



HAL
open science

Histoire littéraire, artistique et culturelle de la naissance des avant-gardes surréalistes en Égypte francophone, des années 1920 aux années 1940

Maria Francesca Rondinelli

► **To cite this version:**

Maria Francesca Rondinelli. Histoire littéraire, artistique et culturelle de la naissance des avant-gardes surréalistes en Égypte francophone, des années 1920 aux années 1940. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2020. Français. NNT : 2020GRALL007 . tel-03363422

HAL Id: tel-03363422

<https://theses.hal.science/tel-03363422>

Submitted on 4 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Littérature française et francophone**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Maria Francesca RONDINELLI

Thèse dirigée par **M. Daniel LANÇON**, Professeur émérite,
Université Grenoble Alpes

préparée au sein du **Laboratoire UMR 5316 LITT&ARTS**
dans l'**École Doctorale Lettres, Langues et Sciences Humaines**

Histoire littéraire, artistique et culturelle de la naissance des avant-gardes surréalistes en Égypte francophone, des années 1920 aux années 1940

Thèse soutenue publiquement le **12 juin 2020**,
devant le jury composé de :

Monsieur Dominique COMBE

Professeur à l'École Normale Supérieure de Paris, Président

Monsieur Sarga MOUSSA

Directeur de recherche au CNRS, Rapporteur

Madame Silvia NAEF

Professeure à l'Université de Genève, Rapporteur

Madame Pascale ROUX

Maître de Conférence à l'Université Grenoble Alpes, Membre



Remerciements

Mes remerciements vont à Daniel Lançon, mon directeur de thèse, qui m'a accueillie dès le premier jour avec nombre de documents authentiques auxquels il m'a donné généreusement l'accès, pour ses conseils avisés et pour sa patience. Je remercie aussi Elisabetta Sibilio, de l'Université de Cassino et du Latium méridional, de m'avoir accompagnée dans une partie de ce long travail que je peux présenter aujourd'hui grâce surtout au soutien de ma famille et à l'amour de mon enfant. Merci à tous ceux qui m'ont donné généreusement accès à leurs archives et qui ont été des interlocuteurs précieux pendant mes recherches : Pascale Roux, Philippe Blanc, Arturo Monaco, la famille Younane, en particulier feu Jozéfa et Sylvie, Cyril et Francine Mansour, la famille Boctor, feu Jean-Jacques Luthi, Élodie Gaden, Eleonora Barria, Lucie Litzler, Marc Kober, Nikita et Jean-Gilles Malliarakis, feu Irène Roustom et surtout Eglal Zananiri épouse Farhi, à peine disparue, et sa fille Catherine Farhi que le pure « hasard objectif » des surréalistes a mis sur ma route tortueuse, pour m'avoir permis d'entrer dans leurs vies, dans leur passé et dans celui de Berto Farhi, pour m'avoir soutenue, encouragée, accueillie, fait confiance : *grazie*.

Ce travail n'aurait pas pu se faire sans l'accueil bienveillant que j'ai pu recevoir également dans les bibliothèques : de l'Institut Dominicain d'Études Orientales du Caire, avec Dalal 'Adib, de la Sainte-Famille du Caire avec le père Jean-Yves Masson, de l'Institut culturel italien à Zamalek et du Centre Archéologique Italien de la rue Champollion, le Centre d'Études Alexandrines, de l'Istituto Storico della Resistenza in Toscana de Florence, avec Mirco Bianchi et le professeur Paolo Bagnoli, de la Fondazione « La Quadiennale » et de l'Accademia d'Egitto à Rome avec l'aide de Samanta Ciardi, la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea de Rome, la Bibliothèque Sainte Geneviève de Paris, le Fonds Jacques Doucet, la Bibliothèque Kandinsky et celle du Musée du Quai Branly. Que la compréhension et la disponibilité de leur personnel soient ici louées.

Je remercie également mon école doctorale pour m'avoir permis de me rendre en Égypte avec une bourse de mobilité internationale, ainsi que l'Université La Sapienza de m'avoir soutenue au début de mes recherches avec deux bourses pour recherches bibliographiques et pour un cours de perfectionnement à l'étranger, qui s'est traduite dans l'inscription en doctorat à l'Université Stendhal, aujourd'hui Université Grenoble Alpes.

Les traductions des citations en italien, en espagnol, en anglais, sont de l’auteure ; celles de l’arabe sont des chercheurs cités, que nous remercions, en particulier Arturo Monaco. Pour la translittération des noms en arabe nous avons gardé l’orthographe d’époque la plus répandue parmi les flottements que nous avons essayé de réduire, sauf évidemment pour les citations. Ainsi, par exemple la lettre [ayn] est transcrite en lettres latines selon les normes scientifiques « ‘A » seulement lorsqu’on se réfère à des noms non communément translittérés dans les sources d’époque (par exemple : rue ‘Adli, mais Ahmed Rassim), ou la lettre [qa] est le plus souvent écrite comme « k » à la place du plus correct « q ». Dans la même exigence de cohérence avec les sources d’époque consultées, majoritairement en langues latines, nous avons fait le choix d’uniformiser l’article arabe « Al », sans tenir compte de la différence entre les lettres dites « solaires » et « lunaires » des initiales du nom auquel l’article se réfère (par exemple : « Ach-Chawqiyat », mais plus généralement « Al-Diafa », à la place du plus correct « Ad-Diafa »).

Des notices bio-bibliographiques concernant les écrivains et les artistes majoritairement cités, orientaux comme européens, figurent dans le volume annexe, accompagnées d’une chronologie sélective des événements historiques de la fin du XIX^{ème} siècle à nos jours, de l’histoire du surréalisme et des avant-gardes, et bien entendu de l’histoire des avant-gardes littéraires et artistiques en Égypte, dont nous reproduisons une sélection de documents iconographiques.

Introduction :

À Paris et au Caire, à Madrid, à Stockholm et à Séoul, en Allemagne, en Grande Bretagne, partout où elles soient passées, la presse de plusieurs langues et de plusieurs pays a rendu compte avec enthousiasme et curiosité, surprise et admiration, des expositions qui s'y sont tenues sur le surréalisme égyptien¹. Ces événements artistiques récents, organisés dans des célèbres musées nationaux, en parallèle sinon en concurrence², ont contribué à actualiser et à faire connaître à un grand public un sujet autrement méconnu. Elles ont été anticipées par la tenue de colloques internationaux³, autant d'occasions de réunir les spécialistes d'un sujet protéiforme – allant de la littérature française et francophone à l'histoire de l'art du monde arabe, des sciences politiques à l'histoire post-coloniale, aux études comparatistes – et de faire le point sur les connaissances en la matière. Aucune étude d'ensemble n'existant à ce jour, consacrée aux transferts littéraires et artistiques de l'esthétique surréaliste au Proche-Orient, et en Égypte en particulier, dans cette époque charnière qui va de la fin des années vingt aux années quarante, les réflexions de chercheurs de domaines différents ont contribué à enrichir une critique, fondamentalement artistique et littéraire, qui avait entrepris de sortir le sujet de l'ombre à partir des années 1980⁴. La plupart des

¹ À titre d'exemple, citons Philippe Dagen, « Un surréalisme de combat en Égypte », *Le Monde*, 10 novembre 2016, p. 27 ; May Salim, « Jama'at al-Fann w-al-Hurriyah ta'oud min jadid » [Le groupe Art et Liberté revient de nouveau], *Al-Ahram*, 16 décembre 2016 ; Roxana Azimi, « Le Surréalisme égyptien, un oublié de l'histoire au Centre Pompidou », *Le Quotidien de l'Art*, n° 1201, 23 décembre 2016, p. 6-8 ; Amal Nasser, « Jama'at al-Fann w-al-Hurriyah : al-inshiqaq, al-harb w-al-suriyaliyyah » [Le groupe Art et Liberté : la rupture, la guerre et le surréalisme], *Al-Qahera*, 15 janvier 2017 ; Ángeles García, « La rama árabe del movimiento surrealista », *El País*, 15 février 2017 ; « Kunst und Freiheit. Surrealismus im Schatten des Pyramiden », *Rheinische Art*, août 2017 ; Laura Cumming, « Surrealism in Egypt : Art et Liberté 1938-48 », *The Guardian*, 19 novembre 2017 ; Anna Wallace-Thompson, « Think you know Surrealism ? Meet Egypt's radical dreamers », *The Royal Academy Magazine*, Londres, 6 décembre 2017.

² L'exposition *Art et Liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948)*, par Sam Bardaouil et Till Ferrath du collectif Art Reoriented et par Catherine David, s'est tenue au Musée National d'Art Moderne « Georges Pompidou » de Paris du 20 octobre 2016 au 16 janvier 2017, puis du 14 février au 11 juin au Musée National d'Art Reina Sofía de Madrid, du 15 juillet au 15 octobre à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen K20 de Düsseldorf, du 13 novembre au 4 mars 2018 à la Tate Gallery de Liverpool, du 28 avril au 12 août 2018 au Moderna Museet de Stockholm. L'exposition *When arts become liberty : the Egyptian Surrealists (1938-1965)* a eu lieu au Palais des Arts de l'Opéra House du Caire du 28 novembre au 28 octobre 2016, puis du 28 avril au 30 juillet 2017 au National Museum of Modern and Contemporary Art Deoksugung de Séoul.

³ Le colloque international « Art et Liberté (1938-1948) et modernité en Égypte. Au-delà du discours post-colonial », organisé par l'Institut National d'Histoire de l'Art au Musée National d'Art Moderne « Georges Pompidou », le 25 novembre 2016 à Paris, et le colloque *The Egyptian Surrealists in Global Perspective* à l'Université Américaine du Caire du 26 au 28 novembre 2016. Ajoutons la tenue du colloque *Art et Liberté* à la Townhouse Gallery du Caire le 13 avril 2018.

⁴ Avec les publications posthumes, en 1977, d'un recueil de poèmes de Georges Henein sous le titre *Le Signe le plus*

écrits de Georges Henein, dispersés en revues, en journaux, en pamphlets et en plaquettes quasiment introuvables, avait bénéficié d'une importante publication en volume en 2005⁵, ce qui avait permis une vision d'ensemble et une découverte par le public francophone du très secret initiateur du mouvement artistique contestataire dans les années trente et quarante en Égypte. Dans cette entreprise de reconstruction d'une histoire oubliée beaucoup restait pourtant à découvrir, à comprendre, à analyser, dans des archives privées ou des bibliothèques quasiment oubliées⁶, des textes non réédités, des documents rares et inédits, manuscrits ou iconographiques, des tracts et des articles de presse d'époque, autant de pièces d'une mosaïque permettant de reconstituer l'image composite et changeante du contexte d'éclosion et des formes de la présence dans la cité de ces avant-gardes qu'on présente le plus souvent au public comme une météorite éblouissante dont les lumières arrivent jusqu'à nous, pour ceux qui savent bien les regarder.

Présenté comme l'importation d'une pratique littéraire et artistique fondamentalement étrangère au tissu culturel d'Égypte, soit-il plurilingue en considérant la diversité des communautés allophones résidant dans le pays jusqu'aux années cinquante et la « Révolution des Généraux », « le Nil du surréalisme⁷ » paraît le plus souvent comme une parenthèse quasiment accidentelle –

obscur et d'un recueil de récits sous le titre *Notes sur un pays inutile* aux éditions Puyraimond, qui font paraître également *Deux Effigies* l'année suivante, de *La Force de saluer* aux éditions La Différence, de *L'Esprit frappeur : carnets 1940-1973* en 1980, s'agissant d'éditions établies majoritairement par sa veuve Iqbal al-Alayli, nous nous référons surtout aux numéros spéciaux des revues *La Crécelle noire*, sur Ramsès Younane, en 1979, *Le Pont de l'épée*, sur Georges Henein, en 1981, contemporain de l'étude par Sarane Alexandrian chez Seghers *Georges Henein*, et aux articles de Jean-Jacques Luthi sur le mouvement surréaliste en Égypte dans la revue *Mélusine* et dans le *Bulletin de L'Atelier d'Alexandrie*, n° 6, 1985, p. 26-46. Pour ce qui est de la réception en Égypte, Samir Gharib publie au Caire *Al-Suriyalyah fi Misr* en 1986, traduit en anglais puis en français : *Le Surréalisme en Égypte et les arts plastiques*, Prisme : Série d'Art 3, Ministère de la Culture d'Égypte/ Al-Ahram Commercial Presses, Guizeh, 1988, 105 p.

⁵ *Georges Henein. Œuvres : poèmes, récits, essais, articles et pamphlets*, préfaces de Yves Bonnefoy et de Berto Farhi, édition établie par Pierre Vilar, avec la collaboration de Marc Kober et Daniel Lançon, Paris, Denoël, 2006, 1062 p.

⁶ À Paris, auprès des ayants-droit de Ramsès Younane (feux Jozéfa et Sylvie Younane), qui ont récemment fait don à la Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du Musée National d'Art Moderne « Georges Pompidou », du fonds d'archives du peintre et critique égyptien ; auprès de Cyril et Francine Mansour, que nous remercions pour la générosité avec laquelle ils m'ont donné accès aux archives de Joyce Mansour ; au Caire, à la Bibliothèque Boula et Georges Henein conservée au Centre culturel français de Mounira, fruit d'une donation par la famille Farhi en 2007, que nous avons commencé à exploiter en juin 2011 ; surtout, les archives Henein et Farhi à Neuilly sur Seine, où nous avons travaillé au tri, à l'archivage et au catalogage pour la constitution d'un fonds identifiable et exploitable, qui a été une source déjà pour l'exposition *Art et Liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948)* au Centre Pompidou en 2016 et qui le sera surtout pour celle à venir à la Bibliothèque Nationale de France, prévue pour 2020 autour du poète égyptien.

⁷ Nous reprenons le titre d'un essai d'Abdel Kader al-Janabi, promoteur de la republication, surtout en traduction arabe, des écrits du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » : A. K. El Janabi, *The Nile of Surrealism. Surrealist activities in Egypt 1936-1952*, Arabie sur Seine, 1991, 43 p., publication de sa communication au colloque *The Triumph of Pessimism* à l'Université de British Columbia, Vancouver, en septembre 1987. En ligne :

porteuse d'une charge de nouveauté et de revendications sociales toujours actuelles d'ailleurs – dans l'histoire culturelle égyptienne, dans le parcours idéalement linéaire de son « progrès », ainsi que dans l'histoire du surréalisme international qui semble encore considérer le « surréalisme égyptien » à l'instar d'un fils plus ou moins illégitime ou d'un bourgeon oublié. À travers une œuvre d'archéologie littéraire puisant ses sources en France et en Égypte, mais également en Italie, dans les traces laissées dans la presse allophone du pays méditerranéen⁸ autant que dans des écrits et des documents que nous avons contribué à réhabiliter aux fins de la recherche, nous nous intéressons donc aux circonstances de l'émergence de la contestation littéraire, artistique, culturelle, revêtant des formes multimodales (expositions, conférences, publications en périodiques, ouvrages édités), dans une Égypte au lendemain de sa semi-indépendance (1922) et en plein questionnement sur son « égyptianité », au travers d'organes de presse avant-gardistes, majoritairement francophones, mais également italophones et arabophones. Cette thèse a donc un caractère spécifiquement pluridisciplinaire, s'appuyant sur la multiplicité des domaines dans lesquels les avant-gardes, surréalistes et autres, en Égypte aussi, se sont engagées : l'histoire littéraire – française et égyptienne –, l'histoire culturelle, les arts plastiques, la poésie, la photographie, ceci afin de leur rendre la place qui est la leur dans l'histoire littéraire, artistique et culturelle de l'Égypte et dans l'histoire des avant-gardes internationales.

En répondant à la question « Quelle est l'orientation présente du surréalisme ? », en 1941

André Breton affirmait :

Ce qui continue : c'est l'activité surréaliste dans les trois voies où elle était le plus profondément engagée avant cette guerre et que, dans la période récente, les travaux critiques de mes amis Nicolas Calas, à New York, et Georges Henein, au Caire, ont situé en toute clarté : *dépaysement de la sensation* [...]; exploration en profondeur du *hasard objectif* [...]; prospection de *l'humour noir* [...]⁹.

<http://www.egyptiansurrealism.com/index.php?/contents/the-nile-of-surrealism/>, consulté le 26 septembre 2012.

⁸ Nous remercions à ce sujet le Centre d'Études Alexandrines (CEAlex), dirigé par Jean-Yves Empereur puis par Marie Dominique Nenna, pour le travail qu'il continue de mener sur la presse francophone d'Égypte, pour la tenue d'une série de colloques internationaux auxquels nous avons été conviés, également sur l'ouverture du projet (anciennement ANR) à la presse allophone de Méditerranée. Cela a été pour nous l'occasion de mener des recherches également sur les publications antifascistes de la presse italophone d'Égypte, dont certaines qui avaient vu la contribution des membres du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » dans les années quarante, au moment de la présence au Caire du groupe « Giustizia e Libertà », dirigé par Paolo Vittorelli et Stefano Terra.

⁹ André Breton, « Interview de Charles-Henri Ford (*View*, New York, août 1941) », publiée dans André Breton,

Une lettre d'André Breton, de juin 1939, porte ainsi témoignage du crédit accordé, par exemple, au rôle de Georges Henein dans le mouvement :

Plus précisément vous êtes sans doute celui dont les jugements et les mouvements m'ont le plus importé dans cette dernière période, où la dépression me gagnait. Je sais la sorte de certitude qu'apporte votre présence et comme vous êtes toujours préoccupé de l'essentiel de notre signification commune, *de ce que doit à tout prix continuer* à être notre ligne générale de pensée et d'activité¹⁰.

Dans son rôle de « continuateur » d'un message libérateur de la morale et des bienséances bourgeoises, à un moment où le groupe français se dispersait avec la guerre, le « surréalisme égyptien¹¹ » avait toujours revendiqué, à partir des premières interventions d'un Georges Henein à peine revenu au Caire, à moins de vingt ans mais déjà avec « la vertu de la désobéissance¹² », sa fidélité au surréalisme des origines, sensible aux voix de ses précurseurs et motivé par les paroles de son chef de file même, reconnaissant que « le démon de la perversité, tel qu'il daigne m'apparaître, m'a bien l'air d'avoir une aile ici, l'autre en Égypte¹³ ». Comme André Breton le disait dans la même interview donnée pendant son exil américain, Georges Henein considérait le surréalisme comme « tout ce qui peut répondre à l'ambition d'apporter les solutions les plus hardies au problème posé par les événements actuels¹⁴ ». Dans le manifeste avec lequel naît le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », il mit en résonance les destructions méthodiques opérées par les nazis en Europe aux égards de tout art moderne avec le monopole culturel présent en Égypte et la crise qui traversaient par conséquent les arts plastiques, dans une aire géographique où leur émergence datait pourtant d'à peine deux décennies. En répondant par la divulgation du surréalisme à l'inquiétude de

Entretiens (1913-1952), Gallimard, 1969, p. 230-231, reprise dans André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, tome III, p. 581-582.

¹⁰ André Breton, lettre à Georges Henein du 16 juin 1939, envoyée de Chemillieu (copie, archives Henein et Farhi).

¹¹ Ce qui est communément indiqué avec cette formule, le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », ne s'était défini comme le « groupe surréaliste d'Égypte » qu'à une occasion, dans le premier cahier de textes poétiques et critiques de *La Part du sable*, dirigé par Georges Henein et Ramsès Younane, Le Caire, 15 février 1947, à l'époque où est en préparation à Paris la VIII^e exposition internationale du surréalisme : *Le Surréalisme en 1947* à la galerie Maeght, pour laquelle Henein propose sa contribution et celle de quelques peintres du groupe égyptien.

¹² Telle serait la clé de l'auteur, selon Gérard Méssadié, *Hommage à Georges Henein*, Le Caire, La Part du Sable, 1974, p. 82, qui considère Georges Henein l'un des trois grands auteurs du siècle, avec Cioran et Borges.

¹³ André Breton, lettre à Georges Henein du 8 avril 1936, citée dans Sarane Alexandrian, *Georges Henein*, Seghers, 1981, p. 17.

¹⁴ « Ce qui commence », expliquait André Breton, « Interview de Charles-Henri Ford (*View*, New York, août 1941) », *op. cit.*, p. 231.

la jeunesse prise en otage entre les aspirations capitalistes montantes et l'espoir d'une révolution, soit-elle fascisante ou soviétique, néo-orientalisante ou philo-occidentale, l'appel de l'initiateur de l'avant-garde égyptienne, et arabe en général¹⁵, à faire descendre « l'art dans la mêlée¹⁶ » a été son plus grand apport à l'histoire culturelle de son pays, pour la mobilisation de tout ouvrier, de tout paysan, de tout jeune désœuvré ou insatisfait, des déshérités de la vie représentés dans les récits d'Albert Cossery, des prostituées aux corps déchirés des œuvres de Kamel Telmisany. L'œuvre picturale, mais aussi littéraire, de divulgation et de traduction, des membres de « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » et de Ramsès Younane en particulier, visait à la libération de l'homme contre les certitudes et l'obscurantisme, afin qu'il prenne conscience de son existence propre, de la valeur de ses rêves, de la légitimité de son individualité avec ses aspirations à découvrir, au milieu de la masse citadine, de la foule perdue des faubourgs ou des campagnes. Pour cela, la tentative de s'adresser au plus grand nombre par des entreprises éditoriales risquées, censurées, éphémères, en français, en italien, en arabe, comme le « journal des jeunes » *Don Quichotte, Il Corriere d'Italia* envoyé dans les camps d'internements pendant la guerre¹⁷, et surtout *Al-Tattàwor*, des organes d'information et surtout de formation d'une opinion publique éclairée, reste comme l'acte majeur d'une parole courageuse et provocatrice, exemplaire et divulgatrice, qui s'opposait à l'existant et clamait la force déflagrante d'une jeunesse oubliée par l'histoire. Comme le dit Marcel Burger, « le credo d'avant-garde témoigne toujours d'un conflit de générations. La jeunesse, l'inexpérience ou l'affirmation de soi deviennent des attributs nécessaires à la conversion “avant-gardiste”¹⁸ ». Ainsi,

¹⁵ L'existence d'un « surréalisme égyptien » a été d'exemple pour le développement du mouvement dans d'autres pays de langue arabe, tels que le Liban et la Syrie, comme démontré par Arturo Monaco, *Il surrealismo in letteratura araba tra gli anni trenta e gli anni sessanta : storia, teoria e pratica poetica*, thèse de doctorat en civilisation islamique : histoire et philologie, sous la direction de la professeure Isabella Camera d'Afflitto, soutenue à l'Université La Sapienza de Rome le 16 juin 2016.

¹⁶ Tel est le titre d'une conférence faite par Georges Henein au Caire, chez les Essayistes, le 26 janvier 1939, dont le texte fut publié dans la *Revue des Conférences françaises en Orient*, n° 24, 15 mars 1939, p. 260-72, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 380-398.

¹⁷ Voir à ce propos notre article « L'antifascisme en Égypte dans les premières publications de *Giustizia e Libertà* (1940-1943) », dans Jean-Yves Empereur et Marie-Delphine Martellièrre (dir.), *Presses allophones en Méditerranée*, Alexandrie, Centre d'Études Alexandrines, 2017, p. 189-221, volume réunissant les actes du colloque international sur la presse allophone en Méditerranée tenu à l'École Française d'Athènes les 11 et 12 mars 2014.

¹⁸ Marcel Burger, *Les Manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Lonay-Paris, Delachaux et Niestlé, 2002, p. 238.

à travers des tracts, des manifestes, des événements scandaleux, l'avant-garde surréaliste, en Égypte comme dans les autres pays où le mouvement exista, se transforma et se renouvela, jalonna l'histoire littéraire et artistique d'œuvres résolument tournées vers l'avenir. Parmi elles, évidemment le manifeste, texte programmatique par excellence pratiqué par les jeunes intellectuels dont nous essayons de reconstituer et d'interpréter le parcours les menant des mondanités littéraires aux prises de position les plus hardies dans le milieu culturel égyptien des années trente, le manifeste qui, tout comme leur jeunesse, « est porté par l'espoir, il appelle au changement, il affiche à l'avance la certitude d'une victoire¹⁹ ». On peut dire que ces jeunes, d'abord réunis comme Essayistes, puis comme surréalistes ou « libertaires²⁰ », avant-gardistes en art et en politique, poursuivent dans la diversité des modalités et des périodes « une stratégie identique qui consiste à déclarer par un manifeste un projet indéfinissable dont les enjeux sont indécidables²¹ ». Comme le dit encore Marcel Burger, « la pérennité de l'avant-gardisme passe par son renouvellement perpétuel ; d'où la grande diversité des groupes et des projets » qui, également dans l'Égypte des années trente que nous étudions, où était très forte la séparation entre les milieux aisés et polyglottes et les classes populaires, indigentes et ignorantes, « les groupes d'avant-garde procèdent de minorités élitaires et bourgeoises ; ce [qui] explique en partie l'improbabilité d'une adhésion massive²² », si cherchée surtout à travers les publications en langue arabe d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* ».

Ainsi, pour reconstituer le paysage culturel égyptien dans lequel se sont implantées les avant-gardes, d'abord futuristes puis surréalistes, nous commencerons par décrire et analyser les activités du « beau monde » fait de mondanité et de salons avec leurs associations et publications, surtout francophones. Parmi celles-ci, nous analyserons le développement et la particularité, les difficultés et les succès, du groupement des « Essayistes » et de leur revue *Un Effort*, dans laquelle Georges Henein commença à publier en 1933, à son retour au Caire depuis l'Europe, et qui fut un

¹⁹ *Ibidem*, p. 80. Marcel Burger y explique la différence entre ce qu'il appelle « la logique manifestaire » et le pamphlet, « tourné [...] vers le passé ».

²⁰ Nous entendons par là les membres du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* ».

²¹ Marcel Burger, *Les Manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, op. cit., p. 228.

²² « Malgré l'importance qu[e ces groupes] se donnent », ajoute Marcel Burger, *ibidem*, p. 207.

vivier de jeunes intellectuels anticonformistes et engagés dans l'animation culturelle du pays des années trente, opposant la culture et l'amour des lettres au « squadrisme » politique – des forces paramilitaires luttant par la violence contre les mouvements sociaux, comme par exemple en Italie – qui était en train de diviser et d'armer une jeunesse en quête de valeurs. En suivant les pas des Essayistes désireux de comprendre et d'apprendre l'histoire artistique de l'Égypte, dans laquelle ils aspirent à s'inscrire avec leurs expositions, nous nous pencherons brièvement sur les récentes pratiques artistiques du premier pays de tradition musulmane à avoir connu et « importé » les Beaux-Arts européens, sur sa situation de jeune pays ayant atteint une toute relative encore indépendance politique et aspirant à une « renaissance » culturelle, également dans le secteur des arts, ainsi que sur le débat accompagnant le naissant art égyptien tirillé entre appels à une « égyptianité » idéale et une admiration sans bornes de tout ce qu'une critique peu expérimentée considérait digne d'intérêt par le seul fait de venir d'Europe. Ces critères simplistes et finalement discriminatoires vis-à-vis des jeunes artistes égyptiens étaient ceux de la « Société des Amis de l'Art » et du rendez-vous annuel du *Salon du Caire* qu'elle organisait, événement mondain et culturel incontournable pour l'élite fortunée mais pas souvent cultivée d'Égypte, centres d'un monopole étatique de la culture et de l'art que les Essayistes contestent, et que Georges Henein et d'autres attaquent avec virulence, vestiges d'une société bigote auxquelles opposer le scandale.

Dans la volonté déclarée du pouvoir de faire œuvre didactique par le biais de l'académisme de ces manifestations culturelles, des artistes épris de modernisme trouvaient parfois une place, certes marginale mais exemplaire de l'écart de la « norme », indiquée comme seul véritable « art » – le réalisme dix-neuviémiste, l'orientalisme folklorique, la tradition figurative –, témoignant d'une influence des avant-gardes qu'ils avaient connues en Europe. Parmi elles, le surréalisme pratiqué par le jeune peintre gréco-égyptien Mayo, vecteur de transferts culturels et artistiques, et le futurisme dont l'Égypte culturelle revendique la paternité – son chef de file étant né à Alexandrie – et dont un groupe égyptien se forme aussitôt autour du poète Nelson Morpurgo, accueillant Filippo Tommaso

Marinetti lors de tournées médiatiques très débattues. Une d'elles, accueillie chez les Essayistes, fut le prétexte d'un échange houleux qui conduira à la naissance du groupe intellectuel « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* ». Proclamant la liberté de l'art et son droit de cité dans une Égypte aux conceptions culturelles figées et passéistes qui se reflètent dans la réception emblématique du tract *Vive l'art dégénéré*, les manifestes, les conférences, les débats, les entreprises éditoriales et les expositions que le groupe anime sont autant de signes envoyés au surréalisme parisien en quête de reconnaissance, tout comme les jalons d'une révolution culturelle à laquelle une partie de la jeunesse égyptienne aspire, dans une période où l'on vit le danger imminent de la guerre et une grande effervescence intellectuelle grâce au nombre d'étrangers restés se réfugier dans le pays méditerranéen, que « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » réunit et expose, publie et découvre.

Pour étudier le rôle que les activités de ce groupe inspiré du surréalisme mena au sein de la culture égyptienne comme de la culture française, par une démarche militante internationaliste, la présente étude ne s'interdira pas d'interroger la réception contemporaine de ce domaine, en Égypte comme en Europe, tant il est vrai qu'une *revue littéraire*²³ – traductions, manifestations publiques, études monographiques, etc. – fait également partie de la mise en place de cette historicité. Compte tenu du caractère évolutif de l'avant-garde, nous avons jugé utile d'accompagner cette étude, dans les annexes du présent volume, d'une chronologie retraçant les moments forts de l'histoire de l'Égypte et du monde, comportant les événements marquants des avant-gardes internationales et du surréalisme et, pour ce qui est du domaine de l'Égypte, de l'histoire de la renaissance artistique et des avant-gardes littéraires et artistiques égyptiennes. Des renvois à la sélection de documents iconographiques, reproduits en annexe, permettront l'accès direct aux sources souvent rares que nous analysons, textuelles ou visuelles, et la consultation des biobibliographies des auteurs et artistes cités vise à fournir des informations plus exhaustives sur leur parcours que nous avons essayé de retracer, entre l'Égypte et la France, l'Europe et l'Égypte.

²³ Sur le phénomène de la « revue littéraire » nous renvoyons au volume dirigé par Bernard Alluin et Bruno Curatolo, *La revue littéraire. Du succès oublié à la reconnaissance posthume : quinze romanciers contemporains réédités*, actes du colloque du 15 et 16 mai 1998 à l'Université Charles De Gaulle-Lille III, Centre de Recherches « Le Texte et l'Édition » de l'Université de Bourgogne, Dijon, 2000.

Partie I :

Sociabilité, mondanité, salons et associations :

l'exemplarité des jeunes Essayistes (1928-1938)

La presse francophone, très prospère dans les années de l'entre-deux-guerres en Égypte, est le relais des activités mondaines et culturelles de l'élite europhone de la capitale. « La nécessité des revues est liée aux valeurs du vivre en commun, à la sociabilité et à l'urbanité [...]. Elles sont un lieu de parole et de communauté²⁴ » très fréquenté en Égypte dans les années vingt et trente, où le quotidien des différentes communautés étrangères – grecque, italienne, maltaise, française, anglaise –, réunies au Caire et à Alexandrie surtout, est rythmé par des rites de sociabilité où l'on communique principalement en français. Langue d'usage des élites, la situation de la « francophonie acquise » d'Égypte est celle d'un « marqueur de distinction sociale, mais accompagnée d'une acculturation approfondie²⁵ ». La littérature étant principalement un loisir de la bonne société, dans la presse les « chroniques littéraires » foisonnent à côté des comptes rendus mondains, et le nombre d'associations musicales, intellectuelles, récréatives, ne cesse de croître. En 1937 *La Bourse égyptienne* énumère les différentes modalités de la sociabilité intellectuelle égyptienne, dont l'écho résonne dans tout le Moyen-Orient :

le succès des conférences littéraires ; la multiplication des groupements destinés à entretenir le feu sacré des lettres parmi le public d'Égypte, de Palestine et de Syrie ; l'intérêt avec lequel on suit à Damas, à Beyrouth, à Tel Aviv comme au Caire et à Alexandrie les manifestations les plus variées de la production intellectuelle française²⁶.

Pourtant, des réserves existent depuis des années sur « le mouvement intellectuel pour la diffusion des lettres en Égypte », selon le titre d'un long article paru dans *L'Égyptienne* en août 1927. « On ne peut nier qu'il existe en Égypte un mouvement intellectuel. Mais on ne peut nier,

²⁴ Monique LaRue, « *De amicitia...* », *L'Atelier du roman*, n° 38 : « L'improbabilité des revues littéraires », juin 2004, p. 34.

²⁵ Michel Murat, *Le Surréalisme*, Le Livre de poche, 2013, p. 276.

²⁶ *La Bourse égyptienne*, 7 novembre 1937, p. 1, dans l'annonce à ses lecteurs de l'ouverture d'une chronique littéraire hebdomadaire dans le quotidien. Sauf indication contraire, les périodiques cités sont publiés au Caire.

d'autre part, que ce mouvement est assez vague, plutôt inconsistant²⁷ », déclarait Ahmed Rachad. Le futur rédacteur de la revue *Le Flambeau d'Égypte*²⁸ se demandait avec inquiétude : « à quoi est dû cette sorte de torpeur, si nous pouvons nous exprimer ainsi, au milieu de laquelle gisent nos Lettres ?²⁹ » Cette « paresse » semblerait presque avoir été la marque de la société égyptienne tout entière, dont le problème fondamental pointé par le journaliste est paradoxalement le manque même d'une société à proprement parler : « la société n'existe pas chez nous. Nous parlons d'une société organisée, réelle, disciplinée, complète, point artificielle³⁰ ». En plus de la question de l'instruction³¹ et de l'enseignement des langues, en particulier du français, le manque d'une vraie classe de lettrés fait que « nos écrivains sont découragés, désespérés³² », s'alarme le journaliste, lui-même auteur de fictions. Il explique que ces conditions font qu'on regarde vers les œuvres européennes comme vers des sources incontournables : « notre mouvement intellectuel étant pour ainsi dire *encore en bas âge*, il nous faut puiser les matériaux nécessaires au développement de nos facultés mentales dans les ouvrages substantiels et documentés écrits par les auteurs de la vieille Europe³³ ». Pour pallier cet inconvénient, Rachad propose comme solutions l'institution de prix littéraires, une pension pour les écrivains, la fondation d'une Académie Arabe³⁴. Surtout, il préconise la création d'une institution littéraire : « si donc nous voulons créer un mouvement intellectuel de valeur, nous devons avant tout

²⁷ Ahmed Rachad, « Le mouvement intellectuel pour la diffusion des lettres en Égypte », *L'Égyptienne*, n° 29, 3ème année, août 1927, p. 21.

²⁸ Se définissant comme « la revue de l'élite », l'hebdomadaire illustré et organe de l'antenne égyptienne de l'association artistique « La Lanterne sourde », créée en 1926 par le poète belge Paul Vanderborght, paraît à partir de 1929 (annoncée par *L'Égyptienne*, n° 46, 5^e année, février 1929, p. 31-32, elle sera encore publiée en mars 1930, quand paraît son vingt-et-unième numéro). Pour plus d'informations sur le fondateur des Amitiés belge-égyptiennes, se référer à la notice biobibliographique en annexe.

²⁹ Ahmed Rachad, « Le mouvement intellectuel pour la diffusion des lettres en Égypte », *op. cit.*

³⁰ *Idem.* Rachad y expliquait en particulier le manque « d'une société où l'élément féminin se mêle à l'élément masculin », condition indispensable selon lui pour tout progrès culturel : « tant que nous n'aurons pas une société, nous ne pourrons pas faire de progrès appréciable, nous ne pourrons pas avoir un vrai mouvement intellectuel ».

³¹ *Idem.* D'un côté, souligne Rachad, « il est incontestable que les illettrés pullulent en Égypte », de l'autre, « les lettrés dans notre pays sont peu nombreux » et majoritairement intéressés à la politique plus qu'à la littérature, selon lui.

³² *Idem.* « Le manque de société ne fournit pas [à l'écrivain égyptien] l'occasion de créer une œuvre sociale de valeur. Il se voit obligé de brosser tout le temps quelques tableaux de la vie du fellah ou de celle de la plèbe, tout simplement... »

³³ *Idem.* Nous soulignons.

³⁴ *Idem.* Rachad allait jusqu'à déclarer : « il est inutile de nier que la langue arabe est malheureusement une langue morte. [...] Les siècles ont terni et même défiguré notre superbe langue. Une épuration, une distillation s'impose donc. L'académie déclarera une guerre sans merci à l'arabe populaire ». L'Académie de langue arabe du Caire sera finalement instituée par décret royal en décembre 1932, et sera inaugurée le 30 janvier 1934.

choisir une élite d'écrivains qui s'occupera exclusivement de ce mouvement³⁵ », selon la démarche, élitiste et politique, qui avait déjà conduit à la fondation d'une institution semblable dans le domaine des Beaux-Arts, comme on le verra plus loin.

La création d'un nombre de plus en plus important d'associations et de groupements intellectuels, à partir surtout de la fin des années vingt, répond partiellement à cette situation de stagnation du milieu culturel égyptien. En novembre 1925 le français Morik Brin³⁶ avait fondé *Les Amis de la Culture Française en Égypte* (également appelé « l'A.C.F.E. »), l'un des principaux groupements intellectuels d'Égypte, dans le but

non seulement de faciliter la compréhension mutuelle et de créer des relations amicales entre Égyptiens et Français, mais de grouper, en général, quelles que soient leur nationalité et leurs opinions religieuses et politiques, tous ceux qui, vivant en Égypte, ont une prédilection pour la culture méditerranéenne et, spécialement, pour la culture française³⁷.

Leur centième manifestation sera organisée en janvier 1935³⁸, mais cette importante association culturelle fera « œuvre de haute culture³⁹ » jusqu'en 1945. En quelques années, le succès des rassemblements de ce genre cause une prolifération de sociétés littéraires, culturelles, mondaines, le plus souvent beaucoup plus éphémères que l'A.C.F.E. Réunissant l'élite égyptienne et les résidents étrangers lors de causeries et de bals, de conférences et de sorties, ce phénomène s'explique également par le désir d'instituer un lieu de rencontre et de mondanité ayant beaucoup de similitudes avec le salon privé d'une dame de la bonne société. Leur foisonnement suit donc une mode dont le poète et journaliste Robert Blum⁴⁰, fondateur à son tour de *l'Association des écrivains d'Égypte d'expression française*, rapporte ainsi le développement : « maintenant, dans les salons, on ne bavarde plus guère. Mais les conférences, il y en a tant, que l'amateur ne sait plus où donner de

³⁵ *Idem*. Nous soulignons.

³⁶ Arrivé en Égypte en 1919 en tant que professeur au Lycée Français d'Alexandrie, Brin enseigne de 1924 à 1927 à l'École Supérieure de Commerce, selon la présentation de sa carrière faite par Fatma Nimet Rached, « Notre enquête », *L'Égyptienne*, n° 102, 10ème année, mai 1934, p. 24, assortie d'une photographie de Brin dans son bureau. Pour plus d'informations sur le fondateur des ACFE, se référer à la notice bio-bibliographique en annexe.

³⁷ « Les Amis de la Culture Française en Égypte », *Images*, n° 21, 9 février 1930, p. 6.

³⁸ À l'issue de ses quatre premières années de vie, en novembre 1929, une trentaine de conférences avaient été données par l'A.C.F.E. au Cercle Français, à la Société Royale de Géographie, ou au Continental Savoy, écrit *Images*, *idem*.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ À l'époque secrétaire de la rédaction du Caire du périodique *Ma revue*, fondé à Alexandrie au début de 1930, Robert Blum sera à l'initiative de plusieurs entreprises éditoriales égyptiennes. Pour plus d'informations sur cet intellectuel francophone, se référer à la notice bio-bibliographique en annexe.

l'oreille...⁴¹ ». Dans la même période, la revue *Images* écrit :

Que de conférences au Caire ces deux semaines passées ! On peut dire que les « belles lettres » françaises ont été à l'honneur ; la jeunesse intellectuelle a répondu avec un élan magnifique à l'invitation, soit du Lycée Français du Caire, soit des Essayistes, soit du Cercle *Al-Diafa*, sans oublier les Amis de la Culture Française dont on doit dire que c'est Morik Brin, le fondateur, qui a le premier donné le goût des conférences au Caire, en instituant les « 6 à 7 » du Continental Savoy⁴².

En particulier, le Cercle « *Al-Diafa* », dont le nom en arabe signifie « l'hospitalité, la bienvenue », avait pour but justement de recevoir les intellectuels de passage en Égypte. La secrétaire de l'association, la poète Nelly Vaucher-Zananiri, l'inaugure le 26 décembre 1929 par « une séance mémorable⁴³ » : la réception de certains délégués au Congrès des Droits d'Auteur qui se réunissait au Caire, dont le dramaturge français Romain Coolus et le futuriste italien Filippo Tommaso Marinetti⁴⁴. Le cercle devient rapidement incontournable pour l'élite cairote :

Les réceptions au cercle *Al Diafa* sont en passe de devenir les plus populaires parmi la haute société du Caire. L'ambiance de cordialité et de distinction de ces réunions, l'attraction donnée par l'élite des grands artistes qui s'y font entendre, ou qui viennent en bonne camaraderie y prendre une tasse de thé, donnent un caractère tout spécial à ces réceptions intellectuelles, artistiques et mondaines⁴⁵.

L'accueil que le cercle réserve aux personnalités résidentes ou de passage dans la capitale dépasse les différences linguistiques, communautaires, religieuses, autant de limites qu'on n'aperçoit quasiment plus dans le « beau monde », polyglotte et cosmopolite :

L'activité du Cercle *Al Diaffa* devient légendaire ; on y glane toutes les célébrités de passage au Caire et, tour à tour, toutes les grandes nations européennes, les colonies et communautés si différentes de l'Égypte, y ont vu défiler leurs grands hommes et leurs grands artistes⁴⁶.

Parmi les noms des personnalités intellectuelles reçues par *Al-Diafa*, dont les visites

⁴¹ *Images*, n° 117, 12 décembre 1931, p. 5, cité par Daniel Lançon, *Jabès l'égyptien*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p. 78.

⁴² « Mondanités », *Images*, n° 132, 26 mars 1932.

⁴³ « Une soirée originale organisée par *Al Diafa* », *Images*, n° 34, 11 mai 1930, p. 6. « L'inauguration du Cercle *Al-Diafa* », *Images*, n° 15, 29 décembre 1929, p. 17, explique qu'elle s'était tenue « dans une spacieuse villa » au 7, rue Deir Banat, dont les locaux n'étaient « encore installés que provisoirement », s'excuse le Dr. Chahine Pacha, médecin particulier du Roi et sous-secrétaire d'État à l'Hygiène publique, qui préside la séance, *idem*.

⁴⁴ L'inauguration du cercle, dont le président était Maître Georges Maillard, avait en effet coïncidé avec le 37^{ème} Congrès de l'Association Littéraire et Artistique internationale et vit la participation des délégués français, italiens, hollandais, yougoslaves et suisses (« Mondanités », *Images*, n° 15, 29 décembre 1929, p. 9). La réception du chef de file du futurisme en Égypte, chef de la délégation de la Société des Auteurs italiens, sera l'objet d'une présentation détaillée dans le deuxième chapitre, voir *infra*.

⁴⁵ « Mondanités », *Images*, n° 19, 26 janvier 1930, p. 9.

⁴⁶ « M. Thomas Mann au cercle *Al Diaffa* », *Images*, n° 27, 23 mars 1930, p. 17. Comme on peut l'observer, l'orthographe du nom du groupement reste fluctuante.

ponctuent les saisons mondaines cairottes : la célèbre actrice française Cécile Sorel à la mi-janvier, le Prix Nobel de la paix 1929 Thomas Mann, en mars 1930⁴⁷. Encore en 1934 Georges Henein se surprendra du fait d'avoir pu voir « ici », « en moins de huit mois, [...] dans notre sous-préfecture du Caire, trois chefs de file de la littérature non pas seulement française, mais mondiale⁴⁸ ». Les associations collaborent parfois pour la tenue d'événements particulièrement importants, comme la réception du grand écrivain allemand⁴⁹ qui voit unis les efforts d'*Al-Diafa* et des *Amis de la Culture Française en Égypte* ; ou bien les groupements se partagent les illustres hôtes et les conférenciers⁵⁰ pour des réceptions qui sont finalement suivies quasiment par la même assistance. Parmi « les hôtes de l'Égypte⁵¹ » qu'on se dispute, le romancier français André Maurois est par exemple reçu par *Al-Diafa* et par « Les Essayistes » à quelques jours de distance, en mars 1932, invité d'abord pour l'habituel thé musical offert par Vaucher-Zananiri, puis pour tenir une conférence dans les locaux du groupe majoritairement formé de jeunes⁵². Ainsi, à côté des salons mondains de May Ziadé⁵³ et d'Amy Kher⁵⁴, ou des librairies comme celle de Stavrinou⁵⁵, en plus des soirées et des conférences

⁴⁷ *Idem*. Quelques détails sont donnés : au thé offert en son honneur, agrémenté de musiciens orientaux, étaient présentes nombreuses personnalités de l'élite de la capitale, plusieurs ministres étrangers, mais aussi les poètes Khalil Moutran et Ahmed Chawky et des notables de la presse.

⁴⁸ Georges Henein, « Duhamel grand petit-bourgeois », *Un Effort*, n° 48, novembre 1934, p. 10, en se référant probablement à Jules Romains, à André Malraux et à Georges Duhamel.

⁴⁹ La rubrique « De jeudi à jeudi » d'*Images*, n° 23, 23 février 1930, p. 3, nous apprend que Thomas Mann était arrivé au Caire le 18 février avec sa femme. Présenté pour la première fois au public égyptien par le numéro de février du *Flambeau d'Égypte*, le célèbre auteur en remercie le rédacteur dans une lettre publiée en allemand avec une traduction en français : « Thomas Mann nous écrit... », *Le Flambeau d'Égypte*, n° 21, mars 1930, pages non numérotées.

⁵⁰ À peu de distance, « Chez les Essayistes. Un Effort et des conférences », *La Bourse égyptienne*, 18 octobre 1934, p. 5, parle de « la chasse aux conférenciers » que les Essayistes venaient d'ouvrir au début de « la Saison du Caire », et Georges Henein polémique « Contre la traite des conférenciers », *Un Effort*, n° 42, mars 1934, p. 10-11 : « [elle] sévit partout où il y a un public à bernier, des naïfs qui vont expier leur péché de naïveté ».

⁵¹ Pour reprendre le titre de l'article paru dans *La Semaine égyptienne*, n°14-15, 31 mars 1932, p. 7, sur André Maurois.

⁵² L'essayiste français y « parla de la formation au métier d'écrivain », selon le compte rendu de *La Semaine égyptienne*, *idem*, qui témoigne d'une réception très suivie : « émaillée de nombreux souvenirs, cette causerie extrêmement brillante avait attiré une foule considérable qui réserva à l'auteur de *Climats* une réception frénétique ». Dans *Un Effort*, n° 25, 15 mai 1932, p. 5, il est également question d'une soirée consacrée à Maurois, dont les photos sont en vente.

⁵³ « Un cercle influent d'un point de vue littéraire, ouvert aux hommes comme aux femmes, de cultures variées et d'origines sociales diverses » qui fut actif jusqu'en 1935, comme l'explique Élodie Gaden, « Le salon de May Ziadé, une sociabilité plurilingue », *Écrits littéraires de femmes en Égypte francophone : la femme « nouvelle » de 1898 à 1961*, thèse de doctorat en littératures française et francophone soutenue le 2 décembre 2013 à l'Université Stendhal, Grenoble, sous la direction de Daniel Lançon, p. 91-93. Sous le pseudonyme d'Isis Copia, cette auteure avait publié son premier recueil de poèmes en français, *Fleurs de rêve*, au Caire en 1911. Considérée comme une importante pionnière du féminisme oriental et également des Lettres en langue arabe, elle disparaît en 1941.

⁵⁴ Surnommé par ses contemporains « le Petit Rambouillet », l'important salon de cette dame d'origine anglo-égyptienne se trouvait rue Kasr el-Nil. L'écrivaine Amy Kher (1897-1981), épouse de l'entrepreneur Georges Kher, avait animé d'abord à Alexandrie un cercle intellectuel. Pour plus d'informations sur Amy Kher, se référer à la notice biographique en annexe.

⁵⁵ La Librairie d'art *Stavrinou* avait la charge de la « Maison des Amis des Livres » et était devenue le rendez-vous des

de l'A.C.F.E. et du Lycée Français, des réceptions d'*Al-Diafa*, la haute société cairote suit les activités des « Essayistes » et de l'*Association des écrivains d'Égypte d'expression française*, groupements fondés à peu de distance l'un de l'autre en 1928-1929⁵⁶.

intellectuels polyglottes de la capitale, depuis son ouverture en 1921 au 25 rue Kasr el-Nil. L'intellectuel grec Stavro Stavrinos fondera en 1926 la revue *La Semaine égyptienne*, voir *infra*.

⁵⁶ À titre d'exemple, nous reproduisons dans les annexes iconographiques (image 1) une photographie de « La Soirée de *La Semaine Égyptienne* », illustrant la rubrique « Mondanités » d'*Images*, n° 167, 26 novembre 1932, p. 10.

Chapitre 1 : Les Essayistes, un groupe de jeunes⁵⁷

Le débat autour de la jeunesse contemporaine et les Essayistes

Au milieu de tous ces groupements, que la revue *Images* présente lors d'une enquête en 1932, les jeunes gens qui animent le groupement intitulé « les Essayistes » se démarquent en particulier par une attitude qu'ils souhaitent louable :

Signalons un point important relatif à l'attitude des Essayistes et que nous souhaiterions constater parmi les autres groupes sur lesquels portera l'enquête d'*Images*. Nous voulons parler de l'absence complète de tout esprit particulariste chez les Essayistes. Ceux-ci ne travaillent point pour créer un groupe de plus dans la somme des groupes existants ou futurs. Ils ne désirent faire aucun double emploi. Ils veulent simplement compléter les efforts qui se font et créer les œuvres manquantes. En cela ils font preuve d'une compréhension saine de leur tâche⁵⁸.

La tâche de toutes ces associations étant principalement le rassemblement et l'animation du milieu cosmopolite et aisée du Caire et d'Alexandrie, avec des spécificités entre chaque groupe, et le rayonnement de « la pensée française » qui les mobilise toutes, un exemple parfait en est la conférence sur la « fonction de l'esprit français dans le monde actuel » prononcée par Jules Romains, organisée par les Essayistes dans les locaux du Lycée Français du Caire le 17 février 1934. L'écrivain, entendu à trois reprises par le groupement, « fixa le visage de la France actuelle et les principales poussées de l'agitation moderne⁵⁹ », nous fait savoir la revue des Essayistes *Un Effort*, qui publie en couverture un billet manuscrit de Romains dans lequel il définit l'association comme « le sel de l'Égypte⁶⁰ ».

« On les attendait. Ils peuvent faire beaucoup pour apporter un peu de compréhension du temps présent dans la littérature française d'Égypte », dira André de Launois dans un article intitulé

⁵⁷ Ce sujet a fait l'objet d'une communication lors du colloque international « Presse francophone d'Égypte », organisé par le Centre d'Études Alexandrines, les 3 et 4 juin 2011 à Alexandrie ; les actes de ce colloque, réunis avec ceux du colloque international sur la presse allophone en Méditerranée, tenu à l'École Française d'Athènes les 11 et 12 mars 2014, ont été publiés dans le volume dirigé par Jean-Yves Empereur et Marie-Delphine Martellière, *Presses allophones en Méditerranée*, Alexandrie, Centre d'Études Alexandrines, 2017, dans lequel figure notre article « Continuité et rupture dans *Un Effort*, revue culturelle et intellectuelle de l'entre-deux-guerres », p. 83-116.

⁵⁸ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, les Essayistes », *Images*, n° 138, 7 mai 1932, p. 6.

⁵⁹ « Les Conférences », *Un Effort*, n° 42, mars 1934, p. 23.

⁶⁰ « Ce que je pense des Essayistes ? Qu'ils sont le sel de l'Égypte », écrivait Jules Romains au Caire le 20 février 1934, billet reproduit en couverture d'*Un Effort*, n° 42, mars 1934.

« L'eau de jouvence⁶¹ ». Formé par des jeunes et adressé à des jeunes, le groupe des Essayistes semble combler le vide pourtant ressenti par les autres associations culturelles à l'égard des jeunes. L'A.C.F.E. en particulier avait explicitement institué ses conférences « en attendant qu'elle puisse mettre à la disposition de la jeunesse un foyer où elle trouvera les moyens de développer ses connaissances et d'étendre sa culture⁶² ». En 1928, alors que le groupement des Essayistes venait justement de se former, le professeur Morik Brin, secrétaire de l'A.C.F.E., avait pris l'initiative d'un cycle de conférences consacré au « mal du siècle à travers les œuvres littéraires », dans lequel il était directement question de la jeunesse. Edgard Gallad⁶³ en rend compte dans les pages de *La Liberté*, quotidien dont il est le rédacteur en chef : l'analyse de ce « mal du siècle – s'il en faut un à tout prix – [qui] serait justement l'absence du mal du siècle⁶⁴ », est lucide :

Avec l'individualisme aussi accentué qu'il l'est de nos jours, avec la culture du moi aussi fortement développée, avec ce souci impatient de se créer rapidement une personnalité agissante, avec le déclin des études abstraites, de la poésie, de la philosophie, du goût de la spéculation intellectuelle, la jeunesse contemporaine ne semble pas souffrir d'un mal caractéristique et uniforme. Elle ne connaît certainement pas l'inquiétude spirituelle ou sentimentale de nos aînés, des scrupules d'âmes, des recherches fiévreuses, l'obsession des énigmes humaines ou divines, le désarroi des facultés devant l'action, le geste décisif⁶⁵.

Gallad fait le constat amer que dans la vie de ces jeunes était en train de s'installer « une sorte de paganisme épicurien, conscient, bien étranger à la moindre inquiétude du cœur et de l'esprit ». Il l'explique comme une sorte de réaction au désastre de la guerre : « à la sortie du massacre, la jeunesse d'aujourd'hui a fait preuve d'un bon sens pratique, d'une appréciation réaliste des choses et le voisinage de la mort lui a donné la volonté d'épuiser le suc de la vie jusqu'à la dernière goutte, puisqu'une seconde peut mettre fin à cette vie⁶⁶ ». Cette attitude hédoniste soulève plusieurs inquiétudes quant à la condition des jeunes, sans perspectives de travail, extrémistes ou désintéressés en politique et dans le social.

⁶¹ *La Bourse égyptienne*, n° 153, 23 septembre 1930, p. 1, cité par Daniel Lançon, *Jabès l'égyptien, op. cit.*, p. 295, note 8.

⁶² « Les Amis de la Culture Française en Égypte », *Images*, n° 21, 9 février 1930, p. 6.

⁶³ Nous supposons que la signature « G. Gallad » indique bien le célèbre avocat et journaliste francophone. Pour plus d'informations sur cette personnalité de la presse égyptienne, se référer à la notice biographique en annexe.

⁶⁴ G. Gallad, « Causerie du Dimanche. Le nouveau mal du siècle ? », *La Liberté*, 16 décembre 1928.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

Quelques années plus tard, le débat autour de la jeunesse est toujours d'actualité, dans plusieurs organes de presse⁶⁷, en écho aussi à la formation en 1933 de l'association *Misr el Fatah* [la Jeune Égypte]. Ce mouvement de jeunes dirigé par deux étudiants de Droit, Ahmed Hussein et Fathi Radwan, faisait des adeptes justement dans les rangs de cette jeunesse privée d'expectatives, dans une société égyptienne très marquée par la domination étrangère et par la crise économique qui sévissait tout particulièrement dans les villes. « La Jeune Égypte », avec sa structure paramilitaire, à l'uniforme reconnaissable par le *tarbouche* et les « chemises vertes » qui l'identifiaient, revendiquait l'esprit arabo-islamique d'un « empire » comprenant également le Soudan, un nationalisme extrémiste, xénophobe et fascisant qui aurait même essayé de bénéficier du soutien italien⁶⁸. Si, au début, ses adhérents n'étaient pas nombreux, et se concentraient au Caire et à Alexandrie, l'influence du mouvement allait progressivement grandir surtout grâce aux campagnes menées dans la presse⁶⁹ et à l'image qu'il renvoyait dans ses grandes parades de jeunes au bras levé ou aux frappantes similitudes avec les escadrons nazi-fascistes⁷⁰. Par une « surprenante déclaration » pour les autorités anglaises, le Premier ministre Moustapha al-Nahas dénoncera en juin 1936 l'aide que la Jeune Égypte, qui ne se professait pas philo-italienne, aurait reçu du régime italien. L'Italie aurait en effet mené en Égypte une habile et active campagne subversive « en subventionnant des journaux et des groupes politiques en les instigant [sic] contre l'Angleterre⁷¹ », dont les défilés des *camicie nere*

⁶⁷ Par exemple, Robert Blum, « En causant avec J.-M. Carré », *Images*, n° 168, 3 décembre 1932, p. 6, souligne dans le discours du professeur de français de l'Université du Caire : « vous venez de prononcer un mot si grave : la jeunesse ».

⁶⁸ « L'objectif de ce parti d'étudiants est le contrôle du Soudan et du Canal de Suez de la part des Égyptiens. La relation est évidente entre la valeur stratégique de telle prétention et l'actuelle politique impérialiste du *Duce* », peut-on lire dans un télégramme de l'ambassadeur italien à Londres Dino Grandi, daté du 5 janvier 1936, qui cite un article du *Sunday Chronicle*, repris par Mario Tedeschini Lalli, « La politica italiana in Egitto negli anni trenta e il movimento delle "camicie verdi" », *Storia contemporanea, rivista bimestrale di studi storici*, 17ème année, n° 6, décembre 1986, p. 1182.

⁶⁹ « Les Italiens ont montré une attitude de sympathie envers Ahmed Hussein et son mouvement des Chemises vertes, et ont fourni des fonds, indirectement, à leur journal », dénonçait le rapport *Italian Activities in Egypt and Measures taken by the Ministry of Interior during the Italian Crisis – September 1935 to July 1936*, p. 5, cité par Tedeschini Lalli, *idem*.

⁷⁰ Calqués sur les *Hitlerjugend*, les Jeunesses hitlériennes, la Jeune Égypte envoie même une délégation en Allemagne pour participer à un vaste rassemblement nazi en 1936. C'est l'année où Ahmed Hussein fait publier son livre de mémoires avec le titre *Imami* [Ma foi], en adaptant en arabe le *Mein Kampf* d'Hitler, dont il reprend même la structure mêlant l'histoire ancienne et moderne avec son propre parcours biographique.

⁷¹ Selon les plaintes du haut-commissaire britannique en Égypte auprès du ministre italien au Caire en octobre 1935, dont rend compte Tedeschini Lalli, *idem*. Pour plus d'informations sur *Misr al-Fatah*, se référer à James P. Jankowski *Egypt's Young Rebels. « Young Egypt » 1939-1952*, Hoover Institution Press, 1975, 176 p., et à son ouvrage récent *Confronting Fascism in Egypt: Dictatorship versus Democracy in the 1930s*, avec Israel Gershoni, Stanford University Press, 2010, 344 p.

fascistes n'étaient que la partie la plus visible et menaçante. Des affrontements violents avaient fréquemment lieu dans les rues du Caire et d'Alexandrie entre les « chemises vertes » de la Jeune Égypte, les « chemises bleues » du *Wafd*, autre organisation paramilitaire qui recourait à la mobilisation des jeunes et des étudiants pour populariser un message politique⁷², tout comme les troupes itinérantes des Frères musulmans. Toutes ces factions aux uniformes militaires et au « salut romain » – ou très rassemblant –, faisaient usage de la force dans des défilés forcément impressionnants, surtout pour la haute société cosmopolite et souvent frivole qui composait les sociétés culturelles que nous avons vues. « Aurons-nous un fascisme égyptien ? Chemises bleues ou vertes ?⁷³ » se demandait-on avec inquiétude en Égypte à cette époque.

Des faits de brûlante actualité concernent donc la jeunesse, envisagés par Gallad, dans l'article sur le mal du siècle, en référence « aux profonds remous, aux courants qui donnent à la vague sociale son élan et sa direction⁷⁴ ». « La vague sociale » semble en effet également mobiliser le groupe « des jeunes » Essayistes : « Chez la jeunesse d'aujourd'hui⁷⁵ » sera le thème choisi pour une enquête qu'ils mènent justement en 1933, portant sur des questions définies « d'une portée vitale » pour les jeunes cultivés du groupe. Henri Peyre, « l'éminent professeur » de littérature française en poste à l'Université du Caire, est appelé à discuter de ce « groupe ondoyant et mobile, qui perd chaque jour quelques-unes de ses illusions, c'est-à-dire un peu de sa jeunesse – la jeunesse, groupe informe indéterminé, dont le caractère est justement de s'ignorer soi-même⁷⁶ ». En particulier, il présente ses « Quelques notes sur la jeunesse américaine », dans lesquelles il blâme ce grand pays qui n'a « pas su montrer au monde la voie », alors que l'Europe souffrait « d'une

⁷² Celui du nationalisme modéré du parti politique le plus populaire en Égypte dans les années vingt. La signature du traité de Londres d'août 1936, sanctionnant une indépendance seulement partielle de l'Égypte, avait causé en effet une baisse du *leadership* du parti *Wafd*, considéré comme responsable parce que membre du gouvernement. *Al-Wafd* signifie littéralement « la délégation », celle qui ayant pris part en 1919 à la Conférence de paix de Paris pour plaider la cause de l'indépendance de l'Égypte du Royaume Uni. Leader du *Wafd* pendant la première révolution de 1919, Saad Zaghloul en fut le secrétaire, nommé premier ministre en 1924.

⁷³ *Images*, n° 218, 25 novembre 1933, p. 13, en reportant les rumeurs qui se référaient à une organisation créée par Hafez bey Ramadan, leader du parti nationaliste et membre de la Chambre des Députés.

⁷⁴ G. Gallad, « Causerie du Dimanche. Le nouveau mal du siècle ? », *op. cit.*

⁷⁵ Annoncée dans *Un Effort*, n° 38, 1^{er} novembre 1933, p. 28.

⁷⁶ Henri Peyre, « Quelques notes sur la jeunesse américaine », *Un Effort*, n° 39, 1^{er} décembre 1933, p. 7-10.

irréparable carence. La carence des hommes de 35 à 45 ans, que la guerre a fauché⁷⁷ ». Un an plus tard, Peyre traitera lui aussi « du mal du siècle romantique et de l'inquiétude contemporaine », dans une conférence dans laquelle la question de la jeunesse sera encore centrale : « ce désordre passionné, cette exaltation de la sensibilité, cette complaisante analyse de soi, qui caractérisèrent les romantiques, dépasserait l'inquiétude plus mesquine et plus égoïste de nos jeunes tourmentés d'après-guerre⁷⁸ », selon son avis. Ce jugement négatif et pessimiste concernant la condition des jeunes est également à l'origine d'un long article consacré par la revue *L'Égyptienne* à la « Jeunesse Occidentale », en février 1934, dans les pas du journal *Le Temps* et de sa « vaste enquête sur la jeunesse contemporaine à travers le monde ». C'est encore l'inquiétude de Morik Brin qui est attestée dans la suite de l'enquête⁷⁹, sentiment qui est également à l'origine d'une autre étude, menée par la rédaction alexandrine de *La Bourse égyptienne* en avril 1934, sur ce que l'on définit comme « un grave problème d'actualité : la surproduction de jeunes diplômés en Égypte⁸⁰ ».

Face à ces préoccupations généralisées, les Essayistes semblent s'inspirer de la voie indiquée par Gallad, qui en appelait à une réaction fondamentale : « pas une malade réaction à la Werther [...], mais une réaction d'où naîtrait la noble inquiétude du relèvement humain au-dessus de la matière⁸¹ ». L'idéalisme utopique qui anime les jeunes Essayistes tend justement à incarner ce redressement vers des valeurs qui seraient les vraies valeurs de l'esprit. Un échange de lettres entre Albert Saltiel⁸², probable fondateur des Essayistes, et le jeune peintre Laurent Marcel Salinas, en mai 1932, explique bien les convictions profondes qui animent le groupe. Salinas, à peine rentré de France où il s'était associé à un cercle de jeunes, avait été sollicité par Saltiel à propos de ce groupement, apparemment proche de celui des Essayistes en Égypte. Une supposition que Salinas

⁷⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁷⁸ *La Bourse égyptienne*, 6 décembre 1934, p. 2.

⁷⁹ Parue dans *L'Égyptienne*, n° 102, 10^e année, mai 1934, p. 24, par Fatma Nimet Rached, on y lit que « la jeunesse égyptienne de demain le préoccupe et l'absorbe ».

⁸⁰ « Chronique locale. Nouvelles d'Alexandrie. Nos enquêtes », *La Bourse égyptienne*, n° 89, 18 avril 1934, p. 3, qui donne la parole à Marcel Fort, proviseur du Lycée Français.

