous serions des Dieux languissants mais certainement pas des hommes. Les âpres disputes babyloniennes sur les présages, les hérésies sanglantes et passionnées des Albigeois, des anabaptistes, nous semblent à présent des erreurs. A l'époque, l'homme s'est engagé tout entier en elles et, en les manifestant au péril de sa vie, il a fait exister la vérité à travers elle, car la vérité ne se livre jamais directement, elle ne fait qu'apparaître au travers des erreurs. Dans la dispute des Universaux, dans celle de l'Immaculée Conception ou de la Transsubstantiation, c'était le sort de la Raison humaine qui se jouait. Et c'est encore le sort de la Raison qui s'est joué lors de ces grands procès que firent certains états d'Amérique aux professeurs qui enseignaient la théorie de l'évolution. Il se joue à chaque époque, totalement, à propos de doctrines que l'époque suivante rejettera comme fausses. Il se peut que l'évolutionnisme apparaisse un jour comme la plus grande folie de notre siècle : en témoignant pour lui contre les gens d'église, les professeurs des Etats-Unis ont *vécu* la vérité, ils l'ont vécue passionnément et absolument,

à leurs risques. Demain ils auront tort, aujourd'hui ils ont raison absolument : l'époque a toujours tort quand elle est morte, toujours raison quand elle vit. Qu'on la condamne après coup si l'on veut, elle a eu d'abord sa manière passionnée de s'aimer et de se déchirer, contre quoi les jugements futurs ne peuvent rien ; elle a eu son goût qu'elle a goûté seule et qui est aussi incomparable, aussi irrémédiable que le goût du vin dans notre bouche.

Un livre a sa vérité absolue dans l'époque. Il est *vécu* comme une émeute, comme une famine. Avec beaucoup moins d'intensité, bien sûr, et par moins de gens : mais de la même façon. C'est une émanation de l'intersubjectivité, un lien vivant de rage, de haine, ou d'amour entre ceux qui l'ont produit et ceux qui le reçoivent. S'il réussit à s'imposer, des milliers de gens le refusent et le nient : lire un livre, on le sait bien, c'est le récrire. *A l'époque* il est d'abord panique ou évasion ou affirmation courageuse ; à l'époque il est bonne ou mauvaise *action*. Plus tard, quand l'époque se sera éteinte, il entrera dans le relatif, il deviendra message. Mais les jugements de la postérité n'infirmeront pas ceux qu'on portait sur lui de son vivant. On m'a souvent dit des dattes et des bananes : « Vous ne pouvez rien en dire : pour savoir ce que c'est il faut les manger sur place, quand on vient de les cueillir ». Et j'ai toujours considéré les bananes comme des fruits morts dont le vrai goût vivant m'échappait. Les livres qui passent d'une époque à l'autre sont des fruits morts. Ils ont eu, en un autre temps, un autre goût, âpre et vif. Il fallait lire *L'Emile* ou *Les Lettres Persanes* quand on venait de les cueillir,

Il faut donc écrire pour son époque, comme ont fait les grands écrivains. Mais cela ne signifie pas qu'il faille s'enfermer en elle. Écrire pour l'époque ce n'est pas la refléter passivement, c'est vouloir la maintenir ou la changer, donc la dépasser vers l'avenir, et c'est cet effort pour la changer qui nous installe le plus profondément en elle, car elle ne se réduit jamais à l'ensemble mort des outils et des coutumes, elle est en mouvement, elle se dépasse elle-même, perpétuellement, en elle coïncident rigoureusement le présent concret et l'avenir vivant de tous les hommes qui la composent. Si, entre autres traits, la physique newtonienne et la théorie

du bon sauvage concourent à dessiner la physionomie de la première moitié du XVIIIème siècle, il ne faut pas oublier que l'une était un effort continu pour arracher au brouillard des lambeaux de vérités, pour se rapprocher, par delà l'état contemporain des connaissances, d'une science idéale où les phénomènes pourraient se déduire mathématiquement du principe de gravitation et que l'autre impliquait une tentative pour restituer, par delà les vices de la civilisation, l'état de nature. L'une et l'autre esquissaient un futur ; et s'il est vrai que ce futur n'est jamais devenu un présent, qu'on a renoncé à l'âge d'or et à faire de la science un enchaînement rigoureux de raisons, du moins reste-t-il que ces espoirs vivants et profonds dessinaient un avenir au-delà des soucis quotidiens et qu'il faut, pour déchiffrer le sens de ce quotidien, revenir à lui à *partir* de cet avenir. On ne saurait être homme ni se faire écrivain sans tracer au-delà de soi-même une ligne d'horizon, mais le dépassement de soi est en chaque cas fini et singulier. On ne dépasse pas *en général* et pour le simple plaisir orgueilleux de dépasser ; l'insatisfaction baudelairienne figure seulement le schème abstrait de la transcendance et, puisqu'elle est insatisfaction de tout, finit par n'être insatisfaction de rien. La transcendance réelle exige qu'on veuille changer certains aspects déterminés du monde et le dépassement se colore et se particularise par la situation concrète qu'il vise à modifier. Un homme se met tout entier dans son projet d'émanciper les nègres ou de restituer le langage hébraïque aux Israélites de Palestine, il s'y met tout entier et réalise du même coup la condition humaine dans son universalité ; mais c'est toujours à l'occasion d'une entreprise singulière et datée. Et si l'on me dit, comme M. Schlumberger, qu'on dépasse aussi l'époque lorsqu'on vise à l'immortalité, je répondrai que c'est un faux dépassement : au lieu de vouloir changer une situation insoutenable, on tente de s'en évader et l'on cherche refuge dans un avenir qui nous est tout à fait étranger, puisque ce n'est pas l'avenir que nous *faisons* mais le présent concret de nos petits-fils. Sur ce présent-là nous n'avons aucun moyen d'action, ils le vivront pour leur compte et comme ils voudront ; en situation dans leur époque comme nous sommes dans la nôtre, s'ils utilisent nos écrits ce

sera pour des fins qui leur sont propres et que nous n'avions pas prévues, comme on ramasse des pierres sur la route pour les jeter au visage d'un agresseur. En vain tenterions-nous de nous décharger sur eux du soin de prolonger notre existence : ils n'en ont ni le devoir ni le souci. Et comme nous n'avons pas de moyens d'action sur ces étrangers, c'est en mendiants que nous nous présenterons devant eux et que nous les supplierons de nous prêter l'apparence de la vie en nous employant à n'importe quelle besogne. Chrétiens, nous accepterons humblement, pourvu qu'ils parlent encore de nous, qu'ils nous affectent à témoigner que la foi est inefficace ; athées, nous serons bien contents qu'ils s'occupent encore de nos angoisses et de nos fautes, fût-ce pour prouver que l'homme sans Dieu est misérable. Seriez-vous satisfait, M. Schlumberger, si nos petits-fils, après la Révolution, voyaient dans vos écrits l'exemple le plus manifeste du conditionnement de l'art par les structures économiques ? Et si vous n'avez pas ce destin littéraire, vous en aurez un autre qui ne vaudra guère mieux : si vous échappez au matérialisme dialectique, ce sera peut-être pour faire les frais de quelque psychanalyse, de toutes façons nos petits-fils seront des orphelins abusifs, pourquoi nous occuperions-nous d'eux ? Peut-être Céline demeurera seul de nous tous ; il est hautement improbable mais théoriquement possible que le XXI<sup>ème</sup> siècle retienne le nom de Drieu et laisse tomber celui de Malraux ; de toute façon, il n'épousera pas nos querelles, il ne mentionnera pas ce que nous appelons aujourd'hui la trahison de certains écrivains ; ou, s'il la mentionne, ce sera sans colère et sans mépris. Mais que nous importe ? Ce que Malraux, ce que Drieu sont pour nous, voilà l'absolu. Il y a pour Drieu, dans certains cœurs, un absolu de mépris, pour Malraux un absolu d'amitié que cent jugements posthumes ne pourront entamer. Il y a un Malraux vivant, un poids de sang chaud au cœur de l'époque, il y aura un Malraux mort, en proie à l'histoire. Pourquoi veut-on que le vivant s'occupe de fixer les traits du mort qu'il sera. Bien sûr, il vit en avant de soi-même ; son regard et ses soucis vont au-delà de sa mort charnelle, ce qui mesure la *présence* d'un homme et son poids ce n'est ni les cinquante ou soixante années de sa vie

organique ni non plus la vie empruntée qu'il mènera au cours des siècles dans des consciences étrangères : c'est le choix qu'il aura fait lui-même de la cause temporelle qui le dépasse. On dit que le courrier de Marathon était mort une heure avant d'arriver à Athènes. Il était mort et il courait toujours ; il courait mort, il annonça mort la victoire de la Grèce. C'est un beau mythe, il montre que les morts agissent encore un peu de temps comme s'ils vivaient. Un peu de temps, un an, dix ans, cinquante ans peut-être, une période *finie*, en tout cas ; et puis on les enterre pour la seconde fois. C'est cette mesure-là que nous proposons à l'écrivain : tant que ses livres provoqueront la colère, la gêne, la honte, la haine, l'amour, même s'il n'est plus qu'une ombre, il vivra. Après, le déluge. Nous sommes pour une morale et pour un art du fini.

JEAN-PAUL SARTRE

## POUR UN VITRAIL

Je parle d'un héros.

On l'appelait Goret. Je ne sais qui avait trouvé ce surnom ; il le portait exactement : de petits yeux vifs, un nez en pied de marmite, l'oreille en éventail, une bouche hilare dans un gros visage aux chairs roses et blanches. Dès sa neuvième année, il était Goret, comme d'autres furent, plus tardivement, le grand Ferré ou Richard Cœur de Lion.

L'école avait ses cancre ; mais nul ne le disputait à Goret. Installé au premier banc, sous la chaire, il somnolait doucement. Puis, reposé, demandait à sortir. Un jour que le maître faisait la sourde oreille, Goret dit : « Monsieur le maître, j'ai besoin, je vous promets ». Et quelques minutes après : « Ça y est, je l'avais bien dit ». De fait, on ne put bientôt plus douter que cela n'y fût. On le crut désormais.

Cette loyauté, cette rigueur à tenir une promesse, il ne les manifestait pas seulement à l'école. Il parlait peu ; mais on pouvait compter sur lui. On le vit bien quand il annonça, parlant de sa grand'mère, (il vivait avec elle ; c'était sa seule parente) : « Si elle continue à m'embêter, je lui flanquerai la fessée. — Que tu dis ! » Goret haussa l'épaule : « Arrive ! », nous conduisit en troupe, prit la vieille à bras le corps, lui releva le jupon et, en vérité, fessa sa grand'mère.

Dès qu'on le voyait approcher, les mains dans les poches, tanguant de la croupe et des épaules, on commençait à sourire. « Qu'est-ce que vous faites donc ? — Ben, on t'attendait ». Parfois, levant un peu la jambe, il lâchait un bruit sourd : « Et celui-là, vous l'attendiez ? » Puis il se grattait la tempe : « Ce n'est pas tout ça, mes agneaux : il faut faire quelque chose. » Mettre à sec un prunier, vider un étang, chasser les vaches d'un enclos à l'autre,

la nuit, dans une grange, voler une charrette, que l'on cache à deux lieues dans une saulaie : tout cela n'est rien, il y faut la manière. Goret l'avait.

Qu'on ne le croie pas futile. Il pouvait réfléchir et même, à ses heures, s'élever jusqu'à la pure méditation. Il avait un jour déclaré qu'il voulait être, bon Dieu ! enfant de chœur. Il le devint : qualité qui lui permit de nous introduire dans la sacristie. C'était un dimanche, après vêpres. Il ouvrit une armoire, saisit une hostie et, la considérant comme Hamlet le crâne de Yorick : « Tout de même, dit-il, mi-attendri, mi-farceur, dire que le bon Dieu tient là-dedans ! Une si petite chose, un si grand bon Dieu ! » Il la tendait à bout de bras, clignant de l'œil, dodelinant la tête. Il conclut : « Ah ! ce n'est pas de la petite merde ! »

On l'aimait bien. Bon et grand seigneur, il se laissait aimer et ne détestait personne, sinon, l'on ne savait pourquoi, un long garçon chétif, peureux et larmoyant, qu'il avait baptisé Porte-Guigne. Dès qu'il l'apercevait, il prenait une mine offensée. Il expliquait : « Ce n'est pas de ma faute ; sa tête ne me revient pas ». Si l'autre insistait : « Écoute, disait doucement Goret, sauve-toi. Je sens que je vais faire un malheur ». C'est bien la seule faiblesse qu'en douze ans de commerce j'aie pu relever en lui.

D'ailleurs il en fut puni. Vers la vingtième année, Goret tomba amoureux, et tout, cette année-là, saisons, récoltes et bétail, en parut bouleversé. Or, la fille qu'il aimait se fiança au Porte-Guigne. Pas un de nous qui n'attendît un éclat. Mais non ; simplement le bon Goret disparut pendant six mois, six mois d'hiver qu'il passa dans le bois communal, abattant tous les affouages. Il ne revint que le jour des noces, qu'il rehaussa de sa présence, bien qu'il n'y fût pas convié — tranquille, blagueur, buvant ferme, mais sans excès. La nuit tombée, Goret força la porte des nouveaux époux, flanqua dehors le mari et garda le terrain pendant près d'une heure. Nous avons tous pensé cette nuit-là qu'il méritait sa renommée. Le lendemain, il allait à la ville s'engager.

On ne se maintient pas à ces hauteurs. Je sais peu de choses sur la vie militaire de Goret : les trois ans qu'il passa en Afrique et les quatre, dans les tranchées. Toutefois il déclarait, à son retour

parmi nous : « J'aime encore mieux la chasse ». Et de sa vie d'homme mûrissant, puis d'homme mûr, je ne sais, hélas ! pas beaucoup plus. De temps en temps, on me disait : « Il s'est marié, il a des enfants, il fait le commerce du bétail. » Mais c'est dire de Pascal : « Il parut à Clermont, il rencontra Méré, il alla aux eaux ». Je voulais tenir pour impossible qu'après un tel départ, il eût rejoint la masse. Goret, un homme comme les autres ! Je doutais pourtant, j'étais déçu, je me sentais gros de reproches.

Voilà deux ans, quand je le revis enfin, c'était à l'église, lors d'un enterrement où Goret portait le drapeau des anciens combattants. Un Goret assez changé : alourdi, suiffeux, poussif, avec des poches livides sous les yeux, mais les yeux toujours vifs et d'un fier esprit.

— Goret, lui dis-je, montrant du regard la statue d'un pilier, il paraît que c'est toi qui en as fait don à l'église ?

Mille rides pointues pétillèrent dans l'épais visage :

— Tais-toi. Tu vas me faire éclater.

Un peu plus tard, il m'expliqua :

— D'abord ce n'est pas moi, c'est la femme, qui était malade et qui avait fait un vœu. Et puis tu l'as regardée ?

— Qui ?

— La statue, bon Dieu ! la sacrée statue ! Tu sais qui c'est ? Parce que, pour la choisir, c'est moi qui l'ai choisie, et payée — et pas deux sous, vu que j'aime bien ma femme.... Tu ne vois pas, non ?

Et dans un gloussement :

— Couillon ! C'est sainte Barbe !

Nous revînmes ensemble après l'enterrement. Et comme je lui faisais compliment de ses deux grands fils, qui nous précédaient :

— Bon ! dit-il, c'est pas méchant, mais ça a du sang de navet. Moi, je marche à la tombe, mais je ne suis pas remplacé.

Il y marchait en usant de son drapeau comme d'une canne ; ses bajoues tressautaient à chaque pas et les pans de la redingote tapaient sur le gros derrière. Mais certes on ne pouvait lui refuser une majesté véritable.

Il est mort la saison dernière. Au curé, qui venait l'assister et de la porte le saluait par son nom vulgaire : « Bonjour, monsieur Chastelin ». Goret, se haussant sur l'oreiller avec une grimace de douleur : « Je m'appelle Goret, monsieur le curé ! »

MARCEL ARLAND

# CHRONIQUES

## DE L'ENGAGEMENT

« Il ne serait pas étonnant que l'auteur le plus engagé de son époque... » lisais-je dans *Combat*. En effet, il ne serait pas étonnant que l'auteur le plus engagé de son époque... mais que cet auteur, précisément, soit André Gide, voilà qui peut et doit nous étonner, vu que nous avons lu certain essai sur et contre l'engagement, signé justement d'André Gide.

C'est un de mes vices : j'aime donner aux mots, et recevoir d'eux, un sens aussi peu imprécis que possible. J'avais donc inscrit dans mon dictionnaire portatif des termes à la mode : « *Engagé* ; adj., dans une Eglise, dans un parti (le plus souvent monolithique et granitique) ; l'écrivain engagé s'est donné en gage au parti, à l'Eglise ; il en touche parfois des gages. Ex : Aragon et Claudel sont des écrivains engagés ». Lecture faite des *Temps Modernes*, j'avais dû renoncer à ma définition. Que l'écrivain s'enrôlât dans un parti pour composer quelques affiches électorales, qu'il entrât comme rédacteur au Ministère de l'Information, et Sartre le condamnait : « Ce n'est pas ainsi qu'il faut entendre l'engagement littéraire. »

Soit. Mais comment ? Comme *L'Arche*, où je découvris cette ébauche de définition : « Toujours engagé, toujours double, M. Stéphane... » ? J'allais adopter ce nouveau sens : « *Engagé*, celui qui ne se donne qu'avec discernement, et sans jamais renoncer à se déprendre, à se reprendre. » J'allais tenir l'engagement pour une *valeur*, et Gide, en vérité, pour l'auteur le plus engagé. J'allais réviser mon petit dictionnaire, quand le hasard me mit sous le nez trois lignes de Jean-Paul Sartre : « Pour nous, en effet, l'écrivain n'est ni Vestale, ni Ariel : il est « dans le coup », quoi qu'il fasse, marqué, compromis jusque dans sa plus lointaine retraite. » Être dans le coup, dans le bain. Je reconnaissais à peu près le mot de Blaise Pascal : « Nous sommes embarqués. » Mais du coup je voyais

l'engagement perdre toute valeur, réduit soudain au fait le plus banal, au fait du prince et de l'esclave, à la condition humaine.

« Valeur ou fait ? Fait ou valeur ? », me demandais-je (sans angoisse mais non sans agacement) car, je l'ai dit, j'aime les mots précis. Sartre, que je rencontrai, voulut bien m'éclairer : « Que de bêtises on écrit sur l'engagement, et sur l'idée que je m'en forme. Pascal et Corneille, Montaigne et Michelet, ils étaient dans le coup, ils étaient *en-situation*. Et tous les écrivains du XVIIIème. Et Jean Genêt. Et Gide, parbleu ! Je le tiens pour engagé. Engagé dans la pédérasie, engagé dans la question noire, engagé un temps... » J'avais sorti mon calepin et je notais : « *Engagé* ; adj., se dit de tout artiste qui ne fait pas profession de ce que les anglo-saxons, usant d'un terme aussi galvaudé chez eux que chez nous *engagement*, appellent *escapism*. Ex. Tous les écrivains qui comptent sont *engagés*, sauf Toulet, Miomandre, quelques autres. » Aussitôt formée cette approximation, je dus la rejeter. Elle incluait tous les écrivains-fonctionnaires, tous les écrivains-curés, tous ceux précisément dont Sartre ne veut pas. Et puis, valeur ou fait ? Tout restait ambigu.



Le hasard me servit encore ; il me proposa la prière d'insérer des *Cahiers de la Pléiade* : « *Les Cahiers de la Pléiade* ne se croient pas tenus de prendre parti dans les grands conflits sociaux ou nationaux... Simple-ment espèrent-ils qu'il leur sera donné de recueillir divers textes curieux, modestes, et apparemment inutiles, que les autres revues ou périodiques, tout occupés de leurs projets grands et nobles, risquent de négliger ». De tous ces mots, dont chacun m'était délicieux, je retins surtout : « apparemment ». Quand il s'agit de savoir si la France regagnera l'amitié des peuples arabes, si les Russes disposeront à temps de la bombe atomique ou du microbe de la peste, sans parler du reclassement des postiers, ou des universitaires, trois pages de Jean Grenier sur *l'attrait du vide* sont apparemment inutiles ; quand il nous faut choisir une constitution, ou le chef de l'Etat, quelle apparence d'utilité au texte de René Daumal ? Quoi, un garçon s'amuse à essayer de s'empoisonner, il se met sous le nez une espèce de tampon imbibé de substance toxique, il respire jusqu'à *la limite*, il voit de ses yeux le célèbre cercle infini dont le centre est partout, nulle part la circonférence, il assure acquérir ainsi *l'expérience* d'un au-delà, de l'au-delà ; il répète ses tentatives jusqu'au point où l'esprit, le corps, sont menacés.

Or, je presentais soudain que Jean Grenier, René Daumal étaient par excellence des écrivains engagés. Car « être en situation », comme disent les existentialistes, n'est-ce pas d'abord « être en situation » d'homme charnel, doué ou affligé d'un certain système nerveux, d'un certain équilibre ou déséquilibre des humeurs (qu'aujourd'hui nous disons : hormones) ? Et si l'homme est d'abord « en situation » à l'intérieur de sa peau, quelque engagé que soit Nerval dans son essai sur les chansons populaires françaises, combien plus dans *Aurélia*, dans les *Chimères* ! Oui : engagé dans ses chimères, jusqu'à la folie, au suicide. *L'Immaculée Conception*, voilà bien la première forme, la plus exigeante, de tout engagement. Genêt, Amiel, ou Sade, deviennent les parangons de l'écrivain en situation d'homme charnel. « Être le plus moi-même, c'est être le plus voleur. Mais être le plus voleur c'est être le plus moi-même puisque mon goût du vol sort de mon homosexualité. » (Jean Genêt).

Aussitôt pourtant je retombais en équivoque. Enfoncés en eux-mêmes, engagés en eux-mêmes, Amiel, Sade ou Genêt le sont *fatalement*. Une adhésion si parfaite qu'elle ne laisse aucun espoir de décollement, de recul, ou si l'on préfère, de dégagement, ce peut constituer un curieux fait biologique, un fait émouvant. Si toutefois, comme Sartre, on tient aussi l'engagement pour l'expression même de notre liberté et donc pour une valeur, Sade ou Genêt, trop engagés *en soi-même* pour le rester *envers* soi-même, ne donnent de l'engagement que des images fausses.



Prisonnier de sa chair singulière, l'homme est *en situation* dans un autre corps, social celui-là (famille-classe-patrie-civilisation) qu'il n'a pas plus choisi, le plus souvent, qu'il n'a élu sa rate, ou sa valvule mitrale. « Nous sommes embarqués. » *Nous*. Et non pas : « Je suis embarqué. »

Les tyrans voudraient que les relations de chaque homme au corps social deviennent aussi nécessaires que celles de chaque homme à ses nerfs. A les en croire, chacun *doit* s'engager, prendre un parti, un seul, le seul parti qui, et qui, et qui n'a jamais tort, l'unique parti qui, bref : le parti unique, le nôtre. Et malheur à qui choisit l'autre seul parti qui, et qui, et qui n'a jamais tort, l'autre parti unique, le leur !

Ah ! que le temps est loin des bon vieux patriotismes libéraux, un peu bêtas, ceux qui prenaient pour devise : *right or wrong, my country*. *Right or wrong* ! Nos partis n'en sont plus là. Chacun se veut infallible ; chacun dispose d'un pape, et, tout naturellement, dispose des écrivains.

Ceux-ci redeviennent ce qu'ils étaient aux origines, des docteurs de la loi, ou des scribes.

Alors que Marx analysait avec justesse l'*aliénation* (partielle) de la conscience dans les sociétés où sévit la lutte de classe, nous constatons qu'aujourd'hui, dans les partis qui se réclament de lui, stalinien ou trotskiste, nul ne peut s'engager qu'il n'ait au préalable aliéné *toute* liberté intellectuelle et morale. Le « mot d'ordre » du groupe est la pensée de chacun. A chaque échelon, un « responsable ». Tout scrupule prenant alors le nom de « diversion », tout dégagement, de « trahison ». Reconnaissons que les religieux de tous ordres n'hésitent point à prêcher et à faire aujourd'hui ce que demain ils choisiront d'interdire et de condamner. C'est l'Ordre toutefois qui dit le bien, puis le vrai. Si les reniements de la conscience individuelle ne coïncident pas avec ceux qu'impose le groupe, et que, pour demeurer fidèle à *son* bien, à *sa* vérité, tel membre de la communauté décide alors de récupérer la conscience qu'il avait aliénée, que d'injures, de menaces ! Or, pour une conscience d'homme, il n'est de progrès moral, intellectuel, que par un constant désaveu des erreurs connues pour telles. Homme de savoir et de bien, renégat perpétuel, c'est tout un.

Dans tout pays à parti unique, je n'imagine donc d'autre engagement que celui de l'homme seul, et qui, péniblement, d'hérésies en erreurs, retrouve peu à peu la méthode cartésienne, l'ivresse des vérités lentement approchées, âprement suspectées, patiemment éprouvées, mais alors défendues avec passion, jusqu'au bûcher *inclusivement*.

\*  
\* \*

Ainsi, parce que l'engagement d'Amiel ou de Genêt ne peut acquérir aucune qualité morale, celui d'Aragon, de Claudel, soumis qu'ils sont à d'autres forces irrépressibles, celle du Parti, de l'Eglise, ne sauraient non plus s'ériger en *valeurs*. Alors toutefois que, dans l'état présent des sciences biologiques, Jean Genêt ne peut pas ne pas rester soi-même, les relations de la conscience individuelle et de son corps social demeurent toujours plus lâches, beaucoup plus, que ses attaches au corps de chair. Même dans les pays totalitaires. A plus forte raison dans les quelques régions, de moins en moins nombreuses, que les nouveaux sacrés n'ont pas régénérées (ou pas encore). La France, par exemple, tolère jusqu'à présent la division du travail entre le prêtre et l'écrivain. On y trouve l'homme divers et notamment cet homme-ci : décidé à tout

risquer — ses biens, sa liberté, sa vie — pour ce qu'il croit le bien du peuple, mais qui, lorsqu'il compose un poème, n'a souci que des lois du vers, et de ses amours ; lorsqu'il choisit d'écrire un livre, polit un essai sur l'ascèse taoïste ; ou bien cet homme-ci : répugnant à toute agitation, à toute action, à tout acte politique, refusant même de voter, mais qui dans ses écrits reconstruit gravement le monde, ou contribue à le détruire ; et celui-ci, que j'allais oublier : également pris par l'action et par l'écriture, mêlant l'une à l'autre et l'autre à l'une, franc-tireur et partisan, mais partisan d'un parti qu'il a pris de lui-même en toute liberté, en se sachant responsable. Tous engagés en quelque sorte.

Suffit-il donc pour s'engager, de prendre un parti, quel qu'il soit ? Si oui, Bazin, Bourget, Bordeaux ne le font pas moins que Malraux, ou Nizan. De vrai, prendre parti pour le bien du peuple, en quoi serait-ce plus *engageant* que de prendre parti pour les biens des hommes riches ? Et qu'on n'objecte ni l'insincérité, ni l'erreur des bourgeois. Il est des bourgeois sincères. Même le fascisme a ses purs. Quant à l'erreur, qui s'en juge exempt ?

Et pourquoi voudrait-on ne tenir pour engagés que ceux qui prennent parti dans les querelles de leur temps ? Nous lisons volontiers, et nous avons raison, *La Sagesse* de Charron. Or ce Charron, qui prêchait des sermons catholiques lorsque les papistes régentaient sa bonne ville, le voilà protestant quand surviennent les Réformés. Engagé plus profondément *envers* la sagesse que *dans* telle religion, lui contesterons-nous le titre d'engagé ? Non, s'il accepte les risques. (J'avoue mal comprendre qu'André Breton ait pris jadis la défense d'Aragon lorsque la police demandait compte à celui-ci de quelques appels au meurtre. Poursuivre un poète ? pour un poème ? Voyons, ce n'est pas sérieux : ce n'est que de la poésie. Même aberration quand les amis de Maurras, qui désignait au bourreau celui-ci, et cet autre à l'assassin, s'étonnent qu'on l'ait enfermé : rien de grave, à les en croire — de la prose, tout simplement. Et ces jérémiades, après un siècle et demi, sur la mort d'André Chénier, « cet exquis poète, ah ! *la jeune Tarentine*, je ne veux pas mourir encore, il y avait de l'agneau en lui ». On oublie que Chénier écrivit en prose des pages virulentes, et fort belles, qui s'en prenaient aux Montagnards, les insultaient, les menaçaient, des pages où Chénier savait et disait qu'il exposait sa vie. Il la perdit en effet dans l'affaire. Ne le plaignons pas ; il était engagé ; heureux les écrivains qui meurent pour quelque chose, une théorie de Dieu, de la césure, ou de l'Etat.)

\*  
\* \* \*

L'étonnant, écrit Barrès, c'est qu'il y ait eu un premier martyr. Étonnant ? pourquoi ? Un millionième martyr, oui, voilà qui peut nous stupéfier, ou que tant de gens aient témoigné pour tant de causes qui ne valent pas un fétu ; ainsi, plusieurs sont morts pour garder le droit d'affirmer qu'ils avaient chevauché un bâton enduit de sperme, et volé de la sorte jusque dans une clairière où se trouvaient déjà quelques clercs et ribaudes, chacun pourvu de son bâton magique — sans oublier Messire Satan, dont chacun baisait le cul.

Quelques idées justes ont eu leurs martyrs, j'en conviens, leurs témoins, leurs engagés ; les idées fausses, et les folles, en comptent un bien plus grand nombre. L'engagement, s'il témoigne pour celui qui le contracte, ne saurait donc se substituer à l'élaboration et au choix des valeurs. Tant vaut ce à quoi l'on se voue, tant vaudra l'engagement. Alors ? Alors, « le mot d'engagement est très vague Il faudrait bien nous en dégager, de ce mot. » (Jean Wahl).

ETIEMBLE

## VENUS MUTILÉE

La découverte des statues de l'ancienne Grèce, tronquées par les années<sup>1</sup>, la mer, la poudre à canon, a donné jour à une conception nouvelle du corps humain, conception qui, jusqu'à présent, n'a été analysée que par l'imagination créatrice. Parce qu'elles n'ont pas été préservées dans les villas ou les copies romaines, ces statues ont souvent perdu les pieds, les mains, la tête (morceaux qui révèlent le caractère de la personne et qui permettent de distinguer l'individu), de sorte que l'attention se trouve dirigée vers les qualités plus précisément sexuelles du corps. Les mains et les pieds sont beaucoup plus personnels que les cuisses et les seins. Même quand la tête fut épargnée, comme dans l'inoubliable Vénus des Marins de Rhodes, le visage ne reste que vaguement féminin, les traits ayant été usés pendant des siècles par l'eau de mer. Aujourd'hui cette statue n'a plus de bras ; ses pieds sont enveloppés dans un vêtement qui, en glissant sur les cuisses, se trouve immobilisé en marbre.

Ce qui reste de la Vénus mutilée représente ce que la femme a de commun avec toutes les autres, ce qui est symbolisé par la déesse elle-même. Un portrait (au sens tronqué que nous donnons à ce mot), exige que la personne soit vêtue, car le portraitiste, en général, cherche à isoler l'individu dans son espèce. D'un autre côté si, dans une étude de nu, la tête, les mains et les pieds sont doués de personnalité ou bien d'intelligence, l'attention se trouve fâcheusement divisée entre l'universel et le particulier. C'est ce qui nous arrive dans les nus de Cranach, ces grandes dames allemandes qui, dévêtues, deviennent de si bizarres objets.

Nous retrouvons déjà l'idée de l'inconscient collectif de Jung, selon qui pénétrer dans la vie émotive, c'est se perdre dans une immense mer souterraine de sensations et de connaissances humaines. Il se peut donc que l'intérêt montré par l'art moderne pour le torse nu soit l'expression

<sup>1</sup> Si M. Wilenski a raison lorsqu'il constate que beaucoup de ces statues anciennes ont été mutilées récemment et à dessein cela ne fait que confirmer ma thèse : le torse en marbre satisfaisait donc un besoin de l'inconscient des gens du dix-neuvième siècle.

plastique d'une importante découverte scientifique ; mais on n'en peut conclure si c'est de l'intuition de l'artiste que jaillissent les grandes découvertes, ou de l'hypothèse du savant.

Il y a aussi la difficulté technique. Ceux qui ont fait du dessin savent que la tête, les mains et les pieds sont difficiles à dessiner et surtout à fixer au corps, tandis que la représentation même inexacte du torse permet des effets intéressants si la ligne est audacieuse et délicate. On se souvient des déplorables têtes qu'Eric Gill ajouta aux études de corps féminin qu'il a rassemblées en volume. La composition devient en effet plus difficile, car la tête, les mains et les pieds sont à la fois psychologiquement et organiquement centrifuges. Heureuse solution que celle d'Henry Moore, qui réduit la tête et diminue ainsi l'intérêt qu'on y porte ; en même temps qu'il unit mains et pieds à l'intérieur de limites solides (invention dont l'importance n'est pas seulement technique).

Ici se pose un autre problème : quelle est la proportion du physique et du spirituel dans la passion amoureuse des hommes ? Gill se mettait à la torture afin de voir Dieu dans une femme nue. Mais l'intégration de ces éléments est si imparfaite dans les dessins auxquels j'ai fait allusion qu'ils hésitent entre la mystique et la pornographie. Le poète Spenser prodigua son art pour exprimer cette sensualité même qu'il voulait attaquer. Ne se souvient-on pas de l'embarras des poètes qui font l'éloge des qualités intellectuelles ou spirituelles de leurs maîtresses ? Quel soulagement ils éprouvent à se trouver en dehors de l'épiderme ?

*The Extasie* de John Donne s'achève ainsi :

*To'our bodies turne wee then, that so  
Weake men on love reveal'd may looke ;  
Loves mysteries in soules doe grow,  
But yet the body is his booke.  
And if some lover, such as wee,  
Have heard this dialogue of one,  
Let him still marke us, he shall see  
Small change, when we'are to bodies gone <sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> *Tournons-nous donc vers nos corps, de sorte que  
Les hommes faibles puissent voir l'amour révélé ;  
Les mystères de l'amour poussent dans l'âme,  
Mais le corps reste toujours son livre.  
Et si quelque amant, tel que nous,  
A entendu ce dialogue d'un seul,  
Qu'il continue à nous remarquer, il verra  
Bien peu de différence, quand nous revenons à nos corps.*

Plus que n'importe quelle œuvre moderne, *The Extasie* de Donne se rapproche de la synthèse équilibrée du personnel et de l'impersonnel, du physique et du spirituel, du particulier et de l'universel.

Après Donne, c'est William Blake (celui qui se promenait nu avec sa femme, dans son jardin) qui réussit le mieux cette synthèse : diminuant à la fois dans son œuvre graphique le caractère des visages, insistant sur la ressemblance plutôt que sur la différence anatomique de l'homme et de la femme. Cette idée-là précède une découverte qu'ont faite les psychologues : en toute personne coexistent certaines qualités de l'un et l'autre sexe ; dans son œuvre et sa vie, Blake, intuitivement, a si bien intégré la vie de l'homme que nous n'avons pas fait mieux.

Dès avant la mort de Blake, il y avait hélas scission : voyez, côte à côte, le torse nu et la femme victorienne dissimulée sous le volume de ses vêtements. Darwin a beau démontrer que les mêmes lois s'appliquent également à toutes les manifestations de la vie ; Marx, interpréter tout âge et toute société par le moyen d'une théorie économique ; Frazer, dégager l'unité de toute mythologie et Jung apporter l'idée de l'inconscient collectif, de toutes la plus unifiante, l'esprit victorien se révoltait contre ces idées universelles, et prenait pour guides l'anti-réformiste, le missionnaire, le gentleman victorien, le savant ès études classiques, et l'architecte de l'empire.

Une telle scission se transcrit en faille dans la vie émotive ; outre l'intérêt qu'on porte au torse nu, un goût se marque pour la tête, les mains, les pieds, dans l'œuvre d'art. Voici comment Tennyson, ce victorien, décrit l'héroïne du poème *Maud* :

*Maud with her exquisite face,  
And wild voice pealing up to the sunny sky,  
And feet like sunny gems on an English green.*<sup>1</sup>

De la petite mendiante (*The beggar Maid*) il écrit :

*One praised her ankles, one her eyes,  
One her dark hair and lovesome mien.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Maud au visage exquis,  
A la voix sauvage qui résonne jusqu'au ciel riant,  
Aux pieds comme des bijoux riants sur un gazon anglais.*

<sup>2</sup> *L'un vante ses chevilles, l'autre ses yeux,  
Un autre ses cheveux foncés, et sa mine amoureuse.*

Il arrive que parfois d'autres parties du corps apparaissent dans la poésie de Tennyson. Il y a la petite fille, dans *The princess* :

..... and there beside,  
Half-naked as if caught at once from bed  
And tumbled on the purple footcloth, lay  
The lily-shining child. <sup>1</sup>

Et Cléopâtre dans *The dream of fair women* :

..... half  
The polish'd argent of her breast to sight  
Lay bare ..... <sup>2</sup>

Mais dans ces cas, la description devient vague ; elle s'interpose entre l'objet et le lecteur. L'argent iréel des seins de Cléopâtre s'accorde mal avec *a queen with swarthy cheeks* (une reine aux joues basanées). Même dans l'intimité de sa chambre, Godiva ne se met pas nue avant sa fameuse promenade à cheval dans les rues de Coventry mais, en se dévêtant,

.... shook her head,  
And showered the rippled ringlets to her knee. <sup>3</sup>

C'est ainsi que l'œil de Tennyson, charmé par des cheveux, des lèvres et des yeux, descend avec empressement et discrétion à travers le sein drapé, et les autres *lineaments* qu'il ne convient pas de préciser jusqu'à ce qu'il arrive au *tender little thumb* d'Enid, aux petits pieds sans nombre qui se trémoussent, avec beaucoup de charme il est vrai, sur le gazon de son paysage classique.

La personne drapée, le torse nu sont les deux pôles de toute vie affective non intégrée.

A l'âge de la pierre, l'art nous propose une conception simple, complète, équilibrée, de l'homme et de l'animal. Nous ne pouvons pas y revenir ni vivre à la façon des Grecs anciens, des artisans du Moyen-

<sup>1</sup> ... et là, tout près,  
Demi-nue, comme arrachée à son lit  
Et tombée sur le tapis de pourpre,  
L'enfant gisait, brillante comme lys.

<sup>2</sup> ..... la moitié  
De son sein d'argent poli à la vue  
S'étalait.....

<sup>3</sup> ... secoua sa tête  
Et ses boucles frémissantes l'inondèrent jusqu'aux genoux.

Age. Notre problème est neuf dans l'histoire de la planète. Comme auparavant la découverte des statues tronquées, celle des dessins néolithiques et de la sculpture nègre nous en impose de nouveau l'urgence. Il nous faut rassembler l'individuel et le spécifique, concilier le torse et le visage, refaire un homme complet.

C'est Maillol qui, dans son œuvre, résoud parfaitement la pseudo-antinomie. En quoi le voici plus grand que Rodin, chez qui les mains toujours se tordent. A notre époque ce sont les membres disproportionnés de Picasso et ses doubles profils qui concernent notre problème. Les formes centripètes d'Henry Moore, aux extrémités jointes, aux yeux qui regardent en dedans, peuvent être considérés comme le symbole de cette introspection où se réfugient quelques jeunes écrivains ; mais c'est plutôt le signe d'une intégration. Il est possible que pour le moment cette victoire soit trop personnelle encore et trop neuve.

Que conclure ? Est-ce par affectation que les poètes et les philosophes disent que deux personnes humaines peuvent se donner en même temps les délices du corps et celles de l'esprit ? Notre intimité sexuelle sera-t-elle empêtrée ? Plus de naturel devant le nu, plus de liberté dans l'esprit, une connaissance moins superficielle des mécanismes de notre conduite, n'est-ce pas le moyen de réconcilier l'homme avec soi-même ? Dans la manière dont les arts plastiques traiteront le corps humain, nous lirons une réponse.

**GWYN WILLIAMS**

## INTRODUCTION A LA PEINTURE THÉBAINE

C'est notre acte qui découpe dans la continuité du monde les objets que nous utilisons.

BERGSON

Les tombes de la Nécropole de Thèbes appartiennent généralement aux XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> Dynasties. Elles apportent à l'Art Égyptien la contribution la plus importante de peintures et de bas-reliefs pour cette période du Nouvel-Empire, qui, une fois de plus, après les riches épanouissements des Ancien et Moyen Empires, semble glorieusement perpétuer les principes et les traditions de cet art à la fois symbolique et réaliste qui remonte aux origines de l'histoire de l'Égypte.

Cependant, un examen attentif montre dans le dessin, la composition et dans la conduite de la couleur des peintures de cette période une tendance vers un naturalisme sensuel qui, en vertu d'un syncrétisme habituel en Égypte, vient se superposer sur le fonds commun des thèmes et des formes traditionnelles. Cette expression nouvelle qui semble l'ébauche d'un art visuel et sentimental qui se penche sur les aspects pittoresques de la nature, apparaît, à travers la sensibilité des artistes toujours individualistes et précurseurs, comme le reflet de la mobilité de la vie et de la pensée au cours d'une période où l'Égypte — après avoir prodigieusement développé sa puissance et ses richesses — commença à entrer en relation avec les peuples du Proche-Orient et des îles côtières, qui portaient en eux les germes d'une autre pensée et d'une autre civilisation, celle qui devait fleurir un jour sur le sol de la Grèce classique. Elle prépare et accomplit alors cette révolution sociale et religieuse qui aboutit à la religion monothéiste d'Amarna.

La Restauration du culte amonien, sous Horemheb, marque une brève réaction contre ces acquisitions récentes. Après elle, l'art des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> Dynasties à côté d'un brusque envahissement des tombes par des représentations religieuses (culte des rois fondateurs de la XVIII<sup>e</sup> Dynastie, restaurateurs de l'unité et de la grandeur de l'Empire; culte des Dieux infernaux; culte des morts et représentations de la vie de l'au-delà) souvent d'une exécution grossière et lâchée, devient plus raffiné et en même temps plus monumental. Dans de grandes compositions équilibrées, un dessin expressif et élégant qui recherche la beauté des formes, la puissance ou la grâce des gestes, des attitudes, des draperies, et une couleur subtile qui souligne la fraîcheur des teints, la souplesse des chevelures, l'éclat sensuel des yeux et des bouquets concourent vers un effet pictural d'ensemble.

L'accession au pouvoir des rois prêtres, le retour à un formalisme religieux, la décadence de la puissance militaire et politique de l'Égypte, les dynastes étrangers enfin, portent un coup fatal à l'art égyptien. Dès la XXI<sup>e</sup> Dynastie les tombes de Tanis témoignent de la pauvreté de conception et d'exécution. Nous rencontrerons encore de beaux objets, des techniques savantes, un « désir » qui trouvera sa forme, sous les Dynasties Saites, dans un pastiche de l'art de l'Ancien Empire. On construira encore d'immenses tombes, des temples grandioses où, dans la volonté de se perpétuer, on inscrira la somme des connaissances du passé, mais la flamme qu

par trois fois depuis les origines avait animé l'art égyptien ne se rallumera jamais plus.

L'Art Vivant, et probablement l'esprit créateur de l'Égypte, sont morts sous la XXe Dynastie, malgré le soutien des conventions millénaires qui en perpétuaient l'apparence.

Les visiteurs de la Nécropole de Thèbes viennent généralement dans cet immense Musée avec une préparation insuffisante pour en comprendre et goûter les peintures.

Choqués par les conventions du dessin, de la perspective, de la couleur et de la composition égyptiens, ils voient se dérouler des scènes dont le sens leur échappe et sont désorientés par le désordre chronologique des visites qui ne leur permet guère la perception de cette évolution rapide et exceptionnelle qui, au Nouvel Empire, se produisit pour la première fois dans l'art égyptien. Accoutumés aux formes de la peinture occidentale, qui se rattache au cycle de la civilisation gréco-latine, ils cherchent en vain à retrouver là quelques-unes de leurs sensations habituelles.

Or, cette peinture, base de leur culture, est essentiellement visuelle. Les formes, le monde y sont représentés, par rapport à un point de vue, dans leurs proportions relatives de dimensions, de volumes et de lumière avec un souci constant du modelé dans l'espace. De plus, cette peinture est un art sentimental, dominé par la conception créatrice de l'artiste.

La peinture égyptienne, au contraire, semble être le développement scriptural d'un certain nombre de thèmes religieux ou funéraires, définis dès l'origine, qui prédominent plus ou moins au cours de l'histoire et ne subissent que de rares transformations.

On a voulu voir dans ces variations la marque de nécessités imposées par les dimensions ou par l'emplacement des monuments, ou encore la preuve du goût d'un moment, d'une influence de la peinture domestique ou de la fantaisie des artistes. D'autres y découvrent l'application très stricte de règles imposées aux peintres pour traduire l'évolution d'une pensée. La même confusion règne sur le sens profond de ces représentations.

Pour développer plastiquement ces thèmes, le scribe se servira d'un répertoire de formes presque invariables, qui tirent leur origine de l'écriture pictographique primitive et qu'on retrouve, en grand nombre, dans les déterminatifs de l'écriture hiéroglyphique. Ces formes seront combinées suivant les règles d'une « syntaxe » qui précise leurs sens suivant leurs proportions ou leurs couleurs et leur position dans le tableau.