⁸¹ G. Gallad, « Causerie du Dimanche. Le nouveau mal du siècle ? », *op. cit.*

⁸² Déjà collaborateur de *L'Égypte nouvelle* et du *Magazine égyptien*, très engagé dans le milieu culturel alexandrin. Voir *infra*.

nie d'emblée, en soulignant la différence substantielle qu'il croit exister entre les deux associations :

je crois qu'une chose le séparera toujours nettement des Essayistes. C'est qu'en Égypte, les jeunes gens qui pensent, étant loin de tout centre d'action, n'étant pas sur la partie du monde où l'on peut sentir le mieux battre le cœur de l'humanité, pensent pour penser. Tandis que les jeunes gens que j'ai pu connaître en France veulent penser pour mieux agir...⁸³

La réponse de Saltiel revendique au contraire l'avantage des groupements intellectuels égyptiens :

Je crois, tout au contraire, que l'on sent battre le cœur de l'humanité partout où il y a des hommes qui pensent et qui observent. Nous sommes même, en Égypte, particulièrement favorisés, nous trouvant assez loin de la mêlée pour la subir sans y céder et assez près pour la comprendre et la dominer. [...] De plus, – et c'est un privilège que beaucoup d'Européens de là-bas nous envient – nous côtoyons ici mille races, et cela nous accoutume à donner un sens plus vaste au mot « civilisation ». N'est-ce point agir, dans le sens le plus pur du terme, que d'amener les hommes à élargir leur vision du monde ? N'est-ce point agir, que d'habituer chacun à comprendre la pensée et les impulsions d'autrui ?⁸⁴

Une telle attitude idéaliste semble contredire les constats pessimistes de ceux qui voyaient dans le caractère des jeunes de l'entre-deux-guerres des êtres superficiels, intéressés seulement par le profit matériel. Dans un pays où, selon les mots de Salinas, « rien ne pousse les jeunes à agir, rien ne vient le grouper, essayer de les convaincre, aucun mouvement de générosité, de désintéressement⁸⁵ », les Essayistes, avec leur « jeunesse ardente⁸⁶ », surprennent. Eux-mêmes observent : « dans notre entourage, on constate de plus en plus que les énormes provisions de dévouement, de désintéressement, et de cran, de nos jeunes camarades, remplacent souvent avec avantage l'expérience grogneuse et sceptique des gens mûrs⁸⁷ ». Ceza Nabaraoui, dans *L'Égyptienne*, semble en effet prendre en compte cette inspiration que peut mettre en mouvement la jeunesse : « moins égoïstes et plus capables que leurs aînés d'initiatives hardies, de beaux élans de générosité, les jeunes apparaissent au monde troublé et angoissé d'aujourd'hui comme la suprême lueur éclairant l'abîme⁸⁸ ». Hardiesse dont fera preuve en effet l'Essayiste Georges Henein, dans plusieurs domaines, à partir de la publication dans *Un Effort* d'un texte inspiré par « La Grande pitié

⁸³ Saltiel, au nom des Essayistes, avait contacté Salinas peu de temps après son retour d'Aix-en-Provence, où il avait obtenu un diplôme en Droit et où il avait adhéré à « un groupement analogue au nôtre, avec une revue au nom charmant : *Adolescence* », nous renseigne un fragment de la lettre envoyée par A[lbert] S[altiel] et publié dans « Dans les jardins d'Académos. Consonances », *Un Effort*, n° 26, juin 1932, p. 10.

⁸⁴ Réponse d'A[lbert] S[altiel] du 27 mai, du Caire, *ibidem*, p. 11.

⁸⁵ Laurent M. Salinas, lettre à Albert Saltiel, Alexandrie, le 3 juin 1932, *ibidem*, p. 12.

⁸⁶ Comme Edgard Gallad définit les jeunes membres des Essayistes lors d'une causerie qu'ils organisent, « Nos réunions : causerie de Mr. Edgard Gallad : Georges de Porto-Riche », *Un Effort*, n° 9, 15 janvier 1931, p. 13.

⁸⁷ Albert Saltiel, « En avant », *Un Effort*, n° 8, 15 décembre 1930, p. 38.

⁸⁸ Ceza Nabaraoui, « Jeunesse Occidentale », *L'Égyptienne*, 10^e année, n° 99, février 1934, p. 3-5.

de la jeunesse du monde⁸⁹ ». Il exprime enfin, à travers les « réflexions d'un jeune très approximatif⁹⁰ », la désorientation de cette jeunesse dont on parle tant, ayant « la nette impression d'être superflue, indésirable, un treizième à table ». Elle voit effectivement comme déjà compromises toutes les possibilités qui devraient lui être offertes, expliquait ce jeune homme d'à peine vingt ans à la grande lucidité, qui synthétise ainsi le dilemme dans lequel lui et ses compagnons se trouvent à vivre :

La jeunesse ? Tout se ferme à son approche. Et elle n'ouvrira rien, qu'en forçant les serrures. [...] Elle est dans une souricière, la jeunesse. Elle ne peut ni reculer, ni avancer. Ou plutôt, si. Elle peut reculer, mais grâce au suicide. Elle peut avancer, mais grâce à la révolution. Le suicide est inutile et réprouvé par la morale – La révolution est utile et punie par les lois⁹¹.

Face à ces écueils, et en manque d'idéaux, la jeunesse aspire à « vivre selon sa conscience, non plus selon le pognon », ce qui est « une chose devenue tellement difficile, tellement tragique, qu'elle prend la valeur et la force d'un idéal⁹² », selon Henein. Il aspire donc à la création *ex novo*, pour rénover un monde en décadence :

Aujourd'hui, au moment précis où toutes les capacités et toutes les rapacités s'ingénient à réparer une machine sociale parvenue au bout de sa course, ce n'est plus réparer qu'il faut, c'est créer. C'est insérer un esprit neuf dans une matière neuve. Et voilà quel serait le rôle épique de la jeunesse contemporaine, le rôle qu'on lui refuse parce qu'il est dangereux et que les vieilles gens retranchées dans leurs pouvoirs respectifs [...] abhorrent la création et le danger⁹³.

Inspirer un esprit neuf, tenter la voie périlleuse de la création, espérer en une rénovation du pays, les jeunes idéalistes qui animent les Essayistes se proposent justement de devenir cette « suprême lueur éclairant l'abîme » dont parlait Ceza Nabaraoui, qui peut-être décrivait là les

⁸⁹ Georges Henein, « La Grande pitié de la jeunesse du monde », *Un Effort*, n° 48, novembre 1934, p. 2-3, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 314-315. Chez les Essayistes Louis Rougier venait de soutenir, en octobre 1934, une conférence sur l'enquête qu'il avait menée dans plusieurs pays de l'Europe centrale sur la jeunesse actuelle, en faisant « sa première réapparition officielle [...] après une année d'absence » du Caire, nous fait savoir *La Bourse égyptienne* dans « Chez les Essayistes. Un Effort et des conférences », 18 octobre 1934, p. 5.

⁹⁰ Comme Henein se définit lui-même dans sa dédicace du texte à Louis Rougier, *idem*. Louis Rougier avait été professeur de philosophie au lycée Chateaubriand de Rome de 1921 à 1924. Il avait probablement continué à entretenir par la suite des relations avec l'institution française où Georges Henein étudie, au collège, à partir de février 1926. Nommé ensuite à la Faculté de Besançon, il avait été détaché à l'Université Égyptienne en 1932, comme il est écrit dans *Images*, n° 170, 17 décembre 1932, p. 4-5, qui publie le compte rendu des conférences sur son récent séjour en Russie et dans les pays limitrophes : Robert Blum, « En causant avec Louis Rougier : l'énigme soviétique ». Présenté comme titulaire de la chaire de philosophie à l'Université Égyptienne dans *Un Effort*, numéro spécial « Goethe » d'avril 1932, il publie dans la revue dès janvier 1932. Pour plus d'informations sur Rougier, se référer à la notice bio-bibliographique en annexe.

⁹¹ Georges Henein, « La Grande pitié de la jeunesse du monde », *op. cit.*

⁹² *Idem*.

⁹³ *Idem*.

motivations du groupe, ses différents et « beaux élans de générosité⁹⁴ ». Ce sont les aspirations qui motiveront également, sur des tons bien différents, les jeunes à l'origine d'autres initiatives culturelles, comme le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » ou le journal *Don Quichotte*, dans cette Égypte de l'entre-deux-guerres. Seront encore soulignés l'inspiration et le renouveau que ces jeunes peuvent représenter pour la société égyptienne contemporaine, conservatrice et bourgeoise.

Mais revenons aux Essayistes, et à leur effort « miraculeux », comme *La Bourse* définissait la fortune du groupe. Le quotidien soulignera la durée exceptionnelle de l'association par rapport à d'autres groupements littéraires, le plus souvent éphémères, et précisera les conditions de son existence :

Le Caire a connu de bien nombreux Cercles Littéraires. Toujours leur existence fut éphémère. Il y eut la Lanterne Sourde et il y eut les Argonautes ; et d'autres encore dont le nom est tombé dans l'oubli.

Lequel de ces cercles atteignit la dixième année ? Aucun.

Par quel miracle les Essayistes seuls survécurent ? Avec une caisse toujours vide ? Sans jamais recevoir – et encore moins solliciter – l'appui de personne ? Malgré les critiques souvent injustes et disproportionnées aux erreurs dont on accusait leur jeunesse⁹⁵ ?

⁹⁴ Ceza Nabaraoui, « Jeunesse Occidentale », *L'Égyptienne*, 10^e année, n° 99, février 1934, p. 3-5.

⁹⁵ E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *La Bourse égyptienne*, 23 octobre 1937, p. 5. Pour plus d'informations sur « La Lanterne sourde », voir *supra*, note 28 ; pour le groupe artistique des Argonautes, voir *infra*.

Naissance du groupement des Essayistes et création de la revue *Un Effort*

« Le 9 Octobre 1927 une dizaine de personnes se trouvèrent réunies au Conservatoire Berggrun à Héliopolis. [...] Ainsi naquirent à Héliopolis, le 9 Octobre 1927, *les Essayistes*⁹⁶ », énonce le récit de la naissance du groupement. Dans ce faubourg verdoyant et luxueux, défini comme une « oasis d'ennui⁹⁷ » par les jeunes gens qui s'y associent, « ce qui vient paralyser tout esprit ici, c'est ce manque total de jeunesse, cette absence d'enthousiasme, cette sécheresse de cœur et de mentalité⁹⁸ », comme dans toute l'Égypte. Dans le but de « recréer [sic] ses membres », tout en contribuant à « leur épanouissement intellectuel et mental⁹⁹ », un petit groupement de jeunes des milieux aisés de la capitale « essayent » de donner de l'impulsion à cette atmosphère mortifère, en refusant de « s'encroûter¹⁰⁰ » et de « se laisser peu à peu engourdir dans cette ville où rien ne vient en aide aux jeunes¹⁰¹ ». La revue *Images* leur consacra en mai 1932 un important article¹⁰² où l'auteur, Albert Ancona, membre de l'association¹⁰³ et secrétaire général de l'importante maison d'édition Al-Hilal¹⁰⁴, répond aux questions que les Essayistes avaient soulevées concernant leurs objectifs : « que voulions-nous faire au juste ? De la musique, de la littérature, des sciences ? Nous

⁹⁶ « Feuilles de route », *Les Étapes : 1927-1931*, numéro spécial d'*Un Effort*, p. 2, texte collectif. La date est reprise aussi sur la couverture du numéro spécial d'*Un Effort* du 18 avril 1929. La revue *L'Égyptienne*, n° 39, juillet 1928, date le début des activités du groupe à quelques mois plus tard : « au printemps 1928, un groupement francophone (constitué à l'automne précédent) commence ses activités au Caire sous le nom d'*Essayistes* ».

⁹⁷ « Feuilles de route », *Les Étapes : 1927-1931*, *op. cit.*, p. 1. La banlieue dans laquelle les Essayistes avaient fondé leur groupe était un nouveau quartier à la périphérie nord-est du Caire, avec laquelle elle est reliée par un tramway. Fondée en 1906 par le baron Empain, entrepreneur belge, selon les plus récents principes de l'urbanisme exigés par les Européens aisés à qui elle était destinée, elle comporte beaucoup d'espaces dévolus aux sports. Comme le remarque pertinemment Pascale Roux (« *Un Effort* (1928-1936). L'égyptianité dans une revue francophone de la transition postcoloniale », *L'Orient des revues, XIXe-XXe siècle*, Daniel Lançon (dir.), Grenoble, Ellug, 2014, p. 119), Héliopolis, conçue « comme une cité-jardin dans le désert », « est une ville qui reflète la vision de l'Orient fantasmé par les Occidentaux », par son architecture éclectique et ses décorations qu'on peut parfois encore observer aujourd'hui, dans les quartiers de Misr al-Guédidah (comme on appelle aujourd'hui Héliopolis) et de 'Ain Chams.

⁹⁸ Laurent M. Salinas, lettre à Albert Saltiel, Alexandrie, le 3 juin 1932, *Un Effort*, n° 26, juin 1932, p. 12.

⁹⁹ « Constitution : point A. Dispositions générales (irrévocables) », article 3, numéro spécial d'*Un Effort* du 18 avril 1929, p. 21 ; reprise dans *Les Étapes : 1927-1931*, p. 16.

¹⁰⁰ Selon l'expression utilisée dans un article paru en 1937 au sujet du groupement : « car "s'encroûter" voilà ce qui guette toujours les jeunes gens du Caire dès le lendemain même de leur dernier jour de classe », E.C.D. « Défense de s'encroûter. Les Essayistes font un nouvel effort...pour nous assurer une belle saison intellectuelle et artistique », *La Bourse égyptienne*, 23 octobre 1937, p. 5.

¹⁰¹ Laurent M. Salinas, lettre à Albert Saltiel, Alexandrie, le 3 juin 1932, *Un Effort*, n° 26, juin 1932, p. 12. Le jeune artiste faisait ici référence à la ville d'Alexandrie, mais il s'agit d'observations également diffuses et partagées auprès de ses congénères cairotes.

¹⁰² A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, les Essayistes », *Images*, n° 138, 7 mai 1932, p. 6.

¹⁰³ *Un Effort*, n° 18, 15 octobre 1931, « Nouvelles du groupe », p. 31

¹⁰⁴ *Le Mondain égyptien, the Egyptian Who's Who 1941*, Le Caire, imprimerie F. E. Noury & fils, 1941, p. 87.

n'en savions rien encore¹⁰⁵ ». D'où l'avis du journaliste : « peut-être tout cela à la fois. Ils n'étaient certains que d'une chose : agrémenter l'existence vide qu'ils menaient par des occupations d'ordre intellectuel¹⁰⁶ ». Déjà en juillet 1928 *L'Égyptienne* expliquait : « les membres et sympathisants de ce groupe d'animation ont pour but : de développer par l'apport de chacun la richesse spirituelle de tous¹⁰⁷ ». Ils avaient décidé en effet que « toute réunion officielle comportera un programme musical¹⁰⁸ ».

À côté des conférences, des concerts et des expositions, est organisé un certain nombre d'événements mondains et de sorties collectives, qui font des Essayistes une sorte de club proposant des divertissements à ses adhérents, issus des classes supérieures de la société égyptienne. Nous avons un exemple de ces sorties dans l'article d'Albert Saltiel « Les Essayistes au Sphinx », assorti d'une photographie du groupe près du monument, où il s'était rendu pour s'amuser « à ressusciter pour notre émerveillement de lointaines époques¹⁰⁹ ». *La Bourse égyptienne* quelques années plus tard le décrira ainsi :

C'était un groupe de jeunes gens et de jeunes filles qui aimaient la lecture [...], les controverses sur les sujets les plus variés, les réunions où l'on se rencontrait pour échanger autre chose que des frissons de jazz, où si l'on flirtait [...] c'était à l'ombre de Georges Duhamel, sous l'aile de Paul Valéry¹¹⁰.

Dans le même ton est présentée l'association par *Images*, qui en publie aussi une photographie au centre de laquelle on reconnaît le jeune poète Edmond Jabès, alors jeune Essayiste¹¹¹ :

Ce groupe de jeunes gens orientant leur intelligence vers le culte des lettres, donnant un bel exemple à une époque « plutôt de cocktails et d'auto » que d'intellectualité, s'étant réunis pour lutter contre cette tendance, pour aimer et faire aimer les livres, les arts, les douces satisfactions de l'esprit, très modestement, sans gloriole, mais faisant une noble et utile propagande, montrant une étroite liaison

¹⁰⁵ « Feuilles de route », *Les Étapes : 1927-1931*, numéro spécial d'*Un Effort*, p. 1.

¹⁰⁶ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte : les Essayistes », *op. cit.*

¹⁰⁷ « Un Effort », *L'Égyptienne*, n° 39, juillet 1928.

¹⁰⁸ « Constitution » : « Règlement », article 21, numéro spécial d'*Un Effort* du 18 avril 1929, p. 22.

¹⁰⁹ A[ibert] Saltiel, « Les Essayistes au Sphinx », *Le Magazine égyptien*, hebdomadaire illustré, 4^{ème} année, n° 136, 10 novembre 1928, p. 57.

¹¹⁰ André de Launois, « Chez les Essayistes. Le Cénacle qui devient un Club », *La Bourse égyptienne*, 7 décembre 1934, p. 2.

¹¹¹ Nous reproduisons dans les annexes iconographiques (image 2) la photographie d'« une [sic] groupe d'Essayistes réunis au Conservatoire Bergrunn [sic] » accompagnant l'article d'Albert Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte : les Essayistes », *op. cit.* Elle est reproduite également dans Daniel Lançon, *Jabès l'égyptien*, *op. cit.*, p. 76, et dans *Entre Nil et sable. Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, sous la direction de Marc Kober avec Irène Fenoglio et Daniel Lançon, Paris, Centre National de documentation pédagogique, 1999, p. 322.

entre la pensée française et la renaissance intellectuelle en Orient¹¹².

Dans une lettre « d'un de nos camarades (des plus modestes) » à Paul Morand – qu'ils considèrent comme « l'HOMME du vingtième siècle¹¹³ » – nous découvrons la façon dont les membres mêmes du groupe se présentent :

Voici, Monsieur, ce que nous sommes : des jeunes gens de dix-huit à trente ans de toutes origines, de toutes mentalités, unis – dans cette Babel qui s'appelle l'Égypte – par une égale piété envers les choses de l'esprit. Nous avons des ambitions énormes, à la mesure de notre fougue et de notre vitalité¹¹⁴.

En croyant que « l'utopie est le principe de tout progrès et l'esquisse d'un avenir meilleur¹¹⁵ », ils disent ressentir « un âpre besoin de connaître *l'homme* dans toutes les manifestations de son âme, dans tous les aspects de son activité ». D'où la question fondamentale, pour ces jeunes à la recherche d'eux-mêmes : « plus exactement encore, ne voulions-nous pas, avant tout, connaître *l'homme moderne*, c'est-à-dire *nous* ?¹¹⁶ » Conscients de l'extrême idéalisme de leur démarche intellectuelle, les Essayistes ont un projet « sans fin » : « tenter de nous ouvrir les portes de l'univers¹¹⁷ ». Dans un numéro spécial de la revue qu'ils créent à partir de 1928, appelé *Les Étapes : 1927-1931*, le groupe revient sur le sentiment qui le mena à fonder une telle entreprise, animé par « notre jeunesse et notre désir de fuir l'atrophie de nos cerveaux » :

Il nous a paru que *la joie dérive du mouvement*, le bonheur, de l'effort incessamment renouvelé, éternellement renouvelé, l'effort en soi, sans égard au but [...]. Le goût de l'effort obstiné, joyeux, fécond. [...] Et parce que la joie nous paraît créatrice, nous en faisons notre second article de foi¹¹⁸.

Le cercle des Essayistes devient bientôt un lieu central de la sociabilité cairote, comme le soulignera quelques années plus tard *La Bourse égyptienne* : « aussi les meilleurs esprits du Caire, de littérature ou de science, ne dédaignèrent-ils pas d'aller converser avec eux et de les écouter après leur avoir parlé. On vit d'illustres voyageurs, avertis de l'intérêt qu'offrait ce foyer de jeunesse avide,

¹¹² Claude de Rives, *Images*, n° 131, 19 mars 1932, p. 13, cité par Daniel Lançon, *Jabès l'égyptien*, op. cit., p. 77.

¹¹³ « Lettre autographe », *Un Effort*, n° 12, 15 avril 1931, p. 18. Les majuscules sont dans le texte.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ D'après une citation d'Anatole France en couverture du premier numéro d'*Un Effort*, série B, 15 mai 1930.

¹¹⁶ « Feuilles de route », *Les Étapes : 1927-1931*, p. 1 ; l'italique est dans le texte.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ *Un Effort*, numéro spécial *Les Étapes : 1927-1931*, p. 1 et p. 10-11 ; l'italique est dans le texte. Ce numéro qui retrace l'histoire du groupe ne comportant pas de date, nous pouvons le dater de 1931, au plus tard du mois de juin, puisqu' *Un Effort*, n° 14, 15 juin 1931, p. 33, publie l'annonce : « demandez notre brochure *Les Étapes* dans laquelle vous trouverez l'historique du groupe ainsi qu'un tableau fidèle de notre esprit et de nos aspirations ».

s'asseoir avec plaisir, au milieu d'eux¹¹⁹ ». Comme nous avons vu, le cercle reçoit régulièrement les personnalités les plus diverses, résidentes et en voyage en Égypte. « Dans une grande liberté d'esprit et de parole¹²⁰ », la revue se dit en effet ouverte à « tout le champ des possibilités intellectuelles » et « à tous. Nous accueillerons avec plaisir toutes les suggestions et publierons toute étude inédite¹²¹ », lit-on dans ses « Propos liminaires ». En se proclamant « libres de toute dépendance commerciale, comme d'intention lucrative¹²² », les Essayistes semblent prendre comme exemple *La Semaine égyptienne*, dont la volonté n'était rien de moins que de « faciliter la compréhension mutuelle des peuples¹²³ ». Parue en décembre 1926, *La Semaine égyptienne* espère devenir « le miroir de plus en plus fidèle de la vie spirituelle de l'Égypte et l'organe le plus capable d'établir un lien moral solide entre l'Orient et l'Occident¹²⁴ ». La revue du Grec alexandrin Stavrinou, tout en « se flatt[ant] d'être largement éclectique et cosmopolite » et de ne pas être « inféodée à aucune école, à aucune secte philosophique, à aucune chapelle nationaliste¹²⁵ », est toutefois mise à distance par les Essayistes, qui refusent le conformisme littéraire dont sa consœur fait preuve, à leurs yeux. Comme sa concurrente directe *Le Flambeau d'Égypte*, *Un Effort* revendique de n'appartenir à « aucune coterie ni chapelle littéraire, musicale ou artistique¹²⁶ », et déclare exclues les questions politiques et religieuses, qui « demeurent en dehors de l'activité du groupe¹²⁷ ».

En voulant se placer « sur les hauteurs où nous élève l'adoration de la pensée », les Essayistes aspirent à contribuer « à l'épanouissement des lettres¹²⁸ » en donnant à leur pays, « où les

¹¹⁹ André de Launois, « Chez les Essayistes. Le Cénacle qui devient un Club », *La Bourse égyptienne*, *op. cit.*

¹²⁰ Jean-Jacques Luthi, *Lire la presse d'expression française en Égypte : 1798-2008*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 205.

¹²¹ *Un Effort*, n° 1, mai 1930, p. 1.

¹²² « Propos liminaires », *Un Effort*, n° 1 du 15 mai 1930, p. 1.

¹²³ « Appel » inséré dans *La Semaine égyptienne*, 5 avril 1928, cité par Daniel Lançon, « *La Semaine égyptienne*, de 1926 à 1939, ou la littérature comme ailleurs », p. 3, en ligne : halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00872925/document, consulté le 30 décembre 2017.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Discours prononcé par Stavrinou au banquet annuel de *La Semaine égyptienne*, le 13 mai 1929 à la Rotonde Groppi, cité par Daniel Lançon, « *La Semaine égyptienne*, de 1926 à 1939, ou la littérature comme ailleurs », *op. cit.*, p. 2.

¹²⁶ « Propos liminaires », *Un Effort*, n° 1, 15 mai 1930, p. 1. *Le Flambeau d'Égypte*, n° 21, mars 1930, déclare n'être « au service d'aucun parti et d'aucune chapelle » et vouloir traiter « toutes les questions avec impartialité, clarté et franchise ».

¹²⁷ *Les Étapes : 1927-1931*, p. 16. La « Constitution » des Essayistes le précisait à l'article n° 11 : « il est décidé de s'abstenir des discussions politiques et religieuses en réunions officielles », *Un Effort*, numéro spécial du 18 avril 1929, p. 22.

¹²⁸ « Propos liminaires », *Un Effort*, n° 1, 15 mai 1930, p. 1.

hommes de rêve sont encore si rares¹²⁹ », « ces longues vibrations spirituelles qui lui manquent encore, et qui remplissent de fièvre le monde entier¹³⁰ ». En constatant que dans leur pays « plus que partout ailleurs, le sommeil de l'intelligence est à craindre, et il faut sans cesse la stimuler si on la désire réveillée¹³¹ », les jeunes intellectuels enthousiastes qui avaient fondé les Essayistes souhaitent, dans cette Égypte même, l'avènement de ce qu'ils nomment « une ère de compréhension mutuelle qui unira en une merveilleuse gerbe de lumière toutes les forces de l'intelligence, qui créera *ici* la confédération générale de l'intelligence !¹³² » La revue *L'Égyptienne* salue leur activité en mettant justement l'accent sur cette exaltation : « plus que jamais dans ce temps de somnolence morale et de doute cruel : « la seule vertu, c'est l'enthousiasme » » ; et en reportant une autre citation chère au groupe : « avec Rostand, ils sont certains que : « tout rayon qui filtre l'idéal/ est autant de gagné dans l'âme sur le mal »¹³³ ». Enfin, Albert Saltiel exhorte ainsi ses lecteurs : « parce que notre groupe signifie la Vie, pleine et pure, et parce que vous êtes jeunes, parce que vous êtes ardents, nous vous appelons à l'effort, à la joie¹³⁴ ».

Face à tant d'exaltation et au foisonnement des périodiques littéraires des « jeunes » dans cette Égypte des années vingt¹³⁵, il semble que la réception d'*Un Effort* ne se soit pas faite sans quelques réserves. Nous pouvons le comprendre en lisant la « Chanson de marche », insérée dans *Les Étapes : 1927-1931*, où les membres s'écrient :

qu'importe si des jugements simplistes, parfois stupides, nous taxent de présomption ! Il existe un univers prodigieux, et tout à fait interdit à de certaines gens. Ils ne comprendront jamais, quelqu'effort [sic] qu'ils fassent, nos élans passionnés, presque douloureux, vers le ciel des choses éternelles¹³⁶.

¹²⁹ « Bulletin du groupe », *Un Effort*, numéro spécial du 18 avril 1929, p. 1.

¹³⁰ Jules Lévy, « Une année de plus », *Un Effort*, n° 8, 15 décembre 1930, p. 36.

¹³¹ « Lettre à nos amis », *Un Effort*, numéro spécial du 18 avril 1929, p. 1.

¹³² *Idem*.

¹³³ « Un Effort », *L'Égyptienne*, n° 39, juillet 1928.

¹³⁴ Albert Saltiel, « En avant ! », *Un Effort*, n° 8, 15 décembre 1930, p. 38.

¹³⁵ Umberto Rizzitano, dans son essai « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *Cahiers d'histoire égyptienne : histoire, ethnografie [sic], documents, série VIII, n° 2/3*, avril 1956, publié ensuite par l'ANPIE, Alexandrie, 2008, p. 19, cite à ce propos l'hebdomadaire artistique et littéraire en italien *Giovinezza* [Jeunesse], fondé vers 1926. Alessandra Marchi retrace de son côté la naissance du journal *Juventus* en 1920 : « d'emprunte [sic] nationaliste, il s'occupait aussi de littérature », dans « La presse d'expression italienne en Égypte, de 1845 à 1945 », Cagliari/ Rome/ Milan, *Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, n° 5, décembre 2010.

¹³⁶ « Chanson de marche », *Les Étapes : 1927-1931*, p. 10.

Dans un éditorial de mai 1931, Robert Blum, en annonçant la fondation de l'*Association des Écrivains d'Égypte d'Expression française*, établit un parallèle avec le groupe des Essayistes :

Dans un pays comme l'Égypte, où fleurissent avec le coton et le maïs [sic], la paresse et le scepticisme, une association nouvelle vient d'être créée. Elle a pour but l'entraide mutuelle entre les écrivains d'Égypte d'expression française. Tant au Caire qu'à Alexandrie, dans cette dernière ville surtout, nombreux furent ceux qui sourirent au seul énoncé du nom de l'association. Quand ils en connurent les buts, ils rirent. [...] Lorsque quelques FOUS parlèrent de créer un groupement qui serait baptisé "LES ESSAYISTES", il y eut aussi éclosion d'ironies, de scepticisme, de critiques-primeurs. Pourtant "LES ESSAYISTES" existent et de quelle belle manière ! Dans la vie, donc, ce sont les fous qui ont raison, ce sont les fous, ceux qui sortent des routes toujours identiques, poussiéreuses, banales, pour créer des sentiers sous bois [sic], dans l'harmonie, la fraîcheur, ce sont les fous qui créent¹³⁷.

L'attitude téméraire et combative saluée par Blum est celle que les Essayistes mêmes revendiquent, motivés par « la certitude tranquille de réussir [qui] nous mène irrésistiblement au but », et dont ils tirent « une réelle leçon pour la conduite de leur vie que les plus jeunes d'entre nous donnent aux plus âgés, les plus fous aux plus...sages¹³⁸ », conclue ironiquement Albert Saltiel.

La revue *Images* fait un premier bilan du groupe en 1932, en revenant sur ces débuts difficiles, liés surtout à son manque de moyens financiers : « en butte à des difficultés matérielles sans nombre, celui-ci risqua à diverses reprises de se désagréger¹³⁹ ». Malgré leur détermination, qui leur fait dire : « même sans autre aide extérieure, nous poursuivrons résolument notre chemin¹⁴⁰ », les Essayistes souffrirent inévitablement du manque de soutien :

La fondation du groupe était sans doute une entreprise audacieuse. Dans un pays comme l'Égypte où l'on comprend mal une activité entièrement désintéressée, ces jeunes gens avaient à lutter contre l'indifférence, sinon l'hostilité générale. Partout ils rencontraient des visages sceptiques, souvent railleurs. Ils ne devaient donc compter que sur eux-mêmes. C'était trop ou pas assez¹⁴¹.

Plus tard, *La Bourse égyptienne* louera leur dévouement et leur vitalité : « on a pu les critiquer souvent, sourire de leur effort, s'étonner de leurs hardiesses. On ne pouvait jamais s'empêcher d'admirer leur générosité, d'aimer leurs élans désintéressés. [...] Car de courage,

¹³⁷ Robert Blum, « L'Association des Écrivains d'Égypte d'Expression française », *Un Effort*, n° 13, 15 mai 1931, p. 2. Les majuscules sont dans le texte.

¹³⁸ Albert Saltiel, « En avant ! », *op. cit.*

¹³⁹ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.* Le journaliste ajoute cependant que les Essayistes « se raidissaient contre les épreuves et en sortaient toujours victorieux ». Effectivement, le Bulletin du groupe en cette même année 1932 parle d'une « réforme administrative, [d'] élections fixées », en communiquant que « le rapport pour Août de la Caisse révèle une situation très saine », *Un Effort*, n° 29, septembre 1932, p. 36. Sur cette crise interne au groupe, voir également *infra*.

¹⁴⁰ Albert Saltiel, « En avant ! », *op. cit.*

¹⁴¹ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.*

d'énergie et de bonne volonté, les Essayistes ne manquèrent jamais¹⁴² ». Après un an d'existence du groupe, un article intitulé « Ce qu'on pense de nous » fait le bilan de cette réception difficile :

On nous a tellement dénigrés, on nous a traités d'anarchistes, de révolutionnaires, de lunatiques ; on a dit que nous sommes un groupement de jeunes gens sans foi, ni loi ; on est allé jusqu'à dire que nous sommes des communistes, parce que nous avons négligé de nommer un président, trouvant entre bons camarades cette formalité inutile¹⁴³.

Dans ce contexte marqué par « un égoïsme écœurant, une ironie railleuse doublée d'une vanité qui pousse chaque petit effort vers un snobisme odieux¹⁴⁴ », le principal mérite que Laurent Marcel Salinas reconnaîtra en 1932 aux Essayistes sera justement « d'avoir su grouper la jeunesse, d'avoir su éviter tout snobisme, d'avoir créé une réelle atmosphère de camaraderie¹⁴⁵ ». Des années plus tard, *La Bourse égyptienne* soulignera encore cette caractéristique égalitaire des Essayistes, qui « ne voulaient pas de chef » :

Il n'y avait chez eux ni président, ni secrétaire, ni même de comité. Il n'y avait que des camarades, tous égaux, tous désireux de se dévouer, dans l'anonymat, au bien commun. S'ils avaient des ambitions littéraires – et quelques-uns étaient poètes – elles n'étaient pas, du moins, envahissantes. [...] C'étaient, au sens le plus noble que l'on a, en France, donné au mot, des compagnons, d'honnêtes et loyaux compagnons¹⁴⁶.

André de Launois, rédacteur de *La Bourse égyptienne*, jugera cinq ans plus tard que cet esprit démocrate est justement une des raisons du succès du groupe, auquel chacun participe en évitant de s'exhiber. « Les Essayistes doivent leur vitalité au bon sens, à la modestie, à l'activité, à l'unanimité dans le souhait que le Club se maintienne et à l'inexistante recherche de visibilité personnelle¹⁴⁷ », lit-on dans *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*. Comme on peut constater pendant les réunions, « il n'y a pas de places spéciales, chacun se met où il veut, il se mélange aux invités, il évite de se mettre en évidence, de s'exhiber », leur égalitarisme étant, selon le quotidien, « le secret de leur réussite, et voilà pourquoi ils reçoivent autant de signes de sympathie¹⁴⁸ ». En plus de l'aide

¹⁴² E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.*

¹⁴³ Wagdi, « Ce qu'on pense de nous », *Un Effort*, numéro spécial du 18 avril 1929, p. 16.

¹⁴⁴ Laurent M. Salinas, lettre à Albert Saltiel, Alexandrie, le 3 juin 1932, *Un Effort*, n° 26, juin 1932, p. 12.

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ André de Launois, « Chez les Essayistes. Le Cénacle qui devient un Club », *op. cit.*

¹⁴⁷ Dans l'original: « gli Essayistes debbono la loro vitalità al buon senso, alla modestia, all'attività, alla compattezza nel desiderare che il Circolo si sostenga e alla nessuna ricerca delle cariche », « Cronaca della capitale - Circolo degli « Essayistes ». Un ricevimento in onore dello scrittore André Lichtenberger », *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*, XI, 47ème année, n° 80, 5 avril 1933, p. 5.

¹⁴⁸ Dans l'original : « non vi sono posti speciali, ciascuno si mette dove crede, si mescola agli invitati, rifugge dall'emergere. Ecco il segreto della riuscita, ed ecco perchè essi raccolgono tante schiette simpatie », *idem*.

précieuse de Berggrun, parmi les « amis de la première heure » les Essayistes comptent José Canéri, André de Launois, Edgard Gallad, Robert Blum et, à Alexandrie, A. Chevallier et Raphaël Soriano¹⁴⁹. Des sympathies qui ne font pourtant pas le poids avec le peu de considération dont les jeunes membres se plaignent : « nous travaillons éperdument pour faire reconnaître de plus en plus unanimement la royauté de l'esprit malgré les haussements d'épaules, et malgré la condescendance indulgente des snobs plus irritante que les sarcasmes¹⁵⁰ », avouent les Essayistes, qui disent de recevoir que « des assurances d'estime, des mots d'une condescendance aimable, propos que l'on tient à de gentils enfants un peu bruyants, voilà ce que nous avons le plus souvent reçu de notre entourage, de la presse. Seul, Edgar [sic] Gallad, dans *La Bourse égyptienne*, se fit notre champion résolu¹⁵¹ ». Le journaliste, de peu leur aîné, dans sa « Lettre à un jeune homme d'aujourd'hui¹⁵² » se révolte effectivement contre « les sévères moralisateurs [qui] vous ont déjà sacrés "la génération de l'argent" », alors qu'il considère que « ce verdict est une erreur judiciaire, un déni de justice », puisque, comme il l'explique, « c'est de vous qui doit venir la réaction contre le matérialisme, et vos juvéniles ardeurs auront pour mission de spiritualiser cette époque de la Bourse des valeurs et des canons à longue portée ». Sa déclaration de confiance est également un espoir pour l'avenir : « je trouve en vous surtout, jeunesse d'Orient, un mouvement de spéculation intellectuelle destiné à s'élargir, à s'amplifier¹⁵³ ».

¹⁴⁹ Jean-qui-rit, « La rançon », *Un Effort*, n° 13, 15 mai 1931, p. 25, qui remercie en particulier « Mme Stross au dévouement inépuisable » et Robert Blum « qui, depuis quelques semaines surtout, nous donne une aide si active et si efficace ».

¹⁵⁰ Albert Saltiel, « Alleluya ! Le droit à la folie », *Un Effort*, n° 12, avril 1931, p. 2, où l'on fête « le baptême du feu » de la Section Musicale du groupement, reçue au Palais Tigrane par la Société de Musique d'Égypte.

¹⁵¹ « Lettre à nos amis », *Un Effort*, numéro spécial du 18 avril 1929, p. 1.

¹⁵² Edgard Gallad, « Lettre à un jeune homme d'aujourd'hui », *Un Effort*, n° 5 de septembre 1930, p. 2-5. L'article s'ouvre sur cette introduction : « un de nos camarades a demandé à Mr. Edgard Gallad d'écrire pour nous quelques pages. Mr. Gallad nous fait une surprise charmante : il nous envoie un hymne. Qu'il soit remercié, non pour les éloges qu'il nous décerne, mais pour le réconfort qu'il nous apporte ».

¹⁵³ Cette expression de la considération de Gallad envers les Essayistes s'exprime aussi dans d'autres articles d'*Un Effort*, comme dans la « Causerie de Mr. Edgard Gallad : Georges de Porto-Riche », 3ème année, n° 9, 15 janvier 1931, rubrique « Nos réunions », p. 13.

Les « efforts » et les succès des Essayistes

Les Essayistes se font bientôt une place parmi les diverses associations qui ponctuent l'actualité intellectuelle de la capitale. Face à la variété des associations culturelles, l'auteur de l'enquête sur les groupes intellectuels d'Égypte parue dans *Images*, tient à signaler « un point important relatif à l'attitude des Essayistes et que nous souhaiterions constater parmi les autres groupes », c'est-à-dire « l'absence complète de tout esprit particulariste » :

Ceux-ci ne travaillent point pour créer un groupe de plus dans la somme des groupes existants ou futurs. Ils ne désirent faire aucun double emploi. Ils veulent simplement compléter les efforts qui se font et créer les œuvres manquantes. En cela ils font preuve d'une compréhension saine de leur tâche. Souhaitons que les diverses associations intellectuelles et artistiques d'Égypte soient imprégnées du même esprit de collaboration.

Selon Jean-Jacques Luthi, c'est « en piquant la curiosité du public par la diversité de leurs manifestations [...] que *Les Essayistes* réussirent à attirer tout un monde d'intellectuels jusqu'alors dispersé¹⁵⁴ ». Assez rapidement, ils élargissent donc leur cercle, diversifient leurs activités et leur public, ne se contentant plus de se réunir une fois par semaine, le jeudi soir, pour écouter des conférences et assister à des programmes musicaux, ou organiser des sorties collectives. Ils arrivent à prouver, « par leur activité inlassable, leur enthousiasme débordant, qu'aucun projet n'était trop vaste pour eux¹⁵⁵ ». En nous basant sur l'information relatée par *L'Égyptienne* n° 39, de juillet 1928 : « les Essayistes ont un organe de presse qui vient d'atteindre son neuvième numéro », nous pouvons donc émettre l'hypothèse que la série A d'*Un Effort* ait commencé à être publiée début 1928 ou fin 1927¹⁵⁶. Bientôt, le groupe étendra son aire d'influence, en fondant une seconde section à Alexandrie¹⁵⁷, où le groupe décidera également de développer ses actions : « regain d'activité. [...]

¹⁵⁴ Jean-Jacques Luthi, *Lire la presse d'expression française en Égypte : 1798-2008*, op. cit., p. 205.

¹⁵⁵ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte : Les Essayistes », op. cit.

¹⁵⁶ Le premier numéro d'*Un Effort* que nous avons pu consulter est un numéro spécial, incomplet et non numéroté, datant du 18 avril 1929 et reportant en couverture la mention « II^e année ». Nous remercions vivement Pascale Roux pour nous avoir communiqué ce matériel si difficilement repérable.

¹⁵⁷ *L'Égyptienne*, n° 39, donne une description des activités du groupe : « en se réunissant à Héliopolis ou à Alexandrie (car déjà les Essayistes [...] ont constitué deux centres) ». L'information sera d'ailleurs confirmée par *Un Effort* même : « une autre section de notre Groupe fut fondée en 1929 à Alexandrie : elle forme un corps avec le nôtre », « Feuilles de route », *Les Étapes 1927-1931*, p. 6. La revue publiera les adresses de la revue à Héliopolis et à Alexandrie dès le premier numéro de sa série B, au printemps 1930.

Nous y fondons une bibliothèque, comme au Caire¹⁵⁸ ».

En novembre 1929, « après une ou deux tentatives infructueuses¹⁵⁹ », les Essayistes avaient en effet inauguré au Conservatoire Berggrun, au 5 rue Chawarby¹⁶⁰, « une bibliothèque publique¹⁶¹ », alors composée d'à peine « une vingtaine de vieux volumes posés sur une étagère¹⁶² ». Elle était destinée « fatalement [à] se développer¹⁶³ », puisque les abonnements et les donations étaient intégralement consacrés à son enrichissement : Jean-Jacques Luthi, des années plus tard, « se souvient encore de l'importante bibliothèque de ce cercle, une des seules du Caire qui fût à la portée du grand public¹⁶⁴ ». Effectivement, « le principe dont elle est partie, celui de réaliser non une entreprise commerciale, mais réellement une œuvre d'utilité publique¹⁶⁵ », fait que tout le monde peut y avoir accès, « sans distinction entre les membres du groupe et les étrangers¹⁶⁶ » ; elle est ouverte tous les soirs et « accessible à toutes les bourses ». Avec cette initiative égalitariste et généreuse les Essayistes incitent à « participer au grand désir de rénovation, de rajeunissement, qui brûle notre époque, aux grandes luttes intellectuelles que mènent aujourd'hui les Tagore, les Claudel, les Romain Rolland, etc.¹⁶⁷ », avec une ambition qu'on ne peut que juger comme grandiloquente. Daniel Lançon remarque à ce propos que « le sentiment d'appartenir à une élite intellectuelle dispensatrice de biens (les grandes œuvres, les grands auteurs, les grandes causes de l'humanisme européen), est communément partagé dans l'entre-deux-guerres par bien des

¹⁵⁸ « Nouvelles du groupe », *Un Effort*, n° 7, 15 novembre 1930, p. 33. L'ouverture de la bibliothèque correspond à l'installation définitive du groupe d'Alexandrie chez « notre camarade Mme Meletinsky ».

¹⁵⁹ « Nos bibliothèques », *Un Effort*, n° 26, 15 juin 1932, p. 37.

¹⁶⁰ La rue Chawarby, qui a gardé son nom venant d'une ancienne et puissante famille égyptienne, est la première rue transversale à droite si on parcourt Kasr el-Nil en venant de la rue Chérif pacha (ex Madabegh), qui lui est parallèle. Elle relie la rue Kasr el-Nil à la rue 'Abdel Khalik Sarwat (ex Manakh), comme on peut voir dans les reproductions du plan du Caire des années vingt et trente dans les annexes iconographiques (images 7 et 8).

¹⁶¹ « Notre bibliothèque », *Un Effort*, n° 1, 15 mai 1930, p. 19.

¹⁶² « Nos bibliothèques », *Un Effort*, n° 26, 15 juin 1932, p. 37, où de l'ironie y était faite d'ailleurs sur le fait qu'on puisse en parler comme d'une « “bibliothèque” (!?) ».

¹⁶³ « Notre bibliothèque », *Un Effort*, n° 1, 15 mai 1930, p. 19.

¹⁶⁴ Jean-Jacques Luthi, *La Littérature d'expression française en Égypte (1798-1998)*, *op. cit.*, p. 35. Il serait intéressant de savoir à quelles années Luthi faisait référence, pour déterminer la durée en activité de la bibliothèque.

¹⁶⁵ « Notre bibliothèque », *Un Effort*, n° 1, 15 mai 1930, p. 19.

¹⁶⁶ *Idem*. Le prix de l'abonnement est fixé à 5. P. T., apparemment pour tous. Alors qu'*Un Effort*, n° 18, 15 octobre 1931, précise : « l'abonnement gratuit pour les membres du groupe, est de P.T. 5 par mois pour les non-membres », *Un Effort*, n° 26, 15 juin 1932, p. 37, indique que « son développement rendant nécessaire un contrôle plus serré », il est demandé à tous les abonnés de la bibliothèque un dépôt de P. T. 10.

¹⁶⁷ « Une année de plus », *Un Effort*, n° 8, 15 décembre 1930, p. 36.

directeurs de revues europhones à Alexandrie comme au Caire¹⁶⁸ ». Le catalogue de la bibliothèque est disponible en brochure et gratuit¹⁶⁹, les nouvelles acquisitions sont annoncées chaque mois, ainsi que le nombre d'emprunts, dans la revue qui peut communiquer, en mai 1932, que la bibliothèque comprend « environ 700 ouvrages très divers, logés dans deux opulentes armoires gonflées à craquer¹⁷⁰ ». Fin 1937, elle arrivera à compter au moins 1200 titres, selon *La Bourse égyptienne*¹⁷¹.

Ayant un espace qu'ils peuvent investir, les Essayistes se réunissent « dans le salon bleu du conservatoire Berggrund [sic], au Caire¹⁷² », précise Jean-Jacques Luthi. On peut supposer que le Conservatoire a eu deux sièges, un à Héliopolis, où les Essayistes s'étaient formés à l'automne 1927 et qui fut « leur premier local¹⁷³ », et un au Caire, qui a failli fermer ses portes à la même période. On le déduit des félicitations reçues en décembre 1928, pour « l'apothéose de [ses] volontés » ayant résisté aux « redoutables [et] multiples obstacles qu'il [lui] fallut surmonter¹⁷⁴ ». Avec des mots qui rappellent ceux des jeunes Essayistes, le professeur Berggrun, interviewé par *Le Magazine égyptien*, montrait les résultats de « l'effort splendide » fait par le Conservatoire, et expliquait ainsi sa devise : « *labor improbus omnia vincit*. Nous travaillons au nom de l'art et au nom de la vie. C'est là notre seul secret¹⁷⁵ ». Après avoir surmonté des difficultés sans doute matérielles, et ayant confirmé son activité après avoir failli fermer ses portes, tout comme le groupement et la première série de sa revue *Un Effort*, le Conservatoire met à la disposition des Essayistes un espace au centre-ville du

¹⁶⁸ Daniel Lançon, « *La Semaine égyptienne*, de 1926 à 1939, ou la littérature comme ailleurs », *op. cit.*

¹⁶⁹ *Un Effort*, n° 7, 15 novembre 1930, p. 33 : « nous faisons enfin imprimer le catalogue de la bibliothèque », puis *Un Effort*, n° 11, 15 mars 1931, 4e de couverture : « nous avons enfin achevé le catalogue complet de nos livres. C'est une petite brochure contenant une liste de près de 500 volumes, ainsi que les règlements et un petit historique de la bibliothèque. Ce catalogue sera donné gratuitement sur simple demande à toute personne qui se présentera au Conservatoire entre 6h. 30 et 7h. 30 ».

¹⁷⁰ « Nos bibliothèques », *Un Effort*, n° 26, 15 juin 1932, p. 37 ; le même texte avait été publié dans un encadré en quatrième de couverture d'*Un Effort*, n° 25, 15 mai 1932, qui reportait aussi quelques titres des ouvrages récemment achetés. Dans la même période, A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.*, remarque que le groupe « possède une bibliothèque de 800 ouvrages choisis avec le plus grand soin ».

¹⁷¹ E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.*

¹⁷² Jean-Jacques Luthi, *La Littérature d'expression française en Égypte (1798-1998)*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷³ E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.*

¹⁷⁴ N. D'Aubigné, « Un bel effort, une belle réalisation. Le Conservatoire Berggrun », *Le Magazine égyptien*, 4ème année, n° 140, 9 décembre 1928, p. 16-18 : un long article assorti de photos, dont une du bâtiment de la rue Chawarby Pacha. Le Conservatoire Berggrün avait été créé vers le printemps 1922, puisqu'en avril 1927 on fêtait le 5ème anniversaire de sa fondation, comme reporté par « Chronique musicale. La fête annuelle du Conservatoire Berggrun », *Le Magazine égyptien*, 3ème année, n° 54, 16 avril 1927, p. 12.

¹⁷⁵ *Idem*. Progressiste, le Conservatoire Berggrun se proposait, tout en enseignant « un art d'agrément », de donner aux jeunes filles « un éventuel gagne-pain ».

Caire où ils peuvent installer leur bibliothèque en constante amplification. C'est à cette période que la revue décide de faire peau neuve : le format, ainsi que la couverture, changent, pour un style plus moderne¹⁷⁶. Cela s'accompagne, semble-t-il, d'un succès d'audience : en 1930 les Essayistes constatent comme « nos réunions quotidiennes autour de la bibliothèque, dans les caves du Conservatoire, sont de plus en plus fréquentées et appréciées¹⁷⁷ ». Pourtant, déjà à partir de décembre 1930, leur local est « superbement transféré¹⁷⁸ » au 3 rue Emad ed-dine, immeuble Bahari, chez le docteur Bakonyi ; il le sera ensuite au 4 rue Zadi (Midan Tewfikieh), alors que la bibliothèque restait au conservatoire Berggrun. Quant à la capacité, physique de l'espace, ainsi qu'inspiratrice du groupe, de rassembler un nombre conséquent de membres et de gens du public venu assister à ses conférences ou concerts, reportons, à titre d'exemple, les propos suscités par une de leurs réunions les plus suivies, en 1931 sur le journalisme, qui obtint « un succès des plus vifs » : « il y avait foule sur la terrasse du River Club. La presse française d'Égypte était largement représentée¹⁷⁹ ». Enfin la presse, qui avait difficilement fait une place à *Un Effort*, reconnaît l'importance des activités « essayistes » ; activités qui ne peuvent plus avoir lieu dans le sous-sol du Conservatoire, ou dans le salon qu'un des membres prête généreusement, mais se pose avec urgence le problème logistique et financier d'un espace à investir de façon durable. Un problème non des moindres pour un groupement en pleine expansion, mais aussi un problème difficile à résoudre par un groupement qui s'autofinance.

Comme on le verra, 1932 est une année charnière pour les Essayistes, et la revue *Images*, témoin de la vie intellectuelle et mondaine cairote, peut déclarer : « aujourd'hui le groupe s'est imposé. Il compte plus de 65 membres¹⁸⁰ ». Avec l'augmentation de ses inscrits, les Essayistes sont

¹⁷⁶ À partir d'*Un Effort*, série B, n° 5, 15 septembre 1930, le format de la revue change typographiquement d'orientation de lecture avec une « orientation portrait », et la couverture montre un nouveau style et une nouvelle typographie, comme celle du titre. Cela, tout en gardant la même conception, avec le titre et l'illustration qui ne changera pas, avec une citation dans un encadré. Nous reproduisons une couverture d'*Un Effort* dans les annexes iconographiques (image 9), à titre d'exemple.

¹⁷⁷ « Nouvelles du groupe en trois mètres », *Un Effort*, n° 3, 15 juillet 1930, p. 19.

¹⁷⁸ « Nouvelles du groupe », *Un Effort*, n° 8, décembre 1930, p. 42.

¹⁷⁹ « Nouvelles du groupe », *Un Effort*, n° 17, 15 septembre 1931, p. 27.

¹⁸⁰ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.*

contraints d'emménager dans un nouvel espace : en septembre 1932 on retrouve le groupement « dans son propre local, 19 rue El Manakh¹⁸¹ ». Néanmoins, à peine investie, cette salle aussi se révèle trop petite : déjà en janvier 1933, devant recevoir Paul Vanderborgh et Maurice Martin du Gard, les Essayistes « trouvèrent leur local trop étroit pour contenir leurs membres et leurs invités¹⁸² », remarque encore *Images*. Pour leur cinquième anniversaire, fêté le 1^{er} avril 1933, ils se réunirent en effet dans la salle des concerts du Continental-Savoy¹⁸³. Avec le succès vient donc « la menace qui pèse constamment sur eux d'être priés de déguerpir du local qu'ils occupent...¹⁸⁴ » : les « pérégrinations » du groupement vont du conservatoire Berggrun d'Héliopolis, en 1927, où leur « chahut [...] ne s'accordait pas très bien avec les instruments de musique¹⁸⁵ », à un appartement d'Héliopolis dont il ne pouvaient pas payer le loyer, pour être accueillis chez Albert Belilos¹⁸⁶ jusqu'au décès de M. Carabournioti ; ils acceptent alors l'hospitalité du Dr. et Mme Bakonyi, avant de retourner au conservatoire Berggrun, au 5 rue Chawarby¹⁸⁷, puis au conservatoire Tigermann dans la rue Champollion, à partir de mars 1935¹⁸⁸. Finalement, ils s'installeront dans la salle des concerts du Conservatoire Szulc, au 15 rue Manakh, à partir du début 1936¹⁸⁹. Donc, en synthèse, « de Héliopolis à rue Chérifieh, rue Manakh, Champollion et de nouveau rue Manakh¹⁹⁰ ». Plus tard,

¹⁸¹ « Mondanités », *Images*, n° 156, 10 septembre 1932, p. 8 : « depuis environ une quinzaine de jours le jeune groupe des Essayistes s'est installé dans son propre local, 19 rue El Manakh. Jeudi 1^{er} septembre, une première réunion intime inaugura cet emménagement ».

¹⁸² « Mondanités », *Images*, n° 173, 7 janvier 1933, p. 17.

¹⁸³ Quand le Rédacteur en chef de *La Bourse égyptienne*, André de Laumois, « incaricato di ricordare la data della fondazione del Circolo, rievoca le alternate vicende del nucleo » [chargé de rappeler la date de fondation du club, il revient sur les vicissitudes du groupe], dans « Cronaca della capitale - Circolo degli Essayistes. Un ricevimento in onore dello scrittore André Lichtenberger », *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*, 5 avril 1933, XI, 47^{ème} année, n° 80, p. 5.

¹⁸⁴ E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.*

¹⁸⁵ *Idem*. La « turbulence » des Essayistes est rappelée aussi par Georges Henein dans la dédicace faite à Gabriel Boctor du recueil *Déraisons d'être*, vers 1938 : « en souvenir de tous les chahuts essayistes » (archives Boctor). Voir la reproduction du document dans les annexes iconographiques (image 25).

¹⁸⁶ « Après avoir connu une ère de prospérité » grâce à Berggrun, « se produisit la fissure qui fut sur le point de faire disparaître le groupe. Nous étions dans la rue [...]. Le désespoir gagnait les cœurs des plus ardents. À ce moment, se produisit un malentendu entre les membres. Ce fut le coup de grâce [...] et nous n'étions plus que quatre ou cinq », se souviendra Sélim Ackaoui dans « Albert Belilos », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 31, en revenant sur les moments difficiles du groupe dans l'hommage que la revue offre à « un des fondateurs des Essayistes », qui venait de décéder dans un accident en décembre 1935.

¹⁸⁷ En avril 1934 la salle de leurs réunions se trouvait à cette adresse, comme réfère *La Bourse égyptienne*, 31^{ème} année, n° 75, 18 avril 1934, p. 2, dont la rubrique « La Cour, Les Ministres, La Ville » annonce « Une soirée en l'honneur de Moukhtar » chez les Essayistes.

¹⁸⁸ Au numéro 5, à partir du 9 mars, comme témoigne *Images*, n° 286.

¹⁸⁹ *Images*, n° 366, 19 septembre 1936, en confirme l'inauguration début 1936.

¹⁹⁰ *La Bourse égyptienne*, 20 novembre 1936.

ce sera au 43 rue Madabegh que les Essayistes poursuivront leurs innombrables activités¹⁹¹. Nous verrons qu'autour de la rue Manakh et de la rue Madabegh, dans ces années trente et quarante, se développeront beaucoup d'associations intellectuelles, artistiques et littéraires dont il sera question dans le présent volume¹⁹².

Les Essayistes, « montrant une vitalité, ayant résisté au *malèche* et à l'indifférence si habituels sous notre beau soleil africain¹⁹³ », comme un journaliste le constate dans *Images*, deviennent de plus en plus un lieu, mouvant mais incontournable, de la sociabilité littéraire de toute l'Égypte. La réception des célébrités étrangères, souvent de France, contribue – selon leurs propres mots – « à nous faire encore mieux connaître à l'étranger, et nous a définitivement placés aux premiers rangs du mouvement littéraire en Égypte¹⁹⁴ ». En 1933, dans son discours d'introduction à une « soirée d'œuvres Essayistes », Gabriel Boctor énumère les importants hommages rendus au groupe dans la presse de France : Raymonde Latour, envoyée spéciale de *Paris-Midi*, Maurice Martin du Gard, dans *Les Nouvelles Littéraires* qu'il avait fondé, sous la rubrique « Essayistes et Poètes ». Le compte rendu de *Paris-Midi* est d'ailleurs repris en appui de leurs propos :

Leur initiative heureuse, leur entrain, leur courage, leur érudition, leur amour des belles choses, des belles lettres méritent d'être vantés. [...] Tous les intellectuels français qui [s]ont passé [sic] au Caire depuis cinq ans ont admiré la vitalité et l'intérêt des Essayistes et de leur revue ; ce n'est ni Duhamel, ni André Maurois, ni Maurice Martin du Gard, ni le professeur Hadamard, ni le professeur Driault,

¹⁹¹ *Le Mondain égyptien, the Egyptian Who's Who 1939*, 5ème année, imprimerie F. E. Noury & fils, Le Caire, 1939, p. 55, donne cette adresse pour l'entrée « Les Essayistes, cercle littéraire et artistique » de la rubrique « Sociétés savantes et scientifiques ». Le local devait abriter différentes associations, puisque la même adresse figure pour la section d'Égypte de « l'Association des ingénieurs diplômés de l'École spéciale des travaux publics de Paris ».

¹⁹² Nous pouvons émettre l'hypothèse que la rue al-Manakh – dont le nom en arabe veut dire « climat, ambiance » – soit l'actuelle rue 'Abdel Khalik Sarwat pacha (la rue al-Manakh s'appelait déjà en 1939 rue Maleka Farida), parallèle pour une partie à la rue Kasr el-Nil et menant de la Place Soliman Pacha (actuellement Talaat Harb) à la Place de l'Opéra (Midan al-Ubra), près des jardins de l'Ezbekiyeh. Mais il est vraisemblable que ce soit plutôt au niveau du croisement avec la rue Madabegh, qui la traverse en perpendiculaire, que le noyau des activités culturelles qui nous intéressent ici ait eu lieu. La rue Madabegh – en arabe la rue « des teinturiers de cuir » – est aujourd'hui appelée rue Chérif pacha, allant de la Place Urabi pacha à la Place 'Abdessalam 'Arif et la rue al-Boustan, dans le quartier de Bab el-Louk. La rue Maghraby (appelée aujourd'hui rue 'Adly), mentionnée à plusieurs reprises, est parallèle à la rue Manakh et comme celle-ci commence de la Place de l'Opéra et termine sur la rue Soliman Pacha. Le premier salon de thé du très célèbre Groppi se trouvait sur cette rue, alors que plus tard un autre salon fut ouvert sur la Place Soliman Pacha (Place Talaat Harb, où il se trouve encore aujourd'hui). Pour visualiser l'étonnante proximité de ces lieux, on peut se référer au plan d'époque reproduit dans les annexes iconographiques (image 7).

¹⁹³ *Images*, 5 décembre 1931. Le « *malèche* » évoqué se réfère au terme fréquemment employé en Égypte pour désigner une action qui n'a pas de conséquence néfaste mais, par glissement sémantique, désigne également un état de résignation amusée. Voir Irène Fenoglio, « L'égyptianisme *ma'lesh*. Un paradigme des fonctions de l'humour », dans *L'humour en Orient*, n° 77-78, IREMAM, Aix-en-Provence, 1996, p. 155-161.

¹⁹⁴ « Notre mouvement », *Un Effort*, n° 37, 1^{er} juillet 1933, p. 31-32.

ni Marthe Oulié qui me démentiront¹⁹⁵.

Ne manque pas également la référence à la récente « Soirée Maurois », pendant laquelle le romancier, « un homme entouré d'une popularité prestigieuse, [...] que trois cents personnes attendent pendant une heure, et qui pendant quelques minutes leur parlera comme à des amis bien chers¹⁹⁶ ». *Un Effort* remarque d'ailleurs qu'un « pittoresque compte rendu » de cette réception parut aussi dans le numéro de l'hebdomadaire *Candide* « venant de France en date du 14 avril 1932¹⁹⁷ ». La revue cairote reproduit également un billet manuscrit par Maurois, qui « ne cacha pas le plaisir qu'il y avait pris¹⁹⁸ » : « la soirée passée chez eux me laisse mon plus beau souvenir de l'Égypte moderne¹⁹⁹ », peut-on y lire.

À la même période, la manifestation qui sans aucun doute donna au groupe sa visibilité au niveau institutionnel, qui plus est international, fut la célébration du centenaire de Goethe, en avril 1932 : ce fut « une consécration officielle²⁰⁰ », organisée par les Essayistes avec la collaboration des Amis de la Culture Française en Égypte. Pour l'occasion, le groupe de jeunes gens reçut ministres, ambassadeurs et consuls « au nom de l'Égypte »²⁰¹. Sur un ton faussement modeste, ils relatent dans les pages d'*Un Effort* le déroulement de la soirée : « salle bondée ; atmosphère triomphale et inusitée. On a rarement vu tant de smokings et de robes de parade à nos soirées²⁰² ». Dans le numéro suivant, non sans orgueil, le groupe annonce dans une « Notule » que leur initiative fut à l'origine d'un amical échange diplomatique entre l'Allemagne et l'Égypte²⁰³. La manifestation marque pour le

¹⁹⁵ « Notre mouvement », *Un Effort*, n° 36, 1^{er} juin 1933, p. 36, signé « le secrétaire ».

¹⁹⁶ « Nos réunions », *Un Effort*, n° spécial « Goethe », avril 1932, p. 42.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ André de Launois, « Chez les Essayistes. Le Cénacle qui devient un Club », *op. cit.*

¹⁹⁹ *Un Effort*, n° spécial « Goethe », avril 1932, p. 43.

²⁰⁰ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.*

²⁰¹ Parallèlement, *La Semaine égyptienne*, n° 14-15, 6^e année, 31 mars 1932, annonçait en couverture la parution prochaine d'un numéro spécial consacré au centenaire de Goethe, avec la collaboration, entre autres, d'André Maurois, Jean-Marie Carré, Raoul Parme, Gaston Berthey, Jean Moscatelli. *La Semaine égyptienne*, n° 20, paraîtra le 15 mai 1932 : c'est un numéro très riche de 52 pages, avec des textes également en allemand, où aucune mention y est faite des groupements qui avaient organisé la réception.

²⁰² A[lbert] S[altiel], « Au Continental. Au nom de l'Égypte, "Les Essayistes" célèbrent le Centenaire de J. W. Goethe avec la collaboration des A.C.F.E. », *Un Effort*, n° spécial « Goethe », avril 1932, p. 39. Des photos de la « Soirée organisée par les Essayistes et les Amis de la Culture Française en Égypte », sont reproduites dans *Images*, n° 135, 16 avril 1932, p. 10.

²⁰³ « Notule », *Un Effort*, n° 25, 15 mai 1932, p. 2, reporte l'entrefilet de *La Bourse égyptienne* qui rend compte des remerciements du gouvernement allemand au ministre égyptien des affaires étrangères.

groupe la réussite de ses efforts, enfin récompensés : « le moment est venu pour nous de sonner le ralliement de toutes les énergies, et de faire jaillir de notre travail et de notre joie, le grand cri de victoire²⁰⁴ », exultent les Essayistes. « "De l'avant, toujours de l'avant", semble être la formule des Essayistes²⁰⁵ », remarque à la même période Ancona dans *Images*, et effectivement dans l'article au titre programmatique « En avant. Vers un programme d'action », le rédacteur célèbre la place de premier plan que le groupe a atteint, et tient à confirmer le succès des Essayistes et ses aspirations universalistes :

Ceux qui ont eu l'occasion d'assister, en Octobre 1927 à la première réunion des Essayistes, [...] et à la fête organisée, l'année dernière, à l'occasion du centenaire de Goethe au nom de toute l'Égypte intellectuelle, ne doivent plus avoir l'ombre d'un doute quant aux possibilités et à la destinée du mouvement qui nous anime et qui n'est qu'un reflet de l'immense désir de réorganisation et de revalorisation spirituelles qui travaille aujourd'hui l'univers²⁰⁶.

Pendant qu'à Alexandrie les Essayistes enregistrent, selon leurs propres mots, « la recrudescence d'activité²⁰⁷ » du groupe, et que la publication continue régulièrement et avec succès d'« une revue claire, aérée, frémissante, présentable comme nous ne l'avions jamais espéré à nos moments les plus fous de hardiesse » – se félicitent d'eux-mêmes les Essayistes –, considérée également par la critique comme une « revue mensuelle fraîche et vivante, exprim[ant] admirablement l'âme du groupe²⁰⁸ », c'est également à partir de 1932 que le nom « Les Essayistes » indique aussi une maison d'édition, dont la première parution est justement le volume consacré à la célébration du grand auteur allemand. En juillet 1933 la revue annonce « les beaux travaux d'impression qu'ils ont faits depuis une année », rappelant que « Les Essayistes ont commencé à s'installer éditeurs²⁰⁹ ». Mais on trouvait déjà dans le numéro précédent d'*Un Effort* un compte rendu

²⁰⁴ « En avant. Vers un programme d'action », *Un Effort*, n° 29, 15 septembre 1932, p. 35.