Ces règles, que nous pressentons et qui seraient si précieuses pour l'intelligence des thèmes représentés, sont malheureusement perdues. Une inscription du temple d'Edfou, qui donne l'inventaire de la bibliothèque de ce temple, dit que : « dans le second coffre était contenu... le livre des prescriptions qui regardent la peinture des murailles et des proportions à donner aux figures... » (Mariette Bey. *Voyage en Haute Égypte*, Tome II, p. 96). Le sculpteur Irtsen, qui vivait sous Mentohotep à la XIe Dynastie décrit ses talents d'une façon vraiment instructive. Il raconte, dans une stèle du Musée du Louvre, qu'il connaît entre autres : « la pose des bras du chasseur d'hippopotame, la position du coureur » et qu'il a communiqué sa science à son fils. (Louvre C. 14 — Lepsius Auswahl PL IX).

Les décorations des murs, aussi bien des temples que des tombes, où la couleur n'est souvent qu'une enluminure complétant le sens des bas-reliefs, doivent être considérées comme les chapitres, les paragraphes, les phrases et les mots d'un livre qu'on doit lire et qui, comme l'écrivait Champollion, « ne tendaient qu'à l'expres-

sion d'un certain nombre d'idées et devaient perpétuer non le souvenir des formes mais celui même des personnes et des choses».

Au contraire de la peinture occidentale où les formes, groupées pour une action simultanée dans un espace à trois dimensions, concourent pour figurer le moment d'un acte ou d'un sentiment, dans la peinture égyptienne, le thème représenté est décrit par phases successives sur un espace à deux dimensions rythmé par le temps, au moyen de figures ou de groupes juxtaposés qui s'intègrent avec des textes qui complètent le sens.

Cette position de l'esprit conditionne toutes les conventions de la peinture égyptienne : particularités du dessin, sans modelé par la lumière, absence de perspective optique, isolement des formes sur un fond nu, sans liaison avec les alentours qui les accompagnent accidentellement, couleur à plat, purement symbolique.

Il est évident que les Égyptiens connaissaient la perspective optique. Ils n'en avaient peut-être pas formulé les lois géométriques mais ils étaient de trop grands observateurs de la nature pour ne pas avoir senti les propriétés des lignes fuyant dans l'espace. La grandeur monumentale de leurs constructions, la science avec laquelle ils ont placé le pavillon de Médinet-Habou, où le niveau des créneaux et des sculptures est si adroitement réglé pour augmenter l'impression de hauteur de ce pavillon, en fait foi. Ils auraient pu aussi appliquer cette connaissance aux arts du dessin, s'ils en avaient senti la nécessité.

Ceux qui ont voulu voir dans cette abstention une impossibilité de concevoir l'utilisation de la perspective dans le dessin et la composition, et aussi un manque d'initiative expérimentale ou bien une répugnance instinctive des enfants et des peuples primitifs à substituer des lignes obliques à des lignes horizontales, des angles obtus ou aigus à des angles droits, des ellipses à des cercles, ont négligé de considérer que l'Égyptien ne situe les formes que sur un plan à deux dimensions et que sur ce plan il ne peut pas y avoir de déformations perspectives, qui doivent justement servir, comme le modelé par la lumière ou par la couleur et l'indication des fonds naturels, à suggérer la troisième dimension, la profondeur.

C'est par un subterfuge, assez imprécis pour nous, que les Égyptiens indiquent la position des formes dans la troisième dimension. Les figures situées dans un même rang seront superposées et légèrement décalées. Une légère variation de la couleur aidera à les différencier.

Dans le dessin égyptien, l'être, la chose, traduits par un « signe figuratif », ne sera pas regardé d'un seul point de vue pour être représenté sous un aspect pittoresque ou accidentel, mais il sera décrit graphiquement dans ses caractéristiques essentielles, chaque détail apparaissant sous sa forme la plus significative, quelle que soit sa position réelle par rapport à l'aspect principal de la figure décrite.

Le signe une fois établi pourra, à la manière des caractères chinois, se combiner avec d'autres signes qui développeront ou compléteront sa signification. La couleur posée à plat précisera le rang, l'état, la notion, ou la matière de l'être ou de la chose.

C'est ainsi que les rares représentations de décors naturels — animaux courant dans le désert, animaux et plantes dans les marécages ou dans les bassins, qu'on a voulu considérer comme des paysages rudimentaires, doivent être plutôt regardés comme des signes complexes, ou les notions « désert » et « eau » joueraient comme déterminatifs.

Pour l'homme, la tête, les bras, les mains, les jambes et les pieds seront vus de profil alors qu'une vue de face expliquera mieux l'œil qui s'inscrit dans le profil de la tête avec tous ses détails — paupières, pupille, iris, larmier. De même le torse de face montre les deux épaules et l'origine des deux bras. « Il y a autre chose, ce semble, que de la naïveté à représenter un homme avec ses membres et la tête de profil, les épaules et la partie haute du corps étant vus de face ».

Ainsi constitué, le signe « homme » va se diversifier ; pour figurer la « femme » on ajoutera un sein de profil sous l'aisselle, une coiffure et un vêtement.

Les Dieux, les Déesses, suivant leur caractère ou leur origine porteront le costume, les attributs de la divinité représentée ou seront coiffés de la tête de son animal, qui pourra aussi les figurer symboliquement.

Les Rois, les Reines, les diverses classes sociales, les peuples étrangers se définiront par la forme de chevelure, de la barbe, du costume, de la coiffure, des chaussures et de divers accessoires — sceptres, bâtons, colliers, bijoux. La couleur de la peau, des vêtements, des accessoires précisera ces significations.

Chaque état, chaque mouvement sera défini par une position du corps ou par un geste.

Le même désir de faire ressortir l'aspect le plus saillant présidera au dessin des animaux, des plantes et des choses.

Les animaux seront vus de profil et jamais on n'a rendu avec autant de précision le propre de chaque espèce. La tête et les cornes seront parfois vues de face. Les oiseaux de profil au posé, avec les deux ailes déployées en biais sur le corps au vol.

Nous retrouvons la même liberté avec les objets inanimés. Des vues de face, de profil, en plan. Deux ou trois de ces modes pouvant se combiner dans un même signe pour préciser l'image.

Ces formes, signes complexes d'une écriture monumentale, disposés isolés ou en groupes, décrivent un temps de l'action en se juxtaposant ou se superposant dans des registres. L'action qui les relie est exprimée par des gestes convenus qui mettent en rapport, d'une façon plausible, les éléments logiquement disposés, sans que les acteurs participent sentimentalement à cette action par l'expression du visage ou du geste.

La dimension des personnages, des êtres ou des choses varie suivant leur importance ou l'idée qu'ils expriment. (Divinité, autorité, puissance, force, dépendance, nombre).

Ces peintures égyptiennes, improprement appelées fresques — la chaux n'était pas employée en Égypte — sont des gouaches ou des temperas peintes sur un crêpi de plâtre ou de limon du Nil lissé, qui dressait les parois des tombes creusées dans les collines de la Métropole de Thèbes.

Ainsi préparée, la paroi était divisée, par des lignes rouges tracées au cordeau, qui délimitaient les scènes, fixaient la place des bordures, des registres et des colonnes d'inscriptions. Dans ces grandes divisions, où l'on indiquait encore des réseaux de proportions pour les figures ou des carreaux de graticulage, le scribe traçait rapidement l'esquisse des figures, des animaux, des accessoires et des hiéroglyphes par un trait délié de pinceau ou des aplats de couleur. Ces indications, souvent prodigieusement habiles et jetées d'un trait sûr, sans l'aide de réseaux directeurs, semblent faites sans esquisse préalable, de pratique. Utilisant des formes fixées — signes ou combinaisons de signes — des gestes et des mouvements convenus négligeant l'expression de toute émotion, de tout sentiment, sans raccourcis savants, le scribe pouvait tirer de sa mémoire ces formes apprises qu'il disposait suivant la clef et les proportions du thème imposé, en tenant compte dans ses développements de l'espace dont il disposait. Les réseaux de proportions et les carreaux de graticulage, qui ne couvrent que des espaces limités dans le champ du tableau, devaient servir de guide-âne à des peintres moins confirmés dans le métier.

Sur cette mise en place on posait le fond et les grands aplats de couleur, qui masquaient les lignes de construction, les détails. Finalement, les contours étaient repris d'un trait rouge et délié, particulièrement fin dans les blancs et les couleurs claires.

L'équipement de ces peintres était des plus rudimentaire. On a retrouvé leurs pinceaux, des tiges de palmes, mâchés ou écrasés au bout pour former une touffe de poils grossiers — de minces joncs mâchés pour écrire ou tracer ces inimitables lignes fermes et fines qui cernent les figures et précisent les détails — de larges brosses, touffes de fibres de palmier liées d'une corde, pour les fonds — quelques tessons de poterie pour les couleurs et le cordeau frotté de rouge pour bâtir les lignes.

C'est avec ce pauvre matériel, avec quelques couleurs en poudre délayées — craie ou plâtre pour le blanc, ocres pour les jaunes et les rouges, suie pour le noir, orpiment jaune et les incomparables frites vertes et bleues — que ces scribes, liés par les sévères conventions qui auraient dû stériliser leur inspiration, mais habiles à utiliser toutes les ressources techniques des matériaux pour varier à l'infini le jeu de cette matière pauvre et inerte qu'est la gouache peinte à plat, ont pu grâce à leur dessin (d'une puissance d'expression jamais égalée) grâce à la noblesse et à la grandeur de leur vision — atteindre, dans quelques-unes de leurs œuvres, le niveau des plus grands chefs d'œuvre de la peinture.

Dans des thèmes qui vont se perpétuer sans transformations sensibles dans les tombes privées (scènes de chasse et de pêche, scènes de la vie des champs, conduite et dénombrement des troupeaux, banquets, danses et jeux), les artistes de l'Ancien Empire ont introduit, au milieu de leurs peintures claires et ordonnées, des détails savoureux et pittoresques où ils laissent libre cours à leur goût de l'humour.

L'art des peintres du Moyen Empire, plus grave et d'une élégance sèche et dépouillée, se plaît à rendre le mouvement et pousse à la caricature le souci de la ressemblance.

Quelques ateliers provinciaux, bien dégénérés, subsistaient encore quand, sur les ruines laissées par les Hyksos, les princes de Thèbes regroupèrent le pays sous la double couronne et y fixèrent leur capitale.

L'art renaît, retrouvant la perfection et renouant la tradition du Moyen Empire. Pendant cinq siècles les souverains creuseront leurs tombes dans la Vallée des Rois et construiront leurs temples funéraires dans la Nécropole de Thèbes où les Nobles (Ministres, Grands-Prêtres, Hauts Dignitaires) continueront à faire un cortège à leurs souverains.

C'est par certaines que ces monuments subsistent — précieux témoins pour l'histoire de l'art et de la vie.

L'histoire du Nouvel Empire est dominée par la politique de conquêtes qui allait conduire l'Égypte à un sommet qu'elle ne devait jamais dépasser. Cette expansion territoriale, qui comportait d'incessants contacts avec les asiatiques, eut sur le pays des conséquences considérables qu'on retrouve dans tous les domaines. Cette influence des peuples soumis se retrouve dans l'évolution des idées religieuses (dès Thoutmès IV, l'introduction du culte d'Aten prépare la révolution d'Amarna), de la littérature, de la vie sociale (les rois épousent des princesses étrangères), dans le costume, dans la parure, dans le goût du luxe.

Cette évolution s'est profondément marquée dans l'art, surtout dans la peinture des tombes des nobles, laquelle a pu être influencée par une peinture civile qui se serait développée avec ce goût du luxe qui se manifeste dans les arts mineurs. Mais, hélas, construits en matériaux légers et abandonnés à la mort de leurs constructeurs, les maisons d'habitation, les palais royaux ont disparu. Il n'en reste que quelques vestiges de somptueux pavements.

Au début de la XVIIIe Dynastie, l'art, et en particulier la peinture des tombes, est le prolongement de celui de la XIIe Dynastie. La tombe d'Anena (No. 81, Aménophis I) ne montre pas d'évolution sensible dans le choix des thèmes, ni dans le rendu des figures, ni dans l'exécution technique de la peinture.

Dans l'exaltation de la conquête, jusqu'à Thoutmès III, on glorifie les signes de la victoire dans des thèmes toujours traités à la manière traditionnelle. De longues théories de peuples étrangers ou soumis s'avancent, portant des présents, longuement décrits : or, vases précieux, bijoux, fourrures, ivoire, bois rares, animaux curieux.

L'intensité, la fièvre de cette vie se révèle dans le bourdonnement d'immenses ateliers où l'on confectionne des statues et des vases précieux pour les Dieux, mais aussi des armes, des chars, des équipements pour la guerre.

Ces conquérants se plaisent aux exercices violents, ils chassent l'hippopotame, poursuivent en char les animaux sauvages du désert, pêchent et chassent dans les marais du Delta.

Ils aiment aussi se réunir avec une nombreuse société d'amis qu'ils traitent dans de somptueux banquets, ou se délasser en rêvant dans la barque qu'on tire sur le bassin de leur verger.

Si la pompe des funérailles garde son importance, rares sont les images des Dieux et de la vie de l'au-delà.

Devant le Roi, majestueux sur son trône, on approche avec dignité et respect. (Rekhmarâ, No. 100, Thoutmès III — Aménophis II).

Les vieilles conventions de la peinture ont gardé toute leur rigueur. Des figures impersonnelles sont encore réunies par la logique de l'action. Mais déjà un frémissement de vie se fait sentir. Les ouvriers, les pâtres de Puiemrâ (No. 39, Thoutmès III) sont attentifs à leur travail. L'orfèvre devant son vase est dans une méditation créatrice. Sur des fonds gris perle, les couleurs s'accordent davantage. (Amenemhat, No. 82, Thoutmès III). La matière mate de la gouache se change en un émail lustré, qui exalte les teintes et donne une profondeur particulière aux blancs. Sur un dessin nerveux et précis, on note avec exactitude de nombreux détails.

Dans la période suivante, qui correspond à l'organisation et à l'exploitation de la conquête, la fièvre de l'action s'est calmée et la personnalité du défunt s'accroît. Il aime s'étendre sur le détail de sa profession, l'importance de ses charges officielles. Il fait décrire, s'il est officier, l'enrôlement des recrues, si plein d'humour chez Pehsucher (No. 88, Thoutmès III — Aménophis II), chez Userhat (No. 56, Aménophis II). L'arpentage et la surveillance des travaux des champs sont figurés chez Deserkaraseneb (No. 38, Thoutmès IV) et Menena (No. 69, Thoutmès IV), avec leurs détails pittoresques : des paysans porteurs de présents viennent en groupe au devant des scribes, conduits par l'aveugle, pour vérifier la position des bornes, — tentative de corruption de fonctionnaires, estime M. Capart — ; ailleurs c'est la bataille des glaneuses, l'enlèvement de l'épine du pied d'une jeune femme, et le flûtiste qui, à l'ombre d'un arbre où rafraîchit une outre, rythme avec sa mélodie le travail des ouvriers.

Avec la richesse et les soucis de sa charge, le défunt néglige les exercices violents : plus de chasses dans le désert ou à l'hippopotame. Entouré de sa famille (et ce ne sont plus les sèches silhouettes d'autrefois, mais des corps gonflés de vie qui l'entourent avec tendresse), il chasse paisiblement dans les marais et pêche au harpon dans les fourrés de papyrus pleins de fleurs et d'oiseaux qui volètent ou barbotent parmi les plantes et les poissons. Une jeune fille nue serrée dans une ceinture d'orfèvrerie, corps parfait d'un admirable dessin, se penche hors du bateau pour cueillir des fleurs (Menena).

Dans cette vie plus assoupie, les banquets, deviennent plus intimes. On ne trouve plus ces nombreuses sociétés, graves et solennelles, de la tombe de Rekhmarâ, mais l'image d'une vie aimable et gracieuse. Dans la tombe de Deserkaraseneb, deux belles aux seins lourds et au regard langoureux tendent au couple

de défunts colliers de fleurs et huile parfumée, tandis que le vin rafraîchit dans les jarres ombragées de pampres. La taille, le geste, l'expression les rattachent plastiquement au couple qu'elles regardent. Un groupe de musiciennes, des chanteuses et une petite danseuse nue marchant d'un pas vif relient ce groupe aux invitées, servies par des esclaves nues, qui sur deux registres sont assises dans des attitudes gracieuses et variées. L'une d'elles se retourne vers sa voisine, comme pour une confiance, pendant qu'une troisième respire une fleur.

Chez Nakht (No. 52, Thoutmès IV) la scène s'anime davantage. Les attitudes sont plus naturelles encore et plus variées. La sensibilité un peu lourde de Deserkaraseneb est remplacée par des airs mutins et des gestes plus vifs. Une des invitées se retourne pour approcher une figue de la bouche d'une jeune effrontée, qui l'arrête d'un geste vif. Un vieux harpiste gras, au ventre plissé et à la nuque ridée, chante des hymnes, attentif à son jeu pendant que deux musiciennes en longues robes accompagnent une danseuse qui retombe avec grâce sur la fin d'un mouvement.

Le dessin, qui conservait encore au début de cette période la précision d'une miniature, devient plus cursif mais, en décrivant des attitudes naturelles, suggère les raccourcis et le volume des corps. Les figures, assemblées en groupes dans des rythmes dissociés, se relient par des gestes naturels et expriment désormais des sentiments. Les visages sont plus fortement individualisés, les yeux mêmes sont expressifs. On trouve pour la première fois l'expression de sentiments tendres, comme chez ce jeune prince se blottissant dans le giron de sa nourrice (Kenamoun, No. 93, Aménophis II).

La couleur a perdu son lustre d'émail pour suivre une technique plus savante. Sur les fonds beiges de la préparation, le jeu des blancs et des gris transparents mêle la délicatesse froide de ses translucidités à l'éclat chaud des empâtements, première étape, qu'on retrouve chez les primitifs italiens, du jeu pictural de la lumière sur les formes. A ces subtiles suggestions les scribes opposent les lourds empâtements de couleurs granuleuses, qui colorent par contraste tout le tableau et que des vernis ou des encaustiques viennent encore enrichir par places. Ainsi traitée, la couleur perd de son sens symbolique pour rentrer dans le jeu pictural.

L'Égypte enrichie a perdu son ardeur combattive et l'influence asiatique se fait sentir plus fortement. Le Roi Thoutmès IV, qui avait un tempérament de despote oriental, épouse une princesse mitanienne. Le culte solaire d'Aten, qui apparaît sous ce roi pour se développer pendant le règne d'Aménophis III, prépare la révolution religieuse où ce Dieu deviendra la divinité universelle.

Les longues théories des peuples tributaires qui portaient leurs présents sont remplacées par l'humiliant hommage des peuples soumis mais souvent révoltés et la pittoresque énumération des présents par des masses d'objets précieux.

Dans la tombe d'Horemheb (No. 78, Thoutmès IV. — Aménophis III), le banquet prend une importance exceptionnelle et se développe par deux fois symétriquement sur les deux panneaux de l'entrée.

Ici, la composition se rythme autour d'un point pour exprimer le moment d'une action et donner la sensation de l'espace. Autour d'une danseuse nue, pliée en avant dans un souple mouvement du corps et des bras, d'un côté deux joueuses de luth, à la taille mince, aux lourdes hanches voluptueuses, l'accompagnent en battant la mesure avec leurs pieds. L'une d'elles tourne la tête vers le groupe des invités entremêlés, posant la main sur l'épaule du voisin, se prenant par le bras ; l'un d'eux se retourne dans une conversation aimée. Les domestiques placés devant eux et les masquant en partie, suggérant le vide de l'espace, participent à l'action. De l'autre côté du point central, deux jeunes femmes se dirigent vers le défunt et sa femme. L'une d'elles tend une coupe, qu'elle tient à pleine main, pendant que l'autre, d'un geste naturel, ramène ses deux bras sur sa poitrine. Elles sont couvertes

de longues écharpes flottantes qui couvrent à moitié les bras ; le fond de ces écharpes est peint dans l'ombre. Le défunt, assis, qui leur fait face, tient sur ses genoux une jeune princesse royale qui s'appuie sur son épaule et de son autre main esquisse un geste caressant. Sa femme, derrière lui, tend une fleur à l'enfant.

Le dessin, rapide et cursif, est un peu gauche dans l'expression des mouvements et des raccourcis qu'il suggère, mais il exprime puissamment le volume des corps. Dans un panneau voisin l'artiste, plus inspiré, a esquissé avec des taches de couleur une danse endiablée de négresses nues et, dans le long couloir, des pleureuses éplorées qui commencent à paraître dans les cortèges funéraires.

La couleur, assez sommaire ici, se contente de modeler grossièrement certaines parties du corps et de suggérer le jeu de la lumière. Plus loin, en face des pleureuses, les scribes ont employé toutes leurs ressources de couleurs pour disposer, dans une immense chasse, les fourrés de papyrus pliant sous le poids des fleurs et des oiseaux modelés en un ton par le jeu des empâtements, les poissons que voile le reflet de l'eau, les chasseurs au filet dans la lourde touffeur des émanations du marécage.

La représentation royale, encore impassible, est cependant liée dans une action commune avec le défunt qui, déferent, s'avance pour recevoir une récompense, des ordres, faire un rapport ou présenter une ambassade.

On a voulu voir dans la révolution religieuse d'Amarna et dans la révolution artistique qui en fut la conséquence, une brusque rupture avec le passé et le fait de la volonté du roi Akhnaton.

La fin de la XVIIIe dynastie se marque pourtant par une lente évolution vers les formes et les expressions de l'art Amarnien.

Le propre de cet art peut se résumer dans l'expression des sentiments par gestes naturels et significatifs, par groupement animé des figures ainsi que dans un goût marqué pour les spectacles de la nature, qu'Akhnaton a glorifiés dans les hymnes d'une poésie admirable où il chante la joie de vivre, l'amour des créatures et leur infinie reconnaissance envers le créateur.

Déjà sous Aménophis III, chez Kenamon (No. 93), un jeune enfant royal est blotti dans le giron de sa nourrice qu'il caresse d'un geste tendre. Nous avons rencontré le doux regard, les chairs voluptueuses des filles de Deserkaraseneb, (No. 38), la charmante vénusté de celle de Menena, (No. 69), cueillant des fleurs dans le marais grouillant d'oiseaux aux couleurs vives.

Mais c'est dans le spectacle de la douleur que nous trouverons l'expression la plus intense des sentiments.

Pendant le règne d'Aménophis II les pleureuses, figures raides, alignées, montrent, en levant leurs bras devant leur face, une douleur conventionnelle. Chez Horemheb (No. 78, Thoutmès IV — Aménophis III) si le port des têtes, les gestes des bras sont déjà plus expressifs, les corps mieux groupés restent encore insensibles.

Il faut arriver à la fin de ce règne. (Senmut, No. 247, Thoutmès IV — Aménophis III), pour voir éclater cette douleur gesticulante et criarde qui caractérise encore aujourd'hui les enterrements à Gournah. On entend les cris perçants des femmes, on voit leurs gestes éplorés, leurs têtes convulsées. L'une d'elles s'élançe, retenue par sa jeune servante, vers le cercueil.

Chez Ramosé (No. 55, Aménophis III — Aménophis IV), la douleur est moins bruyante, moins paysanne, mais elle n'en est pas moins dramatique, dans sa noble et vivante ordonnance des groupes, avec ses oppositions de lignes et ses masses harmonieusement distribuées. Ici, une vieille femme aux seins pendants se lamente les yeux pleins de larmes pendant qu'une jeune enfant s'essaye à gémir comme sa mère ; là un groupe harmonieux de jeunes filles pleure avec élégance.

Chez Nebamoun et Ipouki (No. 181, Aménophis III — Aménophis IV), juste avant la réforme, on pleure avec distinction dans une composition admirablement balancée. Le dessin, le modelé de la couleur gonflent les formes et les draperies, encore raides sont modelées en deux tons empâtés, un gris froid dans les demi-teintes de la lumière et un orange chaud dans les ombres, essai très stylisé pour rendre la lumière.

Ce goût de la nature, cet amour des fleurs, des buissons, des arbres, des oiseaux, ce repos qu'on recherche dans la fraîcheur des jardins, des bassins et que nous révèlent les ruines des palais d'Amarna, s'est affirmé depuis le début de la dynastie.

Déjà Rekhmarâ (No. 100, Thoutmès III — Aménophis II), assis dans sa barque qui glisse sur un bassin fleuri, entouré de vergers, goûte la fraîcheur du soir.

Plus tard, sous Thoutmès IV, Sébekhotep, (No. 63), fera avec sa femme une promenade autour d'un bassin planté de papyrus, dans un verger plus réel, aux arbres variés de formes et de couleurs.

Nebamoun (No. 90, Thoutmès IV — Aménophis III), se repose dans la paix des champs, à l'ombre de sa maison couronnée de palmes frémissantes. Il contemple ses vigneron cueillant le raisin des treilles, le foulant au pressoir, remplissant les jarres. A sa porte, une patrouille arrêtée, ses gardes peut-être, bavarde avec la servante.

Cet amour de la nature, du spectacle des champs animés par le travail et par maints détails pittoresques, que nous avons trouvé chez Menena, nous le retrouvons chez Khaemhat, (No. 57, Aménophis III). Nous devrions décrire encore le grouillement des bœufs si vivants de Thanuni, (No. 76), de Nebamoun (No. 90)...

Enfin la réforme religieuse est accomplie et chez Ramosé (No. 55), le Roi Akhnaton, humanisé, se penche de la fenêtre de son palais vers son ministre, sur ses sujets et c'est là que nous trouvons, comme un couronnement de cette évolution, cet admirable groupe des peuples étrangers, d'un dessin si sûr, où chaque tête est individualisée, chaque type ethnique décrit.

La réconciliation d'Aknaton avec le clergé d'Amon, le retour à Thèbes de Toutankhamon et son abjuration ont pour conséquence finale la remise du pouvoir aux grands prêtres d'Amon de Karnak, qui finiront par partager puis par usurper le trône.

Cette emprise religieuse aura des conséquences fatales pour la peinture. Dans la tombe de Hui, (No. 40, Toutankhamon), on remarque déjà un retour sensible vers les thèmes et les formes d'expression du début de la XVIII<sup>e</sup> dynastie.

Dans le cortège pittoresque de ces nègres qui accompagnent la Reine qui, sur un char traîné par des bœufs, rend visite à Hui, Vice-Roi de Nubie, on retrouve avec toutes leurs caractéristiques de dessin et de composition les longues théories de tributaires de la tombe de Rekhmarâ, mais la couleur conserve tous les enrichissements récemment acquis.

L'arrivée au pouvoir d'Horemheb, général qui, proclamé roi par un oracle de l'Amon de Karnak, après avoir sauvé l'Empire d'Asie, effaça les traces de l'hérésie atonienne en détruisant les temples et les palais d'Amarna et restitua le nom d'Amon sur les anciens monuments, marque l'instant où les grands prêtres d'Amon vont commencer à dominer l'Égypte.

Dans un admirable portrait, (Neferhotep, No. 50, Horemheb), où, sur un torse lourd et puissamment musclé, une tête sèche, au regard glacé de fanatique, au nez d'aigle avec ses narines frémissantes, avec sa bouche et ses mâchoires contractées, épouvante par sa volonté implacable, on devine ce désir de puissance.

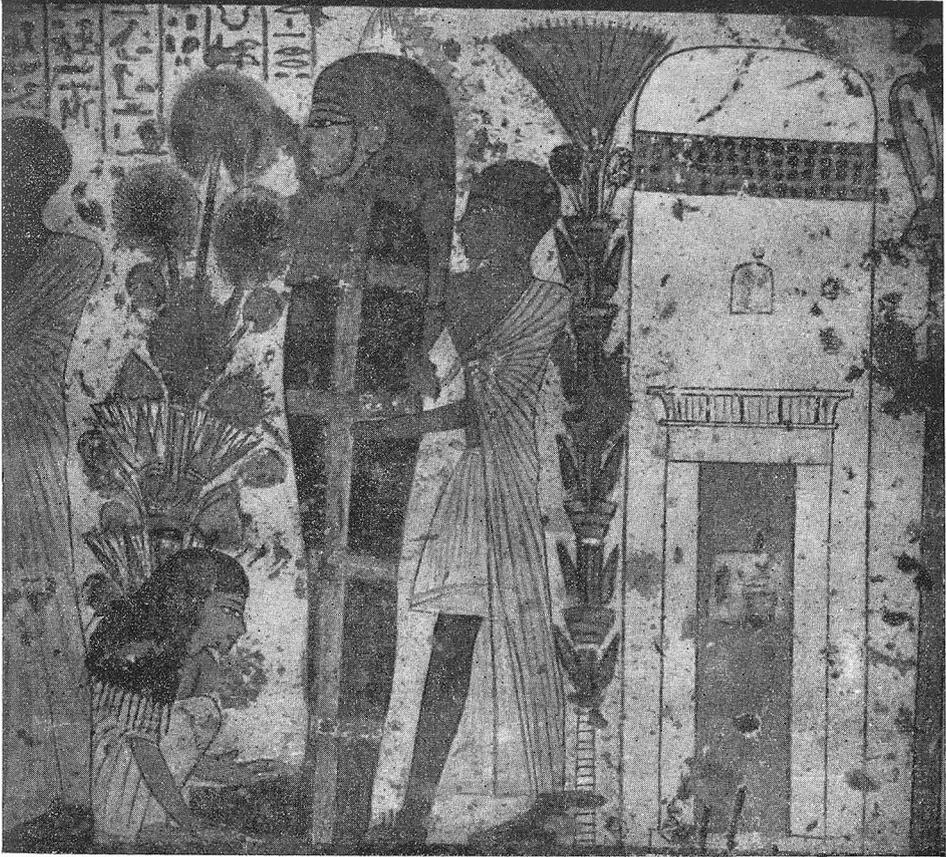
Les thèmes se rapportant aux offices, aux charges, à la vie privée du défunt vont céder la place aux représentations religieuses.



Pl. No 1. — Tombe No 39, **Puiemre**



Pl. No 2. — Tombe No 247, **Senmut**



Pl. No 3. — Tombe No 181, **Nebamoun et Ipouki**



Pl. No 4. — Tombe No 278, **Amenemhab.**

Le Roi lui-même, trônant jusqu'ici dans sa gloire, s'inclinera devant les Dieux infernaux et leur rendra le culte, (Roi, No. 255, Horemheb).

Sur des enduits de plus en plus grossiers, avec un dessin veule et sans esprit, les scènes se répartissent en nombreux petits compartiments encadrés de bordures.

Les figures, qui occupent toute la hauteur du tableau, sont peintes avec des teintes rabattues, qui par contraste exaltent quelques taches de couleurs pures et violentes : un bleu profond, un rouge encre laqué, un blanc qui décèlent une recherche d'harmonie colorée.

Dans ces compositions mornes, monotones, les peintres, brimés par des directives trop strictes, ont perdu le goût de l'invention. Ils ne retrouvent un peu de joie que dans le jeu de la couleur, quand ils peignent avec sensualité une figure de femme, son teint clair, et quand ils disposent, avec quelque maladresse, les longs plissés de sa robe bouffante, (Roi, No. 255). Quand la chance veut que ces figures se silhouettent sur un fond de verdure, leur joie est sans mélange. Ils se complaisent à faire chanter sur le vert olive des feuilles le rose et le bronze clair des chairs, le rouge orange des fruits et les bleus, les blancs, les rouges violents des bouquets. (Amenemhab, No. 278, Ramesside).

Dans cette longue décadence du pouvoir royal, le règne glorieux de Seti I apporte (Userhat, No. 51, Sêti I) son dessin subtil et élégant, la grâce de ses attitudes, de ses gestes adoucis, de ses mains souples comme fleurs. De fins visages aux yeux tendres, au teint frais sous les longues perruques que le henné dore aux pointes, s'éclairent d'un sourire. Les robes blanches, d'un lin très fin, se gonflent et sous leurs plis délicats laissent transparaître les chairs.

Dans les processions de prêtres se montre déjà ce sens du monumental et des grandes compositions colorées que nous retrouverons par deux fois, comme les dernières oasis au fond du désert, à la fin de la XXe dynastie.

Ici, (Ijemseba, No. 65, Ramsès IX), des prêtres plus grands que nature portent en procession la barque du Dieu Amon qui étincelle de tous ses ors sur le fond gris-pâle dans la grandiose architecture d'une tombe creusée pour un ancêtre au temps de la Reine Hatshepsout. Le cercle se ferme.

Là, (Nesoupanef, No. 68, Hérihor), c'est avec une émotion intense qu'on voit pour la dernière fois ces nobles personnages émaciés, au regard tendu, au sourire triste, faire des offrandes à leur Roi, qui trône dans sa gloire. Mais ce Roi est un Osiris, le Dieu mort et ressuscité.



Nous avons vu l'expression picturale, le dessin, la couleur, la composition évoluer et sortir de la sécheresse conventionnelle du début de la XVIIIe dynastie pour avancer vers une représentation naturaliste et sensuelle de la vie et du monde et tendre ensuite vers une harmonie colorée. Un roi humanisé et des hommes individualisés se sont peu à peu intégrés dans le milieu naturel de la vie. Nous avons vu comment cet art est mort, avec la liberté.

Nous espérons avoir montré, dans cette esquisse trop rapide, que la sensibilité des artistes a tissé sur une trame légère l'image d'une époque, avec ses passions humaines et la mobilité de la vie.

Plus perceptible dans cette période du Nouvel Empire, secouée par de grands événements historiques, par des influences étrangères et par la passion religieuse, cette image se retrouve dans tous les temps, plus subtile, parfois presque invisible, par-dessus l'immobilité des thèmes traditionnels, les règles et les conventions.

S'il est injuste de reprocher aux Egyptiens ces conventions de leur peinture parce qu'elles s'écartent de nos propres conceptions, et d'attribuer à un primitivisme enfantin l'absence de cette perspective, de ce modelé par la lumière, de ces compositions centrées qui nous sont chers, il est aussi faux de croire que l'Égypte n'était que ces penseurs qui dans le silence des temples disposaient du pays.

Quelles qu'aient été leur formation et les règles sévères qu'on leur imposa de suivre, les artistes égyptiens n'auraient pu donner la vie à ces chefs d'œuvres d'architecture, de sculpture et de peinture que nous admirons et qui nous touchent si profondément alors que nous ne comprenons ni leur portée réelle, ni leur sens vrai s'ils n'avaient pas été des hommes aussi, qui aiment, souffrent et désirent et si, avec leur réceptivité sensible, ils n'avaient pas exprimé l'âme de leur temps <sup>1</sup>.

ALEXANDRE STOPPELAËRE

<sup>1</sup> Dans la deuxième partie de cette étude, j'ai largement puisé dans la riche documentation de: Max Wegner, *Stilentwicklung der Thebanischen Beamtengräber* - Mitteilungen des Deutschen Instituts für Aegyptische Alterkunde in Cairo, 1933, Band IV.

## DU NOUVEAU SUR LA GUERRE DE TROIE

Si vous demandez à l'homme de la rue la date de la guerre de Troie, il vous répondra que c'était il y a longtemps, cinq ou six cents ans pour le moins avant Jésus-Christ.

Si vous posez la question à une personne instruite, par exemple à un lecteur de l'*Illiade*, il vous dira : « Plus de mille ans avant Jésus-Christ ». Peut-être même, s'il est tout à fait renseigné, vous précisera-t-il : « En 1183 », — toujours avant Jésus-Christ. Et, en effet cette date de 1183 est la date habituellement acceptée depuis Eratosthène, personnage singulier, à la fois mathématicien, philosophe, géographe, orateur et archéologue, un peu dans le goût des Raymond Lulle et des Van Helmont — ses contemporains le surnommaient « l'athlète complet » — qui fut directeur de la fameuse Bibliothèque d'Alexandrie. Cet Eratosthène composa, entre autres, une Chronologie des grands événements de l'Histoire, où figure ladite date de 1183.



Or, ces temps-ci, un professeur de l'Université de Nancy, M. Jean Bérard, eut l'idée de regarder d'un peu près cette date officielle.

M. Bérard a songé d'abord aux fouilles pratiquées sur le site même de Troie, de 1932 à 1937, et qui ont permis de constater, comme à Rome, comme dans toutes les capitales de l'Antiquité, l'existence de plusieurs villes superposées. Il est évident, que les résultats de ces fouilles, correctement interprétés, fournissent une première chronologie.

Celle que dresse M. Bérard part de 1471, époque de la puissance maritime des Keftiou ou Crétois (que nous connaissons, d'ailleurs, par des documents égyptiens), passe par l'apogée de Cnossos, la capitale de leur île, près de laquelle s'élevait le Labyrinthe, puis, après l'incendie du Palais de Cnossos, par l'irruption de la civilisation de Mycènes (la ville d'Agamemnon), qui se répand dans les îles, pendant que fleurit en Egypte l'Empire thébain d'Aménophis III.

Si l'on se reporte maintenant aux données traditionnelles, on se trouve en présence d'une série d'événements, qui se succèdent dans un ordre donné et à des intervalles connus : par rapport à la prise de Troie, par exemple, dans le demi-siècle ayant précédé cette prise, le règne maritime ou *thalassocratie* du roi Minos, (celui dont la femme enfanta le Minotaure, le fabuleux habitant du Labyrinthe) ; puis, à la mort du roi Minos, la colonisation de la Crète par les Achéens ; puis, dans les années précédant immédiatement la prise, les relations de la Crète achéenne avec l'Egypte, dont la capitale Thèbes est alors dans toute sa splendeur.

Or, un simple coup d'œil permet de constater que ces deux séries d'événements se recourent exactement. Ne serait-il pas sage alors de penser que l'on a affaire à une seule et même séquence chronologique, dont l'aspect A (celui qui se dégage des fouilles et des recouplements historiques égyptiens) est certain, mais dont

l'aspect B (récits traditionnels) avait été daté à la légère par Eratosthène et situé à une époque trop basse par cet étonnant touche-à-tout ?

\*  
\* \*

Il est d'autant plus permis de le croire que d'autres concordances apparaissent à leur tour. Ainsi la Mycènes qui sort soudain de la nuit vers 1550 répond à la fondation de cette ville par Persée, qui nous est présentée comme antérieure de cinq générations à la Guerre de Troie. Ou encore la grande muraille dont nous connaissons la date de construction : milieu du XV<sup>ème</sup> siècle, s'identifie dans le fameux Mur de Laomédon.

De telles coïncidences (et il y en a bien d'autres) semblent trop précises pour être le fait du hasard. M. Jean Bérard a beau avertir, avec la modestie des vrais savants, que la solution définitive du problème ne sera acquise qu'au fur et à mesure des futurs progrès de l'archéologie, il n'en reste pas moins que, dès maintenant, des maîtres comme M. Charles Picard, à l'Académie des Inscriptions de Paris, se déclarent d'accord avec lui pour rejeter la date d'Eratosthène et que, d'une façon générale, l'hypothèse bérardienne, par son amplitude spatiale et temporelle, tend à renouveler entièrement notre connaissance de l'époque mycénienne, en reportant au premier quart du XIV<sup>ème</sup> siècle — deux siècles plus haut — l'événement-clef que fut, sous le rapport politique, économique et surtout culturel, la chute de la sémitique Ilion sous les coups des princes grecs.

Mais un autre avantage me paraît ressortir de « l'invention » (car c'en est une) du jeune maître de Nancy. C'est qu'en nous permettant de mettre un nom sur tant de faits jusqu'ici anonymes de l'époque mycénienne et, réciproquement, de mettre une réalité sous une série de traditions lointaines — autrement dit, en faisant passer trois siècles et demi de la pré-histoire à la protohistoire — il nous donne un exemple frappant de la richesse historique des traditions, en particulier dans les pays orientaux.

Et comment ne pas saluer ici la mémoire de ce grand helléniste, l'auteur des *Phéniciens et l'Odyssée*, qui, voici quarante-quatre ans, conçut l'idée féconde de se pencher sur les traditions homériques de la Méditerranée, et parvint ainsi à reconstituer, île par île, grâce aux descriptions fidèles de *Odyssée*, le périple d'Ulysse, depuis les murs de Troie jusqu'à son petit royaume d'Ithaque ? Cet auteur se nommait Victor Bérard, que la science pleure encore, mais qui, par l'intuition et par la méthode, semble revivre aujourd'hui dans son fils, Jean Bérard.

CHARLES PICHON

## DOCUMENTS

### CINQ ETATS DES « JEUNES FILLES EN FLEURS »

Comme nous l'avions indiqué dans le numéro six de *Valeurs en* publiant *Cinq états des « Jeunes filles en fleurs »*, le passage que nous éditions se trouvait à la fois sur le premier et le second placards. On lira ci-dessous le début du premier placard donnant par conséquent les leçons 1 et 2. Le second placard ne commençant qu'au passage que nous avons déjà donné, il n'y a ni 3ème ni 4ème leçon. La 5ème leçon est constituée, comme dans les fragments parus, par l'édition à *la gerbe*. (Cf. pp. 44-48 de l'édition à *la gerbe* ; et pp. 32-34 de l'édition courante).

- 1.
- 2.
5. — En effet, le roi, qui a une rare mémoire des physionomies, a eu la
- 1.
- 2.
5. bonté de se souvenir en m'apercevant à l'orchestre que j'avais eu l'hon-
- 1.
- 2.
5. neur de le voir plusieurs jours (1) à la cour de Bavière, quand il
1. ne songeait pas au trône (car vous saviez qu'il y a été ap-
2. ne songeait pas au trône (vous savez qu'il y a été ap-
5. ne songeait pas à son trône oriental (vous savez qu'il y a été ap-
1. pelé par un congrès européen, et il a même fort hésité à l'accepter, ju-
2. pelé par un congrès européen, et il a même fort hésité à l'accepter, ju-
5. pelé par un congrès européen, et il a même fort hésité à l'accepter, ju-
1. geant cette royauté un peu inégale à sa race, la plus noble, héral-
2. geant cette royauté un peu inégale à sa race, la plus noble, héral-
5. geant cette souveraineté un peu inégale à sa race, la plus noble, héral-
1. diquement parlant, de toute l'Europe). Un aide de camp est venu me dire
2. diquement parlant, de toute l'Europe). Un aide de camp est venu me dire
5. diquement parlant, de toute l'Europe). Un aide de camp est venu me dire
1. d'aller saluer sa Majesté, à l'ordre de qui je me suis naturellement (2)
2. d'aller saluer sa Majesté, à l'ordre de qui je me suis naturellement (2)
5. d'aller saluer Sa Majesté, à l'ordre de qui je me suis naturellement

(1) Edition courante : *pendant plusieurs jours*.

(2) Le proté a écrit *aturellement*. Proust n'a pas corrigé sur le placard.

1. empressé de déférer.»
2. empressé de déférer.»
5. empressé de déférer.
1. — « Avez-vous été content des résultats de son séjour ? »
2. — « Avez-vous été content des résultats de son séjour ? »
5. — Avez-vous été content des résultats de son séjour ?
1. — « Enchanté ! Il était permis de concevoir quelque appréhension sur
2. — « Enchanté ! Il était permis de concevoir quelque appréhension sur
5. — Enchanté ! Il était permis de concevoir quelque appréhension sur
1. la façon dont un souverain encore si jeune, se tirerait de
2. la façon dont un souverain encore si jeune, se tirerait de
5. la façon dont un monarque encore si jeune se tirerait de ce pas dif-
1. ces conjonctures assez délicates. Pour ma part je
2. ces conjonctures assez délicates. Pour ma part je
5. ficile, surtout dans des conjonctures aussi délicates. Pour ma part je
1. faisais pleine confiance au sens politique du souverain. Mais j'avoue
2. faisais pleine confiance au sens politique du roi . Mais j'avoue
5. faisais pleine confiance au sens politique du souverain. Mais j'avoue
1. que mes espérances ont été dépassées. Le toast qu'il a prononcé à l'E-
2. que mes espérances ont été dépassées. Le toast qu'il a prononcé à l'E-
5. que mes espérances ont été dépassées. Le toast qu'il a prononcé à l'E-
1. lysée, et qui, d'après des renseignements
2. lysée, et qui, d'après des renseignements
5. lysée, et qui, d'après des renseignements qui me viennent de source
1. tout à fait autorisés, avait été composé par lui du premier mot jusqu'au
2. tout à fait autorisés, avait été composé par lui du premier mot jusqu'au
5. tout à fait autorisée, avait été composé par lui du premier mot jusqu'au
1. dernier, était tout à fait digne de l'intérêt qu'il a excité partout (1)
2. dernier, était entièrement digne de l'intérêt qu'il a excité partout (1)
5. dernier, était entièrement digne de l'intérêt qu'il a excité partout.
1. C'est tout simplement un coup de maître ; un peu hardi, je le veux bien,
2. C'est tout simplement un coup de maître ; un peu hardi, je le veux bien,
5. C'est tout simplement un coup de maître ; un peu hardi je le veux bien,
1. mais d'une audace qu'en somme l'événement a pleinement justifiée. Les
2. mais d'une audace qu'en somme l'événement a pleinement justifiée. Les
5. mais d'une audace qu'en somme l'événement a pleinement justifiée. Les
1. traditions diplomatiques ont certainement du bon, mais dans l'espèce
2. traditions diplomatiques ont certainement du bon, mais dans l'espèce
5. traditions diplomatiques ont certainement du bon, mais dans l'espèce
1. elles avaient fini par faire vivre son pays et le nôtre dans une at-
2. elles avaient fini par faire vivre son pays et le nôtre dans une at-
5. elles avaient fini par faire vivre son pays et le nôtre dans une at-
1. mosphère de renfermé qui n'était plus respirable. Eh bien ! une des
2. mosphère de renfermé qui n'était plus respirable. Eh bien ! une des
5. mosphère de renfermé qui n'était plus respirable. Eh bien ! une des
1. manières de renouveler l'air, évidemment une de celles qu'on ne peut
2. manières de renouveler l'air, évidemment une de celles qu'on ne peut
5. manières de renouveler l'air, évidemment une de celles qu'on ne peut

(1) Le prote a omis le point. Proust n'a pas corrigé.