²⁰⁵ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.*

²⁰⁶ « En avant. Vers un programme d'action », *op. cit.*

²⁰⁷ « Nos camarades se réunissent régulièrement, organisent des promenades, des concerts gratuits, des conférences d'un véritable intérêt » détaille Berthe Kaplan, « De la psychologie individuelle (conférence de M. Anthony Brook) », *Un Effort*, n° 25, 15 mai 1932, p. 22. Dans le numéro précédent, consacré à Goethe, dans la rubrique « Nos réunions », il était en effet question de « renaissance du Groupe à Alexandrie », p. 44. Néanmoins, à la même période, Laurent M. Salinas considérait que « le groupe [était] certes ici à l'état embryonnaire », dans une lettre à Albert Saltiel, Alexandrie, le 3 juin 1932, publiée dans *Un Effort*, n° 26, juin 1932, p. 12.

²⁰⁸ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.*

²⁰⁹ Aux éditions des Essayistes, les parutions annoncées dans *Un Effort*, n° 37, 1^{er} juillet 1933, p. 33, sont les numéros spéciaux : « Goethe », à l'occasion du centenaire de l'auteur allemand ; « Hommage à l'Égypte », de janvier 1933, avec la collaboration de H. Devonshire, A. Chawki, Khalil Moutran, Amy Kher, L. M. Salinas, Jo Farna, Taha Hussein, entre autres ; « Avril », recueillant poèmes et textes de Jo Farna, de Valentine de Saint-Point, entre autres. À côté de ces

de Gabriel Boctor des *Poèmes à l'Aimée* par Jules Lévy : « sous une couverture bleu-tendre, vient de paraître aux Éditions "Les Essayistes" (et les Essayistes n'en sont pas à leur dernière activité) une jolie plaquette²¹⁰ ». Effectivement, « d'autres projets encore sont à l'état embryonnaire²¹¹ », révèle également *Images* : infatigables, les Essayistes annoncent en janvier 1933 qu'ils ont aussi créé une Commission Théâtrale qui mettra « les jeunes talents et les bonnes volontés à l'épreuve²¹² », ainsi qu'un « Orchestre des Essayistes²¹³ ». Le groupement se serait d'ailleurs mis « en rapport avec Paris pour y organiser une section²¹⁴ » ; mais « les Essayistes ne comptent pas en rester là », ajoute *Images* : « de nombreux projets fourmillent dans leurs têtes ardentes. Quelques-uns sont déjà mûrs et ne tarderont pas à voir le jour²¹⁵ ».

numéros thématiques, le recueil de Jules Lévy *Poèmes à l'aimée*, et *Hommage aux morts de la guerre* par Honoré Soulon. *Un Effort*, n° 35, 30 avril 1933, annonce une plaquette poétique par Jo Farna, *Multicolores* ; Jules Lévy publie un compte rendu du recueil de poèmes par Robert Blum, *Le Rayon vert*, dans *Un Effort*, juillet 1934 ; alors qu'un recueil de contes de Roger Caulainc, *Histoires baroques et contes navrants*, est annoncé dans *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 14.

²¹⁰ G. Boctor, « Poèmes à l'Aimée », *Un Effort*, n° 36, 1^{er} juin 1933, p. 27.

²¹¹ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.*

²¹² « Mondanité », *Images*, n° 175, 21 janvier 1933, p. 10.

²¹³ « Théâtre du Jardin de l'Ezbékiah, dimanche 3 mai 1931 », *Un Effort*, n° 12, 15 avril 1931, p. 22, fait mention de « l'Orchestre des Essayistes, dirigé par Mlle E. Feldmann ».

²¹⁴ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.* Nous pouvons supposer un rapprochement avec Paris à la suite de l'adhésion d'Edmond Jabès aux Essayistes, datant de cette période qui voit son retour au Caire.

²¹⁵ *Idem.*

Chapitre 2 : Un Effort de conciliation ?

L'ouverture orientale-occidentale d'*Un Effort*

Animés par la volonté de sonder tous les aspects culturels, artistiques, sociaux, de leur temps, les Essayistes envisagent à cette époque d'organiser leurs séances autour d'une thématique très vaste et quelque peu vague : « Les caractères de notre temps », selon les modalités décrites par le journaliste d'*Images* :

De plus, les Essayistes se proposent d'organiser, pour la saison prochaine, parallèlement aux conférences hebdomadaires, un « cycle » de conférences formant un ensemble complet et s'étendant sur plusieurs mois, [...] abordant successivement tous les aspects de notre époque, courants philosophiques, artistiques, courants économiques et problèmes s'y rattachant, évolution du droit international etc., etc., pour en dégager une conclusion générale définissant les tendances de l'âme d'aujourd'hui²¹⁶.

Leurs activités ont de plus en plus de succès, et il semblerait qu'elles soient suivies par toutes les communautés linguistiques présentes en Égypte, comme le démontrent les nombreux articles consacrés aux Essayistes publiés par exemple dans la presse italophone, admirative de ces jeunes qui « se sont affirmés *en essayant et en réessayant* sur l'exemple de leurs célèbres prédécesseurs de l'Accademia del Cimento²¹⁷ ». Depuis toujours ouverts et curieux d'autres réalités, les Essayistes reçoivent également des conférenciers venant de tous horizons et présentant des travaux sur d'autres cultures que la culture française qui leur sert de référence. C'est le cas par exemple de Silvio Lombroso²¹⁸ présentant l'histoire récente de l'Italie, ou de l'écrivaine italienne Margherita Sarfatti, critique d'art et journaliste très proche de Mussolini, qui déclare « ne pas vouloir laisser l'Égypte

²¹⁶ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.*

²¹⁷ L'Accademia del Cimento, fondée à Florence en 1657, fut la première société scientifique à la méthode expérimentale galiléenne constituée en Europe. Dans l'original : « l'altra sera gli Essayistes hanno ricorda[to] come si siano affermati *provando e riprovando* sull'esempio degli illustri loro predecessori dell'Accademia del Cimento », « Cronaca della capitale - Circolo degli Essayistes. Un ricevimento in onore dello scrittore André Lichtenberger », *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*, 5 avril 1933, XI, 47ème année n° 80, p. 5. Professeur de français au Caire, défini « romancier des jeunes » par *L'Égyptienne* (n° 163, 20 mars 1940, hors-texte), qui rappellera, lors de sa disparition, que Lichtenberger avait été directeur du Musée Social de Paris. Il fondera en 1936 le Comité France-Égypte, actif jusqu'en 1956, et l'association France-Islam.

²¹⁸ « Mondanités », *Images*, n° 50, 31 août 1930, p. 9, annonce la conférence « Un coup d'œil sur l'histoire de l'Italie, des luttes pour l'indépendance (1820) à nos jours ».

sans rendre visite au Cercle des Essayistes²¹⁹ ». De plus, l'italophone *Il Giornale d'Oriente* reconnaît qu'à cette occasion les *Essayistes*, « en improvisant la réception en l'honneur de Madame Margherita Sarfatti, l'autre soir dans leur local de la rue Magrabi, ils ont fait un vrai prodige. La célèbre écrivaine trouva les salles pleines de jeunes et d'adultes qui rivalisaient pour lui rendre hommage²²⁰ ». Ainsi, pratiquement tous les intellectuels de passage en Égypte sont accueillis par le groupement, dont la curiosité dépasse les frontières des pays et des langues²²¹. Principalement francophones, les membres du groupe lisent, citent et discutent évidemment des lettres françaises, mais également de littérature anglaise (Scott, London, Swift, Dickens, Wilde, D. H. Lawrence) et anglophone (Twain, Sinclair Lewis, Katherine Mansfield), allemande (Goethe, Zweig, Mann, Rilke, Lou Andreas-Salomé, Remarque), sans pour autant négliger la production scandinave (Ibsen, Undset), russe (Tolstoï, Dostoïevski, Gorki), polonaise (Merejkovski) ou italienne (Silone), dont la bibliothèque s'enrichit progressivement.

À sa création le groupement fondait son identité « sur un rejet de son ancrage oriental²²² », comme l'explique Pascale Roux, pionnière dans l'étude de la revue *Un Effort*, qui analyse la façon dont, dans ses premiers numéros, « l'Occident intellectuel apparai[ssait] comme un remède à un Orient présenté sous l'angle du manque, de l'apathie²²³ », l'Égypte n'étant évoquée par les

²¹⁹ Dans l'original : « l'illustre scrittrice, aderendo all'invito, ha detto che non voleva lasciare l'Egitto senza visitare il Circolo degli Essayistes », dans « Cronaca della capitale : Margherita Sarfatti dagli "Essayistes" », *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*, XI, 47ème année, n° 82, 8 avril 1933, p. 7. La veille, le quotidien italien rendait compte de « Il banchetto della "Dante" in onore di Margherita Sarfatti » et de « Il ricevimento alla *Semaine Égyptienne* » auquel avaient assistés beaucoup de personnalités intellectuelles d'Égypte, parmi lesquelles « il dott. Taha Hussein e signora, il signor Caravia e signora, la signora Amy Kher, il giudice Fesser, la signora Sakakini, la signora Valentine di Saint-Point, [...] la signora Devonshire, i colleghi Boctor, Blum e Berthey, Ahmed Rassim, la signora Casonato, il pittore Renzo da Forno, il sig. Moscatelli, la sig.ra Hiro Hi[l]bert, [...] l'avv. Nelson Morpurgo, Jeanne Marquès, Arsène Ierghat, il pittore Sabbagh ».

²²⁰ Dans l'original : « improvvisando il ricevimento in onore di Donna Margherita Sarfatti, l'altra sera nella loro sede di via Magrabi, hanno fatto un vero prodigio. La illustre scrittrice trovò le sale gremite di giovani e di adulti che fecero a gara nel renderle omaggio », « Il ricevimento degli "Essayistes" in onore di Margherita Sarfatti », *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*, XI, 47ème année, n° 83, 9 avril 1933, p. 4, rend compte avec minutie de la conférence de la femme de lettres qui, « parle de l'Italie nouvelle, en énumérant des artistes, des lettrés et des peintres ».

²²¹ Par exemple, déjà *Un Effort*, numéro spécial d'avril 1929, p. 18, dressait un « État de la civilisation mexicaine au moment de la conquête espagnole », et plus tard les *Essayistes* accueilleront la causerie « Au pays du Shah : la Perse moderne » par Kareem Tabet, présentée par « Cours et conférences », *La Bourse égyptienne*, 17 décembre 1934, p. 2.

²²² Pascale Roux, « *Un Effort* (1928-1936). L'égyptianité dans une revue francophone de la transition postcoloniale », *op. cit.*, p. 121.

²²³ *Ibidem*, p. 118.

Essayistes que « comme un ailleurs étranger, décrit à travers le prisme du regard occidental²²⁴ ». Alors qu'au début de l'aventure Essayiste, ses jeunes membres voulaient « fuir une Égypte apathique et lénifiante et investir un Occident fécond sur le plan intellectuel²²⁵ », peu à peu ils s'intéressent à nouveau au pays auquel ils appartiennent, tout en y étant, d'une certaine façon, étrangers, par leur langue, leur origine et parfois par leur nationalité. Effectivement, au moment où les projets du groupe foisonnent, l'intérêt pour « la vraie nature » de cet Orient dans lequel ils évoluent prend de plus en plus d'ampleur : les manifestations s'ouvrent progressivement à la langue, à la culture et à la littérature arabes, à l'Égypte dans sa réalité la plus authentique, populaire et islamique, ainsi qu'à un certain romantisme orientaliste. *Un Effort* semble suivre l'exemple de sa concurrente *Le Flambeau d'Égypte*, qui avait probablement cessé de paraître depuis peu, et qui se voulait consacrée « au mouvement intellectuel littéraire et artistique de l'Égypte renaissante²²⁶ ».

Nous pouvons avoir un aperçu de cette direction nouvelle que les Essayistes se donnent en regardant la composition du groupe pour l'année 1932-1933, où une section arabe est créée, sous la direction de Mohamed 'Abdel Moneem et qui compte également Maurice Fahmy²²⁷. La lecture de l'article d'*Images* consacré aux Essayistes nous donne à nouveau d'intéressants renseignements sur ce nouvel axe du groupe :

[La section arabe] aurait pour but d'étendre l'activité présente du groupe dans les milieux égyptiens en organisant des conférences en langue arabe et en créant une revue et une bibliothèque arabes. Il ne s'agit pas, dans la pensée des dirigeants du groupe, de créer un nouveau groupe à côté de l'ancien, agissant parallèlement à lui, mais bien une section dirigée par le groupe lui-même et constituant simplement une addition d'activité se manifestant en arabe. La création de cette section comblerait

²²⁴ *Ibidem*, p. 121.

²²⁵ *Idem*.

²²⁶ Selon la présentation de cet hebdomadaire illustré faite par *L'Égyptienne*, n° 46, 5e année, février 1929, p. 32. Nous n'avons pu consulter de cette « revue internationale Orient-Occident », selon la définition qui en donne son sous-titre, qu'un numéro, le 21ème de mars 1930. Ne pouvant donc pas juger de ses réalisations en ce sens, nous nous référons à l'annonce parue dans sa revue consœur, dirigée par Hoda Charaoui : on y saluait le caractère exceptionnel d'un magazine de langue française voulant exprimer « intégralement l'esprit de la nation égyptienne », principalement à travers des traductions, dans le but premier de faire connaître à l'étranger, où l'on compte envoyer l'hebdomadaire, la littérature arabe et « l'évolution des idées en Égypte ».

²²⁷ « Bulletin du groupe », *Un Effort*, n° 30, 15 octobre 1932, rapporte le résultat des élections du groupe du Caire, où huit comités sont composés : le secrétariat, la caisse, les promenades, la revue, la bibliothèque, la propagande, les réunions amicales (jeudi soir) et la section arabe. Gabriel Boctor est le secrétaire du groupe et le chef de la propagande, James Cattan est l'administrateur de la revue, dirigée par Jules Lévy, qui anime aussi les réunions amicales, Sam Molho est le trésorier et l'administrateur de la bibliothèque, dont Aimée Dorra est la responsable, enfin Albert Belilos est le dirigeant du comité des promenades.

un grand vide dans le monde intellectuel égyptien²²⁸.

En se proposant encore de « combler le vide intellectuel » de l'Égypte, en ce cas également dans son domaine arabophone, les Essayistes, dont plusieurs ne connaissent pas l'arabe²²⁹, redoublent d'efforts et ajoutent donc une section arabe à celle opérant en français. Il s'agirait bien d'un seul et même groupe, comme le journaliste Albert Ancona tient ici à expliquer, différemment de ce que Jean-Jacques Luthi et Mohamed Anouar Moghira feront comprendre dans leur ouvrage sur la vie quotidienne en Égypte, où ils se référeront à un groupe parallèle aux Essayistes, dont ils traduisent même le nom : « À l'instar du groupe des Essayistes, [...] un cercle arabophone se fondait en 1934 sous le nom d'*Al-Muhawiloun* (Les Essayistes)²³⁰ ». Les deux noms des Essayistes sont pourtant assimilés par Samir Gharib qui se réfère au seul et même groupe²³¹.

Ce qui caractériserait la revue, selon Jean-Jacques Luthi, serait justement « l'approfondissement de la pensée et le rapprochement de la littérature arabophone d'Égypte²³² ». On pourrait dire que pour les Essayistes l'un serait la conséquence de l'autre, puisqu'en novembre 1933 le groupe annonce deux enquêtes²³³ portant sur des questions définies « d'une portée vitale » pour les jeunes cultivés d'*Un Effort* : l'une « sur l'avenir de la culture en Égypte » et l'autre « chez la jeunesse d'aujourd'hui²³⁴ ». Dès le numéro suivant, Henri Peyre constate en effet qu'il est « fort question de la jeunesse depuis quelques années, [...] devenue un thème officiel dans la presse russe, italienne, allemande²³⁵ », comme nous avons déjà pu constater.

Suivant avec appréhension l'ascension des régimes autoritaires en Europe, les Essayistes sont

²²⁸ A. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.*

²²⁹ Comme confirmé par Édouard Lévy dans un entretien avec Didier Monciaud, en avril 1994 à Paris : Didier Monciaud, « Pacifisme, antifascisme et anticolonialisme dans l'Égypte des années 1930 : l'expérience de la ligue pacifiste Ansâr al Salâm », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 127, 2015 : « Penser et lutter contre la guerre (XIXe-XXe siècle) », en ligne : <https://journals.openedition.org/chrc/4406>, consulté le 14 novembre 2017.

²³⁰ Jean-Jacques Luthi et Mohamed Anouar Moghira, *L'Égypte en République : la vie quotidienne 1952-2005*, L'Harmattan, 2006, p. 225. Le nom arabe signifie littéralement « ceux qui essaient », du verbe *hâwala*.

²³¹ Samir Gharib, *Cent ans de Beaux-Arts en Égypte*, traduction française d'E. El Zayyat, Prisme, Guizeh, 1999, p. 13.

²³² Jean-Jacques Luthi, *Lire la presse d'expression française en Égypte : 1798-2008*, *op. cit.*, p. 205.

²³³ *Un Effort*, n° 38, 1^{er} novembre 1933, p. 28.

²³⁴ Déjà dans *Un Effort*, n° 9, 15 janvier 1931, p. 38, les « Nouvelles du Groupe » annonçaient « des articles au sujet des deux très intéressantes [sic] conférences de M. M. de Laumois et Albert Staraselski, l'une sur « Le niveau artistique actuel en Égypte » et l'autre sur « Les poètes fantaisistes français » ». Le texte de la première sera effectivement publié dans *Un Effort*, n° 11, avec le titre « Le goût artistique en Égypte est-il en retard sur l'étranger ? », p. 16-20, alors que sur la conférence de Staraselsky nous n'avons pas d'autres informations.

²³⁵ Henri Peyre, « Quelques notes sur la jeunesse américaine », *Un Effort*, n° 39, 1^{er} décembre 1933, p. 7-10.

également réceptifs à la montée du néo-orientalisme en Égypte, en lien avec les revendications indépendantistes du *Wafd*²³⁶. L'occasion d'un événement très significatif à ce propos est donnée par les Amis de la Culture Française en Égypte, qui rendent un « Hommage solennel des Lettres Européennes à la mémoire du Prince des Poètes Arabes Ahmed Chawki bey²³⁷ ». Morik Brin explique la nécessité d'une telle mobilisation rassemblant « européens » et « orientaux » : « les intellectuels européens ont tenu de s'associer aux intellectuels d'Orient, à l'hommage rendu par les Lettres Arabes au Prince des Poètes²³⁸ », qui venait de disparaître le 23 octobre 1932. Pour son rôle dans la communauté, sa culture des lettres et pour avoir connu personnellement « le Prince des Poètes », le journaliste francophone Edgard Gallad fut choisi pour présenter « une étude complète de la vie de Chawki bey²³⁹ ». Tout en inscrivant « le prince des poètes arabes » dans « la lignée des grands romantiques, plus spécialement apparenté à Hugo²⁴⁰ », Gallad tâcha toutefois de différencier « la Poésie Orientale de sa sœur Occidentale » et essaya de « faire connaître l'œuvre et le poète à ceux qui ne peuvent lire Chawki en arabe²⁴¹ », en rendant « un précieux document sur la portée qu'eut l'œuvre de Chawki bey sur la poésie arabe²⁴² », remarque *Images*. De plus, des poèmes traduits en français furent lus au cours de la conférence²⁴³. Les Essayistes, présents à la célébration²⁴⁴, décident de rendre un hommage significativement différent au grand poète arabe, seulement quelques jours plus tard : ils organisent une grande réception dans les locaux du Lycée Français, sur le même style que les ACFE, mais en préférant faire intervenir des égyptiens arabophones, aussi en langue arabe²⁴⁵. Leur parti pris est clairement « oriental » et leur réunion est

²³⁶ Pour une analyse plus développée du néo-orientalisme, voir *infra*.

²³⁷ Ainsi titre le bulletin de la société, *L'ACFE*, du 15 décembre 1932, en rendant compte de leur 64^{ème} réunion.

²³⁸ *Idem*.

²³⁹ La rubrique « Mondanités » d'*Images*, n° 170, 17 décembre 1932, p. 10, relate l'événement qui avait eu lieu dans la salle « comble » des conférences du Continental Savoy : « au premier rang de l'assistance se remarquait S. E. Hilmy Issa pacha, président la séance, M. Henri Gaillard, ministre de France » et d'autres ministres étrangers.

²⁴⁰ « La Conférence de M. Edgard Gallad », *L'ACFE*, 15 décembre 1932, reproduction de « l'analyse détaillée et intelligente » par la poète Fouad Yéghen, publiée déjà dans *La Liberté*.

²⁴¹ *Idem*.

²⁴² « Mondanités », *Images*, n° 170, 17 décembre 1932, p. 10.

²⁴³ « Des poèmes traduits par Khalil bey Moutrane [sic], Fouad Yaghen [sic], Gaston Berthey, Alfred Yallouz, Taha Ibrahim, furent lus par Mme Jeanne Olivier-Himaya, Mlle Césa [sic] Nabaraoui, M. Morik Brin et par le conférencier », réfère *Images*, *idem*.

²⁴⁴ Dans la « foule de notabilités officielles et mondaines du Caire », l'article de *L'ACFE* énumère les envoyés de la presse, dont Jules Lévy, « représentant des Essayistes ».

²⁴⁵ La causerie en arabe « L'Âme poétique de Chawki », par 'Aly Enani bey, professeur au Dar-el-Ouloum, un

en outre enrichie par un concert comprenant une partie de musique orientale²⁴⁶. L'événement est rapidement suivi d'un important numéro spécial d'*Un Effort*, à la couverture décorée de hiéroglyphes²⁴⁷, comptant presque cent pages et plusieurs textes littéraires de qualité, en hommage à l'Égypte²⁴⁸. On peut y lire que la volonté des Essayistes a été de « f[aire] vivre dans ces pages » le pays entier, grâce à « des textes et des poèmes dûs [sic] aux meilleures plumes d'Égypte et à des jeunes vibrants » : entre autres, Taha Hussein, Amy Kher, Ahmed Rassim, Jeanne Arcache, et bien sûr Ahmed Chawki. En souhaitant faire « battre ce cœur du pays qu'il faut [...] enraciner dans le réseau des nouveaux rythmes sociaux et dans la géographie cordiale du monde²⁴⁹ », les Essayistes, avec ce numéro thématique et illustré²⁵⁰, aspirent à retrouver, « baignés dans une atmosphère limpide, le même respect et la même admiration à l'égard des lignes et des couleurs, de la chair de l'Égypte... son climat, son sol, son fleuve, son dattier²⁵¹ ». Jules Lévy dans son texte d'ouverture au numéro exprime clairement la position du groupe face à un certain orientalisme : « il est certainement temps d'abandonner les conceptions périmées d'une Égypte d'opérette²⁵² ». Dans une exigence d'authenticité, ces jeunes souhaitent au contraire esquisser une image vraie de ce qu'ils reconnaissent enfin comme *leur* pays, « pénétrer profondément dans la substance des choses²⁵³ », on dirait celle d'une égyptianité retrouvée²⁵⁴.

« Hommage à Chawki » par l'Essayiste Mohamed 'Abdel-Moneim El-Achmaour, ainsi qu'une récitation par Khalil Moutran des poèmes de Chawki, lus en adaptation française par M. Gaston Berthey, relate « Mondanités », *Images*, n° 172, 31 décembre 1932, p. 8.

²⁴⁶ La rubrique « Mondanités », *Images*, *idem*, décrit la « grande soirée » qui s'était tenue le 22 décembre, dans la salle de conférences de l'école, sous la présidence de Helmy Issa pacha, ministre de l'Instruction publique, où furent au programme un solo de violon de musique orientale et une partie de chant lyrique comprenant plusieurs romances.

²⁴⁷ Pascale Roux, « *Un Effort* (1928-1936). L'égyptianité dans une revue francophone de la transition postcoloniale », *op. cit.*, p. 125, souligne ce choix de se référer d'emblée à l'héritage pharaonique. Elle inscrit ce numéro thématique « au cœur du paradoxe », la volonté étant de donner un miroir fidèle de la réalité égyptienne, de sa modernité et de son passé gréco-romain, tout en ne parvenant toutefois pas à se délivrer de la représentation occidentale du pays.

²⁴⁸ Ce fut un succès de ventes : *La Bourse égyptienne*, 11 octobre 1934, annoncera la réimpression de ce numéro spécial d'*Un Effort* sur l'Égypte de 140 pages.

²⁴⁹ « Si notre cher Georges Duhamel nous permet cette incursion dans son heureux vocabulaire », ajoute Jules Lévy dans « Invitation au voyage », *Un Effort*, n° 33, janvier 1933, p. 2.

²⁵⁰ Par des photographies de monuments et de scènes de vie populaire, mais aussi par des reproductions de tableaux, dont seulement *Famille arabe*, par Anna Parvis Balsamadjeva, porte le nom de l'auteur.

²⁵¹ Jules Lévy, « Invitation au voyage », *op. cit.*, p. 3. Pour « sortir des banalités courantes », « des clichés absurdes sur la vie de notre pays », véhiculés surtout par la littérature de voyage, Lévy propose une différente « invitation au voyage » et polémique par exemple sur la représentation récurrente, dans la peinture occidentale, des palmiers, en réalité presque absents en Égypte, pour une reconnaissance de la vérité du pays, riche en dattiers.

²⁵² *Ibidem*, p. 2.

²⁵³ *Ibidem*, p. 3.

²⁵⁴ Pour une plus ample analyse de ce numéro et des rapports du groupe avec le néo-orientalisme, nous renvoyons à

Leur audience ne fait que grandir : en janvier 1934 ils donnent leur 300ème conférence²⁵⁵ et lorsque le grand sculpteur égyptien Mahmoud Moukhtar²⁵⁶ décède, en mars de la même année, c'est chez les Essayistes que se retrouvent Taha Hussein et le poète arabophone Khalil bey Moutran afin de prononcer en arabe et en français des allocutions sur le disparu²⁵⁷. « La revue des Essayistes, *Un Effort*, a voulu consacrer au grand sculpteur égyptien qui vient de disparaître un numéro spécial splendidement illustré et orné de plusieurs hors-textes²⁵⁸ », nous lisons dans l'article « En souvenir de Moukhtar » paru dans *La Bourse égyptienne*. Ce numéro d'*Un Effort* n'étant pas parmi ceux que nous avons pu consulter, nous nous référons au quotidien francophone qui nous renseigne sur les contributions de nombreuses personnalités arabophones et francophones du milieu institutionnel, littéraire et artistique, parmi lesquelles on peut citer Hafez Hafifi pacha, Mohamed Mahmoud bey Khalil, Fernand Leprette, André de Launois, Ahmed Rassim, Taha Hussein, le cheikh Moustapha 'Adbel Razek, Khalil bey Moutran, Amy Kher, Robert Blum, Jules Lévy, Michel et Gabriel Boctor, Edgard Gallad, Jaro Hilbert et Mohamed Naghi. Quelques jours plus tard, encore *La Bourse égyptienne* rend compte de cet hommage, comme étant « le plus sincère rendu au célèbre sculpteur en même temps que le document le plus complet sur son œuvre²⁵⁹ ». Quelques mois plus tard les Essayistes rendront compte de la création de « l'Association des Amis de Moukhtar²⁶⁰ », avec l'institution du « Prix Moukhtar²⁶¹ » et la publication d'un album des œuvres du grand sculpteur.

L'attention renouvelée pour la création artistique égyptienne, en particulier littéraire en

l'article de Pascale Roux, « *Un Effort* (1928-1936). L'égyptianité dans une revue francophone de la transition postcoloniale », *op. cit.*, p. 123-127.

²⁵⁵ Comme le souligne *L'Égyptienne*, 10^e année, n° 99, février 1934, p. 29, annonçant la conférence de Jean Capart « Aux Essayistes : L'Humour dans l'art égyptien ».

²⁵⁶ Pionnier de la sculpture égyptienne, il était en train d'obtenir une importante reconnaissance en France quand il décède prématurément. Pour plus d'informations sur ce grand artiste égyptien, se référer à la notice biographique en annexe.

²⁵⁷ Daniel Lançon, *Jabès l'égyptien*, *op. cit.*, p. 77. *La Bourse égyptienne*, 31^e année, n° 75, 18 avril 1934, p. 2, dans la section « La Cour, Les Ministres, La Ville », annonce « Une soirée en l'honneur de Moukhtar » pour le samedi 21 avril.

²⁵⁸ « En souvenir de Moukhtar », *La Bourse égyptienne*, 2 avril 1934, p. 2, qui en annonce la parution pour le 5 avril.

²⁵⁹ « Un hommage à Moukhtar », *La Bourse égyptienne*, 12 avril 1934, p. 9.

²⁶⁰ « Les Amis de Moukhtar », *Un Effort*, [n° 45], juillet 1934, souligne comme le groupe en soit à l'origine : « notons avec fierté les fruits qu'a portés [sic] l'initiative prise par les Essayistes ». Ceza Nabaraoui, « Pour que l'œuvre de Moukhtar revienne à l'Égypte », *L'Égyptienne*, n° 103, juin 1934, p. 3, expliquait : « c'est dans le but de sauver [son] œuvre et dans celui de perpétuer sa mémoire, pour la donner en exemple aux générations futures, que les "Amis de Moukhtar" viennent de se grouper ».

²⁶¹ Décerné par le jury du Concours Moukhtar de sculpture, créé par Hoda Charaoui et P.-A. Fils, qui sera actif au moins jusqu'en 1945.

arabe, est une tendance d'*Un Effort*²⁶² partagée par nombre d'intellectuels du milieu francophone, comme le démontre un intéressant article qu'Elia Finbert²⁶³ publie à la même période dans *L'Égyptienne*, dans lequel il salue « une littérature en pleine formation, qui s'épure, qui est aux écoutes et qui s'oriente », et qui laisse entendre « la résonance d'un peuple qui est au tournant de son évolution et où se manifestent toutes les tendances contradictoires qui se disputent sa conscience²⁶⁴ ». La voix de ce peuple avait déjà été accueillie avec admiration, lors de la célébration du centenaire de Goethe, par les Essayistes, qui avaient salué « le sentiment filial qui a[vait] poussé le Dr. Fahmy à s'exprimer dans la langue officielle de l'Égypte²⁶⁵ ». Le discours en arabe de l'ancien vice-doyen de l'Université Égyptienne, « après un bref préambule en français, dans lequel il fai[sai]t allusion à l'intérêt de Goethe pour l'arabe », avait suscité « des applaudissements nourris. Même [par] ceux qui, dans le public, ignorent l'arabe²⁶⁶ ». En 1934 une des conférences accueillies chez les Essayistes tourne autour des variétés d'arabe parlées en Égypte : Scandar Fahmy²⁶⁷ y fait le bilan des langues utilisées en Afrique du Nord et, en déclarant avec véhémence que « la langue arabe est une langue morte !²⁶⁸ », appelle à rejeter les langues étrangères, y compris l'arabe littéraire, pour revendiquer les droits de la langue égyptienne, « qui existe et est celle que parle l'homme de la rue » : « nous sommes en Égypte, nous avons une langue, hétéroclite peut-être [...]. Pourquoi aller

²⁶² Scandar Fahmy présentera « Trois poètes du 1^{er} siècle de l'Islam : Garir, Al Akhtal et Al Farazdaq » dans *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 22-25, en se référant d'emblée à l'ouvrage de Taha Hussein sur la poésie antéislamique, *Fi al-shi'r al-jahily*, publié au Caire en 1926, qui avait causé de vives polémiques surtout de la part de l'Université Al-Azhar : « aussi je ne me hasarderai pas sur un terrain aussi dangereux, et vous parlerai de trois poètes connus et catalogués ».

²⁶³ Écrivain francophone d'Égypte installé à Paris, auteur de plusieurs romans « orientaux » à succès, dont *Le Fou de Dieu* en 1933. Gabriel Boctor en publie un compte rendu dans *Un Effort*, n° 37, 1^{er} juillet 1933, p. 10, illustré d'un dessin, dans lequel il salue l'image d'« un Orient cueilli de sa branche, et non pas observé à travers le kaléidoscope d'un Romantisme douteux ». Pour plus d'informations sur Elia J. Finbert, voir *infra* et se référer à la notice bibliographique dans les annexes.

²⁶⁴ « Glanes – Coup d'œil sur la littérature arabe d'Égypte, par E. J. Finbert », *L'Égyptienne* n° 100, mars 1934, p. 36-40.

²⁶⁵ A.[lbert] S.[altiel], « Au Continental. Au nom de l'Égypte, "Les Essayistes" célèbrent le Centenaire de J. W. Goethe avec la collaboration des A.C.F.E. », *Un Effort*, numéro spécial « Goethe », avril 1932, p. 40.

²⁶⁶ *Idem*. Dans son article sur la soirée, A.[lbert] S.[altiel] regrette d'ailleurs de ne pouvoir reproduire le discours de Mansour Fahmy, « n'en possédant pas une traduction », et renvoie au numéro d'*Al Ahrām* du 9 avril, où l'allocution avait paru *in extenso*.

²⁶⁷ Journaliste (déjà présent dans le banquet de la presse d'octobre 1929, comme il est indiqué dans la rubrique « Mondanités » d'*Images*, n° 5, 20 octobre 1929, p. 9), docteur ès-lettres de la Sorbonne, ancien élève de l'École des Chartes, est défini comme « archiviste-paléographe » dans *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 12. Il figure comme l'un des collaborateurs réguliers de la revue, au moins depuis un an.

²⁶⁸ Scandar Fahmy, « La Question des langues. Arabe et égyptien », *Un Effort*, n° 47, octobre 1934, p. 5.

apprendre une langue étrangère et en faire notre langue ?²⁶⁹ » Dans les pages du francophone *Un Effort*, l'appel : « Égyptiens ! parlez l'égyptien ! » conclut son argumentaire pour que « l'arabe vulgaire²⁷⁰ » devienne la langue officielle du pays, en écho résonant aux revendications nationalistes qui grandissaient à l'époque.

Le numéro d'*Un Effort* dans lequel cet article est publié est d'ailleurs particulier à bien des égards : il est constitué de deux parties, symbolisées par un dessin en couverture, par Mohamed Rifaat, qui annonce la séparation des deux « mondes » que la revue veut rassembler²⁷¹. L'image, divisée en deux, schématise les stéréotypes Orient-Occident avec, d'un côté, les clichés « désert – palmier – soleil » symbolisant l'Orient par un paysage florissant de végétation, sur fond d'un minaret ; de l'autre, leurs contraires « usine – ville – noir », dans le croquis schématique d'une usine²⁷². La séparation oblique du dessin est cependant matérialisée par deux mains qui se rejoignent et se serrent, en signe d'amitié : la volonté des Essayistes, dans ce numéro et dans leurs activités en général, est justement de vouloir mettre ensemble les deux réalités du pays, mais aussi l'Égypte et la France vers laquelle l'élite cosmopolite du pays regarde. Ainsi, la revue est divisée en une première partie, appelée « l'Orient », constituée de l'article de Scandar Fahmy, d'un essai d'Alexander Grant sur Tawfik el Hakim, « pionnier du théâtre arabe », et d'un texte de Gabriel Boctor, « Al Ayam », sur l'édition française du roman de Taha Hussein *Le Livre des jours* ; dans la deuxième partie, « l'Occident », ce sont les articles des jeunes Georges Henein et Jo Farna²⁷³ qui rendent compte du cinéma²⁷⁴ et de la société contemporaine.

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ Comme est définie « à tort » la langue égyptienne, souligne Scandar Fahmy, qui fait un parallèle entre la situation des langues en Europe pendant le Moyen Âge et celle des différentes variétés d'arabe parlées au Proche et Moyen Orient par rapport à l'arabe dit « littéraire », *idem.*

²⁷¹ Voir la reproduction de la couverture d'*Un Effort*, n° 47, octobre 1934, dans les annexes iconographiques (image 10).

²⁷² Deux dessins – non signés, mais probablement du même Mohamed Rifaat – figurent à l'intérieur de ce numéro et reproduisent cette schématisation, *Un Effort*, n° 47, octobre 1934, p. 12-13.

²⁷³ Pseudonyme de Joseph Habachi, qui adhère à l'association des Essayistes au début de la saison 1932 (« Bulletin du groupe », *Un Effort*, n° 29, 15 septembre 1932, p. 36) et commence aussitôt à collaborer à *Un Effort*, en y publiant une vingtaine d'articles. Pour plus d'informations sur Jo Farna, se référer à la notice bio-bibliographique dans les annexes.

²⁷⁴ Même si la rubrique « Du cinéma » est signalée dans le sommaire comme signée par Jo Farna, le compte rendu du film « Le Paquebot Tenacity », *Un Effort*, n° 47, octobre 1934, p. 22, est publié après ceux signés par Jo Farna, et sans signature : par le style mordant attaquant les goûts conformistes du « *populo*, amateur invertébré des fadasses romances sentimentales », il nous paraît vraisemblable qu'il s'agisse de la plume de Georges Henein.

L'intérêt des Essayistes pour la culture arabe du pays avait déjà donné lieu à une série de conférences, comme celle du professeur Hostelet sur Ibn Khaldoun, présenté comme « un des meilleurs penseurs des peuples musulmans », « un précurseur arabe de la sociologie au XIV^e siècle²⁷⁵ ». Mais c'est de plus en plus vers la réalité populaire de leur pays que les Essayistes se tournent, en essayant de saisir « l'âme naïve et sincère du *fellah* de chez nous²⁷⁶ », ou de comprendre la condition du « Fellah Juif d'Égypte²⁷⁷ ». Le groupe reprend aussi les interventions de spécialistes, comme celle de Sir Arthur Balfour²⁷⁸ qui, en commentant le « Rapport sur les relations commerciales entre l'Égypte et l'Angleterre » dans les années vingt, rendait compte de l'état actuel d'une Égypte authentique :

À première vue, l'Égypte avec ses grandes villes, son luxe et son commerce apparaît tellement modernisée que l'étranger est porté à la comparer à l'Italie, à la France ou à l'Angleterre modernes, et qu'il est tout surpris de constater que [...] au-dessous de cette surface, et si l'on considère le 90 % de sa population, l'Égypte, à l'heure actuelle, semble se trouver dans des conditions plus ou moins identiques à celles qui prévalaient en Angleterre, au Moyen Âge, époque à laquelle la population était absolument illettrée et menait une vie aussi pastorale et simple que celle du *fellah* aujourd'hui²⁷⁹.

Au-delà d'une « surface » faite de modernité et de « luxe » à l'européenne, que de plus en plus les Essayistes refusent²⁸⁰, le regard de ces jeunes appartenant à l'*intelligentsia* du pays se pose enfin sur la grande majorité de la population qui continue à vivre dans des conditions de travail très pénibles et d'ignorance. Le groupe œuvre pour un effort de connaissance de la réalité économique et sociale du pays, des personnalités remarquables de sa culture, de sa langue. Quant à l'aspect religieux, selon la constitution du cercle, il est volontairement laissé de côté. Dans le numéro spécial

²⁷⁵ « Études et Conférences – Prof. Hostelet, « Un sociologue arabe : Ibn Khaldoun » », *Un Effort*, n° 13, 15 mai 1931, p. 7-10. Homme d'État et historiographe du XIV^e siècle, Ibn Khaldoun est un précurseur de la sociologie et de la démographie modernes. Auteur du *Livre des exemples* et de la *Muqaddimah* [Prolégomènes], ce grand philosophe et historien expose des conceptions que pour la première fois dans la culture islamique reposent sur l'analyse des faits historiques.

²⁷⁶ Gabriel Boctor, « Al Ayam », *Un Effort*, n° 47, octobre 1934, p. 7.

²⁷⁷ « Chronique locale. La cour Les ministères La ville – Chez les Essayistes », *La Bourse égyptienne*, 9 octobre 1934, p. 2, annonce pour le soir du 11 octobre la conférence d'Alfred Yallouz, docteur ès Lettres et membre d'honneur de l'Académie d'Histoire Internationale, sur « Le Fellah Juif d'Égypte : caractère, mœurs, folklore, pèlerinages ».

²⁷⁸ Ministre britannique des affaires étrangères pendant la Première Guerre Mondiale, Arthur James Balfour est passé à l'histoire également pour sa lettre d'intentions de novembre 1917, appelée « déclaration Balfour », où l'Angleterre se disait favorable à la création d'un foyer national juif en Palestine.

²⁷⁹ « Dans les Jardins d'Académies. Sir Arthur Balfour, « L'Égypte et le Moyen Âge » », *Un Effort*, n° 15, 15 juillet 1931, p. 9. Le ministre britannique étant décédé en mars 1930, les Essayistes lui rendraient ainsi une sorte d'hommage.

²⁸⁰ Gabriel Boctor quelques années plus tard écrira : « je sens le désespoir m'envahir en songeant à l'avenir de l'Égypte, devant le spectacle mesquin des jeunes effendis », dans « Abd El Kader Rizk », *Un Effort*, n° 51, février 1935, p. 16.

d'avril 1933, parmi les nombreux poèmes aux couleurs bucoliques qui font référence à la France, émerge néanmoins le beau poème de Ramsès 'Abd el Malek, « Crépuscule », où le *je* lyrique, accablé par le mystère de la nuit, retrouve dans le chant du muezzin la paix de la prière et la communion avec l'obscurité du ciel dans la foi²⁸¹.

Mais c'est surtout dans le domaine de la musique, si cher au groupe, que s'ouvre « un véritable débat sur l'orientalité, sur la possibilité de fonder une esthétique sur cette identité et sur la relation qu'elle peut entretenir avec l'occidentalité constitutive de l'élite intellectuelle francophone », comme l'explique Pascale Roux²⁸². Les Essayistes ouvrent les colonnes de la revue à un « amical échange de vues » sur la question : « une fusion de la Musique Orientale et de la Musique Occidentale est-elle possible ?²⁸³ » ou, posée en d'autres termes : « y a-t-il possibilité de mariage – de mariage durable et fécond – entre la musique orientale et les systèmes d'harmonie qui constituent le fondement de la musique occidentale ?²⁸⁴ » En reprenant les termes d'un débat qui s'était animé vers 1925, quand l'enseignement de la musique était entré dans les programmes des écoles publiques, et qui avait vu Joseph Berggrun parmi ses protagonistes²⁸⁵, Albert Saltiel soulève la question dès le numéro 13 d'*Un Effort*, en mai 1931. Face au « sentiment de se trouver au milieu d'un immense tohu-bohu, d'un tiraillement universel », il entreprend de faire le bilan des recherches visant à « rajeunir la musique d'Europe par l'apport des mélodies orientales, et tirer l'art oriental de sa stérilité en l'enrichissant et le diversifiant par l'harmonie occidentale²⁸⁶ ». Dans le numéro suivant, en écrivant une note sur l'Édition Orientale de Musique qui avait pour but de « créer une littérature *proprement orientale*, avec les caractéristiques *authentiques* des différents peuples d'Orient », il se questionne : « mais alors, que peut bien vouloir dire [...] une musique *proprement*

²⁸¹ Ramsès 'Abd el Malek, « Crépuscule », *Un Effort*, n° 35, 30 avril 1933, p. 23.

²⁸² « *Un Effort* (1928-1936). L'égyptianité dans une revue francophone de la transition post-coloniale », *op. cit.*, p. 122.

²⁸³ [M. R.], « Orpheus », *Un Effort*, n° 18, 15 octobre 1931, p. 20.

²⁸⁴ G. Zemokhol, « Orpheus : Musique Orientale et Musique Occidentale », *Un Effort*, n° 16, 15 août 1931, p. 17-18.

²⁸⁵ « Quelle musique va-t-on enseigner ? Orientale ou Occidentale ? Homophonique ou Polyphonique ? C'est là un problème qui mérite d'être étudié en toute objectivité, afin que le patrimoine musical égyptien soit agrandi, enrichi, et non anéanti par l'importation et la copie de la musique occidentale », lit-on dans l'introduction à J[oseph] Berggrun, « Quelques notes sur l'évolution de la musique orientale », *Le Magazine égyptien*, 1ère année, n° 3, 15 octobre 1925, p. 18, illustré d'un dessin représentant le portrait de l'auteur, directeur du Conservatoire de Musique du Caire. Il s'agit du premier article d'un cycle dans lequel l'expert publiera également des partitions avec commentaires.

²⁸⁶ Albert Saltiel, « Clartés d'aube », *Un Effort*, n° 13, 15 mai 1931, p. 18.

orientale ?²⁸⁷ »

Les Essayistes incitent comme toujours le public à participer, ainsi qu'on peut le constater dans la rubrique « Orpheus » qui continue à traiter sur plusieurs numéros de cette question seulement en apparence futile : « une question aussi importante ne relève pas d'ailleurs uniquement de la critique musicale – lit-on dans *Un Effort* –, elle tombe vite dans un domaine beaucoup plus vaste, sur le plan social », puisque les valeurs artistiques sont « les chaînons – naturellement reliés aux transformations de la société et de la mentalité générale – de la longue aventure de l'homme²⁸⁸ ». Par exemple, l'essayiste Aimée Dorra considère que « ce que nous reprochons à cette musique, c'est sa monotonie, et pour lui donner plus de charme, nous sommes obligés d'avoir recours aux procédés occidentaux²⁸⁹ ». Réaliste, un collaborateur qui signe M. R. juge que finalement « les occidentaux ont assez rarement recours à la musique orientale et dans le simple but de satisfaire une curiosité et un goût d'exotisme qui ne vont pas, en général, très loin²⁹⁰ ». Pour « aller plus loin », les Essayistes, sensibles à « cette forme de musique, si dissemblable de celle à laquelle sont habituées les oreilles occidentales²⁹¹ », se rendent aux « après-midi de Mme O. Stross », vice-présidente du comité des Dames de la Société de musique d'Égypte, où ils apprennent à connaître et à aimer la musique égyptienne, même la plus moderne, comme le phénomène d'Oum Kalthoum. Ulya, qui signe la « chronique musicale », remarque que cette musique « a pu dérouter certaines personnes par son étrangeté, et peut-être déplaire à ceux qui ne savent rien aimer qui leur soit nouveau²⁹² ». Nouveauté que les Essayistes accueillent avec curiosité et qui peut sembler bien stérile à un collaborateur pragmatique de la revue, qui voudrait mettre le mot final à la diatribe :

Dans le cas qui nous occupe, la fusion des deux musiques ne paraît être appelée par aucune exigence profonde. [...] Le mouvement qui en Égypte voudrait unir plus ou moins étroitement deux musiques si différentes de prime abord, est pour le moment l'apanage de quelques « occidentaux » intelligents, actifs, en mal de nouveauté. Sa nécessité ne se fait guère sentir dans les masses ni chez les élites du pays. Évidemment, les industriels savent parfois faire naître le besoin de produits auxquels on n'avait

²⁸⁷ [A.S.], *Un Effort*, n° 14, 15 juin 1931, p. 8. Le soulignement est dans le texte d'origine.

²⁸⁸ [M. R.], « Orpheus », *Un Effort*, n° 18, 15 octobre 1931, p. 20.

²⁸⁹ Aimée Dorra, « Orpheus : Musique orientale », *Un Effort*, n° 17, 15 septembre 1931, p. 23.

²⁹⁰ [M. R.], « Orpheus », *Un Effort*, n° 18, 15 octobre 1931, p. 21.

²⁹¹ Ulya, « Chronique musicale : les après-midi [sic] de Mme O. Stross », *Un Effort*, n° 2, 15 juin 1930, p. 14-15.

²⁹² *Idem*.

jamais pensé jusqu'à eux²⁹³.

La question musicale ne semble finalement pouvoir trouver une solution qu'en séparant de nouveau les deux réalités du pays, en les classant, sur un ton paternaliste, selon le niveau de leur « évolution » : « si la musique occidentale a atteint à un raffinement inouï, il n'en va pas de même de la musique orientale qui n'a pas encore donné ses propres fleurs. Il serait cocasse et un peu absurde de *demander à un enfant de parler le langage du vieillard*²⁹⁴ », conclut celui qui signe M. R. Le débat oscillant entre curiosité orientalisante et sincère volonté de connaissance finit par retomber dans les clichés orientalistes qu'on avait voulu pourtant dépasser. De même, *Un Effort* en mai 1932 annonce la conférence « particulièrement actuelle » de Joseph Berggrun sur le Congrès de musique orientale au Caire²⁹⁵, tandis que le « Bulletin du groupe » signale les activités du groupe d'Alexandrie, qui a organisé « une incursion dans un café *indigène* pour y entendre des *troubadours arabes*²⁹⁶ ». Déjà dans *Un Effort*, numéro 3, on avait pu lire un récit de voyage à la première personne²⁹⁷, empreint d'un fort orientalisme, où nombreuses sont les marques d'étrangeté appliquées à la culture locale : l'incipit (« Assis dans un tramway de la ligne de Guizeh, je suis entouré d'indigènes ») et la chanson (« Je suis un étranger qui vient de loin... »), à titre d'exemple, comme Pascale Roux l'observe²⁹⁸. La manifestation d'Alexandrie, qui a suscité un vif intérêt, est ainsi décrite, non sans une note emphatique :

les romantiques du groupe sont tombés en extase devant cette magnifique et *authentique couleur locale*. Mais pourquoi avoir oublié les kodaks ? Et pourquoi ne pas avoir noté les poèmes, – il y en a de *si pittoresques* ! – pour les publier ? Tant de nos lecteurs, dans ce pays ou en Europe, liraient avec plaisir des pages leur donnant l'aperception directe et précise de l'âme orientale !²⁹⁹

Une âme orientale qui semble toutefois loin d'être comprise, sondée à travers le prisme d'une « couleur locale », recherchée seulement pour son caractère folklorique, par des étrangers presque

²⁹³ [M. R.], « Orpheus », *Un Effort*, n° 18, 15 octobre 1931, p. 20-22.

²⁹⁴ *Idem*. Nous soulignons.

²⁹⁵ Pour plus d'informations, consulter *Le Premier Congrès sur la musique arabe au Caire en 1932*, Cedej, Le Caire, 1992, dont une partie est consacrée à la réception du congrès par la presse. La revue *Un Effort* n'est pas mentionnée.

²⁹⁶ « Bulletin du Groupe. Nouvelles du Caire, d'Alexandrie, etc. », *Un Effort*, n° 25, 15 mai 1932, p. 31. Nous soulignons.

²⁹⁷ A. Belilos, « Le Trouvère », *Un Effort*, n° 3, 15 juillet 1930, p. 10.

²⁹⁸ Pascale Roux, « *Un Effort* (1928-1936). L'égyptianité dans une revue francophone de la transition post-coloniale », *op. cit.*, p. 120-121.

²⁹⁹ « Bulletin du Groupe. Nouvelles du Caire, d'Alexandrie, etc. », *op. cit.* Nous soulignons.

en quête de souvenirs touristiques.

Oscillant entre intérêt orientalisant et profonde humilité face à une réalité qu'ils ignorent, celle du pays dans lequel ils vivent, les Essayistes reflètent dans leur questionnement sur « le vrai visage de l'Égypte » les différentes attitudes culturelles et politiques en acte dans le pays dans les années vingt et trente. La montée du nationalisme, avec l'éclosion d'un mouvement néo-orientaliste en littérature et dans les arts, la poussée vers la modernité et les avant-gardes, mais sans se libérer d'un romantisme qu'on ressent aussi dans leur loisir musical : ce sont toutes des voix qu'*Un Effort* donne l'occasion d'entendre, en s'astreignant à prendre une position nette pour l'une ou l'autre, ce qui en fait justement un miroir assez fidèle des différentes transitions et ambivalences de l'époque.

L'indépendance d'*Un Effort*, entre tradition et modernité

Attentifs à tous les domaines de la culture³⁰⁰, les Essayistes élargissent cette réflexion sur les rapports entre la composante « européenne » du pays et sa culture autochtone, aux arts et à l'architecture, comme dans l'article du Français résident André de Launois, rédacteur en chef de l'important quotidien *La Bourse égyptienne*. Le titre en résume l'enjeu : « le goût artistique en Égypte est-il en retard sur l'Étranger ?³⁰¹ » Avec le regard détaché et eurocentrique des résidents étrangers, le journaliste déclare « déplorer que jamais personne n'ait essayé de créer, en s'inspirant du passé de l'architecture arabe, et en l'appropriant aux besoins d'aujourd'hui, un art qui pourrait avoir de l'originalité et de la race³⁰² ». Le thème traité est très large, et touche bien sûr à la littérature, qui est « le chapitre le plus familier à la plupart d'entre nous », mais dans lequel il semblerait « difficile de saisir le goût réel du public égyptien ou européen d'Égypte³⁰³ », remarque

³⁰⁰ La danse enrichit le répertoire des domaines auxquels les Essayistes s'intéressent, comme révèle encore une fois la rubrique « Mondanités » d'*Images*, n° 175, 21 janvier 1933, p. 10, qui informe de la conférence « Notions de la danse », donnée le 12 janvier par Joan Rotman, professeure de danse plastique.

³⁰¹ André de Launois, « Le goût artistique en Égypte est-il en retard sur l'Étranger ? », *Un Effort*, n° 11, 15 mai 1931, p. 16-20.

³⁰² *Ibidem*, p. 18.

³⁰³ *Idem*.

De Laumois. Tout en considérant « paradoxal de parler d'un retard de l'Égypte sur le mouvement artistique occidental, et particulièrement sur le mouvement littéraire, quand on regarde les devantures des libraires du Caire et d'Alexandrie³⁰⁴ », il constate que « les influences qui s'exercent sont demeurées des influences déjà un peu archaïques ». La vraie question repose sur les raisons de « cette persistance de l'influence romantique » auprès des intellectuels d'Égypte, que selon De Laumois s'explique « naturellement : « le romantisme convient aux imaginations d'Orient par ce qu'il a de verbal, et rien n'est plus naturel puisque lui-même a été si grandement influencé par l'Orient³⁰⁵ ». Pour ce qui est de l'influence de la littérature contemporaine, « sur le goût littéraire d'Égypte, des modernes, on la sent infiniment moins³⁰⁶ », selon le journaliste. Pourtant, le débat est loin d'être clos, continué « jusque dans la rue, et ensuite dans des journaux du Caire³⁰⁷ ».

En ce début des années trente, avec un décalage d'un siècle, la revendication romantique, arabophone autant que francophone, fait qu'une partie de la génération se reconnaît par exemple en Alfred de Musset, dont on interprète les poèmes au *Cercle Français* en février 1931, et dont en mai le grand comédien Georges Abiad donne à *Al-Diafa* un récital. En avril 1932, Arthur Rubinstein triomphe à l'Ewart Memorial Hall dans des récitals romantiques, et un mois après on fête, à l'occasion du centenaire de « La Nuit de Mai », « l'évocation d'un grand poète » :

il y a eu exactement soixante-quinze ans, le 2 mai, que le célèbre poète Alfred de Musset est mort. On sait l'œuvre immense qu'il nous a laissée, ses *Contes d'Espagne et d'Italie*, *Mardoche*, *Rolla*, les *Nuits...* ont fait souche, et nombre de jeunes gens rêvent souvent du poète qui n'est plus³⁰⁸.

Henri Peyre, professeur de littérature française à l'Université du Caire³⁰⁹, est sollicité par la presse pour analyser l'actualité de la poésie de Musset en Égypte, surtout chez les jeunes : elle serait liée à leur instinct même, qui « les guide vers un Musset, ou un Lamartine », alors que « un

³⁰⁴ *Idem*. Face à tant d'abondance, De Laumois s'interroge sur le nombre effectif de lecteurs que ce marché peut intéresser, et sur leur profil : ils appartiendraient « à une élite singulièrement réduite », celle dont laquelle lui-même fait partie et à laquelle son journal s'adresse.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 18-19.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 19.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 16.

³⁰⁸ « L'évocation d'un grand poète », *Images*, n° 138, 7 mai 1932, p. 14.

³⁰⁹ Henri Peyre (1901-1988), historien de la littérature. Après l'Égypte, l'universitaire poursuit sa carrière aux États-Unis (notamment à Yale), et publie de nombreux ouvrages consacrés à la littérature française, en français et en anglais : sur Hugo, Baudelaire, le symbolisme mais également sur Camus et l'existentialisme.

Baudelaire, plus savant, plus condensé, reste le poète d'esprits plus mûrs » et que « Verlaine dérouté souvent³¹⁰ », selon lui :

Alfred de Musset reste un des poètes les mieux connus, le plus aimé peut-être parce qu'il exprime *des sentiments faciles*, peut-être à cause du ronronnement harmonieux de ses vers, sans doute par ce mélange de mélancolie et d'enthousiasme qu'on y trouve. [...] Pour le cas plus particulier de la jeunesse égyptienne, Musset la séduit par *la facilité de sa langue, son art simple* de la composition [...] Sans doute, cette union du classicisme et du romantisme, un rien de pensée shakespearienne [sic], ce reflet des mots, *cet esprit léger*, tout cela attire et retient dans l'œuvre théâtrale de Musset³¹¹.

Loin d'être une mode passagère, l'auteur sera encore d'actualité, chez les Essayistes, quatre ans plus tard³¹². En décembre 1932, la célébration du centenaire de la venue de Lamartine en Orient se prépare avec fébrilité en ville, une reconstitution costumée devant avoir lieu sous l'égide des « Amis de la Culture Française en Égypte »³¹³. Symbole éclatant de cette admiration pour les « classiques français » : le « bal littéraire Victor Hugo », qui a lieu le samedi 13 avril 1935 dans la salle des fêtes du Lycée français³¹⁴. Il s'agit du le premier bal organisé par les Essayistes, et se tient sous le patronage du ministre de l'Instruction publique et du ministre de France³¹⁵. Le numéro de mars d'*Un Effort* annonçait en effet « un grand événement littéraire et mondain » : « à l'occasion du Cinquantenaire de Victor Hugo, [les Essayistes] ont décidé d'organiser un bal costumé en personnages du prodigieux écrivain et poète dont l'œuvre monumentale foisonne de types légendaires³¹⁶ ». L'événement « qui marquera la saison cairote³¹⁷ » est suivi par toute la presse : dans l'article « Romantisme : pas mort ! », *La Bourse égyptienne* suit en première page « l'essayage

³¹⁰ P. A., « Le centenaire de "La nuit de Mai" », *La Bourse égyptienne*, 12 mai 1934, rubrique « Poète prend ton luth... ».

³¹¹ *Idem*. Nous soulignons.

³¹² *Images*, n° 348, 16 mai 1936, annonce : « Mlle Aleya Fahmy a fait une conférence aux Essayistes, très applaudie, sur "L'Amour dans l'œuvre de Musset" ».

³¹³ Au Continental-Savoy, « entre autres attractions il y aura la reconstitution de la réception orientale offerte au grand poète, écrivain et homme politique, au cours de son voyage en Syrie, par Lady Stanhope [et] la fête en général dans les costumes du temps », annonçait « Mondanités », *Images*, n° 167, 26 novembre 1932, p. 21. La rubrique de la revue illustrée dans son numéro suivant informait cependant que « le Bal Romantique » avait été renvoyé à une date ultérieure par le comité d'organisation occupé dans « les belles cérémonies commémoratives du Prince des Poètes ». Un long article, illustré et documenté, célébrant « Le centenaire du voyage en Orient du poète Alphonse de Lamartine » paraîtra un mois plus tard : Valentine de Saint-Point, « Lamartine intime », *Images*, n° 171, 24 décembre 1932, p. 8-10.

³¹⁴ « Le Bal Victor Hugo aura lieu le 13 avril. Essayistes, inscrivez-vous et inscrivez vos amis ! », *Un Effort*, n° 53, avril 1935, p. 24.

³¹⁵ « Le bal Victor Hugo, premier bal des Essayistes », *La Bourse égyptienne*, 13 avril 1935, p. 3, que le quotidien annonce comme déjà « un succès de nouveauté, car on n'a pas toujours un bal littéraire à se mettre... sous les pieds ».

³¹⁶ « Un bal littéraire », *Un Effort*, n° 52, mars 1935, p. 5.

³¹⁷ « Comment honorer Victor Hugo ? », *La Bourse égyptienne*, 7 avril 1934, p. 2, reportait la question posée par le périodique *Le Jour* « à quelques personnalités parisiennes » à propos du cinquantenaire de l'écrivain : « sans participer à l'enquête, "les Essayistes" ont répondu : par un bal littéraire ».

des Essayistes à l'Opéra³¹⁸ ». On y lit que dans une atmosphère bruyante et un peu enfantine, une « horde assoiffée de littérature et de carnaval » avait obtenu l'exceptionnel soutien des ateliers du prestigieux théâtre pour les costumes : « on révolutionne pour le prochain bal Victor Hugo les ateliers de l'Opéra³¹⁹ », résume-t-on dans l'article. Dans un autre numéro de *La Bourse égyptienne*, une « Éphéméride » de première page tient à défendre l'esprit insouciant de ce bal, face à « des gens moroses qui l[ui] prophétisaient l'insuccès le plus complet, au nom de la dureté des temps, et de l'angoisse du lendemain³²⁰ ». L'auteur de l'article³²¹ blâme « ces Cassandre de malheur » qui, avec leurs « prédictions sinistres », avaient conseillé de fêter l'anniversaire hugolien « en déclamant sur le mode tragique les morceaux les plus sombres qu'ait écrits le grand poète³²² ». Le titre du billet est l'exhortatif « Dansons » : sans ignorer la menace de la guerre ou la misère de certains, il conclut sur une note vitaliste : « on a bien fait de danser. Il faut danser encore, même si c'est sur un volcan. Ne serait-ce que pour le défier ». Selon le quotidien donc, au nom de « l'élégance morale » et « du cran », l'initiative fut sans aucun doute un succès : « c'est aussi une leçon et un exemple³²³ ». Sur un ton plus désinvolte, la revue *Images* le décrit comme un « bal romantique, enthousiaste, épanouie, fervente [sic] de poésie, de nobles utopies, de philosophie humanitaire, de lyrisme amoureux³²⁴ ». L'auteur de l'article, qui signe sous le pseudonyme de « Kalame »³²⁵, remarque :

Au moment où l'on attaque à Paris, avec tant de violence, le génie de Victor Hugo, où l'on essaye de briser l'idole de tant de générations, c'est de notre Égypte que sera venue une réponse inattendue. Les iconoclastes peuvent s'acharner sur son œuvre, à l'intérieur de son pays ; au-dehors de la France, elle rayonne de son éclat que rien ne peut éteindre³²⁶.

Pour le journaliste, cet événement ne peut que susciter l'admiration, voire l'émotion : « un

³¹⁸ P. A., « L'essayage des Essayistes à l'Opéra », *La Bourse égyptienne*, sous-titré « Où l'on rencontre avant le bal les héros de Victor Hugo », 10 avril 1935, p. 1.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 7.

³²⁰ Z., « Éphéméride », *La Bourse égyptienne*, 19 avril 1935, p. 1.

³²¹ Le journaliste est probablement André de Laumoï, selon l'indication qu'en donnait Georges Henein, « Nos personnalités intellectuelles », *Un Effort*, Noël 1933, p. 5-6. De Laumoï était également membre du comité d'honneur de l'événement.

³²² *Idem*. Ces personnes y sont définies comme « ces pantins aux ressorts cassés », pour qui « Le Caire, comme le reste du monde, ne songeait qu'à s'enfuir dans le deuil de ses espérances et à rabâcher des bruits de guerre ».

³²³ *Idem*.

³²⁴ « Un bal Victor Hugo », *Images*, 20 avril 1935, p. 11.

³²⁵ De l'arabe *kalâm* : « parole, discours », ou du grec « plume » ?

³²⁶ *Idem*.

bal Victor Hugo ! C'est plus émouvant, plus éloquent que des conférences ou des études de revue, c'est un tribut d'admiration spontanée et désintéressée³²⁷ ». Les Essayistes expliquent en effet que « il aurait été banal d'organiser des conférences ; lui ériger un buste n'est guère de leur ressort³²⁸ ». Ainsi, « d'une manière vivante, attrayante », ils ont essayé de « redonner le souffle [à ses] personnages, [...] vivre en eux³²⁹ » et donner ainsi à beaucoup l'envie de relire les œuvres de l'auteur des *Orientales*. « Sans [y] chercher des "convictions politiques"³³⁰ », les Essayistes mettent en avant ce qui serait le caractère fédérateur du grand poète romantique : « n'a-t-il pas eu toutes les opinions ?³³¹ », se demandent-ils un peu naïvement. Dans ce compte rendu assorti de photos qui paraîtra en mai dans *Un Effort*, on parle de « salle comble, public élégant, gaieté de bon aloi³³² », résultat qui encourage le groupement à instituer chaque année « "Le Bal des Essayistes" qui aura un caractère littéraire ou artistique et qui constituera un événement mondain de la *season*³³³ », nous renseigne la revue. En voulant établir un parallèle avec la portée du romantisme en Europe, il nous semble pertinent de souligner combien au XIX^e siècle ce mouvement culturel renouvela profondément l'ensemble de la sensibilité créatrice, à la différence des tendances poétiques égyptiennes qui se trouvent, en cette période charnière de l'entre-deux-guerres, écartées des révolutions du pays, dont elles ignorent même souvent l'existence.

La pratique d'une réception de certaines gloires du passé, parfois sur un mode passéiste, ne s'aligne cependant pas sur *La Semaine égyptienne*, le journal « concurrent » d'*Un Effort*. Stavro Stavrinos, qui le dirige, compte sur la lisibilité contre les hermétismes et les avant-gardes afin de rester « accessible » et favoriser un certain devenir lettré des lecteurs³³⁴, alors que la revue des

³²⁷ *Idem.*

³²⁸ Michel Boctor, « Victor Hugo et les Essayistes, 1885-1935 », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 14.

³²⁹ *Idem.*

³³⁰ *Idem.*

³³¹ *Idem.* L'auteur ajoute : « on pourrait même avancer que ce serait encore chez lui que ses pires adversaires trouveraient la plus belle expression de leur propre pensée ».

³³² *Idem.* Les photographies sont reproduites en page 15. « Dernière heure », *La Bourse égyptienne*, 14 avril 1935, p. 5, constatait aussi « le bal Victor Hugo, premier essai des Essayistes, a été un succès » : « dans un joyaux entrain [...], il y avait du monde, beaucoup de monde ».