1. pas recommander mais que le roi Théodose pouvait se permettre, c'est  
 2. pas recommander mais que le roi Théodose pouvait se permettre, c'est  
 5. pas recommander mais que le roi Théodose pouvait se permettre, c'est
1. de casser les vitres. Et il l'a fait avec une belle humeur qui a ravi  
 2. de casser les vitres. Et il l'a fait avec une belle humeur qui a ravi  
 5. de casser les vitres. Et il l'a fait avec une belle humeur qui a ravi
1. tout le monde et aussi une justesse dans les termes, où on a reconnu  
 2. tout le monde et aussi une justesse dans les termes, où on a reconnu  
 5. tout le monde, et aussi une justesse dans les termes où on a reconnu
1. tout de suite la race de princes lettrés à laquelle il appartenait par  
 1. tout de suite la race de princes lettrés à laquelle il appartenait par  
 5. tout de suite la race de princes lettrés à laquelle il appartient par
1. sa mère. Il est certain que quand il a parlé des « affinités » qui unissent  
 2. sa mère. Il est certain que quand il a parlé des « affinités » qui unissent  
 5. sa mère. Il est certain que quand il a parlé des « affinités » qui unissent
1. son pays au nôtre, l'expression pour peu usitée qu'elle puisse être  
 2. son pays au nôtre, l'expression pour peu usitée qu'elle puisse être  
 5. son pays à la France, l'expression, pour peu usitée qu'elle puisse être
1. dans le vocabulaire diplomatique, était singulièrement heureuse.  
 2. dans le vocabulaire diplomatique, était singulièrement heureuse.(1)  
 5. dans le vocabulaire des chancelleries, était singulièrement heureuse.
1.  
 2.  
 5. Vous voyez que la littérature ne nuit pas, même dans la diplomatie, même
1. La chose était consta-  
 2. La chose était consta-  
 5. sur un trône, ajouta-t-il en s'adressant à moi. La chose était consta-
1. tée depuis longtemps, je le veux bien, et les rapports entre les deux  
 2. tée depuis longtemps, je le veux bien, et les rapports entre les deux  
 5. tée depuis longtemps, je le veux bien, et les rapports entre les deux
1. puissances étaient devenus excellents. Encore fallait-il qu'elle fut  
 2. puissances étaient devenus excellents. Encore fallait-il qu'elle fut  
 5. puissances étaient devenus excellents. Encore fallait-il qu'elle fût
1. dite. Le mot était attendu, il a été choisi à merveille, vous avez vu  
 2. dite. Le mot était attendu, il a été choisi à merveille, vous avez vu  
 5. dite. Le mot était attendu, il a été choisi à merveille, vous avez vu
1. comme il a porté.»  
 2. comme il a porté.»  
 5. comme il a porté. Pour ma part j'y applaudis des deux mains.
1. — « Votre ami, M. de Vaugoubert, qui en somme préparait le rappro-  
 2. — « Votre ami, M. de Vaugoubert, qui en somme préparait le rappro-  
 5. — Votre ami, M. de Vaugoubert, qui préparait le rappro-
1. chement depuis des années, a dû bien être content.»  
 2. chement depuis des années, a dû être content.»  
 5. chement depuis des années, a dû être content.
1. — « D'autant plus que sa Majesté qui est assez coutumière du fait  
 2. — « D'autant plus que sa Majesté qui est assez coutumière du fait  
 5. — D'autant plus que Sa Majesté qui est assez coutumière du fait

(1) En marge : *Vous avez vu qu'elle a fait fortune* (barré).

1. avait tenu à lui en faire la surprise. Cette surprise a été complète  
 2. avait tenu à lui en faire la surprise. Cette surprise a été complète  
 5. avait tenu à lui en faire la surprise. Cette surprise a été complète
1. du reste pour tout le monde, à commencer par le ministre des Affaires  
 2. du reste pour tout le monde, à commencer par le ministre des Affaires  
 5. du reste pour tout le monde, à commencer par le Ministre des Affaires
1. étrangères, qui à ce qu'on m'a dit ne l'aurait pas trouvée à son goût.  
 2. étrangères, qui à ce qu'on m'a dit ne l'aurait pas trouvée à son goût.  
 5. étrangères, qui, à ce qu'on m'a dit, ne l'a pas trouvée à son goût.
1. A quelqu'un qui lui en parlait il aurait répondu très nettement, assez  
 2. A quelqu'un qui lui en parlait, il aurait répondu très nettement, assez  
 5. A quelqu'un qui lui en parlait, il aurait répondu très nettement, assez
1. haut pour être entendu des personnes voisines : « Je n'ai été ni consulté,  
 2. haut pour être entendu des personnes voisines : « Je n'ai été ni consulté,  
 5. haut pour être entendu des personnes voisines : « Je n'ai été ni consulté,  
 1. ni prévenu », indiquant clairement qu'il déclinait toute responsa-  
 2. ni prévenu », indiquant clairement qu'il déclinait toute responsa-  
 5. ni prévenu », indiquant clairement par là qu'il déclinait toute responsa-  
 1. bilité dans l'événement.  
 2. bilité dans l'événement.  
 5. bilité dans l'événement. Il faut avouer que celui-ci a fait un beau ta-  
 1.  
 2.  
 5. page et je n'oserais pas affirmer, ajouta-t-il avec un sourire malicieux,  
 1.  
 2.  
 5. que tels de mes collègues pour qui la loi suprême semble être celle du  
 1. Quant à  
 2. Quant à  
 5. moindre effort n'en ont pas été troublés dans leur quiétude. Quant à  
 1. Vaugoubert,  
 2. Vaugoubert, vous savez qu'il avait été fort attaqué pour sa politique  
 5. Vaugoubert, vous savez qu'il avait été fort attaqué pour sa politique  
 1.  
 2. de rapprochement avec la France.  
 5. de rapprochement avec la France, et il avait dû d'autant plus en souf-  
 1.  
 2.  
 5. frir, que c'est un sensible, un cœur exquis. J'en puis d'autant mieux  
 1.  
 2.  
 5. témoigner que, bien qu'il soit mon cadet et de beaucoup, je l'ai fort  
 1.  
 2.  
 5. pratiqué, nous sommes amis de longue date, et je le connais bien. D'ail-  
 1.  
 2.  
 5. leurs qui ne le connaîtrait ? C'est une âme de cristal. C'est même le

1.  
2.  
5. seul défaut qu'on pourrait lui reprocher, il n'est pas nécessaire que le  
1.  
2.  
5. cœur d'un diplomate soit aussi transparent que le sien. Cela n'empêche  
1.  
2.  
5. pas qu'on parle de l'envoyer à Rome, ce qui est un bel avancement, mais  
1.  
2.  
5. un bien gros morceau. Entre nous, je crois que Vaugoubert, si dénué qu'il  
1.  
2.  
5. soit d'ambition, en serait fort content et ne demande nullement qu'on  
1.  
2.  
5. éloigne de lui ce calice. Il fera peut-être merveille là-bas ; il est le  
1.  
2.  
5. candidat de la Consulta, et pour ma part, je le vois très bien, lui  
1.  
2.  
5. artiste (1), dans le cadre du palais Farnèse et la galerie des Carraches. Il  
1.  
2.  
5. semble qu'au moins personne ne devrait pouvoir le haïr ; mais il y a au-  
1.  
2.  
5. tour du roi Théodose toute une camarilla plus ou moins inféodée à la  
1.  
2.  
5. Wilhelmstrasse dont elle suit docilement les inspirations et qui a cher-  
1.  
2.  
5. ché de toutes façons à lui tailler des croupières. Vaugoubert n'a pas  
1.  
2.  
5. eu à faire (2) seulement aux intrigues de couloirs mais aux injures de  
1.  
2.  
5. folliculaires à gages qui plus tard, lâches comme l'est tout journaliste  
1.  
2.  
5. stipendié, ont été des premiers à demander l'*aman*, mais qui en attendant  
1.  
2.  
5. n'ont pas reculé à faire état, contre notre représentant, des ineptes

(1) Edition courante : *lui si artiste.*(2) Edition courante : *faire face.*

1.  
2.  
5. accusations de gens sans aveu. Pendant plus d'un mois les amis (1) de
1.  
2.  
5. Vaugoubert ont dansé autour de lui la danse du scalp, dit M. de Norpois,
1.  
2. Mais  
5. en détachant avec force ce dernier mot. Mais un bon averti en vaut deux ;
1.  
2. ces injures il les avait repoussées *du pied* ! dit M. de Norpois d'un  
5. ces injures il les a repoussées du pied, ajouta-t-il plus
1.  
2. ton énergique et avec un regard farouche qui firent que  
5. énergiquement encore, et avec un regard si farouche que
1.  
2. nous cessâmes un instant de manger. Comme dit un beau proverbe arabe  
5. nous cessâmes un instant de manger. Comme dit un beau proverbe arabe :
1.  
2. « Les chiens aboient, la caravane passe. » Presque chaque jour l'article  
5. « Les chiens aboient, la caravane passe. »
1.  
2. de tête du Temps et des Débats citaient ce proverbe. M. de Norpois ne pou-  
5.
1.  
2. vait douter que nous ne le connussions. Mais les raisons mystérieuses  
5.
1.  
2. qui m'échappaient devaient faire qu'il était bien qu'il le citât à ce  
5. Après avoir jeté cette citation,
1.  
2. moment car il s'arrêta et nous regarda pour juger de l'effet  
5. M. de Norpois s'arrêta pour nous regarder et juger de l'effet
1.  
2. qui fut grand.  
5. qu'elle avait produit sur nous. Il fut grand, le proverbe nous était
1.  
2.  
5. connu.

Ici s'intercale le passage publié dans le numéro six de *Valeurs*. Passage à la suite duquel (et jusqu'à la fin du document) le premier placard donne un texte qui, dans la version définitive, ne figure plus à cet endroit. Découpé puis remanié, il est réparti en divers endroits de l'œuvre — notamment pp. 7-9 et 118 de l'édition *à la gerbe*. Ce texte sera donné dans l'édition complète des placards qui constituera l'un des prochains volumes de la collection *Valeurs*.

(1) Edition courante : *les ennemis*.

Nous publions ci-dessous la fin du second placard qui ne comporte, par conséquent, que les leçons 3, 4 et 5. Il couvre les pages 55-59 de l'édition *à la gerbe* et les pp. 39-42 de l'édition courante).

3.  
 4. Ce changement n'était peut-être (2) pas si extraordinaire que le  
 5. Ce (1) changement n'était peut-être pas aussi extraordinaire que le  
 3.  
 4. trouvait M. de Norpois, (3) Odette n'avait pas pu croire (4) que Swann (5)  
 5. trouvait M. de Norpois. Odette n'avait pas cru que Swann  
 3.  
 4. finirait par l'épouser (6), chaque fois qu'elle lui annonçait tendancieuse-  
 5. finirait pas l'épouser ; chaque fois qu'elle lui annonçait tendancieuse-  
 3.  
 4. ment(7) qu'un homme comme il faut venait d'épouser sa maîtresse(8)  
 5. ment qu'un homme comme il faut venait de se marier avec sa maîtresse,  
 3.  
 4. elle lui avait vu garder (9) le silence (10) et tout au plus si  
 5. elle lui avait vu garder un silence glacial et tout au plus, si  
 3.  
 4. elle (11) l'interpellait directement en lui demandant : « Alors tu  
 5. elle l'interpellait directement en lui demandant : « Alors, tu ne  
 3.  
 4. trouves pas que c'est très bien, que c'est bien beau ce qu'il a fait là  
 5. trouves pas que c'est très bien, que c'est bien beau ce qu'il a fait là  
 3.  
 4. pour une femme qui lui a consacré sa jeunesse ? », répondre avec froideur :  
 5. pour une femme qui lui a consacré sa jeunesse ? », répondre sèchement :  
 3.  
 4. « Mais je ne te dis pas que ce soit mal, chacun agit à sa guise ». Elle (12)  
 5. « Mais je ne te dis pas que ce soit mal, chacun agit à sa guise ». Elle  
 3.  
 4. n'était même pas loin de croire que, comme il le lui disait dans des mo-  
 5. n'était même pas loin de croire que, comme il le lui disait dans des mo-  
 3.  
 4. ments de colère, il l'abandonnerait tout à fait, car (13) elle avait de-  
 5. ments de colère, il l'abandonnerait tout à fait, car elle avait de-

(1) Edition courante : pas de nouvel alinéa.

(2) *peut-être* ajouté en interligne.

(3) *Odet[te]* (barré).

(4) Proust avait d'abord écrit *ne pouvait croire* et a corrigé en surcharge.

(5) *lui* (barré).

(6) *quand elle l'avait vu garder un silence glacial* (barré sauf *quand* que Proust a omis de barrer).

(7) *tendancieusement* ajouté en interligne.

(8) *. Tout au plus si elle l'interp[ellait]* (barré).

(9) *un* (barré).

(10) *glacial* (barré).

(11) *lui* (barré).

(12) *perdait tout espoir* (barré).

(13) *ayant* (barré) *elle avait* en surcharge.

3.  
 4. puis peu entendu dire par une femme sculpteur : « On peut (1) s'attendre à  
 5. puis peu entendu dire par une femme sculpteur : « On peut s'attendre à  
 3.  
 4. tout de la part des hommes, ils sont si mufles , et frappée par la pro-  
 5. tout de la part des hommes, ils sont si mufles», et frappée par la pro-  
 3.  
 4. fondeur de cette maxime pessimiste Odette se l'était appropriée elle la  
 5. fondeur de cette maxime pessimiste, elle se l'était appropriée, elle la  
 3. à tout bout de champ) d'un air découragé qui semblait vou-  
 4. répétait (2) à tout bout de champ) d'un air découragé qui semblait vou-  
 5. répétait à tout bout de champ d'un air découragé qui semblait  
 3. loir dire : « Après tout, il n'y aurait rien d'impossible, c'est bien ma  
 4. loir dire : « Après tout, il n'y aurait rien d'impossible, c'est bien ma  
 5. dire : « Après tout, il n'y aurait rien d'impossible, c'est bien ma  
 3. chance.» Et, par suite, toute vertu avait été enlevée à la maxime opti-  
 4. chance.» Et, par suite, toute vertu avait été enlevée à la maxime opti-  
 5. chance». Et, par suite, toute vertu avait été enlevée à la maxime opti-  
 3. miste qui avait jusque là guidé Odette dans la vie : « On peut tout faire  
 4. miste qui avait jusque là guidé Odette dans la vie : « On peut tout faire  
 5. miste qui avait jusque là guidé Odette dans la vie : « On peut tout faire  
 3. aux hommes qui vous aiment, ils sont si idiots», et qui s'exprimait  
 4. aux hommes qui vous aiment, ils sont si idiots», et qui s'exprimait  
 5. aux hommes qui vous aiment, ils sont (3) idiots», et qui s'exprimait  
 3. dans son visage par le même clignement d'yeux qui eût pu accompagner cet  
 4. dans son visage par le même clignement d'yeux qui eût pu accompagner ces  
 5. dans son visage par le même clignement d'yeux qui eût pu accompagner des  
 3. mots : « Ayez pas peur, il ne cassera rien»,  
 4. mots : « Ayez pas peur, il ne cassera rien», en attendant (4)  
 5. mots tels que : « Ayez pas peur, il ne cassera rien». En attendant,  
 3.  
 4. Odette souffrait de ce que cette amie , (5) épousée par un homme  
 5. Odette souffrait de ce que telle de ses amies, épousée par un homme  
 3.  
 4. qui était resté moins longtemps avec elle, qu'elle-même avec Swann, (6)  
 5. qui était resté moins longtemps avec elle qu'elle-même avec Swann,  
 3.  
 4. et n'avait pas eu d'enfant (7), cette amie qui maintenant (8)  
 5. et n'avait pas, elle, d'enfant , relativement considérée maintenant.  
 3.  
 4. était (9) invitée aux bals de l'Elysée, devait penser de la conduite de  
 5. invitée aux bals de l'Elysée, devait penser de la conduite de

(1) *tout attendre* (barré).(2) *à tout* (barré).(3) Edition courante : *si*.(4) *elle* (barré) *Odette* en surcharge.(5) *invitée aux bals de l'Elysée maintenant* (barré).(6) *et qui n* (barré) *de cette amie qui n'avait même pas d'enfant* (barré).(7) *de* (barré).(8) *qu'* (barré).(9) *a* (barré).



3. n'avait jamais  
 4. de famille. Certes Odette n'avait jamais  
 5. on aurait pu se rendre compte que si, certes, elle n'avait jamais
3. complètement compris l'intelligence de Swann, du moins savait-elle les  
 4. complètement compris l'intelligence de Swann, du moins savait-elle les  
 5. entièrement compris l'intelligence de Swann, du moins savait-elle les
3. titres, tout le détail de ses travaux, au point que le nom de Ver Meer  
 4. titres, tout le détail de ses travaux, au point que le nom de Ver Meer  
 5. titres, tout le détail de ses travaux, au point que le nom de Ver Meer
3. lui était aussi familier que celui de son couturier ; de Swann elle  
 4. lui était aussi familier que celui de son couturier ; de Swann elle  
 5. lui était aussi familier que celui de son couturier ; de Swann, elle
3. connaissait à fond ces traits particuliers du caractère, que le reste  
 4. connaissait à fond ces traits particuliers du caractère, que le reste  
 5. connaissait à fond ces traits du caractère que le reste
3. du monde ignore ou ridiculise, dont seule une maîtresse, une sœur,  
 4. du monde ignore ou ridiculise, dont seule une maîtresse, une sœur,  
 5. du monde ignore ou ridiculise et dont seule une maîtresse, une sœur,
3. possèdent l'image ressemblante et aimée ; nous tenons tellement aux  
 4. possèdent l'image ressemblante et aimée ; nous tenons tellement aux  
 5. possèdent l'image ressemblante et aimée ; et nous tenons tellement à
3. moindres traits particuliers de notre nature, même à ceux que nous vou-  
 4. moindres traits particuliers de notre nature, même à ceux que nous vou-  
 5. eux , même à ceux que nous vou-
3. drions le plus corriger, que c'est parce qu'elles ont fini par en prendre  
 4. drions le plus corriger, que c'est parce qu'elles ont fini par en prendre  
 5. drions le plus corriger, que c'est parce qu'une femme finit par en prendre
3. une habitude indulgente et doucement railleuse, pareille à l'habitude  
 4. une habitude indulgente et doucement railleuse, pareille à l'habitude  
 5. une habitude indulgente et amicalement railleuse, pareille à l'habitude
3. que nous en avons nous-mêmes, que les vieilles  
 4. que nous en avons nous-mêmes, que les vieilles  
 5. que nous en avons nous-mêmes et qu'en ont nos parents, que les vieilles
3. liaisons ont quelque chose de la douceur et de la force des affections  
 4. liaisons ont quelque chose de la douceur et de la force des affections  
 5. liaisons ont quelque chose de la douceur et de la force des affections
3. de famille. Le lien qui nous unit à un être se trouve sanctifié  
 4. de famille. Le lien qui nous unit à un être se trouve sanctifié  
 5. de famille. Les liens qui nous unissent à un être se trouvent sanctifiés
3. quand cet être se place au même point de vue que nous pour juger une de  
 4. quand cet être se place au même point de vue que nous pour juger une de  
 5. quand il se place au même point de vue que nous pour juger une de
3. nos tares. Et parmi ces traits particuliers, il y en avait aussi qui  
 4. nos tares. Et parmi ces traits particuliers, il y en avait aussi qui  
 5. nos tares. Et parmi ces traits particuliers, il y en avait aussi qui
3. appartenaient autant à l'intelligence de Swann qu'à son caractère, et  
 4. appartenaient autant à l'intelligence de Swann qu'à son caractère, et  
 5. appartenaient autant à l'intelligence de Swann qu'à son caractère, et

3. que pourtant en raison de la racine qu'ils avaient malgré tout en celui-  
 4. que pourtant en raison de la racine qu'ils avaient malgré tout en celui-  
 5. que pourtant, en raison de la racine qu'ils avaient malgré tout en celui-  
 3. ci, Odette avait plus facilement discernées (1). Elle se plaignait que ce  
 4. ci, Odette avait plus facilement discernées (1). Elle se plaignait que ce  
 5. ci, Odette avait plus facilement discernés . Elle se plaignait que  
 3. ne fussent pas ces traits-là qu'on reconnût quand il faisait métier  
 4. ne fussent pas ces traits-là qu'on reconnût quand il faisait métier  
 5. quand Swann faisait métier  
 3. d'écrivain, quand il publiait des études  
 4. d'écrivain, quand il publiait des études  
 5. d'écrivain, quand il publiait des études, on ne reconnût pas ces traits-  
 3. autant que dans ses lettres ou dans sa conversation où ils abon-  
 4. autant que dans ses lettres ou dans sa conversation où ils abon-  
 5. là autant que dans les lettres ou dans sa conversation où ils abon-  
 3. daient. Elle lui conseillait de leur faire la part la plus grande.  
 4. daient. Elle lui conseillait de leur faire la part la plus grande.  
 5. daient. Elle lui conseillait de leur faire la part la plus grande.  
 3. Elle l'aurait voulu parce que c'était ceux qu'elle préférait en lui,  
 4. Elle l'aurait voulu parce que c'était ceux qu'elle préférait en lui,  
 5. Elle l'aurait voulu parce que c'était ceux qu'elle préférait en lui,  
 3. mais comme elle les préférait parce qu'ils étaient plus à lui, elle  
 4. mais comme elle les préférait parce qu'ils étaient plus à lui, elle  
 5. mais comme elle les préférait parce qu'ils étaient plus à lui, elle  
 3. n'avait peut-être pas tort de souhaiter qu'on les retrouvât dans ce  
 4. n'avait peut-être pas tort de souhaiter qu'on les retrouvât dans ce  
 5. n'avait peut-être pas tort de souhaiter qu'on les retrouvât dans ce  
 3. qu'il écrivait.  
 4. qu'il écrivait. Peut-être aussi pensait-elle que des ouvrages plus  
 5. qu'il écrivait. Peut-être aussi pensait-elle que les ouvrages plus  
 3.  
 4. vivants en lui procurant enfin à lui le succès, lui eussent fait  
 5. vivants, en lui procurant enfin à lui le succès, lui eussent permis  
 3.  
 4. à elle ce qu'elle avait appris à mettre au-dessus de tout,  
 5. à elle de se faire ce que  
 3.  
 4. chez les Verdurin, un  
 5. chez les Verdurin elle avait appris à mettre au-dessus de tout : un  
 3.  
 4. salon.  
 5. salon.  
 3.  
 4. Parmi les gens (2) qui trouvent (3) un tel genre de mariage ridi-  
 5. Parmi les gens qui trouvaient ce genre de mariage ridi-

(1) Le *prote* a écrit *discernées*. Proust n'a pas corrigé.

(2) *qui se demandent d'habit[udé]* : « (barré) furent scandalisés, (barré).

(3) *qui trouvent un (tel maria[ge] barré) tel genre de mariage (s barré) ridicule en surcharge.*

3.  
 4. cule, gens qui (1) pour eux-mêmes se demandent : « Que pensera M. de  
 5. cule, gens qui pour eux-mêmes se demandaient : « Que pensera M. de  
 3.  
 4. Guermantes quand j'épouserai Mlle de Montmorency,  
 5. Guermantes, que dira Bréauté, quand j'épouserai Mlle de Montmorency  
 3.  
 4. que dira Bréauté ? », parmi les gens ayant (2) cette sorte d'idéal social,  
 5. ? », parmi les gens ayant cette sorte d'idéal social,  
 3.  
 4. aurait figuré vingt ans plus tôt, (3) Swann lui-même, Swann qui s'était  
 5. aurait figuré, vingt ans plus tôt, Swann lui-même. Swann qui s'était  
 3.  
 4. donné du mal pour être reçu au Jockey et comptait  
 5. donné du mal pour être reçu au Jockey et avait compté dans ce temps-là  
 3.  
 4. faire un éclatant mariage qui achèverait  
 5. faire un éclatant mariage qui eût achevé, en consolidant sa situation,  
 3.  
 4. de faire de lui un des hommes les plus en vue de Paris. Seulement les  
 5. de faire de lui un des hommes les plus en vue de Paris. Seulement, les  
 3.  
 4. images que représentent un tel mariage à l'intéressé ont comme toutes  
 5. images que représentent un tel mariage à l'intéressé ont, comme toutes  
 3.  
 4. les images, pour ne pas dépérir et s'effacer complètement besoin d'être  
 5. les images, pour ne pas dépérir et s'effacer complètement, besoin d'être  
 3.  
 4. alimentées du dehors. (4) Votre rêve le plus ardent est d'humilier  
 5. alimentées du dehors. Votre rêve le plus ardent est d'humilier  
 3.  
 4. l'homme qui vous a offensé. Mais si (5) vous n'entendez plus jamais  
 5. l'homme qui vous a offensé. Mais si vous n'entendez plus jamais  
 3.  
 4. parler de lui, ayant changé de pays votre ennemi finira par per-  
 5. parler de lui, ayant changé de pays, votre ennemi finira par ne plus  
 3.  
 4. dre pour vous toute importance. Si on a perdu de vue pendant vingt  
 5. avoir pour vous aucune importance. Si on a perdu de vue pendant vingt  
 3.  
 4. ans toutes les personnes (6) à cause desquelles on aurait aimé entrer  
 5. ans toutes les personnes à cause desquelles on aurait aimé entrer

(1) *se demandent* (barré).

(2) *ce genre transformé en cette sorte.*

(3) *Swann lui l'homme qui avait été alors* (barré)

(4) *du dehors en surcharge.*

(5) *ayant changé* (barré).

(6) *à qui* (barré), *qu'* (barré), *pour les* (barré)

3.  
 4. au Jockey ou à l'Institut, (1) la perspective d'être membre de l'un ou  
 5. au Jockey ou à l'Institut, la perspective d'être membre de l'un ou  
 3.  
 4. de l'autre (2) de ces groupements ne vous tentera nullement. Or tout autant  
 5. de l'autre de ces groupements ne tentera nullement. Or, tout autant  
 3.  
 4. qu'une retraite, qu'une maladie, qu'une conversion, (3) une  
 5. qu'une retraite, qu'une maladie, qu'une conversion religieuse, une  
 3.  
 4. liaison prolongée substitue d'autres images aux anciennes.  
 5. liaison prolongée substitue d'autres images aux anciennes. Il n'y eut  
 3.  
 4. pas de la part de Swann n'avait pas eu à sacrifier  
 5. pas de la part de Swann, quand il épousa Odette, renoncement  
 3.  
 4. d'ambitions mondaines à Odette car (4) de ces ambitions mondaines,  
 5. aux ambitions mondaines car de ces ambitions-là  
 3.  
 4. depuis longtemps Odette l'avait au sens religieux du mot détaché.  
 5. depuis longtemps Odette l'avait, au sens spirituel du mot, détaché.  
 3.  
 4.  
 5. D'ailleurs, ne l'eût-il pas été qu'il n'en aurait eu que plus de mérite.  
 3.  
 4.  
 5. C'est parce qu'ils impliquent le sacrifice d'une situation plus ou moins  
 3.  
 4.  
 5. flatteuse à une douceur purement intime, que généralement les mariages  
 3.  
 4.  
 5. infamants sont les plus estimables de tous (on ne peut en effet entendre  
 3.  
 4.  
 5. par mariage infamant un mariage d'argent, n'y ayant point d'exemple d'un  
 3.  
 4.  
 5. ménage où la femme ou bien le mari se soient vendus et qu'on n'ait fini  
 3.  
 4.  
 5. par recevoir, ne fût-ce que par tradition et sur la foi de tant d'exem-  
 3.  
 4. ples et pour ne pas avoir deux poids et deux mesures). Peut-être d'au-  
 5. Peut-être, d'au-

(1) *ê* (barré).(2) *ne* (barré).(3) *qu'une création* (barré).(4) *depuis longtemps* (barré).

3.  
 4. tre part, en artiste, sinon en corrompu, eût-il en tous cas (1)  
 5. tre part, en artiste, sinon en corrompu, Swann eût-il en tout cas
3.  
 4. éprouvé (2) une certaine volupté (3) à accoupler à lui (4) dans  
 5. éprouvé une certaine volupté à accoupler à lui, dans un de
3.  
 4. ces croisements d'espèces comme en pratiquent les naturalistes et comme  
 5. ces croisements d'espèces comme en pratiquent les *mendelistes* ou comme
3.  
 4. en raconte la mythologie (5) un être de race différente, archiduchesse  
 5. en raconte la mythologie, un être de race différente, archiduchesse
3.  
 4. ou fille, à contracter une alliance royale ou à faire une mésalliance.  
 5. ou cocotte, à contracter une alliance royale ou à faire une mésalliance.
3.  
 4. Il n'y avait dans  
 5. Il n'y avait eu dans le monde qu'une seule personne dont il se fût
3.  
 4.  
 5. préoccupé, chaque fois qu'il avait pensé à son mariage possible avec
3.  
 4.  
 5. Odette, c'était, et non par snobisme, la duchesse de Guermantes.

\* \* \*

Pour mieux montrer comment travaillait Proust, nous donnons également les deux textes ci-dessous ; l'un concerne Legrandin ; l'autre Robert. S'il eût vécu, Proust aurait corrigé cette amusante inadvertance, que nous signale un lecteur attentif et que nous ne croyons pas qu'on ait relevée jusqu'ici. Nous imprimons en italiques ce qui se trouve dans l'un et l'autre passage.

La princesse fit ensuite venir **Legrandin**. *Il avait physiquement passablement changé, et assez à son avantage depuis quelque temps. Comme les femmes qui sacrifient résolument leur visage à la sveltesse de leur taille et ne quittent plus Marienbad, Legrandin avait pris l'aspect désinvolte d'un officier de cavalerie. Au fur et à mesure que M. de Charlus s'était alourdi et abruti, Legrandin était devenu plus élancé et rapide, effet contraire d'une même cause. Cette vélocité avait d'ailleurs des raisons psychologiques. Il avait l'habitude d'aller dans certains mauvais lieux où il aimait qu'on ne le vît ni entrer, ni sortir : il s'y engouffrait.*

Albertine disparue (*Edition originale*) T. II, p.p. 172-173

- (1) eût-il en tous cas en interligne.  
 (2) éprouvait-il transformé en éprouvé.  
 (3) à penser qu'à son être il allait accoupler un être entièrement différent (barré).  
 (4) à accoupler à lui en surcharge.  
 (5) accoupler (barré).

**Robert** vint plusieurs fois à Tansonville pendant que j'y étais. *Il était bien différent de ce que je l'avais connu.* Sa vie ne l'avait pas épaissi, comme M. de Charlus, tout au contraire, mais opérant en lui un changement inverse lui avait donné *l'aspect désinvolte d'un officier de cavalerie* — et bien qu'il eût donné sa démission au moment de son mariage — à un point qu'il n'avait jamais eu. *Au fur et à mesure que M. de Charlus s'était alourdi,* Robert (et sans doute il était infiniment plus jeune mais on sentait qu'il ne ferait que se rapprocher davantage de cet idéal avec l'âge), *comme certaines femmes qui sacrifient résolument leur visage à leur taille et à partir d'un certain moment ne quittent plus Marienbad* (pensant que, ne pouvant espérer garder à la fois plusieurs jeunesses, c'est encore celle de la tournure qui sera le plus capable de représenter les autres) *était devenu plus élancé, plus rapide, effet contraire d'un même vice. Cette vélocité avait d'ailleurs diverses raisons psychologiques,* la crainte d'être vu, le désir de ne pas sembler avoir cette crainte, la fébrilité qui naît du mécontentement de soi et de l'ennui. *Il avait l'habitude d'aller dans certains mauvais lieux, où comme il aimait qu'on ne le vît ni entrer, ni sortir, il s'engouffrait* pour offrir aux regards malveillants des passants hypothétiques le moins de surface possible, comme on monte à l'assaut.

Le temps retrouvé (*Edition originale*) T. I, p.p. 9-10.

# LES EXPOSITIONS

## EXPOSITION DE LA TAPISSERIE FRANÇAISE, DU MOYEN-AGE A NOS JOURS

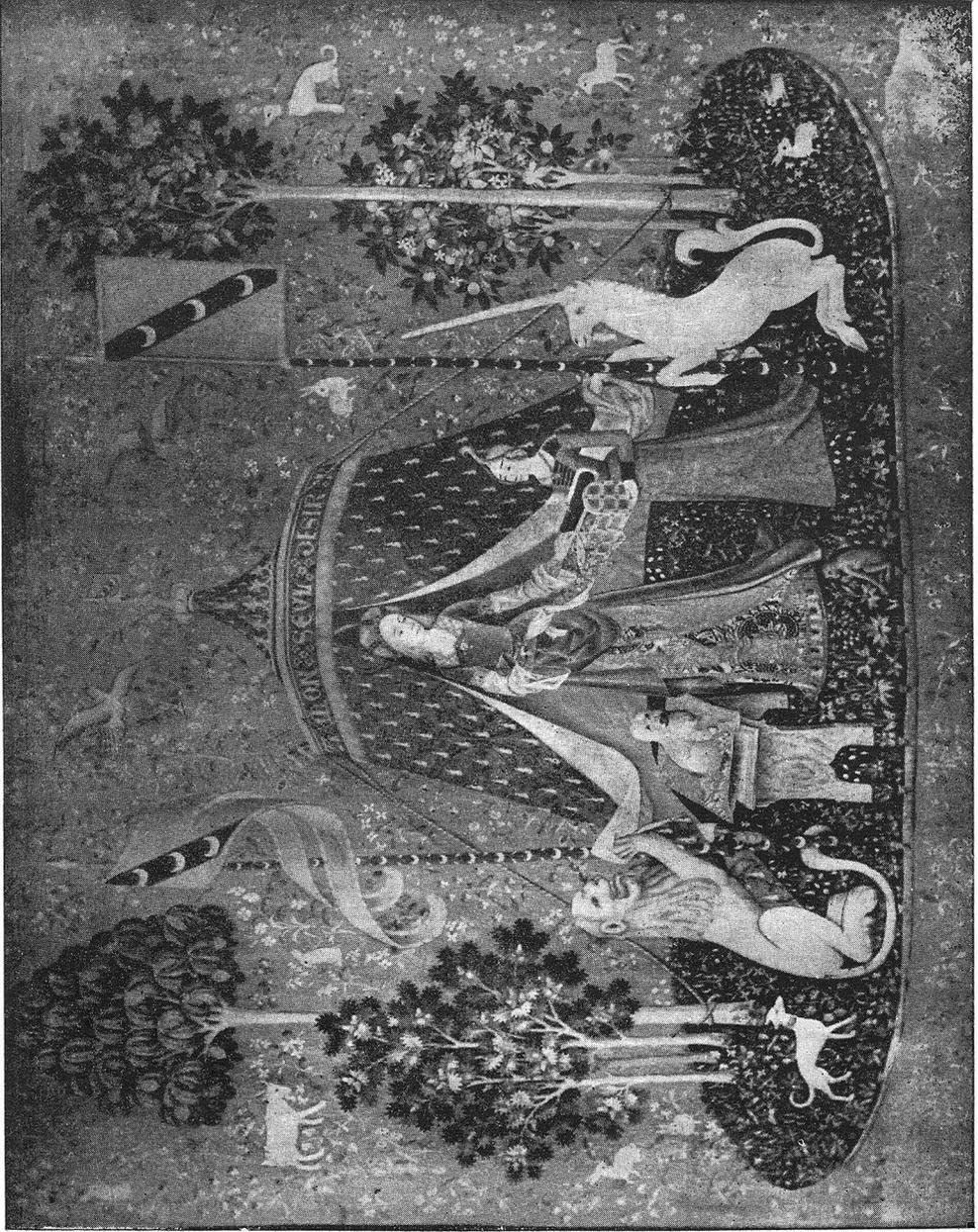
Durant des années, je boudai la tapisserie. J'aime mieux la peinture, disais-je, et l'on me jugeait sot. Je l'étais, un peu moins il me semble que ceux qui me jugeaient tel, car ce qui me gênait dans les tapisseries qu'alors je connaissais et dont nous discussions — celles d'Oudry et de ses successeurs, ne le condamne-t-on pas aujourd'hui, à bon escient, comme le vice de trois siècles ?

Lorsque je rencontrai les œuvres du quinzième, il n'était plus question d'aimer mieux la peinture : autant me demander si je préférerais le kilogramme au kilomètre. Là-dessus, je quittai la France pour un pays où l'on n'a jamais vu le fantôme d'un lissier. J'y vis pourtant quelques tapisseries que, durant la guerre, y exposait Madame Cuttoli : une *Chasse*, par Derain ; le *Voile de Véronique*, d'après un carton de Rouault (un carton ? ou plutôt une toile). Rouault, Derain, dont j'appréciais les cerfs, les chiens, les hommes, le Christ, ils me décevaient vaguement. Et si je ne parvenais point à aimer tout à fait la femme, la fleur et l'escargot de Miro, je présentais qu'ils convenaient mieux au genre que les apports des deux autres. New-York m'offrit enfin, au Musée des Cloîtres, les tapisseries flamandes à la licorne. Je compris alors ce qui manquait à Miro et ce que Rouault avait de trop.

Je le comprends mieux encore après l'exposition de la Tapisserie Française <sup>1</sup> : les tapisseries qui me plaisent comptent en moyenne cinq fils au centimètre ; les autres huit, neuf, dix et jusqu'à douze ; quelques tons simples et francs me donnent mon plaisir que m'enlèvent les dégradés et les nuances par milliers ; c'étaient les mêmes panneaux qui comptaient dix tons et quatre fils ou cinq. Je trouvais là une constante, un invariant lissier. Soient en effet les tapis Navajos ; tant que ces artisans (ou les Hopis) travaillèrent à l'ancienne leurs laines lisses, et qu'ils les trempèrent dans les quatre ou cinq couleurs végétales dont la tribu se transmettait la recette, ou le secret, chaque tapis comblait les sens et l'esprit. Les mythes, stylisés, s'y lisaient avec certitude. Tout à coup les yanquis s'amènent. Il faut vendre à tout prix les couleurs à l'aniline. Au prix de la beauté. Allez-y voir, maintenant, chez les Hopis et chez les Navajos : vous l'aurez en série votre petite locomotive à l'aniline. En moins d'un siècle, les marchands avaient avili un grand art <sup>2</sup>. Nous y avons mis plus de temps, nous, mais nous avions à tuer un art plus bel encore, celui de notre quinzième, de notre quatorzième. Même aventure, en gros, que celle des Hopis. A mesure que la science introduisait 200 puis 2000 puis 12 et jusqu'à

<sup>1</sup> Ceux qui n'ont pas vu l'exposition du Palais de Chaillot consulteront volontiers : André Lejard, *Les Tapisseries de l'Apocalypse d'Angers*, Albin Michel, 1942 ; *Le Point*, No. 32, mars 1946, *Aubusson et la Renaissance de la Tapisserie* ; Pierre Hirsch, *Jean Lurçat et la Tapisserie*, Michon, 1946 ; *L'Amour de l'Art*, juillet 1946, numéro spécial sur l'exposition des tapisseries ; *Art et Style*, No. 5, octobre 1946.

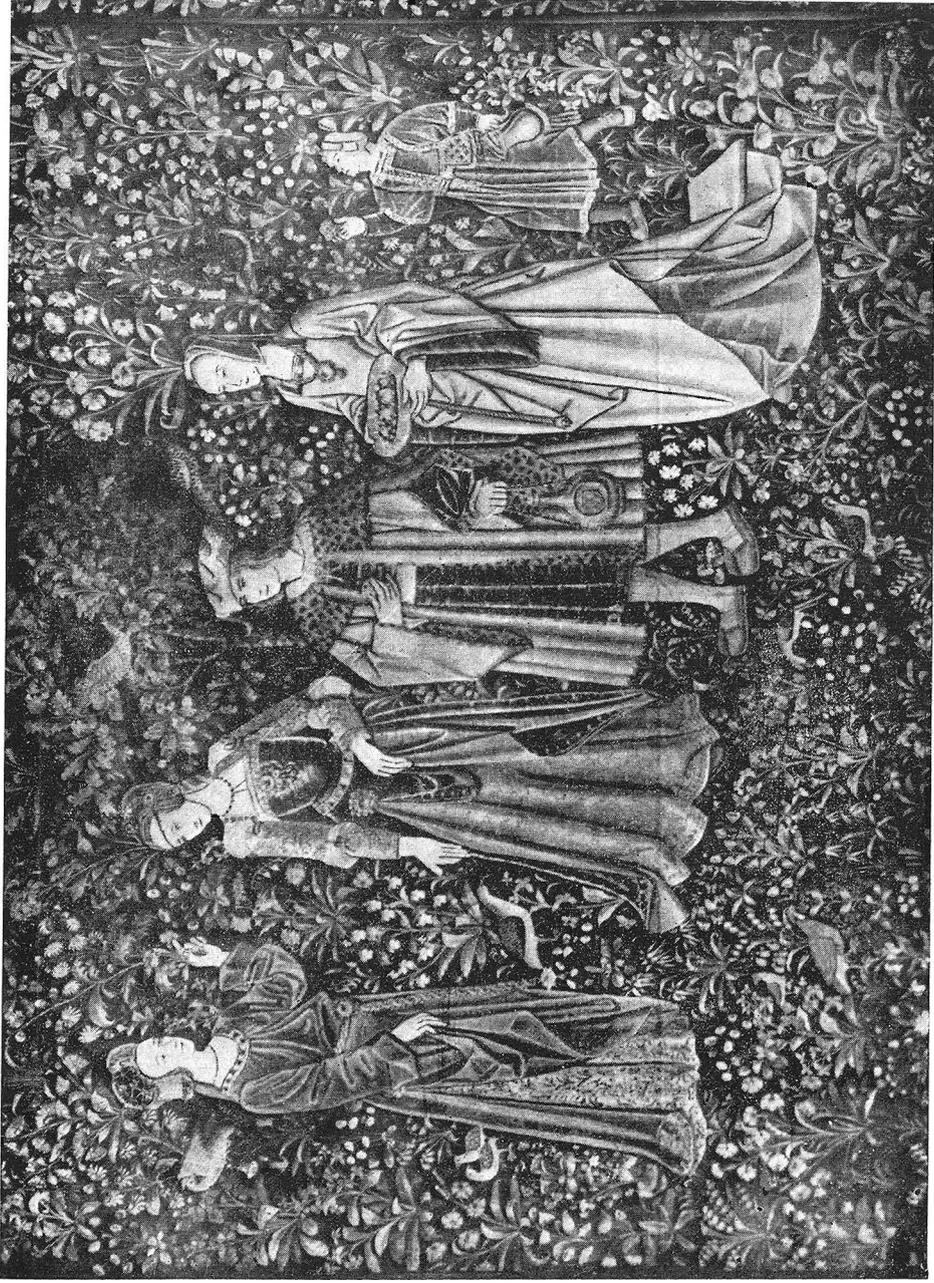
<sup>2</sup> Voyez E. W. James, *Indian Blankets and their Makers*, le meilleur ouvrage sur les tissages hopis et navajos.



**La Dame à la Licorne** (ateliers des Bords de Loire)



**La Dame à la Licorne, détail**



**La Vie Seigneuriale** (tapisserie à fleurs, XV<sup>ème</sup>)



Gromaire, La Terre

16.000 nuances de laines, les tapisseries se détournent des histoires sérieuses — Li-corne ou Apocalypse — et se perdent en anecdotes : ce ne sont que Jasons, que Psychés, que Mars et Jupiters, qu'Aurores et Céphales, que Vénus jaillissant de l'onde, que chasses à courre le cerf, avec le roi très ressemblant (et les chiens donc !), qu'évanouissements de la Belle Gabrielle. La mythologie tuait le mythe.

La multiplication des points et celle des *coloris* avaient cet autre inconvénient : alors que l'artisan du quinzième fabriquait chaque année vingt-cinq mètres carrés de héros sur champs de fleurs, sous Napoléon III à peine achevait-il en trois cent soixante cinq jours ce qu'il faisait jadis en quinze. De cent cinquante mille au quinzième, les lissiers n'étaient donc plus que cinq cents au XXème. Qui s'étonnerait que l'ascension du bourgeois coïncide avec le déclin du lissier ? A la différence des grands seigneurs et d'un clergé soucieux également d'éblouir et d'enseigner par l'image, et par conséquent solidaires d'un art qui vêtit plus somptueusement que la fresque elle-même les murs nus des églises et des châteaux, les bourgeois naissants — qui croyaient que deux et deux sont quatre et fort peu de chose au-delà — se vouaient au réalisme et à l'épargne. Entre toute chose et son signe, ils entendaient qu'il y eût correspondance : tout objet avait sa contre-valeur. En fait d'arts plastiques, c'était condamner l'imagination, et demander que la cravate du pauvre oncle comptât autant de pois que cette cravate peinte. La contre-valeur jouait donc *contre la valeur*, car la tapisserie, non seulement s'accommode des chevaux bleus, des licornes, des vaches roses : on dirait qu'elle en a besoin. Et comme ça coûte des sous, une tapisserie ressemblante, beaucoup plus de sous (qui le croirait ?) que des moutons lilas ou que *Dieu grandeur naturelle*, les lissiers, renonçant aux panneaux muraux, s'occupèrent de coussins, de douillettes chancelières. En attendant de disparaître. Car, pour le même prix, les japonais ou les yanquis livraient des petits chats beaucoup plus ressemblants.

Nous avons payé beaucoup trop cher l'anarchie de l'« ordre » bourgeois pour plus longtemps la tolérer. Quand le Mexique n'eût pas offert au monde — nouveau giottisme — les fresques de ses peintres actuels, la renaissance d'une tapisserie française serait un signe de ces temps. C'est en effet pour avoir pénétré « l'esprit libertaire » des œuvres de chevalet, et compris que les libertés toujours exaltées par l'anarchie sont moins établies, moins réelles aussi, qu'on ne feint de le croire, que Jean Lurçat sut retrouver l'art du lissier. « Se fondre dans un monument, écrit-il à peu près, c'est courir la chance d'enfin se découvrir ». Car le groupe, l'équipe, parachèvent l'individu. C'est parce qu'il acceptait humblement les exigences de la technique (résistance de la laine, gaucherie du point, chimie des colorants) que souverainement il possédait une discipline qui se plaît aux sacrifices. Avec Lurçat, Gromaire et quelques autres, tout est donc prêt en France pour un âge tapissier. Espérons que les pouvoirs en reconnaîtront l'importance *morale*. Qu'ils garantiront des salaires décents, qu'ils offriront des espaces à illustrer. Certes, nous n'en manquons point : à l'exemple du Mexique disant la révolte indienne, que la mort de Jacques Decour, celle de Politzer, celle de Cavaillès, tant d'autres morts, hélas ! jalonnent les couloirs de nos universités ; que l'héroïsme des cheminots sauve les halls de nos gares ; que les bureaux de poste étalent à leurs murs le souvenir des chers secrets ; que les juges aient devant eux l'image d'une Gestapo qu'il s'agit d'exorciser.

Alors, restituant d'un seul coup leur prestige aux lissiers, leur fonction aux artistes, et ses chances à la beauté, la France démontrera qu'elle peut encore proposer ce tiers ordre qu'on attend d'elle, celui qui, suspect à la bêtise et à la bestialité, développera en même temps l'artisanat et l'industrie, cet homme-ci et tous les hommes.

**SALON D'AUTOMNE, SURINDÉPENDANTS, CHASTEL, FINI,  
CALDER, JEAN DUBUFFET.**

Depuis plusieurs années nous avons coutume de trouver au Salon d'Automne une salle réservée à un peintre de grand renom : Braque, Picasso, Matisse. Mais cette fois on ne nous présenta qu'une dizaine de toiles de Bonnard. Par comble de malchance ces tableaux, récents, étaient loin d'avoir l'éclat que nous attendions. Aussi l'intérêt se déplaça-t-il vers la sculpture. Au premier étage on avait réuni un important ensemble Maillol, mort depuis peu, on le sait. On eut là une impression de classicisme robuste et sain, de vigueur et d'équilibre, sans plus : nous demeurions loin de Rodin ou de Picasso. Par ailleurs, en peinture, les exposants habituels : pompiers, grands peintres (Matisse, Villon, Léger), jeunes peintres déconcertants de maîtrise technique et d'insuffisance humaine (Marchand, Pignon, Fougeron, Tal Coat). Il faut citer à part Coutaud, le seul véritablement à suivre une voie personnelle.

Au Salon des Surindépendants la qualité fut beaucoup plus incertaine. « Ni jury, ni récompenses » telle est la devise de cette association et n'importe qui, ainsi, peut soumettre son travail au jugement des critiques et d'un public généralement avide de valeurs nouvelles. Ceci explique que ce Salon ressemble assez à une foire au talent. Tous les tenants de la peinture « d'avant-garde » s'y trouvaient rassemblés : surréalistes, abstraits - non figuratifs, abstraits - figuratifs. On remarquait Henri Nouveau, nettement apparenté à l'ancienne école de Munich, Raoul Ubac qui semble s'engager avec prudence dans la voie du surréalisme non figuratif, Vasarely, Dewasne, Camille Bryen, Kolos-Vari, d'un expressionnisme sobre et direct, Pagès, audacieux. On pouvait voir aussi quelques petites œuvres de Crispin, mort il y a peu de temps à Ste-Anne, surréaliste involontaire et touchant. De nombreux naïfs, savoureux et plaisants : Déchelette, Narcisse Belle, Lefranc, Vendersteen, Racoff. Je ne peux me défendre pour ma part, d'une sympathie certaine à l'égard de ce salon où se coudoient de modestes ratés et les meilleurs peintres de demain. Il prend toute sa valeur si on l'oppose à ce Salon d'Automne si irritant par sa prétention et, en définitive, si peu satisfaisant pour l'esprit.

Aujourd'hui la jeunesse pontifie avec sérieux. Nous en avons un peu assez de ces petits prodiges qui devant la famille attendrie des officiels et des amis politiques (il n'a que trente ans, pensez donc) répètent avec application des airs trop connus. Ils savent leur métier et, qui pis est, ils sont honnêtes ; c'est évident. Mais leurs théories — justification sans doute — interdisent toute invention, tout effort pour sortir des sentiers battus. Je n'ai pourtant pas l'intention de dénigrer à priori Fougeron qui expose en ce moment à la Galerie Billiet. Mais lorsque l'on pense qu'après Fougeron nous allons en voir des dizaines d'autres cette année qui lui ressembleront comme des frères, sinon par la forme du moins par l'indigence, alors toute patience vous abandonne.

Tout autre est Chastel (Galerie Maeght). Son exposition reste le fait dominant du mois. Abstrait-figuratif, au cours d'une longue ascèse, il a recréé patiemment tous ses moyens et c'est aujourd'hui une couleur qui sait être à la fois violente et discrète et un dessein plié au rythme d'une main passionnée, qu'il nous livre. Mais, singulière injustice, il nous faut redécouvrir Chastel qu'un silence de plus de six années nous avait fait oublier. Il n'a derrière lui aucune coalition de critiques, aucun snobisme, bref il n'est pas dans le coup, mais je souhaite que malgré cela sa place lui soit rendue, une des premières. Il est rare de pouvoir avancer le mot « français » avec autant de justesse : faisant penser aussi bien à Le Nain ou à Georges de la Tour qu'aux grands modernes, cette exposition, qui se répartit par thèmes : « La famille Roumégous », « Les amoureux », « Les musiciennes », « Femmes assises », s'inscrit avec éclat dans une des meilleures

traditions françaises, celle de la rigueur, de la splendeur retenue, d'un réalisme entièrement repensé mais profondément tragique.

Avec Léonor Fini (Galerie Vendôme) nous voici, sans transition, aux antipodes apparentes du « moderne ». On en jugera si nous disons, en gros, que Léonor Fini se rapproche par la technique de Flamands tels que Van Eyck ou Memling. Même précision, même mystère délicat des tons et du dessin. Quelque discutable que soit cette attitude, il faut admettre que techniquement elle se solde par une réussite. En notre époque de paroxysmes plus ou moins justifiés, quel repos pour l'œil que cette peinture. Dans ses sujets, Léonor Fini recherche apparemment les conditions d'un baroque moderne. Réunissant des écailles de bois mort, des feuilles, des coquilles d'œuf, jouant sur l'ambiguïté et la signification des formes, elle trahit ses origines surréalistes. Mais par ailleurs un simple visage nous transmet une émotion que nous ne savions plus trouver dans un élément aussi dépouillé. Tout ici tient à la qualité de la peinture ; ce serait être d'un « modernisme » de mauvais aloi que ne pas le reconnaître. Cette conviction se renforce lorsque nous voyons les œuvres de Stanislas Lepri (Galerie Renou et Colle) incontestablement son disciple. Plus italien, il pousse plus loin la volonté d'un baroque carnavalesque. Mais quelque chose fait qu'il demeure en deçà de Léonor Fini, cet impondérable qui se nomme sans doute talent et sens de l'équilibre.

Une autre rétrospective d'importance a été celle de La Fresnaye à la Galerie de Berri. Ce peintre, qui a travaillé de 1903 à 1925, date à laquelle il mourut gazé et poitrinaire, apparaît comme le traducteur de toutes les tendances qui agitèrent son temps. Tour à tour influencé par Gauguin, Cézanne, les Nabis, les Cubistes, il nous laisse des toiles variées, inégales, parfois des chefs-d'œuvre. Il y a pourtant quelque exagération à vouloir faire de lui un maître. L'admirer est juste ; le proposer en modèle, une sottise.

Loin de cela, l'exposition Calder (Galerie Carré) a été le triomphe de la vie et de cet humour qui n'a jamais empêché personne de faire œuvre sérieuse. Ces spirituels « mobiles » et autres « stables » le montrent. La galerie Louis Carré, le jour du vernissage, ressemblait à une curieuse forêt, à un troublant piège à insectes. Des ventilateurs mettant toutes ces structures en mouvement, les réalités spatiales ainsi circonscrites se laissaient indéfiniment interpréter. Un art de l'espace et du mouvement, voilà l'apport de Calder.

Enfin la fusée du mois fut la parution, dans la collection « Métamorphoses », du petit volume de Jean Dubuffet : *Prospectus aux amateurs de tout genre*. On y trouve un « avant projet d'une conférence populaire », des « notes pour les fins-lettrés » et quelques lettres qui ne sont pas ce que le livre comporte de moins réjouissant. Remarquable écrivain, Dubuffet met les pieds dans tous les plats qu'on lui présente. Il le fait avec une alacrité, un à-propos et une verdeur qui enchantent. Il a entrepris un grand nettoyage. Il prétend que tout fut gâché du jour où l'on fit de l'art une chose sacrée. Il dénonce tous les peintres-peintres comme des imposteurs et des raseurs. Il n'a pas tort. « L'art est un jeu, dit-il, le jeu de l'esprit. Le jeu majeur de l'homme ».

**RENÉ GUILLY**

## **SEULS LES HOMMES ONT DES AILES**

(Exposition Michaux)

Il y a dans la vie d'Henri Michaux un détail qui nous laisse peu convaincus, c'est qu'il touche terre. A perte d'identité, Michaux est pour nous ce quelqu'un, quelque part, dont la voix est d'autant moins situable que les mots qui affleurent en elle ne répondent plus de leur passé. « Je vous écris d'un pays lointain » annonce-t-il, un jour. Et

jamais il n'a été plus près. Où chercher ce pays, comment apprivoiser ce moutonnement indécis au fond du regard ? Les longitudes en sont purement démagogiques, les latitudes frivoles comme des biches et si vite hors de portée.

« Un homme qui ne sait ni voyager, ni tenir un journal a composé ce journal de voyages ». Ainsi commence *Ecuador*. Jadis, le Capitaine Cook étendait le bras et, à la pointe de son geste, naissait une île. De nos jours, l'agence qui porte son nom trace le même mouvement et l'île aussitôt disparaît. C'est-à-dire qu'elle dédaigne d'être vue. Entre daigner voir, cette faveur de l'homme, et dédaigner d'être vu, cette pudeur des choses, l'œil semble ne disposer que d'un mince chemin de halage. Mais c'est ici que Michaux intervient et que les indigènes n'arrivent plus à suivre les détours de l'étranger à l'empreinte de ses pas.

De l'œuvre de Michaux se dégage, en toute attirance, une géographie de l'espace retrouvé. Cette province, à la lisière montagnaise de l'Inde, n'existe plus que dans le sourire et la retenue d'une jeune fille qui propose ou ne sait quelles friandises, sur le quai de la gare, au passage du train. C'est cela, l'espace. Un gîte. La jeune fille ne figure pas sur la carte. Mais il y a une telle fidélité anticipée dans son sourire...

Parfois on se dit que tout tient à un fil. Tout. Le dedans de l'obstacle. La rugosité de l'air. Le crime à commettre. L'innocence à prouver. Tout tient au fil Michaux. Qu'il affirme : « Nous sommes de tel pays... » Et en effet, comment n'y avions-nous pas songé plus tôt ? « Les règles de vie y sont les suivantes... » C'est donc cela, que toute une zone de notre personne nous démangeait sans arrêt, avec ses courbettes, ses siestes d'affaires, ses roseaux à tailler, ses malédictions à formuler sur le mode rituel... !

Quand Michaux prononce le mot « baobab », l'arbre reste loin en arrière. Il s'agit de tout autre chose. D'un compromis entre l'étreinte et la prière, ou d'une balafre particulière sur la joue d'un paysage inconnu.

Les ennemis de la poésie n'ont pas fini de spéculer sur la fatigue des mots. Ils essaient d'y voir le gage de la lassitude des poètes. L'usure est égale sur tout le front du langage, proclament ces défaitistes. Rien ne sert de rajeunir une image alors que tout demeure fané à ses côtés. Représentons-nous cependant un vestiaire à mots. Chacun y dépose ses précieux vocables, puis s'absente, s'évapore, revient, retire sa marchandise intacte et se remet à dissenter comme devant. Ennui général. Philosophe, savant, politicien, — une bouche s'ouvre ; tout le monde connaît la suite du discours. *Le langage tourne au fait exprès*. Mais il appartient, croyons-nous, au poète d'introduire dans ce domaine, familier jusqu'à la nausée, un désordre tonique. Qu'il charbarde de fond en comble cet immobile vestiaire, qu'il en émerge couvert d'oripeaux à la fois fantastiques et spontanément seyants, on le jugera enfin sur sa mise et non plus d'après les gravures de mode de la saison.

On a beaucoup insisté sur l'aveu de Picasso : quand je n'ai pas de bleu, je mets du rouge. De même Michaux. Il pare au plus pressé. Et le plus pressé est de ne pas laisser refluer la provocation poétique, — d'être au diapason des choses, au plus précaire de l'espace. C'est là que d'un coup de ciseaux autoritaire et juste, Michaux taille, selon le besoin, de nouvelles, de vierges parures. Mots collants, mots tenaces dans leur volonté de signifier ce qui n'a jamais été risqué avant eux avec tant de rigueur. Mots décollétés qui redonnent forme et entraînent à tout ce qui avait cessé de paraître désirable. Michaux rend aux mots une vie privée. Il faut relire *Mes propriétés* et s'émerveiller de la part d'exactitude qu'il y a dans l'extraordinaire cascade de substantifs et de verbes que Michaux invente avec une désinvolture nécessaire. A cet égard, Michaux est l'exemple même du voyageur total. Il ne décrit pas ; il participe. Le Gaurisankar a dû être bien étonné de se réveiller, un matin, augmenté d'un poète. Oui, à proprement parler, un poète sous la peau. Mais, en plus, la capacité de voyage de Michaux s'exerce sur le

véhicule même de ses déplacements, sur la langue de ses récits. A la croisée des tentations du langage, il crée des ressacs qui ne se calment jamais tout-à-fait, et aborde comme un fou à des plages défendues. La liberté de sa trajectoire tient à un alliage sans précédent de la conscience, de la parole et de la vision. Il est de ceux qui nous assurent que la carrière du Verbe est à peine entamée, et qu'une grisante Babel est toujours en puissance derrière la vaine rhétorique de notre parler sans joie.

Certains voudraient s'en tirer en cataloguant Michaux comme un grand distrait. Vous savez bien..., la distraction..., les poètes.... ! Encore conviendrait-il de se demander : distrait par rapport à quoi ? L'enfant qui édifie sa cité magique à larges poignées de sable, ne prend pas au sérieux les crises ministérielles dont s'émeuvent les gens de 1 mètre 50 et au-delà.

Et Bettina, l'impondérable Bettina, ne poussait-elle pas la distraction jusqu'à ne jamais se décider à mettre par écrit ses étincelants récits parlés — si pleins de conviction et si proches de certains textes de Michaux — dont quelques-uns seulement sont parvenus jusqu'à nous par le truchement d'Arnim ?

Pour cette fois, nous ne nous refusons pas à voir la question mal posée. Michaux est distrait par rapport à l'univers de Proust comme le cerf-volant est distrait par rapport à l'avenir de l'enfant dont il est, en ce moment précis, la projection dans le ciel. Et déjà, les attaches se rompent, les liens se dénouent...

Car qu'est-ce que Michaux en fin de compte ? Un homme qui profite de ses ailes. Le voyageur du septième jour qui remet en question ce monde que l'on avait cru créé.

GEORGES HÉNEIN

### APOSTOLI ET DÉTRÉ

Il y a bientôt dix ans, je fis — ou plutôt : je subis — une découverte. Une personne de ma connaissance possédait quelques tableaux. Que faire que regarder, quand j'attendais dans le salon ? C'est très impoli, me disait ma mère, d'inventorier la pièce où l'on se trouve. Heureuse muflerie, qui me permit une joie : elles ne ressemblaient à rien, ces toiles, ni à Picasso, ni à Domergue, ni à Georges Braque, ni même à van Dongen. Un étrange petit cheval, un château mystérieux, deux femmes pétries comme en pleine argile épaisse, éclatantes dans la lumière et dans l'envol de leurs robes. Je m'informai : après un stage à l'Ecole des Cadets, l'auteur avait quitté la Russie, peint en France quelques tableaux, à la suite de quoi on l'avait enfermé ; sitôt sorti de la maison de santé, Apostoli s'était tué.

Si je voulais voir le reste ? Et comment ! Je connus donc, ou peu s'en faut, l'œuvre entier d'Apostoli : dessins de l'asile, ébauches, quelques toiles achevées. En 1937, exposition chez Katia Granoff. Par malheur on mit tout en vrac, les brouillons faisant tort aux œuvres, et l'article ne parut pas, que j'avais écrit pour *La Nouvelle Revue Française*. L'été dernier, je revis les Apostoli. Presque tous. Et même un inconnu, acheté au marché aux puces. Après dix ans et bien des idées changées, je n'ai pas changé d'opinion sur Apostoli. Mort trop jeune, il est trop mort, aussi. (Aimez-vous Chagall ? si oui, Apostoli vous *dira quelque chose*).

\*  
\* \*

J'aime beaucoup Henri Calet. Il a écrit *La Belle Lurette* et *Le Bouquet*. Il apprécie Apostoli. Ce soir-là, pourtant, je ne me sentais pas chez moi chez lui. Mon regard

sautait d'un mur à l'autre ; enfin je reconnus que je ne me trompais pas et que les toiles étaient nouvelles. *Une femme au miroir*, surtout, me parut bonne, et deux poires. Justement, on en essayait les mérites. Le vivoir de Calet servait de galerie.

Le lendemain, Détré voulait bien me montrer celles de ses œuvres qui ne gisaient pas dans les caves. Jusque vers l'été 46, d'une palette austère allant du blond aux siennes, il avait construit de puissantes natures mortes, sourdes et lumineuses. *La femme au miroir*, il la tenait pour la première réussite de ce qu'on peut appeler sa seconde manière. Je n'en dirai rien de plus, puisqu'il la cherche encore.



Apostoli, Détré. Deux noms à retenir. (Malgré les accents aigus, il faut ouvrir beaucoup les deux *é* de Détré. C'est un Hongrois.)

E.

### EXPOSITION DE DESSINS D'ENFANTS A L'ÉCOLE DE BIENFAISANCE MUSULMANE, RAS EL TINE

Quelle surprise, déjà, l'exposition de l'Atelier, les enfants de Kafr el Dawar ! L'exposition de l'École Khairya el Islamiya fut pourtant une autre surprise. Quand j'allai la visiter, elle jonchait le sol, attendant d'être transférée au Caire. Peintes sur papier fragile, bien des œuvres, qu'on avait piétinées, étaient tachées ou lacérées. C'est dire le cas que plusieurs semblaient en faire. Le directeur accepta pourtant de recevoir un groupe de Français qu'avait alertés Jean Grenier. Et le professeur de dessin commenta pour nous les œuvres de ses élèves. A vrai dire, notre visite l'étonna. Et notre admiration. (Elle était, je dois le dire, unanime et indiscreète.)

Bien entendu, la moyenne est ce qu'elle est partout au monde : moyenne, médiocre ; même, il faut avouer que le dessin est généralement plus mauvais qu'il ne serait en France, car on ne nous épargnait, à l'école primaire, ni le plan, ni l'élévation, ni la perspective du plumier à étages mobiles, ou de l'arrosoir à pomme (comme si nous devions tous devenir dessinateurs industriels). Dès qu'intervient la couleur, tout change. Ce *kouttab* de village, mais c'est un Matisse, combiné à la miniature persane ; cette bataille, quatre mètres au moins sur un mètre cinquante, où s'enchevêtrent des chevaux de fantaisie et d'épouvante, elle rappelle Guernica. Les sirènes, l'envol malheureux d'Ibn el Fernas, l'Icare de l'Islam, mais ce sont vingt assumptions de « primitifs » ! Enfin et surtout le combat des oiseaux contre les éléphants compose un beau carton de tapisserie et qui ne ressemble à rien.

Si les enfants de Kafr el Dawar semblent pris par la vie, ceux de Ras el Tine, qui vivent dans un quartier déshérité, se laissent volontiers ravir en imagination : la différence tient sans doute à celle des sujets que propose le professeur de peinture (car la salle de modelage, que dirige un autre maître, est beaucoup plus réaliste : scènes de marché, caravanes, etc...). On voulait faire un plaisir à l'enfant de douze ans, un vrai petit poucet, qui avait lancé, contre ses éléphants bruns, les essais d'oiseaux bleus blancs rouges : le présenter aux visiteurs ; le pauvre petit était intimidé ; je l'étais beaucoup plus que lui, et j'eus honte de moi, de mon *kouais két\**, *ya walad*, car c'était moi qu'on présentait à un génie. S'il est vrai que cet enfant a fait seul en un

mois de travail cette composition, l'Égypte est riche d'un grand peintre en puissance. Je suis pourtant un peu inquiet. Il m'a paru que les maîtres de ces enfants étaient surtout fiers des œuvres qui me touchaient le moins ; des cacatoès genre article de bazar, de tristes porte-monnaie en cuir mal repoussé. Mais, puisque des instituteurs égyptiens ont su éveiller à la beauté des gamins pauvres, espérons qu'ils ne forceront, ni n'atrophieront les dons de leurs petits peintres.

E.

## REVUE DES LIVRES

### *Littérature*

HENRI MICHAUX, *L'espace du dedans*, Gallimard, 1945.

Un homme rêve à voix haute au milieu de la nuit. Il a perdu le souvenir de son identité personnelle. Il ne sait pas qui il est ; nous ne le savons pas non plus. La fragile frontière a disparu, qui séparait son être du reste du monde, qui lui donnait l'illusion de vivre une vie séparée. Tantôt il se voit épousant l'une des mille formes animales ou végétales par où s'exprime l'inapaisable soif de vie qui ronge notre terre, tantôt il est réduit à la condition dérisoire et stupéfiante d'un objet, il s'écoule comme une eau dormante au pied d'un roc. Mais il n'y demeure pas. Un mauvais génie le réveille, le dépouille de ses divers déguisements, le bat, l'insulte, le réduit à rien, le rhabille encore de quelque défroque fantastique, et le jette en proie à toutes sortes d'animaux féroces, araignées monstrueuses ou reptiles gélatineux ; il est mis en pièces, dévoré et digéré, mais comme Jonas il sort vivant du ventre de la baleine, nanti d'un corps qui peut traverser les murs et la mort. Et le voici qui voyage à travers les espaces du dedans, il traverse des paysages lunaires, des Andes altières et périlleuses tendues comme des cordes raides sur les hauteurs du ciel, des forêts équatoriales où s'ébattent des peuplades aux mœurs de sapajous ou de castors, des civilisations urbaines où les métros et les gratte-ciel abritent des colonies d'insectes à faces d'hommes. Il n'arrête plus de voyager, voyage au Lointain Intérieur, voyage au pays de l'Absurde, voyage au pays du Malheur de Vivre, cette transmigration douloureuse à travers les contrées et les objets n'a point de fin ; jamais Michaux ne parviendra à trouver une issue hors de la prison des formes, il n'achèvera pas de parcourir le cycle des métempsychoses. Les Indes de ce barbare ne connaissent point le nirvana.

Il n'existe pas d'arrachement total qui le dépouille enfin de sa volonté de durer. Ce damné a fait un pacte avec les démons qui le poursuivent. Il ne peut pas rester seul. Il ne peut pas habiter chez lui. Dans « ses propriétés » règnent la désolation, le vide et le silence, et peut-être Michaux serait-il heureux de goûter enfin un peu de repos, fût-il semblable au néant. Mais il ne peut pas. Le néant ne veut pas de lui, l'abîme le rejette, il faut qu'il fuie sans cesse, qu'il recommence la même expérience malchanceuse, victime toujours en quête d'un nouveau bourreau. Et contre le vide et le silence du dedans, Michaux accumule les mots, il accumule les aventures et les péripéties inutiles, les métamorphoses sans délivrance et sans but. Il s'enchevêtre inextricablement dans le dédale de ses songes, comme le ver à soie s'enferme dans le cocon que lui-même a filé. Il s'insurge contre l'absurdité du monde, mais ses inventions et ses images ne font qu'ajouter à cette absurdité. Il veut échapper à la détresse humaine, mais la contrée où il trouve refuge est la contrée de l'inhumain. Toutes les fausses portes que son imagination lui ouvre le précipitent dans des cavernes d'angoisse et de terreur. L'espace du dedans est encore plus inhabitable que celui du dehors. On n'échappe pas au cercle vicieux du vouloir-vivre terrestre. D'une prison on va simplement à une autre prison. A moins qu'un jour...

« Un jour, bientôt peut-être  
 « Un jour j'arracherai l'ancre qui tient mon navire loin des mers  
 « Avec la sorte de courage qu'il faut pour être rien et rien que rien, je lâcherai  
 ce qui paraissait m'être indissolublement proche  
 « Je le trancherai, je le renverserai, je le romprai, je le ferai dégringoler  
 « D'un coup dégorgeant ma misérable pudeur, mes misérables combinaisons  
 et enchaînements « de fil en aiguille »  
 « Vidé de l'abcès d'être quelqu'un, je boirai à nouveau l'espace nourricier ».

Sans doute, la poésie de Michaux n'est pas belle, au sens réconfortant que l'on attache d'habitude à ce mot. Elle n'est pas délassante à lire non plus, elle n'est pas à recommander à qui désire se procurer un sommeil agréable. A peine d'ailleurs si l'on peut donner le nom de poésie à cette sécrétion âcre et amère d'un esprit halluciné, pareille à l'écoulement d'un fleuve noir où glisseraient à contre-sens les reflets d'un paysage fantastique. Les amateurs de beau langage y chercheraient en vain de quoi humecter leurs palais délicats, de quoi nourrir leurs goûts frivoles ou sublimes. On n'y rencontrerait pas non plus ces cataractes d'images éclatantes dont s'éblouissent les surréalistes. Rien que les mots les plus ternes mis au service d'un désespoir qui ne s'embarrasse pas d'être pathétique, les cris d'un malade qui se délivre comme il peut de l'angoisse qui l'étouffe, le langage d'un homme en détresse qui fait des signaux à la nuit, au vent, aux étoiles, aux pierres du chemin. Aux hommes aussi, s'il existe encore des hommes capables d'entendre.

EMILE SIMON

JACQUES PRÉVERT, *Paroles*, éditions du Point du Jour, 1946.

Picasso laisse derrière lui, au restaurant ou à la terrasse des cafés, des miettes de pain malaxées dans un moment d'ennui ou des boules de papier froissées d'un geste d'énervement. A peine a-t-il quitté les lieux, que des fanatiques se précipitent sur les débris de son passage, pareils à ces affamés du petit jour qui font rageusement l'inventaire des poubelles. Les formes ébauchées d'un coup de pouce distraité ou agacé sont bientôt élevées au rang de reliques. On s'extasie, tout-à-tour ou simultanément, sur l'intention ou le manque d'intention qui y préside. Ce petit complot qui, à ses débuts, n'impliquait pas l'intervention consciente du « maître », m'a tout l'air de se poursuivre avec sa douce complicité et non sans qu'il en tire un certain plaisir d'ordre plus ou moins superstitieux. Il en va de même pour Jacques Prévert, devenu la providence des revues sans copie, des sommaires sans éclat et des révolutionnaires sans idées. Trois lignes griffonnées au dos d'un menu postiche, une boutade transcrite sur un prospectus, un coup de griffe à droite comme il y a des coups de barre à gauche, font office de poème, alimentent l'actualité poétique. Certes il n'en a pas toujours été ainsi et c'est bien ce qui nous fait regretter le tour de plus en plus complaisant pris par le verbiage prévertien (la « gouaille » diraient ces gens qui se flattent d'avoir un pied dans la banlieue rouge, l'autre, dans le XVI<sup>e</sup> arrondissement ; et ce mot affreux a de quoi transporter plus d'une belle dame, à l'étroit dans ses meubles fanés). Parmi les poèmes de Jacques Prévert réunis sous le titre de « Paroles », on s'attardera aux premiers venus, à l'exquise « pêche à la baleine » et surtout à la « préface à un dîner de têtes » parcourue d'un crépitements ininterrompu, exercice de pyrotechnie forsenée où l'on ne sait plus très bien si l'on est à la merci d'un éclat de rire épouvantable ou d'une déflagration exterminatrice, et la panique, ici, n'est vraiment pas de trop. C'est dans un texte comme celui-là que le Prévert des origines étale, dans leur abondance native, celles de ses qualités qu'il a, au gré du courant, laissé se transformer en autant de faiblesses. Une troublante naïveté dans le choix des

images (et c'est à peine si l'on ose parler de choix, tant il est clair qu'il « suffisait d'y penser » ; et comment ne lui saurait-on pas gré de nous faire sentir qu'il ne nous devance que d'une petite foulée...), une finesse de bruine automnale dans le balancement mélancolique du récit — nous sommes entre la chanson perdue et la gravure populaire —, une pointe de mélodrame à la fois irritante et entraînant dans la mesure où elle se joue de tout risque de ridicule. Mais à se montrer prodigue à l'excès d'un tempérament poétique qui, au fond, demande moins d'exubérance que de retenue, Prévert en est arrivé à d'ennuyeux travaux où la même idée se traîne en dix retournements de phrases dont la première seule donne à sourire. Sa naïveté est aussi faisandée que celle d'un Lewis Carroll est restée matinale. Son indignation assume un je ne sais quoi de lamentablement électoral. Là où sa poésie paraissait vengeresse, elle n'est plus que tendancieuse. Il y a beau temps que Prévert a hypothéqué le cerceau de l'enfance et la casquette du prolétariat. La bourgeoisie raffolle de ses poèmes. On s'encanaille comme on peut.

GEORGES HÉNEIN

RENÉ CHAR, *Feuillets d'Hypnos*, Gallimard, 1946.

A l'envi, chrétiens et marxistes accusent Albert Camus de désespérer la jeunesse. Pourraient-ils m'expliquer pourquoi celui-ci, quand il dirige une collection littéraire, c'est *Espoir*. « Nous sommes dans le nihilisme. Peut-on sortir du nihilisme ? C'est la question qu'on nous inflige. Mais nous n'en sortirons pas en faisant mine d'ignorer le mal de l'époque ou en décidant de le nier. Le seul espoir est de le nommer au contraire et d'en faire l'inventaire pour trouver la guérison au bout de la maladie ». Les œuvres qu'il choisit pour cette collection, Camus veut qu'elles témoignent « d'un même effort pour définir ou surmonter la mortelle contradiction où nous vivons ». Définir la mortelle contradiction où nous vivons, ce fut le dessein de Jacques-Laurent Bost (*Le dernier des métiers*) ; celui de Violette Leduc et de Colette Audry dont les titres respectifs : *L'Asphyxie*, *On joue perdant*, ne laissent aucune illusion. Surmonter cette contradiction, il semble que ce soit le propos de René Char, « homme acharné à tromper son destin avec son contraire indomptable : l'espérance. »

D'autres diront (j'ai dit ailleurs) son fait à l'Espérance. Quand René Char écrit « espérance », c'est *espoir* que je lis et je suis sûr de lire bien. *L'Espoir*, disait Malraux en pleine ruine de l'Espagne, en plein franquisme victorieux, quand déjà régnait dans les prisons, auxiliaire empressée des bourreaux, la seconde vertu théologale, l'Espérance obligatoire. *L'espérance* de René Char, c'est, elle aussi, la « résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs, discret sur ses vertus », désireux de « réserver l'inaccessible champ libre à la fantaisie de ses soleils, et décidé à payer le *prix* pour cela » ; quel sentiment plus digne aujourd'hui de notre assentiment ?

« Ces notes n'empruntent rien à l'amour de soi, à la nouvelle, à la maxime ou au roman ». Notes vraiment : de deux mots (« présent crénelé.. ») à quatre pages ; notations de poète ou note de service (pp. 41-44), poétique elle aussi — ce qui la rend singulièrement impérative. *Hypnos* écrit bref ; de 43 à 44, un chef de maquis avait mieux à faire qu'à cultiver en soi le « pessimisme atonique, héritage intellectuel, » si fécond en bavardages. *Devoirs infernaux* suffit à nous émouvoir ; *Discipline, comme tu saignes*, à nous faire un peu réfléchir, ou beaucoup. Ces notes d'un poète ne demeurent jamais longtemps, c'est heureux, dans la « stratosphère du Verbe » ; car, si René Char se méfie de l'homme qui « d'un pas de somnambule, marche vers les mines meurtrières, conduit par le chant des inventeurs », s'il craint l'âge où le rêve aura cessé d'être permis, d'être possible, il connaît les périls d'une poésie décharnée. Voyant, certes, mais lucide — et point du tout extra-lucide, maquisard mais dont voici le dernier mot : « Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté », René Char sera

désormais une de nos raisons de garder — malgré tout — confiance en l'homme espoir en l'homme.

(De grâce, qu'on n'imite point ces « feuillets » ; ils ont l'excuse des jours qui nous les ont donnés ; craignons les impuissants, les paresseux qui nous jetteront leurs carnets ; quant à nous, faisons des *livres*).

## ETIEMBLE

ALBERT CAMUS, *Le Malentendu*, pièce en trois actes ; *Caligula*, pièce en quatre actes, Gallimard, 1944.

« Entre ma paillasse et la planche du lit, j'avais trouvé, en effet, un vieux morceau de journal presque collé à l'étoffe, jauni et transparent. Il relatait un fait-divers dont le début manquait mais qui avait dû se passer en Tchécoslovaquie. Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre, il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa sœur l'avaient assassiné à coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La sœur s'était jetée dans un puits. J'ai dû lire cette histoire des milliers de fois ». Dans sa cellule de prévenu, de futur condamné à mort, Meursault, héros de *L'Etranger*, lisait et relisait cette anecdote, qui était sa seule pâture, et le symbole — ou l'épure — de sa propre condition. C'est, ou peu s'en faut, le sujet du *Malentendu*. Il ne s'en faut que de ceci : dans la pièce, il y a longtemps que la victime désignée a formé le projet de son innocent stratagème ; elle n'a point d'enfant et n'est point assommée à coups de marteau, mais plongée par quelque droguez dans un sommeil, et jetée endormie à l'eau. Histoire « invraisemblable » et « naturelle » à la fois, comme toute histoire vraie. Si naturelle et si invraisemblable, que c'est un thème de folk-lore, et dont Cocteau s'était servi dans *Le Pauvre Matelot*. *Le malentendu*, c'est aussi, par conséquent, la condition humaine ainsi ramenée à l'absurde qu'elle est.

« L'absurde, écrit Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde ». Et Martha, qui vient de tuer, Martha qui va se tuer, le dit en termes dramatiques : « Nous sommes volés, je vous le dis. A quoi bon ce grand appel de l'être, cette alerte des âmes ? pourquoi crier vers la mer ou vers l'amour ? Cela est dérisoire » ; ce l'est d'autant plus dans *Le Malentendu* que l'équivoque y est devenue impossible : mortes les trois victimes, la survivante, épouse de l'assassiné, se tourne vers le dieu de cette infernale machine, le vieux serviteur muet : « Ayez pitié, crie-t-elle, et consentez à m'aider ! » Le vieux alors, d'une voix nette et ferme, prononce le mot de son rôle divin, et le dernier mot de la pièce : « Non ! »

Le « silence éternel » des espaces infinis, le « silence éternel de la divinité » sont moins cruels à l'homme, sans doute, que le *non* du dieu de Camus. Plus cruels pourtant que ce *non*, les petits incidents, anodins en eux-mêmes, par l'engrenage desquels se met en marche la machine. Si le voyageur se laissait éconduire (car on le reçoit mal, pour le sauver), si la sœur examinait un instant le passeport qu'on lui montre, si le thé arrivait un peu plus tard, ou la mère un peu plus tôt, tout rentrerait dans un autre ordre, celui du hasard bénin. Mais voilà qu'un rien change tout, que le hasard devient destin, devient absurde.

La plupart des hommes ne poussent pas plus loin leur réflexion. Conscients de l'absurde, ils restent malheureux. Mais voici que, Drusilla morte, Caligula découvre la vérité : « les hommes meurent, et ils ne sont pas heureux ». Ils s'inventent donc un quelconque impossible, dieu, bonheur, immortalité, quelque chose enfin « qui ne soit

pas de ce monde » : la lune. Mais ne serait-il pas plus efficace d'agir sur ce monde même ? de lui imposer enfin l'ordre de la logique ? « On ne comprend pas le destin, dira Caligula. C'est pourquoi je me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux ». Il a pris en charge « un royaume où l'impossible est roi », et dont il veut faire un monde où les hommes ne mourront pas, parce qu'ils seront heureux. Cette résolution impose à Caligula de tuer les hommes, et de les rendre un peu plus malheureux, démontrant ainsi, par l'absurde, que l'ordre de l'absolu est plus cruel encore que les myriades de cruels désordres qui forment, chez Bernardin de Saint Pierre, les « harmonies de la Nature ». Mais si la logique absolue est plus absurde que l'absurde, que reste-t-il à l'homme que l'angoisse ? Il est vrai qu'Albert Camus ne refuse pas d'assumer sa part d'angoisse, trop intelligent qu'il est pour supposer qu'effacer dieu efface l'homme. Puisque l'homme est dans l'histoire, et que notre siècle est celui de l'angoisse, assumons-la, afin d'en tirer *les valeurs morales qu'il nous faut*. Et d'abord, la révolte : Caligula périra donc.

Il y a, dans ces deux pièces, plusieurs autres idées, et quelques-unes de ces valeurs qu'après Malraux, Saint Exupéry, Albert Camus met à l'épreuve. Nous savons d'ailleurs, par le manifeste qu'il écrivit pour *Rivages*, qu'il est fort attaché à ces « quelques biens périssables qui donnent un sens à notre vie : mer, soleil et femmes dans la lumière », et que nul ne peut, sans mauvaise foi, l'accuser de composer des pièces noires, de corrompre à dessein (et d'émasculer) la jeunesse. Camus a la « passion de vivre ». Et voici dans *Le Malentendu* que, du plus profond de l'absurde, surgit un mot solide : « dans un monde où tout peut se nier, il y a des forces indéniables et... sur cette terre où rien n'est assuré, nous avons nos certitudes... l'amour d'une mère pour son fils est maintenant ma certitude » dit la mère avant de se tuer sur le corps qu'elle a tué. Et dans *Caligula*, il y a Caligula qui, à peine a-t-il étranglé sa maîtresse, comprend que tuer « n'est pas la solution ».

Quelque sérieux que soient les thèmes de ces drames, qu'on ne craigne pas de voir des pièces froides, ou faussement excitées par l'horreur — ainsi que, par exemple, chez Sénèque le Tragique. Chez Camus, les idées s'incarnent. A vrai dire, c'est dans *Caligula* que l'incarnation me semble la plus charnelle ; mais je sais que Camus préfère *Le Malentendu*. Il pourrait dire, pour justifier ce goût, que le *Prométhée* d'Eschyle est construit de monologues, et que s'il y a plus de dramatique en son *Caligula*, la tragédie du *Malentendu* est aussi nue que possible. Le *Caligula* est plus spectaculaire, en effet ; plus concentré, *Le Malentendu*, (mais je suis toujours gêné par la première scène de l'Acte I ; il me semble que la pièce aurait gagné à s'ouvrir sur : « Il n'y a personne ? », la scène I se trouvant ainsi rejetée après la sixième, ou la septième).

Quant au style : sobre, dense, direct, écrit et pourtant parlé, un style de grand écrivain. Certains procédés de *L'Etranger* s'y retrouvent : ces phrases ambiguës, d'apparence anodine et si chargées de malheur, la phrase-malentendu : *laissez, mon fils... ; c'est dans cette chambre que tout sera réglé ; il suffit parfois d'une tasse de thé pour retenir nos clients ; que vous l'avez bu ou non, cela n'a pas tellement d'importance*, etc. Mais alors que le style de *L'Etranger* est la stylisation de celui que Meursault pourrait écrire, les héros du *Malentendu* comme ceux de *Caligula* parlent la langue de Camus.

J.-R. Bloch espère que le matérialisme dialectique guérira l'homme de la mort en lui enseignant à voir en elle une antithèse dialectique de la vie, comme en la nuit celle du jour. L'homme ainsi guérirait de l'humain et retournerait à l'heureux état de ceux des vivants qui s'ignorent : les algues, les moisissures. A ceux qui voudraient nous opérer de nous-mêmes, Camus oppose des héros qui ressentent le tremblement de Kierkegaard, mais l'amour passionné de la mer, du soleil, des femmes : de la vie ; le mépris à la fois et le regret de la mort, le refus à la fois et la hantise des paradis anciens ; bref, l'humain tout entier, dans ce qu'il offre de meilleur.

E.

PIERRE-HENRI SIMON, *L'Affût*, roman, Editions du Seuil, 1946.

Voici un petit livre étonnant. Doublement étonnant. Par ses qualités sur lesquelles je reviendrai, mais d'abord par son caractère d'absolue *inactualité*. Au milieu des catastrophes cosmiques, des tensions politiques, des crises économiques, que nous venons de subir ou dont nous sentons confusément la menace, je crains fort que ne passe inaperçu ce bref récit d'un drame intime qui se déroule dans les années 14. Je crains plus encore que ce mets délicat ne paraisse très fade aux lecteurs dont le palais est incendié par la littérature violemment naturaliste que nous subissons depuis quelque temps. Ici, ni assassinats, ni cauchemars lubriques, ni avortements manqués, ni orgies dans les boîtes de nuit, ni déluge de mots orduriers, ni masochisme, ni sodomie, ni pédérastie ; mais une crise d'âme toute éclairée par une intelligence sans défaillance, un roman d'amour où le désir charnel a sa juste place sans que jamais les égarements de la sensibilité soient vainqueurs de la noblesse du cœur. D'autre part, une technique du récit très éloignée des recherches et des découvertes de nos modernes romanciers, qui refuse d'utiliser leurs éblouissants stratagèmes pour demeurer fidèle à la grande tradition du roman français, qui, depuis la *Princesse de Clèves* jusqu'à l'*Isabelle* de Gide et au *Commentaire* de Marcelle Sauvageot, voit dans la suppression de tout artifice la ressource suprême de l'art. A qui vient de lire l'un des *Tropiques* de Miller ou les *Chemins de la Liberté* de Sartre, les pages de discrète confiance et de sévère analyse dont se compose le récit de Simon ne paraîtront-elles pas sans saveur ? Après tout, qui sait ? Peut-être, fatigué de tant de violence, de tant d'exaspération, de tant de tours de force techniques, le lecteur sera-t-il heureux de s'y reposer, de s'y rafraîchir, d'y retrouver avec une surprise joyeuse une humanité qu'il pouvait croire irrémédiablement disparue et qui reste au contraire profondément vivante et vraie, qui n'est peut-être pas « existentielle » mais qui est fortement *existante*, qui s'impose à nous avec autorité.

Deux hommes, deux amis se rendent une nuit à l'affût dans une cabane des Landes. Le vent tourne ; le gibier attendu ne passe pas. La nuit se prête aux confidences. L'un des deux hommes raconte à l'autre le secret de sa vie. Cette scène d'introduction — très belle par sa simplicité, son dépouillement, son caractère de « Nocturne » grave et mélancolique, donne son titre au récit. Je le pense du moins ; car je me refuse à donner à ce titre une signification symbolique. Elle serait d'assez mauvais goût et contraire à l'esprit du héros, qui en face de la femme aimée n'a jamais l'attitude déplaisante d'un chasseur « à l'affût » de sa proie. Certains lecteurs pourtant, je le sais, ont fait ce contre-sens regrettable. Conclusion : le titre n'est pas bon. Pourquoi n'en avoir pas choisi un plus conforme à la tradition littéraire à laquelle se rattache si visiblement ce récit ? Pourquoi pas un simple nom propre ?

Quoi qu'il en soit, voici l'histoire de Jérôme Brousse. Cet universitaire célibataire et infirme est amoureux de la femme de son ancien camarade de lycée : l'industriel Robert Cartelègue. A Lille, où les hasards de la vie ont réuni les deux amis, le drame éclate en même temps que la guerre. Robert est parti, confiant à son ami sa femme et l'enfant qu'elle va mettre au monde. Jérôme n'ose, il ne peut, il ne veut avouer à Simone cet amour auquel le sens de l'amitié et celui de l'honneur opposent un double et invincible obstacle. Il n'est d'ailleurs jamais tout à fait sûr que les sentiments de Simone répondent exactement aux siens. La guerre s'achève ; Robert revient, reprend sa femme. Jérôme s'éloigne ; c'est la séparation, c'est l'oubli. Telle est, résumée en quelques mots, la pauvre histoire d'amour qui fait la trame de ce récit.

Mince, banale, sans grandes péripéties dramatiques, ce n'est pas elle qui fait l'intérêt du livre, mais les analyses, délicates, incisives, qui l'entourent. Si je voulais — sans être infidèle à l'auteur — entrer dans le détail de ces analyses, il me faudrait, je crois, le citer phrase par phrase ! A cette résistance que le texte oppose au « résumé » je recon-

nais sa richesse. Le livre est court — 200 pages à peine — mais il est plein, sans longueurs inutiles.

Ou presque... Car P. H. Simon qui est universitaire, un sociologue et un poète, succombe par moments aux sollicitations de quelques démons familiers.

Celui de la sociologie d'abord. Ah ! Comme nous le sentons secrètement désireux de suivre les traces de Balzac ou du Mauriac de *Préséances* ! Qu'il aimerait s'attarder à la peinture des différents milieux de la bourgeoisie bordelaise...