³³³ *Idem.* Cela était le souhait également de *La Bourse égyptienne*, « Dernière heure », *op. cit.*

³³⁴ C'est ainsi que les écrits futuristes de l'alexandrin Marinetti, accueilli chez les Stavrinos lors de sa visite officielle de 1938, n'ont même pas droit de cité dans la revue. Voir *infra*.

Essayistes se refuse à prendre parti pour telle ou telle école littéraire et les écrivains vers lesquels la revue porte son attention sont très divers³³⁵. *Un Effort* n'a de cesse d'affirmer son indépendance à l'égard des idées reçues et affiche des velléités polémiques, visant à sortir le monde intellectuel égyptien de sa torpeur. Fin 1932, une conférence sur « quelques révoltés dans la littérature contemporaine » est reçue comme un succès chez les Essayistes³³⁶. En 1930, à la suite de la visite en Égypte de Marinetti, chef de file du futurisme italien, Nelson Morpurgo présente le futurisme chez les Essayistes, il semblerait sans grand succès, et trois ans plus tard il intervient encore sur les « Poeti e poemi di domani », dont ceux des plus importants poètes italiens d'avant-garde, très probablement futuristes³³⁷. *Un Effort* s'interroge cependant sur la portée de cette poésie futuriste, et en 1932 le professeur Anchieri tient une conférence sur « quelques aspects de l'homme moderne », où il présente la valeur de la vitesse dans les arts, en assumant un point de vue éclairant toutes les avant-gardes :

Dadaïstes, surréalistes, cubistes, fonctionnalistes [sic], futuristes, nous ont présenté une réalité étrangement différente de la nôtre. Dans leurs sujets représentés avec intensité originale, quoique souvent incompréhensible, ils voulaient être à la fois peintres, sculpteurs, luministes, poètes et philosophes. Dans les œuvres de ces artistes, honnis comme des fous, luisaient parmi les erreurs des rayons de vérité. Il leur manquait une règle, une doctrine qui s'est révélée plus tard. [...] On y vit surtout du paradoxe, du parti pris, et de la convention³³⁸.

C'est le cas de Jules Lévy par exemple, qu'à la fin de 1930 déplore l'état de la littérature française contemporaine, qu'il définit comme révélant « une époque désabusée et ironique qui se contente de vivre en respirant le parfum qu'elle exhale et que pourtant elle sait passer³³⁹ ». Il se tourne alors du côté des « jeunes d'aujourd'hui comme Cocteau, pour la prose, les dadaïstes [sic], futuristes, etc. pour la poésie » qui, selon lui, « se livrent à des recherches ingénieuses et subtiles que ne traverse aucun souffle généreux, simple et sain. Ils accentuent et élargissent les fissures du

³³⁵ Nous avons relevé entre autres de longues analyses portant sur l'œuvre de Paul Morand, Paul Valéry, Mark Twain, Henri Barbusse, François Mauriac.

³³⁶ Par Maître Willy Chalom, avocat à la Cour, qui « fut chaleureusement applaudi » et remporta un « succès des plus flatteurs », signale la rubrique « Mondanités » d'*Images*, n° 167, 26 novembre 1932, p. 10.

³³⁷ *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*, XI, 47ème année, n° 97, 27 avril 1933, à l'époque où Morpurgo venait de publier le recueil de poèmes *Per le mie donne/ Pour mes femmes*. Pour la réception de cette plaquette et du futurisme en Égypte, voir *infra*.

³³⁸ « Dans les Jardins d'Academos. [Quelques] aspects de l'homme moderne », *Un Effort*, n° 25, 15 mai 1932, p. 16. Il s'agit de la suite d'une conférence publiée dans *Un Effort*, n° 23, 15 mars 1932.

³³⁹ « Réflexions » [sic], *Un Effort*, n° 7, 15 novembre 1930, p. 23.

grand édifice qui devra bien finir par s'écouler pour laisser le terrain à des nouvelles constructions de l'esprit humain³⁴⁰ ». Les innovations avant-gardistes sont donc considérées ici comme autant de troubles dans l'évolution linéaire de l'art.

Comme on peut le remarquer, les opinions exprimées par les auteurs des articles publiés par *Un Effort* n'engagent qu'eux et, d'une page à l'autre, d'un numéro à l'autre, les prises de position peuvent s'avérer contradictoires. Pour reprendre l'exemple de la célébration de Hugo, où « encore ce grand mort a-t-il la chance de continuer à être violemment pris à parti³⁴¹ », parmi les Essayistes ne manquent évidemment pas les défections et les critiques à l'initiative, reflétées aussi à l'intérieur de la polyphonique revue qu'ils animent. Aride Revo³⁴² polémique déjà sur la commémoration même d'un décès : cela « ne peut que paraître inutile aux yeux d'une position devant la vie³⁴³ ». En considérant qu'une « perte incommensurable » est plutôt celle d'auteurs qui n'ont « pas eu le temps de s'exprimer en entier³⁴⁴ », la mort de Hugo « ne peut pas et ne doit pas nous émouvoir [...]. La dette à la mort était payée », tranche l'Essayiste. Sa position face au poète romantique est sans nuances : « vidé, sucé jusqu'à la moelle par sa propre plume, [...] il n'avait plus qu'à se taire³⁴⁵ ». Revo fait suivre ces mots par une liste d'événements littéraires de 1885, l'année que le bal célébrait et qui avait vu également la disparition de Jules Vallès, « un révolté dont on a voulu taire le cinquantenaire³⁴⁶ ».

La joute est même une dynamique expressément voulue et recherchée par les Essayistes, qui organisent des « réunions contradictoires³⁴⁷ » sur un thème ou un écrivain, reflétant dans la revue le

³⁴⁰ *Idem.*

³⁴¹ Michel Boctor, « Victor Hugo et les Essayistes, 1885-1935 », *op. cit.*

³⁴² Il s'agirait d'un pseudonyme, comme le prouve d'ailleurs l'intérêt de cet Essayiste – qui signe avec des noms bien particuliers : A. Revo, Aride Revo, ou A. Revaux plus tard – pour les noms d'emprunt : « Les pseudonymes célèbres, recueillis par Aride Revo » sera publié dans *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 10.

³⁴³ Aride Revo, « En marge d'un cinquantenaire », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 11.

³⁴⁴ Comme Péguy, Alain Fournier, Psychari, Baudelaire, Lautréamont, selon Revo, qui illustre sa thèse en faisant l'hypothèse des décès accidentels de Céline, de Malraux, de Jules Romains, auteurs considérés indispensables : « le monde et la pensée humaine ont besoin d'eux puisqu'ils sont la pensée-même [sic] », *ibidem*, p. 11-12.

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 13.

³⁴⁷ Il en était question déjà dans *Un Effort*, n° 7, 15 novembre 1930, p. 18 : « Demain... ? » est le titre d'une enquête lancée à partir d'une réunion contradictoire qui avait eu lieu le 11 septembre. « Notre mouvement », *Un Effort*, n° 36, 1^{er} juin 1933, p. 36, rend compte d'une autre réunion de ce type sur le dernier roman de Elian J. Finbert, qui venait d'obtenir le Prix de la Renaissance 1933 pour son roman *Le Fou de Dieu* : « réunion dirigée par notre ami Gabriel Dardaoud, et où

miroir des dissonances internes au groupement. À ce propos, déjà en mai 1932 son secrétaire Sélim Ackaoui déplorait en effet un manque d'harmonie :

le travail, en général, peut être jugé satisfaisant, mais il se poursuit malheureusement sans méthode, à la va-comme-je-te-pousse. Le groupe – cela ne peut se discuter – progresse à une allure splendide. À en juger par les réalisations actuelles, quels merveilleux résultats obtiendrons-nous quand nous saurons enfin nous astreindre à plus d'ordre et de précision ! Il importe de prendre une juste conscience de nos responsabilités³⁴⁸.

« Sans méthode » et sans suivre aucune ligne éditoriale, les Essayistes sont ouverts à toutes les contributions et appellent à « la collaboration de tous ceux, de toutes celles qui, en Égypte, savent penser et écrire » : la revue demande en effet une « preuve de solidarité intellectuelle » venant de « toutes les personnes capables d'exprimer des opinions désintéressées sur des questions de leur compétence³⁴⁹ ». Ils disent avoir « besoin de tout » :

Pour nourrir et développer une activité aussi variée, nous appelons à nous toutes les personnes au cœur jeune. Par la souplesse de son organisation, notre groupe leur offre un champ unique pour se reconnaître [...]. Quels qu'ils soient, d'où qu'ils viennent, humbles ou puissants, mais tous magnifiés par une intense vie intérieure, tous pareils par l'élan, ceux qui regardent l'univers avec des yeux éblouis des enfants forment, ESSAYISTES ou non, la communauté inconsciente en qui veille la flamme de notre groupe³⁵⁰.

En soulignant toujours la jeunesse et la curiosité des contributeurs qu'ils cherchent, les Essayistes revendiquent « la souplesse » de leur organisation, qui permet la libre expression de chacun et, dans cet égalitarisme, la formation d'une « association supérieure » des esprits. Ces appels prennent bientôt des allures de textes publicitaires qui figurent sur la première page de chaque numéro, dont voici un exemple :

Si vous voulez quelquefois passer une heure charmante en même temps que sérieuse, si vous voulez suivre et participer à un mouvement intellectuel vivant, si vous voulez connaître des opinions non frelatées sur les auditions et les spectacles de tous genres en Égypte, si vous voulez librement exprimer des vues personnelles, parfois à rebrousse-poil, sur les choses de ce temps, abonnez-vous et collaborez à *Un Effort*³⁵¹.

Robert Blum prit la défense de l'œuvre. Soirée intéressante, [...] mieux qu'une froide causerie ». L'article de Dardaoud, « Entre l'Orient et l'Occident, un homme partagé : Elian J. Finbert » est publié en ouverture du numéro suivant d'*Un Effort*, n° 37, 1^{er} juillet 1933, p. 1-5, assorti d'une photographie de l'auteur francophone.

³⁴⁸ S. Ackaoui, *Un Effort*, n° 25, 15 mai 1932, p. 31. Sélim I. Ackaoui avait été, comme Albert Saltiel, un des collaborateurs du *Magazine égyptien*, au moins jusqu'à la fin de l'année 1931 : il y publiait des contes inédits, comme « Noël tragique », *Le Magazine égyptien*, 4^{ème} année, n° 142, 22 décembre 1928, p. 54-68.

³⁴⁹ *Un Effort*, n° 13, 15 mai 1931, p. 17, en gras dans l'annonce.

³⁵⁰ *Les Étapes : 1927-1931*, p. 14-15 ; les majuscules sont dans le texte.

³⁵¹ La première publication de cet appel se trouve dans *Les Étapes : 1927-1931*, p. 24.

Cependant, cette indépendance idéologique, et financière, a un coût : se contentant des cotisations des membres, du prix des abonnements, des ventes au numéro et des quelques pages de publicité, la revue est effectivement constamment déficitaire, comme le montrent les comptes qui sont régulièrement publiés³⁵². Cette transparence, expliquent les Essayistes, « répond d'ailleurs à un des principes essentiels de notre groupe : la probité par la clarté³⁵³ ». Le numéro d'*Un Effort* d'octobre 1935 commentera ainsi ce déficit : « voilà le prix de notre indépendance. Une Revue qui ne pratique ni le chantage ni la gémflexion est inévitablement appelée à lutter contre des difficultés matérielles qu'il lui appartient de surmonter³⁵⁴ ». *La Bourse égyptienne* soutient alors le groupe en se faisant l'écho de ses manifestations et de ses publications : « les Essayistes promettent une saison particulièrement brillante. Leur revue *Un Effort*, qui vient de paraître, en est un beau témoignage. Sous une couverture nouvelle, elle contient de fort bonnes choses », commente le quotidien, qui suggère : « *Un Effort* à poursuivre... par les rédacteurs – à lire... par tout le monde³⁵⁵ ». De son côté le groupement, qui appelle au soutien par la multiplication des abonnements, annonce : « *Un Effort* ne disparaîtra pas. Cela réjouirait trop ses ennemis », en concluant : « *Un Effort* est, et restera toujours en Égypte, la seule Revue désintéressée et le centre de l'Idée libre³⁵⁶ ».

³⁵² Plus ou moins régulièrement à partir de « Bulletin du groupe », *Un Effort*, n° 25, 15 mai 1932, p. 32, sont publiés les bilans de l'association. Cela montre que le bilan est déjà déficitaire pour chaque mois du premier quadrimestre 1932.

³⁵³ « Lisez ceci : cela nous intéresse », *Un Effort*, n° 25, 15 mai 1932, p. 32.

³⁵⁴ « À nos amis », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 23. Parmi ces difficultés d'ordre matériel, la difficile diffusion de la publication est évoquée encore en 1935 par José Canéri, rédacteur de *L'Égypte nouvelle*, qui écrivait aux Essayistes : « plusieurs numéros de votre revue *Un Effort* me sont, par hasard, tombés sous la main. Je dis bien "par hasard", la conspiration du silence étant hermétiquement assurée par les vendeurs et par les imbéciles », dans une lettre du 8 mai 1935 publiée dans *Un Effort*, n° 56, p. 23-24. Canéri admire la tenue littéraire de la revue, alors que Georges Corm, dans une lettre datée du 26 avril 1935, *idem*, en salue le courage.

³⁵⁵ « Chez les Essayistes. Un Effort et des conférences », *La Bourse égyptienne*, 18 octobre 1934, p. 5, du dernier numéro de la revue signale, notamment, « l'excellente étude » de Scandar Fahmy, « un article spirituel » de Georges Henein et les réponses de Georges Duhamel et du Dr. Taha Hussein à l'enquête ouverte par le groupe. De plus, sont publiés des commentaires à ces réponses et à la « Lettre à une jeune fille de bonne famille » de Henein.

³⁵⁶ *Idem*.

***Un Effort* vers la modernité. L'entrée de Georges Henein dans le champ**

Les Essayistes, soucieux de comprendre l'actualité littéraire, culturelle et historique qu'ils sont en train de vivre, se proposent d'organiser pour la saison 1933 un cycle de conférences cohérent et vaste, sur « les caractères de notre temps », comme il était annoncé par l'article d'*Images*³⁵⁷. À partir du numéro de Noël 1933 en effet, Georges Perret, professeur agrégé de philosophie au lycée Pasteur de Neuilly, présentait un cycle intitulé « Situation du présent », dans lequel il entreprenait l'étude de « quelques aspects de l'énorme crise spirituelle qui traverse le monde³⁵⁸ ». Pour mener son analyse des « causes qui expliquent la présence de formes politiques et de situations économiques tragiquement actuelles³⁵⁹ », Perret, dans au moins trois numéros³⁶⁰, esquisse un tableau général de l'Europe, sa crise de la production, la montée des dictatures et des nationalismes, puis traite de la situation de la France et enfin décrit les tendances littéraires en acte en revenant sur les « quelques génies [qui] planent au-dessus de la mêlée³⁶¹ ». Perret identifie tout d'abord l'origine de la crise mondiale avec la crise du système économique et social du capitalisme :

À travers les décombres d'un capitalisme ruiné et ruineux, des peuples de plus en plus conscients d'eux-mêmes, formés d'individus devenus adultes, cherchent à tâtons, la formule de la loi politique qui, en chaque pays, et selon le génie de chaque nation, réglera les rapports économiques et sociaux de manière à permettre à chaque homme l'accession à l'humanité³⁶².

Une telle approche scientifique à ce genre de thématiques nouvellement abordées, ainsi que le vocabulaire utilisé, marquent un réel changement de ton par rapport aux articles d'*Un Effort*

³⁵⁷ « Pour en dégager une conclusion générale définissant les tendances de l'âme d'aujourd'hui », dans AA. Ancona, « Groupes intellectuels d'Égypte, Les Essayistes », *op. cit.*

³⁵⁸ Introduction à Georges Perret, « Situation du présent », *Un Effort*, Noël 1933, p. 12.

³⁵⁹ *Idem.*

³⁶⁰ La présentation de la partie conclusive de l'étude de Perret, en date du 30 novembre 1930, fait référence à la suite du texte du professeur qui serait publiée dans les numéros d'*Un Effort* de janvier et février 1934. Ces numéros, dont nous n'avons que quelques informations lacunaires, ne font malheureusement pas partie de ceux que nous avons pu consulter. Le développement de l'étude était ainsi synthétisé dans « Situation du présent », *Un Effort*, n° 42, mars 1934, p. 8 : « Monsieur Georges Perret avait analysé avec précision les causes du malaise mondiale que nous traversons, indiqué la position de la France fidèle à ses institutions démocratiques, au milieu d'une Europe "démarrée", et enfin étudié la pensée et dissocié les tendances des grands écrivains français du moment, accusateurs publics qui, tous, proscrivent les errements des régimes établis, mais n'osent recommander la dictature, de droite ou de gauche fût-elle ».

³⁶¹ Il est question de Bergson, Renan, Valéry, Mauriac, Malraux, qui « analysent le mal sans proposer de remèdes ». À ce propos, l'auteur se demande de façon rhétorique : « mais est-ce bien le rôle de la littérature de donner des avis politiques ? N'est-elle pas plutôt chargée d'exprimer seulement les souffrances et les besoins d'une époque ? Or, à cet égard, notre littérature n'a pas failli à sa mission », *idem.*

³⁶² *Ibidem*, p. 9.

publiés jusque-là, et auront un impact fondamental dans la suite de l'évolution de la revue. En effet, si une écoute plus attentive et impliquée de la difficile situation contemporaine semblait se faire ressentir parmi les Essayistes, *Un Effort* avait publié en juin de la même année un « Hommage aux Morts de la Guerre³⁶³ » et une « Complainte des Chômeurs »³⁶⁴, au ton lyrique typique des jeunes Essayistes. La citation de Roland Dorgelès qui figurait sur la page de couverture revenait sur les sentiments d'un survivant : « Un rêve ! / Un vrai rêve, qui vous grise, vous étourdit, vous obsède.../ Tous les hommes de mon âge ont fait le même pendant la guerre : revenir vivant³⁶⁵ ». Les textes de ce numéro exprimaient déjà le désespoir et la révolte, et quelques mois plus tard, sur les mêmes thématiques, dans *Un Effort* figure une protestation beaucoup plus amère contre « Le monde sans âme », signée par Georges Henein. Face à la montée des nationalismes, l'auteur s'interroge sarcastiquement sur l'humanité d'un monde privé d'âme : « à quoi servirait-elle ? Certainement pas à fabriquer des canons, son plat du jour, ni des mitrailleuses, ces délicats entremets, ni de gaz asphyxiants, ces arômes de la civilisation, ni des mouchoirs de deuil³⁶⁶ ».

Ce jeune homme à peine arrivé de Paris après y avoir fait ses études – en particulier au lycée Pasteur de Neuilly où le professeur Georges Perret enseignait³⁶⁷ –, comme c'était le cas de nombreux enfants de familles notables de l'*intelligentsia* cairote à l'époque, s'était fait remarquer³⁶⁸ pour la première fois dans le numéro de novembre 1933 d'*Un Effort*³⁶⁹ pour son ton caustique et

³⁶³ Honoré Sulong, « Hommage aux Morts de la Guerre », *Un Effort*, n° 36, 1^{er} Juin 1933, p. 1-8. Les éditions « Les Essayistes » avaient publié une plaquette de Sulong au même titre, comme annoncé par *Un Effort*, n° 37, 1^{er} juillet 1933, p. 33 (voir *supra*, note 209).

³⁶⁴ Gabrielle Auby, « Complainte des Chômeurs », *Un Effort*, n° 36, 1^{er} Juin 1933, p. 14-15.

³⁶⁵ L'adaptation cinématographique par Raymond Bernard du roman *Les Croix de bois* (Albin Michel, 1919) de Dorgelès venait de sortir au cinéma en 1932.

³⁶⁶ Georges Henein, « Le monde sans âme », *Un Effort*, n° 39, 1^{er} décembre 1933, p. 2-4. Le texte est accompagné d'une illustration représentant des manifestants qui marchent sur l'image d'un crâne de mort au béret de soldat et au masque à gaz, assortie de la note « Extrait du *Monde* », la revue française fondée par Henri Barbusse en 1928.

³⁶⁷ Nous pouvons donc émettre l'hypothèse que la présentation du cycle de Perret, voire l'idée même de publier une étude de ce type, a été l'œuvre de Georges Henein, qui aurait personnellement obtenu la contribution du professeur de philosophie pour la revue. À son arrivée chez les Essayistes, alors qu'il était probablement presque inconnu du groupement et de tout Le Caire, il l'a peut-être même utilisée comme moyen de se faire accepter, avant de devenir un meneur et un novateur à l'intérieur d'un groupement consolidé.

³⁶⁸ La première référence dans la presse de sa présence remarquée au Caire serait un article non signé d'*Images*, 14 octobre 1933 : « Je n'aurais garde d'oublier Georges Henein qui arrive toujours [à la librairie « Le Papyrus »], un disque sous le bras. Sans doute se rend-il chez le vendeur de disques en tenant des journaux à la main », cité dans Marc Kober, *Georges Henein : l'éclat de la ténuité. Itinéraire d'un écrivain francophone entre Égypte et Europe au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 8.

³⁶⁹ Berto Farhi, dans « Un très grand écrivain égyptien », *Hommage à Georges Henein – Dernier cahier de littérature*

mordant. À la suite d'un article relativement élogieux portant sur *Ann Vickers* de Sinclair Lewis, il évoquait en quelques lignes *Palace-Égypte*, un récit de voyage par Francis Carco, en le qualifiant, tout simplement, de « nul »³⁷⁰ :

D'une nullité écrasante, définitive, énorme, défiant toute concurrence. L'intrigue — en voulant bien supposer qu'il y en ait une — est d'une indigence de primaire, et les descriptions [...] des cartes-postales illustrées à envoyer aux parents pauvres... Monsieur Francis Carco a besoin d'argent. Dieu veuille qu'il en fasse assez, pour nous éviter le retour de pareilles calamités...³⁷¹

Dans le numéro d'*Un Effort* de Noël, Henein n'oublie d'ailleurs pas de faire ses vœux *sui generis* à cet auteur : il souhaite « à Monsieur Francis Carco, de ne pas nous revenir au Caire avant longtemps », mais en ajoutant, entre parenthèses, « aux marchands locaux de tomates, d'oignons et de pommes avariées le prompt retour de Monsieur Francis Carco ». Provocateur, il ne néglige pas l'adresse directe au lecteur auquel il vaut faire signe : « et au lecteur de ces lignes je souhaite de n'avoir rien à se faire souhaiter par l'auteur de ces lignes³⁷² ». En décembre 1933, Henein collabore également à la revue *Images*³⁷³ en publiant « une gentille impertinence dans son portrait des sommités locales de l'École Française de Droit³⁷⁴ », selon l'analyse de Nicolas Fargues. Impertinences, provocations, ton mordant, ce sont autant d'outils que le jeune Henein met en place pour essayer de se faire une place dans ce monde fait de mondanités, de bals et de clubs auquel il

appliquée, Le Caire, La Part du sable, 1974, p. 64, témoigne : « j'avais lu dans *Un Effort*, des Essayistes, son premier texte sur un film de cow-boys ». Il s'agit sans doute de « Cinélaïus », publié dans ce même numéro de la revue : *Un Effort*, n° 38, 1^{er} novembre 1933, p. 27-28.

³⁷⁰ Un compte-rendu très critique de cette œuvre venait d'ailleurs d'être publié par un autre Essayiste, Jean Moscatelli, dans *La Semaine égyptienne*, 15 octobre 1933, p. 20, où on peut lire : « Il ne s'agit là que d'un reportage romancé si bâclé en un tournemain. [...] Des chroniqueurs qui ne pensent nullement ce qu'ils écrivent – je le sais pertinemment – ont salué *Palace-Egypte* avec des génuflexions et des ah ! émerveillés. C'est une mauvaise plaisanterie. Il fallait enfin dire son fait à ce livre. Voilà ».

³⁷¹ Georges Henein, « *Palace-Egypte* par Francis Carco », *Un Effort*, n° 38, 1^{er} novembre 1933, p. 21, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 300. Dans le numéro suivant d'*Un Effort*, Henein se réfère de nouveau à l'ouvrage de Carco, en le prenant comme emblème de la catégorie de lecteurs « qui ne comprennent rien à Céline », donc, pour l'auteur francophone, à la littérature : il oppose la lecture de *L'Église*, dont il est en train de traiter, à la « passion pour les *Palace-Egypte* que nous savons », dans « Les Livres. *L'Église* (par Louis Ferdinand Céline) », *Un Effort*, n° 39, 1^{er} décembre 1933, p. 26.

³⁷² Georges Henein, « En marge du mois : souhaits à un peu tout le monde... », *Un Effort*, Noël 1933, p. 16, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 304.

³⁷³ Pour plus d'informations sur ce magazine illustré, fondé à la même période qu'*Un Effort*, se référer à l'article d'Élodie Gaden, « Le magazine *Images* (1929-1969). Fortune d'un hebdomadaire illustré mondain francophone », dans J.-Y. Empereur et M.-D. Martellière (dir.), *Presses allophones en Méditerranée, op. cit.*, p. 63-83.

³⁷⁴ Nicolas Fargues, *Incidences d'un parcours consenti : présentation de l'œuvre de Georges Henein de 1933 à 1973*, mémoire de D.E.A. en Lettres modernes, sous la direction de Michel Murat, soutenu en 1995 à l'Université Paris IV, p. 12. L'article, que nous reproduisons dans les annexes iconographiques (image 12), avait paru dans *Images*, n° 221, 9 décembre 1933, p. 13, richement assorti de photos, d'où son titre « Images d'un examen ».

n'appartient pas encore. C'est l'explication qu'en donne Pascale Roux dans son étude sur les « écritures polémiques » de Georges Henein : l'audace et la véhémence qu'il affiche d'emblée, lors de son entrée dans le milieu littéraire égyptien, « en opposition claire et détonante³⁷⁵ » avec celui-ci, ont en effet une finalité énonciative : elles sont « un moyen d'assurer une audience – fût-elle scandalisée – à un auteur qui n'a alors aucune légitimité sur la scène francophone cairote³⁷⁶ ».

Dans ce but, le jeune polémiste opère dans le double registre de la provocation et de l'affrontement direct avec les personnalités reconnues de la presse et les conférenciers les plus suivis dans la ville du Caire. Ainsi, dans le même numéro d'*Un Effort* où paraissent ses « souhaits à un peu tout le monde » qu'on vient de voir, Henein se réfère-t-il aux « personnalités intellectuelles³⁷⁷ » que sont André de Launois et Henri Peyre : le premier est le rédacteur en chef du prestigieux quotidien *La Bourse égyptienne*, le deuxième est professeur de littérature française à l'Université du Caire. Déjà dans ses « vœux », il souhaitait à Martin du Gard « d'entendre Monsieur Henri Peyre parler des "Nouvelles Littéraires" », premier signe d'une référence faite d'admiration. Seulement deux pages plus loin, il exprime son approbation devant les conférences tenues par Peyre en les comparant même à celles de Bergson à la Sorbonne³⁷⁸. Ses cours sur « l'héritage du passé dans la littérature française contemporaine » sont définis « brillants » par le jeune Essayiste, qui ne cache pas ses éloges : « ce fut superbe³⁷⁹ ». Particulièrement significative venant d'un polémiste en herbe, la remarque que le professeur est « armé d'une verve la plus aiguisée qui soit » se double néanmoins d'une dure objection, qui ne tarde pas à achever le normalien : accoutumé au public

³⁷⁵ Pascale Roux, *Georges Henein : écritures polémiques*, thèse de doctorat en langue, littérature et civilisation française soutenue à l'Université Paris III – Sorbonne nouvelle en décembre 2009, sous la direction de Dominique Combe, p. 144.

³⁷⁶ *Idem*.

³⁷⁷ « Nos personnalités intellectuelles » est le titre de la rubrique dans laquelle Henein traite d'André de Launois, *Un Effort*, Noël 1933, p. 5-6.

³⁷⁸ Georges Henein, « Les Conférences. Le Cour public de Monsieur Henri Peyre », *Un Effort*, Noël 1933, p. 18 : « je pense qu'il sera bientôt des cours de Monsieur Peyre comme de ceux que donnait, dans le temps, Monsieur Bergson à la Sorbonne ». Sur le philosophe spiritualiste français, Alexandre Koyré, titulaire de la chaire de Philosophie à la Faculté des Lettres de l'Université Égyptienne, prononcera une conférence chez les Essayistes le 5 avril 1934, comme annoncé par *La Bourse égyptienne*, n° 76, 3 avril 1934, p. 2.

³⁷⁹ Henein ajoute que la qualité littéraire de ces cours, menés « avec force, clarté et justesse, parfois avec art », est « très certainement remarquable », *idem*. « Le cours public de M. Peyre », à la une de *La Bourse égyptienne*, n° 284, 7 décembre 1933, illustre avec un cliché de la salle de la Société Royale de Géographie « assaillie [par] des auditeurs jusque sur les marches de l'estrade », le compte rendu par André de Launois, « M. Peyre parle de la littérature d'avant-guerre », *idem*, p. 7, qui écrit que la deuxième leçon du professeur fut suivie, parmi les nombreuses personnalités, par Taha Hussein et Saddik Henein Pacha.

égyptien, il s'est habitué à faire des concessions à une assistance constituée de « esprits enclins à la liquéfaction cérébrale », de « élégants envoy[ant] leurs valets leur retenir ou leur réchauffer un siège³⁸⁰ ».

Quant à la « personnalité intellectuelle » de De Launois, « ce fidèle ami des Essayistes³⁸¹ », Henein en salue d'abord son caractère exceptionnel dans le panorama égyptien, ainsi que la justesse de sa langue et de son style, vigoureux et aigu, à la formule « simple et claire, cartésienne³⁸² », d'un journaliste qu'il définit « académique », « voltairien ». Pourtant, tant de perfection ne serait pas toujours au service des « idées », selon Henein, puisqu'elles sont « un peu trop soucieuses de ne s'attaquer qu'aux choses qu'on peut démolir sans dam aucun et en recueillant par surcroît les applaudissements attendris d'une classe de gens trop distingués³⁸³ ». Dans cette description du « bon journalisme », conformiste et modéré, très apprécié au Caire ou à Alexandrie, il nous semble presque lire une énumération de tout ce que Henein abhorre. On comprend donc qu'il vise à écrire de façon diamétralement opposée, pour ce qui est du style irrévérent, non exempt de violence, visant à dynamiter un ordre social ankylosé, ses bienséances bourgeoises, cherchant même à froisser, sinon insulter, ses élégants « enclins à la liquéfaction cérébrale ».

« Soucieux d'une reconnaissance immédiate de sa précocité³⁸⁴ », Henein ne s'arrête pas à la bienséance ou au blasphème pour transmettre son message prônant la révolte contre le carcan social et le pouvoir des classes bourgeoises conservatrices. Il écrit ainsi un certain nombre de courts récits tournant en dérision les préjugés de la bourgeoisie³⁸⁵, et conclut son premier texte paru dans *Un*

³⁸⁰ *Idem*. Quelques mois plus tard, dans *Un Effort*, n° 42, mars 1934, p. 24, un Essayiste signant comme « Polyphile II » souligne encore à propos des conférences de Peyre : « il n'y a rien de plus dangereux que la facilité. [...] Dans trois sur quatre de ses cours de la deuxième session, il apparut que sa pensée manquait de précision et de centre. Le premier des quatre nous valut un éreintement un peu rapide des « jeunes » d'après-guerre. [...] C'est parce que nous avons mis gros sur monsieur Peyre que nous sommes aujourd'hui si exigeants ».

³⁸¹ « Nouvelles du Groupe », *Un Effort*, n° 35, 30 avril 1933, p. 32. Animateur des réunions amicales des Essayistes déjà en 1930 (« Nouvelles du groupe », *Un Effort*, n° 8, 15 décembre 1930, p. 41), De Launois avait « acquis des droits imprescriptibles à la reconnaissance des Essayistes », selon A[lbert] S[altiel], « Au Continental. Au nom de l'Égypte, "Les Essayistes" célèbrent le Centenaire de J. W. Goethe avec la collaboration des A.C.F.E. », *op. cit.*

³⁸² Georges Henein, « Nos personnalités intellectuelles », *op. cit.*

³⁸³ *Ibidem*, p. 6.

³⁸⁴ Nicolas Fargues, *Incidences d'un parcours consenti*, *op. cit.*, p. 12.

³⁸⁵ Citons, à titre d'exemple, « Histoire triste », *Un Effort*, n° 55, juin 1935, p. 18, repris dans *Georges Henein. Œuvres*, *op. cit.*, p. 184-185 ; « Midi », *Un Effort*, n° 46, août 1934, p. 6-7, présenté comme extrait d'une « étude inachevée et à paraître » : « Vie de la rue », qui sera publiée par *Un Effort*, n° 53, avril 1935, p. 1-3, repris dans *Georges Henein. Œuvres*, *op. cit.*, p. 176-180. Ou encore, « Carnet privé de Florent Vitrebleu », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 7-8.

Effort avec un hymne à l'insoumission : « il n'est rien de plus grand que la révolte...³⁸⁶ », les points de suspension ouvrant sur tous les possibles. Il adresse une « Lettre à une jeune fille de bonne famille » qui débute avec la déclaration : « j'aime toutes les révoltes³⁸⁷ ». La « virulence créatrice » de l'homme, sa spontanéité, sont à défendre face au poids uniformisant de la société, selon l'argumentation de l'auteur, qui considère comme « la seule attitude permise » celle de lutter contre « la médiocrité des gens », « la lamentable myopie mentale », « l'arbitraire imbécile du comportement normal, convenable et recommandé » :

On n'existe qu'autant que l'on s'oppose à un milieu quelconque. On n'existe donc qu'autant qu'on se révolte ! Acquiescer, c'est renoncer. Au contraire se révolter, c'est se maintenir intégral, total, un, dans sa vertu comme dans ses vices. C'est dénier la validité des préceptes civiques à l'usage des épiciers enrichis ; c'est vomir d'un seul coup d'estomac toutes les institutions pour la réglementation de la nature humaine et l'encouragement de la décadence³⁸⁸.

Dans sa désobéissance, qui est de la provocation et de la rébellion, Henein s'emploie à véhiculer des messages forts afin de secouer la torpeur et le conservatisme ambiants, qu'il s'emploie à représenter dans des « scènes de la vie présente » où « l'ordre règne »³⁸⁹. Dans le récit qu'il nomme ainsi, il symbolise « l'ordre qu'il faut » par la grossièreté d'hommes dit « distingués » parce que riches, par la fausseté de sociétés philanthropiques tenues souvent par des femmes lascives, par la corruption des forces de l'ordre, même par la fréquentation diffuse de « une certaine poudre blanche » que l'on respire, et cela en opposition cuisante avec la condition d'un chômeur « avec de la haine plein les yeux³⁹⁰ ». « Une haine légitime, nécessaire, régulière, que j'approuvais », déclare même l'auteur, qui change de cadre pour s'intéresser à la dignité de cet homme qui éprouve, face à la charité mesquine, « la haine la plus magnifique dont l'homme soit fait. Celle qui lui épargne la soumission finale, qui le sauve de l'asservissement abject à l'homme, pire ou meilleur que lui³⁹¹ ».

³⁸⁶ Georges Henein, « Ann Vickers », *Un Effort*, n° 38, novembre 1933, p. 21, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 297-300, dans lequel il définit Sinclair Lewis comme « un fier tombeur d'idoles ».

³⁸⁷ Georges Henein, « Lettre à une jeune fille de bonne famille », *Un Effort*, n° 47, octobre 1934, p. 18. L'article avait été défini comme « spirituel » par *La Bourse égyptienne* (« Chez les Essayistes. Un Effort et des conférences », *op. cit.*), qui ajoute néanmoins, entre parenthèses : « malgré un fâcheux p. s. ». En voir la reproduction dans les annexes iconographiques : images 13 et 14.

³⁸⁸ *Idem.*

³⁸⁹ « L'ordre règne : scène de la vie présente » est le titre du récit bref publié dans *Un Effort*, n° 45, juillet 1934, p. 6-7, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 174-175.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 7.

³⁹¹ *Idem.*

À la même période, Georges Henein publie, probablement à compte d'auteur, une « fiction à vivre », *Suite et fin*³⁹² : dans cet « acte-prétexte³⁹³ » il poursuit sa critique acerbe de « l'État bourgeois » et du fascisme, « succursale du bourgeois³⁹⁴ ». Parmi les personnages incarnant chacun une figure sociale (« un capitaliste, un curé, un journaliste en série, un anarchiste », etc.), rassemblés dans une antichambre où ils attendent de « mourir de civilisation³⁹⁵ », il y a également un chômeur « qui ne s'exprime que par des idées³⁹⁶ », comme il est décrit par Aride Revo, camarade essayiste de Henein. Dans cette antichambre rassemblant à « un tribunal imaginaire composé des principaux personnages de la société bourgeoise », comme le dira plus tard le même Henein³⁹⁷, le chômage est dépeint comme une condition non seulement sociale, mais comme un état de l'esprit qui concerne toute l'humanité ; le sentiment qu'il produit n'est autre que la pitié :

J'ai pitié de l'homme et horreur de dieu ! Pitié de l'homme que plus il pense, plus il souffre. Pitié de l'homme qui avance au milieu du progrès, avec l'impossible désir de s'en aller pour de bon. Pitié de l'homme qui est engrené dans une machine qu'il ne peut pas arrêter et qui a honte, honte, honte, de crier sa douleur. Pitié de l'homme prisonnier d'une, d'une seule et criminelle certitude : celle de ne jamais pouvoir être en règle avec sa conscience, d'être toujours en retard sur elle. Il n'y a rien à faire – ou tout. Un infini en vaut un autre.

Dans la « fierté de celui qui refuse l'humiliante condition que le monde lui réserve³⁹⁸ », sa prise de parole courageuse revendique « le droit au respect », se moque du capitaliste, de la civilisation et de la morale, et véhicule un message dans lequel une part fondamentale est donnée encore à la « haine », explicitée d'un nom différent : « le communisme c'est une haine unanime qui a raison. [...] Le communisme en marche est peut-être, lui, au centre de l'avenir...³⁹⁹ ». Ce n'est pas par hasard si, dans l'apostrophe à De Launois que nous avons vue, après l'esquisse de son style

³⁹² « Impossibilité en un acte, fiction à vivre, abstraction à pardonner », est le sous-titre de la saynète d'une vingtaine de pages, publiée par l'Imprimerie Centonze, au Caire, en 1934, reprise dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 162-172. Nous reproduisons la page de garde de l'édition originale dans les annexes iconographiques (image 15). La pièce a été représentée pour la première fois en public, à notre connaissance, par la Compagnie Les Lycaons, dans la mise en scène de Laurent Peyrat assisté par Perrine Derouane, au Théâtre du Temps dans le 11^e arrondissement de Paris, du 21 novembre au 20 décembre 2016, signe d'une étonnante revie littéraire.

³⁹³ A. Revo, « Suite sans fin à une *Suite et fin* », *Un Effort*, n° 41, février 1934, p. 18.

³⁹⁴ Georges Henein, *Suite et fin, op. cit.*, p. 169.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 161.

³⁹⁶ A. Revo, « Suite sans fin à une *Suite et fin* », *op. cit.*

³⁹⁷ En se référant à l'œuvre de Rimbaud, dans « Bilan du Mouvement Surréaliste », *Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 8, octobre 1937, p. 646, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 366.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 647. Henein y esquissait les traits saillants des *Chants de Maldoror* de Lautréamont.

³⁹⁹ *Suite et fin*, dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 170.

châtié, immédiatement suivait la référence politique, sans équivoque : « il est trop facile de crier aujourd'hui à l'agonie du Marxisme, pour que nous vous l'ayons vu faire, avec plaisir, cher et grand confrère⁴⁰⁰ », s'adressait au rédacteur en chef de *La Bourse égyptienne* Henein. C'est justement là où le bât blesse, et le faux pas du journaliste dans le domaine politique ne peut pas rester impuni pour Henein, surtout dans le rapprochement qu'il fait avec un autre article signé par De Launois, cette fois sur le nazisme. Le jeune polémiste considère que la gravité de tels sujets requiert une attitude plus rigoureuse que celle tenue habituellement par l'auteur des « souriantes et réjouissantes éphémérides » paraissant dans *La Bourse* : « le sérieux absolu qu'exige l'examen des questions politiques du présent contrarierait [son] esprit⁴⁰¹ », considère avec sarcasme Henein, qui entend justement transmettre, à une Égypte mondaine et cosmopolite dont il va devenir partie prenante, les visions politiques qu'il a connues en Europe à côté des antifascistes et des amis surréalistes.

Georges Henein n'a effectivement même pas vingt ans quand il revient au Caire, après une jeunesse passée dans les différentes capitales européennes dans lesquelles son père est diplomate égyptien⁴⁰², et avoir fait ses études entre Rome et Paris⁴⁰³. Ces villes, avec Madrid en état de guerre sous la dictature militaire, et Le Caire bien sûr, ont été des lieux fondamentaux dans sa formation intellectuelle : jeune garçon, il avait connu le bouleversement de voir son père Saddik, haut fonctionnaire du gouvernement, parmi les prisonniers politiques détenus au Caire par les autorités britanniques, considéré comme coupable par les Britanniques pour avoir milité dans le mouvement

⁴⁰⁰ Georges Henein, « Nos personnalités intellectuelles », *op. cit.* Il n'est sans doute pas anodin que dans ce même numéro de la revue soit annoncé une étude sur le marxisme, par M. G. Daynac, *Un Effort*, Noël 1933, p. 11.

⁴⁰¹ *Idem.*

⁴⁰² Nous rectifions la reconstruction biographique faite par Nicolas Fargues, « Les mots contre soi : Georges Henein (1924-1973) étapes choisies d'un parcours dans le siècle », dans *Entre Nil et sable, op. cit.*, p. 154, et reprise en annexe de *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 994, dans laquelle il est question d'une installation à Bruxelles de la famille Henein vers 1923, dont le père Saddik aurait été chargé de mission pour les cabinets ministériels du roi Fouad. À la lumière de la découverte dans les archives Henein et Farhi d'un dossier de documents autographes écrits en français et en anglais par Saddik Henein Pacha, dans lesquels il retrace son parcours professionnel, nous situons en Égypte le haut fonctionnaire égyptien et sa famille pendant l'année 1923, quand Saddik est détenu politique dans les Barracks Kasr el-Nil, puis député de la Banlieue du Caire après les élections qui s'étaient tenues en fin d'année. Sa première mission diplomatique en Europe date de février 1925, en tant que ministre plénipotentiaire du gouvernement égyptien à Madrid.

⁴⁰³ D'abord, à partir de février 1925, à Madrid pendant un an, puis à Rome jusqu'en décembre 1929, où Henein fréquente le lycée Chateaubriand (lettre du proviseur du lycée au ministre Henein, Rome, le 17 décembre [1929], inédite, archives Henein et Farhi). Il terminera ses études à Paris, au lycée Pasteur de Neuilly-sur-Seine, puis il s'inscrit en Droit et finit sa licence en Égypte, à l'École Française de Droit du Caire. Nous reproduisons dans les annexes iconographiques (image 16) une photographie inédite de Saddik Henein Pacha et d'un jeune Georges Henein datant de ces années (archives Henein et Farhi).

indépendantiste⁴⁰⁴. À peine adolescent, en Europe il a assisté de tout près au spectacle du monde en train de changer, y a vécu à la première personne l'actualité la plus brûlante : à Rome, collégien, il assiste à la mise en place de la dictature de Mussolini, avec la suppression de toutes les libertés et l'institution d'une police militaire ; à Paris, jeune étudiant, il participe à la rébellion politique de l'antifascisme⁴⁰⁵, en particulier celle menée par des expatriés italiens, s'accompagnant de réflexions culturelles partagées par les mouvements avant-gardistes, comme le surréalisme. De retour en Égypte, naturellement confronté à sa propre condition identitaire de francophone appartenant à l'élite cosmopolite, ce fils de pacha qui a assisté à l'Histoire en marche en Europe trouve dans le groupement des Essayistes tout d'abord un cercle dans lequel se confronter à des jeunes de son milieu, mais surtout une tribune d'expression de sa virulence contestataire, au travers de leur revue *Un Effort*.

Georges Henein semble en effet avoir pris à la lettre l'appel des Essayistes, présentant leur revue comme un espace de liberté d'expression, même « à rebrousse-poil⁴⁰⁶ ». Le groupement, qui avait accueilli en novembre 1932 une causerie telle « Quelques révoltés dans la littérature contemporaine⁴⁰⁷ », de façon grandissante « désire rompre avec l'académisme qui est alors de mise dans le pays », explique Pascale Roux. Comme Aimé Azar l'expliquera quelques années plus tard, « parce que l'académisme était l'obstacle le plus visible, le plus immédiat aussi et, pour solides qu'en parussent en Égypte les assises, tout de même le plus vulnérable à cause de l'unanime état de révolte de l'art occidental, il devint tout naturellement ce dont d'abord la jeunesse voulut se libérer⁴⁰⁸ ». En 1935 l'hommage des Essayistes à Henri Barbusse saluera en l'écrivain à peine disparu « le premier à détruire les vieux décors impassibles où somnolait, telle une matrone repue, la littérature

⁴⁰⁴ Permis de visite accordé à « Mrs. Sadik Bey Henein and children (Camille et Georges) » pour le 1^{er} avril 1923, signé par le Directeur général du département européen du ministère de l'Intérieur britannique (archives Henein et Farhi).

⁴⁰⁵ Comme attestent les cartes de « membre actif » du « Comité de vigilance des intellectuels antifascistes » au nom de Georges Henein, l'une pour l'année 1936, l'autre ne reportant pas de date (archives Henein et Farhi), que nous reproduisons dans les annexes iconographiques (image 17).

⁴⁰⁶ Comme il est dit en conclusion de l'appel aux abonnements publié à plusieurs reprises dans la revue. Voir *supra*, note 351.

⁴⁰⁷ « Mondanités », *Images*, n° 167, 26 novembre 1932, p. 10.

⁴⁰⁸ Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 48.

française⁴⁰⁹ ». Le groupement se définissait lui-même comme un centre de contestation quand il appelait à soutenir « notre mouvement d'opposition aux lieux et dieux communs⁴¹⁰ ». Pascale Roux placera justement *Un Effort* « du côté des "hérétiques"⁴¹¹ », en empruntant les catégories bourdieusiennes d'hérésie et d'orthodoxie appliquées au champ littéraire. Henein se définit comme « négateur et hérétique⁴¹² » en 1935 ; « nous autres hérétiques » sera également le titre d'une rubrique d'*Un Effort* dans laquelle Henein fera paraître certains de ses textes⁴¹³. Tout en continuant à se partager entre Le Caire et Paris, où il s'inscrit à l'université⁴¹⁴, Henein participe aux activités des Essayistes pendant lesquelles « il se complaît, avec une arrogance enjouée, dans un rôle de civilisateur spirituel auprès de quelques-uns de ses jeunes compatriotes de bonne volonté⁴¹⁵ », selon la description qu'en fera Nicolas Fargues.

« En parfaite inadéquation avec [...] le conservatisme littéraire tout provincial du pays⁴¹⁶ », Henein est très vite connu dans le milieu pour son ton sans compromis, pour la violence de ses attaques et son goût prononcé pour la polémique. Ses « armes » polémiques, Henein les défend et les explicite un peu plus tard, dans un article qu'il décide de réécrire sur Duhamel, après l'avoir rencontré personnellement au Caire, dans lequel il répond au secrétaire des Essayistes :

⁴⁰⁹ « Henri Barbusse », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 15. Signé « Un Effort », l'article regarde le romancier communiste comme à un modèle de combattant pour la révolution : « à l'avant-garde d'une humanité souffrante mais fière, Henri Barbusse a, sans répit, offert l'exemple du dévouement à la cause des opprimés, de la résistance aux obscures et ambitieuses tyrannies », *idem*. Remarquons que l'un des premiers textes publiés par Georges Henein dans *Un Effort*, « Le monde sans âme », en décembre 1933, était accompagné d'une illustration extraite du *Monde* (voir *supra*, note 366), la revue que Barbusse avait fondée en 1928 et qui reflétait les débats qui animaient la gauche internationale. L'article signé au nom de la revue n'aurait pourtant pas eu l'aval de Henein qui, juste trois mois plus tard, parlait de « feu Barbusse, conformiste empaillé pour foires et fanfares », dans sa première lettre à André Breton, le 1^{er} janvier 1936 (inédite, fonds Jacques Doucet).

⁴¹⁰ « À nos amis », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 23.

⁴¹¹ « Du moins si l'on s'en tient à sa profession de foi », spécifie Pascale Roux, *Georges Henein : écritures polémiques*, *op. cit.*, p. 140. En adoptant l'analyse de Gisèle Sapiro (*La Guerre des écrivains*, Paris, Fayard, 1999) du champ littéraire français de la première moitié du XX^e siècle, Pascale Roux adapte au contexte francophone égyptien la division du champ en dominants et dominés, « vieux » et « jeunes », selon le degré de reconnaissance ou de notoriété et l'inscription ou la subversion des codes et des conventions établies.

⁴¹² « Oui nous sommes négateurs et nous sommes hérétiques/ À nous la violence qui détruira nos maîtres ! », dans « Le chant des violents », *Le Rappel à l'ordure*, Le Caire, 1935, p. 11, réédité avec quelques variantes dans *Les Humbles*, n° 6, juin 1935, p. 48, repris dans *Georges Henein. Œuvres*, *op. cit.*, p. 43-44.

⁴¹³ Georges Henein, « Carnet privé de Florent Vitrebleau », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 7-8.

⁴¹⁴ Comme attestent les cartes d'étudiant reproduites dans les annexes iconographiques (images 19 et 20) : de l'année 1935-1936 en deuxième année à la faculté de Droit, et de l'année 1937-1938 à la faculté de Lettres, également en deuxième année (archives Henein et Farhi).

⁴¹⁵ Nicolas Fargues, « Les mots contre soi », *op. cit.*, p. 155.

⁴¹⁶ *Idem*.

Il est exact, ô Boctor, que j'avais exprimé mon opinion de Duhamel dans un article mi-contrit, mi-vengeur et d'ailleurs parfaitement violent. Il est non moins exact que j'ai retiré cet article, [...] et ce à la grande indignation des camarades qui voulurent bien me traiter de renégat, de timoré, d'empaillé. Mais ce qui est beaucoup moins certain, c'est que j'aie changé d'opinion, d'armes ou de verbe⁴¹⁷.

Ironique, Gabriel Boctor commente à ce propos : « et croyez-moi, pour que Henein renonce à un papier de ce genre, c'est qu'il a été touché par la grâce⁴¹⁸ ». Dans le ton condescendant du secrétaire Boctor envers « l'enfant terrible du groupe⁴¹⁹ », comme le définira Sarane Alexandrian, « le Camarade Henein » qui profite d'une carte passée à Duhamel pour « y dessine[r] une petite faucille et un petit marteau⁴²⁰ », on peut partager l'avis de Cristina Boidard-Boisson⁴²¹ qui remarque que l'accueil réservé à ce fils de pacha est somme toute bienveillant. Nicolas Fargues suppose que l'arrivée de Henein « au sein du groupe y fait l'effet d'une révolution, y provoquant l'étourdissement secrètement admiratif de ses responsables⁴²² ». Réputé pour ses interventions provocatrices en public et ses bons mots, dont on a un aperçu également dans des écrits de ses camarades d'*Un Effort*⁴²³, Henein provoque également les réactions indignées de la part de certains lecteurs bien-pensants. Il participe par exemple à la rédaction du « Petit Larousse illustré (Dictionnaire à l'usage du monde bourgeois)⁴²⁴ » qui propose des définitions qu'on pourrait définir pour le moins anticonformistes d'un certain nombre de mots⁴²⁵, provoquant l'indignation d'une lectrice qui adresse justement à *La Bourse égyptienne* une lettre scandalisée. *Un Effort* choisit de reproduire la lettre signée « le Rêve », en la faisant suivre d'une réponse de Georges Henein, qui tourne en

⁴¹⁷ Georges Henein, « ...Duhamel grand petit-bourgeois », *Un Effort*, n° 48, novembre 1934, p. 10.

⁴¹⁸ *Idem*.

⁴¹⁹ Sarane Alexandrian, *Georges Henein*, Seghers, 1981, p. 13.

⁴²⁰ Gabriel Boctor, « Une heure avec Duhamel », *Un Effort*, n° 48, novembre 1934, p. 9.

⁴²¹ Cristina Boidard-Boisson, « Georges Henein : un cas de double appartenance culturelle », *op. cit.*, p. 112.

⁴²² Nicolas Fargues, *Incidences d'un parcours consenti*, *op. cit.*, p. 11

⁴²³ Jo Farna, « Du cinéma », *Un Effort*, n° 53, avril 1935, p. 16, présente les films projetés dans les différents cinémas du Caire, et, à propos du *Lac aux Dames*, il écrit : « ce film qui mérite l'attention a pour particularité d'exhiber une femme nue. Oui messieurs, toute nue ! Et l'on put voir les spectateurs, à cet instant pathétique, osciller tous en bloc, comme une houle. Vraiment la censure a de ces complaisances ! Et l'on s'étonnera d'entendre Georges Henein s'écrier « *O tempora ! ô mores !* » ? Où allons-nous ! Où allons-nous ! ». L'expression latine renvoie à l'article de Henein « Au secours de la presse » dont le sous-titre est justement « *O tempora ! O mores !* », *Un Effort*, n° 47, octobre 1934, p. 10-11, repris dans *Georges Henein. Œuvres*, *op. cit.*, p. 312-314.

⁴²⁴ *Un Effort*, n° 51, février 1935, p. 22-24, écrit avec Régie, Yvette Habib et Jo Farna, illustré par 'Ali Kamel el-Dib. Le texte est accompagné de la note ironique : « une prime de valeur sera accordée aux lecteurs qui voudront bien nous faire part des erreurs ou des omissions – bien involontaires ! – qui auraient pu se glisser dans la préparation du présent Larousse ».

⁴²⁵ Henein par exemple y définit « légalité : muselière des peuples », ou « anarchie : victoire de l'esprit sur la certitude ».

dérision le propos outré et le style aulique de la lectrice, se délectant visiblement de se compter parmi les « monstres [aux] idées subversives » qui auraient, selon elle, « sali [...] la pauvre jeunesse d'aujourd'hui⁴²⁶ ». Il demande ironiquement : « mais quel est donc l'impudent lexicomane qui s'est permis de donner cette définition... » et se feint ravisé par « l'épître vengeresse », à laquelle il répond : « non, Madame, l'Idéal ne périra point et ne saurait périr, tant qu'il se trouvera des esprits comme le vôtre, élevés et probes, pour flétrir d'un stylo menaçant et d'une encre virginale, la pourriture d'un monde sans âme⁴²⁷ ».

La dérision des conventions sociales qu'on perçoit en lisant la revue, jusqu'à s'en réjouir comme ici, ferait des Essayistes un « groupe anticonformiste⁴²⁸ » selon Cristina Boidard-Boisson. Les « chers Essayistes, la plus morale des personnes morales⁴²⁹ », comme Henein les apostropha ironiquement en 1933, avaient déjà prouvé leur goût pour ce ton ironique et mordant qu'ils ont pratiqué surtout à leurs débuts, quand justement ils avaient du mal à se faire une place au soleil. « Volontiers potaches⁴³⁰ », les Essayistes avaient déjà connu le mécontentement de leurs pairs, à cause des erreurs « de forme » qu'il leur arrivait de commettre. Déjà en 1931, un Essayiste signant « Jean-qui-rit » revenait sur le prix, en termes de convenance, de la vivacité parfois violente mais presque inévitable de cette jeunesse fugueuse qu'ils soutiennent :

Qu'une nature jeune exprime avec vigueur, avec excès, une opinion défendable, peut sembler chose regrettable, mais néanmoins difficile à éviter. C'est chez nous aventure assez courante, et dont on ne devrait pas nous tenir rigueur. [...] Mais la verdeur de l'expression est la rançon de l'enthousiasme et de l'impétuosité sans lesquels nous n'existerions pas. Nous avons, pour premier devoir, de vivre⁴³¹.

Un exemple de leur irrévérence est déjà présent dans *Les Étapes : 1927-1931* : le groupe voulut répondre à sa façon à la question sur le but des Essayistes, puisque, lit-on, « on nous a

⁴²⁶ « Page à sauver. ...mais le plus joli rêve », *Un Effort*, n° 53, avril 1935, p. 21.

⁴²⁷ Georges Henein, « Réponse d'un camarade », *Un Effort*, n° 53, avril 1935, p. 21-22.

⁴²⁸ Cristina Boidard-Boisson définit ainsi le cercle, et leur revue comme une « tribune d'opposition », dans « Georges Henein : un cas de double appartenance culturelle », *op. cit.*

⁴²⁹ Georges Henein, « En marge du mois : souhaits à un peu tout le monde... », *op. cit.*

⁴³⁰ Selon Nicolas Fargues, « Les mots contre soi », *op. cit.*, p. 155. Nous pouvons remarquer en effet qu'*Un Effort*, n° 55, juin 35, avait publié une « Exégèse verlainienne » signée par Aride Revo, dans laquelle il était question du « vocabulaire potache de Paul Verlaine ».

⁴³¹ Jean-qui-rit, « La rançon », *Un Effort*, n° 13, 15 mai 1931, p. 25, fait allusion à une polémique autour de « la déception exprimée dans cette revue » par un collaborateur, A. H., autour d'un spectacle d'un quatuor et d'une danseuse d'un genre dont « on a en Égypte une connaissance tout à fait insuffisante ». Modestes, les Essayistes invitaient les lecteurs à faire leur critique.

souvent posé cette question avec des yeux stupéfaits⁴³² ». Il est rapporté « la pittoresque conversation qui s'échangeait un jour entre Mr. Berggrun et une dame », étonnée que « un homme sérieux, jouissant d'une considération si grande⁴³³ » se soit intéressé à ces jeunes gens aux activités presque mystérieuses. Sur ce, le directeur du conservatoire déclare avec ironie : « eh bien, je vais vous dire ce qu'ils font : ils se réunissent une fois toutes les semaines, et parient à qui crachera le plus loin...⁴³⁴ ». Plus tard, nous trouverons le « compte rendu facétieux et plein d'humour », assorti de deux vignettes humoristiques, d'une réunion des Essayistes « d'après notre amusant confrère *Ana Mali*⁴³⁵ »⁴³⁶. Toutefois, selon Alexandrian, « ces plaisanteries n'empêchaient pas *Un Effort* d'être une revue de haute tenue⁴³⁷ », comme nous avons essayé de démontrer.

Rapidement après son arrivée dans le groupe, Henein fait d'*Un Effort* l'organe privilégié de son expression contestataire. Comme nous avons remarqué, de très nombreux auteurs ne signent qu'un seul article dans la revue, à côté des quelques Essayistes qui écrivent très régulièrement pour *Un Effort*, en particulier Georges Henein, de façon grandissante⁴³⁸. Les textes signés par l'auteur traitent pour la plupart du monde littéraire, dans lesquels Henein, qui apparaît comme avant-gardiste dès ces premières années de publication, se positionne par rapport à la modernité littéraire⁴³⁹ et véhicule ses positions sociales et politiques déterminées.

⁴³² « Chansons de marche », *Les Étapes : 1927-1931*, p. 8.

⁴³³ *Idem*.

⁴³⁴ *Idem*.

⁴³⁵ Lévyathan [Jules Lévy ?], « Confections des enfants du siècle », *Un Effort*, n° 7, 15 novembre 1930, p. 30.

⁴³⁶ Robert Blum avait fondé en décembre 1927 une revue avec ce titre en dialecte égyptien, qu'on pourrait traduire avec les expressions « je m'en fiche » et « ce n'est pas grave ».

⁴³⁷ Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.*, p. 14.

⁴³⁸ Sur 17 numéros (du n° 38 de novembre 1933 au numéro spécial sur Jaro Hilbert du printemps 1936), seuls 3 auteurs signent plus de 10 articles (Georges Henein, Aride Revo et Gabriel Boctor) tandis que 35 n'en signent qu'un ou deux. Georges Henein publie 39 articles dans *Un Effort*, aussi avec son pseudonyme Serge Ghonine ; seulement Jules Lévy, qui avait probablement été le fondateur de l'association, avait signé plus de 30 articles.

⁴³⁹ Par exemple, « De Bardamu à Cripure », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 1-8, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 339-347, conférence radiodiffusée le 13 février, dans laquelle Henein évoque la littérature française contemporaine.

Un message politique nouveau

Un Effort est, dans l'ensemble, encore assez neutre politiquement et littérairement : les prises de position restent en général toujours implicites, même si certains articles, comme ceux de Jo Farna, sont souvent anticonformistes, voire contestataires. Auteur de contes « presque fantaisistes⁴⁴⁰ » et des textes très kafkaïens⁴⁴¹, la critique de Farna vise surtout les relations sociales⁴⁴². Georges Henein va plus loin et affirme clairement son parti-pris avant-gardiste et révolutionnaire, même si pour exprimer librement ses positions radicales il fait le choix de publier des plaquettes à compte d'auteur⁴⁴³. Ainsi à l'automne 1935 paraît au Caire *Le Rappel à l'ordure*, signé ensemble par les Essayistes Jo Farna et Georges Henein⁴⁴⁴, mais dans lequel paraît également le nom de Serge Ghonine⁴⁴⁵. Placée en ouverture de « cette immense brochure⁴⁴⁶ », la lettre signée par ce dernier présente « l'intention d'éditer [d]es proses à base d'irrespect et d'attentat aux diverses pudeurs communément admises par les esprits conciliants et amputés⁴⁴⁷ ». À la conclusion extrême de Ghonine : « il reste encore un moyen de s'entendre, c'est de se casser la gueule », répond un texte dialogique faussement courtois de Henein, dans lequel il représente un débat autour du patriotisme,

⁴⁴⁰ Comme il est défini le « Conte de Noël », *Un Effort*, Noël 1933, p. 24.

⁴⁴¹ Jo Farna, « Cafardographie », *Un Effort*, n° 42, mars 1934, p. 6-7 ; « Propos cafardophiles », *Un Effort*, n° 49, décembre 1934, p. 19-20.

⁴⁴² Comme remarqué par Pascale Roux, « Un Effort (1928-1936). L'égyptianité dans une revue francophone de la transition postcoloniale », *op. cit.*, p. 131, par rapport à « Métro », *Un Effort*, n° 36, 1^{er} Juin 1933, p. 31-33. La question sociale sera à la base également de « Scènes de la vie en commun », *Un Effort*, n° 52, mars 1935, p. 11-14, texte assorti d'un plan de l'appartement habité et de la liste de ses occupants. Plus tard, dans « Travail facile », *La Revue du Caire*, n° 102, septembre 1947, p. 42-47, on retrouvera la thématique de l'intolérance aux conventions sociales.

⁴⁴³ Cette modalité de publication sans visée commerciale est, avec l'autoédition – le recours direct aux services d'une imprimerie –, une pratique courante dans les milieux surréalistes des années 1920, comme souligné par Pascale Roux, *Georges Henein : écritures polémiques*, *op. cit.*, p. 144, qui se réfère à l'étude de Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme : 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999, p. 34-37. Le compte d'auteur et l'autoédition sont également des pratiques éditoriales assez fréquentes chez les auteurs europhones d'Égypte.

⁴⁴⁴ Alors que Georges Henein signe huit textes, dont deux proses et cinq poèmes, Jo Farna est l'auteur de deux textes inclus dans *Le Rappel à l'ordure* : « Ce monstre que tu nommes société » et « Laparotomie ».

⁴⁴⁵ Serge Ghonine, « Lettre à Georges Henein », *Le Rappel à l'ordure*, *op. cit.*, pages non numérotées. Serge Ghonine est l'un des pseudonymes de Georges Henein, utilisé dès février 1934 dans *Un Effort*. Reprenant les initiales « GH » de son nom, régulièrement soulignées dans son autographe, « Serge Ghonine » est l'anagramme parfait de Georges Henein, comme remarqué par Pascale Roux, *Georges Henein : écritures polémiques*, *op. cit.*, p. 142. On peut émettre l'hypothèse que le choix du prénom « Serge » emprunte le patronyme de Victor Serge, pseudonyme lui-même de l'écrivain belge d'origine russe, révolutionnaire antistalinien que Henein connaîtra personnellement et avec lequel il collabore à la revue *Les Humbles*.

⁴⁴⁶ Roger Caulainc, « *Le Rappel à l'ordure* par Georges Henein et Jo Farna », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 20, rubrique « Les Livres. Marché local ». La plaquette a effectivement des mesures surprenantes : environ 30*40 cm.

⁴⁴⁷ Serge Ghonine, « Lettre à Georges Henein », *Le Rappel à l'ordure*, *op. cit.*

du respect de la tradition, et d'« une série de contradictions entre l'être et son milieu⁴⁴⁸ ». Pour résoudre une de ces contradictions le concernant, comme celle opposant son origine bourgeoise aisée et son rôle d'agitateur au sein même de ce milieu, Henein publie un texte explicatif où il s'oppose aux « bien-éduqués fournisseurs littéraires » pour affirmer la plus grande liberté d'expression de l'écrivain : « honte et opprobre sur les chiens de garde d'une décence puritaine, synonyme de toutes les perversions secrètes⁴⁴⁹ », s'écrie l'auteur qui dédie le texte aux « farouches partisans de la feuille de vigne et de la maison de rendez-vous⁴⁵⁰ ».