Le démon de la description : j'aime beaucoup, je l'ai dit, celle qui ouvre le livre ; mais elle n'est là que comme une introduction ; elle crée une atmosphère de confiance ; elle est parfaitement légitime. Je déplore au contraire les pages trop bien écrites, trop amoureusement caressées par leur auteur, où les deux amants promènent dans les rues de Bruges leur mélancolique désir. Comme cela est « littéraire » ! On évoque les plus fâcheux précédents : Rodenbach, Paul Bourget, pis encore certaines pages londoniennes des *Hommes de bonne Volonté*.

Troisième démon : celui de la pédagogie. Les références à la peinture, à la musique, aux littératures antiques et modernes se pressent sous les lèvres de Jérôme Brousse. Il est vrai que très habilement P. H. Simon a fait de son héros un universitaire. Alors, force nous est de passer condamnation sur cette légère pointe de pédantisme. Ce n'est plus une invraisemblance, une manifestation intempestive de l'auteur ; c'est un trait de caractère. Et il est vrai que pour Jérôme la Culture est nourriture, source de vie ; incorporée à sa substance, elle lui sert à la fois de médiatrice dans son amour et de consolatrice dans son malheur. Il y a sur ce sujet de très belles pages à la fin du livre.

Au reste, ce ne sont là que défaillances passagères. Dans l'ensemble de son récit, P. H. Simon se tient très fermement dans la ligne qu'il a choisie : celle du roman confidentiel, de pure analyse psychologique. Concentration de l'éclairage sur la vie intérieure des personnages ; élimination presque totale du décor, des circonstances matérielles de la vie ; effort constant, douloureux, vers la lucidité, et pourtant respect du mystère des âmes (l'espèce de halo dont reste entourée Simone, vue seulement à travers les discours de Jérôme, est une des grandes réussites du livre) ; importance accordée aux valeurs morales, en particulier au sens de la dignité personnelle et au respect des autres ; exactitude de l'expression, soumise à toutes les sinuosités d'une vie intérieure mouvante ; par-dessus tout, continuité du ton : un ton de confiance grave, un peu sévère, éclairé par moments d'un sourire ironique, ému mais sans éclat de voix, attendri mais sans mollesse, noble, pur, viril, telles sont les qualités majeures de ce petit livre. Elles font de lui sinon l'égal, du moins le frère de quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre de notre littérature romanesque.

Je citais tout à l'heure *La Princesse de Clèves, Isabelle, Commentaire*. Plus encore, en lisant *L'Affût*, je pense à ces confidences de virile tristesse que sont *Adolphe* et *Dominiqne*. Ce sont là, dira-t-on, de bien grands patrons ! On hésite à en écraser un jeune auteur. Mais pourquoi ? Notez-le : la plupart de ces grandes œuvres offrent ce double caractère d'être un événement unique dans la vie de leur auteur qui n'était pas un romancier professionnel et d'autre part d'avoir été écrites par des hommes de quarante ans qui, parvenus au sommet de leur vie et faisant une sorte de halte solennelle, nous livrent à la fois le secret de leur cœur et la somme de leur expérience humaine. Tel est précisément le cas de P. H. Simon. Je sais bien qu'il s'est déjà essayé au roman dans sa jeunesse ; mais ce fut sans succès et sans persévérance ; en fait, il a consacré l'essentiel de son activité jusqu'à ce jour à son métier de professeur, à des travaux de philosophie sociale, de politique et de critique littéraire ; et c'est dans la solitude et le recueillement d'un Oflag, aux environs de sa quarantième année, qu'il a rédigé *L'Affût*.

Sommes-nous ici en présence d'une œuvre révélatrice d'un talent nouveau ? ou plutôt d'un de ces beaux témoignages spirituels, fruits tardifs d'une expérience, d'une

culture et d'un long exercice de l'analyse intérieure ? L'avenir seul nous le dira. Tout ce que nous pouvons affirmer, pour l'instant, c'est que cette œuvre si curieusement inaccoutumée porte en elle les gages les plus sûrs de durée.

BERNARD GUYON

PIERRE-JEAN JOUVE, *La vierge de Paris*, Egloff, 1946.

Avant « l'inutile guerre » de 39, il n'était pas d'article sur un poète qui ne contînt le mot de *message*. Et pourtant, que nous dirent ces messagers, que nous annoncèrent-ils ? Aucun ne vit la catastrophe venir, aucun qui sentît *en lui-même* monter cette grande vague qui faillit emporter l'Europe et la civilisation. Nous étions tous à la pointe extrême de nos rêveries, ministres sans portefeuille d'une société qui ne demandait qu'à se liquéfier ou agents doubles trahissant à la fois notre conscience et la civilisation dont nous émanions. Il faudra bien un jour écrire le passif de cette conscience poétique d'entre les deux guerres.

Pierre-Jean Jouve fit exception. Il fut l'annonciateur de ruines, nous accablant en vain des plus funestes présages, pleurant sur sa patrie et maudissant la Bête d'acier : visions dont pas une qui n'ait eu son redoutable accomplissement.

Quelle est la place de cette poésie dans l'œuvre du grand poète français ? A cette question il nous sera difficile de répondre. A l'heure où tant de mots s'imprimaient, débris de sensibilités qui n'avaient pas su trouver un moule, il était exaltant de trouver un poète qui découvrit pour nous, à travers son expérience intérieure, une vision sensuelle et prophétique de sa patrie.

Si chaque peintre a ses couleurs, chaque poète a son blason, quartiers de noblesse que la postérité octroie à ceux qui ne se contentent pas de saluer la Beauté, mais consentent à se sacrifier à elle. Et il ne serait pas d'un médiocre intérêt pour l'historien futur de savoir quelles furent les primordiales images de chacun d'eux. Parions que peu accéderont aux mémoires sans barre de bâtardise, fleurs de lys ou faucille, trompes ou jongs. Seuls quelques-uns porteront le flambeau des prophètes.

H.K.

CHARLES HAINCHELIN, *Les Francs-Tireurs dans l'histoire de France*, Paris, Editions France d'Abord, 1945.

Quand on rassemblera en un volume les essais de C. Achelin, d'Henri Chassagne, de Lucien Henry, de Méténier, de C. Agnon, de Lothringer, de Ko-Kou Riou Kai, c'est-à-dire de Charles Hainchelin, on aura une idée de ce que pensèrent, entre 1930 et 1940, les plus intelligents communistes français. Tué par trahison en pleine victoire, au moment où le groupe qu'il commandait venait de libérer la ville de Thiers, (« Ça y est, les gars, c'est fini, on les a eus ! ») il n'a pu terminer et développer son essai sur les francs-tireurs dans l'histoire de France, de Russie et d'Allemagne. Qu'on ne le juge donc pas sur ces notes de partisan. Elles sont intéressantes, et presque toujours justes, mais il leur manque, pour les soutenir, comme il manque au portrait qui orne cet ouvrage, le regard de Charles Hainchelin, sa foi, son intelligence, sa gentillesse, son fanatisme. Charles Hainchelin vivait à Nancy, ruelle de l'Esprit. J'habitais rue du Haut-Bourgeois. Nous nous en plaisantions parfois. Il me croyait tenté par le trotskysme. Je le savais stalinien. Pour ne pas le compromettre, je détruisis, avant de quitter la France, presque toutes les lettres qu'il m'avait écrites de 1933 à 1938 ; il me l'avait demandé, fidèle à ses lois de lutteur clandestin. Comme je le regrette, aujourd'hui : je me rappelle en particulier une lettre qui me blâmait, en 1934, de prétendre qu'il importait d'armer le peuple pour résister au fascisme ; la thèse alors était *trotzkiste*. Quelques années plus tard, ce fut le credo stalinien. Je n'entends rien à ces nuances ; mais je sais bien que j'ai perdu en Charles Hainchelin un de mes pères (il avait six ans de plus que moi).

E.

BENJAMIN PÉRET, *Le déshonneur des poètes*, Mexico, Poésie et révolution, 1945.

On se rappelle que, sous l'occupation, les écrivains français publièrent une brochure : *L'Honneur des poètes*. Textes religieux, patriotiques, et dont la poésie ne s'absentait pas toujours. C'est à quoi répond Péret, en quelques pages qu'il faut bien dire impertinentes : à côté du sujet. « Poète, c'est à dire révolutionnaire », (lisez : *trotzkiste*) écrit Benjamin Péret, qui croit encore que le propre de la poésie ce sont « les paroles toujours sacrilèges et les blasphèmes permanents ». Infantillages, comme d'écrire que « la poésie n'a pas de patrie » alors qu'il est évident que de tous les arts langagiers c'est celui qui dépend le plus strictement des nations ; intraduisible en tout autre parler que celui de son origine. Il est un certain conformisme anarchiste, qui ne nous paraît pas de beaucoup supérieur à celui d'Aragon ; et même, avouons-le, moins fécond. En certaines circonstances, il faut savoir dissocier *mort aux vaches* et *au champ d'honneur*.

E.

JEAN PRÉVOST, *La création chez Stendhal, essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Sagittaire, 1942.

Jean Prévost, que les entreprises périlleuses n'effrayaient pas, a consacré à la création chez Stendhal la première étude qui compte. Aucun problème n'est plus difficile, même à approcher. Quelle prise peut offrir à l'analyse un art où tout n'est qu'élan, laisser-aller, désinvolture et improvisation ? Quand on a admiré, il semble qu'on ait tout dit ; et il est plus facile de crier au miracle que d'en rendre raison. Prévost ne pousse pas l'incrédulité jusqu'à nier le miracle ; mais il croit aussi, et il prouve, que dans tout miracle il y a une part de préparation par où il relève de la critique, et que l'art d'improviser suppose encore un métier, une technique, un travail de l'écrivain.

Ce travail, où faut-il le chercher dans Stendhal ? Le manuscrit d'une « pensée » de Pascal ou d'une page de Flaubert, avec ses ratures et ses surcharges, atteste assez l'effort laborieux, le lent progrès vers une perfection entrevue. Pas trace de ces hésitations dans un manuscrit de Stendhal ; très peu de ratures et de retours en arrière ; seulement cette écriture, rapide au point d'en être illisible, qui semble courir après une pensée qui va trop vite. Manifestement, la perfection est ici trouvée du premier coup. « Le style est tout formé dans l'esprit avant d'être jeté sur le papier ». Et la *Chartreuse de Parme* a été écrite ou dictée au galop en 52 jours ! Chez Stendhal, c'est l'enthousiasme qui est créateur, le cœur, ou comme il disait, le feu. C'est une création dans l'allégresse (pour se débonder, disait-il encore, *per sforgarsi*) et qui ne connaît d'autre règle que le plaisir (le seul plaisir justifie le récit de la bataille de Waterloo que Balzac condamnait et que Stendhal a maintenu malgré Balzac). D'où cette impression d'une spontanéité infaillible et toujours heureuse, et d'une beauté obtenue sans effort ni travail, littéralement *donnée*. Prévost fait voir là un effet de mirage. La vérité, c'est que cette spontanéité est une « puissance conquise par de longs et patients efforts », et que Stendhal « s'est rendu digne et capable d'improviser par trente ans d'exercice ». Il eut lui aussi ses années d'apprentissage, pendant lesquelles peu à peu il « devint lui-même »<sup>1</sup>, — puisque, comme dit Prévost, chaque écrivain est à lui-même son propre instrument, — et entra en possession de cette belle prose nue, irréductible à toute rhétorique, où chaque phrase paraît inventer son rythme. Dans cette esthétique, le travail littéraire n'est que déplacé ; il ne s'inscrit plus sur le papier, il n'est pas dans l'écriture ; mais, antérieurement à elle, dans la rumination qui précède l'acte créateur. La page la plus raturée, chez Pascal ou Flaubert, a chance d'être la plus travaillée et la plus parfaite ; chez Stendhal, ce serait paradoxalement la moins travaillée puisque ces ratures seraient la preuve que le travail intérieur d'élaboration ne l'a pas mené à son point de perfection.

<sup>1</sup> Prévost aurait pu citer ce conseil que Stendhal donnait à un jeune homme et qui résume à la fois toute sa morale et toute son esthétique : « Ayez le courage d'être vous-même ».

Telle est la thèse, : elle est d'une vérité générale incontestable. Développée par Prévost, elle s'enrichit d'une foule de remarques neuves, de vues subtiles, ingénieuses et vraies, qu'il est impossible de relever ici et qui donnent à cette étude une densité exceptionnelle. Elle met notamment en lumière plusieurs lois de la création chez Stendhal: par exemple, que la création d'un roman se fait en deux temps ; — que Stendhal est par lui-même incapable d'inventer un sujet ; — que la création aboutit quand il y a rencontre d'un sujet extérieur, de souvenirs personnels et de la fantaisie ; — que, dans les principaux romans, les personnages secondaires sont créés par couples ; — qu'il y a en général deux dénouements ; — et celle-ci, de lointaine portée, que le style ne peut avoir un mouvement rapide que s'il ne s'attache pas à peindre les objets. Ainsi pénètre-t-on, par ces analyses bien conduites, dans l'intimité même du travail de l'écrivain. Mais qui niera que ce n'est pas là tout le problème, ni même peut-être l'essentiel ? On n'a rien expliqué non plus (et Prévost a le bon goût de ne pas s'attarder à ces banalités faciles) quand on a dit que le *Rouge et Noir* est emprunté à la Gazette des Tribunaux, et la *Chartreuse de Parme* aux archives italiennes. La vraie création est celle des personnages (et du style qui en est inséparable). Stendhal ne doit à personne Julien Sorel, la Sanseverina, Fabrice ou Mosca. Il les crée par un emprunt à lui-même, à ses souvenirs et à ses rêves. Mais ceci dit, — qui est certain mais reste vague, — il est difficile d'aller plus loin. Et il semble qu'on se heurte ici à un problème qui ne peut comporter de solution satisfaisante : en effet, comme Stendhal s'est toujours refusé à raconter ses souvenirs d'amour, les gardant intacts pour la transposition romanesque, et que la même pudeur le retenait de parler de ses ouvrages, la critique n'a plus de terrain où s'appuyer, et cet emprunt de Stendhal à lui-même, ce travail de lente et silencieuse maturation, qui est la création même avant l'explosion finale, risquent fort de nous rester entièrement cachés.

C'est pourquoi l'étude de Prévost, si neuve dans son dessein et sa méthode, si lumineuse dans ses analyses et ses conclusions, est malgré tout décevante. Dans son effort à saisir le secret de la création, elle n'est encore que la meilleure des approximations.

JEAN SCHÉRER

JEAN GAULMIER, *Charles de Gaulle écrivain*, Charlot, 1946.

Trois essais : de Gaulle et la politique ; de Gaulle et l'histoire ; de Gaulle et le style. Au lieu, comme tout le monde, de ne lire *Au fil de l'épée* que pour inculper l'auteur d'aspirer à la tyrannie, Jean Gaulmier essaie honnêtement de comprendre cette phénoménologie — comme on dit aujourd'hui — du meneur d'hommes. Est-elle exacte, oui ou non ? Cela seul importe en l'espèce. Parce que Machiavel décrit le comportement du prince, tous nos tartufes le décrivent. Plus que l'idée que de Gaulle se fait du chef, idée juste et noble, ce qui nous inquiète aujourd'hui, c'est de voir que, lors même qu'il a raison, ceux-là qui l'approuvent n'ont pour ce faire que de ténébreuses raisons : fort claires au demeurant. Étude intelligente et minutieuse de la rhétorique du général — y compris la ponctuation, si personnelle. « Prose orgueilleuse et lucide » écrit bien Jean Gaulmier, langue « de bonne foi, sans enjolivures, sans concessions au goût du siècle ». De cela aussi nous devons remercier de Gaulle : ses discours publics, durant la guerre, ne nous ont jamais fait rougir.

J.L.

ROGER STÉPHANE, *Chaque homme est lié au monde*, Sagittaire, 1946.

Encore un journal, et d'un jeune homme ! On y trouve déjà ce qui chez Maurois nous agace : déjeuné chez André Gide ; vu Malraux ; rencontré Joliot-Curie ; Flandin me dit que... On aimerait qu'un jour M. Stéphane bût un bock avec son concierge, ou rencontrât un inconnu. De la vanité, évidente, et de l'indiscrétion. En toute candeur.

Des qualités, évidentes aussi (tout ici est évident, à fleur de peau) : intelligence, vivacité, faculté d'assimilation ; M. Stéphane accroche d'emblée le détail significatif ; il a de la verve : celle du bon reporter ; le goût des cancons, ce qui ferait de lui, s'il travaillait son style, un Tallemant assez drôle.

Membre d'une famille juive, et fort éprouvée dans la guerre, M. Stéphane connut la détention, s'évada, fut de ceux qui organisèrent la défense de l'Hôtel de Ville. Comme document sur la résistance, son journal sera donc utilisable.

Chose curieuse : ce livre indiscret reste fort réticent. On a l'impression que M. Stéphane ne dit pas tout ce qu'il sait, tout ce qu'on s'est laissé aller à lui confier. Sa discrétion parfois l'honore, parfois non.

J.L.

## Sciences

H. DECUGIS, *Le Vieillissement du Monde Vivant*, Paris.

Je ne sais si je dois louer les vastes connaissances dont ce livre fait preuve — connaissances qui englobent la paléontologie, la pathologie, l'endocrinologie, la stratigraphie, la sociologie, la psychologie, etc... ou céder à la mauvaise humeur qui naît des conclusions que l'auteur formule au cours de son ouvrage. Il ne suffit pas à M. Decugis de nous informer, de poser un problème. Il plaide un cas devant le tribunal, le cas du monde vivant, qu'il déclare atteint de vieillissement. Le livre de M. Decugis est celui d'un avocat ou d'un procureur. Je ne tenterai même pas la comparaison entre la méthode de Mr. Florkin <sup>1</sup> qui, après de minutieuses recherches, émet prudemment une opinion basée sur des données objectives, sans omettre de signaler les faits qui semblent la contredire — et celle de M. Decugis, décidé à faire triompher une théorie pour la démonstration de laquelle il recrute des arguments, qu'il croit être des preuves, empruntés à toutes les disciplines que je viens de citer. L'avocat de la partie adverse pourrait, à l'aide d'autres arguments, soutenir la thèse contraire — celle du rajeunissement du monde.

De quoi s'agit-il ? Il paraît que le monde vieillit ; en âge, certes, si l'on a soin toutefois de nous indiquer, à quelques millions d'années près, la durée de la vie sur notre planète. Mais que l'on nous prouve que notre monde en a encore pour quelques milliards de siècles et nous voici en droit de parler de l'enfance du monde ! Enfance décrépète, pourrait-dire M. Decugis. Mais il ne le dit pas. Il affirme bel et bien que le monde est atteint de vieillissement. L'étude des fossiles, les récentes découvertes relatives à la nutrition, les mœurs des Zoulous, les statistiques démographiques lui fournissent des preuves nombreuses de l'exactitude de son diagnostic. Après trois cent cinquante pages d'exemples choisis avec discernement et accumulés jusqu'à satiété, M. Decugis estime avoir gagné son procès et conclut péremptoirement :

« Le spectacle que donnent les êtres parvenus à des sommets plus élevés de  
 « leur évolution particulière est moins encourageant encore. D'innombrables  
 « espèces supérieures sont déjà éteintes, victimes de leur plus grande fragilité.  
 « La durée de la vie des espèces de Mammifères est de beaucoup la plus brève de  
 « toutes. Leur destinée plus vite accomplie a avorté de bonne heure. Les autres  
 « continuent leur marche de plus en plus pénible et ralentie, cahotées à travers  
 « mille accidents sur leurs chemins respectifs qui tous aboutissent à des culs-de-  
 « sac. Chacune arrivera au terme de son évolution, s'arrêtera à son tour, déclinera,  
 « puis disparaîtra dans le néant, car le progrès continu, cette très vieille chanson  
 « dont se berçaient nos pères, n'est qu'une naïve illusion.

<sup>1</sup> cf. *Valeurs*, N° 6

« Pour conclure, il faut reconnaître que l'Homme est venu bien tard dans un monde déjà vieux, encombré de formes séniles, stagnantes, ou dépérissant lentement. Le vieillissement des espèces vivantes est beaucoup plus avancé qu'on ne le croit communément. Aucune ne peut y échapper.

« A la vérité, seul l'Homme civilisé peut, par la supériorité de son intelligence, discerner les dégénérescences qui menacent son existence. Il peut lutter contre elles, ce que ne peuvent faire ni l'animal ni le végétal. Il peut atténuer considérablement les infections parasitaires qui le rongent. Il peut lutter contre l'encroûtement calcaire, contre le fléau terrible du cancer, contre les dérèglements glandulaires et les autres troubles de nutrition ou de croissance différentielle des organes qui ont invariablement provoqué la dégénérescence, puis la mort des espèces disparues au cours des âges. Il pourra ainsi retarder l'inévitable échéance pendant un nombre de siècles indéterminé, mais il ne la supprimera pas.

« Ces perspectives lointaines de l'Humanité ne sont pas à l'échelle de la brève existence des individus.

« Cependant, parmi les innombrables êtres vivants qui surgissent et disparaissent successivement sur la scène du monde, seul l'Homo sapiens sait jeter son regard sur l'avenir de son espèce, la plus brillante de toutes, mais de durée éphémère. Seul, il se penche sur l'abîme sans fond vers lequel elle s'achemine pour y sombrer, lorsque son heure sera venue et pour s'endormir enfin dans le silence de la mort, pendant que de petits êtres restés primitifs, moins évolués — comme les Bactéries, les Infusoires et les Lingules, inertes, aveugles, sourds, vivront longtemps encore dans la vase froide et obscure du fond des Océans, puis s'éteindront à leur tour, sans le savoir.

La perspective n'est pas gaie. Aucun mal, si le corollaire découle des faits. Je n'en suis pas convaincu. M. Caullery, non plus, introducteur du livre :

« Certes, dans un sujet de cet ordre, toutes les déductions sont largement sujettes à des controverses, les faits eux-mêmes apparaissent différemment à l'esprit, selon la façon dont il est préparé à les envisager. Certains aspects, vus à grande distance de perspective, paraissent se dégager nettement de l'en-semble, tandis que, analysés de près et dans le détail, leur portée apparaît moins décisive. Mais, même si les conclusions formulées prêtent à contestation, y faire réfléchir et en provoquer la discussion reste utile ».

Il est clair que M. Caullery fait à l'encontre du livre des restrictions plus que mentales. M. Decugis me rappelle le cas du critique allemand Max Nordau qui, sous l'influence des idées de Lombroso, alors à la mode, se complaît dans son livre *Dégénérescence* à un jeu de massacre très amusant où Tolstoï, Verlaine, Ibsen, Wagner, Baudelaire — qui sais-je encore ? — sont qualifiés de « fin de siècle », de « dégénérés ». Max Nordau de se faire fort de prouver non seulement le caractère pathologique de leur art, mais encore, grâce aux « stigmates de dégénérescence » signalés par son maître Lombroso, leur déchéance physique et morale. C'est ainsi que Max Nordau, homme de lettres, victime de ses lectures scientifiques, s'en prend à Ibsen, et à propos des *Revenants*, le traite d'ignare entiché de science, de maniaque obsédé par les problèmes de l'hérédité. Loin de ma pensée de vouloir pousser plus qu'il ne convient le rapprochement entre Max Nordau et M. Decugis. Les connaissances de ce dernier sont étendues, parfaitement assimilées, logiquement présentées, et je rends hommage, avec M. Caullery, à « la clarté de l'exposition, à l'étendue de l'information et à l'ingéniosité dans le groupement des faits ». Le livre, quoique assez volumineux, se lit très facilement ; il renseigne et il passionne. Je regrette toutefois que l'auteur se soit cru forcé de formuler des conclusions.

Le monde est vieux par rapport à son commencement ; jeune, très jeune, par rapport à sa fin. Il y a pourtant dans le livre de M. Decugis une erreur de perspective. L'examen de la durée comparative des époques géologiques ne mène nulle part. La longue durée de l'ère primaire deviendra un mythe le jour où la découverte de faits survenus à cette époque nous permettra d'en rompre l'étendue par de nouvelles divisions et subdivisions. Nous sommes d'autant plus capables de classification que la période que nous étudions est plus rapprochée de nous, qu'elle a conservé plus de traces du passé. La division actuelle en ères géologiques est la plus raisonnable qui soit, elle n'en reste pas moins arbitraire. Elle vaut par les données précises sur lesquelles elle repose. Qu'un fait nouveau surgisse et le système entier devra être révisé.

Je n'aime guère non plus, dans un ouvrage scientifique de style agréable et précis comme celui-ci, l'absence d'objectivité de langage. Témoin, cette page : « Un certain nombre de *Singes* supérieurs donnent le répugnant spectacle d'une excitation sexuelle presque permanente et encore plus morbide... Les Cynocéphales *Babouins* et *Mandrilles*... manifestent, beaucoup plus encore que les *Chimpanzés*, les *Orangs Outangs* et les *Macacques*, à peu près en toute saison, une sexualité exaspérée, accompagnée de vices ignobles d'onanisme et de pédérastie ». Pauvres singes, jugés selon la morale des hommes ! Eux nous jugeraient autrement, sans doute ! En tout cas, ce n'est pas le langage qui convient à un livre de science. J'accepterais à la rigueur qu'un impresario m'entretint de la valeur marchande d'une quinte diminuée ou de celle des accords dissonants ; un musicien, non.

M. Decugis signale les tares passées et présentes du monde vivant à la manière de ces médecins qui voient partout des malades. Discerner dans les autocastrations en usage chez certaines sectes russes ou dans les coutumes du mariage aux Indes des signes du vieillissement du monde est aussi peu raisonnable que de conclure à la folie du genre humain parce qu'il existe des aliénés ! Pour l'auteur, toutes les baleines sont acromégaliques et atteintes de dégénérescence grasseuse ! « Le caractère pathologique d'une telle obésité est évident. L'excès de graisse, chez les animaux comme chez l'homme, provient d'une déficiente assimilation des aliments, due à certain déséquilibre glandulaire et à des insuffisances d'oxygénation des cellules qui font de l'obésité une tare organique... » Un homme atteint d'obésité est un homme dégénéré puisque l'obésité n'est pas son état normal — mais toutes les baleines qui possèdent normalement « une couche de lard située sous la peau, de trente à quarante centimètres d'épaisseur » sont aussi, pour M. Decugis, des animaux en dégénérescence !

Certes, le point de vue est ingénieux. Si M. Decugis se servait du même thermomètre pour le chat et le lézard, dirait-il que, par rapport à l'homme, la température élevée du chat est un signe de fièvre et que la basse température du lézard indique une mort prochaine ?

Et maintenant que j'ai épuisé ma mauvaise humeur, je conseille vivement la lecture de ce livre alerte et plein d'informations important à notre culture.

HUSSEIN FAOUZI

### *Philosophie-Sociologie,*

JACQUES VANDIER, *Les anciennes religions orientales, I, La religion égyptienne*, Collection « Mana », Introduction à l'histoire des religions, I, un vol. in-8°, XLVIII-240 pages, Paris, Presses universitaires de France, 1944.

Pour les égyptologues, l'ouvrage de M. Vandier est excellent. Par contre, un certain public le déclare décevant. Il faut donc s'expliquer.

Ce livre est la tête d'une série à paraître, la collection *Mana*, qui, en appliquant les méthodes d'exposition qui ont fait le succès de son aînée, la collection *Clio*, doit

comporter des introductions aux diverses religions dont l'ensemble constitue le domaine de l'Histoire des religions. Dans un avant-propos magistral, qui sert d'introduction générale à l'ensemble, M. René Dussaud fait l'historique de cette discipline et il trace en ces termes le programme proposé à ses collaborateurs : « Avant tout il y a lieu d'acquiescer une documentation de base, aussi précise que possible, sur les éléments qui constituent les diverses religions et de mesurer leur développement ».

On saisit la légitimité et les exigences de ce point de vue. Bien que l'Histoire des religions n'ait pas exactement les mêmes méthodes que l'Histoire tout court, puisque le fait historique religieux présente d'autres caractères que le fait simplement historique, elle est toutefois une science d'observation, qui ne peut se baser que sur des constats certains. Le rôle des auteurs de la collection *Mana* est donc de rechercher, dans les civilisations dont ils sont les spécialistes, quels sont les faits religieux constatables, d'indiquer quel degré de certitude on possède à leur égard et d'esquisser les controverses qui ont surgi au sujet de leur interprétation. Il ne s'agit pour eux ni de dogmatiser, ni de proposer des synthèses nouvelles, mais, en toute objectivité et simplicité, de faire le point de nos connaissances en la matière.

On doit avouer que, en ce qui concerne l'ancienne Égypte, M. Vandier a remarquablement rempli ce programme. Dans le cadre de six divisions organiques, il expose les faits religieux connus et les étudie, qu'il s'agisse des dieux et de la religion primitive, de la théologie et des légendes, de la religion funéraire, du roi et de la religion d'État, du culte et des fêtes, de la magie enfin et de la religion populaire. Chacune de ces rubriques comporte un texte courant, clair et agréable à lire mais en réalité bourré de substance, qui coordonne les résultats qu'on peut considérer comme acquis ; cet exposé est suivi de notes qui en fournissent la bibliographie ; une troisième section analyse les questions spéciales et définit les positions dans les cas controversés. Rien d'utile n'a échappé à la synthèse de M. Vandier. Il a même, sur nous qui sommes en Égypte, l'avantage d'avoir dépouillé des travaux de première importance, comme le *Götterglaube im alten Aegypten* de Kees ou les derniers ouvrages de Junker, parus en Europe continentale pendant la guerre et pour lesquels il est à craindre qu'il ne s'écoule encore beaucoup de temps avant qu'on les reçoive en Orient.

Mais est-ce la faute de M. Vandier si l'égyptologie ne peut encore, dans bien des cas, tracer de l'ancienne religion égyptienne que les lignes générales, en quelque sorte abstraites, et si nous sommes en particulier si mal renseignés sur ce qui fait la réalité vivante d'une religion, la piété personnelle et les doctrines spirituelles dont elle est la source ? Un égyptologue, et non des moindres, qui se délecte volontiers au paradoxe, répète à qui veut l'entendre que nous ne connaissons pas plus la religion égyptienne que nous ne connaîtrions la chrétienne s'il ne nous en restait que le Missel, les livres de prières et les épitaphes des tombes. Nous ignorerions tout, par exemple, de sainte Thérèse d'Avila et du grand courant de mysticisme chrétien. Dans ces conditions, aime-t-il à conclure, il est vain de vouloir écrire actuellement une étude d'ensemble sur la religion égyptienne : par omission de l'essentiel, nous sommes condamnés à n'énoncer que des pauvretés.

Le propos est piquant, mais ce n'est qu'une boutade.

Il ne faut pas perdre de vue qu'il ne suffit pas de copier des inscriptions ou de dérouler des papyrus pour trouver immédiatement la réponse appropriée à toutes les questions sur la religion égyptienne. Sa reconstitution, à l'aide d'une documentation de fortune, épaves échappées par hasard au grand naufrage du temps, est une œuvre de patience. Elle ne se peut comparer qu'à la lente cristallisation des coraux dans les profondeurs de l'océan, avant qu'une terre émergée apparaisse. Il a fallu en effet, pour une religion dont on ignorait à peu près tout, débrouiller d'abord les principes fondamentaux qui

lui servaient d'assises. La double tradition, solaire et osirienne, dont on trouvera la preuve tout au long du livre de M. Vandier, en est un. Grâce à cette découverte, le reste des faits religieux tend maintenant, grâce à l'effort des savants, à s'organiser et à s'expliquer. Nous en sommes à ce stade et il faudra l'avoir franchi pour résoudre utilement les questions de religion subjective. Que comprendrait-on en effet au mysticisme chrétien si l'on ignorait les données essentielles du christianisme ? Je ne crois pas qu'on puisse jamais, faute de documents assez circonstanciés, écrire pour la religion égyptienne un ouvrage comparable à celui que M. Pourrat vient de consacrer à l'histoire de la spiritualité chrétienne. Certes ce jour-là on connaîtrait à fond la religion de l'Égypte, comme M. Capart le souhaite pour qu'on puisse dire qu'on y connaît quelque chose. Mais, même pour approcher de loin cet idéal, on ne pourra le faire sans de longues recherches, sans de minutieux recoupements, sans discussions entre savants pour aboutir à une quasi-unanimité, sans le processus en un mot de toute reconstitution valable de ce qui touche à l'ancienne Égypte.

Nous n'en sommes encore pas là et, en attendant, le livre de M. Vandier fait fort utilement le point sur tout ce que nous savons actuellement de la religion pharaonique. Le dernier chapitre, du reste, renseigne exactement et complètement sur les témoignages connus de la piété privée et de la spiritualité égyptiennes. C'est peut-être peu, à notre goût, mais en dehors de cela tout ce qu'on peut écrire n'est qu'imagination, roman, ou, ce qui revient peut-être au même, intuition personnelle.

ETIENNE DRIOTON

JEAN-PAUL SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann.

Qu'est-ce qu'une émotion ? Comment pouvons-nous agir sur nos émotions ? C'est là un problème capital, tant du point de vue théorique que du point de vue pratique. En fait, si l'on en croit les psychologies classiques, l'émotion n'offre guère de prise au sujet qui l'éprouve : elle est un pur accident, un désordre, qui se produit malgré lui parce qu'il se produit sans lui. Que ce désordre soit de nature physiologique ou mentale, la conscience du sujet n'intervient qu'en second lieu, {accessoirement, pour l'enregistrer, le constater. Elle assiste en spectateur à un trouble, à un conflit dans lequel elle n'est pour rien, et contre lequel dès lors on ne voit pas comment elle pourrait intervenir. Elle ne le comprend pas, il lui demeure aussi étranger que le météore à l'espace qu'il traverse. Elle cherche seulement à l'expliquer, par des causes extérieures ou intérieures, elles-mêmes tout aussi indifférentes et étrangères. Il y a d'un côté l'événement, sans signification, et de l'autre le regard de la conscience — regard impersonnel, oubliant son propre trouble initial pour rendre explicite un fait dont on a supposé qu'il n'implique rien.

Chez certains auteurs modernes, on décèle à vrai dire la tentation de conférer un sens à ce désordre, à cette projection hors de soi que semble bien être l'émotion. Mais toujours, qu'il s'agisse de Pierre Janet ou des psychanalystes, ils s'empressent de reprendre une attitude « scientifique », consistant à traiter le fait de conscience comme un fait de nature, qu'il s'agit de protéger contre toute contamination spirituelle.

C'est de nos jours chez Pradines, l'auteur d'une *Philosophie de la sensation* qui n'a pas eu jusqu'ici le retentissement qu'elle mérite, qu'on trouve le premier effort véritablement sincère pour faire de l'émotion un phénomène où la conscience se transforme, où elle n'est plus réduite au rôle de réceptacle rigide ou d'écran indifférent.

Pour lui, l'activité humaine comporte à sa base un régulateur puissant, qui est le sentiment. Parti du plan purement animal du comportement automatique par réflexes, l'être s'est élevé peu à peu, selon les fins poursuivies à travers lui par une nature pénétrée d'esprit, au plan de la perception et de la mémoire. C'est sur ce plan que nous trouvons,

le sentiment, indissoluble de la perception, comme la sensation, l'affection physique, l'état du réflexe. Le sentiment est une affection qui n'a plus rien du contact physique : c'est une attraction ou une aversion à distance, en dehors de toute sensation, et rendue telle par l'anticipation qui caractérise l'acte de percevoir ; c'est l'aspect dynamique qui fait pendant à l'autre aspect, représentatif, de la perception. Tous les sentiments ont ainsi, originellement, une fonction de réaction à une situation donnée : ils sont chargés de régler, de tonaliser l'action conformément à cette situation, donc de nous adapter à cette situation.

Mais le propre de la vie est de se dépasser toujours, l'esprit qui l'anime veut parvenir à s'exprimer totalement : il se forge des instruments d'une telle délicatesse que parfois ils se retournent contre lui et travaillent à démolir son œuvre. Ainsi les sentiments sont-ils mis en péril, dans leur fonction adaptative, par la plasticité même et la finesse que celle-ci exige d'eux toujours davantage. Plus la précision et la subtilité augmentent, plus l'équilibre devient instable, jusqu'au moment où l'être, en proie à de trop complexes vibrations, renonce à ses pouvoirs et se laisse retomber au niveau de l'animal.

L'émotion est une de ces rechutes. L'être ému est de nouveau livré à des mécanismes que ses sentiments ne sont plus là pour unifier et adapter ; il réagit prématurément, à tort et à travers. L'imagination sentimentale, qui avait pour rôle d'utiliser la durée en préparant l'action selon les anticipations de la perception, s'est faite trop précise : victime d'un vertige, d'un éblouissement, elle est devenue hallucinatoire, elle a confondu l'avenir avec le présent, elle a perdu le bénéfice du recul temporel, qui la caractérisait.

Une telle perspective a l'avantage de ne plus considérer le fait de conscience de l'émotion comme un événement privé de sens. Mais elle persiste à faire de la conscience elle-même un simple instrument de constatation, en quelque façon secondaire par rapport à cette dérégulation qui constitue l'essentiel de l'émotion. Il reste donc un progrès à accomplir. Et nous en trouverons l'essentiel dans la position adoptée par J.P. Sartre, et qu'expose de façon magistrale un petit ouvrage paru en 1939 et intitulé « Esquisse d'une théorie des émotions ». Sartre s'inspire de la phénoménologie allemande, et tente d'interpréter l'émotion comme un phénomène auquel la conscience participe activement.

L'émotion en tant que phénomène psychique est une opération de la conscience : loin qu'elle se produise mécaniquement par une rupture accidentelle du niveau de comportement — auquel cas elle demeurerait extérieure au sujet et l'on ne voit pas comment il pourrait la rapporter à lui — elle procède d'une intention qu'adopte la conscience à l'occasion de quelque situation.

Il y a là une apparence de paradoxe, que deux ou trois exemples parviendront peut-être à dissiper. Imaginons, dans le cas de la peur, un homme qui se trouve soudain en face d'une bête féroce en liberté. violemment ému, il s'évanouit. Ce qu'il faut voir, c'est que son émotion ne serait rien si elle n'avait été en quelque façon une initiative de sa conscience. La conscience ne connaît jamais que ses propres actes à l'occasion des situations qu'elle rencontre, elle n'appréhende ces situations qu'à travers la façon dont elle se tend vers elles. Ici l'occasion est la rencontre brutale de la bête féroce. Cette rencontre se produit dans un monde bien déterminé, où les bêtes féroces courent plus vite que les hommes et se comportent avec eux de façon à mériter leur dénomination. Soudainement, et du fait de cette rencontre, un tel monde apparaît résolument hostile, toute action y semble impraticable : une seule solution reste possible, nier le problème puisqu'on ne peut en changer les données. Se transformer soi-même, puisqu'on ne peut changer le monde : utiliser enfin un artifice analogue à ceux des sorciers qui tuent leur ennemi à distance en transperçant d'une aiguille empoisonnée une figurine de cire modelée à son image. L'émotion est une opération magique de la conscience,

destinée à nier le monde dans la mesure où il lui apparaît impossible d'y dérouler une action normale. C'est une attitude défaitiste de la conscience ; et celle-ci charge le corps de matérialiser une transformation imaginaire que, sinon, elle ne pourrait elle-même prendre au sérieux : d'où l'évanouissement.

Passons à un exemple différent, celui de la joie. Vous apprenez par un télégramme l'arrivée imminente d'un être cher. Vous explosez, vous riez, vous chantez. — Ici encore, une vieille habitude vous a mis depuis longtemps en défiance à l'égard des circonstances objectives du monde dans lequel vous vivez : vous savez, sans avoir même besoin d'y penser, que ce monde est hostile à toute satisfaction qu'on voudrait goûter dans sa plénitude ; les plus beaux sentiments y sont condamnés à quelque amoindrissement, à quelque dévalorisation : la durée les dissout, avec ses obligations multiples ; elles les dépoétise, elle les gâche. D'où le besoin d'éprouver d'un coup, et en quelque sorte, hors du temps, sous une forme concentrée et protégée, la totalité de satisfaction que vous vous permettiez à l'occasion de cet événement. C'est là encore une façon de nier le monde objectif, de le remplacer artificiellement — en concrétisant cette substitution au moyen du comportement corporel — par un monde où de telles conditions n'existent plus : là encore l'émotion est une attitude défaitiste, une attitude d'évasion.

Et c'est encore cette même attitude que l'on retrouverait en étudiant l'émotion esthétique — intention de goûter intensément dans l'instant ce que l'on sait ne pouvoir durer indéfiniment, c'est-à-dire de vibrer à certains moments avec une sorte de plénitude forcée, par crainte des conditions objectives toujours susceptibles de s'opposer, dans le cours du temps, à la satisfaction escomptée.

L'émotion est donc une dégradation de la conscience, un renoncement à l'action véritable, elle est une échappatoire que s'offre la conscience vers le refuge d'une situation artificiellement provoquée, quand la situation effective la menace ou risque de la décevoir. La conscience, en face de l'hostilité qu'elle découvre dans le monde, se tend — et tend le corps — dans une attitude de négation : elle prononce le « noli me tangere », elle s'évade en mimant la disparition de ce monde.

On conçoit l'intérêt d'une telle position sur le plan pratique. Si la conscience est à l'origine de ses émotions, au lieu d'en être le simple témoin, si elle contribue à les produire, elle doit être, de même, capable de les réfréner. L'intention qu'elle a adoptée en se faisant « conscience-émue », elle peut lui substituer une intention différente qui la rendra « conscience-agissante ». Le plan du défaitisme où elle s'était laissé glisser, elle peut en ressurgir pour mener dans le monde réel une action courageuse. Et plus elle se pénétrera de cette idée qu'elle préside à tout ce qu'elle éprouve et connaît, plus elle assumera, plus elle prendra sur elle ses propres comportements, — plus aussi elle tendra à restreindre l'écart temporel entre l'émotion et le ressaisissement, jusqu'à se rendre capable d'éliminer l'émotion à sa naissance même, dans les cas où elle pourrait être dangereuse. Et, plus, parlà même, elle se rapprochera de la seule attitude vraiment morale, qui consiste pour toute conscience humaine à se rendre toujours plus complètement responsable de ses actes.

FRANCIS JEANSON

## *L'Islam*

TOR ANDRAE, *Mahomet, sa vie et sa doctrine*, <sup>1</sup> Adrien Maisonneuve, 1946.

Il ne se passe pas d'année qu'un livre sur Mahomet ne paraisse. Celui du suédois Tor Andrae, qui vient d'être traduit de l'allemand par Jean Gaudefroy-Demombynes, ne fait pas double emploi avec eux.

<sup>1</sup> Dans la collection *Initiation à l'Islam*, qui vient de publier un ouvrage du russe W. Barthold sur les Turcs d'Asie Centrale.

Il y a donc des spécialistes intelligents ? Oui, et Tor Andrae en est un. Il connaît bien le milieu où a vécu le Prophète et il ne cède qu'assez peu au travers qui consiste à expliquer une religion par une race, une inspiration par une maladie. Mais comme il n'est pas musulman, le voilà bien embarrassé pour donner des interprétations rationnelles tout en étant respectueux de la révélation et de la tradition. C'est ce qui rend l'histoire des religions pratiquement impossible. On ne voit pas pourquoi on n'essaierait pas d'expliquer les phénomènes religieux comme les autres, et les explications qu'on en donne sont toujours arbitraires. Notre auteur tâtonne comme les autres, en toute bonne foi, mais il montre une intelligence et une compétence rares<sup>1</sup>. Il ne cherche pas du tout à diminuer, en invoquant des influences extérieures, la personnalité extraordinaire de Mahomet, qui, sans être un théologien ni un docteur, avait au plus haut point les dons du prophète et du chef. C'est un inspiré « auditif » plus que visionnaire qui a eu une révélation en plein jour décidant de sa vocation (Tor Andrae ne croit pas à la tradition différente suivant laquelle il aurait reçu dans une grotte en pleine nuit l'ordre de prêcher de l'ange Gabriel) ; quant au voyage nocturne à Jérusalem ç'aurait été un rêve. En tous cas, Mahomet était parfaitement sincère et le message religieux qu'il a apporté à son peuple justifiait pleinement ses déclarations. Il a débarrassé celui-ci du « polydémonisme » alors régnant en Arabie et qui s'exprimait par le culte fétichiste des pierres (ainsi transformera-t-il la signification du pèlerinage à la Kaaba). Il l'a averti, et c'est l'essentiel de sa prédication — de l'imminence d'un Jugement redoutable pour tous les hommes et rendu par un être tout-puissant et unique. Notre auteur à cet égard est amené à prendre parti sur la question si controversée des sources du monothéisme islamique. Il se range à l'opinion de l'école de Vienne et admet, avec W. Schmidt, qu'il y avait un monothéisme primitif à l'état diffus chez beaucoup de peuples anciens qui peu à peu a glissé au fétichisme. L'œuvre de Mahomet serait donc une réaction en même temps qu'une révolution.

Quelle est la part de l'influence chrétienne ? Celle-ci a été considérable, tous les auteurs modernes le pensent ; ils se divisent sur le mode de cette influence. Tor Andrae croit que Mahomet reçut de l'église nestorienne de Perse l'impulsion décisive, et que les Manichéens lui ont donné l'idée que Dieu avait à plusieurs reprises choisi des hommes qu'il jugeait purs pour révéler les vérités de la foi ; qu'en général les sectes gnostiques ont fourni au Coran sa charpente théologique. Mahomet aurait donné à cette révélation une forme originale, celle dont usaient les poètes et les devins de son propre peuple. Il appartient aux spécialistes de discuter les thèses du livre ; les profanes le liront avec agrément et, comme on dit, avec fruit.

JEAN GRENIER

*Lettres d'Humanité*, Belles Lettres, 1943.

Si les humanités gréco-latines constituent la part la plus considérable de ces *Lettres*, le monde musulman et les pays du Proche-Orient en occupent un bon tiers.