Pratiquant la « philosophie féroce » conseillée par Rimbaud, les deux auteurs refusent avec force de « se soumettre à un état de choses présent. Ils envisageant la réalisation de leur vrai être en commençant par démolir ce qu'il peut y avoir de faux en eux⁴⁵¹ », explique Roger Caulainc dans le seul compte rendu de la plaquette qui nous soit parvenu, publié dans *Un Effort*. Se révoltant contre toutes les impositions sociales qui régissent la vie des hommes, Jo Farna s'en prend directement à leur source : « – Mais tu m'emmerdes avec ta Société ! En somme, c'est bien pour ça que tu vis ? Qu'es-tu dans cette masse informe ? Un microbe de plus qui vient enrichir la ruée du monstre, enfler l'abcès gigantesque », s'exclame Farna. Même s'il regarde avec admiration au courage des anarchistes (« ils ont osé parler. Ils ont écrasé l'hypocrisie séculaire. Ils ont dit à voix haute ce que tous murmuraient dans l'obscurité de leur désir⁴⁵² »), l'auteur se garde toutefois d'adhérer à ce « délire », ni à aucun autre : « Communisme ? La bonne blague. [...] Mais tu n'aurais même pas voulu partager tes dettes, ton anxiété, tes malaises, ton venin et ta soif d'assassinat⁴⁵³ », avoue-t-il. De dettes, surtout morales, et de mort désacralisée est empreint l'autre texte de Farna inséré dans la plaquette, un court récit, très cru⁴⁵⁴, auquel fait écho le poème violent, anticlérical, sanglant de

⁴⁴⁸ Georges Henein, « À propos de patrie », *Le Rappel à l'ordure*, *op. cit.*

⁴⁴⁹ Georges Henein, « Scatologie pornographie littérature », *Le Rappel à l'ordure*, *op. cit.*

⁴⁵⁰ *Idem.*

⁴⁵¹ Roger Caulainc, « *Le Rappel à l'ordure* par Georges Henein et Jo Farna », *op. cit.*

⁴⁵² Jo Farna, « Ce monstre que tu nommes société », *Le Rappel à l'ordure*, *op. cit.*

⁴⁵³ *Idem.*

⁴⁵⁴ Le texte raconte la mort par maladie vénérienne d'une femme, la maîtresse d'un médecin qui avait auparavant vécu dans la misère et la prostitution. Son titre, « Laparotomie », se réfère au traitement que l'homme lui inflige, et s'inflige, après la mort : « comme ça vous verrez que je ne tiens à aucune femme. Aucune femme ne peut rien contre moi ».

Henein, donnant son titre à la brochure : « La putain sociale est là / Sa viande pour de l'or / Son teint pour du vin / Sa syphilis pour rien⁴⁵⁵ ». Dans « Le chant des violents »⁴⁵⁶, tout aussi virulent et iconoclaste, la cible de cette véhémence est déclarée dès le premier vers : « Quand nous aurons enfin vidé de son lard le dernier bourgeois debout [...] / Alors nous reposerons le poignard dans la gaine⁴⁵⁷ ». Dans « un cri déchirant d'hommes qui ne veulent pas être déchirés par la vie⁴⁵⁸ », Farna et Henein appellent enfin au rassemblement : « Nous la faim – la misère – la crève / Nous qu'on assassine / Il est l'heure d'ASSASSINER⁴⁵⁹ ».

Conscients de « recueillir la colère et la rage⁴⁶⁰ » du milieu francophone aisé et conservateur qu'ils agressent avec ces attaques si violentes à ses valeurs fondantes, et qu'ils scandalisent avec le style injurieux et la subversion de la fonction même du poème, non plus expression du lyrisme si pratiquée par sa sphère littéraire, les auteurs ont décidé de « s'affirmer dans la vérité », selon Roger Caulainc, qui salue dans *Le Rappel à l'ordure* un pamphlet avant tout « jouissif⁴⁶¹ ». L'Essayiste arrive à considérer sa parution comme historique : « dans la vie des lettres égyptiennes, la parution du *Rappel à l'ordure* marque une date », le pamphlet s'inscrivant, selon le critique, « dans l'actualité éternelle », celle qui en Europe était en train de réunir autour de *Contre-Attaque*⁴⁶² les intellectuels dans la lutte antifasciste⁴⁶³ d'un côté, et de l'autre surtout, où « on a toujours reproché aux écrivains

⁴⁵⁵ Georges Henein, « Le rappel à l'ordure », *Le Rappel à l'ordure*, *op. cit.*

⁴⁵⁶ Pour une analyse exhaustive de ce poème, se référer à Pascale Roux, *Georges Henein : écritures polémiques*, *op. cit.*, p. 236-239, qui inscrit le texte dans la tradition révolutionnaire française avec la référence presque littérale à une maxime du curé Jean Meslier (1664-1729), père de l'athéisme militant. Pascale Roux y relève aussi les références à la tradition biblique, partagée dans le milieu francophone égyptien par la majorité chrétienne et juive.

⁴⁵⁷ Georges Henein, « Le chant des violents », *Le Rappel à l'ordure*, *op. cit.*

⁴⁵⁸ Roger Caulainc, « *Le Rappel à l'ordure* par Georges Henein et Jo Farna », *op. cit.*

⁴⁵⁹ Georges Henein, « Le chant des violents », *Le Rappel à l'ordure*, *op. cit.* Les majuscules sont dans le texte.

⁴⁶⁰ Roger Caulainc, « *Le Rappel à l'ordure* par Georges Henein et Jo Farna », *op. cit.*

⁴⁶¹ *Idem.*

⁴⁶² « L'Union de lutte des intellectuels révolutionnaires » prônait « une intraitable dictature du peuple armé » exigeant « une violence impérative » : « le temps est venu de nous conduire TOUS en maîtres et de détruire physiquement les esclaves du capitalisme », lit-on dans le manifeste du 7 octobre 1935, acte de naissance du mouvement éphémère fondé par André Breton et Georges Bataille. Breton donnera au tract une grande résonance en l'insérant rapidement dans *Position politique du surréalisme*, publié en novembre.

⁴⁶³ Entre autres, Paul Éluard, Benjamin Péret, Yves Tanguy, Georges Hugnet, ainsi que Georges Henein. Ce dernier écrit dans sa première lettre adressée à André Breton même, du 1^{er} janvier 1936 : « mon adhésion à Contre-Attaque vous est acquise. Je voulais seulement qu'elle ne fut pas platonique, comme je voudrais que votre Contre-Attaque fût autre chose qu'un geste gratuit et perdu. [...] Pour ma part, je serai à Paris au mois de Mai, et dès ce moment j'espère pouvoir servir utilement *Contre-Attaque*, c'est-à-dire la cause invisible de la Révolution future » (lettre inédite, fonds Jacques Doucet).

égyptiens d'être à la remorque d'écoles littéraires vieilles de trente ou cinquante ans⁴⁶⁴ ». Dans le milieu égyptien, la diffusion, même si relativement restreinte, de ce pamphlet fortement contestataire aurait fait l'effet d'un « coup de poing⁴⁶⁵ » contre la classe cultivée et mondaine, l'élite détentrice du pouvoir social et économique directement visée⁴⁶⁶, dont sont issus les deux jeunes auteurs qui, selon la définition de Pascale Roux, appliquent ainsi « une stratégie d'auto-exclusion⁴⁶⁷ » par rapport à celle-ci.

Solidaires ou non avec les positions de ses camarades, les Essayistes n'enfreindront pas leur constitution, qui prévoit l'abstention des discussions politiques et religieuses dans les réunions officielles⁴⁶⁸. Tout en traitant parfois de l'histoire récente dans les pages d'*Un Effort*, il n'est pas directement question de l'actualité politique, même quand elle soulève des questions très sensibles pour le groupement principalement formé de jeunes de la communauté juive. À titre d'exemple, lors de la visite de Margherita Sarfatti chez les Essayistes, en avril 1933, et malgré l'inévitable référence au grand succès de public de *Dux*, sa biographie de Mussolini⁴⁶⁹, il avait été donné du fascisme une image assez positive, de mouvement poussant aux « manifestations tangibles de l'évolution vigoureuse commencée onze ans auparavant⁴⁷⁰ », comme dans l'Exposition de la Révolution Fasciste montrant « ce qu'on [les fascistes italiens] est en train de réaliser dans tous les domaines de l'activité humaine⁴⁷¹ ». L'écrivaine, présentée par *Il Giornale d'Oriente* comme « une Femme du vrai type nietzschéen ; une héroïne [...], une magnifique citoyenne qui s'est battue aux côtés de la première phalange de fascistes pour la rédemption de la nouvelle Italie⁴⁷² », avait parlé de cette

⁴⁶⁴ Roger Caulainc, « *Le Rappel à l'ordure* par Georges Henein et Jo Farna », *op. cit.*

⁴⁶⁵ *Idem.* En reprochant aux écrivains égyptiens « de n'avoir jamais donné du poing sur la table », Caulainc salue l'exploit de Henein et Farna qui, « eux, l'ont donné le coup de poing, et non seulement sur la table mais en plein dans les préjugés ».

⁴⁶⁶ « C'est par ici l'élite / Par ici qu'on trahit / Pour tous les prix », écrivait Georges Henein dans un poème au titre « L'élite », *Le Rappel à l'ordure, op. cit.*

⁴⁶⁷ Pascale Roux, *Georges Henein : écritures polémiques, op. cit.*, p. 235.

⁴⁶⁸ Article n° 11 de la Constitution des Essayistes, *Un Effort*, numéro spécial du 18 avril 1929, p. 22.

⁴⁶⁹ Marta Petricoli, *Oltre il mito : l'Egitto degli italiani (1917-1947)*, Mondadori, Milan, 2007, p. 247, en se basant sur les archives historiques du ministère italien des Affaires Étrangères, le considère comme le livre le plus vendu à l'époque, à côté des œuvres du « Duce ».

⁴⁷⁰ Dans l'original : « le manifestazioni tangibili della evoluzione poderosa iniziata undici anni or sono », « Il ricevimento degli "Essayistes" in onore di Margherita Sarfatti », *op. cit.* La référence à l'année 1922 est celle de la montée au pouvoir de Mussolini, nommé président du Conseil au lendemain de la Marche sur Rome.

⁴⁷¹ Dans l'original : « quello che si va realizzando in ogni campo dell'attività umana », *idem.*

⁴⁷² Dans l'original : « una Donna del vero tipo nitsceano ; una eroina [...], una magnifica cittadina che ha lottato al fianco

Italie fasciste comme d'un « vigoureux atelier en activité admirable, d'énergies jeunes et saines tendant à affirmer tout ce qui peut rapprocher l'humanité à un sain concept de collaboration concorde avec tous les éléments sociaux⁴⁷³ ». Ces mots devaient évidemment toucher les jeunes de bonne volonté qui animaient les Essayistes, mais nous n'avons pourtant pas de trace de leurs réactions directes, l'événement ayant été passé sous silence dans *Un Effort*⁴⁷⁴. L'établissement de la dictature en Italie, avec tout ce qu'elle causa en termes de lois liberticides, avait une forte résonance au-delà de la Méditerranée, en particulier en ce moment où se préparaient les lois raciales⁴⁷⁵. Ce fut pourtant la montée au pouvoir de Hitler qui déclencha une campagne contre l'antisémitisme allemand dans la presse égyptienne, dont le groupe put difficilement rester à l'écart⁴⁷⁶. Les Essayistes, qui militent majoritairement et depuis toujours pour le pacifisme⁴⁷⁷, font une seule exception à leur règle de neutralité politique, en faisant paraître un manifeste signé de tout le groupe contre l'antisémitisme. Le groupement cairote, conscient de ne constituer ainsi « qu'une manifestation platonique », tient néanmoins à exprimer ses protestations :

le Groupe des Essayistes n'appartient à aucune race, nationalité ou confession. Ses statuts lui interdisent de s'immiscer dans une question de politique ou de religion. Cependant, une vague d'antisémitisme érigée en système, dépasse les cadres de la politique ou de la religion et porte atteinte aux droits imprescriptibles de la plus simple humanité. Ceci ne peut laisser indifférente aucune organisation composée d'êtres humains, et à ce titre les Essayistes protestent contre les

della prima falange di fascisti per la redenzione della novella Italia », *idem*.

⁴⁷³ Dans l'original : « una poderosa officina in mirabile attività di giovani e sane energie tendenti ad affermare tutto ciò che può avvicinare l'umanità ad un sano concetto di collaborazione concorde con tutti gli elementi sociali », *idem*.

⁴⁷⁴ Aucun compte rendu de la réception figure dans la rubrique « Nouvelles du groupe », p. 32, de ce numéro d'*Un Effort* qui exceptionnellement porte la date précise du 30 avril 1933.

⁴⁷⁵ Nous pouvons imaginer par exemple que la causerie faite par Silvio Lombroso chez les Essayistes en 1930, « Un coup d'œil sur l'histoire de l'Italie, des luttes pour l'indépendance (1820) à nos jours », annoncée dans « Mondanités », *Images*, n° 50, 31 août 1930, p. 9, ait fait référence aux événements les plus récents, dont l'instauration du régime fasciste.

⁴⁷⁶ La communauté juive du Caire avait commencé le 25 mars 1933 une action de boycott des marchandises allemandes, en signe de protestation, dont l'écho dans la presse était considérable. Citons le journal *L'Aurore*, que le 27 mars 1933 titrait : « Pour les Juifs d'Allemagne. Protestations énergiques du judaïsme mondial. Mesures de boycottage. Manifestations monstres. Jeunes et prières. La création en Égypte d'une ligue contre l'antisémitisme allemand », cité par Marta Petricioli, *Oltre il mito, op. cit.*, p. 29. La LICA venait en effet d'être fondée par Léon Castro (voir *supra*), l'avocat qui représentera Umberto Jabès lors de son accusation de haine raciale contre le Communauté allemande d'Égypte. « Le Procès Jabès contre le Club Allemand », *La Bourse égyptienne*, 18 avril 1934, p. 9, souligne « le caractère utopique d'une diffamation qui serait adressée à une collectivité tout entière » et relate qu'il fut jugé en appel comme « irrecevable pour défaut d'intérêt personnel » par le procureur général des Tribunaux mixtes d'Alexandrie.

⁴⁷⁷ Plusieurs membres du groupement rejoignent la Ligue Pacifiste [*Ittihad Ansâr al-Salâm*, littéralement « des partisans de la paix »], fondée à Alexandrie en avril 1934 et affiliée au Rassemblement universel pour la paix. Pour plus d'information sur cette association, voir Didier Monciaud, « Pacifisme, antifascisme et anticolonialisme dans l'Égypte des années 1930 : l'expérience de la ligue pacifiste Ansâr al Sâlam », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°127, 2015, p. 51-74. Nous reproduisons dans les annexes iconographiques la carte de membre de la Ligue Pacifiste du Caire de Georges Henein, pour le premier semestre 1936 (image 18, archives Henein et Farhi).

mesures récentes adoptées en Allemagne. [...] En formulant ces protestations, les Essayistes sont conscients qu'elles ne peuvent constituer aujourd'hui qu'une manifestation platonique, mais ils sont convaincus du moins que la convergence des revendications de liberté et d'égalité humaines, émanant de tout l'Univers civilisé, aboutira à la reconnaissance de leur légitimité⁴⁷⁸.

Connus pour leur neutralité, vers la fin de 1934 ce sont surtout des prises de position sur « des questions de doctrine politique et sociale bien tranchées⁴⁷⁹ » inédites dans *Un Effort*, comme les articles à propos du Congrès des écrivains soviétiques⁴⁸⁰ affichant des positions clairement contestataires⁴⁸¹, que la presse reproche aux Essayistes :

La formule des « Essayistes » avait, dans sa modestie, quelque chose de séduisant. L'avenir montra qu'elle recelait un danger, peut-être mortel. [...] Leur petite revue, bulletin de leurs activités, et qui s'appelait d'un joli nom, « L'Effort » [sic], ne servait à aucun d'eux à afficher sa personnalité, encore moins à l'imposer. En somme, ils étaient parvenus à constituer, au Caire, un centre de culture et de curiosité désintéressée [...] *Quantum mutati !* Voici qu'on ne les reconnaît plus⁴⁸².

Se sentant presque trahie dans la confiance qu'elle avait accordée à ces « charmants gamins⁴⁸³ », *La Bourse égyptienne* en particulier se montre très déçue : « ce n'est pas ce qu'on attendait d'eux. Ni ce pourquoi on les avait soutenus et encouragés⁴⁸⁴ ». Dans un intéressant article du 7 décembre, le journal essaie de comprendre cette transformation du cénacle en « club », comme il le définit, dans « le sens que les hommes de 93 lui donnaient⁴⁸⁵ ». Le rédacteur de *La Bourse*, André de Launois, un des « compagnons de la première heure⁴⁸⁶ » des Essayistes, croit que ce mal

⁴⁷⁸ Nous remercions Pascale Roux de nous avoir communiqué ce document : une feuille imprimée au verso de ce manifeste, sans date, trouvée dans *Un Effort*, n° 35, avril 1933. En considérant la conjoncture politique, nous pouvons supposer que ce manifeste ait été distribué avec ce numéro d'*Un Effort* consacré au « lyrisme bucolique ».

⁴⁷⁹ André de Launois, « Chez les Essayistes. Le Cénacle qui devient un Club », *op. cit.*

⁴⁸⁰ Aride Revo, « À propos d'un Congrès. Problèmes de toujours », *Un Effort*, n° 48, novembre 1934, p. 12-14, et « Autour du premier Congrès des écrivains soviétiques », *Un Effort*, n° 49, décembre 1934, p. 14-15. Ce dernier article, non signé, s'imposait déjà dans le sommaire comme un élément nouveau dans la conception typographique ; on y soulignait l'importance de l'événement littéraire et, en reportant les propos de Maxime Gorki, Jean-Richard Bloch et André Malraux, on se réservait de revenir sur l'argument.

⁴⁸¹ « Il ne s'agit pas d'être aveuglé par de mirifiques programmes d'avenir ou leurré par des promesses aléatoires. Il ne s'agit pas de défendre les derniers bastions d'une société bourgeoise trop usée », déclare Aride Revo dans « À propos d'un Congrès. Problèmes de toujours », *op. cit.*, p. 12, texte dans lequel il traite Montherlant d'individualiste et de bourgeois, et reporte « la magnifique réponse de notre ami André Malraux » au Congrès des Écrivains Soviétiques. L'adhésion aux positions de Malraux se reflète aussi dans le choix de faire figurer une photographie de l'auteur en couverture du numéro.

⁴⁸² André de Launois, « Chez les Essayistes. Le Cénacle qui devient un Club », *op. cit.*

⁴⁸³ Comme les Essayistes se définissaient avec ironie dans le numéro spécial du 18 avril 1929, p. 1.

⁴⁸⁴ André de Launois, « Chez les Essayistes. Le Cénacle qui devient un Club », *op. cit.*

⁴⁸⁵ *Idem*. La référence est en effet aux « sociétés où l'on s'entretenait de questions politiques » pendant la Révolution française, comme en atteste le dictionnaire étymologique de Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, vol. 9, tome 2, p. 810-820. « Les hommes de 93 » sont donc les révolutionnaires de la Terreur, auxquels De Launois consacra d'ailleurs un article : « La double mort de Robespierre », *La Revue du Caire*, n° 2, juin 1938, p. 133-139, où il est question de *Les Origines de la France contemporaine* d'Hippolyte Taine.

⁴⁸⁶ « Nouvelles du Groupe », *Un Effort*, n° 35, 30 avril 1933, p. 32. De l'avis des Essayistes, De Launois avait d'ailleurs « situ[é] à sa juste place la position et le sens exact de notre groupe en Égypte » lors du 5ème anniversaire du

serait venu de leur manque d'un chef, et explique que dans leur « masse anonyme où le rôle très atténué, très discrètement tenu, d'animateur, était consenti plutôt que confié à l'un d'eux, [...] se sont glissées parmi eux quelques individualités plus ambitieuses, et ils se sont faits, sans s'en douter, “noyauter” par elles⁴⁸⁷ ». Dans une atmosphère qui « s'est alourdie, en même temps qu'aigrie », où la controverse « s'achemine vers des discussions âpres, parfois brutales », *Un Effort* serait désormais devenu une « feuille qui a une couleur politique et sociale de la couleur la plus nette [...] celle des deux ou trois meneurs auxquels la faiblesse voulue de leur organisation a abandonné la direction » – mieux, « qu'on lui a livrée⁴⁸⁸ ». Craignant que cela ne compromette tout le groupe, De Launois ne nie pas pour autant que ces « nouveaux venus, un surtout, avaient du talent, un talent âpre, acerbe, au style de pamphlétaire cérébral ». Le journaliste insiste sur l'extranéité de Henein au groupe, qu'il nomme enfin, mais lui reconnaît encore « de la jeunesse, de la vigueur, du talent [...]. Et surtout, ce qui est mieux encore, du tempérament », et fait le geste de comprendre que « quand on a des dons vigoureux, on veut, n'est-ce pas ? les faire valoir⁴⁸⁹ ».

Dans ce même mois de décembre, *Un Effort* venait justement de publier un texte de Henein auquel De Launois renvoie explicitement. En intervenant à propos d'une lettre adressée à Malraux publiée dans *La Semaine égyptienne*⁴⁹⁰, dans laquelle il est question du roman *La Condition humaine*, Henein défend justement la condition de « meneurs » des personnages principaux, les révolutionnaires chinois :

le meneur par rapport aux masses, fait figure d'inventeur. Il discerne les aspirations inexprimées du prolétariat, mesure l'intensité de ses haines et de ses attentes, prépare les mots d'ordre qui jailliront comme une tige de lumière, et uniront dans leur clarté les travailleurs d'aujourd'hui, les révolutionnaires de demain⁴⁹¹.

groupement, *idem*.

⁴⁸⁷ *Idem*.

⁴⁸⁸ *Idem*.

⁴⁸⁹ *Idem*.

⁴⁹⁰ Henein se réfère à une lettre ouverte signée par Cecil Madrus et publiée dans *La Semaine égyptienne*, n° 27-28, que nous n'avons pas pu consulter. Son auteur avait été un des principaux animateurs du Groupement Universitaire Franco-Allemand, en 1931, comme l'écrivent Cédric Meletta, *Jean Luchaire 1901-1946, l'enfant perdu des années sombres*, Perrin, 2013, note 448, et Emmanuel Naquet, « Éléments pour l'étude d'une génération pacifiste dans l'entre-deux-guerres : la LAURS et le rapprochement franco-allemand (1924-1933) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 18, 1990, p. 50-58, https://www.persee.fr/doc/AsPDF/mat_0769-3206_1990_num_18_1_401617.pdf, consulté le 6 avril 2018.

⁴⁹¹ Georges Henein, « Combat pour l'immédiat », *Un Effort*, n° 49, décembre 1934, p. 6, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 316-319.

En citant de grands novateurs de domaines différents, comme Galilée, Dante, Newton, Shakespeare, Lavoisier, Rimbaud, mais également Robespierre, Lénine et Trotski, il conclut : « leur exemple vaut d'être suivi, comme vaut d'être vécu le combat pour l'essentiel, le combat pour l'immédiat, *la Révolution prolétarienne*⁴⁹² ». Dans l'immédiate actualité un combat était effectivement en train de se tenir dans les rues du Caire, où étudiants et policiers s'affrontaient violemment dans les manifestations qui avaient suivi à la récente abrogation de la Constitution de 1930⁴⁹³. Plusieurs bombes avaient même été découvertes à l'Université⁴⁹⁴, contribuant à attiser un climat de subversion qui renvoyait, pour le lecteur de Malraux qu'était Henein, aux jeunes terroristes de *La Condition humaine*. La valeur de ce texte pour le jeune polémiste est attestée par le fait que Henein avait tenu à remettre un exemplaire de ce numéro d'*Un Effort* à André Malraux même, de passage au Caire pendant son voyage en Afrique ; il en avait reçu les remerciements de l'auteur de *La Condition humaine*, « pour ce que son ton implique d'amitié⁴⁹⁵ ». Cela sera une pratique de Henein dans ces premières années d'activité : utiliser les articles écrits pour la presse égyptienne comme un moyen de faire signe aux intellectuels français, en leur envoyant la revue dans laquelle il avait présenté une de leurs œuvres et en commençant ainsi une correspondance⁴⁹⁶.

En accueillant des propos si subversifs, *Un Effort* se serait désormais transformé, et gâché,

⁴⁹² *Idem*. L'italique est dans le texte.

⁴⁹³ De la même période, et avec une valeur politique accrue par les mouvements de contestations en cours, sont les conférences « Liberté de la pensée et démocratie : nationalisme et démocratie » par Albert Dorra, qui s'était tenue chez les Essayistes le soir du 13 décembre 1934 (« Chronique locale. Cours et conférences », *La Bourse égyptienne*, 11 décembre 1934, p. 2), et « Culture libérale et culture dirigée » par Louis Rougier chez les A.C.F.E. (« Un peu de littérature », *La Bourse égyptienne*, 2 décembre 1934, p. 5 et p. 9).

⁴⁹⁴ « On a découvert une bombe à l'Université », *La Bourse égyptienne*, 19 décembre 1934, p. 9, explique qu'il s'agit bien de « la vingt-quatrième bombe. On l'a trouvée hier dans des ruines avoisinant l'université américaine rue Kasr El 'Aini ». Ces événements faisaient suite à l'interdiction des manifestations imposée depuis quelques jours : « le gouvernement compte travailler dans l'ordre. Les manifestations sont interdites », annonçait dans sa « Chronique locale » *La Bourse égyptienne*, 5 décembre 1934, p. 2.

⁴⁹⁵ André Malraux, lettre à Georges Henein, sans date [mars 1934 ?], avec en-tête de la NRF, dont nous avons retrouvé une copie dans les archives Henein et Farhi ; publiée dans *Lettres choisies* de Malraux, édition revue et augmentée par François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, 2012, p. 49. On y découvre que Malraux n'avait pas lu l'article de Madrus, qu'il ne connaissait d'ailleurs pas, mais dont il définit la position comme une « justification idéaliste » ; il soutient ensuite Henein : « vous avez répondu ce qu'il fallait répondre ». La lettre suit la rencontre avec Henein vers la fin de février, dont l'auteur égyptien s'en souviendra encore bien des années plus tard dans sa chronique « La littérature désenchantée », *Le Progrès égyptien*, 3 novembre 1957, repris dans *Georges Henein, Œuvres, op. cit.*, p. 593-595.

⁴⁹⁶ Par exemple, le 19 juin 1935 Henein écrit au dessinateur Jean Effel en joignant *Un Effort*, n° 55, juin 1935, dans lequel il venait de faire paraître un article sur l'artiste dans la rubrique « Ceux qui comptent », p. 10-12. Il y définissait Effel comme « un pessimiste de bonne humeur » et au « crayon tyran ».

selon le rédacteur de *La Bourse* : l'organe des Essayistes serait « devenu le champ d'action où s'exprime la pensée ardente, violente, corrosive (tout est relatif) de M. Georges Henein et d'un ou de deux de ses émules. Entre les mains d'un pamphlétaire, il a tourné au pamphlet⁴⁹⁷ ». En se référant explicitement au « meneur » Georges Henein, De Launois considère que « ce jeune homme imberbe est plus vieille barbe qu'il ne le croit [...]. Dans ce qu'il croit neuf et, peut-être, révolutionnaire, nous n'aurions pas grand' peine, sans doute, à retrouver des vieilles connaissances⁴⁹⁸ ». Alors que quelques lignes plus haut il feignait ne pas vouloir déclarer ouvertement les courants politiques auxquels Henein serait affilié, n'ayant « nulle intention d'attirer sur un jeune homme dont les dons m'inspirent de l'estime, en attendant mieux peut-être, une attention dont il n'aurait rien à espérer de bon⁴⁹⁹ », la désapprobation de De Launois le pousse maintenant à appeler clairement les courants philosophiques auxquels le jeune se référerait, dans une tournure disant la distance du journaliste par rapport à ceux-là : « si cela avance au cadran du Caire, cela retarde au nôtre et l'ombre de Karl Marx qui plane sur les aiguilles n'en change pas la place⁵⁰⁰ ».

On dirait presque que le journaliste s'adonne à une espèce de vengeance, puisque quelques mois auparavant c'était lui qui avait été au centre d'un billet mi-élogieux mi-critique signé par Georges Henein dans *Un Effort*, comme nous l'avons vu. La distance d'Henein d'avec ce « journaliste voltairien qui a fait du Caire son petit Ferney⁵⁰¹ » se mesurait évidemment surtout sur le terrain de l'engagement politique, mais le jeune polémiste y fustigeait également les positions « modérées, respectueuses des ordres établis⁵⁰² ». Dans l'article « Au secours de la presse », Henein

⁴⁹⁷ André de Launois, « Chez les Essayistes. Le Cénacle qui devient un Club », *op. cit.*

⁴⁹⁸ Le « déjà vu » auquel De Launois se réfère ici serait une « mode » : « sinon tout à fait à la manière de 48, au moins à celle des années d'anarchisme intellectuel de l'ère de Laurent Tailhade », *idem*. Tailhade (1854-1919), poète, polémiste et pamphlétaire libertaire, dont la célèbre phrase « qu'importe les victimes pourvu que le geste soit beau » pourrait même être considérée surréaliste *ante litteram*, semble bien être le terme d'une comparaison exemplaire pour la verve provocatrice de Henein.

⁴⁹⁹ *Idem*. La référence à la censure en vigueur en Égypte est plus que claire ici, ainsi que l'ambivalence de l'aîné.

⁵⁰⁰ *Idem*. Des « Remarques sur le matérialisme marxiste » avaient aussi été publiées par Émile Simon, *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 3-6, et de « l'idéal marxiste » il était question dans le compte rendu signé Serge Ghonine, « *Staline* par Boris Souvarine », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 22.

⁵⁰¹ Georges Henein, « Nos personnalités intellectuelles », *op. cit.*

⁵⁰² *Idem*.

venait effectivement de se moquer des journalistes qui considéraient que la presse aurait dû être « une et indivisible », comme « Hitler et Mussolini l'ont bien compris⁵⁰³ ». En les appelant avec sarcasme « nos louangeurs professionnels », il les accusait même de percevoir « de discrètes et opportunes subventions⁵⁰⁴ ». En ouverture, Henein demandait avec son habituelle causticité : « quoi de plus triste pour un journaliste conscient de la mission éducatrice du papier imprimé, que le spectacle d'une presse déchirée, par des passions mesquines, campée dans la polémique, et inspirée par des haines de saïdien ? De grâce, embrassons-nous Folleville !⁵⁰⁵ ».

Se sentant sans doute visé, le rédacteur de *La Bourse* adresse, sur un ton presque menaçant, une espèce d'*ultimatum* aux Essayistes : il les met en garde en expliquant que, s'ils ne se ressaisissent pas vite, ils devront se résigner à être étiquetés politiquement, ce qui signifie que « ils auront dès lors, des amis et des ennemis, tout au moins des partisans et des adversaires⁵⁰⁶ ». Pour ou contre ces positions, de quel côté se place le grand quotidien francophone *La Bourse égyptienne*, cela était déjà assez clair dans un article publié le 6 décembre, la veille de la réaction de De Launois que nous avons vue à une lettre adressée par les Essayistes au journal. Cette lettre, signée génériquement des Essayistes⁵⁰⁷ et publiée « par souci d'impartialité », « fournira précisément l'occasion » pour ces « quelques observations » de De Launois sur « l'orientation actuelle donnée par les Essayistes à un mouvement qui avait soulevé un peu partout et ici même une sympathie⁵⁰⁸ ». Protestant contre les « propos malveillants » d'un collaborateur de *La Bourse égyptienne* qui avait rendu compte d'une conférence d'Étienne Mériel, les Essayistes reprochent au journaliste de « prétend[re leur] donner des leçons de convenance⁵⁰⁹ » : le ton est vite donné. Reconnaisant l'impartialité du journal et la bienveillance qu'il avait toujours eu, jusque-là, envers le groupe, les

⁵⁰³ *Idem.*

⁵⁰⁴ Georges Henein, « Au secours de la presse », *op. cit.* Ces accusations de Henein porteront le même André de Launois à démissionner en juin 1937 de son poste de rédacteur en chef de *La Bourse égyptienne*, poste qu'il occupait depuis 1928 (voir *infra*).

⁵⁰⁵ *Idem.*

⁵⁰⁶ André de Launois, « Chez les Essayistes. Le Cénacle qui devient un Club », *op. cit.*

⁵⁰⁷ « Chronique locale. Chez les Essayistes », *La Bourse égyptienne*, n° 295, 6 décembre 1934, p. 2. Sans pouvoir prouver la paternité de Georges Henein, il nous semble de retrouver sa marque dans le ton polémique de la lettre.

⁵⁰⁸ *Idem.*

⁵⁰⁹ *Idem.*

jeunes réagissent « à une prise à parti aussi peu justifiée contre tout un groupement que vous connaissez parfaitement, pour des faits, d'ailleurs faux, allégués contre un de ses membres⁵¹⁰ ». Même si, selon le quotidien, l'écho qui en avait donné était « assez inoffensif », et le fait « rigoureusement exact⁵¹¹ », la polémique était donc manifestement ouverte, avec des attaques et des « prises à parti » des deux côtés. Le mot de la fin semble revenir à *Un Effort*, qu'en janvier 1935 publie en ouverture une sorte de profession de foi sur son rôle dans la presse : « écrire contre quelqu'un c'est la manière la plus voluptueuse d'écrire. "Avec du vitriol", avec un c[a]nif, avec un coutelas, voire même avec une hache de bûcheron⁵¹² ».

En effet, quelques mois plus tard, ce sera également la revue *Images* qui tiendra à remarquer, sur le même ton de désapprobation, le changement en cours au sein du groupe : désormais, celui-ci « affiche son culte pour les esthètes, les philosophes austères, les poètes hermétiques, les sociologues rébarbatifs et maquille ses vingt ans en une grave et triste maturité⁵¹³ ». En voulant presque reconduire celle qu'on appelle « notre jeunesse cairote » à l'intérieur d'un rapport paternaliste, il semblerait que la presse dans son ensemble lui reproche tout simplement d'avoir grandi :

elle s'imagine ainsi faire preuve d'audace, de modernisme, de supériorité sur les aînés et mue par ce snobisme, elle a failli verser dans les théories les plus subversives. [...] Elle a voulu n'être *que cérébrale*, asservissant le cœur à l'esprit froid et logicien. *Le cœur a pris sa revanche* dans ce bal⁵¹⁴.

L'occasion de la célébration festive du centenaire de Victor Hugo permet finalement à *Images* de se féliciter : dans ce « bal Victor Hugo », « heureusement, [...] cette jeunesse a été jeune », considère la revue. Il reste le doute de savoir à qui le signataire de l'article fait référence quand il souligne le rôle de « un aîné de grand talent » – peut-être Ahmed Rassim – que de sa « voix sage [...] l'arrêta à temps et l'aida à se retrouver telle qu'elle devrait être : intellectuelle, artiste,

⁵¹⁰ *Idem.*

⁵¹¹ *Idem.*

⁵¹² Texte signé « Un Effort », *Un Effort*, n° 50, janvier 1934, p. 3, se référant ici à « la férocité naturelle » de Scandar Fahmy, « qui nous apprend avec raison qu'on peut écrire, non seulement pour soi, ou pour les autres, mais aussi contre les autres ». Nous n'avons pu consulter que partiellement ce texte, mais il nous semble de reconnaître dans ces propos le style caustique et violent de Georges Henein.

⁵¹³ Kalame, « Un bal Victor Hugo », *Images*, 20 avril 1935, p. 11.

⁵¹⁴ *Idem.* Nous soulignons.

passionnément curieuse, avide d'apprendre mais consciente de l'inexpérience naturelle à son âge⁵¹⁵ ».

⁵¹⁵ *Idem.*

Chapitre 3 : Essais artistiques⁵¹⁶

Le patronage et l'engagement pour les arts

La vie du groupe des Essayistes est ponctuée par les réunions, les rencontres, les conférences publiques au cours desquelles les membres, nous l'avons vu, prennent une part active à l'actualité intellectuelle et littéraire internationale. Aimé Azar parcourra *a posteriori* le chemin de ces quelques feuilles qui sont devenues un organe de la diffusion des nouvelles idées avant-gardistes, qu'elles soient artistiques, politiques, littéraires, en nous donnant la clé d'un tel changement intérieur au groupe :

la tenue littéraire de la revue n'en valait pas tout à fait l'effort et l'esprit en demeurait scolaire. Enfin, en 1934, un mécène généreux, esprit très fin et efficace, homme de cœur et l'ennemi juré de l'académisme prôné à la Société des Amis de l'Art par Mohamed Mahmoud Khalil, qui patronnait le Salon officiel du Caire, Paul-Alfred Fils, commandite *Un Effort* dont il ouvre les portes à Georges Henein, et organise pour la saison 1934-1935 [sic] le premier salon des Essayistes⁵¹⁷.

Sans avoir beaucoup d'informations sur ce mécène, dont *La Bourse égyptienne* quelques années plus tard ne tiendra même pas à dévoiler l'identité, tellement était grande sa célébrité – « (je ne dis point son nom, mais qui ne le connaît ?)⁵¹⁸ » –, nous pouvons affirmer que son soutien à l'art égyptien pendant ces années fut décisif. Cet « ami français de l'Égypte⁵¹⁹ » résidait dans le pays depuis plusieurs années⁵²⁰, et son rôle d'encouragement des arts égyptiens est témoigné déjà par

⁵¹⁶ La revue *Un Effort* en tant que foyer d'art a été l'objet d'une communication lors du colloque international « La revue culturelle dans le monde : révolution, subversion et émancipation du XVIII^{ème} siècle à nos jours », organisé par Zahia Rahmani à l'Institut National d'Histoire de l'Art le 16 et 17 novembre 2017, à Paris ; les actes de ce colloque, à paraître, comportent notre article « La revue francophone *Un Effort*, un espace de modernité artistique en Égypte ».

⁵¹⁷ Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, Le Caire, Les Éditions nouvelles, 1961, p. 52. Dans la reconstruction d'Azar il y a une inexactitude temporelle parce que, comme on le verra, le *Salon des Essayistes* aura lieu de décembre 1935 à février 1936 ; le patronage d'*Un Effort* par Paul-Alfred Fils serait donc à dater plutôt vers la fin de l'année 1934.

⁵¹⁸ E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *La Bourse égyptienne*, n° 296, 23 octobre 1937, p. 5.

⁵¹⁹ Comme est défini Paul-Alfred Fils, en n'indiquant souvent que ses initiales, dans *Un Effort*, n° 55, juin 1935, p. 1, dans l'annonce de son article « Wissa Wassef, ami des artistes » dont la parution, prévue pour le numéro suivant de la revue, ne semble pas avoir eu lieu. Rappelons que Wissa Wassef, président de la Chambre des Députés, avait fait voter le premier, en 1921, un crédit gouvernemental pour l'achat d'œuvres d'artistes égyptiens.

⁵²⁰ La première référence à Paul-Alfred Fils retrouvée dans la presse d'Égypte est une note dans « Le coin des Idées et des Livres », c'est-à-dire la librairie Stavrinou, où « trône en permanence l'Abbé Coignard qui passe son temps à vitupérer Paul Alfred Fils », lit-on dans « À Hue et à Dia », *L'Égypte nouvelle*, n° 67, 6 octobre 1923, p. VII. Dès 1921 Paul-Alfred Fils avait contribué à l'organisation des premiers salons d'art d'Égypte, selon le parcours retracé par Gabriel Boctor, « Le mouvement artistique en Égypte avant 1923 », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 3. Pour plus d'informations sur ce mécène, se référer à la notice biographique dans les annexes.

l'institution, à sa disparition en 1940, d'un concours de peinture en son honneur et qui prendra son nom⁵²¹. Gabriel Boctor esquissera un touchant portrait de celui qu'il désigne comme « ce français de chez nous », grand voyageur et ami des artistes égyptiens :

Des antipodes, [M. Fils] revenait vers le calme de sa demeure de Garden-City, les sens aiguisés, chargé de tous les enthousiasmes de la jeunesse. C'est alors qu'il s'adonnait de tout cœur à l'organisation des Salons d'Art des Essayistes, de la rue Baehler. Et les artistes de ce pays se souviennent de la passion et de l'entrain avec lesquels il pendait lui-même leurs toiles à la cimaise, ils se souviennent de l'habileté qu'il déployait pour leur faire vendre leurs œuvres. Les participants au Concours Moukhtar le voient encore, « tombant la veste » et déplaçant de ses propres mains les socles, pour y placer leurs œuvres comme leurs aînés le voyaient, travaillant avec Moukhtar, à l'organisation des premiers salons d'Égypte au Groupe de « La Chimère »⁵²².

Les Essayistes s'intéressaient non seulement à la littérature mais également aux arts : le questionnement sur « le niveau artistique actuel en Égypte⁵²³ » était une problématique abordée au sein du groupe, où une présentation de l'art moderne avait été faite par Szemeti en 1931⁵²⁴. Plus tard Mériel y traite du cubisme⁵²⁵. Ces allocutions, quand elles sont publiées dans *Un Effort*, s'inscrivaient néanmoins dans un intérêt somme tout superficiel des Essayistes pour le sujet : les expositions visitées par le groupe sont à peine mentionnées dans sa revue⁵²⁶, un bref compte rendu en est rarement publié⁵²⁷, quelques images reproduites parfois, mais pour le groupement cela

⁵²¹ À l'initiative de Mohamed bey Zulficar, comme Ceza Nabaraoui en rend compte dans « Le Concours Moukhtar 1940 », *L'Égyptienne*, 16^{ème} année, n° 163, mars 1940, p. 5. Le Concours Paul-Alfred Fils pour la peinture se tiendra au moins jusqu'en 1945, quand par exemple *La Réforme*, n° 92, 50^e année, 9 mai 1945, p. 2, présente les « Résultats du Concours Moukhtar », à son onzième édition : le jury commun aux deux catégories, alors composé de Hoda Charaoui, Mohamed Zulficar, Mahmoud Saïd, Ahmed Rassim, Émile Zaidan, Gabriel Boctor, entre autres ; il y sont explicités les donateurs et les montants des prix, les thèmes pour les deux catégories, ainsi que les lauréats.

⁵²² « Fragments de l'allocution de M. G. Boctor », dans « Allocutions à la mémoire de M. Paul Alfred Fils », *L'Égyptienne*, 16^{ème} année, n° 163, mars 1940, p. 9, qui publie les textes des discours tenus par le Contrôleur aux Beaux-Arts, Monsieur Rémond, et par Boctor, « l'actif secrétaire du Comité Moukhtar », prononcés le 1^{er} avril à la séance commémorative en hommage à P.-A. Fils « qui, pour la première fois, était absent » au Concours Moukhtar pour la sculpture, à sa 6^{ème} édition, *ibidem*, p. 4. Une photo du disparu y est également reproduite. Pour plus d'informations sur « La Chimère », voir *infra*.

⁵²³ André de Launois, « Le goût artistique en Égypte est-il en retard sur l'étranger ? », *op. cit.*, qui ne traite de l'aspect des arts plastiques que brièvement. Dans la même problématique, Max Edrei présentait ses considérations autour « De l'éventualité d'une renaissance architecturale en Égypte », *Un Effort*, n° 33, janvier 1933, p. 75-78.

⁵²⁴ Szemeti, « Dans les Jardins d'Académos. L'Art Moderne », *Un Effort*, n° 18, 15 octobre 1931, p. 9-13. En présentant l'histoire de l'art comme l'histoire d'un progrès, l'auteur jugeait que « le conservatisme n'existe plus dans l'art » et soulignait que l'originalité de l'artiste devait primer sur le réalisme.

⁵²⁵ Gabriel Boctor, « Notre mouvement », *Un Effort*, n° 36, 1^{er} juin 1933, p. 36, se limitait à en rendre compte très brièvement : « à nos camarades d'Alexandrie, Mr. Étienne Mériel parla du "Cubisme", et obtint un vif succès ».

⁵²⁶ Par exemple, les Essayistes se limitaient à annoter : « nous avons eu le plaisir de visiter l'exposition des peintres Neroni et Hilbert dont nous avons admiré le réel talent », dans « Nouvelles du groupe », *Un Effort*, n° 12, 15 avril 1931, p. 8. Dans la même rubrique de ce numéro il était également question de la conférence du peintre français Charles Boeglin présentant « l'évolution de l'impressionnisme en peinture », *idem*.

⁵²⁷ Dans les numéros d'*Un Effort* précédant le n° 54, de mai 1935, qui est « en majeure partie consacré à l'Art », les seuls comptes rendus d'expositions publiés sont : L. Joyeuse, « Exposition. Les eaux-fortes d'Onnig Avedissian », n° 26, 15 juin 1932, p. 16-17 ; Georges Zemokhol, « Dans les Jardins d'Académos. Les aquarelles du peintre Zaki », n° 15, juillet

semblait rester un des aspects de leurs différentes activités récréatives. Des peintres ont vraisemblablement fait partie du groupe⁵²⁸, mais ce sont surtout des personnalités intellectuelles de passage au Caire qui sont reçues pour présenter des artistes ou des courants artistiques. Ainsi, Paul Vanderborght⁵²⁹ à la fin de l'année 1932 présente une conférence sur « Brenghel [Bruegel, sic] et les peintres flamands⁵³⁰ », ou Margherita Sarfatti vient parler des peintres Sironi et Tozzi du groupe « Novecento », qu'elle avait coordonné⁵³¹. Dans la même mouvance contemporaine de ces peintres italiens qui voyaient dans le retour aux formes classiques une réponse aux expérimentations avant-gardistes, les *Essayistes* consacrent un numéro spécial de leur revue à Mahmoud Moukhtar, qui sera toujours considéré comme « le premier sculpteur égyptien dans le pays de la sculpture⁵³² », puisqu'il conjugua avec succès les techniques occidentales avec des formes s'inspirant de la culture pharaonique que l'Égypte était en train de réinvestir. En était né un véritable courant artistique et littéraire en ces années de l'entre-deux-guerres, appelé « fara'unyah » – traduisible par « pharaonisme » –, qui considère le mythe pharaonique comme le modèle d'authenticité de l'identité nationale égyptienne⁵³³.

C'est donc à partir de 1935, et du début du patronage de Paul-Alfred Fils, que les *Essayistes*

1932, p. 18 ; Jo Farna, « Expositions », n° 42, mars 1934, p. 21-22, où le compte rendu de l'exposition Da Forno est signé J[o] F[arna], alors que celui sur Roger Bréval et sur l'exposition Ben Behman à la Y.M.C.A. est signé L. J.

⁵²⁸ D'après ce que nous pouvons déduire de la notule « Bal costumé Victor Hugo », *Images*, n° 287, 16 mars 1935 : « les peintres Roger Bréval et Jaro Hilbert sont conseillers ». Membres du comité artistique, les peintres étaient chargés des costumes et de la décoration de la salle, comme il est annoncé par *Un Effort*, n° 53, avril 1935, p. 24. Nous pouvons ajouter que le peintre libanais Georges Corm (voir la notice biographique en annexe) avait adhéré aux *Essayistes*, comme témoigne l'un des deux *spécimens* de lettres de soutien au groupe, en grave difficultés financières, publiés dans « À nos amis », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 23.

⁵²⁹ Professeur de français à l'Université Égyptienne, fondateur des Amitiés belge-égyptiennes. Pour plus d'informations, voir *supra*, note 28, et se référer à la notice bio-bibliographique en annexe.

⁵³⁰ « Mondanités », *Images*, n° 172, 31 décembre 1932, p. 8.

⁵³¹ « Il ricevimento degli "Essayistes" in onore di Margherita Sarfatti », *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*, XI - 47ème année, n° 83, 9 avril 1933, p. 4. Le mouvement artistique « Novecento » était né à Milan à la fin de 1922 et regroupait à l'origine six peintres prônant un retour à l'ordre en opposition surtout au futurisme.

⁵³² Pour plus d'informations sur ce grand sculpteur égyptien se référer à la notice biographique en annexe ; sur le numéro spécial qu'*Un Effort* lui consacre, voir *infra*, p. 241.

⁵³³ Voir *infra*. On peut, par exemple, inscrire dans cette mouvance la conférence sur « Cryptographie des hiéroglyphes, rébus et jeux d'écriture dans l'Ancienne Égypte », par l'abbé Étienne Drioton, conservateur-adjoint du Louvre, professeur d'égyptologie à l'Institut Catholique de Paris, annoncée par *Un Effort*, n° 52, mars 1935, p. 21, pour le 15 mars 1935 à l'Oriental Hall. Ou encore celle de Jean Capart sur « L'Humour dans l'art égyptien » au Continental (« Le mois au groupe », *Un Effort*, n°42, mars 1934, p. 19), sujet que *L'Égyptienne*, 10^e année, n° 99, février 1934, p. 29, remarque comme déjà exposé à Gand par Mme G. Foucart. Selon Capart, considéré comme « l'apôtre de l'Égyptologie » par le proviseur Berget, les dessins animés, « jeux mouvants que nous prenons comme une nouveauté ultra moderne », étaient déjà « un des arts très plaisants de l'ancienne Égypte », inspirés « de la vie réelle dans tout ce qu'elle offre de pittoresque et d'humoristique », *idem*.

se tournent de plus en plus vers l'art : les textes sont accompagnés d'illustrations, des études sont consacrées à des artistes⁵³⁴, dont les œuvres gagnent en visibilité dans la revue⁵³⁵. En particulier, l'œuvre de 'Ali Kamel El Dib⁵³⁶ avait commencé à être publiée dans *Un Effort*, illustrant des textes de Georges Henein⁵³⁷, pour ensuite figurer même en couverture, de façon régulière. Après un accident qu'on pourrait considérer comme « diplomatique »⁵³⁸, Angelo de Riz⁵³⁹ prendra brièvement le relais ; puis Amelia Da Forno Casonato signera une couverture, avec une composition originale⁵⁴⁰. Nous pouvons supposer que l'impulsion de Henein fut fondamentale pour cette inflexion de la revue dans le domaine artistique, surtout grâce aux échanges qu'il commençait à entretenir avec des artistes et des écrivains installés à Paris. Le peintre Démétrios Galanis⁵⁴¹, par exemple, dès son arrivée au Caire s'était directement adressé à Henein, sur le conseil d'André Malraux, en vue d'y organiser une exposition⁵⁴². Quelques semaines plus tard, l'exposition de

⁵³⁴ Régie, « Ali Kamel El Dib », *Un Effort*, n° 50, janvier 1935, p. 14-15 ; Gabriel Boctor, « Abdel Kader Rizk », *Un Effort*, n° 51, février 1935, p. 9 ; Aride Revo, « L'exposition Galanis », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 2-3 ; G[abriel] B[occtor], « Artistes vagabonds. Jo et Roger Tourte », *ibidem*, p. 16-19, compte rendu de « l'Exposition Tourte chez Nistri » (*La Bourse égyptienne*, 3 avril 1935), organisée sous les auspices des A.C.F.E., et de la conférence de « l'aquarelliste globe-trotter » chez les Essayistes : « À pieds autour du monde », le 25 avril (*La Bourse égyptienne*, 21 avril 1935, p. 2) ; Georges Henein, « Ceux qui comptent : Jean Effel », *Un Effort*, n° 55, juin 1935, p. 10-12.

⁵³⁵ « Comme on a dû le constater par la facture du précédent numéro, notre revue est en train de procéder à des améliorations intéressantes », communiquait le groupe dans « L'effort d'*Un Effort* », *Un Effort*, n° 53, avril 1935, p. 13.

⁵³⁶ Sculpteur égyptien qui venait de remporter le Prix de la famille Moukhtar au premier concours du prix (avec un buste représentant le grand artiste disparu, reproduit dans *Un Effort*, n° 53, avril 1935, p. 16). Des années plus tard, il deviendra directeur des Beaux-Arts au ministère de la Culture et de l'Orientation nationale et Commissaire général du pavillon égyptien de la Biennale de Paris de 1965.

⁵³⁷ Tout d'abord du poème « Essai de Pompes Funèbres », *Un Effort*, n° 50, janvier 1935, p. 9 (la page n'étant pas parmi celles de ce numéro que nous avons pu consulter, nous nous référons à la description qu'en fait Régie, « Kamel El Dib », *ibidem*, p. 14).

⁵³⁸ La couverture d'*Un Effort*, n° 55, juin 1935, était illustrée par le dessin de 'Ali Kamel El Dib au titre « Aérodynamiques... », dans lequel les points de suspension ouvrent à toutes les interprétations de ces silhouettes de femmes voilées, aux contours schématiques et marqués, nettement phalliques. En voir la reproduction dans les annexes iconographiques (image 11).

⁵³⁹ Artiste italien installé en Égypte, enseignant au lycée français du Caire, il sera parmi les animateurs du groupe d'avant-garde « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » (voir *infra*). Pour plus d'informations se référer à la notice biographique en annexe.

⁵⁴⁰ *Un Effort*, numéro spécial « Supplément du Salon des Essayistes 1935-1936 ». Peintre italienne (1878-1969) diplômée de l'Académie des Beaux-Arts de Venise, installée en Égypte dès 1902, où elle travaille pour la décoration des palais royaux. Mère du peintre Renzo Da Forno, elle expose au *Salon du Caire* depuis sa fondation une œuvre figurative représentant majoritairement des natures mortes. Signalons que la notice biographique que le « Supplément du Salon des Essayistes 1935-1936 » lui consacre reporte plusieurs erreurs chronologiques.

⁵⁴¹ Peintre et graveur grec formé à l'École des Beaux-Arts de Paris et naturalisé français. Pour plus d'informations se référer à la notice biographique en annexe.

⁵⁴² « Mon ami André Malraux en quittant Paris pour Le Caire m'a vivement engagé de vous voir. [...] Voulez-vous avoir la bonté de me fixer un rendez-vous ? Je viens au Caire pour faire une exposition de gravures peintures et dessins », écrivait Démétrios Galanis à Georges Henein, Le Caire, le 30 mars 1935 (lettre inédite, archives Henein et Farhi). Des années plus tard, le peintre remercia encore Henein de l'aide et du soutien reçus : « je n'oublie pas l'accueil chaleureux que vous m'avez témoigné pendant mon court séjour au Caire », Démétrios Galanis, lettre à Georges Henein, Paris, novembre 1938 (inédite, archives Henein et Farhi).

l'artiste en cours, *Un Effort* donne de la résonance à l'événement et à l'artiste, en publiant même un texte inédit de Malraux⁵⁴³ au sujet du peintre, illustré de deux reproductions hors-texte⁵⁴⁴. Aride Revo fait paraître un compte rendu élogieux de l'exposition de ce peintre grec installé à Paris, où l'internationalisme de son art, et de tout art, est souligné : « tout art national, dès qu'il touche à un moment de perfection, prend immédiatement l'allure d'une entité de possession universelle⁵⁴⁵ ».

Ce sont des positions qui véhiculent une approche artistique et qui reflètent surtout un message à valeur politique : ainsi dans l'article « À propos du XV^e Salon » celui qui signe « Un Ami des Artistes » – mais qu'on peut aisément imaginer être Paul-Alfred Fils – s'insurge contre les organisateurs, c'est-à-dire la « Société des Amis des Arts »⁵⁴⁶, pour leur installation « dénuée de goût⁵⁴⁷ », pour leur catalogue ridicule⁵⁴⁸, et surtout pour leurs décisions discriminatoires vis-à-vis des artistes égyptiens. On y évoque une anecdote, sur le refus du président de la « Société », Mohamed Mahmoud Bey Khalil⁵⁴⁹, d'acheter des œuvres des artistes égyptiens exposées, en les considérant « indignes d'entrer chez lui ». L'auteur de l'article réagit à un tel propos avec une boutade : « mais si cela arrive jamais, il y aura de quoi, comme dirait Georges Henein, "se taper le derrière par terre au son de l'hymne du Venezuela"⁵⁵⁰ ». Cet « ami des artistes » signifie surtout l'injustice que cela représente pour les artistes discriminés : « c'est une Société subventionnée et

⁵⁴³ Henein correspondait avec l'auteur français depuis plus d'un an (voir *supra*, note 495), et nous supposons que son rôle dans cette collaboration à *Un Effort* ait été décisif. Leur correspondance se poursuivra, certes sporadiquement, jusqu'en 1971, comme le prouvent les lettres retrouvées dans les archives Henein et Farhi.

⁵⁴⁴ André Malraux, « Galanis », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 1-2, assorti des reproductions d'une « Nature morte » (illustrant la « manière noire de Galanis », comme il est dit dans la légende) et d'un bois gravé au titre de « Paysage ».

⁵⁴⁵ Aride Revo, « L'exposition Galanis », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 3. Étienne Mériel avait également fait paraître le compte rendu « Galanis, peintre et graveur », *La Bourse égyptienne*, 18 avril 1935, p. 2.

⁵⁴⁶ Association créée en 1923 au Caire, elle y organise l'annuel *Salon du Caire*. Voir *infra*.

⁵⁴⁷ Un Ami des Artistes, « Choses à dire. À propos du XV^e Salon », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 5. L'exposition Galanis y est prise comme exemple : l'artiste grec avait transformé un simple magasin de l'immeuble Baehler en une salle agréable, où il aurait remporté « un joli succès artistique autant qu'un succès d'affluence » (« Le vernissage de l'exposition Galanis », *La Bourse égyptienne*, 11 avril 1935, p. 7). Cette même salle accueille probablement le *Salon des Essayistes* à la fin de l'année.

⁵⁴⁸ Dans une visée polémique, la couverture d'un autre catalogue du *Salon du Caire*, celui de 1933, sera reproduite dans *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 9, à côté de celle du *Caire-Salon* de 1898. Alors que le plus ancien montre un graphisme soigné et une jolie illustration (nous nous basons sur des photocopies), l'autre affiche un schématisme élémentaire et un encadré simple avec des inscriptions tapées à la machine.

⁵⁴⁹ Homme politique égyptien, dont le rôle dans le monde artistique des années 1930 et 1940 en Égypte fut central. Soulignons que Mahmoud bey Khalil avait contribué au numéro spécial d'*Un Effort* sur Moukhtar, d'avril 1934. Pour plus d'informations sur cette personnalité du milieu institutionnel, se référer à la notice biographique en annexe.

⁵⁵⁰ Un Ami des Artistes, « Choses à dire. À propos du XV^e Salon », *op. cit.*, p. 7.

reconnue d'utilité publique ! », s'exclame-t-il, et revendique son droit à l'indignation : « il est temps de dénoncer au public les étouffoirs camouflés, les profiteurs de l'Art, ces “podosuceurs” en quête de décorations⁵⁵¹ », parce que « il y a des vérités qu'il est bon de crier sur les toits, surtout quand on a le bonheur d'écrire dans une Revue indépendante⁵⁵² », comme l'est *Un Effort*.

Ce même numéro 54 de la revue, fruit d'« un travail sérieux et intéressant⁵⁵³ » pour beaucoup consacré à l'art, ne l'était probablement pas « par une heureuse coïncidence⁵⁵⁴ ». Gabriel Boctor⁵⁵⁵, souhaitant la bienvenue au Caire au nouveau « Contrôleur Général des Beaux-Arts », dans sa *captatio benevolentiae* lui adressait aussi un appel, celui de rendre « *de réels services* à la cause des Arts en Égypte », dont pourraient se féliciter « nos jeunes artistes⁵⁵⁶ ». Les conditions de vie et de travail des artistes que les Essayistes côtoient ou visitent ne les laissent plus indifférents, surtout en ce moment où « des espérances et des possibilités, on en trouve incontestablement parmi les artistes égyptiens⁵⁵⁷ ». Déjà le compte rendu de l'exposition Da Forno publié l'année précédente mettait en lumière « une certaine atmosphère de lassitude » du jeune peintre face à « l'indifférence d'une grande partie du public...⁵⁵⁸ », et ouvrait sur la nécessité d'un encouragement de l'art. C'est la raison pour laquelle des positions comme celle de « celui qui préside aux destinées de cette Société », celle « des Amis de l'Art », Mahmoud Khalil Bey, exposant « la conviction très économique (et le répète

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 6.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 5.

⁵⁵³ « Chronique locale. Le dernier numéro d'*Un Effort* », *La Bourse égyptienne*, 1er mai 1935, p. 2, salue avec admiration la publication que « on ne peut qu'applaudir ». « Une exécution très soignée fait de ce numéro l'un des meilleurs que les Essayistes aient imprimés », considère le quotidien, qui remarque néanmoins les « idées parfois curieuses, mais en tout cas sincères » des rédacteurs Essayistes.

⁵⁵⁴ Gabriel Boctor, « Georges Rémond », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 4. « Un heureux concours de circonstances » est invoquée également par Ahmed Rassim, dans ses « Quelques notes sur les Arts en Égypte », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 8, où il est encore question de « l'impulsion nouvelle au développement artistique du Pays » que Rémond avait commençait à concrétiser, en réorganisant les salles du Musée d'Art Moderne, transféré au Palais Boustan, rue Kasr el-Nil, et en décidant de publier des brochures consacrées aux meilleurs artistes égyptiens.

⁵⁵⁵ Gabriel Boctor, dont nous reproduisons une photographie dans les annexes iconographiques (image 23), deviendra par la suite un éminent critique de l'art égyptien, auteur d'ouvrages sur les principaux artistes d'Égypte. Son étude *Moukhtar ou le réveil de l'Égypte*, Urwand et fils, Le Caire, 1949, 116 p., écrite avec Badr el Din Abou Ghazi, sera d'ailleurs préfacée par Georges Rémond. Pour plus d'informations sur ce journaliste, se référer à la notice biographique en annexe.

⁵⁵⁶ Gabriel Boctor, « Georges Rémond », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 4. Nous soulignons.

⁵⁵⁷ Un Ami des Artistes, « Choses à dire. À propos du XV^e Salon », *op. cit.*, p. 5, qui salue en particulier la qualité des envois des peintres Mahmoud Saïd, Mohamed Naghi, Amy Nimr, Ahmed Sabry, Georges Corm, les gravures de Nahmia Saad et les sculptures de 'Abdel Kader Rizk, ainsi que les bas-reliefs de Farag Mansour Farag (sur ces derniers artistes, voir *infra*, et se référer aux notices biographiques en annexe).

⁵⁵⁸ J[o] F[arna], « Expositions », *Un Effort*, n° 42, mars 1934, p. 21. Pour plus d'informations sur ce peintre influencé par le futurisme, voir *infra*, et se référer à la notice biographique en annexe.

à qui l'entendre [sic]) que "un véritable artiste doit crever la faim : cela forme un tempérament"⁵⁵⁹ », ne peuvent que susciter la réaction ferme et solidaire des Essayistes envers leurs camarades et congénères.

Dans le numéro suivant, toujours sous la plume de Gabriel Boctor, *Un Effort* publie une sorte de parabole exemplaire : le récit de la « Croisade artistique » de 'Abdel Salam el Chérif, un étudiant de l'École Supérieure des Beaux-Arts qui était arrivé à monter des expositions d'art en province, sans fonds et grâce seulement à une grande ténacité et un « généreux dévouement à la Cause des Arts, au relèvement artistique de son Pays⁵⁶⁰ ». Le vocabulaire employé par Gabriel Boctor, de confession chrétienne (copte), est d'ailleurs nourri de références évangéliques, en arrivant à considérer ce jeune homme comme « un apôtre des Arts », qui se bat contre l'*establishment* pour une cause supérieure, dans un élan idéaliste semblable à celui des Essayistes. À contre-courant par rapport aux positions de la presse, qui à chaque ouverture du *Salon du Caire* se dépensait en louanges pour la Société « dite des "Amis de l'Art" » et pour son « Vice-Président *ad vitam*⁵⁶¹ », les Essayistes vont chercher un jeune « ni riche, ni puissant⁵⁶² » qui, avec désintéressement et beaucoup d'efforts, avait décidé d'entreprendre durant les vacances des tournées de conférences et des expositions avec d'autres étudiants des Écoles supérieures et de l'université, « pour le relèvement intellectuel et artistique de l'Égypte, [...] dans un bel élan de générosité envers la Patrie⁵⁶³ ». El Chérif fut le seul à persévérer après l'été 1931 : il engage des pourparlers avec l'Association de la Jeunesse Musulmane pour les locaux où installer une exposition pendant l'automne à Miniah, sa ville natale, et il arrive non sans difficultés à convaincre des artistes de prêter des œuvres qu'il doit parfois même transporter sur ses épaules. Ainsi El Chérif fait-il la fierté de sa ville, qui réserve un accueil chaleureux à cette première exposition, de qualité somme tout médiocre

⁵⁵⁹ Un Ami des Artistes, « Choses à dire. À propos du XV^e Salon », *op. cit.*, p. 6.

⁵⁶⁰ Gabriel Boctor, « Un apôtre des Arts : Abdel Salam El Cherif », *Un Effort*, n° 55, juin 1935, p. 15. Le long article est assorti de la photographie du buste de 'Abdel Salam El Cherif, œuvre de 'Abdel Kader Rizk.

⁵⁶¹ *Idem.*

⁵⁶² Boctor souligne le fait qu'El Cherif travaillait au département de la publicité du journal arabophone *Al Ahram* comme graphiste, pour continuer à payer ses études dans la capitale.

⁵⁶³ Gabriel Boctor, « Un apôtre des Arts : Abdel Salam El Cherif », *op. cit.*

– aucune œuvre n'avait pu être refusée, pas plus qu'achetée –, mais que l'institution d'un prix avait rendu néanmoins visible dans le milieu artistique. La persévérance du jeune donne enfin, en 1932 et en 1933, deux expositions aux œuvres assez intéressantes et au catalogue « très présentable ». « Les organisateurs du Salon du Caire devraient en rougir⁵⁶⁴ », si on considère surtout la généreuse somme allouée chaque année par le gouvernement à la « Société des Amis de l'Art », remarque Boctor. Finalement, la IV^{ème} exposition de Miniah avait eu lieu en novembre 1934, avec des envois de « nos jeunes espoirs⁵⁶⁵ », raconte le secrétaire des Essayistes, et différentes sections, dont la photographie. Est surtout souligné l'appel de 'Abdel Salam El Chérif, prononcé en arabe dans son allocution d'ouverture devant les notables de la province : remplacer les produits « d'importation et de pacotille », dont leurs maisons étaient pleines, « par des tableaux d'artistes d'Égypte reproduisant des scènes et des types de chez nous, par des statues d'un goût sain, exécutées par un fils du Pays⁵⁶⁶ ». En conclusion, même si l'espoir du jeune de constituer un fonds pour le futur musée de Miniah reste vain, les graines semées par son initiative avaient commencé à germer, par exemple dans la décision de deux diplômés de l'École des Beaux-Arts de s'installer dans la ville de province, pour enseigner le dessin et y organiser chacun une exposition particulière.