M. Henri Massé (*L'Humanisme et l'Iran*), déplore que si peu de textes persans soient accessibles en Français : le *Chah Namè* ou *Livre des Rois*, le *Boulistan* et le *Gulistan* de Saadi, le *Langage des Oiseaux* d'Attar (à comparer avec *La Précieuse Guirlande des Oiseaux*, traduite du thibétain par Henriette Meyer et présentée dans *Mesures*) ; quelques autres de second rang. Ne conviendrait-il pas de révéler chez nous les *Débats* d'Asadi Tousi, les *Quatre Discours* de Nizâmi Aruzi, le *Marzban Namè*, les *Séances* de Hamidi ? L'Iran fut souvent très proche de notre pays : nous lui devons nos Albigeois. Aujourd'hui, Jean-Paul Sartre est traduit à Téhéran. Souhaitons de voir exaucé le désir de M. Massé, et que la collection Guillaume Budé s'enrichisse bientôt d'une série persane ; elle com-

<sup>1</sup> Avec des partis-pris discutables — ex. page 143, l'éloge intempestif dans un ouvrage scientifique des races nordiques.

pléerait avec bonheur cette série arabe dont M. Gaudefroy Demombynes (*Textes arabes*) nous expose le projet. Après les classiques latins et grecs, Budé nous donnera donc, en éditions critiques et traduction, d'importants classiques arabes. On prépare plusieurs anthologies : poésie anté-islamique, poètes ommeyyades, poètes andalous, poètes modernes et d'aujourd'hui. En outre, des extraits d'Abou Nouwas, les œuvres d'El Moutannabi, Ibn Sinna (Avicenne), Ibn Rouchde (Averroès), Ghazali, Ibn Khaldoun. Enfin, un *Coran*. Bon début.

Puissions-nous enfin mieux comprendre ces peuples à qui nous lient tant et de diverses et de graves obligations. Lire, pourtant, ne suffit pas. Il importera de ramener à une base commune l'étude textuelle des deux cultures, l'arabe et la gréco-latine. Reprenant, du point de vue français, des idées qui furent aussi celles du Dr. Taha Hussein dans son *Mustaqbal al-thaqâfa fi Misr* (on sait que, naguère doyen de la Faculté des Lettres à l'Université Fouad, le Dr. Taha Hussein essaya d'introduire dans le programme des études supérieures arabes une connaissance précise des modèles gréco-romains), Louis Massignon propose une analyse structurelle comparative des parlers indo-européens et des langues sémitiques. Il fait justice des illusions de ceux qui supposent ou prétendent que la langue arabe a perdu sa double fonction : apostolat religieux de l'Islam, transmission laïque du savoir. Il aurait pu rappeler, à ce propos, une lettre que Colbert adressait à MM. de Monceaux et Laisné, qu'il avait chargés d'acheter en Orient des manuscrits anciens et par laquelle il leur recommandait de rechercher les ouvrages qui ne se trouvent plus en leur langue d'origine mais « se trouvent traduits en arabe, parce que ce peuple, s'étant rendu le maître des sciences, de même qu'il a chassé les grecs de leur pays, s'en est approprié les ouvrages ». Aujourd'hui c'est l'anglais, l'allemand, le français (demain : le russe) qui colportent le savoir et les techniques ; mais pour certains milieux islamisés non arabes (les Souahilis, par exemple), c'est encore l'arabe qui les aide « à prendre conscience des techniques » contemporaines. M. Massignon, qui connaît la « vitalité surprenante » de l'arabe, croit que cette langue, pour peu qu'on la normalise, reprendra son rôle historique. Or, nous avons beau savoir que les *Novelas Ejemplares* restent plus voisines de leurs modèles arabes que des fables milésiennes, nous négligeons l'étude comparative des « méthodes de pensée » en grec et en arabe. Il nous incite à le faire. Comment ne pas l'approuver, quand on se rappelle qu'il y a aujourd'hui 350 millions de musulmans, c'est-à-dire 350 millions d'hommes pour qui la langue arabe est celle de la Vérité.

E.

### Lettres étrangères

ANGELOS SIKELIANOS : Ἀντιδωσον ; *Mater Dei*, traduction de Robert Levesque, Athènes, Skaziki, 1944.

En écrivant son récent ouvrage *Christ à Rome*, Angelos Sikélianos se vit contraint à la réalité. Transporté jusque là tantôt par un élan dionysiaque et orphique, tantôt par le souffle chrétien, mêlant sa voix à celle de la nature, il tentait d'atteindre l'absolu, l'Idée-mère émanation du Logos. Imprégné de mysticisme orphique et chrétien, il exprimait dans sa poésie tous les secrets de la vie, dévoilés à lui « d'en haut » comme au prêtre qui, agenouillé devant le trépied de Delphes, reçoit les oracles d'un Dieu. Orphée, Dionysos, Jésus-Christ, ces trois symboles nourrissaient le génie créateur de Sikélianos. A présent, Dionysos et Orphée se séparent du Christ, momentanément peut-être.

Il a fallu l'occupation pour que Sikélianos se penche sur les plaies de son peuple. Mais alors, il se montra digne de la tradition hellénique (ancienne, byzantine, néogrecque) et de ce mythe grec qu'il avait retrouvé à travers les auteurs antiques, lors de sa formation. Dans son *Christ à Rome*, où l'on entend Elam déclarer avec une triste assurance : *La*

terre tout autour comme une charogne non enterrée, pue... Sikélianos est le triste héraut de notre siècle.

Loin d'être de ces littérateurs qu'on appelle « engagés », et bien qu'il approuvât la conduite politique des mouvements de résistance, il écrivit pendant l'occupation, inspiré par les souffrances de son peuple, des œuvres qui se classent parmi les meilleures de la résistance en Europe. Mais ces poèmes, dont quelques-uns ont paru dans le recueil Ἀντίωρον (*Non écrit, Apologue de Solon, Haute Actualité, Atticon, Suprême Leçon*), publié à Athènes en 1943, ne s'écartent pas de la conception poétique de Sikélianos : aucune concession au détriment de la poésie, comme le firent ailleurs, et en France, des poètes bien connus. Le ton seul trahit les inflexions du sentiment ; la voix se fait plus chaude, et plus intime. Il exhorte en se recueillant.

Ce n'est pas la première fois que le nom d'Angelos Sikélianos est prononcé en France : d'autres traductions y ont paru déjà.

Mais Angelos Sikélianos y est surtout connu par les fêtes Delphiques. Il travailla dur pour former sa nouvelle Amphictyonie, un centre Delphique (international — comme dans l'antiquité) et dont le but serait la collaboration intellectuelle entre les peuples. Aidé par sa femme (Eve Palmer Kotland) elle aussi imbue d'hellénisme, il put enfin, après des années, organiser à Delphes, en mai 1927, les premières fêtes Delphiques. On représenta le « *Prométhée Enchaîné* » d'Eschyle ; à la manière antique, on célébra les jeux du stade. Les fêtes avaient réussi. Le nom de Sikélianos était connu dans les capitales d'Europe. Les fêtes reprirent en 1930. On donna les *Suppliantes* au théâtre de Delphes. Depuis, il n'y eut plus de fêtes, Sikélianos n'ayant pas trouvé auprès du gouvernement l'aide morale et financière qu'il attendait.

La nature, la terre, sa terre où jadis se promenaient les demi-dieux, les héros en marche pour la découverte des secrets de la vie, telle est la source de son inspiration dans *Alafroiskioton* (1907). L'élément dionysiaque y domine. Les sens s'excitent, l'âme se dissout, se confond avec celle de la nature. On y est transporté par un élan fougueux ou calme (les deux aspects de Dionysos) ; et l'on écoute les palpitations de la terre. La verve dionysiaque pousse l'auteur au paganisme. Poésie de lumière, de santé, de joie et d'orgueil.

*Prologue à la vie* (1915-1917), cinq grands poèmes, marque la conversion à l'orphisme. Sikélianos découvre les symboles du culte : l'épi, le cep, la rose. Par l'initiation, il cherche à obtenir la parfaite Connaissance, la Vie parfaite, l'Art parfait. Les « consciences » du *Prologue à la Vie* (conscience de ma terre, de ma race, de la femme, de la foi, de la création personnelle) sont l'expression des émotions d'un initié. Il ne s'attarde pas à murmurer des vers mystiques, il s'achemine à grands pas vers l'absolu.

De mystique en mystique Sikélianos allait vers le Christianisme, en même temps qu'il cherchait quels liens l'unissent à l'orphisme *Mater Dei* montre qu'il les a trouvés. Ἀντίωρον contient des morceaux choisis où l'on admire, outre sa verve fougueuse, le mode d'expression classique, Pindarique dirais-je, comme la parfaite *Mère de Dante* et *John Keats*. Ἀντίωρον est une anthologie composée par le poète. Plus éloquent que Solomos, moins grandiloquent que Palamas, Angelos Sikélianos ajoute au lyrisme grec un ton serein, qui nous guide vers le « sublime ».

De toutes les œuvres de Sikélianos, *Mater Dei* est la moins sonore. Frappé par la mort de sa sœur, le poète contient son éloquence, il se recueille et tâche de dévoiler le mystère de la mort. Ce n'est pas un prêtre maintenant : un suppliant. « C'est par un mysticisme essentiellement Grec — et Byzantin — écrit M. R. Levesque dans sa belle introduction à la traduction de *Mater Dei*, qu'il arrive à surmonter la mort dont la loi sainte lui prouve à lui-même sa propre immortalité ». L'identification avec la mort est le premier motif de la vie. « Mort et vie cessent de se combattre lorsque tombe en nous,

comme un grain de blé, le grand amour qui ouvre la route illuminée de Dionysos». Bref Sikélianos cherche à calmer sa souffrance en conciliant les éléments chrétiens, orphiques et dionysiaques.

Le poème se termine par une lamentation contenue :

*Toi qui regardes mes sommeils, atteste, sœur, la première,  
Si dans le rêve je n'ai pas entendu la lyre de ta voix :  
Aussi vrai que j'ai vu à la dernière communion ne point trembler ta lèvre,  
lorsque les quatre vents assaillaient ton cœur,  
comme je t'ai vue, prête à mourir, le visage  
ruisselant d'un sourire trois fois profond,  
aussi vrai que seule tu croisais tes mains sur ta poitrine  
et que, d'heure en heure, la mort te recouvrait comme de la neige,  
viens dire si tu ne m'as pas tendrement conjuré de rejeter  
le voile de mon amertume pour te peindre toute vive.*

La traduction de M. Levesque est impeccable. Aidé par le poète grec Papatzonis, il a su restituer l'atmosphère tantôt mystique, tantôt dionysiaque, de ce poème. Usant du vers libre, sans pourtant trahir la cadence du rythme grec, il a su rendre avec une étonnante précision des vers qui, dans l'original, restent parfois obscurs. Il offre donc aux lecteurs de langue française une œuvre dont les Grecs lui seront reconnaissants. Personne, cette fois, ne pourra l'accuser de fautes comparables à celles qui, lors de son Solomos, lui avaient échappé.

HADJIANESTIS

## *Livres d'art*

*Mexican Heritage*, Photographs by Hoyningen-Huene ; Text by Alfonso Reyes, New-York, J. J. Agustin, 1946.

Il existe un album français sur le Mexique : photographies de Verger, présentées par Jacques Soustelle. Les types humains et les nombreuses « fiestas » qui rythment l'an mexicain y sont pris sur le vif par un artiste aussi soucieux de l'humain que des pierres ou des plantes.

*Mexican Heritage* sacrifie délibérément l'indien et ses réjouissances : on veut ainsi décourager l'esprit touriste, louable intention que pourtant je regrette, car le Mexique, terre indienne, ne peut sans dommage être abstrait de ses habitants. M. Hoyningen-Huene a groupé sous trois chefs plus de cent photographies : la nature (y compris trois vues du volcan nouveau-né, le Paricutin<sup>1</sup>) ; les arts pré-colombiens ; l'art colonial. Deux ou trois planches pour chacune des cultures indiennes (toltèque, totonèque, chichimèque, mixtèque), est-ce vraiment suffisant ? Et fallait-il n'en présenter que les morceaux familiers ? Si l'on veut connaître la période pré-colombienne, on devra recourir à plusieurs autres albums et notamment à celui du Dr. Médioni sur la collection de Diego Rivera. La période coloniale donne plus de satisfaction, encore qu'on se demande pourquoi ne figurent, au nombre de ces églises, aucune de celles — construites en *azulejos* — qui comptent parmi les plus belles.

Avec l'art colonial, s'arrête le présent volume. « L'art moderne, écrit Alfonso Reyes, est cosmopolite et sans distinction. Pour cette raison, nous le passons sous silence ». Hé quoi, n'y aurait-il plus de Mexique ? Et la révolution, qui marqua le début d'une lente émancipation, n'aurait-elle rendu quelque vie à l'indien que pour stériliser l'Ana-

<sup>1</sup> Cf. *Valeurs* No. 4, p. 104.

huac et le Yucatan ? Certes, nous voyons le danger, nous aussi : au Nord du Rio Grande règne la pacotille, qui descend lentement pour gagner les plateaux indiens. Si les Etats-Unis imposent leurs valeurs, l'art mexicain aura vécu. Mais, tout neuf et souvent admirable, un art s'impose à Mexico, que ni la Coca-Cola ni les *Five and Ten* n'ont su corrompre, un art où convergent les trois forces ici désignées comme constituant l'héritage (la terre, la culture indienne, et les apports espagnols) : non, dans un livre qui s'intitule *Mexican Heritage*, je ne me résigne pas à ne pas voir les murs de Chapingo, ou ceux de la Preparatoria. Je m'explique :

La stupeur de Cortès, au débouché des cols, c'est la nôtre encore aujourd'hui quand nous découvrons l'Anahuac (je conseille de traverser le Middle-West, et d'aborder ce pays par le Nord). Ecoutez Alfonso Reyes : « La vision la plus propre à notre pays, elle est sur le haut plateau central où la végétation est âpre et hérauldique, le paysage, ordonné. Si dans l'atmosphère d'une extrême pureté, les couleurs s'étouffent, l'harmonie générale du dessin y fait compensation. »<sup>1</sup> Bien que la Castille en offre un pressentiment, et que certains morceaux d'Arizona, ou de New-Mexico (annexés par les Etats-Unis) en retiennent le charme, le plateau de Mexico, celui de Puebla, demeurent inégalés. Pour ceux qui « aiment garder à toute heure vigilante leur énergie et claire leur pensée », pour ceux qui savent apprécier la noblesse de la stérilité, l'Anahuac est irremplaçable.

Nourri d'une lumière si tendre et si précise (qu'hélas M. Hoyningen-Huene n'a pas jugée assez riche en *contrastes*), le peuple mexicain excelle aux couleurs et aux formes : le costume des Tehuanaises, les sarapés dont se drapent les hommes, le *rebozo* des femmes—chapeau, voile, écharpe et berceau à la fois — autant de signes d'un goût qu'une longue familiarité avec les paysans, les artisans, ne prendra jamais en défaut.

En vain pourriez-vous des peintres mexicains antérieurs à 1911. Aux musées, dans les couvents, j'ai vu beaucoup d'images : pieuses, cruelles ou macabres ; de naïfs portraits présentant des seigneurs, des moines, des évêques, des vice-rois. Coupés d'une nature qui devait leur paraître trop imprégnée des anciens dieux, étrangers à une civilisation que leur piété de conquérants leur commandait d'anéantir, les peintres se mettaient l'esprit à la torture : au chevalet. Rien alors, dans les arts plastiques, qui égale ou même approche l'œuvre d'un écrivain comme Ruiz de Alarcon. C'est qu'il ne suffit pas à la peinture que la terre soit belle, et la lumière, exquise (est-ce même nécessaire ? on en doutera si l'on pense aux coloris de Vermeer). Seul au fond d'un cachot, le poète reste capable de poèmes. Solidaire de la grande architecture, la fresque, c'est-à-dire en un sens la seule peinture qui ait un sens, non seulement veut des créateurs qui acceptent les mythes de leur temps, mais un peuple aussi qu'on s'efforce d'élever. (Si la tempera des tombeaux égyptiens n'est pas destinée au public, elle garde pour fonction d'*instruire* le défunt, et de le guider au royaume des morts).

Or, après même que le curé Hidalgo eut sonné, voilà plus d'un siècle, la cloche de l'indépendance, le péon resta serf, et avili. Cela dura jusqu'aux jours de don Porfirio. Puis ce fut l'insurrection, la vraie, quinze années dont l'Europe se plut à dire : « Quel chaos ! », oubliant que, lorsque s'organisent dans l'utérus les jambes de Paavo Nurmi, ou le cerveau d'Einstein, la faiseuse d'anges, elle aussi, ne sait voir qu'un magma. Zapata, Obregon, Madero, pour divers qu'aient été leur vœux et leurs mérites, par eux treize millions de misérables recouvrèrent la condition que toujours leur avaient contestée les théologiens, et les latifondiaires : celle d'hommes. Ils purent, sans baisser le front, saluer avec amitié le bon vieux dieu soleil et la bonne vieille lune — qu'ils lorgnaient d'ailleurs,

<sup>1</sup> *Vision de l'Anahuac*, Gallimard, une œuvre, un portrait.

aux temps de l'esclavage, incrustés dans les dorures ou les azulejos. Alors le gouvernement s'adressa aux artistes : « Voici des palais, des écoles, des ministères. Les murs en sont nus ; les escaliers, lépreux ; les voûtes, incertaines. Allez-y. L'histoire est à vous. Dites l'indien sauvé, les terres distribuées, les danses des Yaquis. Nous n'entendons goutte aux théories du beau. Vous avez étudié en France, ou ailleurs. Vous connaissez votre métier. Faites de votre mieux, comme nous avons fait pour vous rendre ces bâtiments ». Diego Rivera, José-Clemente Orozco (Siqueiros plus tard) se mirent à l'ouvrage. Descendants des bâtisseurs qui avaient édifié le temple de Quetzalcoatl, ceux de Chichen-Itza, cent autres, ils dressèrent partout les croisillons de leurs échafaudages : une terre, un ciel, une révolution, la conjonction d'un mythe indien et d'une technique héritée de l'Europe allaient enfin rénover la peinture.

Cela méritait bien quelques planches, il me semble.

E.

## Notules

ROGER VAILLAND, *Drôle de Jeu*, Corrèa.

Intelligent. Sympathique, comme tant d'ouvrages consacrés à la Résistance. Moins négligé que beaucoup d'autres, ce qui lui valut d'être loué à l'excès.

HENRI BERGSON, *La Politesse*, Editions Colbert, 1945.

Beau discours prononcé à la distribution des prix du lycée de Clermont-Ferrand, le 5 août 1885. Oui, « il y a un art qui consiste à savoir écouter, à vouloir comprendre, à pouvoir, le cas échéant, entrer dans les vues d'autrui, à pratiquer en un mot même dans la discussion des idées politiques, religieuses et morales, la politesse dont on se croit trop souvent dispensé dès qu'on a quitté le domaine des choses indifférentes ou futiles ». Car « l'idée est l'amie de l'idée, même de l'idée contraire ». (Un fâcheux dessin de Mademoiselle Bergson dépare ce beau tirage.)

BENJAMIN CONSTANT, *Journal Intime, précédé du Cahier Rouge et de Adolphe*, Etablissement du texte, introduction et notes par Jean Mistler, Monaco, Editions du Rocher, 1946.

On relira dans le *Journal intime*, le moins connu de ces textes, le détail de la passion qui, durant une année, riva Constant à Juliette Récamier. « Revu Mme Récamier. Sa présence me calme toujours. Elle a une telle impuissance de sentiments, et, sans le savoir, une telle naïveté d'indifférence et de sécheresse, non seulement pour moi, mais pour tout le monde, que quand on l'entend on ne l'aime plus ». Huit jours plus tard : « Cet amour me fait encore de la peine, mais il faut absolument le vaincre. C'aura été une mauvaise année, voilà tout. »

VALÉRY LARBAUD, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Gallimard, 1946.

Saint Jérôme, patron des traducteurs. Une série d'études et de remarques, admirables, sur l'art du traducteur ; accessoirement, sur celui de l'écrivain. Ecrivain et traducteur accomplis, Valéry Larbaud a réussi un très rare mélange de finesse et de science, d'humour et d'érudition.

ANDRÉ MALRAUX, *Scènes choisies*, Gallimard, 1946.

A défaut des romans de Malraux, tous épuisés en 46, on nous a donné cette anthologie dont l'auteur est responsable. (Il semble que Malraux n'aime plus guère *La Voie Royale*, et qu'il en ait pris encore *L'Espoir*). En outre, quelques fragments de sa *Psychologie du cinéma*.

JEAN ORIEUX, *Menus Plaisirs*, Charlot, 1946.

Plus précieuses que *Fontagne*, ces nouvelles sont aussi plus cruelles. Elles évoquent les mœurs des salons surannés qui moisissent encore dans les villes de province : l'abbé.

les vieilles filles, le hobereau ruiné qui fait de la dentelle. Haines épiques et futiles Morts d'homme à coup d'épingles. Agréable.

PIERRE BOST, *Monsieur L'admiral va bientôt mourir*, Gallimard, 1945.

Les dimanches d'un vieillard, tragiques et ridicules, avec une pécore de bru, des petits-fils comme ils sont tous, et la préférée : la fille qui a mal tourné. Tout est dans le détail, dans le ton. Pierre Bost a beaucoup de talent.

PAUL LOUIS COURIER, *Pamphlets*, Editions Lajeunesse, 1946.

Bien que les éditions de la Pléiade nous aient donné un Courier complet, on réédite les Pamphlets. Tant mieux si l'on se met à lire, ou à relire, ce parfait écrivain que Balzac savait apprécier. Mais pourquoi nier, dans la préface, que Courier n'aimait pas les prêtres ?

DENIS DE ROUGEMONT, *Lettres sur la bombe atomique*, Gallimard, 1946.

Des astuces un peu légères pour un sujet — malgré tout — un peu grave. Rougemont vaut mieux que ça.

PAUL LÉAUTAUD, *Notes Retrouvées*, Paris, Jacques Haumont, 1942.

Neuf cents exemplaires ; ça fait beaucoup de *happy few*. *Amour, Notes Retrouvées, Marly-le-Roy*, chacune de ces rares plaquettes nous montre ce qu'un air abandonné peut cacher de race et de ruse ; et le sarcasme, de tendresse. Maast conseillait à Léautaud d'écrire plutôt des contes, et d'abord la suite du *Petit Ami*. Nous voulons bien, d'autant que nous venons de relire, nouvelle version de ce *Petit Ami*, quelques légers (et graves) souvenirs. Pourvu toutefois que ça n'empêche pas Léautaud de retrouver, et de publier, quelques notes supplémentaires.

EDGAR POE, *Trois manifestes*, traduits par René Lalou, Charlot, 1946.

Rigueur et fantaisie, comme dans les *Histoires Extraordinaires*. Plus excitant que les manifestes lettristes.

*Les plus beaux poèmes français*, présentés par René Lalou, Presses Universitaires, 1946.

Ce livre a fait scandale, à cause de trois poèmes signés Charles Maurras. Lalou fut exclu du Comité National des Ecrivains. Le statut interdisait en effet de publier Charles Maurras. Mais aussi, quel besoin d'imprimer « les très glorieux poèmes qui chantent dans toutes les mémoires » ? Mignonne allons voir, Comme on voit sur la branche, Mon âme a son secret, Sois sage, ô ma douleur, Heureux ceux qui sont morts...

*Les poètes voyagent*, textes choisis par Henri Parisot, préface de Henri Michaux, Stock 1946.

La plupart des textes sont moins connus que les « cent plus beaux » poèmes du recueil précédent. Méritaient-ils pour autant d'être ainsi rapprochés ? A quand l'oiseau (ou le mammifère) dans la poésie française ? Guérissons-nous de cette anthologiste, maladie bien connue aux Etats-Unis d'Amérique du Nord ; les effets, parfois bénins, en sont souvent ridicules.

*Les Pléiades*, Cahiers de poésie, Plon, 1946.

M. Daniel-Rops a choisi les textes de ce recueil. On y trouvera pourtant quelques jolies paraboles persanes, de Senay, Kosrau, Djami, Djelal eddin, Attar (un fragment du *Langage des oiseaux : Ce que faisaient les perruches*, nous donne envie d'enfin connaître Attar).

BERTRAND D'ASTORG, *Quatre Elégies de printemps suivies d'une Elégie d'Automne*, Gallimard, Collection Espoir, 1946.

Bien que la guerre et la résistance gouvernent toutes ces pages, on ne les y trouve qu'en profondeur, et sans les facilités que s'octroient nos Déroulèdes. Il y a du ton,

dans ces élégies, lorsque surtout, renonçant à découper sa phrase en groupes de mots ayant une raison grammaticale plutôt que poétique, le poète consent à certaines contraintes :

*Ainsi cœur vendangé accepte que ton grain  
soit foulé, exprimé de son eau de lumière  
encore travaillé de silence et de temps  
afin qu'un jour il brille à la table des hommes  
vin plus fort que leur soif et plus dur que leur fièvre  
et plus tard apaisé par de lointains printemps.*

JEAN LE GUÉVEL, *Salut d'un pèlerin*, Charlot, 1946.

Entre autres textes, une quinzaine de hai-kai sur l'Égypte. Voici une pyramide de Saqqarah :

*Derrière la grêle palmeraie  
Comme un gros insecte  
Dans la cage à mouche d'un écolier.*

BLANCHE BALAIN, *Temps Lointain*, poèmes, Charlot, 1946.

Des dons évidents ; la forme se cherche encore, rarement nécessaire. Inspiration méditerranéenne.

333 *coplas populaires suivies de 33 coplas sententieuses du folklore andalou*, Charlot, 1946.

Bel ensemble de coplas amoureuses : à mi-chemin du gongorisme et du ton populaire.

GEORGES FOUREST, *La Négresse Blonde*, José Corti, 1946.

Réédition, augmentée d'une *Apologie par lui-même*, dont voici l'*Envoi* :

*Aux pieds de Rabelais, le Duc, le Roi, le Maître,  
O mes pères Scarron, Saint-Amant, d'Assoucy,  
Colletet, Sarrazin, daignerez-vous permettre  
qu'à vos côtés Fourest vienne s'asseoir aussi ?*

S'ils daigneront ? Bien sûr.

LARRY E. LESUEUR, *Douze mois qui changèrent le sort du monde*, traduit de l'anglais par Jacques Asselin, Gallimard, 1946.

Correspondant de la Columbia Broadcasting Corporation, Larry E. Lesueur arriva en Russie en pleine bataille de Moscou. Il la quitta en pleine bataille de Stalingrad. Témoignage honnête, intelligent, primesautier. M. Lesueur voit bien que nous reprochons à Staline, au marxisme, des traits qui sont proprement russes (le goût des uniformes, par exemple, que signalait déjà le Baedeker de 1914 et que les actuels communistes feignent de considérer comme une « tradition » strictement révolutionnaire). *Lettres de fusillés*, France d'abord, 1946.

Un chef communiste, Pierre Rebière, « pense avec compassion à tous ceux qui sont tombés sans idéal ou sans avoir eu confiance absolue en celui-ci. Ils ont dû bien souffrir », ajoute-t-il ; « pour nous, c'est tellement plus facile ». Tellement plus facile, également, pour ce jeune homme catholique qui donne à ses parents un rendez-vous « au ciel ». Mais s'agit-il de mourir facilement ? Il est facile de mourir : un peu d'alcool y suffit, ou d'éther. On ne meurt pas moins dignement pour mourir sans illusions.

Dr. G. MENKES, Dr. R. HERMANN, Dr. A. MIÈGE, *Enquête de trois médecins suisses dans les bagnes nazis*, Genève, Trois Collines.

« Si nous haïssons le national-socialisme et si nous accusons le peuple allemand d'avoir été un terrain trop favorable pour lui, nous ne détestons pas moins la part de lâcheté, de complaisance, de routine, de matérialisme, de conformisme, de petites vertus,

de petites bonnes consciences... qui est en nous-mêmes... Nous considérons comme voués à l'entreprise de déchéance de l'homme tous ceux qui, chez nous et ailleurs, se prononcent pour la force de l'Etat contre la dignité de la personne, pour l'ordre contre la liberté individuelle, pour la discipline contre la conscience». Oui, mais non sans avoir donné à l'Etat, à l'ordre et à la discipline ce sans quoi il n'y a plus qu'anarchie, c'est-à-dire ce sans quoi dignité, conscience et liberté ne sont plus même imaginés.

Collection « *Mises en scène* », Editions du Seuil.

Excellente idée. Ligne à ligne, un homme de théâtre annoté les grandes œuvres. Dullin met en scène et commente *L'Avare* ; Jean-Louis Barrault, *Phèdre*. L'on ne saura se passer de ces éditions si, comme les deux premières, elles donnent ce qu'on en attend. Elèves et professeurs, notamment, y trouveront peut-être une excuse à la classe.

ALOYS DE MARIGNAC, *Les imitations françaises de l'Oedipe-Roi de Sophocle*, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université Farouk 1er, Le Caire, 1946.

Bon travail universitaire. Le cas qu'il fait de Sophocle rend M. de Marignac trop sévère sans doute pour Gide et pour Cocteau.

GEORGES SADOUL, *Histoire générale du cinéma T. I L'Invention du cinéma, 1832-1897*, Paris, Denoël, 1946.

Depuis une vingtaine d'années, Georges Sadoul étudie le cinéma. Il a déjà rédigé trois tomes de son *Histoire générale*, qui, si l'on en juge d'après le premier volume, sera le meilleur travail français sur ce sujet. A propos : quel est l'inventeur du cinéma ? Personne, naturellement. C'est-à-dire : Plateau, et Stampfer, et Horner, et Duboscq, et Séguin, et Claudet, et Wheatstone, et Dumont, et Muybridge, et Marey, et Reynaud, et Thomas Edison, et même Louis Lumière. Tant pis pour les amours-propres nationaux ou nationalistes.

JEAN WAHL, *Tableau de la philosophie française*, Fontaine, 1946.

Ce petit ouvrage n'ajoutera rien à l'œuvre de Jean Wahl. On le lira utilement pour s'initier à l'évolution des idées en France, de Montaigne à Bergson. Si bref qu'il soit, ce résumé donne deux pages au *Vrai Système* de Dom Deschamps, moine bénédictin qui se piquait d'être le seul fondateur de l'athéisme. Deux pages aussi pour Lequier, un des rares philosophes du XIX<sup>e</sup>me, et qui écrit un beau français. — Deux bons points.

RAHMANI SLIMANE, *Coutumes Kabyles du Cap Aokas*, Alger, Société d'histoire algérienne.

M. Slïmane étudie la grossesse, la naissance et la vie de l'enfant — jusqu'à la circoncision — dans certains groupes kabyles. Egalement à son aise en arabe et en berbère, il a pu relever de nombreuses pratiques et noter mainte formule superstitieuse encore en vigueur dans le douar Aokas. Les femmes de cette région commenceraient toutefois à tolérer les conseils des infirmières visiteuses.

*Le Livre de la Sagesse Malgache*, par Elian-J. Finbert, Robert Laffont, 1946.

M. Elian-J. Finbert dirige, chez Robert Laffont, une nouvelle collection : *Les Livres de la Sagesse*. Il nous promet de la sagesse arabe, hindoue, persane, polynésienne, etc... Le premier volume rassemble des sentences houvés. *Les Hain Tenys* et *L'expérience du proverbe* nous avaient familiarisés avec ces maximes où s'accomplit et se dissout la discussion des malgaches. Celles que nous lisons ici sont rassurantes ; nullement étrangères à ce que serait une sagesse auvergnate. Peut-être eût-il été possible de donner

à ces formules un tour un peu plus serré, ou plus heureux.... « Quand le Malgache sait parler, il n'est rien qu'il ne puisse obtenir, » lisons-nous. Or, dans la préface, M. Faublée cite le même texte : « Un Hova sachant bien parler, il n'est rien qu'il ne mène à fin. » N'est-ce pas préférable ?

*Descartes* par J.P. Sartre, Genève, Editions des Trois Collines, Collection « Les classiques de la liberté », dirigée par Bernard Groethuysen, 1946.

Le titre de la collection justifie les morceaux choisis par Sartre : ceux qui concernent l'idée que Descartes se faisait de la liberté. Mais fallait-il, dans une introduction, tirer Descartes à la « démocratie » ? *On ne saurait fonder le suffrage universel sur autre chose que sur cette faculté universellement répandue de dire non ou de dire oui.* Car elle est de Descartes aussi cette formule des *Regulae*: *Et il ne servirait à rien de compter les voix pour suivre l'opinion qui a le plus de partisans, etc...*

HENRI GUILLEMIN, *Lamartine et la question sociale*, Plon, 1946.

Quatre essais sur la vie civique de Lamartine par un de ceux qui savent le plus de choses sur lui, et sur elle.

HENRI FÉLIX, *Traité de Psychologie*, Alexandrie, Editions du Scarabée, 1946.

M. Félix a le don d'exposer clairement les questions de philosophie. Il exprime son point de vue, au lieu de s'en remettre — ainsi que fait Cuvillier — à des citations assemblées au petit bonheur. Cela donne un bon manuel.

JEAN PAULHAN, *Braque le Patron*, Genève-Paris, Editions des Trois Collines, Collection « Les Grands Peintres par leurs Amis », 1946 ; *F.F. ou le Critique*, Gallimard, 1944.

*Braque le Patron* parut d'abord en tirage de grand luxe, orné de quelques-unes des plus belles reproductions en couleurs qu'ait jamais réussies l'industrie du livre d'art. Tirage très limité, de sorte qu'on est heureux de cette nouvelle édition, bien que les planches soient tirées (nombreuses, il est vrai) en noir et blanc. Et puis, il y a le texte de Paulhan. — *F.F.* signature de Félix Fénéon, quand celui-ci daignait signer ses notes ou ses articles. A ceux mêmes qui n'ont jamais vu ces initiales, ou entendu ce nom, il semblera désormais qu'un seul critique existe : Fénéon. Ou plutôt : deux.

*Poussin, texte d'André Gide*, Au Divan, Collection Les Demi-Dieux, 1945.

« Je tire à moi Poussin ? — Non point, c'est lui qui m'attire. » En effet. Poussin est avant tout *compositeur*. La pensée préside à la naissance de chacun de ses tableaux. Il réconcilie l'âme et les sens dans une suprême harmonie. Il est et reste raisonnable. Nulle inquiétude en lui, sinon pour ce qui concerne son travail ; nul tourment secret, nul appel à la rédemption, nul besoin de recours au surnaturel, à la grâce ! Etc... Gide n'a point forcé la leçon de Poussin. Voyez d'ailleurs les nombreuses reproductions de ce beau livre.

*Delphes*, photographies de Georges de Miré ; texte et notices de Pierre de la Coste-Messelière ; avant propos de Charles Picard, Editions du Chêne, 1943

Lieu sublime s'il en fut parmi tous les hauts-lieux de la Méditerranée, Delphes nous est ici rendu, avec une intelligence, une discrétion plus sensibles encore si l'on compare l'éclairage des photos à celui des albums de Hoyningen-Huene. « Traité d'histoire et album d'images parfaites » écrit Charles Picard. M. de Miré réussit à faire passer dans ses planches la lumière du ciel grec, et l'exacte qualité de son impact sur le marbre.

*Egypt*, Photographed by Hoyningen-Huene, with text by George Steindorf, New York, J.J. Agustin, 1945.

En dépit du texte de Steindorf, le principal intérêt de ce volume est d'offrir aux Egyptiens (ou aux Européens) amateurs d'art pharaonique la reproduction de pièces belles et nombreuses qui se trouvent au Metropolitan Museum de New-York ou bien à Boston, au Museum of Fine Arts. On regrette que le photographe ait choisi des éclairages que la réclame dit « striking », et qui nous frappent, en effet, mais par leur mauvais goût : éclairages contrastés (*contrast* est un des mots-clés de la civilisation des yanquis) Ces lumières brutales faussent les intentions de l'artiste égyptien, qu'elles tirent au romantisme.

## REVUE DES REVUES

### *Revue de France*

Les premières conséquences de l'inflation littéraire se font sentir. Journaux et revues commencent à disparaître, sans qu'on puisse toujours se féliciter du résultat de la sélection. *Confluences* n'était pas si mal, ni *Terre des Hommes*. Et pourtant ces deux périodiques sont morts.<sup>1</sup> En revanche, sous un titre à peine maquillé, avec la même couverture, les mêmes caractères, la même présentation, la même vulgarité, voici ressusciter *La Revue des Deux Mondes*. Elle se vend bien : Paix aux morts qui la lisent.

Le public sérieux reste embarrassé devant l'abondance des titres, et les apparents double-emplois. Sans doute les religionnaires ont retrouvé qui *Esprit*, qui *La Pensée*, qui *Etudes*, qui *Europe*. Les autres se partagent entre *Fontaine*, plus éclatant, *L'Arche*, plus solide, *Les Temps Modernes*, plus neuf. Un peu partout, de beaux textes, ou curieux. Sauf peut-être dans l'organe de la *Dictature Lettriste*, qui ne se soucie que d'injures et de scandale : après Dada et Tzara, il semblait malaisé d'outrer le nihilisme ; nos dictateurs lettristes ont fait mieux, ils veulent réduire et réduisent la littérature à des lettres assemblées, et foin du mot ! Comme Tristan Tzara, M. Isou, chef des lettristes, est un roumain. Coïncidence, ou vocation ? Il faut avouer que M. Isou, avec ses lettres, s'assure un succès planétaire ; ses mots, et les poèmes qu'il en assemble, lui et les siens, n'ayant de sens en aucune langue, servent aussi bien l'anglais que le chinois, le russe que le français.

Le « lettrisme » n'est pas tout. Fort heureusement. Quatre revues sont nées en 1946. Chacune avec sa spécialité et chacune de qualité.

Georges Bataille a lancé *Critique* dont voici le programme, et l'ambition :

donner un aperçu, le moins incomplet qu'il se pourra, des diverses activités de l'esprit humain dans les domaines de la création littéraire, des recherches philosophiques, des connaissances historiques, scientifiques, politiques et économiques.

Les auteurs des articles développent librement une opinion qui n'engage qu'eux-mêmes, ils cherchent à fonder cette opinion en raison sans se contenter des facilités polémiques.

Les premiers numéros contiennent des études assez longues, et le plus souvent substantielles sur des sujets variés : la politique du Général

<sup>1</sup> On apprend que *Confluences* continuera, sous forme de numéros spéciaux. Le premier, sur Saint Exupéry.

de Gaulle, l'énergie nucléaire, la dialectique matérialiste, etc.... Bataille essaie d'exposer la morale de Miller. Au moment où l'on se rue sur les deux *Tropiques*, l'entreprise était utile. Bataille a bien vu qu'il y a, chez Miller

une étrange attirance du côté du religieux, compensé par une aversion non moins significative de ce qui tend à la perfection. L'idée de Dieu l'attire, me semble-t-il, comme la gloire la plus grande concevable — peut-être pour l'« instant », peut-être pour lui-même — mais s'il décrit l'instant c'est à l'aide d'images incompatibles avec un absolu sans aléa : « Il y a du meurtre dans l'air et c'est la chance qui règne » (*Capricorne*, p. 311). L'idée de perfection l'ennuie : « Et quand vous me montrerez quelqu'un qui s'exprime à la perfection, je ne dirai pas qu'il n'est pas grand, mais je dirai que je ne suis pas séduit » (*Cancer*, p. 280). Ainsi la gloire de l'homme imparfait, dont l'ordure est l'attribut, a-t-elle à la fin plus de séduction que la gloire de Dieu. Là sans doute réside en partie le sens de l'obscénité de Miller, qu'il étale sans ménagement, sans échappatoire et sans excuse. Si Miller est obscène, il l'est comme on respire, avidement, largement, pleinement (comme si l'on a manqué de perdre le souffle). Comme si l'obscénité et l'obscénité seule, en tant qu'objet majeur de nos craintes, avait la force de nous éveiller à ce qui se cache dans le fonds des choses (ceci revient à dire : au niveau d'illumination que l'auteur lui-même juge avoir atteint). « Si quelqu'un, dit-il, savait ce que signifie lire l'énigme de cette chose que l'on appelle aujourd'hui une « fente » ou un « trou », si quelqu'un avait le moindre sentiment de mystère au sujet des phénomènes que l'on étiquette « obscène », le monde s'ouvrirait en deux » (*Cancer*, p. 277). Et il est logique que l'extravagant Miller, aujourd'hui, prenne au sujet de l'obscénité le ton d'un prédicateur religieux. Tout d'abord, affirme-t-il, « discuter de la nature et du sens de l'obscénité n'est guère moins difficile que de parler de Dieu », mais, pour finir, « la véritable nature de l'obscénité réside dans le désir de convertir » (*L'obscénité et la loi de réflexion*, dans *Tricolor*, New-York, février 1945, pp. 48 et 55). Le sommet de la vie spirituelle est le moment aigu — mais insoutenable par un côté — de la séduction : qu'il se lie au moment équivoque de l'obscénité, où le désir d'être séduit a pour lieu d'élection l'objet du dégoût, n'a rien en soi de surprenant. Ce n'est pas si simple, il est vrai, que Miller le dit.

Bataille n'a peut-être pas marqué avec assez de précision l'évolution qui, lente et sûre, éloigne Miller de l'obscène pour le rapprocher d'un Dieu. Non pas certes du Dieu d'une Eglise; mais d'un Dieu, sans aucun doute.

Alexandre Koyré reproduit l'étude qu'il avait publiée naguère dans *Renaissances* à propos du livre de Viatte sur *Victor Hugo et les illuminés de son temps*. En voici la conclusion :

Aussi ne suis-je pas tout à fait d'accord avec M. Viatte lorsqu'il dit que Victor Hugo « peut se représenter le monde à l'instar des occultistes sans que sa poésie cesse de plaire au peuple et aux enfants » (p. 271). A mon avis, il n'y a rien d'étrange à cela. Ce qui serait étrange, ce serait qu'il se représentât le monde à l'instar d'un Descartes ou d'un Kant et que, malgré cela, il réussît à faire de la poésie capable de plaire à quiconque.

Un problème se pose donc : pourquoi est-il possible de faire de la poésie avec de la mauvaise métaphysique et n'est-il pas possible d'en faire avec de la bonne ? Je crois que c'est pour les mêmes raisons qui permettent de faire de la poésie — et de

la très bonne — avec de la magie, et de la superstition, et qui empêchent qu'on en fasse avec de la science et du savoir. On peut, sans doute, faire de la « poésie » didactique (qui n'est pas de la *poésie*), mais on ne peut pas rendre la géométrie poétique. A moins, peut-être, de faire de l'asymptote le symbole de l'âme qui, éternellement, poursuit son but sans jamais pouvoir l'atteindre. Ce qui veut dire : à moins de dégéométriser la géométrie et de charger ses concepts d'un contenu imaginaire et émotionnel, d'un contenu humain qui leur est, en soi, parfaitement étranger. Ceci revient à constater le fait que toute poésie est nécessairement anthropomorphique, anthropocentrique, et qu'elle s'adresse à l'imagination, tandis que la science (et la bonne métaphysique) cherchent justement à transcender l'imagination et à éliminer l'homme de leur conception de la réalité.

La pensée, au sens strict de ce terme, n'est pas poétique, et la pensée poétique — «La poésie doit être bête» a dit Pouchkine qui s'y connaissait bien — n'est pas de la pensée, ou, si l'on préfère, c'est de la pensée primitive, de la pensée prélogique, de la pensée enfantine. Héritier du « monde enchanté » de la conscience mythique le poète vit — ou prétend vivre — dans un monde magique, un monde où tout est possible, où les animaux parlent, où les forêts et les fleuves sont peuplés d'êtres charmants ou redoutables, où les Dieux viennent vers nous et où les morts nous reviennent. Un monde créé par l'imagination humaine pour répondre aux besoins émotionnels de l'homme. Un monde beaucoup plus humain que le monde désenchanté de la science et de la philosophie (la bonne) qui l'a remplacé. Monde déshumanisé. Et même inhumain.

La métaphysique gnostique (la théosophie) humanise le monde, et c'est pour cela qu'elle peut être poétisée. Elle donne — ou prétend donner — un sens à ce qui n'en a pas. Elle apporte une consolation à ceux qui souffrent. Elle rend l'espoir à ceux qui désespèrent. Elle remplace la religion pour un monde qui l'a perdue et qui n'est pas mûr encore — le sera-t-il jamais ? — pour la philosophie.

Et c'est en cela que consiste son immense importance humaine, sociale, littéraire. Et c'est pour cela que les historiens de la littérature ont bien raison de se pencher sur les idées ridicules et les productions illisibles. Car le jour où quelqu'un les traduit en langue poétique, elles cessent d'être ridicules et nous enchantent à nouveau.

Est-il certain qu'on ne puisse faire de poésie que nigaude, et que Lucrèce n'est pas poète ? (Mais on voit bien, hélas, en quoi M. Koyré n'a point tort).

A propos des *Nova Acta Paracelsica* (Jahrbuecher der Schweizerischen Paracelsus Gesellschaft) dont il donne un utile résumé commenté, M. Albert-Marie Schmidt émet un vœu que volontiers nous relayons :

En appendice à ce compte-rendu cursif des admirables *Nova Acta Paracelsica*, que le vœu suivant soit émis : puissent les spécialistes du seizième siècle français étudier bientôt les diverses périodes de l'histoire du paracelsisme en France ! Ils découvriraient rapidement que Paracelse a exercé, durant cinquante ans (1550-1600) une influence magistrale sur la littérature, la philosophie et la médecine françaises. Ils constateraient avec étonnement que paracelsisme et calvinisme, pour des raisons trop longues à déduire, eurent partie liée : les grandes paracelsistes français : Bretonnayau, Duchesne, Roch le Baillif de Rivière confessent la foi réformée, et, lorsque Henri IV accède au trône, il installe auprès de lui, comme premier médecin, ce même Roch le Baillif, malgré les protestations de la Faculté

de Médecine parisienne, en qui la haine des praticiens bâlois contre Paracelse persiste avec une pieuse virulence. Tous ces faits pourraient fournir aisément l'objet de nombreuses monographies que la société suisse Paracelse, fidèle à sa mission internationale, publierait, je pense, sans dégoût, dans un troisième recueil de *Nova Acta Paracelsica*.

En deux livraisons (Nos. 1 et 2) Alexandre Koyré publie, sur *L'Évolution Philosophique de Heidegger*, un article remarquable par la clarté de l'exposition, la profondeur de l'analyse et celle de la critique.

Koyré part des conclusions de *Sein und Zeit*. Distinguons d'abord entre la connaissance et sa formule mentale ou verbale, l'assertion, le jugement vrai :

... dans la connaissance, la chose elle-même se présente et se révèle à nous telle qu'elle est... l'assertion vise la chose, et porte sur la chose, non sur des contenus de la conscience ; elles prétend nous dire de la chose ce qu'elle est, non la montrer telle qu'elle est. Le rapport du jugement... à la chose est un rapport absolument *sui generis* : le jugement vise la chose... et sa fonction propre est de nous montrer la chose, de nous la découvrir et, de cachée qu'elle était pour nous, auparavant, nous la rendre accessible, manifeste, dé-couverte. La vérité de l'assertion est d'être dé-couverte... C'est dans la rencontre du « dé-couvrir » avec l'être dé-couvert, que se réalise pour nous le phénomène originel de la vérité (75-76)

S'il en est ainsi, les choses, les réalités à découvrir, présupposent quelqu'un qui les découvre. Autrement, elles resteraient cachées. Or, le seul être que je sache capable de dé-couvrir, c'est moi-même, ou plus généralement, l'homme, ou encore un être qui réalise la structure de l'homme, structure que Heidegger appelle *Dasein*. Le *Dasein* est la condition essentielle de la vérité. M. Koyré ne s'étend pas sur la structure du *Dasein*. Il rappelle simplement la *prima veritas* de l'existentialisme : l'essence du *Dasein*, c'est de n'avoir pas d'essence ou plutôt...

...c'est son existence qui forme son essence. Existence caractérisée en outre, et cela essentiellement, par sa finitude et sa facticité ; le *Dasein* n'a pas choisi son existence. Il est en fait et voilà tout... Le *Dasein* c'est un étant d'une sorte absolument particulière. Son existence... n'a rien de commun avec l'existence d'une *res* (78-79).

Le *Dasein* n'est pas un être fermé comme une chose, c'est un être-*vers* ; ou encore, il est ouvert aux choses, au monde. Il est un être-*dans-le-monde*. Et c'est justement pour cela qu'il peut le dé-couvrir. Il est en même temps présent à soi-même ; essentiellement soucieux pour lui-même : son être est pour lui un jeu perpétuel. Il est en principe transparent à lui-même, et c'est cette transparence qui fonde son être découvrant sa vérité.

Toutefois, c'est en principe seulement que le *Dasein* est dans la vérité. En fait, il peut être, et même il est le plus souvent, dans la non-vérité. Car le *Dasein* peut se réaliser de deux manières essentiellement différentes, qui toutes les deux appartiennent à ses possibilités d'être originelles (en ce sens elles sont aussi vraies l'une que l'autre). Il est « dans la vérité » lorsqu'il est pour lui-même ce qu'il est en son essence propre, c'est-à-dire lorsque le découvrant et le découvert coïncident dans la lucidité et la transparence. Cette révélation de soi-même à soi-même s'accomplit

dans le sentiment de l'angoisse et dans l'acte dans lequel, par une sorte de projection anticipatrice de soi-même, il se place devant la possibilité essentielle de son propre non-être, c'est-à-dire, de sa mort, lorsque en face du néant que l'angoisse lui révèle, il se reconnaît dans sa finitude essentielle et propre. Il est alors d'une manière « authentique », dans le mode d'être de l'« authenticité », existence angoissée et silencieuse que M. Heidegger appelle « être vers la mort » ou « être pour la mort » (*Sein zum Tode*). Il peut aussi se réaliser de la manière « inauthentique », qui est celle de notre existence quotidienne, et qui se caractérise par une dispersion « dans » les choses, une dépersonnalisation dans le « On », le bavardage, la distraction, le détournement de soi-même, le travestissement pour nous-mêmes de notre réalité essentielle, à savoir de l'être pour la mort. (81-82).

A cette distinction apparemment nette entre la vérité et la non-vérité, entre l'authentique et l'inauthentique, s'arrête *Sein und Zeit*. Que trouvons-nous dans l'opuscule de 1943, *von Wesen der Wahrheit*.

Heidegger y étudie surtout le fondement, ou mieux encore, les conditions de la possibilité de la vérité. La vérité, disions-nous, est fondée dans le *Dasein*, c'est-à-dire dans un être capable de s'ouvrir aux choses, de prendre à leur égard la distance qu'il faut pour les découvrir, en un mot dans un être libre. La condition de la possibilité de la vérité est la liberté. Heidegger va plus loin, en assurant que cette ouverture ou encore cette liberté, a un droit plus originel que tout autre caractère à être considéré comme essence de la vérité. Nous verrons ensuite la portée de cette identification initiale des conditions de possibilité et de l'essence de la vérité. Pour l'instant, demandons-nous en quoi consiste cette liberté et quel en est au juste le rôle.

Si l'homme est posé comme liberté, ce n'est pas que la liberté soit une propriété de l'homme, encore moins sa propriété fondamentale. Au contraire, c'est l'homme qui est la propriété de la liberté. Une telle affirmation est particulièrement grave pour la question de l'erreur. Car si le fondement de la vérité est la liberté, et si l'Histoire n'est pas seulement une Histoire de la vérité, c'est que l'erreur s'installe comme la vérité en vertu de cette liberté même. Heidegger semble ici assez proche de Descartes.

Ne confondons pas toutefois la situation dans laquelle M. Heidegger place l'homme avec celle dans laquelle l'avait mise Descartes. Car, si Descartes nous avait expliqué que c'est grâce à notre liberté que nous sommes généralement et habituellement dans l'erreur et la confusion, et nous a, en même temps, proposé de faire appel à cette même liberté pour nous permettre de nous libérer de l'erreur et d'atteindre le vrai, c'est-à-dire la clarté et donc l'être, il s'agissait pour lui d'une liberté dont l'homme était le maître, et non la possession. Aussi sa liberté à lui pouvait-elle dire « non » au monde, à la nature, à l'illusion, et sur ce « non » fonder le « oui » de l'adhésion à la clarté, à *ἁλήθεια*; mais la liberté de M. Heidegger ne peut jamais dire « non » (c'est là, je crois, sa faiblesse essentielle). Elle dit toujours « oui », et lorsqu'elle se décide, sa décision est une acceptation. Aussi ne pourra-t-elle pas nous libérer de l'erreur, de l'illusion et de la confusion. (p. 169).

A l'origine absolue de l'être dé-voilé et dé-couvert, se trouve le *Dasein*, être libre ; ce même être est aussi à l'origine de l'être voilé,

couvert et dissimulé. Ce qui signifie tout simplement que dans la liberté, dont l'homme est à la fois le détenant et la propriété, se trouve à la fois une possibilité permanente de dissimulation et d'illusion.

Le *Dasein* est un mystère, mystère impénétrable puisque la liberté essentielle, fondement de notre être, est à la fois, et en même temps, essence du vrai et essence du faux. Or, c'est là quelque chose que nous ne pouvons comprendre. Quelque chose d'extrêmement troublant : car, s'il en est ainsi, il se pourrait — pure possibilité sans doute, mais que nous ne pouvons pas ne pas évoquer — que l'essence elle-même ne soit pas « vraie » mais « fausse », ce qui voudrait dire que la distinction elle-même entre vérité = authenticité et fausseté = inauthenticité soit fausse, et que c'est le quotidien, l'impersonnel, « l'inauthentique » qui soit le « véritablement authentique » et que ce soit l'« authentique » qui soit illusion. (p. 179).

D'autre part, dans *Sein und Zeit*, nous apprenions que l'inauthentique, c'est le règne du *on*, du bavardage et de la parole. L'« authentique » c'est le règne du silence, de la solitude pour la mort ; ce qui ne signifie nullement que l'être authentique soit seul dans le monde. En même temps qu'il est au-monde, ouvert au monde, il est avec d'autres. Sa solitude même, dit Heidegger, est un mode de co-existence. Mais la co-existence n'implique pas engagement.

... Dans son existence « pour la mort », il est tout seul... si seul qu'aucune absence ne vient plus rompre sa solitude essentielle... Dans l'authentique il n'y a plus de contact humain ; ou, ce qui veut dire la même chose, il n'y a pas de commerce *authentique* entre les ek-sistants. Sans doute « les autres » ne disparaissent pas pour l'ek-sistant authentique ; bien au contraire, ils sont toujours là, ils sont même de sa part objets de soins et de sollicitude. Mais aussi et surtout : objets de détachement. Tout ce qu'un *Dasein* ek-sistant dans le mode de l'authenticité peut faire pour les autres, c'est les laisser être ce qu'ils sont.

... Il n'y a pas de commerce ni de communication authentique... la parole en tant que langage, figure seulement sur le plan de l'inauthenticité : conversation, bavardage, communication de renseignements, etc... Jamais elle ne sert à un commerce entre les êtres, jamais elle ne s'élève au « dialogue ».

Mais alors ? se demande M. Koyré :

Comment, dans ces conditions-là pourrait-il y avoir une histoire ? L'histoire n'est pas silence. L'histoire n'est même pas parole. L'histoire est dialogue.

Revenons maintenant à la question fondamentale de la vérité. *Sein und Zeit* s'arrêtait à la distinction de deux règnes, entre lesquels l'homme semblait pouvoir choisir : il pouvait s'installer dans l'authenticité ; il pouvait, aussi, s'installer dans l'erreur. Dans le nouvel opuscule, paru en 1943, cette distinction n'est plus valable : l'être de l'homme dans son origine et dans son essence, l'Être dans sa totalité, sont enveloppés de mystère ; ce qui signifie pour Heidegger que sur l'homme (et l'Être dans sa totalité), règne une menace continue de ténèbres.

... s'il en est ainsi, y a-t-il un sens de parler de la vérité du *Dasein* ? Et de chercher dans le *Dasein* les conditions de possibilité — l'essence — de la vérité ? Le problème de la vérité des conditions de la possibilité de la vérité est alors un problème insoluble (à condition qu'il ait un sens) et nous conduit tout droit dans le labyrinthe de l'égarement sans issue.

Dans ce labyrinthe tout se transforme sous nos yeux (ou, peut-être seulement se dissimule et se travestit) et de ce fait devient mystère. Car si la condition de la possibilité du dévoilement est l'occultation et la dissimulation, c'est que le dévoilement est un travestissement, et la vérité est erreur. Car si la vérité est un dévoilement du travesti par le *Dasein* travestissant, c'est donc l'illusion qui est l'Être et l'Être n'est rien qu'une illusion. Mais alors c'est l'illusion qui se dissimule et non l'Être et la dissimulation de la dissimulation nous ramène au point dont nous étions partis.

Et M. Koyré de conclure :

Preuve que nous avons fait fausse route en identifiant l'essence aux conditions de possibilité et en cherchant, dans autre chose qu'en elle-même, *les conditions de la possibilité de la vérité*, vu que c'est elle — la vérité — qui est la condition de possibilité de toutes les conditions de possibilité.

Il est fâcheux que jusqu'ici Georges Bataille n'ait pu faire l'analyse des publications étrangères. Il manque aussi à sa revue des notes brèves. Il nous promet pour bientôt ces compléments.

Aux Editions Laffont, *Le Magasin du Spectacle*, dirigé par Kléber Haedens, se propose d'explorer avec une intense curiosité le monde toujours mystérieux et changeant où vivent les arts du spectacle.

Une de nos tâches essentielles sera donc de retenir dans nos pages, à l'aide de l'écriture, de la photographie et du dessin ces figures si vives et si rapidement tracées qui passent comme le sillage d'une créature lumineuse sur un lac doublé de nuit.

Mais cet effort de documentation sera fondé sur une réflexion critique que nous souhaitons particulièrement rigoureuse.

Chaque numéro contient donc des textes (pièces ou scénarios), des études générales — sur le montage, et le son, sur Max Linder ou sur Buster Keaton — et des comptes-rendus des principaux spectacles : théâtres, cinéma, cirque, ou danse. Aux premiers sommaires, une traduction de *La zapatera prodigiosa* de Lorca (*La Savetière prodigieuse*), le texte de l'adaptation qu'a faite Marcel Duhamel de la nouvelle de Steinbeck *Of Mice and Men* et que le Théâtre Hébertot a donnée l'an passé avec talent et succès. (Excellente nouvelle, pièce médiocre au demeurant). Un scénario inspiré à Henry Miller par *La Maison de L'Inceste*, fantaisie d'Anais Nin. (Pas pour oies blanches). Etc...

Les quatre premières livraisons donnent raison à M. Kléber Haedens. Il y avait une place à prendre. Il semble bien qu'elle soit prise : les amateurs de spectacles liront volontiers, comme complément de *Spectateur*, ce magasin pittoresque, mensuel, et judicieux.

De même c'est sans doute *Contrepoints* que liront désormais les musiciens. Le Directeur en est Frédéric Goldbeck, qui se sépara de *La Revue Musicale* pour former avec plusieurs amis le noyau de *Contrepoints* (Editions de Minuit). *Contrepoints* est plus excitant que *La Revue Musicale*. Non pas que tout en soit excellent. L'article de M. Erlanger sur Louis XIII et la musique nous semble bien futile. Tout à fait d'accord, au contraire, avec l'essai de M. Rollo H. Myers sur *Le Musicien dans la Cité*.

Tout art primitif, on l'a dit souvent, est d'origine religieuse et tire sa raison d'être des rites et cérémonies du culte... Après l'avènement du christianisme... l'art continuait de servir le prêtre et d'illustrer la religion telle que le prêtre l'imposait aux fidèles.. En exceptant toutefois — aux XIIème et XIIIème siècles — les productions sans lendemain des troubadours on ne se trouvera guère, avant l'ère de la Renaissance, une seule œuvre musicale ou picturale dont la création n'ait été suscitée ou inspirée par l'Eglise.

Autrement dit l'*artiste* dans le sens romantique et moderne du mot, celui qui écrit, peint ou chante pour «s'exprimer» était en ces siècles un phénomène social inconnu et presque inconcevable. Peintres et musiciens étaient alors peu tentés de faire les malins : autrement, ils avaient toutes les chances de perdre leur emploi. Ils étaient en fait des domestiques. Domestiques d'un archiduc ou d'un archevêque — de toutes façons engagés pour faire un genre de travail déterminé, ils n'auraient guère songé à peindre des panneaux ou à composer de la musique si on ne leur avait pas ordonné de le faire. Et pourtant ces conditions sociales ont produit de grandes œuvres...

C'est un préjugé romantique de croire que le travail d'un artiste doit se dégrader s'il obéit à une commande.

Il suffit de penser au *portrait*, toujours fait sur commande, ou presque toujours. Sans parler de Memling, de Bach, des plafonds de la Sixtine. Est-ce à dire que l'artiste doit se soumettre aux impératifs, quels qu'ils soient, des pays totalitaires ? Faut-il soumettre la musique aux règles de Platon qui proscrivait « toute innovation », à celles de Confucius, qui interdisait les mélodies lascives, c'est à dire, entre autres, *L'Après-Midi d'un Faune* ? Autre chose est l'art conçu comme une œuvre d'artisan et comme telle sujette aux hasards de la commande, aux goûts des divers clients, autre chose l'art qu'impose un état théocratique ou totalitaire qui, non content de dicter les thèmes, entend légiférer sur les techniques mêmes, insoucieux de la beauté, il va sans dire, mais fort occupé d'efficacité, de masses, de propagande. M. Myers cite les « bases idéologiques de la musique prolétarienne », lesquelles condamnent, comme bourgeoises, « l'hypertrophie du langage harmonique » et celle du « principe polyphonique ». Ne parlons pas des textes nazis sur le même sujet : ils concordent trop cruellement.

Il est bien vrai que l'idée de justice ou de liberté peut susciter, chez tel musicien une émotion... qu'il saura exprimer musicalement. Mais, lorsque ainsi cette émotion sera *devenue musique*, son origine (en l'occurrence l'idée de justice etc.) ne pourra plus être identifiée par l'auditeur. Autrement dit, la musique (à l'exception d'une musique purement imitative ou descriptive) ne peut pas exprimer des idées déterminées, mais seulement des états émotionnels dénués par définition de contenu conceptuel et suscités par des idées forcément assez générales : Si par ex. certaines musiques peuvent nous inspirer des sentiments patriotiques, on n'en imagine guère qui puissent nous inciter à aller voter aux élections municipales.

**Il est un autre danger des arts soumis aux impératifs d'un parti totalitaire, et c'est de beaucoup le plus grave :**

ce sont toujours les Etats dont la structure sociale a été le plus violemment et radicalement modifiée par une révolution qui sont les plus intolérants à l'égard de toute révolution correspondante dans le domaine de l'art.

C'était vrai de la Révolution Française ; c'est vrai de la Révolution Russe. Que nous importerait cent portraits de Staline, s'ils étaient *bons*? et dix de Vorochilov? Nous avons plusieurs admirables *Pietas*. Des Annonciations, des Nativités, par milliers. Mais le bourgeois qui commandait un tableau à Van Eyck n'avait pas l'impudence de lui enseigner à broyer les couleurs. Les Eglises elles-mêmes ont bientôt compris que la toile belle est aussi édifiante, sinon plus, que le navet. Pourquoi les modernes Eglises et notamment le Parti Communiste ne font-elles pas leur profit du passé?

A la fin d'une étude, fort attentive, des thèmes populaires dans la musique de Bela Bartok, Gisèle Brelet se demande si la musique savante doit s'inspirer de la musique populaire :

L'on ne peut fournir, nous le savons, de réponse universellement valable à cette question, puisque c'est au créateur lui-même d'y répondre. Mais ce qu'il faut dire, c'est qu'il n'a le droit d'y répondre affirmativement que si, loin d'être pour lui qu'une donnée extérieure, elle lui permet de connaître et de réaliser ses propres puissances. Son accord avec elle doit donc exprimer une coïncidence non pas fortuite, mais essentielle, la coïncidence, par delà les données folkloriques, avec l'essence d'une musique nationale à laquelle l'individualité du compositeur participe.

Il n'y a pas nécessairement antinomie entre la musique savante et la musique populaire : en certains pays, comme la Russie et l'Espagne, elles n'ont cessé de s'unir, si en d'autres pays elles ont eu des destinées distinctes. Mais s'il est une théorie selon laquelle la musique populaire n'est qu'une musique savante déchue, c'est qu'existe toujours entre l'art populaire et l'art savant une permanente possibilité de transposition — transposition formelle et spirituelle qui permet le passage de l'un à l'autre. Or, c'est une telle transposition qu'a précisément opérée Béla Bartok, et c'est elle qui lui a permis de sauvegarder la forme de l'esprit de la musique hongroise populaire tout en la reconstruisant selon les lois d'un art qui lui est transcendant et presque étranger. Il est, au-delà de nos pouvoirs d'analyse, un mystère des correspondances formelles qu'incarne la notion de style — expression de l'invariance d'une forme à travers la diversité des matières et des techniques qui la réalisent. Ce sont de telles correspondances qui nous font comprendre en définitive comment l'art savant de Bartok put s'approprier en le transposant le style hongrois populaire.

Disons-nous que la musique populaire est une musique savante déchue? Mais cette déchéance ne serait-elle pas plutôt un retour à l'essence — essence en laquelle la musique de chaque peuple préserverait son originalité spirituelle? Ainsi, le musicien savant qu'égareraient ou risqueraient d'égarer ses recherches mêmes, y pourrait retrouver une image de lui-même. De sorte que la musique populaire, dans les pays où par sa valeur même elle peut rivaliser avec la musique savante, remplirait à l'égard de celle-ci une essentielle mission : celle de lui offrir sans cesse un moyen de s'éprouver et de se purifier en se confrontant à son essence éternelle.

Au numéro deux de *Contrepoints*, on lira aussi un long essai du même critique sur *L'exécution musicale et les recherches de Seashore*. Notamment, ces remarques sur la valeur diverse du temps selon qu'il s'agit de la mélodie ou de l'accompagnement :

La durée subjective et l'attente sont essentiellement mélodiques : mais elles ne s'affirment qu'en s'opposant à une rigueur sous-jacente. Il faut qu'en l'œuvre

musicale se réalisent l'union et l'opposition du temps subjectif et la durée subjective ; et c'est le problème de l'union et de la distinction, du point de vue du tempo, de la mélodie et de l'harmonie, du chant et de l'accompagnement.

C'est la loi même de tout style sévère et rationnel que la mélodie s'y puisse déduire de l'harmonie. Cependant, si la succession harmonique règle la succession mélodique, chacune possède son originalité, L'harmonie se meut plus difficilement, avec plus de rigueur et de stabilité ; et le devenir mélodique, tout en se laissant organiser par l'harmonie, semble la redécouvrir et la commenter librement plutôt que s'y soumettre. La mélodie est spontanéité créatrice, improvisation libre sur laquelle règne pourtant secrètement un thème harmonique, soutien même de ses abandons. Rencontrant à l'intérieur d'elle-même et comme constituant sa forme l'exigence harmonique, la mélodie, pour réaliser son essence, doit y échapper en quelque mesure pour créer au-delà d'elle un devenir aventureux et imprévisible ; elle n'existe vraiment que si, au lieu de redire l'harmonie, elle lui ajoute ces multiples appogiatures et notes de passage, ces ornements et broderies qui conviennent à ses mouvantes arabesques.

Tandis que l'accompagnement réalise dans toute sa rigueur le tempo fondamental et constant qui est celui de l'œuvre, la mélodie, expression de la durée subjective et du devenir de la conscience, ne cesse d'onduler temporellement. Il y a comme une constance virtuelle du tempo fondamental, à laquelle se réfèrent ses variations et par rapport à laquelle elles s'apprécient. Ainsi, le temps objectif doit toujours être présent sous les fantaisies de la durée subjective. Au piano, cette dualité et cette union du temps objectif et de la durée subjective s'expriment en la dualité et en l'union des deux mains. : la main gauche du pianiste est son « métronome » comme aimait à dire Chopin ; et la main droite s'abandonne au devenir créateur et aux variations imprévisibles, grâce à cette constance du tempo fondamental qui la soutient et auquel elle revient sans cesse. L'accompagnement doit d'ailleurs suivre en quelque mesure le chant, de sorte que souvent le tempo fondamental n'est plus que virtuellement présent, n'étant plus alors réalisé qu'en la conscience de l'exécutant. Mais c'est le devenir mélodique qui semble avoir l'initiative des changements de tempo cependant que l'accompagnement tend à conserver le mouvement initial et fondamental. La mélodie accélère ou ralentit la première affirmant ainsi, en ce libre pouvoir de quitter le tempo fondamental, l'originalité de ce devenir fantaisiste et imprévisible qui la définit. Mais il faut toujours que le temps objectif reste présent, dans toute sa rigueur, sous les fantaisies de la durée subjective qui le pose nécessairement comme le repère même de ses dérogations.

Le *tempo rubato* réside en cette union de la liberté et de la rigueur. Il y a eu beaucoup de discussions autour de cette notion de *tempo rubato*. Selon certains, il est en fait irréalisable parce que contradictoire dans les termes, et seules des métaphores poétiques peuvent dissimuler cette contradiction qui lui est inhérente. Comment Chopin a-t-il pu dire : « la mélodie peut dévier librement, l'accompagnement doit rester fidèle au tempo fondamental » ? Car il semble a priori qu'il ne soit pas possible pour la mélodie de s'écouler dans un tempo différent de celui de l'accompagnement pendant très longtemps sans que la forme musicale soit entièrement détruite. Et s'il existe entre la mélodie et l'accompagnement un écart temporel constant, leurs tempos sont identiques. Vernon a recherché expérimentalement si en fait le tempo rubato pouvait exister ; or il ressort de ses recherches qu'il existe : une mélodie peut effectivement « après avoir devancé l'accompagnement, retarder . . . progressivement sur lui pour être bientôt tout-à-fait loin derrière lui ». Il est évident que, pour ne pas détruire la forme, le tempo rubato doit être comme

une oscillation autour du tempo fondamental ; car il doit perpétuellement y revenir et c'est par rapport à lui qu'il organise ses déviations de sens contraire dont la contrariété même leur permet pour ainsi dire de s'annuler dans l'affirmation de leur commune référence.

Le *tempo rubato*, manifestation de la durée subjective et du devenir de la conscience, n'est pourtant pas sans fondement en l'œuvre ; la mélodie est précisément l'expression du devenir, en sa mobilité et en ses nuances imprévisibles, de sorte que la fantaisie même de l'exécutant se trouve répondre aux vœux profonds du temps musical.

Critique, théâtre et musique ont donc désormais leurs revues de qualité. Avec *Deucalion*, que publient les éditions Fontaine, c'est la philosophie qui se cherche l'équivalent. Jean Wahl dirige et présente ce périodique :

Nulle doctrine préconçue ne nous guidera, bien que parfois un *non* discret se trouvera opposé à certaines formes de pensée, non parce que nous ne les estimons pas actuelles aujourd'hui, mais parce qu'elles n'ont jamais été actuelles et réelles, ou encore parce qu'elles ont épuisé leur sève.

Aucun dogmatisme, nous l'espérons, ne se fera sentir ici ; car ce n'est pas un dogmatisme que de nous fermer à des expositions trop résolument dogmatiques des grands dogmatismes. Même ces derniers, quand leur forme sera non-dogmatique, pourront être présents, de même qu'ils sont, sous ces formes, vivants dans les consciences vivantes d'aujourd'hui.

.....

*Deucalion* prendra des pierres de toutes formes et de toutes couleurs, les unes transparentes, les autres opaques.

Que le jour où il les jette soit en effet, comme le souhaite Jean Wahl, marqué d'un caillou blanc. Le premier numéro fait une large place (trop large, peut-être) à l'existentialisme : Jean Wahl : *Essai sur le Néant d'un problème*, à propos des pages 37-84 de *L'Être et le Néant*. Aimé Patri : *Sur une doctrine nouvelle de la Liberté*. Yvonne Picard : *Le temps chez Husserl et chez Heidegger*. Roland Caillois enfin, à propos de *La Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty. La seconde partie de la revue donne deux études complémentaires : de Raymond Ruyer sur *La place des valeurs vitales*, et de Jankélévitch sur *Le Masculin et le Féminin*.

Le contraste entre l'âme et l'esprit, entre la vie et l'esprit est le contraste entre le génie féminin et le génie masculin, écrit M. Ruyer. La femme est moins attirée que l'homme par les aventures politiques ou spirituelles ; la vie, l'âme, la religion sont des valeurs qui pour elle — mais pour elle seulement — vont harmonieusement ensemble, qu'elle sait instinctivement harmoniser. Le passage par la politique, la culture de l'esprit, par l'art et la science ne lui est certes pas inconnu ou interdit, mais elle peut l'éviter sans dommage, et la « religion vitale » de la femme n'a pas les traits repoussants de la « religion vitale » de l'homme. L'élégance vitale, chez la femme, n'est jamais satanique comme chez le héros de R.-L. Stevenson. Le sang chez Démèter n'accompagne que la douceur de la vie qui naît. Voici donc que nous trouvons le défaut béant de la culture humaine, depuis des dizaines de siècles, depuis le triomphe trop complet des Indo-européens et des Sémites sur les Asianites et les Méditerranéens à régime matriarcal. Une place est vide, dangereuse, pleine

de végétaux vénéneux, hérissée de débris de batailles sanglantes et inutiles, parcourue de sentiers qui ne mènent qu'à des fondrières ; une place qui s'assainirait et refleurirait si nous retrouvions à notre manière le sens du matriarcat primitif, si nous laissons à la femme la grande tâche qui lui revient et pour laquelle, seule, elle est faite.

#### Bref :

Ce n'est pas à l'homme à fonder une religion de la vie. Chaque fois qu'il le tente, il confond toujours vitalité et virilité, et il tombe dans la frénésie ou dans le grotesque. Le pouvoir spirituel et religieux appartient à la femme. Elle seule saura refaire de la vie une Bonne Déesse, et non une Idole ensanglantée.

Quel optimisme ! car enfin, il y a Cybèle, et ses prêtres castrats. Il est vrai, comme le dit M. Jankélévitch, que c'est surtout la Force virile, « naturellement spasmodique et convulsionnaire », qui agit et modifie par la violence ; vrai, que la vertu numéro un, le courage, « est le privilège du *vir* et de la fonction de la virilité ». Que « le courage joue le oui ou non, le tout ou rien de l'existence. »

Résignée aux maux nécessaires, la féminine fidélité représente, par opposition au style éthico-métaphysique de l'homme, le style juridique. La fidélité respecte la loi et sait par cœur le code civil qui est pourtant l'œuvre de l'homme législateur, de l'homme constituant, mais que la même force tour à tour fabrique et abolit ; elle se place sur le plan du droit qui est donné en fait, sans remettre en question son *origine radicale* ; elle ne se demande pas si les vérités éternelles sont des créatures ni si l'existence va de soi ; elle prétend seulement que son ordre soit légal, non point qu'il soit légitime, c'est-à-dire qu'elle veut savoir s'il est conforme à la jurisprudence, mais non pas s'il est métaphysiquement fondé. De là l'attachement aux traditions, si caractéristiques de la nature féminine : aussi le goût du menu détail, car le *Comment* de la continuation se décrit en son plus-ou-moins, au lieu que la question *Quod* ne comporte que des réponses simples et générales. Il n'est pas jusqu'aux occupations féminines qui ne soient à leur manière des besognes de continuation et de fidélité : la fidélité tisse de ses doigts légers les fils de la trame etc...

M. Jankélévitch condamne donc « la géométrie moniste et féministe de la *République* » platonicienne, qui nivelle mâle et femelle. Aristote ici n'a pas tellement tort : il y a « une vertu de l'homme et une vertu de la femme ».

Telle est la polarité des deux sexes que chacun entretient avec son hétérogène un rapport non point de corrélation dialectique, ni même de complémentarité, mais de tension contradictoire et de conflit... Toutefois la symbiose de ces contradictoires est aussi nécessaire qu'impossible et c'est ce qui fait tout l'insoluble de notre tragédie ; la beauté et la force doivent cohabiter bien qu'elles fassent mauvais ménage.

Il reste vrai que « les deux monstres opposés de *Don Juan* et de *La guerre*, celui-là qui est sadique, celui-ci qui est pédérastique, tous deux créatures de l'instant sans féminité, c'est-à-dire du pur masculin », sont deux conséquences fatales de la virilité livrée à soi. « Sans féminité, le courage perd le nord ». Oui, plutôt que dans le matriarcat, c'est dans le mauvais ménage que s'accomplit l'espèce humaine.

Les textes d'Alquié, de Cavailès, de Louis de Broglie ne sont pas moins stimulants. Une dernière partie, plus littéraire, donne des traductions de Hamann, Lionel Abel et Giordano Bruno.

Comparez *Deucalion* à *La Pensée* ; voyez de quel côté se trouve la pensée.

Nouveauté, encore, les *Cahiers de la Pléiade* ; ils

ne se croient pas tenus de prendre parti dans les grands conflits sociaux ou nationaux. S'ils se trouvent travailler à la création d'une nouvelle conscience du monde, ce sera bien sans l'avoir voulu. Ils n'ont même pas le souci de publier des textes de tous points admirables, et dus aux grands écrivains de l'heure. Ils estiment qu'un texte douteux n'est pas toujours sans charme ni sans mérite, et qu'il arrive aux grands écrivains de l'heure d'avoir leurs sommeils. Simplement espèrent-ils qu'il leur sera donné de recueillir divers textes curieux, modestes et apparemment inutiles, que les autres revues ou périodiques, tout occupés de leurs projets grands et nobles, risquent de négliger.

Au sommaire, le *Thésée* d'André Gide, le *Guide d'un petit voyage en Suisse*, par Jean Paulhan ; des contes de Marcel Arland, puissants dans leur ramassé ; de Roger Caillois, après les impostures de la poésie, les *excès de la littérature*. Des textes de Michaux, Grenier, Blanchot, René Char, Daumal, etc... Nous n'en citons rien, car vous lirez sûrement les *Cahiers de la Pléiade*.

\*  
\* \* \*

*Europe* continue. Aragon y publie régulièrement une chronique du bel canto où se jouent — souvent pour notre plaisir — ses qualités et ses défauts. Koyré y critique en détails le gros traité de Laporte sur Descartes. Jules Isaac exécute (enfin !) Daniel-Rops, qui vient d'ajouter à plusieurs ouvrages nuls un *Jésus en son temps* ainsi qu'une *Histoire Sainte*. Gros succès de librairie. Entrevue dans *Paru*, et tout et tout :

— Votre œuvre est surtout celle d'un historien et vous vous êtes, dans vos récents travaux, plus particulièrement penché sur l'étude et le commentaire des textes sacrés. Est-ce là une parenthèse volontaire ou la suite logique des thèmes que nous évoquions à l'instant ?

— C'est en approfondissant les données centrales de ce thème spirituel et de la solution chrétienne que j'ai été amené à étudier à fond la Bible. Il y a eu aussi une autre raison. Le christianisme me paraît une des bases les plus irrécusables de notre civilisation occidentale, hélas ! menacée. Paul Valéry, vous le savez, en désignait trois : la pensée grecque, l'ordre romain, la morale du Christ. Cela me paraît profondément vrai. Or, ce vieux monde chrétien qui est le nôtre ignore la tradition chrétienne. Combien de croyants lisent l'Évangile d'un bout à l'autre ? Combien ont ouvert la Bible, en dehors des milieux protestants ? C'est là ce qui m'a amené à écrire coup sur coup ces deux livres d'histoire que sont l'*Histoire sainte* et *Jésus en son temps*. L'un et l'autre visent à relier le texte sacré aux données historiques les plus concrètes, pour faire bien sentir à quel point « le spirituel est lui-même charnel », comme aimait à dire Péguy, à quel point il est présent dans la réalité des choses de la terre. Vous voyez que, d'une autre façon, par un autre chemin, je rejoins la même préoccupation que nous avions, tout à l'heure, quand nous parlions des poètes et de leur drame ! »

Dans notre siècle où chacun recherche, avec une exigence, un besoin toujours plus grands, des raisons de vivre face au désespoir engendré par les bouleversements politiques et moraux, Daniel-Rops nous donne, avec les ressources de son courage et de son talent, une image vivante du chrétien face au chaos.

Belle image, en vérité ! Durant la guerre, M. Daniel-Rops publiait au Canada des articles pétainisants ; il expliquait très bien que Psichari se serait rallié à Vichy. Voilà pour le courage ! Quant au talent ? de falsificateur, oui. Voyez son *Rimbaud* ; son *Péguy*. L'étude de Jules Isaac le démontre par le menu. En voici la fin :

Mais il me reste encore une chose à vous dire, et la plus grave de toutes...

Vous reprenez, et en quels termes odieux, de quel ton assuré, avec quelle sévérité pharisaïque, la thèse traditionnelle du crime et du châtement d'Israël. « Que les Juifs ne disent pas : nous n'avons pas tué le Christ » (*Office de la nuit du Vendredi Saint*). Docile enfant de chœur, vous répétez (p. 529, n. 1) : « *Le poids terrible dont la mort de Jésus pèse sur le front d'Israël n'est pas de ceux qu'il appartient à l'homme de rejeter* ». Une ligne plus haut, vous inscrivant en faux contre ceux des « Juifs actuels » qui « essaient de rejeter de leurs épaules » ce poids terrible, vous écrivez : « *Sentiments honorables, mais on ne va pas en sens inverse de l'Histoire* ». Car vous prétendez parler tantôt au nom de Dieu, et tantôt au nom de l'Histoire.

Pour ce qui est de Dieu, c'est affaire entre Lui et vous.

Pour ce qui est de l'Histoire..., veuillez d'abord vous conformer vous-même aux exigences et aux rigueurs de la méthode historique, de « l'honnêteté critique ».

Expliquez-nous, pourquoi, s'agissant de Ponce Pilate, vous récusez les témoignages de deux écrivains juifs, le philosophe Philon et l'historien Josèphe, sous prétexte de « nationalisme fanatique » (p. 510), et pourquoi vous acceptez sans discuter les témoignages évangéliques lesquels, rédigés et remaniés à une époque où des polémiques acharnées mettaient aux prises juifs et chrétiens, sont évidemment — et surtout en ce qui concerne le récit de la Passion — des témoignages à charge, tendant à faire passer toutes les responsabilités (de la mise en croix) des épaules romaines sur les épaules juives. Indice évident : ce procédé rédactionnel du I<sup>ve</sup> Evangile, cet emploi fréquent du terme *Oi Joudaïoi* : les Juifs dans le sens limitatif et péjoratif de : Juifs adversaires de Jésus, grands prêtres et scribes, d'où une confusion qui tend à jeter le discrédit sur tous les Juifs, adversaires ou non de Jésus. Jean, 7, 11-13 : « Les Juifs cherchaient Jésus durant la fête. Et l'on chuchotait beaucoup sur son compte dans les foules... Personne ne s'exprimait ouvertement... par crainte des Juifs. » Qui peut penser que les « foules » dont il s'agit sont des foules juives et que « personne — parmi les Juifs — n'osait s'exprimer ouvertement sur le compte de Jésus par crainte des Juifs ? » Qui ne voit qu'un tel procédé rédactionnel, systématiquement employé, aboutit à fausser entièrement les perspectives historiques ? En vertu de quoi toute la littérature chrétienne, depuis les Pères de l'Eglise jusqu'à François Mauriac et Daniel-Rops inclusivement, s'est empressée de l'adopter.

Depuis quand l'Histoire et la Justice s'accrochent-elles d'une documentation unilatérale, aussi manifestement tendancieuse ?

Expliquez-nous pourquoi vous tenez tant à ce que Caïphe, Hanan ou Anne, cette étroite oligarchie sacerdotale, tyrannique et servile, tyrannique à l'égard du peuple juif, servile à l'égard du maître romain, soit qualifiée pour représenter tout Israël, tout le peuple juif, de Judée, de Galilée, de la dispersion (car à l'époque de Jésus, la dispersion était chose faite depuis des siècles, la majorité du peuple juif ne vivait

plus en Palestine). A ce compte le seigneur évêque Pierre Cauchon, les très doctes juges de Jeanne d'Arc, la très illustre Université de Paris paraissent encore plus qualifiés pour représenter en 1431 la Sainte Eglise ou le peuple français. Et Philippe Pétain, Pierre Laval et Darlan, pour représenter la France de 1941-1943.

**Il y a pis. Daniel-Rops affirme que les persécutions et les pogromes dont souffrit le peuple juif ne sont qu'un effet d'une « mystérieuse loi de réversion et de similitude. »**

*« (Que son sang soit sur nous et sur nos enfants.) Ce dernier vœu du peuple qu'il avait élu, Dieu, dans sa justice, l'a exaucé. Au long des siècles, sur toutes les terres où s'est dispersée la race juive, le sang retombe et, éternellement, le cri de meurtre poussé au prétoire de Pilate couvre un cri de détresse mille fois répété... Il n'appartenait pas à Israël, sans doute, de ne pas tuer son Dieu après l'avoir méconnu, et, comme le sang appelle mystérieusement le sang, il n'appartient peut-être pas davantage à la charité chrétienne de faire que l'horreur du pogrom ne compense, dans l'équilibre secret des volontés divines, l'insoutenable horreur de la crucifixion. »*

Comment exprimer ce que je ressens à lire de telles phrases, savamment balancées, perfides dans leur forme volontairement obscure ! Je leur trouve un relent sacrilège. Il s'y trahit je ne sais quelle satisfaction secrète, et la plus odieuse conception de la justice de Dieu. Quoi, ce Dieu qui ne fait qu'un avec Jésus, qui est Dieu de justice, mais aussi Dieu d'amour et de miséricorde, Dieu se serait refusé à exaucer le vœu du Fils : « Père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font », mais il aurait exaucé le vœu de « la racaille juive » : « Son sang sur nous et sur nos enfants ! », comme s'il n'était pas le même Dieu qui, six cents ans plus tôt, avait dit à son peuple par la bouche du prophète Ezéchiel : « Le fils ne portera pas l'iniquité du père et le père ne portera pas l'iniquité du fils... Je vous jugerai chacun selon ses voies, maison d'Israël... »

Vous en êtes là, vous Daniel-Rops. Vous ne voyez même pas que vous renouvez le geste de Ponce-Pilate et que, selon la formule du psalmiste, vous vous « lavez les mains dans l'innocence », dans l'innocence du sang des millions de martyrs juifs assassinés à Auschwitz et autres lieux d'horreur, fraternellement unis dans la mort à des millions de martyrs chrétiens.

Ce n'est pas au christianisme que j'en ai, loin de là, mais à vous, à un certain pharisaïsme chrétien que vous n'avez pas eu le courage de répudier, dont vous perpétuez au contraire la meurtrière tradition, oui, meurtrière, car je vous le dis tout net : elle mène à Auschwitz. Vous parlez pesamment des responsabilités juives : je dis, moi, qu'il serait temps de parler des responsabilités chrétiennes, ou pseudo-chrétiennes. En vérité, la foi chrétienne n'exige nullement cette inhumaine doctrine, cette barbare conception de la justice de Dieu, cette négation de la valeur universelle du mystère de la Croix et de la Rédemption. Jésus, juif « selon la chair », a vécu « sous la loi » juive, dans le cadre de la Palestine juive, il n'a prêché et n'a voulu prêcher son évangile qu'aux Juifs, parmi lesquels il a trouvé des disciples, des sympathisants, des indifférents, des adversaires, des ennemis, les uns et les autres Juifs, naturellement, nécessairement. Et les ennemis de Jésus ont été en Palestine les mêmes qu'il eût rencontrés en tout autre pays, en tout autre temps, les mêmes qu'il rencontre toujours, chez tous les peuples : les dirigeants, les notables, les « bien pensants ». Le peuple juif n'est ici que figure, il est figure de l'humanité tout entière. Péguy, ce Péguy que vous devez avoir aussi mal lu que les Evangiles, Péguy disait : « Ce ne sont pas les Juifs qui ont crucifié Jésus-Christ, mais nos

péchés à tous ; et les Juifs, qui n'ont été que l'instrument, participent comme les autres à la fontaine du salut.»

Voilà comment parle un vrai chrétien.



Le numéro 54 de *Fontaine* fait à Hölderlin une place considérable. Un intelligent essai sur Caillois : de M. Gaétan Picon. Il analyse avec pertinence l'évolution qui d'un sociologue a fait un moraliste, d'un écrivain-né, un styliste :

Il y a loin du *Mythe et l'Homme* au *Rocher de Sisyphe*. Il suffit de feuilleter les livres. Dans le premier, ce ne sont que citations, notes en bas des pages, références précises à l'histoire, à la biologie, à la sociologie ; dans le second, chaque page déploie, au cœur de marges impeccablement blanches, son monument pur et vide : pas un nom propre, pas un mot technique, tout est concerté pour que la phrase déroule sans entraves sa ligne harmonieuse, pour que la pensée s'inscrive sur un ciel délivré des troubles étoiles de la conjoncture et du singulier. Dans l'un, une pensée agile, fiévreuse, sans cesse aux aguets, penchée sur l'avenir, sur ses manifestations les plus discrètes, prompte à enregistrer les moindres signes du changement. Dans l'autre, une pensée ferme et sereine, retirée dans une certitude intemporelle, moins soucieuse d'épier les métamorphoses que de fixer l'homme dans une attitude éternelle.

M. Picon reconnaît volontiers ce que le style de Caillois a maintenant d'admirable. « Et que Caillois, dans sa génération, est à peu près le seul à savoir jouer du grand instrument de la prose classique française — à peu près le seul en qui un Gide, un Valéry, un Paulhan puissent peut-être trouver un successeur. » Mais il déplore que Roger Caillois oppose « sans le moindre scrupule une fin de non-recevoir globale à toutes les innovations de l'art et de l'esprit contemporain. » Peut-être en effet « importe-t-il moins d'affirmer la valeur absolue d'un art classique que de rechercher les conditions d'un classicisme adapté à notre temps ». Reste que l'entreprise de Caillois a le mérite au moins de rendre à la langue française toutes les vertus précisément qui lui ont valu son rôle civilisateur.

Ce rôle que d'autres parlent lui contestent aujourd'hui, elle ne pourra le conserver que si l'effort de Caillois, pour extrême qu'il soit, est plus efficace que ceux du charabia. Ce que dit très bien Jean Schlumberger dans *Le Littéraire* du 6 juillet 1946.

La grande prose française, cette fusion merveilleuse du concret et de l'abstrait, du naturel et de la convention, n'a pas été façonnée spontanément par l'usage. Elle est le fruit délibéré d'une longue exigence, d'une longue discipline que se sont imposées les meilleurs esprits, en s'interdisant souvent maintes commodités personnelles, persuadés qu'ils étaient qu'un mécanisme perfectionné par cinq ou six générations ne pouvait être impunément rudoyé et ne comportait que de délicats réglages. Si notre prose est sans rivale, tout au moins parmi les langues modernes, c'est qu'elle a évolué avec une prudence constamment surveillée, et si elle s'est imposée comme l'étalon du langage qui lie entre elles les nations, c'est à

sa stabilité autant qu'à sa clarté qu'elle le doit. Or, d'assez redoutables attaques se sont dessinées de plusieurs côtés contre cette solidité de la langue française, condition de sa précellence internationale. J'en citerai trois.