En adoptant l'esprit d'un jeune entreprenant comme 'Abdel Salam El Chérif, et la motivation à la base de la renaissance de *La Revue de l'Université Égyptienne*, dont on traite également dans ce numéro d'*Un Effort*, les Essayistes entendent donner la parole à celle qu'ils considèrent comme

l'expression intelligente et libre de toute cette jeunesse [qui] prouve nettement à tous ceux qui ont à cœur le relèvement intellectuel et moral de leur pays, qu'il n'y a et qu'il n'y aura d'œuvre efficace et créatrice que dans une atmosphère de liberté⁵⁶⁷.

La jeunesse en question concerne évidemment en premier lieu les Essayistes, majoritairement jeunes, et en âge de fréquenter l'université⁵⁶⁸. En référence à la querelle qui avait

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁵⁶⁵ Dont 'Abdel Kader Rizk et 'Ali Kamel El Dib.

⁵⁶⁶ Gabriel Boctor, « Un apôtre des Arts : Abdel Salam El Cherif », *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶⁷ Gabriel Boctor, « La Vie Universitaire : *La Revue de l'Université Égyptienne* », *Un Effort*, n° 55, juin 1935, p. 21. La publication, dirigée par une étudiante, avait commencé à paraître après trois ans de silence.

⁵⁶⁸ Cette caractéristique avait été expressément soulignée en mars 1931 par Claude Aveline lors d'une causerie chez les Essayistes et « en présence d'auditeurs jeunes et la plupart de la classe universitaire », comme reporté dans « Chronique hebdomadaire. Une grande idée réalisée », *Le Bulletin suisse d'Égypte*, 8e année, n° 13, 31 mars 1932.

opposé en 1926 Taha Hussein à l'Université Al-Azhar⁵⁶⁹, et surtout aux faits d'actualité qui voyaient encore les « étudiants en ébullition⁵⁷⁰ », Gabriel Boctor déclare : « l'Université, c'est l'Égypte de demain. Il faut que l'on comprenne une fois pour toutes, qu'elle doit préparer au Pays des hommes libres et non des esclaves. Car des esclaves nous en avons à en revendre⁵⁷¹ ». Au nom de cet esprit de libre critique, de libre pensée, de démocratie, promu par Taha Hussein⁵⁷², les Essayistes choisissent donc encore une fois la liberté et l'expression libre, comme ils l'avaient toujours prônée, et l'appliquent dans le domaine artistique contre les positions partielles et discriminatoires de la « Société des Amis de l'Art » qui en détenait dans les faits le monopole en Égypte. En prenant le contre-pied du caractère officiel et académique du *Salon du Caire*, de sa « Dictature des Beaux-Arts⁵⁷³ », le cercle des Essayistes devient ainsi le laboratoire d'expérimentation d'une réception

⁵⁶⁹ Le professeur avait été poussé à démissionner de sa chaire de littérature arabe à l'Université Égyptienne à la suite des attaques d'Al-Azhar contre son ouvrage sur la poésie préislamique (voir *supra*, note 262), dans lequel il appelait à une approche scientifique et laïque des textes sacrés. Taha Hussein avait d'ailleurs collaboré avec les Essayistes dès le numéro spécial d'*Un Effort* sur l'Égypte, avec une étude sur Chawki et Hafez Ibrahim, *Un Effort*, n° 33, janvier 1933, p. 68-73. Il avait ensuite contribué au numéro spécial d'*Un Effort* sur Moukhtar, d'avril 1934, et participé à l'enquête sur l'écriture à côté de Georges Duhamel, Ahmed Rassim et Robert Blum, *Un Effort*, n° 47, octobre 1934, p. 2. Gabriel Boctor y avait signé une étude sur l'édition française du roman de Hussein *Al Ayam*, *ibidem*, p. 7, et la traduction en français, publiée dans *Un Effort*, n° 50, janvier 1935, p. 4-7, d'un article consacré à « La Femme et l'Amour » par Taha Hussein, paru dans un numéro spécial de la revue *Al Hilal* de 1934, comme établi dans l'édition critique de l'ouvrage de Suzanne Taha Hussein, *Avec toi, de la France à l'Égypte, « un extraordinaire amour »*, éd. du Cerf, 2011, note 444.

⁵⁷⁰ « La Cour, Les Ministres, La Ville : Chronique locale », *La Bourse égyptienne*, 11 avril 1935, p. 2, informait de la « décision prise pour ramener le calme » : « l'Azhar a fermé ses portes pour le reste de l'année scolaire. Tous les établissements d'instruction religieuse du pays sont touchés par cette décision ». La tentative avait déjà vu le « Dr. Taha Hussein calme[r] l'agitation des étudiants », « À l'Université », *La Bourse égyptienne*, 18 décembre 1934, p. 11. Le lendemain le professeur allait personnellement discuter avec le doyen, Mansour Fahmy : « ils sortirent bras dessus bras dessous et furent acclamés par les étudiants réunis pour procéder aux élections de nouveaux membres au Conseil d'administration de l'Union des étudiants universitaires », est-il écrit dans *La Bourse égyptienne*, 19 décembre 1934, p. 9.

⁵⁷¹ Gabriel Boctor, « La Vie Universitaire : *La Revue de l'Université Égyptienne* », *op. cit.*, p. 22. Il semble y avoir ici une référence aux faits récents qui avaient opposé, en avril 1934, la fédération des étudiants de l'Université Égyptienne et le ministère de l'Instruction publique : ce dernier avait unilatéralement modifié le règlement et décidé l'immédiat transfert du Club des étudiants, de la rue Manakh dans un nouveau local situé près de l'Université à Guizeh. Ce qui ne tarda pas à causer des protestations, explique-t-on dans *La Bourse égyptienne* : « la suppression du local parut nécessaire au ministère en raison des incidents qui s'y étaient produits. Le nouveau règlement aurait, paraît-il, donné lieu à des protestations de la part des étudiants. Le ministre de l'Instruction publique, ayant eu vent de la chose, s'est empressé d'inviter le Dr. 'Aly Ibrahim pacha, recteur, d'ouvrir une enquête sur la question », dans « La fédération de l'Université Égyptienne. Une enquête à l'égard des étudiants est ouverte », *La Bourse égyptienne*, 6 avril 1934. « Les étudiants de l'Université et leur Club », *La Bourse égyptienne*, 16 avril 1934, p. 9, informe que finalement les protestataires avaient démissionné de la fédération après que leur Club avait été définitivement fermé, la direction de l'Université ayant apposé les scellés au local de la rue Manakh.

⁵⁷² *La Bourse égyptienne*, 24 avril 1935, p. 9, rendait compte de la conférence de Taha Hussein sur « Démocratie et Littérature » à l'Ewart Memorial Hall, devant un très grand nombre d'auditeurs.

⁵⁷³ Selon le titre d'une caricature du peintre et sculpteur Mohamed Hassan (1906-1990) qui sera reproduite dans *Al-Mussawar*, 23 mars 1939, et exposée au *Salon du Caire* de cette même année. Voir la reproduction, tirée de Sam Bardaouil, *Surrealism in Egypt. Modernism and the Art and Liberty Group*, Londres-New York, I. B. Tauris, 2017, p. 26, dans les annexes iconographiques (image 21).

artistique alternative.

Des questionnements sur la valeur du *Salon du Caire*, manifestation représentant l'autorité dans le panorama artistique égyptien, avaient soulevé dans *Un Effort* plusieurs doutes sur les compétences et le professionnalisme de ses organisateurs. Dans ses interrogations quant au niveau artistique actuel en Égypte, sur la question de savoir « combien [ils sont] aujourd'hui ceux qui savent écouter un morceau de musique ou regarder un tableau », *Un Effort* dénonce précisément ces « faux connaisseurs dont les opinions pourtant font loi » :

Pour un exemple isolé que vous découvrirez, combien vous trouverez de profanes, d'ignorants, d'indifférents et, pire que tout, de faux connaisseurs dont les opinions pourtant font loi et sont écoutées avec respect. Car nous les connaissons tous, ces « amateurs », ces « experts » qui, parce qu'un caprice de la fortune a bourré leur portefeuille, sont devenus collectionneurs de tableaux anciens, compositeurs et grands experts en musique, etc. La veille ils travaillent à la Bourse, dans les cuirs et le coton. Aujourd'hui c'est dans les Tintoret, les Degas et les Courbet. Par quel miracle ils ont des galeries et leur opinion qui a du prix peut faire le bonheur ou le désespoir du peintre consciencieux qui, tout artiste qu'il est, a sa vie à gagner⁵⁷⁴.

Ce hiatus entre le pouvoir qu'ils exercent en termes de domination de la scène artistique et leur *auctoritas*, basée sur la connaissance et la capacité, avait également été la cible des moqueries du critique « PAF », des initiales de Paul-Alfred Fils. En définissant ironiquement le président de la « Société des Amis de l'Art » comme « Grand Mécène méconnu » et son secrétaire général, Fouad 'Abdel Malek, comme « Grand Philanthrope, tout aussi méconnu⁵⁷⁵ », le critique se focalise sur ce dernier dans un long article intitulé à son nom et prénom, illustré par une caricature en pleine page du « Grand Protecteur des Arts en Égypte », représenté comme un *spécimen* « de la famille des Galerienacées⁵⁷⁶ ». Alors que Mahmoud Bey Khalil est narquoisement décrit comme « un silencieux, un modeste », 'Abdel Malek, lui, serait « un expansif⁵⁷⁷ » ayant beaucoup écrit et autant inspiré des écrits sur lui. Dans cette abondance, « PAF » choisit de reproduire *in extenso* un article

⁵⁷⁴ Denise Le Fée-Fardulli, « Sait-on encore peindre ? », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 18.

⁵⁷⁵ PAF, « Le XVI^e Salon du Caire ...ou le XVII^e, le 1^{er} ayant eu lieu en 1919 et non en 1920 », *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 18.

⁵⁷⁶ « Fouad Abd El Malek Effendi, Secrétaire Général de la Société des Amis de l'Art – L'artiste, le philanthrope [sic] », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 15, où le terme faussement zoologique est un jeu de mots utilisant le mot « Galerie » comme s'il s'agissait de la branche d'une famille de volatiles. On y voit un animal hybride semblable à un paon et à la tête du secrétaire de la « Société » en train de « faire la roue » ; sur sa queue on lit les différents domaines artistiques que 'Abdel Malek soutiendrait : gravure, aquarelle, musique, musée de cire, poésie... avec lesquels il se pavane. En voir la reproduction dans les annexes iconographiques : image 22.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 13.

de *La Revue du Monde égyptien* de mars 1923⁵⁷⁸, pour illustrer le « penchant naturel pour les arts » du « directeur-fondateur de l'exposition artistique égyptienne⁵⁷⁹ », dont on retrace le parcours : de passionné de photographie ayant fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Munich, parti en expédition scientifique en Arabie, mais revenu en Égypte, où il ne put trouver ni de compréhension ni d'encouragement, il se lança finalement dans l'industrie laitière. Après une longue parenthèse dans l'importation et l'exportation et dans la publicité, il fut encouragé par le *Wafd* à retourner au pays⁵⁸⁰, pour « mettre à la disposition de ses compatriotes [...] 25 ans de pratique, d'expérience et de connaissances *dans les affaires* ». Ce qu'il fit dès son arrivée en créant... un Conservatoire égyptien, « pour *encourager l'art et développer l'industrie*⁵⁸¹ ». Le lien entre le soutien à l'art et la croissance industrielle est répété comme objectif de « l'esprit de sacrifice et d'abnégation » de « Monsieur Fouad⁵⁸² », qui avait encore inauguré une exposition générale des Beaux-Arts en 1920 « à ses frais personnels et sans aucun appui », propos auquel « PAF » ne peut s'empêcher de contredire, les Salons du Caire entre 1919 et 1921 n'ayant même pas été organisés par lui⁵⁸³. « Son œuvre bienfaisante », ayant coûté « tant d'efforts et de lutte⁵⁸⁴ », avait en plus été complétée par une exposition « pour l'hygiène de l'enfance, l'art humoristique et photographique », ce qui deviendra plus tard le permanent « Paradis des Enfants ». « PAF » s'empresse d'en spécifier le prix d'entrée, valant aussi pour le « *Panopticum* rival du Musée Grévin⁵⁸⁵ », pour bien rendre l'idée du véritable

⁵⁷⁸ « Salon du Caire 1923 », *La Revue du Monde égyptien*, 3ème année, n° 2, mars 1923, signé X, mais dont l'auteur est identifié plus bas comme un critique d'art « qui est lui-même un distingué artiste italien remarquable par ses travaux et très connaisseur », *ibidem*, p. 17. *La Revue du Monde égyptien*, que Luthi range dans le domaine économique (*Aperçu sur la presse égyptienne d'expression française (1798-1978)*), éd. de L'Atelier, Alexandrie, 1978, p. 20-21), avait été fondée par Georges Dumani et Marius Schmeil en 1920, et vers la fin de 1923 aurait cessé de paraître.

⁵⁷⁹ Ainsi était défini en 1923 'Abdel Malek Effendi dans l'article de *La Revue du Monde égyptien* en question, *idem*.

⁵⁸⁰ Le passage est reproduit en italique, *idem* : « la Délégation égyptienne » et son « bien-aimé, Chef » [Saad Zaghloul], arrivée à Paris en 1919 pour participer à la Conférence de Paix, avait convaincu 'Abdel Malek de répondre « à l'appel de la patrie », malgré « les pertes fatales » dans les affaires qu'il allait subir. Auparavant, 'Abdel Malek avait été chargé commercial en Europe Orientale de marques françaises et anglaises, et avait créé l'Union Industrielle franco-britannique pour le commerce de différents types de marchandises.

⁵⁸¹ *Idem*. Nous soulignons.

⁵⁸² *Idem*.

⁵⁸³ « Ils ne lui ont donc rien coûté », précise le critique Essayiste dans une note, *idem*. Sur les premiers Salons du Caire, voir *infra*.

⁵⁸⁴ *Idem*.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 13. Appelé aussi « le Musée Égyptien de Cire », il avait été inauguré le 14 avril 1934 au Palais Tigrane, comme communiqué par *L'Égyptienne*, n° 101, 10ème année, avril 1934, p. 15, qui en notifie aussi le prix d'entrée.

intérêt des « Actes Philanthropiques » du « grand animateur de la Société des Amis de l'Art⁵⁸⁶ ». Loin de « l'intérêt bienfaisant général » de façade, on comprend en lisant cet article combien Paul-Alfred Fils peine à cacher son ressentiment envers l'instrumentalisation à des fins politiques et économiques faite par ces notables qui ne cessent de se mettre en lumière avec des initiatives pour eux principalement lucratives, au détriment de la réelle valeur artistique et surtout de la dignité même des artistes, surtout s'ils sont Égyptiens.

Un Effort, une revue d'art

Sensibles à un intérêt accru pour les arts qui sont, « après une période d'assouplissement, en pleine recrudescence⁵⁸⁷ » dans le pays, comme expliquait cet « Ami des artistes » dans l'article cité plus haut, consacré au *XV^e Salon du Caire*, les Essayistes avaient inauguré une rubrique consacrée aux arts, publiant des articles sur des questionnements tels que : « sait-on encore peindre ?⁵⁸⁸ ». Y retentissait, tel un signal d'alarme, l'avertissement : « l'art se perd, l'art se meurt ! », situation qui voit d'un côté « la gaucherie d'artisans bien en arrière sur leur époque⁵⁸⁹ », membres selon l'auteure de l'article d'une « race atrophiée par des conditions de plus en plus défavorables⁵⁹⁰ », celle des artistes qu'on ne saurait tenir pour coupable ; de l'autre, « la décadence du sens du beau chez le peuple – et ceci dans tous les pays⁵⁹¹ », constate cette nouvelle collaboratrice d'*Un Effort* qui s'écrie : « c'est le public qui, lui, n'est plus ! » En conclusion elle suggère de remédier d'abord à cela pour que les artistes puissent avoir une audience à qui s'adresser : « créez un public d'abord, vous ne manquerez pas de belle peinture ensuite⁵⁹² ». Diamétralement opposé était à ce sujet l'avis de Morik

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁸⁷ Un Ami des Artistes, « Choses à dire. À propos du XV^e Salon », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 5.

⁵⁸⁸ Denise Le Fée-Fardulli, « Les Arts. Sait-on encore peindre ? », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 16-18.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 16, observation qui « pourrait être faite au sujet de l'art arabe » aussi, ajoute Le Fée-Fardulli [sans doute un pseudonyme] : « où sont-ils ces ouvriers prestigieux qui érigèrent l'Alhambra, ces patients et humbles artisans qui façonnèrent morceaux par morceaux [sic] ces vitraux, ces mosaïques de la mosquée d'Omar [...] ? », *ibidem*, p. 17.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁹¹ *Idem*.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 18.

Brin, auteur de la plaquette *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, publiée en ce même 1935 aux éditions des Amis de la Culture Française en Égypte, association pionnière parmi les divers groupements culturels, que le Breton animait déjà depuis une dizaine d'années. Son avis est que « peu à peu, se forment le goût et l'éducation du public », et il ajoute même : « actuellement, tant parmi les Égyptiens que parmi les Européens, on ne compte plus les personnes qui, sans être encore *très exactement* informées de tout ce qui intéresse l'Art, sont du moins désireuses de voir, de comprendre et de s'instruire⁵⁹³ ».

Significative dans le domaine artistique est en effet la publication, en ce 1935, d'« un volume intéressant et édité avec soin » du professeur Brin, qui avait réuni en une plaquette richement illustrée « ses aimables critiques sur les artistes en Égypte⁵⁹⁴ », comme le résume ironiquement Paul-Alfred Fils. Ahmed Rassim en rend également compte dans *Un Effort* en novembre 1935 :

c'est le premier ouvrage de ce genre paru en Égypte où il est, en effet, très regrettable de constater que des artistes, vivant au Caire depuis de longues années et produisant régulièrement des œuvres de valeur, sont ignorés par la plupart des Égyptiens, alors que ces mêmes œuvres sont reproduites et commentées dans les revues d'Europe⁵⁹⁵.

« À quoi bon tracer des signes sur le sable, pour qui clamer ses passions ?⁵⁹⁶ » écrit le peintre Mohamed Naghi, qui dénonce dans les pages d'*Un Effort* « l'indifférence, la froideur, le vide complet dont on entoure ici la vie des arts⁵⁹⁷ ». Pour pallier cette situation préjudiciable pour les artistes égyptiens et contribuer à combler ce manque de considération des arts en Égypte, les Essayistes décident d'aller plus loin et de s'associer au « bon combat⁵⁹⁸ » de « L'Atelier », un groupement d'artistes, d'écrivains et d'intellectuels que Mohamed Naghi, avec Gaston Zananiri,

⁵⁹³ Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, avec vingt-quatre reproductions hors texte, préface d'André de Launois, éd. Les Amis de la Culture Française en Égypte, Le Caire, 1935, p. 13-14. Nous soulignons.

⁵⁹⁴ PAF, « À propos de *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine* », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 9.

⁵⁹⁵ Ahmed Rassim, « Quelques notes sur les arts en Égypte », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 7.

⁵⁹⁶ Naghi, « L'atelier », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 2. Parmi les fondateurs de la société artistique « La Chimère », créée au Caire en 1924, le peintre alexandrin Mohamed Naghi (1888-1956) était très engagé dans la cause des arts en Égypte, voir *infra*. Pour plus d'information sur celui qui sera le premier directeur égyptien de l'École des Beaux-Arts, se référer également à la notice biographique en annexe.

⁵⁹⁷ Selon la reconstruction de Jean Lugol, « À propos de la fondation de "L'Atelier" », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 4.

⁵⁹⁸ La mission de « L'Atelier » est ainsi synthétisée par Jean Lugol, *idem*, et également par Giuseppe Sebasti, « Les activités de l'Atelier », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 6.

secondés par le peintre Giuseppe Sebasti⁵⁹⁹ et le compositeur Enrico Terni⁶⁰⁰, venait de fonder à Alexandrie au mois de janvier 1935⁶⁰¹. « Un groupe comme "l'Atelier" répond à une véritable nécessité en Égypte », déclarent les Essayistes qui, conscients « de toutes les possibilités [...] et de tous les services qu'il rendra à la cause des arts en Égypte, sont allés [lui] tendre la main, en vue d'une fraternelle et fructueuse collaboration⁶⁰² », expliquent en ouverture du numéro spécial d'*Un Effort* qu'ils y consacrent. De son côté « L'Atelier », avec sa « bien belle leçon de solidarité artistique⁶⁰³ », en remerciant « la vaillante phalange des Essayistes », expose ses activités et annonce la création de « l'Académie du Nu »⁶⁰⁴. « L'Atelier », association culturelle qui aura le plus de longévité parmi celles créées à l'époque en Égypte, active encore aujourd'hui, organisait déjà expositions, conférences et concerts, en accueillant également les artistes étrangers de passage⁶⁰⁵. En créant « un centre actif de la pensée » enrichissant la vie sociale de la ville du Delta, il donnait « un bel exemple d'esprit civique⁶⁰⁶ » aux collègues du Caire. En plus de l'échange de conférenciers entre « L'Atelier » et les Essayistes, les projets communs aux deux groupements comprennent des expositions organisées par le groupe cairote à Alexandrie, ou exposants des artistes de « L'Atelier » au Caire.

Très largement illustré d'œuvres des artistes de « L'Atelier » justement⁶⁰⁷, ce numéro d'*Un Effort* se met « à leur disposition » et annonce que la revue « consacrera une large part au

⁵⁹⁹ Peintre italien (Rome 1900-Alexandrie 1961), installé très jeune à Alexandrie, où il suivit des cours de dessin en côtoyant le prince Farouk. Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe.

⁶⁰⁰ Compositeur et musicologue juif d'origine italienne (1876-1960), directeur adjoint du Banco di Roma à Alexandrie et de la Société des concerts d'Égypte, mari de l'écrivaine Fausta Cialente (1898-1994). Il collaborait avec les Essayistes depuis 1931, quand il publia dans leur revue le rapport présenté à l'Assemblée générale de la Société des Concerts d'Alexandrie : « Pour une orchestre symphonique », *Un Effort*, n° 12, 15 avril 1931, p. 5-8.

⁶⁰¹ Dans le numéro spécial d'*Un Effort* consacré à « L'Atelier », publié en novembre 1935, Giuseppe Sebasti écrivait : « voilà plus de 8 mois que "L'Atelier" existe », *ibidem*, p. 6.

⁶⁰² « Avant-propos », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 1.

⁶⁰³ Jean Lugol, « À propos de la fondation de "L'Atelier" », *op. cit.*

⁶⁰⁴ Une « étude de nu » féminin par Giuseppe Sebasti est publiée dans ce numéro spécial d'*Un Effort* consacré à « L'Atelier », p. 14. Elle illustre le poème « Carte postale » de Georges Henein, qui se penche sur « l'éclosion des chairs » d'une « femelle en jouissance » ; repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 48-49. D'un « grand nu – de dos – où Sebasti a placé le meilleur de son talent » est question également dans R. N., « Les Expositions : Giuseppe Sebasti », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 23.

⁶⁰⁵ Tout d'abord, le peintre graveur Galanis, reporte Giuseppe Sebasti, *ibidem*, qui avait déjà exposé au Caire.

⁶⁰⁶ Jean Lugol, « À propos de la fondation de "L'Atelier" », *op. cit.*

⁶⁰⁷ F. Campanella, A. Angelopoulo, Giacomo Scalet, Wally de Nagłowska, Alexandre de Nagłowsky, Giuseppe Sebasti, Thalia Flora-Caravia, Kh. Michels, A. Rofe, et Mohamed Naghi, qui signe également la couverture.

mouvement artistique », offrant, avec le concours de « L'Atelier », « régulièrement de sérieuses critiques d'art, comblant ainsi une regrettable lacune⁶⁰⁸ ». Mais les Essayistes vont plus loin dans leur engagement pour la cause des arts : un encadré en quatrième page de couverture annonce, « sous les auspices des Essayistes », « l'exposition annuelle des œuvres des Peintres et Sculpteurs d'Égypte⁶⁰⁹ ». Il s'agit de jeunes artistes égyptiens et étrangers méritants, « mais qui ne peuvent se payer le luxe d'une exposition particulière⁶¹⁰ », explique l'avant-propos de ce numéro spécial. En plus des œuvres de 'Ali Kamel El Dib et de 'Abdel Kader Rizk⁶¹¹, déjà présentées dans *Un Effort*, l'exposition sera l'occasion de voir les sculptures de Mansour Farag Mansour⁶¹², les gravures de Nahmia Saad⁶¹³ et les dessins d'Angelo de Riz. Les Essayistes mettent ainsi à l'honneur des artistes primés déjà au *Salon du Caire*, comme les deux premiers, des jeunes égyptiens qui venaient de recevoir des médailles de la « Société des Amis de l'Art »⁶¹⁴, mais proposent aussi au public cairote la découverte d'œuvres insolites en Égypte, comme celle du moderniste De Riz.

Les Essayistes investissent donc tous leurs efforts dans le domaine artistique, ce qui leur fait même prendre la décision de déménager encore une fois dans un nouveau local. La grande salle des

⁶⁰⁸ « Avant-propos », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 1.

⁶⁰⁹ À l'immeuble Baehler, rue Kasr el-Nil, où il avait déjà eu lieu l'exposition Galanis en mai 1935, comme on peut lire dans *Un Effort*, n° 57. L'adresse sera indiquée plus précisément dans *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 14 : n° 2 de la rue Baehler, dans le passage reliant rue Kasr el-Nil à la rue Soliman Pacha. Décrite par Samir W. Rifaat comme « quasiment une version miniature de la Rue de Rivoli » (*Cairo, the Glory Years : Who Built What, When, and for Whom*, AUC Press, Le Caire, 2003), la ruelle rassemblait des magasins à la mode, des bureaux de représentation et des galeries d'art, et prendrait son nom de l'imposant immeuble Baehler, très reconnaissable encore maintenant sur la place qu'on appelle aujourd'hui Talaat Harb (voir plan d'époque du Caire dans les annexes iconographiques).

⁶¹⁰ « Avant-propos », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 1.

⁶¹¹ Sculpteur, ancien élève des Beaux-Arts ayant étudié avec Moukhtar, disciple de Frödman-Cluzel, médaille d'argent au *Salon du Caire* en 1934 et en 1935. Pour plus d'informations se référer à la notice biographique en annexe.

⁶¹² Sculpteur diplômé de l'École des Beaux-Arts en 1930, boursier ensuite en Europe, il obtient la médaille d'or de sculpture au *Salon du Caire* de 1935. Pour plus d'informations se référer à la notice biographique en annexe. L'article d'Étienne Mériel, « La sculpture au XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 23 avril 1935, p. 3, et 24 avril 1935, p. 8, était illustré de la photographie d'une œuvre de Mansour Farag Mansour, *Femme et son enfant*.

⁶¹³ Étienne Mériel, « Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 20 avril 1935, p. 3, définit ces gravures comme « excellentes » : « elles illustrent avec grâce et précision des scènes de la vie égyptienne et quoique d'une technique un peu frustrée elles sont fortes et parlantes ». Saad avait étudié à l'École des Beaux-Arts, où entre 1933 et 1934 l'anglais Bernard Rice venait de fonder le département d'art graphique. Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe.

⁶¹⁴ « Les récompenses du XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 4 mai 1935, rubrique « La Cour, les Ministères, la Ville », p. 2, communiquait que la « Société des Amis de l'Art » avait approuvé de décerner aux exposants proposés par le Comité du Jury : deux médailles de vermeil, à Amy Nimr pour la peinture et à Mansour Farag Mansour pour la sculpture ; deux médailles d'argent, à Nahmia Saad pour la gravure et à Edward Zaki Khalil pour la sculpture ; deux médailles de bronze, à Margot Veillon et à l'École Industrielle pour les travaux d'argenterie.

concerts du Conservatoire Szulc, au 15 rue Manakh, est enfin leur « local idéal⁶¹⁵ » ayant la capacité d'accueillir un public nombreux pour les causeries et les conférences, mais pouvant avoir également la fonction d'espace d'exposition. En janvier 1936 *Images* explique en effet que « les Essayistes ouvrent un local avec des expositions artistiques⁶¹⁶ ». Le « programme des Expositions d'Art des Essayistes » donnait pourtant comme adresse le n° 2 de la rue Baehler⁶¹⁷, qui ne se trouve qu'à quelques centaines de mètres du siège du groupe. Dès le 1^{er} décembre 1935, à cette adresse, se tient « l'Exposition annuelle des œuvres des Peintres et Sculpteurs d'Égypte » qu'ils organisent.

Le groupe inscrit son initiative concrète en faveur des artistes jusque dans « l'histoire de la renaissance artistique en Égypte⁶¹⁸ » : *Un Effort* de décembre 1935 republie, d'un côté, des extraits du supplément que la revue *L'Arte*⁶¹⁹ consacrait au 8^{ème} Caire-Salon qui s'était tenu en 1898, de l'autre, il présente l'actuel programme artistique « essayiste ». Affichant en couverture un dessin de l'artiste grec Ralli⁶²⁰, tiré du catalogue de 1898, la revue donne à entendre le premier enseignant de l'École de Beaux-Arts du Caire qui, dans un article daté de 1910, revenait sur la fondation de l'institut et sur les interrogations qui l'avaient précédée. Nous reviendrons sur ces discussions, mais signalons déjà les positions de Guillaume Laplagne, qui soulignait que « il faut à tout développement intellectuel comme à tout développement physique des moyens d'existence et un milieu favorable⁶²¹ », une nécessité évidemment entendue par les Essayistes. Le groupe, comme en réponse à cet appel, annonce le programme des expositions « essayistes » : un artiste par semaine,

⁶¹⁵ « Mondanités », *Images*, n° 366, 19 septembre 1936, en confirme l'inauguration début 1936.

⁶¹⁶ *Images*, n° 330, 11 janvier 1936, fait référence à l'exposition des œuvres des élèves de l'Union Féministe Égyptienne, présentées par Hoda Charaoui pacha. Ces « travaux d'aiguille, céramique, tapis » venaient d'être présentés au *Salon des Essayistes*, du 19 au 31 décembre 1935. Pionnière du féminisme égyptien, nationaliste et grande mécène d'art, comme démontré par la création du Concours Moukhtar, mais également par l'investissement pour le *Salon des Essayistes* (voir la liste des œuvres vendues, publiée dans *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 20-21), Charaoui avait d'ailleurs été parmi les premières personnalités à rendre visite à « L'Atelier » d'Alexandrie, comme G. Sebasti le précise, *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 6. Pour plus d'informations sur cette personnalité incontournable de l'histoire culturelle de l'Égypte moderne, voir *infra* et se référer à la notice biographique en annexe.

⁶¹⁷ « Expositions des Essayistes », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 14.

⁶¹⁸ « Document pour l'histoire de la renaissance artistique en Égypte » est le sous-titre d'*Un Effort*, n° 58, décembre 1935.

⁶¹⁹ Bi-hebdomadaire artistique, scientifique et littéraire dont le premier numéro datait du janvier 1878, selon Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *op. cit.*, p. 8-9. Rédigé en français et en italien, vers 1890 ou 1895 il devint un hebdomadaire et passa sous la direction de Gustavo Cenci. Voir *infra*.

⁶²⁰ Théodoros Rallis, peintre installé au Caire vers 1890, fut à l'initiative de l'institution du *Salon de Peinture*, voir *infra*.

⁶²¹ Guillaume Laplagne, « Les aptitudes artistiques des Égyptiens d'après les résultats obtenus à l'École des Beaux-Arts », *L'Égypte contemporaine*, n° 3, mai 1910, p. 432-435, reproduit dans *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 15-21.

pendant trois mois, pour un total de vingt-et-un exposants ; parmi eux, Égyptiens et étrangers confondus, figurent des peintres, des céramistes, des sculpteurs⁶²². L'enthousiasme de l'accueil par la presse même étrangère et « par tous *les vrais amis de l'Art*⁶²³ » confortent les Essayistes dans cette initiative qui crée enfin « un lien entre les Artistes et le public, et qui permettra de tâter le pouls de l'Art, si je puis dire, en Égypte⁶²⁴ », se félicite Boctor. En particulier, l'encouragement des artistes égyptiens est le « plus ardent désir » du groupe : pas encore assez nombreux, « il ne faut pas qu'ils soient toujours à la remorque », souligne Boctor, qui souhaite les faire connaître même « malgré eux⁶²⁵ ». Il est remarqué ensuite que depuis environ dix ans aucune initiative concrète n'avait été prise dans cette mouvance de soutien aux arts, bien au contraire ; comme remarqué aussi par *L'Égyptienne* : les œuvres des artistes égyptiens « méritaient davantage que l'admiration platonique dont elles ont été l'objet⁶²⁶ ».

La volonté de cette entreprise audacieuse menée par le groupe est explicitée dès la première page de ce numéro spécial d'*Un Effort*, dans laquelle le groupe prend une position antagoniste par rapport au milieu artistique « officiel ». Dans un encadré on peut en effet lire :

Pour l'éducation

de Monsieur le Professeur **Morik Brin**,
auteur de *Peintres et Sculpteurs de l'Égypte contemporaine*.

Pour l'édification

de **Mohamed Mahmoud Bey Khalil**, Président de la « Société des Amis de l'Art »
et de **Fouad Abdel Malek Effendi**, Secrétaire Général de ladite Société⁶²⁷.

Morik Brin est la cible des critiques de Boctor, et avait déjà été critiqué dans le numéro précédent d'*Un Effort* pour avoir fait coïncider la rénovation des arts en Égypte avec la création de

⁶²² En ordre chronologique, du 1er décembre au 29 février : Riccardo Ruberti ; Ragheb 'Ayad, Emma Caly-'Ayad et Ina Kramer ; Hoda Charaoui Pacha avec les Écoles de Céramique de Rod el-Farag et de l'Union Féministe Égyptienne ; Wally de Naglowska, Alexandre de Naglowsky et Mme A. À. Rofé de « L'Atelier » d'Alexandrie ; Ahmed Sabry et Hamdi Mohsen ; Angelopoulo et Michels de « L'Atelier » ; Mme Casonato Da Forno et Renzo Da Forno ; G. Sebasti de « L'Atelier » d'Alexandrie ; Mme Ben Behman et Mme Bahari Konchine ; 'Abdel Kader Rizk et Naguib Assad ; Georges Corm et Maurice Yedid, *ibidem*, p.14

⁶²³ Gabriel Boctor, « Le mouvement artistique en Égypte avant 1923 », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 2, nous soulignons. L'année 1923 est celle de la fondation de la « Société des Amis de l'Art », explique la critique (voir *infra*).

⁶²⁴ *Idem*.

⁶²⁵ *Idem*.

⁶²⁶ « Ne serait-ce que pour le plaisir de posséder l'œuvre d'un compatriote de valeur, ces messieurs auraient dû, le jour de l'inauguration, faire le geste qu'on attendait d'eux », dénonce Ceza Nabaraoui, « Pour que l'œuvre de Moukhtar revienne à l'Égypte », *op. cit.*, p. 5.

⁶²⁷ *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 1. Les soulignages et les caractères en gras sont dans le texte.

la « Société des Amis de l'Art », auprès de laquelle les artistes exposent en réalité seulement parce que « forcés par leur situation⁶²⁸ ». En laissant faire ailleurs, par P[aul]-A[lfred] F[ils], le réquisitoire des dirigeants de la « Société des Amis de l'Art », Boctor explicite les motivations qui poussent le groupement à la solliciter autant : « notre but n'est ni de démolir, ni de supplanter ladite Société, nous souhaiterions seulement la secouer dans sa croupissante torpeur et lui rappeler ses devoirs⁶²⁹ ». Parmi ces devoirs, « PAF » rappellera par exemple à Bey Khalil la promesse qu'il avait faite d'une bourse pour un jeune artiste, jamais tenue⁶³⁰, et le secrétaire des Essayistes évoque le choix des dates des expositions, qui ne sont plus « en pleine saison » comme les premiers Salons. En 1935 l'Exposition de Peinture et de Sculpture s'était par exemple tenue en avril, alors que dans les années précédentes elle avait même pu se dérouler en mai, voire en juin⁶³¹. La fin d'année approchant et aucune date étant annoncée pour la tenue du Salon au début de 1936, les Essayistes décident d'organiser *leur propre* exposition, à une période de l'année utile pour les artistes.

Pour « créer une émulation et [...] un esprit de tentative en révolte contre les conditions qui étaient faites à l'artiste égyptien⁶³² », les Essayistes interviennent activement dans la programmation artistique de la capitale et montent un projet salué avec enthousiasme par nombre d'artistes et de personnalités du milieu culturel, qui soulignent l'importance du choix de la gratuité pour les exposants, et donne l'occasion d'avoir « un but, une raison » de continuer à produire de l'Art⁶³³. En organisant des Expositions d'Art « ouvertes à tous les artistes, à toutes les poches », de plus dans un

⁶²⁸ PAF, « À propos de *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine* », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 11.

⁶²⁹ Gabriel Boctor, « Le mouvement artistique en Égypte avant 1923 », *op. cit.*, p. 4.

⁶³⁰ En note, PAF évoque l'empêchement de Khalil bey subi « par des influences supérieures », dont il se réserve de dévoiler « le mystère » plus tard, « Le XVI^e Salon du Caire », *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 19. Nous ne savons pas si cet article ait été finalement publié, ne figurant pas dans les numéros d'*Un Effort* que nous avons pu consulter.

⁶³¹ Le *XII^e Salon du Caire* avait eu lieu du 21 mai au 4 juin 1932, le *XIV^e* du 30 mai au 17 juin 1934. Jeanne Marquès, « Salon 1934 », *L'Égyptienne*, n° 103, juin 1934, p. 12, remarquait : « après une attente qui a failli nous faire perdre espoir, le Salon s'est enfin ouvert. C'est un salon d'été ; le second depuis sa fondation ».

⁶³² Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 48.

⁶³³ Selon l'architecte Edmond Pauty, lettre aux Essayistes, Le Caire, le 22 novembre 1935. « Dans notre boîte aux lettres », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 24-25, publie les mots de soutien arrivés au groupement dans cette fin de novembre : du secrétaire de « L'Atelier » Giuseppe Sebasti, du caricaturiste Alexandre Saroukhan (dont les œuvres avaient déjà fait l'objet d'appréciations dans la revue), du sculpteur 'Abdel Kader Rizk, des peintres français Charles Boeglin (de la Légation de France au Caire, secrétaire de la « Société des Amis de l'Art ») et Roger Bréval, tous les deux professeurs de l'École Supérieure des Beaux-Arts du Caire, comme témoigné par Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, p. 14.

moment de leur histoire où les Essayistes sont presque « sans un sou en poche⁶³⁴ », ils font preuve encore une fois de « leur générosité [et] de leurs élans désintéressés⁶³⁵ ». Un encadré résume le message que le groupe veut transmettre au public avec ces numéros spéciaux d'*Un Effort* : « Encouragez les artistes. Achetez les billets de la loterie », celle que les Essayistes avaient organisée dans le seul but de soutenir les artistes, en se différenciant là aussi de la « Société des Amis de l'Art » qui en offrait les lots à ses donateurs mêmes⁶³⁶. Les Essayistes, eux, expliquent clairement : « le produit de la vente des billets sera entièrement consacré à l'achat des lots qui seront choisis parmi les œuvres des artistes au cours des différentes Expositions⁶³⁷ ». L'exemple d'une telle initiative leur était venu directement du « Cercle artistique », le groupe intellectuel qui avait soutenu les premières expositions de peinture organisées au Caire. C'est ce qui est illustré par un long article de Jules Munier⁶³⁸, paru dans la revue *L'Arte* en 1898, et qu'*Un Effort* reproduit sous le titre : « Historique du Salon de peinture⁶³⁹ ». Pour l'encouragement aux artistes, dans les mêmes jours de l'ouverture du *Salon des Essayistes*, le Comité de la Société des « Amis de Moukhtar », fondée sur initiative du groupement cairote et dont le secrétaire était l'Essayiste Gabriel Boctor, avait en plus décrété l'institution d'un Prix Moukhtar pour la peinture, à partir de l'année 1936⁶⁴⁰. Comme promis, les Essayistes commencent à publier avec régularité des critiques d'art sur les artistes dont les

⁶³⁴ Comme écrira a posteriori E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.* « Si nos moyens nous le permettent » avait été la seule réserve de Gabriel Boctor, qui disait espérer prolonger la durée de « l'Exposition des Essayistes », « Le mouvement artistique en Égypte avant 1923 », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 2.

⁶³⁵ E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.*

⁶³⁶ À titre d'exemple, *L'Égypte nouvelle*, qui se définissait comme le « journal hebdomadaire pour ceux qui pensent librement » et qui est interdit en janvier 1926 (voir Daniel Lançon, « *L'Égypte nouvelle* (1922-1926) ou le pari d'une modernité risquée », *Presses allophones de Méditerranée*, *op. cit.*, p. 47-61), dans sa rubrique « À Hue et à Dia » du n° 146, 11 avril 1925, p. 32, publie les gagnants du tirage des lots de la « Société des Amis de l'Art », qui n'étaient autres que la Reine, la Princesse Toussoum et le même Mahmoud bey Khalil, en demandant sournoisement en conclusion : « quelles pensées vous inspire ce hasard si bien dirigé ? »

⁶³⁷ *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 5.

⁶³⁸ Journaliste français (1856-1929), auteur d'un ouvrage posthume sur son expérience professionnelle, *La Presse en Égypte 1799-1900*, publié au Caire en 1930 par son fils. Les Essayistes se disent d'ailleurs intéressés par ces souvenirs dont ils espèrent rendre compte un jour, comme on peut lire dans *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 6.

⁶³⁹ Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 6-14. L'article comporte un chapeau signé de la direction de la revue *L'Arte*, daté du 12 février 1898 et expliquant que les dessins illustrant ce supplément consacré à l'exposition de peinture sont l'œuvre des mêmes artistes auteurs de l'œuvre exposée.

⁶⁴⁰ « Société des Amis de Moukhtar. Prix Moukhtar 1936 – Sculpture et Peinture », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 21, rapporte la décision prise par le Comité au cours de la séance du 11 décembre 1935 et annonce les thèmes pour l'édition 1936 du concours : pour la sculpture, la représentation du *fellah*, pour la peinture, le portrait de Moukhtar. Plus tard, le Prix Moukhtar de peinture prendra le nom de Paul-Alfred Fils, en son honneur (voir *supra*).

œuvres sont exposés au *Salon des Essayistes*, et reproduites dans la revue. Les auteurs en sont Aride Revo⁶⁴¹, Gabriel Boctor⁶⁴² et Georges Henein-Serge Ghonine⁶⁴³, membres du comité d'organisation du Salon⁶⁴⁴.

Dans la démarche pédagogique du groupe, qui décide même de fouiller les archives à la recherche des catalogues des Salons passés et d'autres documents sur l'histoire du Salon⁶⁴⁵, sur les conditions de la création de l'École des Beaux-Arts et les témoignages d'époque, Henein se charge dans le numéro suivant d'*Un Effort* d'expliquer la signification de l'art, ce qui le motive et sa « destination ». Son désir, selon la synthèse qu'en fera Alexandrian, serait de « montrer aux artistes de son pays comment les arts plastiques p[eu]vent contribuer, au même titre que l'écriture, à la promotion de l'homme total⁶⁴⁶ ». Dans une approche presque scientifique, Henein y définit l'esthétique comme la seule science à « échappe[r] au contrôle de l'homme », étant « la science des formes », « la révélation d'un objet constant par un sujet variable⁶⁴⁷ ». Quant au travail de l'artiste, ce qui importe, selon Henein, n'est ni le beau, ni aucune finalité, soit-elle métaphysique, mais simplement « obéir à l'émotion qui le stimule⁶⁴⁸ », sans se soucier de la réalité environnante. En particulier, Henein appelle à la libération de la simple imitation, pourtant invoquée dans la revue seulement quelques semaines auparavant⁶⁴⁹, pour laisser libre cours à l'invention, dans tous les

⁶⁴¹ « Le Salon des Essayistes », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 22-24, présente les peintres Riccardo Ruberti, Emma Caly-'Ayad et Ragheb 'Ayad, dont des reproductions des œuvres illustrent le numéro de la revue, à côté de celles des artistes du groupe « L'Atelier » ; « Aux Expositions des Essayistes : Wally et Alexandre de Naglousky [sic] », *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 19-20, numéro également illustré des œuvres des deux artistes.

⁶⁴² « Amelia Da Forno Casonato – Renzo Da Forno », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 27-28.

⁶⁴³ Georges Henein, « L'école de céramique de Rod el Farag », *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 20 ; Serge Ghonine, « Giuseppe Sebastì », « Angelopoulo et Michels », « Abdel Kader Rizk », « Arte Topalian, Jean Moscatelli, Angelo de Riz », « L. Reichmann », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 23-24 et 26-30.

⁶⁴⁴ Avec Ragheb 'Ayad, Emma Caly-'Ayad, Michel Boctor, Aimée et Julienne Dorra, Léon Joffé, Ahmed Sabry et madame, Kevis Santini, Giuseppe Sebastì. Liste publiée en ouverture d'*Un Effort*, « Supplément du Salon des Essayistes 1935-1936 », pages non numérotées.

⁶⁴⁵ Gabriel Boctor remerciait en particulier le chercheur Farah Farah pour l'accès aux catalogues et le journaliste Tawfik Habib d'*Al-Ahram* pour les sources journalistiques de l'époque, en *post-scriptum* de « Le mouvement artistique en Égypte avant 1923 », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 5. Pour plus d'informations sur Farah-Farah, voir *infra*.

⁶⁴⁶ Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.*, p. 18.

⁶⁴⁷ Georges Henein, « Propos sur l'Esthétique », *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 1.

⁶⁴⁸ *Idem*.

⁶⁴⁹ Denise Le Fée-Fardulli, « Les Arts. Sait-on encore peindre », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 18, véhiculait une conception de l'art figée dans l'imitation des « maîtres de jadis ». Sa conclusion pessimiste réitérait cette vision de l'art comme simple reproduction : « la peinture, pas plus que les autres arts, ne me paraît pas destinée avant longtemps à produire les chefs d'œuvre de jadis ».

domaines de l'activité de l'homme :

Qui ne se satisfait point du visage de son époque, qui refuse de l'accepter pour immuable ou respectable, qui révoque en doute les leçons des dignitaires de la pensée bourgeoise, est déjà un inventeur virtuel⁶⁵⁰.

On retrouve ici l'attaque contre le conformisme que l'auteur épris de surréalisme avait commencé à développer dans les pages d'*Un Effort*⁶⁵¹. On comprend là l'abysse qui sépare les aspirations de l'auteur, probablement partagées au moins par une partie du groupe des Essayistes, et les goûts ankylosés des organisateurs du *Salon du Caire*, adeptes de l'impressionnisme et de la mode orientaliste en vogue en Europe surtout à la fin du siècle précédent.

Un Effort fait paraître des numéros spéciaux encore consacrés à la peinture au printemps 1936 : en mars, c'est le peintre slovène Jaro Hilbert qui est mis à l'honneur, à l'occasion du dixième anniversaire de son activité en Égypte⁶⁵². Avec un avant-propos d'André de Launois, ce numéro spécial largement illustré voit évidemment la participation de Georges Henein, d'Aride Revo, de Gabriel Boctor, mais aussi celle d'autres personnalités du monde intellectuel et académique égyptien⁶⁵³ célébrant la carrière du fondateur de « l'Académie des Beaux-Arts Hilbert⁶⁵⁴ », active depuis 1928 et installée rue Antikhana. Le numéro spécial « Supplément du Salon des Essayistes 1935-1936 » paraît vraisemblablement au printemps 1936 : conçu et défini comme un « album⁶⁵⁵ » ou un catalogue, il consacre une rubrique à la majorité des artistes exposants au *Salon des*

⁶⁵⁰ Georges Henein, « Propos sur l'Esthétique », *op. cit.*, p. 2.

⁶⁵¹ Voir *infra* l'analyse des positions prises par Henein vis-à-vis des avant-gardes, et son inscription dans le surréalisme.

⁶⁵² Comme nous en informe le sous-titre de ce numéro de la revue, dont la date de publication n'est pas communiquée. « L'Exposition Hilbert », *La Bourse égyptienne*, 3 avril 1935, indiquait qu'une importante exposition du peintre avait eu lieu jusqu'au 4 avril 1935, exactement un an avant la parution du numéro spécial d'*Un Effort*. Pour plus d'informations sur ce peintre, voir *infra* et se référer à la notice biographique en annexe.

⁶⁵³ Les autres signataires d'études ou d'hommages au peintre sont Raoul Rousseau, Robert Blum, Gaston Berthey, Jeanne Marquès, ainsi que le Supérieur du couvent des Dominicains du Caire et le professeur de philosophie musulmane à l'Université Égyptienne, le cheikh réformiste Moustapha 'Abdel Razek.

⁶⁵⁴ *La Semaine égyptienne*, octobre 1929, titre ainsi un encadré dans lequel on annonce la reprise des cours et le programme comprenant, à côté du dessin et de la peinture, des nouveaux cours : entre autres, de gravure, de sculpture, d'histoire de l'art, de perspective, d'anatomie, de théorie des couleurs. « L'Exposition Hilbert », *La Bourse égyptienne*, 3 avril 1935 situait l'Académie des Beaux-Arts Hilbert au 2 Midan Ismaïl Pacha à Garden City.

⁶⁵⁵ Dans la « Liste des Exposants s'associant à la publication », en clôture de ce numéro spécial d'*Un Effort*.

*Essayistes*⁶⁵⁶. D'autres comptes rendus d'expositions sont annoncés « pour un prochain numéro⁶⁵⁷ » d'*Un Effort*, vraisemblablement d'avril 1936, le dernier numéro de la revue dont nous avons pu prendre partiellement connaissance. Revenant sur l'important investissement des Essayistes dans le domaine artistique, *La Bourse égyptienne* soulignera plus tard la réussite de leur projet ambitieux : « sans un sou en poche, les Essayistes ont encore tenu cette gageure de ranimer les arts en Égypte, et surtout de faire connaître les jeunes artistes, de leur donner la chance de se révéler⁶⁵⁸ ». Parmi ces révélations que le concours du groupement a appuyées, on peut par exemple citer les exploits internationaux des élèves de l'Union Féministe Égyptienne⁶⁵⁹, ressuscitant l'art éminemment islamique de la céramique au moment même où la « Société des Amis de l'Art » mettait à l'honneur principalement l'art « à l'européenne » ; ou l'émergence de talents tels celui du jeune peintre Kamel Telmisany⁶⁶⁰, que *La Bourse égyptienne* comptera plus tard parmi ces découvertes : « que ces expositions nous aient révélé des talents d'un Angelo de Ryz, d'un Thelmesany, de quelques autres encore, voilà qui prouve hautement que [...] elles sont utiles et nécessaires...⁶⁶¹ ».

⁶⁵⁶ Des notices biographiques, assorties de quelques reproductions, présentent 13 artistes sur les 21 exposants : Amelia Da Forno Casonato, Julienne Ben Behman, Emma Caly-'Ayad, Mme Bahari Konchine, Riccardo Ruberti, Ragheb 'Ayad, les Céramiques de Rod el-Farag, Georges Corm, A. Angelopoulo, Ahmed Sabry, 'Abdel Kader Rizk, Hamdi Mohsen, Nagib Assad, selon l'ordre de présentation de ce numéro spécial d'*Un Effort*, qui donne la priorité aux dames.

⁶⁵⁷ « Faute de place nous nous voyons contraints de laisser pour un prochain numéro les critiques des expositions de : Ahmed Sabry, Paul Richard, Mme Bahari-Konchine, Hamdi Mohsen, Georges Corm », lit-on dans *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 30. De Richard nous savons qu'il avait participé au *XV^e Salon du Caire*, selon le compte-rendu d'Étienne Mériel publié dans *La Bourse égyptienne*, le 23 avril 1935, p. 3.

⁶⁵⁸ E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.*

⁶⁵⁹ *Un Effort*, « Supplément du Salon des Essayistes 1935-1936 » publie les grandes étapes du « succès de l'entreprise » dans une liste d'expositions « privées, nationales et universelles » auxquelles elle a pris part depuis 1926. Si le calendrier des expositions annoncé dans *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 14, fut respecté, les œuvres des écoles patronnées par Hoda Charaoui auraient été exceptionnellement exposées pendant plusieurs semaines chez les Essayistes, d'abord dans le local de leurs expositions, puis dans le nouveau siège du groupement, selon ce que laisse entendre *Images*, n° 330, 11 janvier 1936. Cela serait symptomatique de l'engagement du groupement en faveur des arts appliqués de la tradition arabe.

⁶⁶⁰ *La Bourse égyptienne*, 12 mars 1937, publiera un compte rendu de l'exposition organisée par les Essayistes, signé du jeune universitaire français Étienne Mériel (voir *infra*).

⁶⁶¹ E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.* Nous respectons l'orthographe des noms des peintres Angelo De Riz et Kamel Telmisany de la citation.

Disparition de la revue *Un Effort* et poursuite du groupement

Irrégulière à partir de 1933, la capacité de parution de la revue reflète souvent l'état constamment déficitaire du groupement. Après le bref patronage de Paul-Alfred Fils, vers 1935, les Essayistes « volèrent de leurs propres ailes⁶⁶² », comme il est écrit dans *La Bourse égyptienne*, par un intéressant article retraçant les différents projets réalisés par le groupe⁶⁶³. Cette indépendance, surtout économique, les Essayistes l'avaient toujours payée cher ; elle mènera même à l'arrêt de la publication d'*Un Effort*. *La Bourse* le confirmera en octobre 1937 : « depuis l'année passée, *Un Effort* ne paraît plus. Faute de fonds⁶⁶⁴ ». L'existence du groupement et la poursuite de ses activités est néanmoins garantie, au moins temporairement, grâce au subside d'un Essayiste qui « se dévoua, prit le risque des pertes financières que l'entreprise pouvait occasionner⁶⁶⁵ ». Sur l'identité de ce membre aisé, l'hypothèse qui nous paraît la plus pertinente est qu'il s'agisse de Georges Henein⁶⁶⁶, surtout si on considère son rôle très actif dans les activités du groupe, en particulier sur le versant artistique. Il nous paraît vraisemblable que Henein ait été l'animateur, voire un des animateurs les plus engagés, des différentes rencontres du groupement avec des artistes, dans la direction que Paul-Alfred Fils, « ami des artistes », avait indiqué aux Essayistes lors de son patronage en 1934. Surtout, ses contributions régulières et marquant un nouveau cours, en particulier dans les derniers numéros de la revue, suggèrent de se poser la question du niveau de l'investissement de Henein dans les activités du groupe. Par exemple, de juin 1935 est datée une lettre de Georges Henein à Fernand

⁶⁶² « Un mécène (je ne dis point son nom, mais qui ne le connaît ?) les aida la première année. L'année suivante, ils volèrent de leurs propres ailes », nous fait savoir E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *idem*.

⁶⁶³ « Ne pas s'encroûter... », « Un Effort », « Les expositions d'art », « La Bibliothèque », « Pérégrinations », « La rappel des bonnes volontés [sic] », sont les titres des sous-parties de cet article riche d'informations, *idem*.

⁶⁶⁴ E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.* Nous avons pu consulter 51 numéros sur les 66 parutions d'*Un Effort* que nous estimons exister : aucun n'est postérieur au printemps 1936, ce qui nous fait supposer un arrêt de la publication telle que nous l'avons présentée ici avant l'été 1936.

⁶⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶⁶ L'auteur est défini par Nicolas Fargues comme un « gosse de riche », un « fils à papa aux luxes rebelles » (« Les mots contre soi », *op. cit.*, p. 155-156), dont la contribution financière au mouvement trotskiste français pour laquelle Maurice Wullens le remerciera dans *Les Humbles*. Selon le parcours que nous avons pu reconstituer à partir des documents autographes de Saddik Henein Pacha retrouvés dans les archives Henein et Farhi, son père était en effet commissaire du gouvernement aux Bourses des Valeurs du Caire et d'Alexandrie depuis 1930, et en 1935 avait été membre rapporteur de la mission économique égyptienne à Londres. En mars 1937 il sera finalement nommé administrateur-délégué de la Société frigorifique d'Égypte et de la Société des eaux du Caire, au sein de laquelle son fils Georges sera secrétaire.

Leprette⁶⁶⁷, signant « pour le secrétaire des Essayistes » : ce qui nous fait déduire qu'il eut donc un rôle de plus en plus important, tout en laissant la responsabilité de « secrétaire général » du groupe à Gabriel Boctor, au moins jusqu'au printemps 1936⁶⁶⁸. Pendant l'été, le groupe aurait déjà changé d'organisation⁶⁶⁹ et la revue de fonctionnement, puisque la nouvelle fonction de directeur de la publication, assignée à Kevis Santini, est évoquée dans une lettre inédite de Henein à Henri Calet⁶⁷⁰. Santini figure comme représentant des Essayistes aussi dans le comité de la nouvelle *Revue des Conférences Françaises en Orient*, fin 1936⁶⁷¹. Jusque-là, seuls des secrétaires de rédaction s'étaient relayés dans la publication : Jeanne Harari-Bakonyi⁶⁷² avait eu ce rôle en 1930-1931, en 1939 Sélim Ackaoui se chargera de cette fonction qu'il avait déjà temporairement eue au printemps 1932, avant que Boctor ne devienne secrétaire du groupement et Jules Lévy responsable de la revue, accompagné par cinq autres Essayistes chargés la publication⁶⁷³.

En dépassant les rôles et probablement aussi les personnalités en charge de la revue, Henein prend de plus en plus la gestion de la publication, probablement avec Santini. Il essaie même de mettre la revue au service du surréalisme, en écrivant directement à André Breton : « notre revue

⁶⁶⁷ « Mes camarades me chargent de vous exprimer leur reconnaissance pour les *Chansons de Béhéra* », écrit Henein à Leprette en promettant de commenter l'ouvrage dans le prochain numéro de la revue des Essayistes, dans une lettre inédite, tapuscrite et signée par le jeune auteur (archives Lançon). Ce sera en effet Henein qui rendra compte de la plaquette de poèmes dans la rubrique « Les Livres », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 19-20.

⁶⁶⁸ Dans *Un Effort*, « Supplément du Salon des Essayistes 1935-1936 », vers mars 1936, Gabriel Boctor est en effet encore défini « Secrétaire du Groupe "Les Essayistes" » dans la liste des membres du comité d'organisation.

⁶⁶⁹ « Les statuts subirent quelques modifications » nous renseigne en 1937 l'article signé par E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.*, qui explique la distinction faite « dernièrement » entre « membres actifs » et « membres adhérents ». Sans plus d'informations chronologiques concernant ces nouvelles décisions internes au groupe, nous imaginons qu'elles purent avoir lieu déjà en 1936.

⁶⁷⁰ « Vous pouvez d'ailleurs fournir à mon ami Santini qui assume actuellement la direction d'*Un Effort* des détails sur votre second livre dont il annoncera avec plaisir la publication », écrit Georges Henein, lettre à Henri Calet, Vichy, le 7 août [1936 ?] (inédite, archives Henein et Farhi). Nous reproduisons une photographie de Kevis Santini accompagnant le texte d'une conférence faite vers 1944 dans les annexes iconographiques (image 24) ; pour plus d'informations sur cet intellectuel sans doute d'origine italienne, se référer à la notice bio-bibliographique en annexe.

⁶⁷¹ Comme nous en informe *Images*, n° 375, 21 novembre 1936. Ce comité est également formé par Robert Blum, pour l'Association des écrivains d'expression française en Égypte, et par Morik Brin, pour les Amis de la Culture Française en Égypte.

⁶⁷² Avocate et féministe, elle avait signé en juin 1928 l'article « Impressions d'audience », *L'Égyptienne*, 4ème année, n° 38, p. 16-19, et quelques mois après « La femme au barreau égyptien », *Le Magazine égyptien*, 4ème année, n° 134, 27 octobre 1928, p. 8-13, illustré des photographies de plusieurs avocates égyptiennes, dont l'auteure.

⁶⁷³ Les résultats des élections du groupe du Caire, publiés dans *Un Effort*, n° 30, 15 octobre 1932, prévoyaient différents comités, dont celui de la revue, qui était confié à Jules Lévy, responsable aussi des réunions amicales, avec Joseph Sébé, Georges Zemokhol, Joseph Habachi [Jo Farna], Maurice Orsini et Benoît Cohen. James Cattani en sera toujours l'administrateur, auprès de la librairie « Au papyrus » située au 10 rue Maghraby.

mensuelle *Un Effort* est prête à consacrer un numéro extraordinaire au mouvement surréaliste⁶⁷⁴ ».

Dans cette première lettre d'une importante correspondance commencée le 1^{er} janvier 1936, Henein demandait la collaboration du chef même du mouvement, en esquissant la démarche que lui et quelques camarades avaient menée jusque-là à l'intérieur de l'association des Essayistes :

Personnellement, je relève d'une formation locale connue sous le nom des « Essayistes » et qui a, en dépit des velléités déplorablement opportunistes et petites-bourgeoises, abattu une assez bonne besogne sur place. Les Essayistes ont opéré, à défaut d'autre chose, un travail d'élimination. Ils ont joyeusement dépecé les prosateurs et versificateurs grassement stipendiés et *confondu dans un même ridicule les gibiers d'Académie et les défenseurs de l'Occident*. Cela n'est pas tout à fait négligeable⁶⁷⁵. Dernièrement enfin, les Essayistes ont quitté leur attitude négative pour exercer l'action positive qui leur incombait. Faire savoir, faire comprendre, faire approuver. C'est ainsi qu'ils sont parvenus à répandre et à défendre les noms de Malraux, de Céline, de Faulkner, de Calet, de Guilloux et d'autres encore. [...] Il nous reste à développer le thème surréaliste. Nous ne l'avons jusqu'ici abordé que de biais, indirectement⁶⁷⁶.

Henein reçoit cependant une réponse tardive, et finalement mitigée de Breton, dans laquelle il se dit pourtant ouvert à collaborer avec Henein⁶⁷⁷, ce dernier lui proposant rapidement d'autres supports de publication, à commencer par une autre « jeune revue ». Henein faisait déjà partie en effet de la rédaction de *Carrefours*, qu'il définit pourtant « de classe sage, honnête et résignée », en ajoutant néanmoins : « pourtant *Carrefours* vaut, ou du moins vaudra mieux qu'*Un Effort*⁶⁷⁸ ». Les espoirs de Henein dans cette nouvelle entreprise éditoriale fondée au printemps 1936 semblent pourtant avoir eu une courte durée, vu que déjà pendant l'été il écrivait à Calet : « je vous signale à

⁶⁷⁴ « Ce serait de préférence le numéro d'avril », indiquait Georges Henein, lettre à André Breton, 1^{er} janvier [1936] (fonds Jacques Doucet), dans laquelle il suggérait des thématiques à développer. Voir *infra*.

⁶⁷⁵ Ce passage est cité de manière erronée par Marc Kober, « Georges Henein, reporter de l'universel », *Mélu­sine*, n° 25 : *L'universel reportage*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2005, p. 194, comprenant une définition des écrivains de profession décrits comme « les dépouilles des vieux sbires en peau de littérateurs ».

⁶⁷⁶ Georges Henein, lettre à André Breton, 1^{er} janvier [1936], inédite (fonds Jacques Doucet). À propos de la présentation des thématiques et des auteurs surréalistes chez les Essayistes, ainsi que de la réception des avant-gardes dans les milieux francophone et italophone, voir *infra*.

⁶⁷⁷ « C'est vrai que je devrais au moins vous répondre affirmativement au sujet de la publication de ce numéro d'*Un Effort*. Ce projet que vous aviez, s'il n'est pas trop tard, pourrait être repris. [...] J'aimerais tant que vous me proposiez pour ce numéro une autre formule », écrit André Breton, lettre à Georges Henein, Paris, le 8 avril 1936, inédite (photocopie retrouvée dans les archives Henein et Farhi), citée par Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.*, p. 17-18. Georges Henein lui répond rapidement : « en tout cas, nous recauserons de ce projet et nous tâcherons de le mettre au point », lettre sans date [avril-mai 1936 ?], inédite (fonds Jacques Doucet).

⁶⁷⁸ Il s'agit du premier des *Cahiers de littérature et de critique*, selon le sous-titre de *Carrefours*, dont Henein promet d'envoyer un exemplaire à Breton dans une lettre non datée (inédite, fonds Jacques Doucet), mais écrite vers la fin du mois d'avril 1936, le premier numéro de la revue datant du 18 avril 1936. « Le sommaire du numéro est malheureusement un peu gaga », jugeait Henein, *idem*, qui y figure avec deux textes : « Récitation » et « Réveil », p. 34-37 (ce dernier poème est republié dans *Georges Henein, Œuvres, op. cit.*, p. 49-50). Nous savons également qu'il comportait un billet d'Aride Revo sur Balzac et Romains, et que le comité de rédaction était constitué aussi par Marc Blancpain, Honoré Soulon, Yvette Habib. Émile Simon dirigeait cette revue qui était « déjà, elle aussi, à des pannes de phynance », comme Henein l'écrit à Breton, *idem*.

titre d'indication que *Un Effort* est beaucoup plus à gauche que *Carrefours*. Il accueille volontiers toutes les virulences, les verdeurs et les intenses crudités⁶⁷⁹ ».

L'ambivalence de Henein concernant *Un Effort* est sensible, l'auteur ne se résignant pas à voir disparaître la publication dans laquelle il avait fait entendre sa voix pour la première fois en Égypte. Pendant quelques temps, *Un Effort* restera pour lui « l'objet d'une référence durable, émue et symbolique⁶⁸⁰ », selon Nicolas Fargues. Ainsi, fin 1936, il écrit à Henri Calet : « en dépit d'inextricables difficultés financières, je crois qu'*Un Effort* parviendra à paraître dans quinze jours ou trois semaines⁶⁸¹ ». À la fin de l'année suivante, il fera une dernière tentative, avec « les quelques intellectuels oisifs que nous sommes », pour « ressusciter feu *Un Effort*⁶⁸² ». Le projet aurait été, comme pour le « numéro extraordinaire » sur le surréalisme, d'envergure : un « gros numéro spécial sur le thème suivant : les écrivains et la politique (traduction : les écrivains et la révolution)⁶⁸³ », mais il semblerait que celui-ci non plus ait abouti⁶⁸⁴.

La crise que les Essayistes traversent en ce moment, en plus des problèmes budgétaires permanents, aggravés surtout à partir de 1935⁶⁸⁵ par la multiplication d'activités onéreuses comme les expositions – qui se poursuivent encore en 1937⁶⁸⁶ –, les numéros spéciaux, l'achat d'œuvres d'art, pourrait être due à une réduction des volontaires⁶⁸⁷, mais aussi et surtout à des tensions internes, comme supposé par Pascale Roux. On pourrait imaginer que le choix de Henein de confier la publication d'une de ses critiques sur les expositions du *Salon des Essayistes*, en janvier 1936, à

⁶⁷⁹ Georges Henein, lettre à Henri Calet, Vichy, le 7 août [1936 ?], inédite (archives Henein et Farhi).

⁶⁸⁰ Nicolas Fargues, *Incidences d'un parcours consenti*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁸¹ Georges Henein, lettre à Henri Calet, reproduite dans « Lettres Georges Henein-Henri Calet 1935-1956 », *Grandes largeurs*, n° 2-3, automne-hiver 1981, p. 13, comme « lettre n° 4 ».

⁶⁸² Georges Henein, lettre à Henri Calet, le 30 décembre 1937, reproduite comme « lettre n° 8 » dans *Grandes largeurs*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁸³ Selon la présentation que Henein en fait à Calet, *idem*.

⁶⁸⁴ Henein même doute de la possibilité de réaliser un tel projet, comme il l'écrit à Calet : « je n'ose pas encore vous demander une contribution personnelle à ce numéro de peur que le projet ne tourne court. Mais je vous en reparlerai dans ma prochaine lettre », *idem*. Il n'en est plus question dans la suite de la correspondance avec Calet, y compris dans les lettres inédites retrouvées dans les archives Henein et Farhi.

⁶⁸⁵ « À nos amis », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 23, faisait le constat du bilan déficitaire de la revue.

⁶⁸⁶ Les expositions organisées par les Essayistes à partir de cette période sont présentées dans le chapitre consacré aux avant-gardes, voir *infra*.

⁶⁸⁷ Une annonce de novembre 1934 faisait déjà état de cette crise interne : « les Essayistes demandent à tous leurs membres de prendre part à toutes leurs réunions, d'intensifier leur action et de redoubler leur travail au sein du groupe ».

un autre support qu'Un *Effort*⁶⁸⁸, pourrait être motivé par ces divergences. Elles opposeraient ceux qui voudraient que le groupe affirme une prise de position littéraire, artistique, politique forte et ceux qui préfèrent la neutralité et la tradition communément partagée. La revue continue de manifester l'éclatement des positions internes, dont nous pourrions citer, à titre d'exemple, deux conférences tenues chez les Essayistes à peu de distance, symptomatiques de l'écart entre « anciens », ou « classiques », et « modernes » : l'une sur « La crise religieuse de Lamartine » faite par Henri Guillemin en janvier 1937⁶⁸⁹, l'autre, en avril, sur « Malraux et *La Condition humaine*⁶⁹⁰ ». Les auteurs présentés sont d'ailleurs encore les mêmes : d'un côté les romantiques empreints d'orientalisme, de l'autre les contemporains actifs dans le débat sur le réalisme, Malraux *in primis*.

En 1937, « les Essayistes sont toujours là et, malgré tout, contre tous, ils organisent encore leur saison artistique », est-il indiqué dans *La Bourse égyptienne*, au sein d'un long article intitulé « Les Essayistes font un nouvel effort⁶⁹¹ », du 23 octobre. En rendant compte de l'état du groupe à cette époque, le journal remarque surtout que, quoiqu'en très nette perte de vitesse, il continue de se réunir régulièrement et d'organiser des conférences⁶⁹², parce que finalement « on ne conçoit pas aujourd'hui de saison intellectuelle et artistique au Caire sans la participation effective des

⁶⁸⁸ « Les risques contraires », *Variétés*, 4ème année, n° 4, 25 janvier 1936, rendrait compte des expositions de Wally de Naglovska et d'Ahmed Sabry, qui avaient eu lieu pendant la première quinzaine de janvier chez les Essayistes, selon l'annonce faite dans *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 14. Nous savons que Henein venait de faire l'achat d'un tableau de la peintre (« Œuvres vendues », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 31), mais n'avons pas pu consulter cet article. N'ayant trouvé aucune information sur cette revue qui le publie, nous nous référons ici exclusivement à la bibliographie de Georges Henein publiée par Nicolas Fargues dans son mémoire de maîtrise *Georges Henein, le compromis du sans issue, op. cit.*, p. 131, qui désigne Marcel Perrier comme le rédacteur en chef de cette publication, dont nous ignorons même si elle était française ou égyptienne.

⁶⁸⁹ « Mondanités », *Images*, n° 384, 23 janvier 1937. *La Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 3, 15 février 1937, p. 191-206, publie le texte de l'allocution « Lamartine et ses secrets » faite le 21 janvier 1937 à L'Atelier d'Alexandrie par Henri Guillemin, « titulaire de la chaire de littérature [française] à la faculté des Lettres de l'Université Égyptienne », ouvrant un cycle de sept conférences sur la littérature européenne, placées sous le signe d'« Alexandrie, ville cosmopolite », comme il est écrit dans le programme de la saison hivernale de 1937 de L'Atelier (archives Lançon). Il s'agit sans doute de la même conférence, celle prononcée chez les Essayistes ayant eu lieu à peine trois jours plus tôt.

⁶⁹⁰ « Malraux et *La Condition Humaine* », *La Revue des Conférences Françaises en Orient*, 2ème année, n° 11, janvier 1938, p. 55-60, est le texte de la conférence de M. Félix Lussat faite au Caire, le 27 avril 1937, chez les Essayistes.

⁶⁹¹ « Défense de s'encroûter. Les Essayistes font un nouvel effort ...pour nous assurer une belle saison intellectuelle et artistique » est le titre complet de cet article signé E.C.D., *La Bourse égyptienne*, n° 296, 23 octobre 1937, p. 5.

⁶⁹² Par exemple « Chez les Essayistes », *Le Nil*, n° 31, 10 décembre 1937, rendait compte de la causerie de Mme Margot Bertil : « L'Art de dire les vers », suivie d'une récitation de poèmes de Jehan Rictus, Ahmed Rassim, Gaston Zanani. *Le Nil* annonce également une conférence sur Jean-Jacques Rousseau le 5 novembre et une sur « La Patrie économique » par Léon Castro le 23 décembre 1937, se tenant au sein du groupement.

Essayistes⁶⁹³ ». Même André de Launois, désormais rédacteur en chef du quotidien *Le Nil*⁶⁹⁴, y fait une conférence en février 1937⁶⁹⁵ et ce malgré la polémique avec les Essayistes que nous connaissons. En juin 1937 le journaliste allait démissionner de son poste de rédacteur en chef de *La Bourse égyptienne* qu'il occupait depuis une dizaine d'années, « ne voulant pas sacrifier ses idées au mercantilisme de certains dirigeants du journal⁶⁹⁶ », en rejoignant finalement l'opinion de Henein sur ces journalistes comme des « louangeurs professionnels⁶⁹⁷ », catégorie à laquelle De Launois ne se sent pas d'appartenir. Un an auparavant il avait déjà contribué au numéro spécial d'*Un Effort* sur le peintre Jaro Hilbert, dont le parcours artistique était indiqué par De Launois comme une directive pour le développement du groupement même :

C'est une grande leçon que cet effort d'un homme parti d'une subjectivité presque purement intellectuelle à une objectivité vraiment humaine [...]. Si les Essayistes tentent de chercher chez lui, à cet égard, un exemple, il faut les féliciter. C'est en effet de la sorte qu'ils parviendront à réaliser le but qu'ils poursuivent et à cesser d'être un cénacle pour devenir des animateurs⁶⁹⁸.

Mais en cette fin 1937, au-delà de « l'ambition de représenter au Caire un noyau d'animation intellectuelle et artistique⁶⁹⁹ », c'est bien la question de la survie du groupement qui est d'abord en jeu : *La Bourse égyptienne* souligne que les Essayistes « viennent de passer quelques semaines bien noires » et que « pour le dixième anniversaire de la fondation de leur groupement, il ne s'agissait

⁶⁹³ E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.*

⁶⁹⁴ *Le Nil, grand quotidien politique et d'informations*, dirigé par Marc Nahman et dont les « directeurs politiques » sont André de Launois et Léon Castro, comme indiqué dans l'en-tête de leur lettre à Fernand Leprette, Le Caire, le 12 octobre 1937 (archives Lançon), avec laquelle ils demandent à ce dernier de collaborer à la publication. Basé au 20 rue Maghraby, le journal verra la collaboration, entre autres, d'Amy Kher, de Nelly Vaucher-Zananiri, de Jean Moscatelli et même de Georges Henein. Sa parution sera éphémère : à partir du 4 novembre 1937, pendant environ un an.

⁶⁹⁵ André de Launois, « Comment j'ai retrouvé Paris », causerie faite au Caire, le 11 février 1937, chez les Essayistes, *Revue des Conférences Françaises en Orient* n° 4, 1ère année, 15 mars 1937, p. 241-244.

⁶⁹⁶ Selon l'explication de Jean-Jacques Luthi, *Histoire de la presse d'expression française en Égypte de 1798 à 2007*, 2008, p. 105.

⁶⁹⁷ Georges Henein, « Au secours de la presse », *Un Effort*, n° 47, *op. cit.* André De Launois fera allusion aux mêmes soucis d'honnêteté intellectuelle en expliquant les raisons de son départ de *La Bourse égyptienne* dans une lettre aux lecteurs, publiée dans le concurrent *Le Journal d'Égypte* : « un rédacteur en chef peut-il assumer ses lourdes responsabilités, s'il est exposé à sentir peser sur la ligne politique de son journal la pression constante de considérations publicitaires ? », cité par Jean-Jacques Luthi, *Lire la presse d'expression française en Égypte de 1798 à 2008, op. cit.*, p. 105. C'est, sans doute, à la suite de ce conflit, exigeant de sacrifier ses idées au mercantilisme de certains dirigeants du journal, qu'il résolut de lancer son propre journal : *Le Nil*, dont le premier numéro date du 29 octobre 1937, selon les informations fournies par Jean-Jacques Luthi, *idem*.

⁶⁹⁸ André de Launois, « Avant-propos », *Un Effort*, « Jaro Hilbert, mars 1926-1936 – numéro spécial à l'occasion du 10e anniversaire d'activité en Égypte du peintre », s.d., pages non numérotées. Rappelons qu'André de Launois avait également signé la préface de *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, par Morik Brin, paru exactement un an plus tôt.

⁶⁹⁹ *Idem*.

pas moins que d'en décider la dissolution. Faute de fonds, naturellement⁷⁰⁰ ». Mais celui-là aussi c'est un anniversaire que les Essayistes fêtent tout de même, au début de 1938⁷⁰¹, en donnant une réception à l'Oriental Hall de l'Université. Ils seraient arrivés à « surmonter la crise qui menaçait de les anéantir » en sonnant « le rappel des bonnes volontés⁷⁰² », selon la presse. Significative pour le moment de renaissance qu'elle marque et signe de ces « bonnes volontés » des Essayistes, en particulier de leur engagement pour « La Ligue Pacifiste » à laquelle plusieurs membres adhèrent, est la conférence « La Paix par l'Éducation⁷⁰³ », prononcée le 4 janvier 1938 par le directeur des Écoles Israélites du Caire.

Jules Lévy dirige encore l'association en 1938, alors que la revue disparaît définitivement vers le début de l'année 1940, après quelques numéros probablement sporadiques et d'un autre format. « *Un Effort*, revue littéraire et artistique⁷⁰⁴ » existerait encore en 1939 : à la fin de l'année ce titre désigne un bulletin hebdomadaire publié par les Essayistes, dans un article de *La Bourse* qui le définit « plus vivant que jamais » et « men[ant] cette semaine une intéressante enquête sur les "loisirs"⁷⁰⁵ ». En 1939 les Essayistes continuaient donc toutes leurs manifestations, qui sont présentées au début de l'année dans « L'Annuaire de l'Élite d'Égypte », ainsi que le but de leur association :

Bien que cherchant à récréer ses membres, le Groupe se propose essentiellement le développement culturel de toutes les personnes qui, à un titre et sous une forme quelconque, participent à ses activités, et ce, en suscitant notamment parmi ses membres et dans le public, un intérêt et une curiosité toujours plus vifs pour les questions *littéraires, artistiques et sociales*. [...] D'une manière générale, [il] suscite et stimule toutes les initiatives susceptibles d'accoutumer à l'effort personnel, d'éveiller *l'attention critique ou créatrice*, de répandre *l'esprit de recherche*⁷⁰⁶.

⁷⁰⁰ E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.*

⁷⁰¹ Selon Daniel Lançon, *Jabès l'égyptien*, *op. cit.*, la réception eut lieu le 1^{er} février 1938.

⁷⁰² Des modifications des statuts avaient permis la « décision de demeurer coûte que coûte », considère E.C.D., « Les Essayistes font un nouvel effort », *op. cit.*

⁷⁰³ « Conférence aux Essayistes », *Le Nil*, n° 54, 6 janvier 1938. « La Paix par l'Éducation », *La Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 13, mars 1938, publie le texte de cette conférence faite chez les Essayistes par Roger Moline, sous les auspices de la section d'Égypte de la « Ligue des Femmes pour la Paix et la Liberté », dans laquelle il est question des « grandes expressions des idéals humains [sic] » qui sont « Liberté, Égalité, Fraternité, Justice, Paix ». Concernant l'engagement des Essayistes à la Ligue pacifiste, voir *supra*, note 477.

⁷⁰⁴ Comme elle est définie dans *Le Mondain égyptien*, *The Egyptian Who's Who 1939*, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁰⁵ « Une enquête des Essayistes », *La Bourse égyptienne*, 10 décembre 1939, p. 7, qui indique comme secrétaire générale des Essayistes Mlle S. Ackaoui, alors que *Le Mondain égyptien*, *The Egyptian Who's Who 1939*, *op. cit.*, p. 55, désignait Maître Sélim J. Ackaoui.

⁷⁰⁶ *Le Mondain égyptien*, *The Egyptian Who's Who 1939*, *op. cit.*, p. 55. Nous soulignons. *Le Mondain égyptien*, *the Egyptian Who's Who 1941* ne reportera déjà plus d'informations sur les Essayistes dans sa rubrique « Sociétés savantes

Ayant élargi le champ de ses intérêts aux domaines de l'art et des questions de société, en visant non seulement à un « épanouissement intellectuel⁷⁰⁷ » de ses membres mais aussi à une application concrète de « l'esprit de recherche » qu'il souhaite stimuler, le groupement continue de regarder du côté des deux cultures, française – ou plus généralement européenne – et arabe, du pays duquel ils souhaitent une renaissance culturelle. Henein y présente des conférences sur la valeur politique des arts, « L'Art dans la mêlée⁷⁰⁸ » en janvier, puis « L'intellectuel dans la mêlée⁷⁰⁹ » en avril, Mériel traite en avril du « côté chrétien des poètes maudits⁷¹⁰ », alors que juste une semaine plus tôt Lévy discutait de « L'Orient arabe, ses aspirations et ses possibilités⁷¹¹ ». Vers 1940 s'interrompent sans doute les conférences⁷¹², probablement la bibliothèque, alors que les excursions⁷¹³ et les soirées musicales⁷¹⁴ semblent continuer pendant un certain temps. L'année suivante Clément Khayat écrivait la fin de l'histoire presque héroïque des Essayistes :

On dit qu'un jour, de nouveaux éléments introduisirent le virus des haines politiques. Ce fut le commencement de la fin. C'est possible : mais en réalité, les jeunes qui formaient « les Essayistes » avaient peu à peu cessé d'être jeunes. Les ans en furent la cause. Quelques-uns se marièrent, d'autres se lassèrent... Lentement, le groupement se désagrègea, et de quelques sept cents membres, il ne reste plus actuellement des pionniers de la première heure, que quelques-uns des douze preux⁷¹⁵.

et scientifiques ».

⁷⁰⁷ Point AA, article 3, des « Dispositions générales (irrévocables) » de la « Constitution » des Essayistes, publiée dans le numéro spécial d'*Un Effort* du 18 avril 1929, p. 21.

⁷⁰⁸ Voir *infra*. *La Revue des Conférences Françaises en Orient*, 3^{ème} année, n° 24, 15 mars 1939, p. 260-272, publie le texte de la conférence faite au Caire, chez les Essayistes, le 26 janvier 1939.

⁷⁰⁹ « Intervention de notre ami et camarade G. Henein à la séance organisée par les Essayistes le 6 avril 1939 », lit-on dans le bulletin *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939, pages non numérotées, qui en publie le texte.

⁷¹⁰ *Revue des Conférences Françaises en Orient*, 3^{ème} année, n° 30, 15 décembre 1939, p. 563-572, publie le texte de la conférence sur Villon, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, faite au Caire le 20 avril 1939, chez les Essayistes.

⁷¹¹ *Revue des Conférences Françaises en Orient*, 3^{ème} année, n° 28, 15 octobre 1939 (mais paru le 30 novembre), p. 511-9, publie le texte de la conférence de Jules Lévy, faite au Caire le 13 avril 1939, chez les Essayistes.

⁷¹² « Chez les Essayistes », *Don Quichotte*, n° 14, 6^{ème} année, 8 mars 1940, p. 6, publie une lettre du secrétaire S. Ackaoui invitant un camarade de la rédaction à la conférence du professeur G. Brackenbury sur « Le Spiritisme moderne », le 14 mars au siège du groupe. *La Revue des Conférences Françaises en Orient*, 4^{ème} année, n° 37-38, septembre-octobre 1940, publie le texte d'une conférence faite chez les Essayistes, « La Bulgarie hier et aujourd'hui » par Methody Ketzkarov, diplômé de l'École Libre des Sciences Politiques de Sofia. La date de la conférence n'est pas donnée, mais il est vraisemblable qu'elle se soit tenue au début de l'année 1940.

⁷¹³ « Les Essayistes s'en vont en excursion », *Don Quichotte*, n° 10, 6^{ème} année, 8 février 1940, annonce la sortie au « site sauvage et attirant » de Wadi-Hoff pour le dimanche 11 février. Pour les inscriptions est indiqué l'adresse du secrétariat des Essayistes : rue 'Adly Pacha, 9 « (ex-Maghraby) », que le groupe devait probablement partager avec la « Société de Musique d'Égypte », dont l'adresse est communiquée dans *Le Mondain égyptien, the Egyptian Who's Who 1941, op. cit.*, p. 53.

⁷¹⁴ « Oriental hall de l'Université Américaine – mardi 30 janvier 1940 à 9 heures p.m. Précises – Soirée musicale organisée par les Essayistes », annonce *Don Quichotte*, n° 7, 6^{ème} année, 18 janvier 1940, p. 6. La première partie était constituée d'une section « Chanson arabe » et d'une de « Musique de scène », du célèbre compositeur Sayed Darwiche, par l'Orchestre Symphonique égyptien ; la deuxième de musiques de compositeurs italiens.

⁷¹⁵ Clément Khayat, « Une histoire de jeunes : les Essayistes », *Le Progrès égyptien*, n° 247, 25 septembre 1941, p. 4.

Dans un éloge de Paul Morand dans lequel il évoquait clairement aussi les membres de l'association intellectuelle qu'il dirige, Jules Lévy avait salué « le reflet d'une jeunesse beaucoup plus belle que les jeunesses royalistes, fascistes, soviétiques, ou de 1933 : de la jeunesse tout court, celle qui ne meurt jamais⁷¹⁶ ». La valeur de la jeunesse qui animait le groupe des Essayistes sera réaffirmée des années plus tard par son secrétaire, Gabriel Boctor : dans sa critique d'une exposition de Telmisany, non sans une pointe de ressentiment, il fera de l'interprétation contestée de cette jeunesse l'une des causes mêmes de la fin de l'aventure du groupement : « il semble aussi que ces jeunes, vieillissant avant l'âge, veuillent nous faire croire qu'ils sont l'avant-garde, à la pointe de l'Art. Leur cas est aussi tragique que celui des vieillards qui cherchent à se faire passer pour des jouvenceaux⁷¹⁷ ». Sa distance avec la branche avant-gardiste du groupe, et avec Henein en particulier, est rappelée par ce dernier même dans la dédicace qu'il fera à Gabriel Boctor de son recueil *Déraissons d'être*, illustré justement par Telmisany⁷¹⁸ : « en souvenir de tous les chahuts essayistes où nous ne fûmes pas toujours dans le même camp⁷¹⁹ ».

Parmi les pionniers de l'avant-garde littéraire et artistique en Égypte, Henein poursuivra et mènera son combat contre le conservatisme littéraire. Entre 1933 et 1937, décidé à secouer la torpeur « des dignitaires de la pensée bourgeoise⁷²⁰ » pour qui la littérature se joue dans les concours de poésie, les réceptions mondaines, les conférences et les sorties dominicales, il écrit des textes virulents, agressant ses destinataires, appelant à la violence prolétarienne, s'ingéniant à choquer et à ridiculiser les élites du Caire, en proclamant sa foi surréaliste dans la capacité de l'art à « transformer le monde ». En 1937, dans la *Revue des Conférences Françaises en Orient* est présenté ainsi ce jeune auteur francophone, dont on résume les procédés :

On dit de Georges Henein qu'il est jeune. Si par jeunesse il faut entendre : doute préalable et méthodique de toute vérité première donnée, révision incessante des valeurs établies, hardiesse dans la pensée nouvelle, virulence dans l'expression de cette pensée, accord de la pensée et de l'acte avec

⁷¹⁶ Jules Lévy, « Le cas de Paul Morand », *Un Effort*, n° 39, 1^{er} décembre 1933, p. 19.

⁷¹⁷ Gabriel Boctor, « Les Arts. À propos d'un surréaliste », *La Bourse égyptienne*, n° 35, 10 février 1948, p. 2, compte rendu d'une exposition de Telmisany (voir *infra*).

⁷¹⁸ Publié à Paris chez Corti en 1938 (voir *infra*).

⁷¹⁹ Voir la reproduction du document dans les annexes iconographiques (image 25, archives Boctor).

⁷²⁰ Georges Henein, « Propos sur l'Esthétique », *op. cit.*, p. 2

soi-même, besoin de prospection et de défrichage des sentiers non battus de l'être humain, voilà qui mettrait d'accord⁷²¹.

Sa violence verbale, en devenant un outil de lutte politique, va trouver d'autres terrains de révolte dans les journaux auxquels il collaborera, avec d'autres membres du groupe « Art et Liberté » qu'il fondera en 1939. Son activité dans la revue *Un Effort* marque le passage de cette dernière du consensus au « dissensus », d'un groupement de jeunes qui avait constitué un « cénacle, devenu un groupe d'avant-garde », comme Jean-Jacques Luthi le résume⁷²². Sans qu'il y ait vraiment jamais eu de chef de file dans le groupe, sous l'ascendance d'une personnalité de premier plan comme celle de Georges Henein, qui incarne à lui seul la fondamentale relation entre Orient et Occident en acte en Égypte pendant cette période clé, la revue change de cap et se dirige vers la modernité que les Essayistes ont voulu accueillir et représenter en Égypte, en s'inscrivant dans les débats culturels les plus actuels de la fin des années 1920 à la fin des années 1930.

⁷²¹ A. Revaux, introduction à Georges Henein, « Bilan du mouvement surréaliste », *Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 8, octobre 1937, p. 646.

⁷²² Jean-Jacques Luthi, *Entretiens avec des auteurs francophones d'Égypte*, op. cit., p. 64.

Partie II :
Les arts en Égypte,
de la « renaissance » aux avant-gardes

Chapitre 1 : La *nahda* artistique en Égypte

Historique des premières expositions d'art en Égypte : une tradition récente

« Cette magnifique Renaissance sur cette terre si artistique par son histoire, ses monuments, ses trésors antiques, sa merveilleuse civilisation et la splendeur de son ciel, a été toute spontanée » : telle était l'affirmation à plusieurs égards paradoxale du journaliste Jules Munier en 1898, dont est republié dans *Un Effort* un article présenté comme « l'Historique du Salon de peinture⁷²³ ». Les emprunts des premiers peintres égyptiens de la modernité sont en effet soulignés par Aimé Azar en 1961, le premier véritable historien de l'art égyptien, qui présente ainsi la naissance de la peinture moderne en Égypte :

Au début, elle ne voyait pas qu'elle pût trouver une source d'inspiration dans ses traditions et, à cause de l'interdiction traditionnelle qui défend la représentation figurative, elle croyait si bien coupée de celles-ci que, pour être, *elle se fit italienne, française, orientaliste, ou exotique*. Le peintre égyptien se disait : « Soyons impressionniste à l'italienne » ou bien, « académique », il pensait *devenir original en essayant de voir mieux que les peintres Occidentaux l'orientalisme en son pays*⁷²⁴.

L'art moderne égyptien, et arabe en général, naît donc à la charnière du XX^e siècle comme une sorte de « phénomène de rattrapage⁷²⁵ » par rapport à l'art occidental, celui que les Orientaux découvraient dans leurs pays, issu des séjours d'étude d'artistes européens en quête d'exotisme, poursuivant la vogue romantique pour l'Orient. En réalité, l'appel à des artistes étrangers était une tradition ancienne que les khédives perpétuaient sans même se demander si elle pouvait défavoriser

⁷²³ « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », *L'Arte*, reproduit dans *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 6-14

⁷²⁴ Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte, op. cit.*, p. 10. Nous soulignons. Le critique de l'art moderne égyptien considérait que « l'importation de l'art était déjà une tradition qui remontait aux Califes d'Égypte », *ibidem*, p. 14. Il s'agissait d'une pratique instaurée depuis Méhémet Ali, qui avait fait appel à des architectes turcs pour la construction de sa mosquée de la Citadelle et à des décorateurs italiens pour ses palais. Selon Azar, Méhémet Ali « n'écarterait point délibérément les artistes égyptiens, simplement il n'y en avait pas », *idem*.

⁷²⁵ Silvia Naef, « L'expression iconographique de l'authenticité (*asâla*) dans la peinture arabe moderne », dans *L'Image dans le monde arabe*, Gilbert Beaugé et Jean-François Clément (dir.), Paris, CNRS éd., 1995, p. 140.

le pays qu'ils gouvernaient⁷²⁶, l'éloignant du domaine artistique qui semblait en tout cas ne pas lui appartenir. De plus, la présence européenne dans les régions du Proche et du Moyen-Orient, dans des États sous protectorats ou devenus des colonies, proposait aux populations les habitant des modèles auxquels aspirer, en allant jusqu'à « redéfinir leur moule culturel⁷²⁷ », selon l'expression de Silvia Naef. Ainsi l'idée d'une supériorité des pays européens, d'abord sur le plan technologique et militaire, mais aussi au niveau culturel, en littérature et dans les arts, était partagée aussi bien par l'Occident que par le public arabe : ils avaient donc les mêmes objectifs de modernisation pour ces régions qui étaient censées aspirer au progrès « à l'occidentale », sans se soucier de son adéquation avec la ou les cultures existantes.

Pour ce qui concerne le domaine artistique, la représentation réaliste, monumentale, si présente dans l'art moderne européen, était totalement inconnue dans l'art de la civilisation islamique que, même lorsqu'il était figuratif, était souvent de l'art appliqué⁷²⁸ et ne fut jamais l'expression exclusive d'une créativité individuelle. Ainsi, dans un pays traditionnellement musulman comme l'Égypte, refusant donc toute forme de figuration⁷²⁹, le réaménagement urbain des grandes villes s'accompagna de l'apparition sur les places publiques de statues et de monuments, œuvres d'artistes occidentaux, qui proposaient pour la première fois la représentation d'hommes célèbres. Des années plus tard, en 1952, le directeur de *La Revue du Caire*, Alexandre Papadopoulo, imagine quelle put être la réaction du public à la vue des œuvres d'art occidentales :

Il est donc aisé de se représenter *l'étonnement, le choc émotionnel, l'admiration incrédule accompagnée d'indignation*, qui ont dû saisir ceux qui ont contemplé pour la première fois des tableaux et des gravures occidentales au début du XIX^e siècle. [...] La conception esthétique ainsi révélée était aux antipodes de tout à quoi un millénaire d'art décoratif abstrait avait accoutumé les

⁷²⁶ Fouad 'Abdel Malek, secrétaire de la « Société des Amis de l'Art », dans « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *Images*, n° 14, 22 décembre 1929, p. 37, explique que « le Grand Mohamed Aly Pacha, premier Khédive d'Égypte, [...] a fait appel aux savants et artistes étrangers pour *inculquer* aux novices les premiers principes de l'art ». Nous soulignons.

⁷²⁷ Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996, p. 9.

⁷²⁸ Au XIX^e siècle, la figuration dans le monde musulman était pratiquée presque exclusivement dans l'art populaire, comme dans la décoration d'objets, les tatouages, les dessins indiquant les maisons de ceux qui revenaient du *Hajj*, le pèlerinage à la Mecque, comme l'explique Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe, op. cit.*, p. 41.

⁷²⁹ Principalement dans le domaine du religieux, comme dans les mosquées. Dans des interprétations strictes du *Coran* la reproduction des formes humaines est en effet interdite comme résultant du péché d'idolâtrie, car l'œuvre d'imitation de la nature effectuée par l'homme serait alors une tentative de concurrence de la création divine.

sensibilités comme à toutes les opinions reçues dans ce domaine⁷³⁰.

Le contraste entre l'art académique des artistes séjournant en Orient et la production locale était considérable, sensible effectivement déjà au niveau des supports utilisés : « la venue des artistes français a fait entrer pour la première fois dans nos mœurs le tableau encadré et les galeries », déclare Magdi 'Abdel Hafez Saleh⁷³¹. Surtout, c'est par le biais de la vision romantique de l'Orient des artistes étrangers, faite d'exotisme fantasmé⁷³², que les Égyptiens entrent « par exception⁷³³ » en contact avec la peinture européenne, l'exception étant celle des artistes étrangers de passage ou résidant dans le pays, ouvrant leurs ateliers, surtout à d'autres étrangers⁷³⁴. Ce fut à l'initiative d'un de ces peintres orientalistes, le grec Théodoros Rallis (1852-1909)⁷³⁵, que fut instituée la première exposition d'art dans le monde arabe ; « c'est à lui que le Salon égyptien doit sa naissance et l'art sa résurrection⁷³⁶ », déclara Munier. Cet élève du célèbre orientaliste Jean-Léon Gérôme⁷³⁷, mû par une simple volonté de partage avec ses confrères, présida le comité d'une

⁷³⁰ Alexandre Papadopoulo, « Introduction : La renaissance égyptienne », dans *Peintres et sculpteurs d'Égypte*, n° spécial de *La Revue du Caire*, mai 1952, p. II, cité par Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., p. 43. Nous soulignons. L'étonnement était déjà le sentiment de Nerval en 1843, accompagnant sa vision d'un tableau « rendu avec tout l'air de l'Europe » dans le palais de Méhémet Ali, à ses yeux démonstration que « rien ne repousse chez les Turcs la représentation des figures », surtout dans le milieu de la Cour, dans « Peinture des Turcs », *L'Artiste*, 16 juin 1844, rééd. dans Gérard Nerval, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, tome II, p. 870.

⁷³¹ Magdi 'Abdel Hafez Saleh, « Les rapports culturels entre la France et l'Égypte », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2004, n° 56, p. 62.

⁷³² Significatif à cet égard est le cheminement du peintre suisse Charles Gleyre (1806-1874) qui, à son retour à Paris, renia ses tableaux d'après nature exécutés en Égypte et se remit à peindre des scènes orientales à la manière parisienne, c'est-à-dire exclusivement en atelier, en arrivant même à déconseiller ses élèves de voyager en Orient. Le « romantisme repentini » de ce peintre académique a fait l'objet d'un ouvrage d'analyse psychanalytique : Michel Thévoz, *L'Académisme et ses fantasmes, le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, éd. de Minuit, 1980, 168 p., cité par Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., p. 37, ainsi que d'une exposition au Musée d'Orsay, du 10 mai au 11 septembre 2016.

⁷³³ Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », op. cit., p. 6.

⁷³⁴ Munier cite les peintres orientalistes français Eugène Fromentin, Pierre-Marie Beyle, Auguste Bouchet, Jean-Léon Gérôme, l'autrichien Leopold Carl Müller, parmi les « rares peintres travers[ant] l'Égypte en touristes », et Paul Lenoir (1843-1881), Vincenzo Valente (1846-1889) et Niccolò Forcella (1850- ?), comme les premiers peintres de valeur installés au Caire, *ibidem*, p. 6-7.

⁷³⁵ Après le succès aux Salons des artistes français – Munier le définissait « hors concours » à son arrivée au Caire –, il s'y serait installé dès le début des années 1890, après plusieurs voyages en Grèce et en Égypte entre 1877 et 1885. Pour plus d'informations sur ce peintre orientaliste, se référer à la notice biographique en annexe. Voir la reproduction dans les annexes iconographiques de son dessin *La Veilleuse* pour le catalogue du *VIII^e Caire-Salon*, extrait du supplément de la revue *L'Art* de 1898 et reproduit en couverture d'*Un Effort*, n° 58, décembre 1935 : *Document pour l'histoire de la renaissance artistique en Égypte* (image 26).

⁷³⁶ Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », op. cit., p. 10.

⁷³⁷ Peintre et sculpteur (1824-1904) influencé par Gleyre, d'abord chef de file du courant des néo-grecs, puis du mouvement académique, il mena une expédition artistique au Proche-Orient en 1857. Nommé professeur de peinture à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1864, il s'opposa vivement aux impressionnistes.

exposition voulant rassembler tous les artistes de passage en Égypte⁷³⁸. Elle eut lieu en février 1891 au Caire, au foyer du Théâtre Khédivial généreusement mis à leur disposition, dans l'édifice récemment bâti sur la Place de l'Ezbekiyeh pour accueillir des œuvres d'opéra lyrique⁷³⁹. Perçu essentiellement comme une occasion de mondanité, le Salon fut par exemple fermé pendant une journée pour permettre aux dames de visiter l'exposition, selon l'usage encore en vogue à la fin du siècle de séparer les femmes et les hommes dans l'espace public⁷⁴⁰. « On pouvait railler au début, puis rester en dehors, pour ne pas dire indifférent⁷⁴¹ », expliquait Munier en décrivant l'accueil mitigé reçu de la part d'un public qui ignorait pour la plupart ce type d'événements culturels et surtout ce genre d'art. Comme il compréhensible, « il ne se rend[a]it pas compte du talent, de la science et de l'énergie » nécessaires à « cette première éclosion d'art⁷⁴² », selon le critique de *L'Arte*, qui déclarait : « l'œil des trop rares visiteurs était troublé⁷⁴³ » par tant de nouveauté. Le coût élevé de l'organisation de l'exposition ne découragea pourtant pas les membres du comité : persévérants, ils invitèrent même des peintres parisiens à participer à « leur courageuse entreprise⁷⁴⁴ ». Ainsi, le *II^e Salon annuel du Caire* fut inauguré le 6 février 1892, sous le haut patronage du khédive 'Abbas Helmi et avec le ministre plénipotentiaire de France en Égypte, le Marquis de Reverseaux, comme président honoraire. L'exposition réunissait peinture, sculpture et architecture, et donnait à voir des dessins, des aquarelles et des pastels d'artistes originaires de partout dans le monde, mais également

⁷³⁸ Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », *op. cit.*, p. 7, qui compte parmi les participants le Français Paul Philippoteaux (1846-1923), le Franco-russe Pierre Bogdanoff (?), l'Anglais Felix Moscheles (1833-1917).

⁷³⁹ Fouad 'Abdel Malek, dans « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*, revient sur la construction du théâtre : « Guidé toujours par sa devise de faire de l'Égypte "une partie de l'Europe", Ismaïl Pacha décida de convertir les marécages qui se trouvaient à l'Ezbekiyeh, en un Temple de la Musique (l'Opéra) [...], voulant à l'occasion de l'inauguration du Canal de Suez en 1869 offrir à des illustres invités un spectacle de gala digne d'eux ; et en effet devant une assistance de Souverains et de Souveraines on donna *Rigoletto* de Verdi ». *L'Aïda* n'aurait été composée par Verdi qu'ensuite, vers 1871.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 10. Hoda Charaoui raconte : « nous profitâmes de chaque occasion permettant d'éveiller l'intérêt des dames pour des activités sociales ; nous les invitâmes donc à visiter des expositions de beaux-arts à des heures spécialement prévues pour elles », *Mudakkirat Huda Shaarawi*, Le Caire, 1981, p. 102, cité en traduction française par Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 11-12.

⁷⁴² *Idem*.

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 7. Munier se référerait plutôt, de façon rhétorique, à l'incertitude qui pesait sur la poursuite de l'initiative.

⁷⁴⁴ Selon la reconstruction qu'en fera Jules Munier, Bogdanoff et Moscheles furent remplacés au sein du comité par le prince russe Dabija et par le Hongrois Arthur Ferraris. L'exposition aurait compté également sur la participation de Pierre Machart, Théobald Chartran, Julien Dupré, Georges Laugée, Albert Aublet.

de l'élite diplomatique d'Égypte⁷⁴⁵. Un Égyptien aurait fait partie des artistes⁷⁴⁶ exposant un florilège de sujets orientalistes, non forcément inspirés de l'Égypte. Le nombre d'artistes et l'envoi des tableaux générèrent un déficit financier encore plus insoutenable pour le comité organisateur, qui put néanmoins compter sur la solidarité des dames du corps diplomatique qui organisèrent une vente aux enchères lors de la soirée de clôture du Salon. Toutes les œuvres exposées auraient été vendues lors de cet événement mondain qui eut un tel succès que l'excédent des fonds récoltés permit d'envisager la poursuite de l'Exposition avec moins d'inquiétude. Munier remarque à ce sujet : « si le public n'avait pas encore appris cette fois à se rendre en foule *devant les œuvres* exposées, le comité constata, non sans un légitime orgueil, qu'un sérieux renfort d'intellectuels et d'amateurs était venu *se grouper autour* de lui⁷⁴⁷ ». Il signifie par là-même le peu d'intérêt du public pour l'événement artistique en lui-même, ne représentant finalement qu'une occasion de mondanité parmi d'autres. La haute société cairote y accourait pour faire étalage de sa (fausse) culture et pour acheter des objets d'ameublement, symboles de distinction et d'appartenance à une élite « moderne »⁷⁴⁸, et ne ratait pas une occasion d'apparaître comme fière d'adopter cette modernité qui devait conduire, selon elle, à une renaissance de l'Égypte. Face à ce qui est en train de devenir une nouvelle mode, en lien avec « l'art moderne européen » – tout en ignorant cependant les nouveautés des impressionnistes, par exemple –, des *cheikhs* en étaient même arrivés à légitimer la peinture

⁷⁴⁵ Raphael Cormack, « Recreating the *Exposition du Caire 1892* »: <https://onpaper.blog/2018/01/12/recreating-the-exposition-du-caire-1892/amp/>, consulté le 9 juin 2018, publie des extraits du catalogue de la *Deuxième Exposition du Caire*, Le Caire, typographie Bœhme & Anderer, 1892. Y figurent Lady Baring, épouse du Consul général britannique en Égypte, le diplomate italien Giacomo de Martino, le consul belge Léon Maskens, à côté du peintre italien Nazzareno Cipriani, de l'américain Arthur Bridgman, d'Henry Brokmann-Knudsen, d'Achille Lecchi, de Mlle Sheppard, de l'architecte hongrois Max Herz exposant cinq dessins du projet de « la rue du Caire » pour l'Exposition de Chicago de 1893, et du portraitiste irlandais Henry Jones Thaddeus, membre du comité de l'Exposition du Caire à partir de l'année suivante.

⁷⁴⁶ Raphael Cormack cite Mohamed Bey Fathi, exposant trois aquarelles de scènes orientalistes situées en Égypte, *idem*. Il s'agirait donc d'une exception, parce qu'en général, comme l'explique Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*, « dans toutes ces différentes manifestations on n'enregistra jamais le nom d'artistes égyptiens et l'on ne se souvient que de ceux de Favarger, Talbot Kely [sic], Raley, Rossi, Philipoteau [sic], Tom Binder, Michelet, Defenbach, etc.... ».

⁷⁴⁷ Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », *op. cit.*, p. 11. Nous soulignons.

⁷⁴⁸ Dans son initiative courageuse qui sera saluée par les Essayistes, 'Abdel Salam El Chérif, le jeune Égyptien ayant monté des expositions d'art en province dans les années trente, parlera en effet encore de produits « d'importation et de pacotille » dont sont pleines les maisons des notables, dans son discours reporté par Gabriel Boctor, « Un apôtre des Arts : Abdel Salam El Chérif », *Un Effort*, n° 55, juin 1935, p. 15.

figurative⁷⁴⁹.

À la fin du XX^e siècle, « il y eut, en un mot, un véritable réveil du goût artistique⁷⁵⁰ », soutenu par la nouvelle revue *L'Arte*⁷⁵¹, dont Jules Munier fut un des collaborateurs. « Loin des préoccupations politiques et financières⁷⁵² », ce bi-hebdomadaire artistique, scientifique et littéraire, était rédigé – d'abord alternativement – en français et en italien, et s'adjoignit la collaboration, entre autres, du peintre français Émile Bernard⁷⁵³ « en tant que rédacteur de la partie française⁷⁵⁴ ». Cet engouement pour les « savoureuses peintures [...] d'une exécution forte et brillante, les coins des rues arabes, les bazars, les scènes égyptiennes, familières, familiales ou mondaines, d'un style net et élégant⁷⁵⁵ », motive la poursuite de l'expérience de Ralli, qui peut compter sur « un prix d'encouragement⁷⁵⁶ » à partir de 1893. Dès 1894, le concours du « Cercle artistique⁷⁵⁷ », un groupe

⁷⁴⁹ Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 45-46, fait référence en particulier au cheikh Mohamed 'Abdou, à la fin du XIX^e siècle. À l'occasion de la parution en 1926 de son Exposé de la religion musulmane en traduction française, par Bernard Michel et le cheikh Moustapha 'Abdel Razek, la presse saluera « son esprit libéral » marquant « l'évolution de l'Islam moderne » (« Les idées et les livres : un livre d'actualité », *Le Magazine égyptien*, n^o 9, 2^{ème} année, 1^{er} mai, 1926, p. 15).

⁷⁵⁰ Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », *op. cit.*, p. 11.

⁷⁵¹ *L'Arte*, qui, en 1892 « venait d'être fondé, se fit un devoir, un honneur et un plaisir de seconder de tous ses efforts cette œuvre courageuse qui cadrait si bien avec son programme », raconte Munier, *idem*. Selon Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *op. cit.*, p. 8-9, le premier numéro de la revue daterait de janvier 1878, alors que Jean-Jacques Luthi (*Lire la presse d'expression française en Égypte : 1798-2008*, *op. cit.*, p. 188) parle d'une parution plus tardive, ce qui est bien plus certain : « l'année 1890 vit naître une gazette entièrement consacrée à la littérature : l'*Arte* », portant le sous-titre « revue égyptienne artistique, scientifique, littéraire, sportive, commerciale, financière ». Encore selon Luthi, *idem*, le magazine aurait été « lancé par A. G. Ferrante ».

⁷⁵² Jean-Jacques Luthi, *Lire la presse d'expression française en Égypte : 1798-2008*, *op. cit.*, p. 188. Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *op. cit.*, p. 8-9, expliquait aussi que la publication de *L'Arte*, qu'il plaçait sous la direction de Francesco Cini, « combla une lacune dans le secteur du journalisme italien d'Égypte à caractère apolitique ».

⁷⁵³ Émile Bernard s'était joint à la rédaction de la revue probablement dès 1895, selon Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », *op. cit.*, p. 12. Pour plus d'informations sur ce peintre, se référer à la notice biographique en annexe.

⁷⁵⁴ Jean-Jacques Luthi, *Lire la presse d'expression française en Égypte : 1798-2008*, *op. cit.*, p. 188, qui cite aussi Henri Munier, fils de Jules. Dans une annotation en marge de l'en-tête de « *L'Arte*, rivista settimanale fondata da Gustavo Cenci », Émile Bernard écrit même avoir dirigé la publication : « un journal que j'ai dirigé au Caire, 1899 ». Voir la reproduction du document dans les annexes iconographiques (image 27), tirée de Mercedes Volait, « 27 Madabegh Street : Prelude to an Art Movement », *Rawi Magazine : Egypt's Heritage Review*, n^o 8, 2016, <http://rawi-magazine.com/articles/27madabegh/>, consulté le 22 juin 2018.

⁷⁵⁵ Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », *op. cit.*, p. 12.

⁷⁵⁶ *Idem*. Jules Munier raconte : « comme il y avait de l'argent en caisse », un prix de 500 francs fut offert à un artiste choisi par le jury : le premier gagnant fut Alberto Rossi (1858-1936), qui devint ainsi membre du comité, formé aussi par Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1923). Munier, *ibidem*, p. 13, nous dit que le peintre était proche de W. Abbate, fils du président du « Cercle artistique » : pendant ses années d'étude à Paris, le jeune artiste italien aurait côtoyé également Gustave Doré, « son compagnon de collège », Victor Hugo et Guy de Maupassant. Pour plus d'informations sur W. Abbate, se référer à la notice biographique d'Abbate Pacha en annexe.

⁷⁵⁷ Magdi 'Abdel Hafez Saleh, « Les rapports culturels entre la France et l'Égypte », *op. cit.*, p. 62, interprète le nom de l'association comme étant la nouvelle appellation de la manifestation artistique : « cette exposition a continué jusqu'en 1902, date de son transfert à la rue de Madabegh, où on l'a appelée "le complexe artistique" ». Nous n'avons que peu d'informations sur cette société prenant « une part si considérable à tout ce qui touche aux choses de l'intelligence : peinture, concerts, conférences, etc. », comme la décrivait Jules Munier, *ibidem*, p. 12.

intellectuel dirigé par le mécène Onofrio Abbate pacha⁷⁵⁸, signifia pour le comité du Salon un soutien important, par l'achat conséquent de plusieurs tableaux, avec la prise en charge des frais d'installation, la gratuité pour les exposants et l'éclairage d'une salle. Son mécénat s'organise ensuite autour de l'institution d'une loterie permettant d'assurer la vente des œuvres, de l'attribution de récompenses en argent pour les artistes les plus méritants, et de la prise en charge de toute la gestion financière, fût-elle passive, qui n'advint sans doute qu'à partir de 1895⁷⁵⁹. Du côté du public, cet aménagement raisonné aurait mobilisé « les curiosités [de] la foule [qui] accourut en longues files, admirant, blâmant, critiquant, *prenant goût enfin à l'œuvre* de ces ardents ouvriers du Beau⁷⁶⁰ », selon le collaborateur de *L'Arte*. Munier remarque dès l'année suivante : « le Salon était entré profondément dans les mœurs⁷⁶¹ », en se référant évidemment toujours exclusivement à ceux de la classe aisée de la capitale cairote, qui attendait le vernissage du Salon comme elle attendait la solennelle première de la Saison lyrique⁷⁶², les représentations théâtrales et les expositions d'arts plastiques se partageant de surcroît le cadre du Théâtre de l'Opéra.

« Les résultats si probants » du Salon – ou leurs succès mondains – incitèrent le Gouvernement égyptien à instituer des récompenses en argent pour les « plus méritants parmi les artistes indigènes, et ils sont nombreux⁷⁶³ », témoignait encore Jules Munier en nous faisant comprendre que des artistes égyptiens ont donc participé à la manifestation, sans que toutefois nous en connaissions les noms ou le parcours. Le « Cercle Artistique » continue d'organiser l'*Exposition*

⁷⁵⁸ Médecin et savant italien qui émigra en Égypte vers 1845. Pour plus d'informations se référer à la notice biographique en annexe.

⁷⁵⁹ Selon la reconstruction de Jules Munier, *idem*, qui cite parmi les exposants le Suisse Eugène Girardet, le Français Maxime Dastugue, le Belge Félix Terlinden, l'Américain Henry Bacon, l'aquarelliste écossais William Simpson, et note l'entrée dans le comité de l'Anglais Robert Talbot-Kelly et de l'Italien Paolo Forcella (1868- ?). Ce dernier, diplômé des Académies des Beaux-Arts de Naples et de Rome, avait déjà exposé au Caire en 1894 ; il était le frère cadet du plus célèbre – en Égypte – Niccolò.

⁷⁶⁰ *Idem*. Nous soulignons.

⁷⁶¹ *Idem*.

⁷⁶² « Le Calendrier mondain », *L'Égypte, La Réforme*, 1^{ère} année, n° 21, 23 février 1896, p. 11, publié aussi dans le n° 22, 1^{er} mars, et dans le n° 23, 8 mars, p. 12, annonçait pour la ville du Caire « Les fêtes du Cercle artistique : Exposition annuelle des beaux-arts ». Pendant le Salon, ouvert le 15 février, se tenaient « plusieurs Concerts-Promenades dans l'après-midi » ; à sa clôture, début mars, sont annoncées « grandes surprises (théâtre avec reproductions de vieilles pièces, point de départ de l'art moderne) ».

⁷⁶³ Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », *op. cit.*, p. 13. Probablement à partir de 1896.

annuelle des Beaux-Arts⁷⁶⁴ au « Club Cass »⁷⁶⁵, qui devient rapidement « une fête annuelle acquise⁷⁶⁶ » : à partir de 1898 elle prendra l'appellation de *Caire-Salon*, et en 1902 elle sera transférée du Théâtre de l'Opéra au 27 rue Madabegh, siège du « Cercle Artistique »⁷⁶⁷. Probablement jusqu'en 1904 et la dissolution du « Cercle artistique », ces Salons ont sans doute été quasiment « les seules manifestations connues de cette époque⁷⁶⁸ » dans le domaine artistique⁷⁶⁹. Pendant plus de dix ans donc, l'Exposition du Caire introduisit parmi les occasions mondaines de la haute société cairote une nouvelle pratique des loisirs qui éveilla, telle une « œuvre vivifiante⁷⁷⁰ », une curiosité de prime abord embarrassée envers une modalité d'occidentalisation des mœurs, ou *tafarnouj* en arabe, visée par l'*intelligentsia* du pays qui s'identifiait dans la figure de l'*effendi*. Il s'agissait du jeune membre cultivé de l'élite polyglotte et européanisée⁷⁷¹, la nouvelle classe dirigeante remplaçant l'*establishment* traditionnel formé par l'aristocratie terrière d'origine turque et par des notables musulmans.

La variété d'origines des peintres invités à la manifestation artistique égyptienne ne doit pas tromper toutefois sur le langage univoque qu'ils présentaient à ce public pas ou peu au courant des scissions en acte à l'époque en Europe. En France, par exemple, on discutait encore de la tenue du *Salon des Refusés*, l'exposition qui avait donné de la visibilité à un tableau scandaleux comme le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet en 1863. Tous les artistes exposant au Caire étaient en effet des adeptes de l'art académique et proposaient des thèmes historiques et des décors exotiques à des

⁷⁶⁴ Comme le Salon était appelé dans « Le Calendrier mondain », *op. cit.* Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 14, en donnait les dates pour 1894, 1895, 1896 et 1897, selon les renseignements qu'il aurait eus du graveur Joseph Bonello, participant aux manifestations du « Cercle artistique ».

⁷⁶⁵ « C'était principalement au Club Cass (Cercle Artistique) que l'on organisait les Expositions », raconte Fouad 'Abdel Malek, secrétaire de la « Société des Amis de l'Art », dans « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*

⁷⁶⁶ Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », *op. cit.*, p. 13, qui nous renseigne aussi sur la date de l'inauguration du *III^e Salon de peinture*, le 20 février 1893, et remarque surtout le fait qu'en 1898 le mécénat du « Cercle artistique » était mis en place « pour la quatrième fois », ce qui nous fait déduire qu'il avait commencé en 1895.

⁷⁶⁷ Voir Mercedes Volait, « 27 Madabegh Street : Prelude to an Art Movement », *op. cit.*

⁷⁶⁸ Selon Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 14. D'autres expositions artistiques étaient cependant annoncées au Casino de Guezireh par « Le Calendrier mondain », *op. cit.*, qui n'en donnait cependant que les dates.

⁷⁶⁹ « Depuis sa fermeture il n'y [en] eut que quelques-unes, faites dans les grands hôtels », racontera Fouad 'Abdel Malek dans « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*

⁷⁷⁰ Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », *op. cit.*, p. 13.

⁷⁷¹ Voir Lucie Ryzova, *L'Effendiyya ou la modernité contestée*, Le Caire, Cedej, 2004, 139 p., puis *The Age of the Effendiyya : Passages to Modernity in Colonial-National Egypt*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 304 p.

riches Orientaux ou à des résidents étrangers empreints de ruines antiques et de scènes de rue faites de mendiants et de ce qu'on appelle « le pittoresque ». Face à l'univocité du style de ces artistes, il serait intéressant de se pencher sur ce que Munier entendait quand il déclarait : « les bons artistes, quelles que fussent leurs nationalités, trouvaient en Cenci un appui solide, et au besoin un avocat d'une éloquence persuasive⁷⁷² », comme si le rédacteur de *L'Arte* devait les défendre contre les attaques d'une critique peu habituée à rendre compte de cet art « différent ». Ce fut l'Italien Gustavo Cenci⁷⁷³, considéré par Jules Munier comme « un apôtre et un artiste », qui « sut réveiller auprès des lecteurs européens le goût pour les spectacles artistiques⁷⁷⁴ », selon Rizzitano. En se désignant comme « l'arbitre des succès au Khédivial⁷⁷⁵ », Cenci influença sûrement la réception de ces premières expositions de peinture en orientant le goût du public.

Nous savons que l'opposition entre classicisme et impressionnisme qui divisait le milieu artistique parisien de l'époque, avait été perçue également en Égypte, principalement par le biais de ces artistes initiateurs de l'Exposition des Beaux-Arts. Par exemple, dans la *Nouvelle Revue d'Égypte* de février 1904, Ralli est ainsi reçu :

M. Théodore Ralli, peintre au millimètre, élève de M. Gérôme, trouve moyen d'exalter en dix lignes son maître, le poncif et le classicisme, tout en exécutant d'un seul coup l'impressionnisme, le symbolisme et M. Gustave Geffroy... Hélas ! M. Ralli pouvait-il mettre moins de choses en un si petit espace, lui qui s'entend si bien à entasser tant de couleurs sur des microscopiques surfaces⁷⁷⁶.

La consultation, pour l'instant impossible, des parutions de *L'Arte* éclairera sans doute un

⁷⁷² Hormis la nationalité égyptienne ou d'un autre pays arabe, pourrait-on préciser. Jules Munier, *La Presse en Égypte 1799-1900*, Le Caire, 1930, p. 47, cité par Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *op. cit.*, p. 8-9, note 48, p. 30.

⁷⁷³ Avocat, journaliste et musicien, installé en Égypte en 1890, il avait fondé au Théâtre Khédivial « l'Institut International de Musique » (pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe). Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *op. cit.*, note 48, p. 30, nous fait savoir que plus tard Cenci céda le périodique à l'avocat Ferrante, qui le dirigea pendant plusieurs années, jusqu'à qu'une baisse des ventes lui fit arrêter la publication. Cenci essaya alors, après quelques années, de ressusciter *L'Arte*, mais ce fut une tentative éphémère. Selon Jean-Jacques Luthi, *Lire la presse d'expression française en Égypte : 1798-2008*, *op. cit.*, p. 188, la revue fut publiée jusqu'en 1908.

⁷⁷⁴ Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *op. cit.*, p. 9.

⁷⁷⁵ Par Jules Munier, *La Presse en Égypte 1799-1900*, *op. cit.*, p. 47. Cela concernait les deux types de manifestations culturelles hébergées par le nouveau théâtre du Caire : la musique, surtout lyrique, et les expositions d'art.

⁷⁷⁶ « Notes : Un élève de Gérôme », *Nouvelle Revue d'Égypte*, Alexandrie, 5^{ème} année, n° 2, février 1904, p. 88. Gustave Geffroy (1855-1926) était un romancier et un journaliste, membre fondateur de l'académie Goncourt, ainsi qu'un critique et un historien d'art, futur directeur de la Manufacture nationale des Gobelins, auteur de la première *Histoire de l'impressionnisme* et de *La Vie artistique* en huit volumes (1892-1903). Nous ignorons à quelle contribution de Ralli la présente note fait référence, mais savons que le peintre aurait quitté l'Égypte quelques mois après.

jour ce passage fondateur de l'histoire de l'art moderne égyptien.

La formation « égyptienne » à l'art « occidental »

À la fin du XIX^e siècle donc, un milieu d'amateurs d'art s'était formé en Égypte, où des associations les réunissant existaient déjà, comme le « Cercle Artistique » ou « la Société Artistique d'Égypte⁷⁷⁷ ». En plus de la revue *L'Arte*, d'autres périodiques s'intéressaient particulièrement au domaine artistique, comme la *Nouvelle Revue d'Égypte*, créée à Alexandrie en 1902 et dirigée par Fernand Braun, qui se définissait « littéraire, artistique et sociale », ou *La Revue internationale*, qui en 1905 rendait compte de façon détaillée de la parution en France du mensuel *L'Art et les artistes*⁷⁷⁸, consacrant son troisième numéro aux « Deux Salons⁷⁷⁹ » de Paris. Malgré cela, Jules Munier considérait comme « inévitable [l']antithèse d'un magnifique épanouissement d'œuvres supérieures et d'un nombre trop restreint d'amateurs et d'acheteurs⁷⁸⁰ ». Face aux réactions, troublées ou désintéressées, suscitées par la première exposition, le journaliste de *L'Arte* décrit l'intérêt de ce public qui, enfin, « contemplait et appréciait à sa juste valeur cet ensemble de tableaux où l'œil ne découvrait qu'un merveilleux accord de virtuosités d'œuvres saines et puissantes⁷⁸¹ ». Nous ne pouvons qu'exprimer des réserves à l'idée qu'une unique exposition, vraisemblablement à sa cinquième ou sixième édition, ait pu à elle seule éduquer à apprécier un genre d'art inconnu par un public n'ayant pas eu une solide formation culturelle sur la civilisation artistique européenne.

⁷⁷⁷ Son administrateur-délégué était en 1904 le Grec Victor Sinano, selon la lettre ironique adressée par Junius dans la *Nouvelle Revue d'Égypte*, février 1904, p. 86-88, où il n'est question cependant que d'opérette et de programmation théâtrale.

⁷⁷⁸ *La Revue internationale*, n° 4, août 1905, p. 468, soulignait la beauté des reproductions, le luxe de l'impression et la valeur des études sur « l'art ancien et moderne des deux mondes », selon le sous-titre de la revue lancée par Armand Dayot, qui traitait d'artistes, d'œuvres et d'expositions contemporaines, comme Fromentin, Ingres, l'orientalisme.

⁷⁷⁹ *Ibid.* Il s'agit du *Salon des Artistes Français* et du *Salon d'Automne* : ce dernier, institué depuis 1903 au Petit Palais, accueillait les jeunes artistes, les artistes étrangers, et était ouvert aux expérimentations des avant-gardes, en particulier de l'impressionnisme et du fauvisme.

⁷⁸⁰ Jules Munier, « Cercle artistique. Caire-Salon 1898 », *op. cit.*, p. 11. Nous soulignons.

⁷⁸¹ *Idem.* Nous soulignons.

Pour s'élever vers cette « supériorité » que représentaient les œuvres des artistes exposés, majoritairement étrangers, il aurait fallu aller contre l'idée, répandue en Europe, que les Orientaux eussent une sorte d'incapacité physique à produire ce genre d'art « à cause d'une incapacité génétique à toute représentation⁷⁸² ». À tel point qu'en 1920 Louis Massignon devait encore expliquer à Paris « qu'il y a[vait] des arts en pays d'Islam⁷⁸³ », puisque l'absence d'art figuratif ne voulait évidemment pas dire absence d'art tout court. L'idée qui prédominait était que l'Orient était un « désert artistique », selon la conception eurocentrée qui étiquetait toute forme d'expression plastique autre que celle reconnue par le code répandu dans l'Ancien Continent comme « non-art ». On ignorait tout simplement qu'à la base de l'écart entre des réalisations artistiques si différentes que la mosaïque colorée et abstraite d'une mosquée, à but ornemental mais aussi culturel, et la statue dans un musée, célébrant la mémoire d'un fait historique ou légendaire, se trouvaient des fonctions différentes de l'art, reflétant de toutes autres conceptions du monde.

Selon Aimé Azar, il fallut atteindre la reconnaissance occidentale de la valeur de l'art « chez les Orientaux », symbolisée par la médaille décernée à un peintre turc à l'Exposition de Paris de 1900⁷⁸⁴, pour qu'il fut décidé de créer une section dédiée aux arts décoratifs à l'École des Arts et Métiers du Caire⁷⁸⁵ et surtout de fonder une École des Beaux-Arts dans la capitale égyptienne, la première dans le monde arabe. Inaugurée le 13 mai 1908⁷⁸⁶, elle était entièrement subventionnée par le prince Youssef Kamel qui l'accueillait probablement dans son Palais de Darb el Gamamiz⁷⁸⁷.

⁷⁸² *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, François Puillon (dir.), Karthala, 2008, en ligne : <http://dictionnairedesorientalistes.ehess.fr/document.php?id=307>, consulté le 7 juillet 2014.

⁷⁸³ Louis Massignon, « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam », *Syria*, vol. II, 1921, p. 47, cité par Silvia Naef, « L'expression iconographique de l'authenticité (*asâla*) dans la peinture arabe moderne », *op. cit.*, p. 140.

⁷⁸⁴ Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 14-15, se réfère à un certain Khalil Sélim, selon les renseignements qu'il avait eus de Mme Saddik Pacha. Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 49, explique qu'il s'agit du peintre Halil Pasha (1857-1939), élève de Gérôme et médaille de bronze au *Salon des Artistes Français*, avec un portrait acquis ensuite par le Musée du Luxembourg.

⁷⁸⁵ *Al-Madrasat al-funun wa al-sana'i al-sultaniyya*, appelée à partir de 1928 « École d'art appliqué », avait été fondée en 1867 sous le règne du Khédive Ismaïl, alors qu'en 1889 en fut créée une à Mansourah, selon la reconstruction de Fouad 'Abdel Malek, secrétaire de la « Société des Amis de l'Art », dans « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*

⁷⁸⁶ Guillaume Laplagne, « Des aptitudes artistiques des Égyptiens d'après les résultats obtenus à l'École des Beaux-Arts », *L'Égypte contemporaine* n° 3, mai 1910, p. 435, repris par *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 17.

⁷⁸⁷ Selon Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 49, l'École devait se trouver dans un des palais du prince Youssef Kamel au Caire, et Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 15, note 4, situe « à peu près dans le quartier de Darb el Gamamiz les premiers locaux de cette école ». Il s'agit d'une zone du Caire qui

L'École des Beaux-Arts du Caire⁷⁸⁸ suivait les programmes des Beaux-Arts de Paris, institution contestée déjà en France pour ses positions stigmatisant les expérimentations avant-gardistes ; elle se distinguait de l'École des Arts et Métiers qui était destinée aux professions artisanales, où le dessin était par exemple enseigné par le peintre italien Niccolò Forcella jusqu'à ce qu'il ne rejoigne l'école nouvellement créée. L'institut cairote, d'abord privé, fut aussi une conséquence de la réforme du système éducatif égyptien selon le modèle français. Il prévoyait des cours dispensés par des professeurs français ou italiens⁷⁸⁹, le plus souvent en français⁷⁹⁰. À la fin de 1907, le sculpteur français Guillaume Laplagne⁷⁹¹, qui se trouvait en Égypte pour exécuter une statue du prince Youssef Kamel, fut chargé par ce dernier d'étudier la faisabilité du projet⁷⁹². L'artiste justifiait l'enseignement de l'art français en Égypte en comparant l'École des Beaux-Arts du Caire à celle de Paris : comme en France l'on enseigne l'art italien, en Égypte aussi une tradition étrangère aurait contribué à faire germer un art national. Nommé directeur de l'institut, Laplagne raconte les conditions de sa fondation et les interrogations qui l'avaient précédée, auprès des « personnalités que l'on disait les mieux renseignées sur le caractère et l'âme égyptiens⁷⁹³ » :

accueillait nombreuses institutions d'enseignement privé depuis 1868 (« Roots of Cairo University » : <https://cu.edu.eg/page.php?pg=contentFront/SubSectionData.php&SubSectionId=234>, consulté le 16 juin 2018). Comme démontré par le plan du Caire de Leipzig, daté de 1911 (le détail du quartier el-Hilmiyah est publié par le site : https://www.egyptedantan.com/le_caire/cite_ancienne/nasreya/nasreya5.htm, consulté le 16 juin 2018), le Palais de Darb el Gamamiz accueillait à l'époque le ministère de l'Instruction.