Il y a d'abord celle des poètes. Je ne voudrais contrister aucun d'eux, car nous leur devons trop de gratitude ; mais ils conviendront eux-mêmes que, toujours et partout, la poésie a été en révolte ouverte ou larvée contre les prétentions législatrices de la prose ; et il nous faut bien constater que, de Mallarmé aux surréalistes, un assaut d'une violence et d'une continuité sans précédent a été déclenché contre la syntaxe et la structure traditionnelle du français. Le langage lyrique a pris conscience de sa nature propre, en opposition avec le langage rationnel ; et l'on ne saurait que se réjouir de la claire distinction établie entre ces deux fonctions de l'esprit, à condition cependant que ce soit, pour chacune d'elles, l'occasion de se replier sur ses positions propres et de cesser toute agression, naïve ou perfide, contre celles de sa rivale. Il importe que la fluidité et la licence syntaxique accordées au poème n'autorisent aucun relâchement de la prose. En principe, c'est simple ; en fait, si l'on n'y veille pas, de fâcheux glissements risquent de nous habituer à tolérer, dans le langage qui nous sert à penser et qui nous sert à formuler nos lois, toute sorte d'impropriétés et d'à-peu-près.

Autre assaut, qui ne vient pas cette fois des poètes mais des romanciers. De tout temps, le parler populaire a différé de la langue écrite. Qu'un narrateur qui fait dialoguer ses personnages reproduise leur parler authentique, rien de plus légitime. Le mal ne commence que lorsque les auteurs adoptent pour eux-mêmes, parlant en leur propre nom, cette grammaire abâtardie et ce vocabulaire mal défini. Or l'assurance de ces auteurs s'est grandement accrue par la justification qu'ils ont cru trouver dans les théories de quelques illustres philologues sur la langue vivante et la langue morte. Faisons-leur observer que l'écart entre la langue de la rue et la langue écrite n'est pas plus grand aujourd'hui qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il est peut-être moindre. Il a toujours existé une langue parlée, instable, dont les locutions changent à chaque génération, et une langue fixée, non pas morte mais disciplinée. Libre aux auteurs d'employer tout argot — je n'incrimine pas plus l'argot des fortifs que celui des esthètes — mais qu'ils aient conscience de parler un dialecte. Qu'ils ne viennent pas contaminer le langage qui nous a permis, plus d'une fois dans l'histoire, de parler au nom de l'humanité entière, et qui doit nous permettre de le faire encore.

Enfin, une troisième menace pèse sur la santé de la prose française, menace plus sournoise et plus grave, car elle prend naissance dans certaines défaillances de l'esprit. Si un langage instable et sans rigueur retire à la pensée le moyen de se formuler avec exactitude, si elle en émousse le mordant et en altère les nuances, réciproquement une pensée paresseuse et brouillonne fait perdre leur vigueur aux mots et dégrade le langage. Reconnaissons ici l'immense dommage que l'opportunisme politique, le psittacisme des diverses propagandes ont fait subir à des termes tels que « démocratie », qu'« engagement », que « totalitaire », que « race », et aussi, hélas ! que « sincère amitié ». On a embarqué, sur ces malheureux mots, des charges d'idées si hétéroclites, un frêt de notions si discordantes et faussées, qu'ils en sont tout défoncés et qu'ils auront besoin de patientes réparations avant de pouvoir de nouveau transporter rapidement, d'un esprit à l'autre, leur honnête contenu de pensées claires.

Or si la pensée française veut se mettre au service de la paix, elle ne peut le faire que par un apport de clarté. Les autres peuples disposent de langues moins analytiques que la nôtre, qui leur permettent d'associer les membres de phrases selon

des lois moins rigoureuses, de fondre, par exemple, deux notions dans un mot composé, d'usage très commode puisqu'il dispense de préciser leurs rapports, mais par là même dangereux pour une pensée qui prétend, non pas noyer, mais résoudre les difficultés. Ce que nous avons quelquefois apporté au monde, ce qu'on attend de nous, c'est la gênante mais salubre exigence de textes sans recoins d'ombre, où chaque mot ait les arêtes vives et la transparence d'un cristal.

Car nulle paix ne s'édifiera sur des formules confuses, nul engagement ne sera valable, s'il ne se fonde sur des mots sans chausse-trappe, des mots de bonne foi. Nous sommes tous d'accord pour penser que le monde ne sortira du chaos que si les contrats entre les peuples reprennent ce caractère inconditionnel et sacré, que le cynisme des régimes totalitaires leur a fait perdre.

Le mot de « parole », qui désigne, dans son acception quotidienne n'importe quel élément d'une phrase, est également, dans son plus haut emploi, synonyme de « promesse » et de « serment ». Ce n'est pas l'effet d'un hasard. Entre ces deux sens, il existe un lien organique ; ce qui compromet l'un dévalorise l'autre. Et c'est pourquoi, sans la santé du langage, il ne peut y avoir de solidité des traités, qui sont des serments échangés entre les peuples.

### *Memento des Revues.*

- Les Temps Modernes*, Nos. 9 et 10 (juin-juillet 1946) Un essai de J.-P. Sartre : « Matérialisme et révolution ». De la dialectique marxiste : « Ce matérialisme est incontestablement *le seul mythe* qui convienne aux exigences révolutionnaires ; et le politique ne va pas plus loin : le mythe lui sert, il l'adopte. Mais, pour peu que son entreprise soit de longue durée, ce n'est pas d'un mythe qu'il a besoin mais de la *Vérité*. » Mais « si on les délivre du mythe qui les écrase et qui les masque à elles-mêmes », les vérités qui baignent dans l'erreur dialecticienne « traceront (peut-être) les grandes lignes d'une philosophie cohérente qui ait sur le matérialisme la supériorité d'être une description *vraie* de la nature et des relations humaines. »
- Les Temps Modernes*. No. 11-12. Consacré aux Etats-Unis d'Amérique. « On sera fort déçu si l'on cherche ici une étude exhaustive des problèmes de l'Amérique, écrit Sartre. Il est inutile que je dise ce qui manque : en un sens, presque tout, mais notre but a été de montrer des hommes. » Et encore : « chacun de ces articles me semble un visage, un visage inquiet, d'une émouvante liberté. » Oui. Le reste, ce qui manque, on le trouvera, esquissé en trois pages, dans la *Présentation*.
- La Table Ronde*, Premier et deuxième cahiers de 1946. Thierry Maulnier dirige cette luxueuse publication. Avec assez d'éclectisme pour qu'au sommaire du même numéro on lise des niaiseries de Daniel-Rops, sur *poésie et message prophétique*, et de belles pages de Caillois — qui en sont comme l'antidote — (*La poésie moderne*). Des inédits de Claudel, Gide, Chateaubriand, Stendhal, Supervielle. Des traductions de Biely, von Hofmannstahl, Gogol, Stephen Spender.
- Les Cahiers du Sud*. No. spécial sur *Paul Valéry Vivant*. Quelques études et de nombreux témoignages. On lira dans la joie le *Cimetière Marin* récrit et corrigé par le Colonel Godchot. Aussi, la lettre de Valéry en réponse à l'envoi que lui en fit l'auteur. Une correspondance André Gide-Paul Valéry ; des inédits de Valéry. Roger Caillois, dans son hommage, remarque ceci, que les chefs-d'œuvre de Valéry se distinguent des plus grands « par une beauté entièrement nette, visiblement calculée, qui contraste avec une certaine naïveté ou fraîcheur dont les autres, il faut l'avouer, reçoivent comme la grâce suprême qui donne à leur éclat un air de miracle. Mais

cet homme se méfiait de la grâce et dédaignait les miracles. Il aspirait seulement à aiguiser les vertus de l'intellect. C'est ainsi qu'il recueillit exactement la gloire qu'il désira et qu'il mérite».

*La Pensée*. No. 8 juillet-septembre 1946. Claude Cahen y donne plusieurs notes de lecture, sur des livres d'histoire, sans que jamais l'orthodoxie offusque l'intelligence. De Marcel Cohen, *Deux livres pour la connaissance du monde arabe*. Il s'agit de la *Brève histoire de la littérature arabe* de J.M. Abdel Jalil (Paris, Maisonneuve, 1943); et de l'*Introduction de Sauvaget à l'histoire de l'Orient musulman* (Maisonneuve, 1943).

*La revue socialiste*. No. 4, Revue officielle du parti S.F.I.O. Médiocre, autant que la pensée du parti. *De l'existentialisme au nazisme*, par M. Cuvillier : l'existentialisme serait « tout simplement la philosophie du fascisme. » (Naguère, on condamnerait ainsi le bergsonisme; demain, on brûlera très bien les ours savants de la social-démocratie, et du social-patriotisme, et du social-fascisme).

*La Revue Internationale* Nos.1-8 Rousset y analyse l'univers concentrationnaire. Nous avons des témoignages. Voilà enfin pensés Dachau et Buchenwald. Force étude économiques et politiques, le plus souvent mal écrites, assez souvent stimulantes. Mais ces hérétiques tiennent à leurs dieux autant que les orthodoxes (ce sont d'ailleurs les mêmes dieux : dialectique, matérialisme historique, etc...).

*Constellation*. *La France Libre*, édition de Paris, devient *Constellation*. L'influence américaine est sensible dans la présentation du premier numéro. Il ne semble pas que cette revue ait trouvé sa formule : on y trouve des articles qui conviendraient mieux au *Saturday Evening Post* (ainsi le *Staline*, de Lauterbach); d'autres, qui rappellent les meilleurs de *La France Libre* (notamment celui de Labarthe sur Les Temps Modernes); d'autres, qu'on attendrait plutôt dans les *Cahiers de la Pléiade* : Roger Caillois, par exemple : *L'usage de la parole*.

*Réalités*, Nos. 1-6. En février 1946, paraissait le premier numéro de *Réalités*. Comme *Constellation*, mais avec plus de bonheur, ce magazine mensuel s'inspire — en l'améliorant — d'un périodique américain : *Fortune*. Beau papier, bons clichés, graphiques ingénieux, articles informés. En juin 46, excellent numéro sur l'Allemagne (avec cette légende sous une photo de Goering en prison : *Hermann Goering que les Américains préservent de tout attentat ou suicide avec le même soin qu'ils mettront vraisemblablement à le pendre*). L'ensemble est réussi.

*Atomes*. Tous les aspects scientifiques d'un nouvel âge, ainsi que le dit un sous-titre, sont exposés dans cette nouvelle revue mensuelle dont le premier fascicule est sorti en mars 46. Les huit premiers numéros contiennent de bons articles sur : l'énergie atomique, le radar, la mécanique ondulatoire, la réanimation, la pénicilline, le traitement chimique du cancer, les rayonnements cosmiques, les hormones sexuelles artificielles etc... Joliot-Curie, de Broglie, Leprince-Ringuet etc..., bref, les meilleurs spécialistes collaborent à cette publication, qui, jusqu'à présent, est égale à son ambition : apprendre quelque chose au plus savant, tout en étant compris de ceux qui ne savent guère.

*Variété*, No. 2. Marcel Arland : *Echanges*; Jean Paulhan : *Fautrier l'enragé* (suite et fin). Quelques dessins de Modigliani, Fautrier, Dufy, etc.

*Elites françaises*, No. 9, juillet 1946; une étude d'Amrouche sur le *Thésée* d'André Gide. « Ce qui était menacé de mort, ce qui est encore menacé de mort, c'est ce que *Thésée* précisément représente; une figure de l'homme où s'incarne l'Occident, figure

menacée par les forces du dedans et du dehors, qui, dominant la tentation des extrêmes, celle de l'action pure et celle de la contemplation pure, retrouve son assiette dans la *mesure* perpétuellement hasardée et reconquise.»

*Europe*, No. 10, octobre 1946 ; quelques réflexions de Cassou sur le commerce des hommes. Heureusement dénuées de l'optimisme bolchévique. Mais riches de ce sentiment secret que Valère a cru observer en lui-même : *à savoir qu'une part de lui-même échappait au social*. Gageons qu'on le traitera de « nom de dieu d'intellectuel ». Une recension de Koyré, excellente — comme d'habitude — à propos du livre de Friedmann sur *Leibniz et Spinoza* ; du « beau livre de Friedmann ».

*Revue Philosophique*, janvier-mars 1946 ; *Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical*, par G. Brelet.

*Bulletin Critique du livre français*. Ce bulletin continue à donner des notes judicieuses, et objectives, sur les principales publications françaises, dans tous les domaines : lettres, médecine, sociologie, mathématique, sciences juridiques, etc....

*Critique*, Nos. 3 et 4, août-septembre 1946. La critique y tourne à l'essai. Et l'on regrette qu'il n'y ait point d'unité doctrinale. De brèves notes, enfin, complètent ce double (et intéressant) numéro.

*Revue de Paris*, octobre 1946. On y peut lire, à la rigueur, un *Malraux* d'André Rousseaux.

*Poésie* 46, No. 34 ; de Maast, une page exquise : *Le Progrès des cœurs* (dans le ton des *Sept causes célèbres* qu'a publiées Parisot, collection *L'Age d'Or*). *Le Pavot Rouge de l'Espoir* : Henri Mougin, qui vient de mourir, jeune encore, s'y essaie — non sans grâces — à la forme poétique.

*Paru*, octobre 1946. Encore inégal, mais le bon l'emporte désormais sur le médiocre. Une mise au point, à propos de Daniel-Rops, rachète la fâcheuse interview du numéro de juillet. On remarque surtout les notes d'Yves Lévy.

*La Revue du Cinéma*, No. 1, octobre 1946. Avant cette guerre, 29 numéros avaient paru d'une *Revue du Cinéma*. Elle renaît, série nouvelle, sous la direction de Jean-George Auriol, afin de « prouver au producteur et au réalisateur du film que l'art ne se sépare pas du métier ». Bon. Au premier sommaire : *Les origines de la mise en scène*, par J.G. Auriol ; *Les apprentis-sorciers*, d'Edison à Méliès, par Georges Sadoul. Deux notes sur Eisenstein, à propos d'*Ivan le Terrible* et d'*Alexander Nevski*. Peu de chose sur les vedettes ; tant mieux. En revanche, un essai de vocabulaire cinématographique : larvaire ; il faudrait reprendre cette idée.

*Une semaine dans le monde*, 28 septembre 1946 : *Staline et la métaphysique*, par Etienne Gilson. Réponse à tous ceux qui se permettent d'écrire que Staline et Descartes sont « deux moments d'un même effort ». Descartes tient pour « folie » de réformer l'Etat ; il pose un Dieu, et, distincte du corps, irréductible au corps, l'âme. « Supprimez l'âme et gardez le corps, voilà Descartes matérialiste. Supprimez Dieu, le voilà devenu athée. Supprimez le conservatisme d'un homme qui refusait de toucher à ces grands « corps » que sont les Etats... le voilà devenu révolutionnaire ». Jean Grenier, dans *La Bourse Egyptienne*, disait la même chose. Les spécialistes savent donc ce qu'il faut penser de Descartes. « On les fera taire... A vrai dire ces méthodes apologetiques ne sont pas entièrement nouvelles... la science les reprochait plutôt à ces sectes religieuses que le marxisme poursuivrait d'une haine moins tenace si au fond il n'en était une. » Et pour conclure, ceci : « L'ancien *Discours de la Méthode* avait annoncé la libération philosophique des esprits désormais affranchis du joug de l'autorité en métaphysique ; ce que le nouveau prépare, c'est l'écrasement

final de toutes les autres métaphysiques par l'une d'entre elles, à qui la police d'Etat garantira l'autorité d'un dogme, et l'instauration d'une impitoyable tyrannie spirituelle, dont les prêtres seront autant de politiciens parés des dépouilles du savant». Bref, un nouveau catholicisme. Ce que Gilson devrait (mais ne peut) dire.

*France-Asie*, Revue mensuelle de culture franco-asiatique, paraît à Saïgon, sous la direction de René de Berval. Au numéro 3-4 (juin-juillet 1946), *Rimbaud à Java* : traduction résumée d'un article de van Dam dans *De Fakkel*, revue de Batavia. C'est le seul document authentique sur l'épisode javanais. *France-Asie* s'efforce surtout d'initier l'Européen d'Asie à la culture chinoise. Mais M. Pierre Daudin, qui se livre à cet exercice, tire à l'Occident le *tao* (*tao* ressemble à *théos* !!) Il est vrai que Tchen Wen Teng, qu'il traduit d'autre part, nie que le *tao* soit une notion religieuse, car Lao Tseu écrit *T'ien ti pou jen*, ciel et terre ne sont pas humains. En vérité, le *tao* n'a point de nom...

*Renaissance*. La revue de l'Ecole des Hautes Etudes de New York, a paru enfin, après deux ans de retard, en un très gros volume, qui contient — à côté de quelques articles médiocres — plusieurs excellents essais et de bonnes recensions. Signalons notamment les notes de Grégoire, l'étude de Koyré sur *La Cinquième colonne*, le bel article de Lévi-Strauss sur les arts plastiques chez les Haïda, les Tlingit, les Kwakiutl, etc..

*La Nef*, No. spécial (24) consacré à l'esprit européen. On y lit une partie des communications faites aux journées de Genève. Elles rappellent fâcheusement les bavardages de Pontigny. Jean Wahl relève d'ailleurs quelle *maladresse* il y aurait à penser une Europe d'Occident contre une Europe d'Orient.

*Esprit*, No. 11 ; numéro spécial sur l'homme américain. Faible. Rien de sérieux sur les juifs, les nègres, les indiens ; traductions déplorables (*sécurité sociale* pour *social security* ; dans *les derniers cent cinquante ans*). Un seul très bon article, celui de Lévi-Strauss sur la technique américaine du bonheur : « La civilisation américaine est un bloc : il faut l'accepter tout entière ou se résigner à l'abandon ». Or il est évident que nous ne pouvons pas l'accepter tout entière. Lévi-Strauss a bien vu aussi que les Etats-Unis sont le pays du pire *collectivisme*, accepté inconsciemment, d'un collectivisme que ne rachète aucune haute ambition. — De Pierre Seghers, des notes acides, souvent justes.

*Fontaine*, No. 55. Réflexions sur l'obscénité, par Miller. De Georges Blin, des pages intelligentes sur l'impureté du nid : « peut-être reste-t-il un peu de pureté en révolte dans l'instinct qui pousse les garçons les plus mâles à saccager les nids qu'ils ont dénichés ».

*La Revue du Caire*, octobre 1946. Numéro consacré à la famille Maspero. MM. Pierre Jouguet, Etienne Drioton situent Gaston Maspero dans l'humanisme et dans l'égyptologie ; ils rendent hommage à Henri Maspero le sinologue, à Jean Maspero, le jeune historien. Gaston, Henri et Jean Maspero y collaborent à titre posthume. De Gaston Maspero un article sur le temple de Louqsor, que devraient emporter tous ceux qui vont en Haute-Egypte. Avec toute sa science, et peut-être un peu moins d'aisance que Gaston, Henri Maspero évoque la vie privée en Chine à l'époque des Han ; (on y disait déjà qu'il n'y a plus de domestiques). Bref, bon numéro, et non sans quelque audace de pensée : « La mère thébaine qui, sachant son fils en péril de guerre aux plaines de la Syrie, se prosternait devant une figurine d'Amon

ou embrassait un scarabée d'émail, tirait de sa dévotion autant de réconfort que la mère française à genoux pour son gars soldat devant une vierge de faïence accrochée près de son lit ». (Gaston Maspero).

*La Revue Doloriste*, No. 9, été 46. La langue verte démontrerait que toute la grande poésie est radicalement pessimiste. En effet, dans un dictionnaire d'argot publié en 1901, on ne trouve même pas le mot *douleur* ; *souffrir* ne s'y dit que d'une seule façon : *malingrer*. En revanche, on n'y compte pas les équivalents argotiques de *rire* ou *s'amuser*. L'argot étant la langue des « chevaliers du surin et autres gaillards peu recommandables », les gens de bien, les poètes, sont doloristes. C.Q.F.D.

*La Revue Internationale*, No. 9. Un ensemble de textes en l'honneur d'Henri Michaux : des poèmes de lui, des études sur lui par René Bertelé, C.E. Magny, Martin Roux, C. E. Magny rapproche Michaux de Kafka. « Je suis étonné », écrit M. Martin Roux « qu'on fasse.. un tel rapprochement ». René Bertelé, lui, rapproche pour opposer : « Dans l'univers d'Henri Michaux, la loi est crainte comme une menace, mais jamais reconnue ; dans celui de Franz Kafka, elle exerce une espèce de fascination ».

*Techniques et architectures*, 6ème année No. 3-4. Numéro consacré à l'aménagement rural. Il serait temps d'y intéresser le pays.

*Journal of the History of Ideas*, octobre 1945. *Dostoievski's nationalism*, par Hans Kohn. Etude bien documentée, et qui nous permet de comprendre pourquoi Dostoievski, disgrâcié en Russie jusqu'à la veille de cette guerre, y devint écrivain à la mode : nationalisme, panslavisme, et dégoût de l'Occident allaient enfin devenir utilisables.

*Orbe*, Nos. 1-6. Cette revue, publiée à Mexico, y a fait œuvre utile. Depuis le départ de E. Noulet, rentrée en Belgique, les lettres françaises sont représentées au Mexique par la *Revue de l'I.F.A.L.* (Institut Français de l'Amérique Latine), devenue, à partir du No. 5, *Terres Latines*. Ce périodique bilingue, bien édité, se voue à défendre le bien commun de l'Espagne, du Portugal, de l'Italie, de la France et des pays de l'Amérique espagnole ou portugaise. Il n'a aucune complaisance pour l'*hispanidad* de Franco, médiocre camouflage d'un cléricalisme impérial. Il faudrait pourtant accorder plus de place aux questions politico-économiques, et notamment à l'analyse de ce *panaméricanisme* qui veut dire, en bon français : l'Amérique latine aux yanquis. Au sommaire du 4, dans un article sur l'art précolombien, cette remarque : « aucun artiste, si adroit qu'il fût, n'avait le désir de s'élever au-dessus de la masse des travailleurs ; chacun aspirait à la plus grande perfection mais à l'intérieur d'une tradition établie ».

*Solstice* No. 2. Dans cette revue belge, nous retrouvons E. Noulet. Au premier numéro, un texte de Jean Paulhan sur Valéry comme rhétoricien (à rapprocher de son *Rhétoriqueur à l'état sauvage*, (publié dans *La Nef*).

# BULLETIN

*Boston* : Miss Kathleen Windsor, auteur de *Forever Amber*, est dénoncée comme « impure, obscène et indécente ». C'est d'abord un piètre écrivain.

*Paris* : Mort de Gertrude Stein, autour de qui évolua, entre deux guerres, la bohème américaine.

*Madrid* : *Razon y fé*, organe des jésuites espagnols, démontre que le seul gouvernement démocratique est celui de Franco, car : « il est sorti des élections les plus libres que connaisse l'histoire de l'Espagne, celles qui furent faites, de 1936 à 1939, non dans les urnes traditionnelles de la fourberie, mais sur les champs de bataille ».

*Paris* : Une jeune femme, qui se dit « énergique et robuste », est candidate aux fonctions de bourrelle.

*Moscou* : Le Comité Central du Parti Communiste condamne les revues *Zvesda* et *Leningrad*, qui ont publié Zostchenko et Akhmatova ; blâme Tikhonov, président de l'Association des Ecrivains Soviétiques ; dénonce, dans les lettres russes, les influences étrangères.

*Beuron* : Au couvent des Bénédictins, où il survécut 53 ans, Jan Verkade vient de mourir. Il avait fréquenté Gauguin, du temps de Pont Aven ; s'en était inspiré dans sa pieuse imagerie.

*Washington* : The International Auxiliary Language Association, fait appel à deux linguistes français pour étudier la création d'une langue internationale complémentaire. Comme si l'ido, le volapuk, l'espéranto et l'arulo ne suffisaient pas à justifier le latin, le chinois, ou le français.

*Paris* : Mort de Raimu. Il connaissait assez bien ses limites.

*Tokio* : Un journaliste écrit que le général Mac Arthur n'est pas plus un *kami* que l'Empereur Hiro Hito. Son journal est suspendu. Motif : l'observation est *déplacée* *Kami* veut dire *dieu*.

*Rome* : On discute toujours les frontières avec la France : Dante soutiendrait les thèses italiennes. Nostradamus également.

*Paris* : On expose à la Galerie Charpentier cent chefs-d'œuvre de l'Ecole de Paris.

*Le Caire* : Le buste de Néfertiti serait restitué à l'Egypte. Qu'on en profite pour interdire les « reproductions » qui, dans les bazars et les curios, ridiculisent son visage.

*South Bend, Indiana* : Le Révérend Président de l'Université Notre-Dame, célèbre dans le monde entier pour ses joueurs de foutebôle, a trouvé l'antidote aux maux de l'athéisme : « un tas de bombes, aussi haut que le ciel, et de bombes toujours meilleures, toujours plus grosses ».

*Francofort* : Krupp et Thyssen ne seront pas jugés. Ainsi en ont décidé MM. Dupont de Nemours et autres Krupps yanquis.



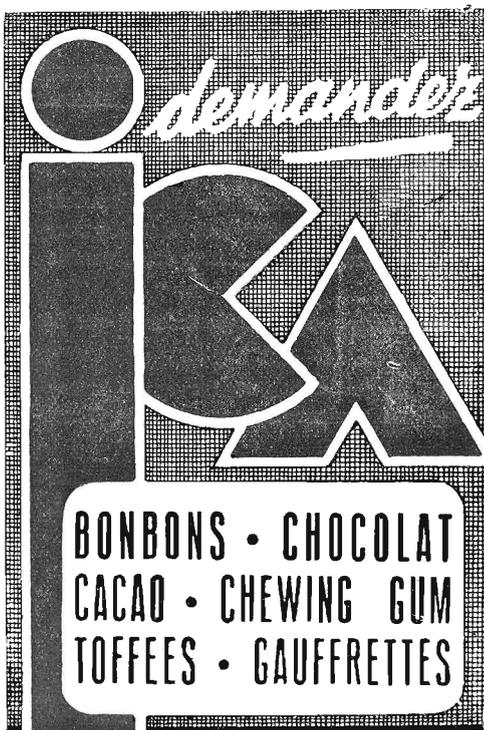
- Moscou* : Le présidium de l'Association des Ecrivains Soviétiques exclut Zostchenko et Akhmatova ; libère Tikhonov de ses obligations de Président ; blâme Boris Pasternak ; condamne les influences étrangères et tous les écrivains qui ne « s'inspirent pas de la critique des œuvres géniales et des conseils de Lénine et de Staline » ; désormais les écrivains soviétiques « exécuteront bolchéviquement les arrêtés du Comité Central du Parti Communiste bolchévique ».
- Beyrouth* : Les Lettres Françaises publient une traduction arabe de *Salamambo*, une autre de *Micromégas* et autres contes voltairiens.
- Paris* : Etienne Gilson et Maurice Genevoix sont élus à l'Académie Française.
- Moscou* : L'ukrainien Petro Panck avait prétendu que les écrivains ont un droit à l'erreur. On le condamne.
- Paris* : Jean Paulhan a réclamé, pour les écrivains notamment, le modeste droit à l'erreur. Aragon n'a pas encore prononcé son réquisitoire.
- Luxembourg* : Mort de Bernard Groethuysen. Né en Allemagne, de mère russe et de père hollandais, il vivait en France depuis plus de trente ans. On saura quelque jour son influence sur nos lettres. Il a écrit une remarquable *Formation de l'esprit bourgeois en France*.
- Paris* : Le Congrès des Ecrivains Communistes s'engage « à défendre la liberté de pensée et d'expression par tous les moyens qui n'offensent pas la vérité ». Il ne précise par quels lui sont les critères de vérité.
- Carlsbad* : On découvre un paquet de lettres adressées à Engels par Karl Marx. Seront-elles orthodoxes ?
- Paris* : Les *Fleurs du Mal* sont réhabilitées. Voilà qui va nuire à la vente.
- Washington* : M. Eschai Shimun accuse l'Angleterre de n'avoir pas, selon ses promesses, restauré dans sa grandeur l'illustre nation assyrienne, dont il est chef. L'affaire sera soumise aux Nations Unies.
- Moscou* : Tikhonov serait décoré.
- Paris* : Comme on le prévoyait. M. Dutourd obtient une moitié du prix Stendhal décerné par les Editions Robert Laffont à l'un de leurs écrivains. *Le Complexe de César*, qui lui vaut cette récompense, est un livre intelligent, bien écrit, parfois un peu agaçant.
- Damas* : Le Gouvernement Syrien et la Mission Laïque signent un accord pour la réouverture des écoles françaises.
- Paris* : Un cartel d'action morale et sociale (c'est lui qui le dit), engage contre Henry Miller des poursuites judiciaires. Les *Tropiques* seraient obscènes. Que le Cartel lise donc le *Manuel des Confesseurs*.
- Big Sur* : Sur papier rose, bleu pâle et jaune de chrome, les amis de Henry Miller publient des mélanges en l'honneur de cet écrivain. Pour titre : *The Happy Rock*, le roc heureux.
- Paris* : Malraux se prononce pour « un humanisme tragique », également éloigné de l'optimisme bolchévique et du *life must be fun*.
- Cordoba* : Manuel de Falla meurt à 70 ans.
- Paris* : Mort de Langevin, le physicien.
- Sydney* : Ayant remarqué que les ouvriers sourds-muets ne perdent point de temps à parler, ou écouter, les patrons australiens en déplorent le petit nombre.

Paris : Edouard Herriot est élu membre de l'Académie Française.

— M. Roger Garaudy, député communiste, écrit dans *Arts de France*, « Il n'y a pas une esthétique du parti communiste ». Plus précis encore, quelques jours plus tard, M. Pierre Hervé, député communiste : « Il n'y a pas d'esthétique communiste » (*L'Humanité*). Première et bonne nouvelle. Sauf pour Louis Aragon qui accuse Hervé d'*opportunisme* (*Les Lettres Françaises*) et affirme qu'il y a une esthétique du Parti Communiste, le réalisme. Qui veut-on *liquider*? demande Jean Marcenac.

Le Caire : Traduits en arabe, l'*Oedipe* et le *Thésée* de Gide sont publiés par le Katib el Masri, avec une introduction et une lettre du Dr. Taha Hussein.

Paris : Le Goncourt à J.J. Gauthier ; l'Interallié à Jacques Nels ; le Fémina à Michel Robida ; les prix des Deux-Magots à Paule Malardot ; les prix Paul Pelliot à Henri Wallon et Melle Boutonnier ; le prix du Quartier Latin à M. Louis Truc ; le Renaudot à Jules Roy, pour un bon récit : *La vallée heureuse*. Etc... Btc...



*demandez*

**KIRBY**

BONBONS • CHOCOLAT  
CACAO • CHEWING GUM  
TOFFEES • GAUFFRETTES

Demander  
à votre pharmacien  
les produits

**KIRBY**

AGENTS DISTRIBUTEURS  
THE GLOBE TRADING Co.  
2 Rue Télégraphe Anglais  
Tél. 22166

# TABLE DES MATIÈRES DU TOME SECOND

(Numéros Cinq-Huit)

MARCEL ARLAND

**Pour un vitrail** ..... SEPT-HUIT page 113

NAGUIB BALADI

Jean Grenier : *Inspirations méditerranéennes* ..... CINQ » 93

Jean Grenier : *Le choix* ..... CINQ » 101

MICHEL BERVEILLER

**Cela s'appelle l'aurore** ..... SIX » 16

EDITH BOISSONNAS

**Poèmes** ..... CINQ » 40

JOË BOUSQUET

**Frileuses** ..... SEPT-HUIT » 21

GISÈLE BRELET

**Chances de la musique atonale** ..... SEPT-HUIT » 42

HENRI CALET

**Le Dieu des Flandres** ..... CINQ » 44

**Rudolph Charles von Ripper** ..... SEPT-HUIT » 37

ALBERT CAMUS

**La peste brouille les cartes** ..... CINQ » 36

ETIENNE DRIOTON

**Jacques Vandier : La religion égyptienne** ..... SEPT-HUIT » 176

NICOS ENGONOPOULOS

**Bolivar, poème grec** ..... CINQ » 66

ETIEMBLE

André Breton : *Arcane 17* ..... CINQ » 91

Jean Marcenac : *Le Cavalier de Coupe* ..... CINQ » 91

Henri Calet : *Le Bouquet* ..... CINQ » 94

T. E. Lawrence : *Oriental Assembly* ..... CINQ » 96

Victoria Ocampo : 338171 T.E. .... CINQ » 96

*Art of this Century* ..... CINQ » 102

<b>L'Evolution de la poésie chez Supervielle entre</b>			
<b>1922 et 1934</b> .....	SIX	page	51
Henri Bosco : <i>Le Mas Théotime</i> .....	SIX	»	117
Jean Paulhan : <i>Clé de la Poésie</i> .....	SIX	»	120
René de Solier : <i>La Larderie</i> .....	SIX	»	122
Lissagaray : <i>Histoire de la Commune</i> .....	SIX	»	122
Georges Margouliès : <i>La langue et l'écriture chinoises</i> ...	SIX	»	124
<b>De l'engagement</b> .....	SEPT-HUIT	»	117
<b>Exposition de la Tapisserie Française</b> .....	SEPT-HUIT	»	156
<b>Apostoli-Détré</b> .....	SEPT-HUIT	»	161
<b>Exposition de dessins d'enfants, Ras el Tine</b> .....	SEPT-HUIT	»	162
René Char : <i>Feuillets d'Hypnos</i> .....	SEPT-HUIT	»	166
Albert Camus : <i>Le Malentendu, Caligala</i> .....	SEPT-HUIT	»	167
Charles Hainchelin : <i>Les Francs-tireurs dans l'Histoire de</i> <i>de France</i> .....	SEPT-HUIT	»	171
Benjamin Péret : <i>Le déshonneur des poètes</i> .....	SEPT-HUIT	»	172
Hoyningen-Huene et Alfonso Reyes : <i>Mexican Heritage</i>	SEPT-HUIT	»	184
<i>Lettres d'humanité.</i> .....	SEPT-HUIT	»	181

## HUSSEIN FAOUZI

J. Rouch : <i>Traité d'Océanographie</i> .....	SIX	»	132
M. Florin : <i>L'Evolution Biochimique</i> .....	SIX	»	132
H. Decugis : <i>Le vieillissement du monde vivant</i> .....	SEPT-HUIT	»	174

## GUSTAVE FLAUBERT

<b>Lettres inédites ou authentiques à Du Camp</b> .....	CINQ	»	5
---	------	---	---

## HENRI FÉLIX

<b>Une philosophie nouvelle de la liberté</b> .....	SIX	»	78
---	-----	---	----

## EDGARD FORTI

Albert Camus : <i>Le mythe de Sisyphe</i> .....	CINQ	»	82
Albert Camus : <i>La Révolte</i> .....	SIX	»	127
<b>Nietzsche et la décadence européenne</b> .....	SEPT-HUIT	»	76

## M. G.

François Vernet : <i>Nouvelles peu exemplaires</i> .....	CINQ	»	81
Marie Lenéru : <i>Journal</i> .....	SIX	»	119
B. Dorival : <i>Les étapes de la peinture française contempo-</i> <i>raïne</i> .....	SIX	»	131

## JEAN GRENIER

<b>La poésie de l'espace</b> .....	CINQ	»	58
Tor Andrae : <i>Mahomet</i> .....	SEPT-HUIT	»	180

RAYMOND GUÉRIN

**Après la fin** ..... SIX page 31

RENÉ GUILLY

**Salon d'Automne, Surindépendants, Chastel, Fini,  
Calder, Dubuffet** ..... SEPT-HUIT » 158

BERNARD GUYON

P.H. Simon : *L'affût* ..... SEPT-HUIT » 169

HADJIANESTIS

*Angelos Sikelianos* : Ἀντιδωρον ; *Mater Dei* ..... SEPT-HUIT » 182

GEORGES HÉNEIN

André Breton : *Arcane 17* ..... CINQ » 88  
**Brauner, Dora, Maar, Picabia, Dubuffet** ..... SIX » 114  
**Portrait partiel de Lil** ..... SEPT-HUIT » 35  
**Seuls les hommes ont des ailes** ..... SEPT-HUIT » 159  
 Jacques Prévert : *Paroles* ..... SEPT-HUIT » 165

FRANCIS JEANSON

-P. Sartre : *Esquisse d'une théorie des émotions* ..... SEPT-HUIT » 178

Y. KARAM

Naguib Baladi : *La pensée religieuse de Berkeley* ..... CINQ » 97  
 A. M. Goichon : *La Philosophie d'Avicenne* ..... CINQ » 99

HENRI el KAYEM

René Char : *Seuls demeurent* ..... CINQ » 87  
 P.-J. Jouve : *La vierge de Paris* ..... SEPT-HUIT » 171

GEORGES LAMBRICHS

**Le parti du refus** ..... SEPT-HUIT » 70

J. L.

Jean Gaulmier : *Charles de Gaulle écrivain* ..... SEPT-HUIT » 173  
 Roger Stéphane : *Chaque Homme est né au Monde* ..... SEPT-HUIT » 173

T. E. LAWRENCE

**Trois lettres inédites** ..... SEPT-HUIT » 72

ROBERT LEVESQUE

**Introduction à Bolivar** ..... CINQ » 62  
**La Clef d'Alexandrie** ..... SEPT-HUIT » 5

JEAN LOEWENSON		
<b>Naissance d'un couple</b> .....	SIX	page 29
GABRIEL MARCEL		
<b>Existentialisme chrétien</b> .....	SIX	» 88
JEAN PAULHAN		
<b>Slogans d'avant l'imprimerie</b> .....	SIX	» 5
CHARLES PICHON		
<b>Du nouveau sur la guerre de Troie</b> .....	SEPT-HUIT	» 139
MARCEL PROUST		
<b>Cinq Etats des « Jeunes Filles en Fleurs »</b> .....	SIX	» 92
<b>Cinq Etats des « Jeunes Filles en Fleurs »</b> ( <i>suite et fin</i> ) ...	SEPT-HUIT	» 141
PIERRE ROBIN		
<b>Remarques</b> .....	SIX	» 72
JEAN-PAUL SARTRE		
<b>Ecrire pour son époque</b> .....	SEPT-HUIT	» 105
GEORGES SCHEHADÉ		
<b>Monsieur Bob'le, fragments</b> .....	CINQ	» 75
JEAN SCHÉRER		
Jean Prévost : <i>La création chez Stendhal</i> .....	SEPT-HUIT	172
EMILE SIMON		
<b>Laurent-Marcel Salinas à l'Atelier</b> .....	CINQ	» 79
Maurice Nadeau : <i>Histoire du Surréalisme</i> .....	CINQ	» 84
<b>L'esprit du baroque</b> .....	SEPT-HUIT	» 27
Henri Michaux : <i>L'espace du dedans</i> .....	SEPT-HUIT	» 164
ALEXANDRE STOPPELAËRE		
<b>Introduction à la peinture thébaine</b> .....	SEPT-HUIT	» 128
JULES SUPERVIELLE		
<b>Eléments d'une poétique</b> .....	CINQ	» 27
<b>Les B.B.V.</b> .....	SEPT-HUIT	66
TAHA HUSSEIN		
<b>Al Moutanabbi : l'aventure d'un poète</b> .....	SEPT-HUIT	» 93

GWYN WILLIAMS

<b>Vénus Mutilée.....</b>	SEPT-HUIT »	123
---------------------------	-------------	-----

HILDE ZALOSKER

<b>Exposition de dessins d'enfants égyptiens .....</b>	SIX »	115
<b>Revue des Revues .....</b>	CINQ »	108
	SIX »	138
	SEPT-HUIT »	192
<b>Notules .....</b>	CINQ »	105
	SIX »	134
	SEPT-HUIT »	186
<b>Bulletin .....</b>	CINQ »	121
	SIX »	145
	SEPT-HUIT »	214
<b>Correspondance : Une lettre de M.G. Mercier .....</b>	CINQ »	123

# Collection VALEURS

Pour paraître au printemps 1947

---

## CINQ ETATS DES "JEUNE FILLES EN FLEURS"

DE

**MARCEL PROUST**

avec deux hors-texte reproduisant les manuscrits et les placards — précédé d'une étude inédite d'Etiemble sur

**le travail de style chez Marcel Proust**

**1 VOLUME FORMAT VALEURS  
D'ENVIRON 75 PAGES : P.T. 100**

*Le tirage de cette plaquette réservée aux souscripteurs sera limité à cent exemplaires sur chiffon, numérotés de 1 à 100, et à quelques exemplaires hors commerce.*

---

Envoyez votre souscription, sans tarder, accompagnée de P.T. 100 à

**VALEURS, 54 rue Fouad Ier, Alexandrie**

*Hôtel*  
*Méditerranée*

*l'Hôtel de Grand Luxe*

*à*

*Alexandrie*

# Collection VALEURS

*Cette collection, composée de volumes choisis sans souci du profit commercial,  
est publiée en tirages limités*

## Parus:

**No. 1. — MAX JACOB : Lettres à Edmond Jabès**

*(avec une photo de Max Jacob et une page en facsimile)*

75 exemplaires sur papier couché à 60 piastres tarif. *(épuisés)*

200 exemplaires sur papier ordinaire à 40 piastres tarif. *(il reste  
quelques exemplaires)*

**No. 2. — ETIEMBLE : Proust et la crise de l'intelligence**

75 exemplaires sur papier couché à 80 piastres tarif. *(épuisés)*

200 exemplaires sur papier ordinaire à 60 piastres tarif. *(il reste  
quelques exemplaires)*

**No. 3. — EMILE SIMON : Patrie de l'Humain**

*(Essais sur André Gide, Marcel Arland, etc.)*

15 exemplaires sur papier couché à 70 piastres tarif. *(épuisés)*

85 exemplaires sur papier demi-luxe à 50 piastres tarif. *(il reste  
quelques exemplaires)*

400 exemplaires sur papier ordinaire à 25 piastres tarif.

**No. 4. — JEAN-LOUIS : Gentilshommes Touareg**

*(Reportage sur les Imaqarassen, orné de cinq photographies)*

35 exemplaires sur papier couché à 50 piastres tarif. *(épuisés)*

165 exemplaires sur papier demi-luxe à 35 piastres tarif.

800 exemplaires sur papier ordinaire à 10 piastres tarif.

**On souscrit au bureau de Valeurs : 54, rue Fouad 1<sup>er</sup>, Alexandrie**

*Horovitz*

**JOAILLIERS**

26, Rue Chérif 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, ALGÉRIE, ÉGYPTÉ.

**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 : RÉCHAUDS, CUISINIÈRES.

# STENDHAL

MAQUILLAGE · BEAUTÉ

*25, Rue Royale Paris*

R.C.A. 31679

Tél. 27880

Une nouvelle publication

# FRANCE-ASIE

vient de paraître à Saïgon. Cette revue mensuelle de culture franco-asiatique recherche des collaborateurs de qualité. Adresser la correspondance ainsi que les textes, documents, études, essais, poèmes à

*M le Rédacteur en chef de France-Asie*

104 Rue Catinat — SAIGON (Indochine)

*Les cadeaux utiles*

*Les cadeaux agréables*

Chez

# CHEMLA

11, Rue Fouad 1er.

LE CAIRE

R.C. Caire 32725

**Avocats, Médecins, Savants, Ingénieurs,  
Professeurs, Lettrés ou Techniciens**

le

## **BULLETIN CRITIQUE DU LIVRE FRANÇAIS**

*Publié par l'Association pour la Diffusion de la Culture  
Française, 78 Rue de Lille, Paris,*

**VOUS EST INDISPENSABLE**

---

**ABONNEMENTS P.T. 100 par an**  
(10 fascicules)

---

**On s'inscrit en Egypte en s'adressant à VALEURS**

*54 Rue Fouad 1er — Alexandrie*

**qui dispose encore de 25 séries complètes de la  
première année (No. 1-10)  
onze numéros ont paru à ce jour.**

**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.

## JUSTIFICATION DU TIRAGE

IL A ÉTÉ TIRÉ DES SEPTIÈME ET HUITIÈME CAHIERS DE *VALEURS*  
25 EXEMPLAIRES DE LUXE SUR PAPIER COUCHÉ  
NUMÉROTÉS DE I A XXV  
30 EXEMPLAIRES DE SOUTIEN NUMÉROTÉS DE 1 A 30  
ET DES EXEMPLAIRES SUR PAPIER ORDINAIRE, NON NUMÉROTÉS

\*  
\* \*

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 15 JANVIER 1947 SUR LES PRESSES  
DE LA SOCIÉTÉ DE PUBLICATIONS ÉGYPTIENNES  
PAR  
LES ÉDITIONS DU SCARABÉE  
38, BOULEVARD SAAD ZAGHLOUL  
ALEXANDRIE  
POUR *VALEURS*

# VALEURS

Comité de Rédaction :

Jean Paulhan, Hussein Faouzi, Etiemble, Jean Gremer.

Quelques retours nous ont permis de reconstituer un petit nombre de séries complètes de *VALEURS* (1-8)

3 séries de fondation (avec les suppléments photographiques)	à L.E.	20
5 séries de soutien .....	à L.E.	10
50 séries ordinaires .....	à L.E.	2

chacune de ces séries peut être livrée en deux volumes soigneusement reliés : supplément L.E. 2 ; (délai de livraison : un mois).

Il reste, en outre, un certain nombre de numéros 1-4 (fondation, ou soutien) et des numéros 2, 3, 4 (ordinaires).

Envoyer les chèques, ou mandats-postes à **Valeurs**, 54, rue Fouad, Alexandrie.

---

L'art d'écrire est considéré en Chine comme un exercice salubre, équivalent au patinage, au golf, au tennis. Non seulement il met en jeu doigts, poignet et bras, mais encore, s'il s'agit d'un texte considérable, le corps entier. Aussi pratiquons nous la calligraphie de bon matin, quand le corps est dispos. Et non sans résultat : nombreux sont nos calligraphes qui ont atteint l'extrême vieillesse.

CHIANG YI

P.T. 60