⁷⁸⁸ Selon Patrick Kane, *The Politics of art in Modern Egypt : aesthetics, ideology and nation-building*, I. B. Tauris, Londres, New York, 2012, p. 26, l'École des Beaux-Arts devait se situer en revanche à Alexandrie : « the first new building was erected in Alexandria », où elle aurait fonctionné jusqu'en 1927 : « as a sign of Cairo's importance, the School of Fine Arts relocated in 1927 from Alexandria to new facilities near Sayyida Zaynab Square ». Soulignons qu'Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 15, note 4, date à la même période, en 1926, le déplacement de l'École de Darb el Gamamiz, pas loin de Sayyida Zeinab, au quartier de Choubra, rue Khallat. Il est probable qu'à cette période survint un changement qui entraîna le fait que « l'école fut définitivement fermée », d'après ce qu'on déduit de « Mondanités », *Images*, n° 58, 26 octobre 1930, p. 9. L'École des Beaux-Arts d'Alexandrie était en tout cas active au début des années trente, organisant le Salon d'art annuel, nous dit Étienne Mériel, « Les Expositions. Le Salon d'Alexandrie », *La Semaine égyptienne*, n° 21-22, 31 mai 1931, p. 6

⁷⁸⁹ Ahmed Rassim, préface à Aimé Azar, *Les Aînés*, Le Caire, 1954, p. 4.

⁷⁹⁰ Comme on peut lire dans la présentation du peintre Ragheb 'Ayad à l'intérieur du « Supplément du Salon des Essayistes 1935-1936 » d'*Un Effort*, à l'École des Beaux-Arts il fut « non seulement élève, mais aussi interprète, sa connaissance du français lui permettant de traduire à ses camarades les explications du professeur ».

⁷⁹¹ Selon Magdi 'Abdel Hafez Saleh, « Les rapports culturels entre la France et l'Égypte », *op. cit.*, le prince prit cette décision fondamentale dans l'histoire de l'art égyptien « en suivant les conseils du sculpteur français Guillaume Leblanc [sic], qui en sera le premier directeur », *ibidem*. Il s'agit en réalité de Guillaume Laplagne (Évry 1874- ?), élève de Barrias aux Beaux-Arts de Paris, qui participait aux *Salons des Artistes Français* depuis 1894, recevant une mention honorable en 1898.

⁷⁹² Selon l'étude de Ahmed Zeki Pacha, « Le passé et l'avenir de l'art musulman en Égypte », *L'Égypte contemporaine*, n° 13, janvier 1913, p. 26, cité par Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁹³ Guillaume Laplagne, « Des aptitudes artistiques des Égyptiens d'après les résultats obtenus à l'École des Beaux-Arts », *op. cit.*, p. 15.

Les uns voulurent bien considérer la tentative comme généreuse mais vaine, les autres ne virent là qu'une simple fantaisie de grand seigneur sans but pratique et sans aucun intérêt pour l'avenir. L'unanimité fut touchante, chez les indigènes comme chez les Européens, pour affirmer *l'inaptitude absolue des Égyptiens à ces arts*. C'était, pour résumer le sentiment général, essayer d'apprendre à parler à des sourds-muets. Personne n'a songé qu'on est muet parce qu'on est sourd, qu'il est impossible de répéter un son qu'on n'a pas entendu, et qu'en donnant l'ouïe à un sourd on lui donne en même temps la parole. Nous n'avons donc pas le droit de dire qu'il n'y a en Égypte ni peintres ni sculpteurs, pas plus que nous ne serions autorisés à affirmer qu'il n'y a pas de poètes dans un pays où les enfants ne pourraient pas apprendre à parler⁷⁹⁴.

Ce « handicap » de tout un peuple à l'héritage artistique pourtant extraordinaire, Laplagne l'expliquait par « une contrainte morale » : or, en parlant d'une « interprétation fautive » du Coran, voire d'une « fautive croyance⁷⁹⁵ », il risquait de se mettre au dos les institutions religieuses d'un pays qu'il ne connaissait d'ailleurs pas, ou peu. Cependant, en contestant la vision fataliste à la base du « jugement téméraire » qui frappait l'art « des Arabes », le sculpteur n'en défend pas moins une thèse radicale : « en proscrivant une forme de l'art on a prosrit l'art tout entier⁷⁹⁶ ». L'autre cause de cette situation invalidante est identifiée par Laplagne à celle qu'il juge être « une impossibilité matérielle » à l'éclosion des talents, à savoir la présence d'un milieu résolument hostile à tout artiste, dont la volonté de « se connaître lui-même » lui aurait valu « d'encourir la réprobation générale⁷⁹⁷ ». Comme dira Naghi, le célèbre peintre d'Alexandrie :

C'était une époque de somnolence et de moyen-âge qui n'avait de respect que pour le fonctionnarisme. C'était aussi le règne du préjugé vaguement religieux, spéculatif en définitive sur la vanité de *l'art comme fonction sociale*. On n'en discernait pas les avantages moraux, on n'en supputait que le rendement direct et matériel⁷⁹⁸.

C'est pourquoi, l'École, en fournissant les moyens pratiques et le milieu favorable, devait soutenir le « développement intellectuel » de la jeunesse égyptienne, « avide de savoir et d'agir⁷⁹⁹ ». Son « élan admirable » en cours devait s'inscrire au sein de « une véritable renaissance s'appliquant

⁷⁹⁴ *Idem*. Nous soulignons.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 15-16.

⁷⁹⁶ *Idem*. Laplagne ajoute : « nous n'avons pas d'exemple d'une décadence ou d'une renaissance artistique ayant porté sur un seul des trois arts inséparables de la peinture, de la sculpture et de l'architecture ».

⁷⁹⁷ *Idem*.

⁷⁹⁸ Naghi, « La Thèse démocratique – le Fonctionnarisme – l'Utilitarisme – l'Histoire de l'art – les Moulages égyptiens – Une langue commune – la Gratuité – les Erreurs d'attributions », *L'Égypte nouvelle*, n° 91, 2ème année, 22 mars 1924, p. 8. Nous soulignons.

⁷⁹⁹ Guillaume Laplagne, « Des aptitudes artistiques des Égyptiens d'après les résultats obtenus à l'École des Beaux-Arts », *op. cit.*, p. 17. Contre les préjugés de « ceux qui doutent de la constance des Égyptiens », l'artiste français souligne « l'ardeur de ceux qui sont susceptibles de devenir de véritables artistes », *ibidem*, p. 20.

à toutes les branches de l'activité humaine⁸⁰⁰ », celle qu'en arabe on appelait déjà la *nahda* et qui correspondait à un mouvement intellectuel et social développé au XIX^e siècle dans le monde arabe et musulman. Marqué en politique par l'affranchissement de la domination ottomane, le renouveau que cette mouvance inspirait était d'abord une réaction au « sommeil de l'intelligence » que décriront par exemple les Essayistes, un éveil contre la torpeur de l'immobilisme culturel et religieux dominant. L'émancipation qu'elle favorisait imprimait sa marque nouvelle et vivifiante à tous les domaines de la culture : de la langue à la politique, de la littérature à la condition des femmes, de l'éducation à l'art. « Cette renaissance des arts est le contre coup même des événements que nous vivons, un besoin d'affranchissement, une prise de conscience des forces latentes qui ne tarderont pas à nous révéler à nous-mêmes⁸⁰¹ », explique le peintre Naghi en 1924. Favorisant également la conscience des peuples arabes en tant qu'entités nationales, la *nahda* véhiculait un projet civilisateur arabe apparenté aux « Lumières » occidentales, qui se traduit en littérature et en art par une vogue des traductions, des adaptations, autant de moyens de « rattrapage » du prétendu « retard des Arabes » face à la modernité, laïque et scientifique⁸⁰².

Après presque dix-huit mois effectifs d'activité, l'École avait en effet déjà pu donner « aux incrédules la preuve qu'il peut y avoir des artistes égyptiens capables d'égaliser leurs confrères européens et peut-être de les surpasser⁸⁰³ », déclarait Laplagne. En s'inscrivant dans ce contexte de « renaissance », la fondation de l'École des Beaux-Arts a donc été le symbole de la *nahda* dans le domaine artistique, à l'initiative d'un jeune prince éclairé⁸⁰⁴ :

L'aventure a été tentée avec confiance par un homme qui aura eu le double mérite d'être utile à son pays et de ne pas juger ses compatriotes incapables avant de les avoir mis à l'épreuve. Il y a deux ans à peine que grâce à lui, les jeunes Égyptiens ont pu trouver les moyens de savoir eux-mêmes et de prouver aux autres qu'ils pouvaient devenir des artistes. Dans ce court espace de temps il s'est déjà

⁸⁰⁰ *Idem.*

⁸⁰¹ Naghi, « Le long de la cimaise. Des destinées de la peinture ou l'apologie de la fresque », *L'Égypte nouvelle*, n° 92, 29 mars 1924, p. 8.

⁸⁰² Leyla Dakhli, « Nahda », dans Houari Touati (éd.), *Encyclopédie de l'humanisme méditerranéen*, printemps 2014, en ligne : <https://www.encyclopedie-humanisme.com/?Nahda>, consulté le 13 juin 2018.

⁸⁰³ Guillaume Laplagne, « Des aptitudes artistiques des Égyptiens d'après les résultats obtenus à l'École des Beaux-Arts », *op. cit.*, p. 17. Il explique : « en défalquant les jours de congé [...], cette année et demie aura suffi ».

⁸⁰⁴ Le prince Youssef Kamal avait vingt-six ans au moment de la fondation de l'École des Beaux-Arts, selon Alexandra Dika Seggerman, « *Al-Tatawwur* (Evolution) : an enhanced timeline of Egyptian surrealism », *Dada/ Surrealism*, n° 19, 2013, p. 2, en ligne : <http://ir.uiowa.edu/dadasur/vol19/iss1/>, consulté le 22 juin 2018.

révélé des talents, et *des talents originaux*. C'est pour pouvoir affirmer qu'il y aura des artistes égyptiens *ayant leur mérite propre*⁸⁰⁵.

Confiant, Laplagne défendait l'utilité de l'institution qu'il dirigeait, en expliquant la capacité de ses élèves non seulement à suivre les préceptes académiques enseignés, mais aussi à exprimer leur propre vocation. Selon Azar, il fut le seul membre de l'École à donner aux étudiants « le goût d'appartenir au moins spirituellement aux traditions comme à la philosophie de leur milieu social⁸⁰⁶ », différemment des professeurs, tous des peintres académiques étrangers⁸⁰⁷ : Paolo Forcella, Charles Pierron et Marie-Gabriel Biessy⁸⁰⁸, Frédéric Bonot et Juan Sintès⁸⁰⁹, James Coulon⁸¹⁰ et Deschizeaux⁸¹¹ dans les années 1920, ainsi que Pierre Beppi-Martin et Roger Bréval. Visiblement, aucun Anglais ne figurait parmi les premiers enseignants de l'École des Beaux-Arts⁸¹², alors que des Égyptiens y enseigneront assez tôt⁸¹³. Azar considère que « leur enseignement [ne] put être d'un secours quelconque pour un talent à la recherche de sa personnalité⁸¹⁴ », puisque son seul but, conforme à la volonté des « princes de la famille régnante et des nantis », était la simple émulation, selon le critique Sobhi al-Sharouni, sinon la banale imitation de l'orientalisme et de

⁸⁰⁵ Guillaume Laplagne, « Des aptitudes artistiques des Égyptiens d'après les résultats obtenus à l'École des Beaux-Arts », *op. cit.*, p. 17. Nous soulignons.

⁸⁰⁶ « Comme plus tard Beppi-Martin », selon Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁰⁷ Aimé Azar considérait que, même s'ils « paraiss[ai]ent dévoués à leur tâche, [ils] étaient bien académiques », *idem*.

⁸⁰⁸ Selon Azar, des professeurs dont le choix « n'a [pas] été heureux », *idem*. Marie-Gabriel Biessy (1854-1935), peintre français élève de Clément, avait plus tard été directeur de l'École égyptienne des Beaux-Arts de 1918 à 1927, après Laplagne. Il n'est évidemment pas « an Italian », comme le définit simplement Caroline Williams, « Twentieth-Century Egyptian Art : the Pioneers, 1920-52 », *Re-envisioning Egypt 1919-1952*, Arthur Goldschmidt, Amy J. Johnson, Barak A. Salmoni (dir.), AUC Press, Le Caire, New York, 2005, p. 427.

⁸⁰⁹ Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 51, les ajoute à la liste des professeurs d'art en poste au Caire. Juan Sintès était un peintre catalan que Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, p. 30, définira comme un « caricaturiste au crayon et à l'esprit mordants [qui est aussi] un peintre délicat et tout en nuances ». La reproduction de deux tableaux de Sintès en annexe de l'ouvrage de Brin en est l'illustration, ainsi que les nombreux comptes rendus des Salons du Caire auxquels il participa : dans les éditions de 1926 et de 1927, une salle était même réservée à ses caricatures, que Sintès avait publiées régulièrement d'abord dans la revue hebdomadaire humoristique en arabe *Al-Kashkoul*, puis dans la série « Les hommes du jour » de *L'Égypte nouvelle*.

⁸¹⁰ James Coulon avait enseigné la peinture à l'École des Beaux-Arts pendant dix-neuf ans, avant de s'installer en France « quand l'école fut définitivement fermée », nous informe la rubrique « Mondanités », *Images*, n° 58, 26 octobre 1930, p. 9, qui ne donne toutefois pas plus de détails sur cette étape de l'institut égyptien. Fin octobre 1930, Coulon revenait au Caire et reprenait son poste de directeur de l'École et de l'usine de céramique de Rod el-Farag (voir *infra*).

⁸¹¹ Cité comme professeur d'architecture par Naghi, « À l'École des Beaux-Arts », *L'Égypte nouvelle*, n° 92, 29 mars 1924, p. 7. Il s'agit sans doute de Louis Deschizeaux (Alexandrie 1897-Suresnes 1987), publicitaire et homme de presse qui avait probablement fait des études d'architecture. Par la suite, il sera élu député socialiste de l'Indre en 1932, maire de Châteauroux en 1935, et en 1940 il votera les pleins pouvoirs au Maréchal Pétain.

⁸¹² Comme le soutient Sam Bardaouil, *Tea with Nefertiti, the Making of the Artwork by the Artist, the Museum and the Public*, Bloomsbury Qatar Foundation Publishing, Doha, 2012, p. 30.

⁸¹³ Naghi, « À l'École des Beaux-Arts », *L'Égypte nouvelle*, n° 92, 29 mars 1924, p. 7, cite par exemple un certain Char Tawfik comme professeur d'architecture.

⁸¹⁴ Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 15.

l'académisme, afin de « former une génération de peintres égyptiens capables de prendre la place des artistes étrangers qui décoraient leur palais, une génération qui eusse été moins chère et plus fidèle⁸¹⁵ ».

« Dans un esprit essentiellement démocratique⁸¹⁶ », l'École des Beaux-Arts offrait une formation gratuite à des jeunes⁸¹⁷ de toutes origines, dont « aucun d'eux n'avait la plus vague idée de ce qu'est le dessin [et] rares étaient ceux qui avaient le réel désir d'apprendre à dessiner⁸¹⁸ ». De plus, « l'élève souvent illettré ignor[ait] la langue de ses maîtres⁸¹⁹ », écrit Naghi, qui explique comme « le recrutement se fit sans conditions de culture au petit bonheur dans la masse », ce qui fit de l'institut « une école nettement plébéienne⁸²⁰ ». L'École se voulant inclusive, à ses débuts aucune sélection n'était faite à l'entrée, sinon « l'essai » qui devait permettre un tri capable de révéler les élèves motivés et doués⁸²¹. Parmi eux, Laplagne cite le parcours exemplaire de Mahmoud Moukhtar, son élève en sculpture, qui comprit « l'urgence d'un art égyptien⁸²² » avec une efficacité et une rapidité stupéfiantes⁸²³, ou la réussite de Mohamed Hassan, « celui qui a l'esprit le plus ouvert

⁸¹⁵ Sobhi al-Sharouni, *77 sana ma'a al-funun al-jamila fi Masr [Soixante-dix ans des Beaux-Arts en Égypte]*, Le Caire, 1985, p. 4, cité en traduction française par Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 49.

⁸¹⁶ Selon Naghi, « La Thèse démocratique – le Fonctionnarisme – l'Utilitarisme – l'Histoire de l'art... », *op. cit.*, p. 8.

⁸¹⁷ « Environ quatre cents jeunes gens âgés de quinze à vingt ans » ont fait leur entrée à l'École des Beaux-Arts depuis sa fondation, c'est-à-dire en quasiment un an et demi, expliquait Laplagne, « Des aptitudes artistiques des Égyptiens d'après les résultats obtenus à l'École des Beaux-Arts », *op. cit.*, p. 17.

⁸¹⁸ Guillaume Laplagne, « Des aptitudes artistiques des Égyptiens d'après les résultats obtenus à l'École des Beaux-Arts », *op. cit.*, p. 17-18.

⁸¹⁹ Naghi, « La Thèse démocratique – le Fonctionnarisme – l'Utilitarisme – l'Histoire de l'art... », *op. cit.*, p. 9, qui appellera en 1924 à une réforme des conditions d'admission « plus conformes au programme d'enseignement » qui était français et en français, les cours de langue qui furent institués ne donnant que des résultats tardifs.

⁸²⁰ Naghi, « La Thèse démocratique – le Fonctionnarisme... », *op. cit.*, p. 8, soutient que « la classe aisée caressait d'autres ambitions, aiguillait vers une orientation plus positive ». Le propos du peintre alexandrin invalide celui de Patrick Kane, *The Politics of art in Modern Egypt*, *op. cit.*, p. 27, selon laquelle « entry into the conservative-based School of Fine Arts was a privilege for families from the landowning and administrative functionaries. [...] For many of the first graduates, painting served as a validation of status and class position ».

⁸²¹ Cette épreuve suivait l'admission de élèves au sein de l'École : beaucoup en étaient donc renvoyés ou la quittaient spontanément, explique Laplagne, *ibidem*, p. 18, ce qui contredit la présentation de Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 50, selon laquelle « il suffisait de réussir l'examen d'entrée ». Des environ 400 élèves inscrits en début d'année, seulement 146 élèves restaient, selon le chiffre donné par Guillaume Laplagne – dont 124 Égyptiens musulmans, spécifiait-il –. Un examen d'admission sera institué en juin 1910, avec la réorganisation de l'École, passée sous le contrôle du ministère de l'Éducation, qui prévoyait également un diplôme académique à la fin des études, dont la durée se modifiait de deux à quatre ans.

⁸²² Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 15.

⁸²³ « Ce jeune Égyptien qui ne savait pas, à proprement parler, ce que c'est qu'une statue il y a deux ans, et n'avait même aucune notion du dessin, est, dès à présent, capable de concourir avantageusement avec des jeunes gens européens de son âge qui ont, derrière eux, au moment où ils se présentent à l'École des Beaux-Arts de Paris, quatre ou cinq années d'études », estimait Guillaume Laplagne, « Des aptitudes artistiques des Égyptiens d'après les résultats obtenus à l'École des Beaux-Arts », *op. cit.*, p. 19. Pour plus d'informations sur ce pionnier de la sculpture moderne égyptienne, se référer à la notice biographique en annexe.

[...], c'est lui qui dessine le mieux⁸²⁴ », les progrès extraordinaires de 'Ali Hassan, de 'Abbas Rifaat et de Youssef Kamel ; dans la section d'architecture, où les élèves sont presque tous étrangers et atteints d'« une fâcheuse maladie du goût⁸²⁵ » : Georges Colucci, Mohamed Anis et 'Abdel Halim Islam. Autant de noms qui sont des exemples pour Laplagne qui s'emploie à « démontr[er] qu'il peut maintenant y avoir en Égypte des peintres, des sculpteurs et des architectes ». Surtout, le directeur de l'École tient à expliquer la finalité de l'instruction artistique que l'institut prodigue aux jeunes : « la condition qu'ils puissent vivre de ce qu'ils auront appris⁸²⁶ ». Pour cela, un enseignement de décoration est ajouté au « cadre pratiquement trop restreint du programme primitif », reconnaît Laplagne. Dans ces compositions, plusieurs élèves ont réussi avec succès, en arrivant à donner « un aspect *très particulier*, un caractère *vraiment original* » à des produits qui relèvent évidemment d'une tradition autochtone, et qui pourraient même se vendre à l'étranger, selon le sculpteur français. En faisant signe aux lecteurs de la revue dans laquelle il publiait son article, pour la plupart membres de la classe aisée des entrepreneurs et de commerçants, Laplagne suggère : « il y a à créer des industries d'art⁸²⁷ ».

« Le cadre d'une école ne pouvait suffire au développement du goût artistique d'un pays tel que l'Égypte⁸²⁸ », remarquera Fouad 'Abdel Malek. La conclusion du directeur de l'École de Beaux-Arts met en effet déjà en évidence un problème central dans la formation des artistes égyptiens et du public d'Égypte : le manque d'un musée d'art moderne, où les élèves puissent admirer « une série de

⁸²⁴ Originaire de la région de Mansourah, comme Mahmoud Moukhtar, Mohamed Hassan (1892-1961) était « le plus cultivé de nos élèves indigènes », sur lesquels il avait « une supériorité évidente », selon Guillaume Laplagne, *idem*. Il sera l'auteur en 1939 de la caricature « La dictature des Beaux-Arts » reproduite dans les annexes iconographiques (image 21). Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe.

⁸²⁵ « Ils ont dû [la] contracter en allant trop souvent contempler les façades du Daher. Quelques visites et quelques études dans les anciens monuments les guériront rapidement », estimait Guillaume Laplagne, *ibidem*, p. 20, qui se référerait au Palais Sakakini, dans le quartier du Daher, entre 'Abbassiyah et Faggalah. Construit en 1897 par des architectes italiens en pure style rococo mêlant influences turques, arabes, renaissance, pour une riche famille d'armuriers originaire de Syrie, le bâtiment et ses vastes jardins décorés de statues ont récemment fait l'objet d'une restauration. L'actuel projet, visant à transformer le Palais Sakakini en musée d'histoire de la médecine, permettrait de le sauver de l'abandon dans lequel nous avons eu l'occasion de l'observer lors de notre séjour de recherches au Caire en 2011.

⁸²⁶ *Idem*.

⁸²⁷ *Idem*, nous soulignons. Laplagne parle de plats décoratifs, de revêtements, d'étoffes, de reliures, dont les dessins d'Osman Ayoub, de Hussein Ragheb, de Mohamed Anis, de 'Abdel Halim Islam, de Mohamed Yakout, de Youssouf Kamel, « font songer aux merveilleux décorateurs qui furent leurs ancêtres directs », *idem*.

⁸²⁸ « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*

beaux tableaux » rendant compte des différents courants de l'histoire de l'art. Jugeant comme insuffisant et partiel l'exemple fourni par les statues du Musée égyptien qui, « pour admirables qu'elles soient, sont d'un caractère unique⁸²⁹ », Laplagne considère que le musée est « le complément indispensable de l'école, et le meilleur moyen de former le goût non seulement des élèves, mais de la masse ». Grâce à la générosité du Prince Youssef Kamal, la formation des élèves pourra en effet bénéficier de bourses d'études pour compléter en Europe les connaissances en histoire de l'art que l'Égypte ne pouvait leur offrir, mais l'inquiétude du premier directeur de l'École des Beaux-Arts du Caire se cristallise surtout sur la difficile réception de ces futurs artistes une fois revenus dans leur pays d'origine : « il y aura dans quelques années des artistes égyptiens, il faut souhaiter qu'il se trouvera parmi leurs compatriotes des amateurs capables d'apprécier ce qu'ils pourront produire de réellement beau⁸³⁰ ».

Dans le panorama artistique que nous avons essayé d'esquisser, le rôle des personnalités de l'École des Beaux-Arts fut donc déterminant dans la formation du goût et dans l'orientation de l'art moderne égyptien. Leur académisme se mariant au pittoresque de l'orientalisme romantique et au naturalisme de la manière des *macchiaioli*, appelée à l'époque « l'impressionnisme italien », se transmet naturellement aux jeunes aspirants artistes fréquentant l'École des Beaux-Arts, souvent partis une période en Italie pour parfaire leur formation en histoire de l'art, grâce à la générosité du prince Youssef Kamal. Ainsi, ces artistes « non authentiques » commencèrent bientôt à obtenir du succès, à partir de la première exposition de leurs travaux à l'Automobile Club du Caire, en janvier 1911⁸³¹. Situé au 27 rue Madabegh, dans les locaux qui avaient accueilli le « Cercle artistique » jusqu'en 1904, l'Automobile Club du Caire⁸³² offrait à ses membres un autre type de divertissement,

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 21.

⁸³⁰ *Idem*.

⁸³¹ Voir dans les annexes iconographiques la reproduction d'une photographie (archives Emad Abou Ghazi), tirée de : Alexandra Dika Seggerman, « *Al-Tatawwur* (Evolution) : an Enhanced Timeline of Egyptian Surrealism », *Dada/Surrealism*, n° 19, 2013, p. 3 (image 28). Seggerman date pourtant l'exposition de 1910, alors que Guillaume Laplagne, « Des aptitudes artistiques des Égyptiens d'après les résultats obtenus à l'École des Beaux-Arts », *op. cit.*, n'y faisait aucune référence en mai 1910, même en tant que projet à venir. Selon Nadia Radwan l'exposition se serait tenue au Club Mohamed Ali, mais nous ignorons s'il s'agit d'un nom différent indiquant le même endroit.

⁸³² Fondé en 1906 par le Prince 'Aziz Hassan et par Georges Vayssié, comme indiqué dans « À Hue et à Dia », *L'Égypte Nouvelle*, n° 99, 17 mai 1924, p. III, qui se souviendra du Club et de « la délicieuse demeure où il s'était réfugié », au moment où il sera question de fonder un cercle pour lui succéder, le Royal Automobile Club d'Égypte. Ce dernier aura

et peut-être d'investissement, en accueillant les œuvres de ces jeunes Égyptiens qui devaient susciter plus d'une curiosité au sein de l'élite mondaine de riches Égyptiens et d'étrangers résidents. Parmi ces artistes égyptiens à peine sortis de l'École des Beaux-Arts, ceux qui obtiennent le plus de succès sont les peintres Ahmed Sabry, Youssef Kamel⁸³³ et Mohamed Hassan – ces derniers étant considérés par Laplagne comme les étudiants les plus talentueux de l'école qu'il dirigeait –, que la critique égyptienne même contemporaine considérait comme des « pionniers » ou des « précurseurs », du terme arabe *ruwwad* exprimant bien « à quel point l'idée qu'il n'y avait pas d'art avant l'adoption de l'art occidental [était] fortement ancrée⁸³⁴ ». Ces artistes donnaient un bon exemple de « métier scolaire », comme le définira Azar, qui considère que leur excessive référence aux maîtres européens fait que, tout « en se réclamant du classicisme », leur œuvre « trahit un tempérament dogmatique qui s'essaye à représenter un courant artistique périmé⁸³⁵ ». Alain Roussillon parlera de « acculturation radicale⁸³⁶ » à propos de ces artistes égyptiens, pour définir l'apprentissage méthodique des techniques de représentation véhiculant l'intégration de la vision du monde de l'Autre, dans laquelle l'identité de l'artiste ne peut finalement figurer que comme « folklore », « exotisme », « couleur locale », d'une peinture de genre codifiée et seulement partiellement réaliste. Aimé Azar jugera ainsi une telle formation :

L'École des Beaux-Arts enseignait un faux réalisme, inspirait le goût de se limiter à des clichés tout faits, de créer des limites à un art sans souche et enfin d'accepter le canon pour une fin en soi. Ainsi, au cours de deux générations, la peinture en Égypte n'a été qu'un exemple des plus fâcheux du sous-produit⁸³⁷.

comme organe de presse le bimensuel illustré *Le Magazine égyptien*, également journal de la « Société des Amis de l'Art d'Alexandrie » (voir *infra*), montrant les rapports étroits qui existaient entre associations artistiques et clubs exclusifs de voitures.

⁸³³ Après le diplôme de l'École des Beaux-Arts, Youssef Kamel (1891-1971) approfondit sa technique néo-impressionniste à Rome, à l'Académie libre et, vers 1925, dans l'atelier d'Umberto Coromaldi, professeur de l'Académie des Beaux-Arts. Futur doyen de l'École des Beaux-Arts, directeur du Musée de l'Art Moderne, il recevra le prix de l'État égyptien en 1961.

⁸³⁴ Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 57, qui explique : « en utilisant le mot de "pionniers", la critique fait ressortir encore davantage le caractère totalement nouveau (ou supposé tel) de cette pratique ».

⁸³⁵ Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 20, en se référant en particulier à Ahmed Sabry (1889-1955).

⁸³⁶ Alain Roussillon, « Identité et révolution : lecture de l'évolution de l'œuvre picturale de 'Abd al-Hadi al-Gazzâr, artiste égyptien », dans *L'Image dans le monde arabe*, *op. cit.*, p. 152.

⁸³⁷ Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 16. À propos du jugement « quelque peu injuste » des historiens d'art égyptiens du deuxième après-guerre vis-à-vis des premiers enseignants de l'École des Beaux-Arts, Silvia Naef se demande : « comment le Caire, qui venait tout juste d'introduire ce type d'art, aurait-il pu être à l'avant-garde dans le mouvement artistique international ou sur le plan des écoles ? »

Le peintre Naghi explique, dès 1924, l'incapacité des premiers élèves des Beaux-Arts à avoir une réelle maîtrise des spécialités enseignées comme la conséquence du manque ou de l'insuffisance d'une formation théorique les encadrant :

L'élève est privé de tout commentaire, de toute intelligence, de toute réflexion sur le métier qu'il prétend faire sien : avec des moyens aussi éliminatoires on ne peut former une génération d'artistes. Il reste une technique poncive et routinière⁸³⁸.

La limite d'une telle approche qui se limitait à « importer », à « introduire » l'art européen en Égypte fut rapidement perçue par nombre de personnalités du milieu artistique-culturel égyptien de l'époque. Ainsi, Ahmed Zeki pacha, secrétaire du Conseil des ministres, philologue et traducteur, considérait que les enseignants de l'École des Beaux-Arts auraient dû être des artisans égyptiens, qui auraient suivi le « tempérament national⁸³⁹ » des élèves. À ce propos, l'architecte Max Herz Pacha, conservateur du Musée Arabe, qui avait participé aux premières expositions du Caire au début des années 1890⁸⁴⁰, jugeait lui aussi nécessaire de tenir compte du contexte culturel des élèves et que, plus qu'une École des Beaux-Arts, il était nécessaire de doter le pays d'une « École des Arts Appliqués à l'Industrie⁸⁴¹ », en rejoignant finalement la suggestion que Laplagne avait lui-même faite peu de temps avant lui. Il ne faut pas négliger le fait que le Prince Youssef Kamal avait fondé cet institut artistique la même année de l'Université Khédiviale, et au moment où l'intérêt accru pour les arts en Égypte avait commencé à s'institutionnaliser tout en incluant les arts copte et musulman. La volonté de préservation du patrimoine artistique « autochtone » du pays avait abouti en 1888 à la création d'un « Comité de conservation des monuments de l'art arabe », fondé par le *Waqf*⁸⁴² et précisément dirigé par Max Herz. L'expert avait d'ailleurs milité pour la création d'un musée copte, qui ne sera inauguré qu'en 1914, un an après son renvoi du pays à cause de sa nationalité autrichienne, l'Angleterre en guerre ayant exercé une pression en ce sens.

⁸³⁸ Naghi, « La Thèse démocratique – le Fonctionnarisme – l'Utilitarisme – l'Histoire de l'art... », *op. cit.*, p. 9.

⁸³⁹ Ahmed Zeki, « Le passé et l'avenir de l'art musulman en Égypte », *L'Égypte contemporaine*, n° 15, 1913, p. 28.

⁸⁴⁰ Voir *supra*, note 745. Pour plus d'informations, voir István Ormos, « Max Herz (1856-1919) : his life and activities in Egypt », dans Mercedes Volait (dir.), *Le Caire-Alexandrie, architectures européennes, 1850-1950*, Le Caire, IFAO-CEDEJ, 2001, p. 161-178.

⁸⁴¹ Max Herz, « Quelques observations sur la communication de S. E. Ahmed Zeki Pacha », *L'Égypte contemporaine*, n° 15, 1913, p. 395, cité par Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁴² Institution religieuse à la finalité sociale et de charité, spécifique de l'économie islamique.

À la même période, Henriette Devonshire⁸⁴³ commence à apporter par le biais de conférences-promenades, de publications, de cours publiques, une importante contribution à la divulgation des avancées de l'archéologie et de la conservation des monuments islamiques auprès de la haute société cairote, en sensibilisant l'élite sur le sujet et en favorisant le débat sur les apports occidentaux dans l'architecture et l'art égyptien. Au Cercle « Al-Diafa » qui venait de se fonder, elle défend par exemple les « vieilles maisons du Caire » face à un public d'étrangers pour la plupart ignorants de l'histoire culturelle et artistique du pays et de riches Égyptiens épris de tout ce qui se fait « comme à Paris » : « le développement à l'Occidental dont on est entichés, devrait être restreint aux quartiers extérieurs, en conservant à la vieille ville arabe son caractère original. Les touristes vont maintenant à Fez, à Marrakech, chercher ce qu'ils ne trouvent plus ici⁸⁴⁴ », déclare Mme Devonshire. Parmi les « erreurs du présent » contre lesquelles elle s'insurge, figurent les gros travaux d'urbanisme qui étaient en train de changer le visage de la capitale égyptienne, mais aussi indirectement les méthodes de mise en valeur des monuments anciens du « Comité de Conservation », qui faisaient démolir des monuments d'architecture médiévale pour isoler du tissu urbain une mosquée ancienne ou un palais mamelouk⁸⁴⁵. Les efforts de longue haleine de Mme Devonshire pour la sauvegarde des vestiges remarquables de « l'art pré-moderne égyptien⁸⁴⁶ » et pour « faire connaître et aimer cet art islamique égyptien, [pour] le préserver du vandalisme des projets utilitaires modernes⁸⁴⁷ », auraient même décidé en 1931 le ministre de l'Instruction publique à créer « une chaire pour l'enseignement de l'art des monuments arabes⁸⁴⁸ » à l'Université

⁸⁴³ Traductrice française passionnée d'art islamique, installée vers 1913 à Méadi, près du Caire, avec son mari anglais, elle publie à partir de 1917 des ouvrages d'histoire de l'art musulman. Elle figure comme experte dans le domaine par exemple dans le numéro spécial d'*Un Effort* sur l'Égypte, auquel elle contribue avec l'essai « Les monuments islamiques du Caire et l'intérêt historique qu'ils présentent », n° 33, janvier 1933, p. 13-16. Très représentée dans la presse francophone et anglophone, Mme Devonshire fut l'auteure également de guides de voyages. Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe.

⁸⁴⁴ « Au Cercle Al Diafa. Mme Devonshire nous parle des vieilles Maisons du Caire », *Images*, n° 21, 9 février 1930, p. 8.

⁸⁴⁵ *Idem*. Mme Devonshire s'insurgeait contre la destruction des anciennes maisons de la ville depuis plusieurs années, comme le montre son article « La Grande Pitié des Maisons Arabes », *L'Égyptienne*, n° 23, février 1927, p. 59-61.

⁸⁴⁶ Selon la définition qu'en donnait Jeanne Marquès dans le compte rendu « *Rambles in Cairo* par Mme R. L. Devonshire », *L'Égyptienne*, n° 77, février 1932, p. 11.

⁸⁴⁷ *Idem*.

⁸⁴⁸ Selon la présentation de la conférence donnée le 27 janvier à la Société Royale de Géographie par Mme Devonshire, « Les arts mineurs arabes », *L'Égyptienne*, n° 66, 7ème année, février 1931, p. 31. Ce numéro de la revue dirigée par Hoda Charaoui contient en hors-texte une photo de Mme Devonshire, saluée pour son « double mérite d'avoir fait

Égyptienne.

Face à tant de réserves quant à l'enseignement de l'École des Beaux-Arts, nombreux furent les artistes qui ouvrirent leurs propres ateliers à des jeunes désireux d'apprendre à « faire de l'art ». Au début du siècle, avant même la création de l'institut d'art par le prince Youssef Kamal, des peintres étrangers installés en Égypte formaient des jeunes et souvent riches Égyptiens aux techniques picturales occidentales. C'est le cas d'Amelia Casonato Da Forno, diplômée de l'Académie des Beaux-Arts de Venise et établie en Égypte depuis 1902, qui avait accueilli dans son studio l'un de ceux qui deviendront les « pionniers » de l'art moderne égyptien, Mahmoud Saïd (1897-1964)⁸⁴⁹. Ce peintre alexandrin avait en effet commencé à fréquenter les ateliers d'artistes depuis ses années de lycée, en poursuivant l'étude du dessin avec Tawfik Effendi, et de la peinture auprès du paysagiste italien Arturo Zanieri⁸⁵⁰, avec Ahmed Rassim et Giuseppe Sebastì. Ce dernier, qui sera le premier secrétaire de « L'Atelier » d'Alexandrie fondée par Naghi en 1935, avait commencé à son tour à pratiquer avec Alberto Piattoli⁸⁵¹, aux côtés du prince Farouk et du peintre grec Litzas⁸⁵². La situation décentrée d'Alexandrie par rapport à la capitale explique seulement en partie le nombre d'artistes étrangers qui y ouvraient des ateliers, sur le modèle de la formation artisanale des artistes du Moyen-Âge et de la Renaissance italienne. Des sortes d'académies privées ne cesseront de naître également au Caire, jusque dans les années 1920-1930, comme on le verra plus loin. Nous pouvons donc déduire de ces quelques exemples que les seuls enseignements d'arts plastiques dispensés en Égypte au début du XX^e siècle l'étaient par des artistes étrangers qui s'improvisaient professeurs de toutes les disciplines qu'ils avaient abordées, de façons différentes et

connaître aux étrangers les beautés de cet art [arabe], et d'avoir défendu contre l'indifférence du public les vestiges glorieux de la brillante civilisation arabe en Égypte ».

⁸⁴⁹ Voir *infra* et se référer à la notice biographique en annexe.

⁸⁵⁰ Né à Florence en 1870, où il fréquenta l'Académie des Beaux-Arts, Zanieri s'installe à Alexandrie en 1903, selon la brève reconstruction biographique de L. A. Balboni, *Gl'Italiani nella civiltà egiziana del secolo XIX*, *op. cit.*, p. 341-342.

⁸⁵¹ Fils de l'ingénieur, architecte et peintre florentin Luigi Piattoli, installé en Égypte en 1844, le portraitiste orientaliste Alberto Piattoli (Alexandrie 1859- ?), après des études à l'Académie de Florence, fut célèbre en Égypte surtout comme professeur de peinture, selon L. A. Balboni, *Gl'Italiani nella civiltà egiziana del secolo XIX*, *op. cit.*, p. 331-333. Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe.

⁸⁵² Selon la biographie établie par le fils du peintre alexandrin d'origine italienne, publiée dans le site : http://www.giuseppesebasti.com/giuseppe_sebasti_vita_fr.htm, consulté le 8 juillet 2018.

avec des résultats difficilement évaluables, dans les Académies des Beaux-Arts d'Italie ou de France.

Les débats sur les apports occidentaux aux milieux culturels égyptiens et sur la possible fusion entre l'art occidental et l'art oriental étaient en train de se jouer, dans les mêmes années, également dans le domaine de la musique, ainsi qu'on a pu le constater par les nombreux échanges au sein de la revue *Un Effort*. En actualisant des questionnements qui ne cessaient de diviser l'élite culturelle du pays, les Essayistes refléteront les réflexions du directeur du Conservatoire de Musique du Caire qui les accueillait, Joseph Berggrun, lequel se demandait déjà dans les années 1920 :

Quelle musique va-t-on enseigner ? Orientale ou Occidentale ? Homophonique ou Polyphonique ? C'est là un problème qui mérite d'être étudié en toute objectivité, afin que le patrimoine musical égyptien soit *agrandi, enrichi, et non anéanti par l'importation et la copie* de la musique occidentale. Dans ce domaine, comme dans plusieurs autres, il importe que *l'imitation de l'étranger ne tue pas l'originalité*⁸⁵³.

Dans un questionnement qui se poursuivra, et qui concerne en général ce qui sera défini dans les années trente comme « la crise de l'enseignement secondaire en Égypte⁸⁵⁴ », André de Launois se demande en 1935, à propos des élèves égyptiens, toutes spécialités confondues : « on a développé leur mémoire, on n'a pas développé leurs facultés de réflexion, leur personnalité reste incolore. Pourquoi ?⁸⁵⁵ » Pour ce qui est du domaine artistique, Naghi répond indirectement à une telle remise en cause en expliquant :

Si l'art dénote un degré avancé de civilisation et se poursuit dans un affinement progressif de notre sensibilité, il faut admettre qu'on a brûlé les étapes en passant outre aux éléments de culture première où se fût mieux développé une intelligence de l'art [...] Conçoit-on une lacune aussi grave :

⁸⁵³ Comme résumé dans l'introduction à J[oseph] Berggrun, « Quelques notes sur l'évolution de la musique orientale », *Le Magazine égyptien*, 1^{ère} année, n° 3, 15 octobre 1925, p. 18. Nous soulignons.

⁸⁵⁴ Il s'agit du titre du rapport que le ministre de l'Instruction publique, Mohamed Naguib Hilali bey, rédige en 1935. Présenté par *La Bourse égyptienne*, le 12 mai 1935, comme « un rapport magistral », y seront pointés « le problème des langues », « la surcharge des programmes », « la situation défavorable des professeurs », selon les différentes sections dans lesquelles il est divisé. Quelques jours après, le quotidien fait suivre cette publication par l'article, inséré dans sa rubrique « Chronique locale [du Caire] », « La réforme de l'enseignement supérieur en Égypte » dans les facultés de Lettres et de Droit, dans lequel « on demande de nous en souligner l'esprit » au professeur Taha Hussein, grand intellectuel s'il en est, membre du Comité de Rédaction du nouveau règlement.

⁸⁵⁵ André de Launois, « Pour la formation des élites. Le problème de l'enseignement secondaire », *La Bourse égyptienne*, 10 mai 1935, à la Une, qui explique : « dans un rapport magistral le ministre de l'Instruction publique expose un programme de réformes qui se résume en trois grandes idées directrices : développement de la culture générale, lutte contre les abus de la spécialisation, maintien des deux langues étrangères ».

cette histoire [de l'art] absente de l'enseignement⁸⁵⁶.

Le bilan est contrasté : la créativité et l'originalité auraient dues être idéalement favorisées par l'introduction de techniques et de supports nouveaux dans le pays, selon ceux qui étaient adeptes d'une acculturation. En fin de compte, les aspirants artistes égyptiens « à la mode française, ou au style italien » ne devinrent que d'habiles artisans, sachant représenter, eux aussi, à travers le prisme des clichés orientalisants, un pays exclusivement fait de pittoresque faussement réaliste.

⁸⁵⁶ Naghi, « La Thèse démocratique – le Fonctionnarisme – l'Utilitarisme – l'Histoire de l'art... », *op. cit.*, p. 8-9. Le peintre aspirait même à « voir enseigner : l'amour d'une vocation *librement choisie* pour elle-même, et pour développer cet amour, des *études comparatives* de l'art », *ibidem*, p. 9. Nous soulignons. Issa Helmi Pacha en 1932 déclare : « l'histoire des beaux-arts [a été] introduite dans les programmes des écoles secondaires », « L'effort intellectuel en Égypte », *op. cit.*, p. 1530.

L'art égyptien, entre xénophilie et « égyptianité »

Dans ce contexte culturel d'intérêt renouvelé pour les arts, dans les modalités particulières que nous avons esquissées plus haut, le parcours de Mohammed Naghi est exemplaire de ce qu'Azar décrira comme « le drame⁸⁵⁷ » des artistes égyptiens modernes : celui de concilier la difficile recherche d'une voie personnelle avec la préservation d'un échange fructueux avec la leçon de la modernité européenne. Le futur fondateur de « L'Atelier » d'Alexandrie avait en effet commencé « en impressionniste », après avoir été diplômé à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Mais à la différence de ses confrères qui fréquentaient à la même période l'École des Beaux-Arts du Caire, sa propension à la recherche subjective l'avait poussé à rencontrer personnellement le chef de ce courant, qu'il savait pourtant n'être plus à l'avant-garde en Europe, et à fréquenter Claude Monet à Giverny en 1918. Dans le journal qu'il écrit pendant son séjour en Normandie, Naghi explicite, d'abord à lui-même, le style qu'il affectionnera pendant toute sa longue carrière d'artiste : « j'ai adopté comme devise pour ma palette, air et lumière⁸⁵⁸ ». Le peintre alexandrin reconnaissait aux maîtres impressionnistes une réussite dans l'histoire de l'art moderne qui résonne, dans ses paroles, comme la revanche des artistes égyptiens modernes sur la condition de stagnation des arts dans leur pays : « en mettant les artistes en contact direct avec la nature, l'impressionnisme a contribué à assainir les facultés atrophiées par un long assoupissement⁸⁵⁹ ». En se dégageant des préceptes académiques de ce qui n'était devenu qu'un « style », en Égypte comme dans des régions du monde occidental, Naghi revenait à l'essence de « la révolution du regard » que l'impressionnisme avait signifiée à ses débuts, en essayant de se défaire des limites et des faux miroirs du romantisme orientaliste, pour aborder finalement de façon intime et sincère le langage pictural qu'il maîtrisait. Aimé Azar exprime ainsi l'originalité du peintre alexandrin par rapport à ses contemporains : « pour

⁸⁵⁷ Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, op. cit., p. 24.

⁸⁵⁸ « Notes biographiques : Mohamad Nagui (1888-1956) », dans M. R. Lackany (dir.), *Mohamad Nagui (1888-1956), fondateur de l'Atelier d'Alexandrie*, plaquette publiée « à l'occasion du quarantième anniversaire de la fondation de cette institution (1935-1975) », L'Atelier, Alexandrie, 1975, p. 8.

⁸⁵⁹ *Idem*.

Naghi, ce n'est pas la formule qui compte, mais la recherche d'un tempérament qui ait des affinités avec son caractère⁸⁶⁰ ». Le caractère premier que Mohamed Naghi mettra en avant tout au long de sa riche carrière, marquée par une forte aspiration à être reconnu comme un peintre national, sera son appartenance égyptienne, qu'il revendiquait et prônait. Dans les questionnements qui accompagnent cette recherche, Naghi prend conscience du déchirement et des limites que l'introduction d'un langage artistique nouveau, étranger, signifiait pour les artistes qui l'adoptaient :

Rompre avec le patrimoine de mon pays m'effraie... Je crains de me jeter dans le courant d'expressions picturales qui ne m'étaient jusqu'alors familières, mais me fascinent aujourd'hui par leur audace. Je redoute d'être pris dans leur orbite et crains mon éloignement progressif de l'Égypte et de ses arts, dont j'ai senti au fil des ans quels liens puissant m'unissent à eux⁸⁶¹.

Le patrimoine égyptien auquel le peintre fait ici référence est celui qu'il avait découvert en 1914 à son retour d'Italie, quand il avait entrepris de voyager en Haute Égypte en s'émerveillant devant les peintures thébaines de l'antiquité. Quelques années plus tard, après l'expérience aux côtés de Monet, Naghi peindra en Égypte la fresque *Le Cortège d'Isis ou La Renaissance de l'Égypte*, la première de ses fresques de célébration de « la Nation », dans lesquelles celui qui se voulait déjà « un peintre d'épopées nationales⁸⁶² » voyait le but même de la peinture :

L'État est admirablement placé pour favoriser [l]e concours de volontés, par des commandes de peintures murales qui sont un gage pour l'avenir de la peinture, car, quelles seraient les fins de celle-ci, à quoi tendrait-elle ? Est-ce au portrait, au paysage, à la nature morte, en un mot au tableau de chevalet ou n'est-ce pas plutôt tous ces prétextes réunis qui reconstitueraient dans un ensemble imposant la peinture des époques marquantes de l'histoire ?⁸⁶³

Sa première fresque monumentale lui avait valu la médaille d'or au *Salon des Artistes Français* de Paris en 1922⁸⁶⁴, la même année que la sensationnelle découverte, à Thèbes, du tombeau du pharaon

⁸⁶⁰ Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, op. cit., p. 24.

⁸⁶¹ Saad al-Khadem, « Hommage à Mohamed Naghi », dans *Mohamed Naghi (1888-1956), un impressionniste égyptien*, Le Caire, 1988, p. 18, cité par Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., p. 65.

⁸⁶² Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., p. 69, qui signale également l'art mexicain parmi les sources d'inspiration des fresques du peintre alexandrin, au style « hiératique » et symboliste.

⁸⁶³ Naghi, « Le long de la cimaise. Des destinées de la peinture ou l'apologie de la fresque », *L'Égypte nouvelle*, n° 92, 29 mars 1924, p. 8. Il ajoutait : « l'architecture est donc son cadre naturel, le mur est son support par excellence, les grandes époques collectives le proclament, la Renaissance elle-même a confié à des fresques plus éloquentes que des archives le soin de la perpétuer ». La référence d'un des plus célèbres peintres de la renaissance artistique en Égypte est évidemment celle de la Renaissance italienne, qu'il avait étudié et bien observé dans les rues de son berceau, Florence, où il avait suivi les cours de l'Académie des Beaux-Arts à la veille de la première guerre mondiale.

⁸⁶⁴ Actuellement à la Chambre du Sénat égyptien, reproduit *in situ* dans Nadia Radwan, « Between Diana and Isis: Egypt's "Renaissance" and the Neo-Pharaonic Style (1920s-1930s) », dans Mercedes Volait and Emmanuelle Perrin (dir.), *Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte : une perspective transnationale et transmédiatale*, Paris, InVisu (CNRS-INHA), mis en ligne le 8 septembre 2017 : <http://journals.openedition.org/inha/7194>, consulté le 3 juillet 2018.

Toutankhamon par l'archéologue anglais Howard Carter, redonnant vigueur au « pharaonisme ». L'exemple de l'ancienne Égypte, que le peintre souhaitait même voir remplacer l'art grec classique dans l'enseignement artistique égyptien⁸⁶⁵, sera pour Naghi une référence privilégiée pendant toute sa carrière :

Ces découvertes donnent un regain de prestige à un art si palpitant d'actualité. [...] Assisterons-nous indifférents au déroulement panoramique de l'activité posthume d'un siècle charmant remis en honneur ! Et qui, sur plus d'un point, concorde avec nos goûts en art appliqué ? Il est entendu que je ne préconise nullement une mode sans lendemain ; mais un point de repaire [sic], un jalon, un tracé de route aux miettes de l'art, que les sables du désert ne recouvriront point⁸⁶⁶.

Et plus loin, en opposant les recherches personnelles des artistes contemporains, ces « miettes de l'art », à l'héritage du passé qui aurait dû conduire leur chemin :

L'individualisme [de nos jours] : quelle superstition féroce de la liberté muée en anarchie et qui n'a même pas une tradition pour s'appuyer... Je prône celle-ci et la vante mais j'ai beau crier : c'est le salut, les Antiques grecs nous commandent, l'italianisme nous déborde et toutes sortes d'influences sollicitent nos goûts désemparés, excepté l'ancienne...⁸⁶⁷

D'abord vague de mode occidentale pour les contemporaines et stupéfiantes découvertes de l'ancienne civilisation égyptienne, ce courant artistique et culturel devint en effet le fondement d'une approche artistique accompagnant le sentiment national égyptien, dégagé de toute appartenance religieuse, musulmane ou chrétienne qu'elle fut⁸⁶⁸. Ce réinvestissement d'un passé glorieux, mystique et mythique, qui comprenait également la civilisation gréco-romaine commune aux deux rives de la Méditerranée, servit de terrain d'éclosion aux manifestations pour l'indépendance politique de 1919, définies par les historiens comme « la première révolution égyptienne ». La renaissance culturelle et le combat politique semblaient ainsi trouver un dénominateur commun aussi dans l'art :

⁸⁶⁵ « Ne peut-on pas essayer de renoncer aux Antiques Grecs ? », se demandait Naghi, « La Thèse démocratique – le Fonctionnarisme – l'Utilitarisme – l'Histoire de l'art... », *op. cit.*, p. 9. Contre l'approche académique classique de l'École des Beaux-Arts, l'artiste empreint de nationalisme suggérait d'insérer « quelques moulages de notre Musée [...] pour asseoir un enseignement sur les bases souveraines ».

⁸⁶⁶ Naghi, « L'Art d'Aménophis IV », *L'Égypte nouvelle*, numéro spécial, 1^{er} janvier 1924, p. 10, accompagné justement de la reproduction en hors-texte du « Projet de décoration du Parlement égyptien » : la fresque *Le Cortège d'Isis ou la renaissance de l'Égypte*. Voir dans les annexes iconographiques la reproduction en couleurs (image 29), tirée de Nadia Radwan, « Between Diana and Isis: Egypt's "Renaissance" and the Neo-Pharaonic Style (1920s–1930s) », *op. cit.*

⁸⁶⁷ *Ibidem*.

⁸⁶⁸ « La modernisation passait par la désislamisation », selon la formule de Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 61, articulante le choix de l'héritage pharaonique à la volonté politique et culturelle de prôner et de célébrer le nationalisme égyptien.

L'art, ce puissant facteur de civilisation et d'union internationale en même temps que d'indépendance véritable. Que les politiciens s'occupent de politique, c'est leur métier et leur devoir ; mais que la nation travaille à son élévation intellectuelle et morale. C'est le seul appui réellement efficace qu'elle puisse donner à ceux qui ont en mains ses destinées politiques ; c'est pour elle le seul moyen de se rendre digne des meilleures destinées⁸⁶⁹.

Animé par ce message patriotique et constatant le manque de sources d'inspiration vivantes, un groupe d'artistes, d'intellectuels et d'anciens élèves de l'École des Beaux-Arts créa « L'Association Égyptienne pour les Beaux-Arts » [*Jam'iyya al-Massriyya li-l-Funun al-Jamila*] en cette même année 1919, et en mars, avec le concours de la Société des Dames Égyptiennes, dont Hoda Charaoui était l'une des animatrices, organisa le *I^{er} Salon du Caire*⁸⁷⁰. À la même période, Naghi peignait *Le Cortège d'Isis ou la renaissance de l'Égypte*, et au Grand Palais, à Paris, Mahmoud Moukhtar recevait la médaille d'or au *Salon des Artistes Français* pour la maquette de son chef d'œuvre *Nahdat Misr [Le Réveil de l'Égypte]*. L'œuvre représente une femme, une *fellaha*, le regard vers l'horizon, une main vers le félin à sa droite et l'autre en train d'enlever son voile, préfigurant le geste éclatant de Hoda Charaoui⁸⁷¹ et signifiant le rejet des coutumes anciennes ; le sphinx, symbole de l'Égypte, semble sur le point de se redresser sur ses pattes, et mime le réveil du pays dans son aspiration indépendantiste⁸⁷². *Nahdat Misr* fut en Égypte « le premier monument érigé dans l'espace public créé par un sculpteur égyptien⁸⁷³ » : la reconnaissance internationale, reçue dans le lieu qui était considéré comme le centre de la culture européenne, acheva de rendre officiel « le premier des sculpteurs égyptiens, [qui] sut par son talent et son inspiration

⁸⁶⁹ Non signé, « Une exposition artistique égyptienne », *La Revue du Monde égyptien*, mars 1923, *op. cit.*, p. 18-19.

⁸⁷⁰ La date du *I^{er} Salon du Caire* est rappelée aussi par P[aul] A[lfred] F[ils], « Le XVI^e Salon du Caire ... ou le XVII^e, le 1^{er} ayant eu lieu en 1919 et non en 1920 », *Un Effort*, n^o 59, p. 18, en communiquant les dates du Salon de Photographie et du Salon de Peinture et de Sculpture de 1936. Nous ne connaissons cependant pas avec exactitude, en l'état actuel de nos recherches, la durée, le lieu et les noms des exposants de cette première manifestation artistique « d'Égyptiens », mais savons que, au moins à partir de 1921, Paul-Alfred Fils et Mahmoud Moukhtar faisaient partie du comité exécutif. Selon Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*, le *I^{er} Salon du Caire* se serait tenu par contre en 1921, patronné par le Comité des Dames Égyptiennes.

⁸⁷¹ En 1923, de retour du Congrès de l'*International Woman Suffrage Alliance* de Rome, où elles avaient représenté l'Égypte et l'Union Féministe Égyptienne qu'elles venaient de fonder, Hoda Charaoui et Ceza Nabaraoui enlevèrent leur voile publiquement, à la gare du Caire, devant la foule de femmes venues les accueillir. L'ostentation du geste, traditionnellement réservé à la sphère privée, eut un fort retentissement dans l'opinion publique.

⁸⁷² La monumentale statue de Moukhtar, en granit rose d'Assouan, sera inaugurée par le roi Fouad sur la place Bab el-Hadid, en face de la station centrale du Caire, le 20 mai 1928. Voir dans les annexes iconographiques (image 30) la reproduction de la photographie de Saad Zaghloul devant la statue lors de l'inauguration, tirée de Gil Dello Strologo, « Moukhtar : le symbole de la renaissance égyptienne », *La Voix de l'Orient*, n^o 47, 27 octobre 1949, p. 6.

⁸⁷³ Nadia Radwan, « Les arts visuels de l'Égypte moderne, méthodes de recherche et sources : l'exemple de Mahmûd Mukhtâr (1891-1934) », Barcelone, *Quaderns de la Mediterrània*, n^o 15, 2011, p. 55. La statue fut déplacée en 1955 devant l'Université du Caire, où on peut l'admirer encore aujourd'hui.

véritablement nationale, immortaliser à jamais les aspirations de son pays⁸⁷⁴ ». Celui qu'on considérait en Égypte comme « notre plus grand artiste, l'unique sculpteur que nous possédions – celui grâce auquel nous devons la création d'un art égyptien contemporain⁸⁷⁵ » est l'artiste qui « incarnait le génie national dans ce qu'il a de pur, de noble et d'éternel⁸⁷⁶ », lit-on dans *L'Égyptienne* lors son décès en mars 1934. La revue dirigée par la nationaliste féministe Hoda Charaoui faisait du succès de l'artiste et de l'art dans lequel il excellait la conséquence directe des combats politiques indépendantistes et du contexte culturel de la *nahda* :

Depuis 15 siècles l'art fameux de la sculpture égyptienne semblait à jamais mort. [...] Les dominations étrangères ne sauraient, en effet, favoriser l'éclosion des arts. En étouffant le sentiment de l'indépendance chez un peuple, elles brisent en lui les forces spirituelles qui l'affranchissent et l'anoblissent. Or, de tous les arts la sculpture étant la plus noble, [...] il n'est point étonnant qu'il ait fallu attendre la puissante vague du nationalisme en Égypte pour la voir reflourir avec éclat. À Moukhtar revient tout l'honneur de cette glorieuse rénovation⁸⁷⁷.

Comme le déclare le ministre de l'Instruction publique en 1932, « la Vallée du Nil veut mériter son indépendance dans tous les domaines. Si elle se tourne vers l'Europe pour lui demander conseil, [...] l'Égypte s'efforce d'évoluer dans le sens de ses traditions et de son génie⁸⁷⁸ ». Ainsi, l'influence de l'art statuaire de l'Égypte ancienne s'était imposée pour l'élève de Laplagne comme une évidente et incontournable source d'inspiration à laquelle se mesurer dans son approche monumentale de célébration de l'Égypte moderne :

De même que ses ancêtres il a voulu tailler en grand, pour de grandes causes et dans les pierres dures qu'ils avaient employées. Seulement, suivant en cela les aspirations de son époque, ses œuvres ne sont plus l'expression d'une foi religieuse, mais celle d'un ardent patriotisme. L'œuvre entière de Moukhtar est un hymne passionné à sa patrie⁸⁷⁹.

Même pendant ses années d'activité, la spécificité reconnue de Moukhtar fut celle qu'un peintre belge contemporain définissait comme « le privilège [...] pour un artiste égyptien de songer qu'il

⁸⁷⁴ Texte accompagnant la photographie de Mahmoud Moukhtar, *L'Égyptienne*, n° 100, mars 1934, en hors-texte.

⁸⁷⁵ Ceza Nabaraoui, « Pour que l'œuvre de Moukhtar revienne à l'Égypte », *L'Égyptienne*, n° 103, juin 1934, p. 2.

⁸⁷⁶ Texte accompagnant la photographie de Mahmoud Moukhtar, *L'Égyptienne*, n° 100, mars 1934, en hors-texte.

⁸⁷⁷ Ceza Nabaraoui, « Pour que l'œuvre de Moukhtar revienne à l'Égypte », *op. cit.*, p. 3. L'œuvre du sculpteur égyptien, si l'on excepte les créations monumentales et commémoratives des idéaux nationalistes, relevaient néanmoins de la même source d'inspiration que celle des autres artistes issus de l'École des Beaux-Arts du Caire. Les scènes de la vie populaire qu'il représentait amplement étaient souvent rendues de surcroît à la manière des modèles du néo-classicisme européen, donc finalement « dans des attitudes peu crédibles » pour un authentique milieu paysan égyptien, comme le remarque bien par Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁷⁸ Issa Helmi Pacha, « L'effort intellectuel en Égypte », *op. cit.*, p. 1530.

⁸⁷⁹ *Idem*.

peut, sans être gêné par l'idée d'une succession de conceptions esthétiques contradictoires, rejoindre d'emblée l'art si pur des temps pharaoniques⁸⁸⁰ », s'agissant quasiment de « un atavisme du génie égyptien qui se révélerait à travers l'artiste⁸⁸¹ ». La citation explicite de Moukhtar à l'art de l'Égypte ancienne, dans sa capacité personnelle à l'actualiser dans le contexte de l'Égypte moderne, fit la grandeur de ce sculpteur qui « le légítima, le "naturalisa", essaya d'en faire davantage qu'un simple produit d'imitation⁸⁸² », comme le résume avec justesse Silvia Naef.

Selon l'opinion des premiers nationalistes égyptiens, telle qu'exprimée par Nabaraoui, les artistes « porteurs du flambeau de l'esprit de la race » devaient en effet en être « autant les éducateurs que les sublimes messagers⁸⁸³ ». De là, la décision de soutenir activement les artistes égyptiens et de leur consacrer le *II^e Salon du Caire*, qui se serait tenu au 59 rue Faggalah⁸⁸⁴, probable adresse de la Maison des Arts et Métiers promue par Fouad 'Abdel Malek⁸⁸⁵, une personnalité du panorama politique et culturel de l'époque que nous avons présentée à travers les critiques que les Essayistes ne lésineront pas à publier à son encontre dans leur revue *Un Effort*. À propos des expositions qui se tinrent entre 1919 et 1921, avenue Fouad 1^{er}⁸⁸⁶, les Essayistes critiquent le caractère « solitaire » de l'entreprise de 'Abdel Malek, bien qu'il fût « secondé par l'élite d'artistes [du Conservatoire] et appuyé par l'élite de la société féminine égyptienne⁸⁸⁷ », dont le

⁸⁸⁰ Paul Haesaerts, « Une manifestation d'art égyptien. Le Salon de la "Chimère" », *La Semaine égyptienne*, n° spécial, Pâques 1927, p. 28, illustré des photographies du *Buste de Mlle Cooper* et de *Porteuse d'eau* de Moukhtar. Curieusement, le jeune peintre (voir *infra*, note 1026) considérait la condition de « nouveauté » de la peinture en Égypte comme un atout pour « l'école d'art indigène » : « dégagée de toutes les luttes que les [O]ccidentaux doivent mener contre les formules artistiques mortes et qui entravent et retardent la marche de la plastique, l'Égypte pourrait s'occuper d'emblée de l'art le plus pur et créer sans peine des œuvres d'esprit neuf qui pour les artistes européens demandent un effort considérable ».

⁸⁸¹ Nadia Radwan, « Les arts visuels de l'Égypte moderne », *op. cit.*, p. 58.

⁸⁸² *Ibidem*, p. 63-64.

⁸⁸³ Ceza Nabaraoui, « Pour que l'œuvre de Moukhtar revienne à l'Égypte », *op. cit.*, p. 5.

⁸⁸⁴ Sous le patronage du Prince Youssef Kamal et organisé par la « Société pour le développement de la peinture et de la sculpture ».

⁸⁸⁵ Selon Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 54, dans la Maison des Arts et Métiers eurent lieu les premières expositions de « l'Association Égyptienne des Beaux-Arts ».

⁸⁸⁶ Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*, qui déclare pourtant avoir « organisé dans les locaux dont je disposais, Avenue Fouad 1^{er}, diverses expositions jusqu'en 1923 ».

⁸⁸⁷ PAF, « Fouad Abd El Malek Effendi, Secrétaire Général de la Société des Amis de l'Art – L'artiste, le philanthrope [sic] », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 13, qui rectifiait les propos contenus dans « Salon du Caire 1923 », *op. cit.*, l'article anonyme reproduit dans le même numéro de la revue des Essayistes.

patronage sera reconnu également par le secrétaire de la « Société des Amis de l'Art »⁸⁸⁸. L'exposition de peinture et sculpture, appelée au début aussi le *Salon du Printemps*, devint bientôt un rendez-vous annuel⁸⁸⁹ qui incita le président de la Chambre des Députés, Wissa Wassef, à faire voter en 1921 un crédit gouvernemental pour l'achat d'œuvres d'artistes égyptiens.

Parallèlement à « l'Association Égyptienne pour les Beaux-Arts », active au Caire, fut fondée à Alexandrie, en 1921, la « Société des Amis de l'Art » par le Baron de Menache, grand mécène, présidée par le collectionneur Antoine Benachi⁸⁹⁰. En organisant surtout des expositions, son « but *absolument désintéressé* et quelque peu utopique [était] la régénération *du goût de l'art* dans le pays⁸⁹¹ », que la Société poursuivait également en réunissant ses membres pour des conférences et des discussions amicales, lors de réunions hebdomadaires. Le comité du groupe de littérature, présidé par Firmin Van den Bosch et par Antoine Benachi, était aussi formé de l'avocat américain Jasper Yeates Brinton, du poète symboliste Agostino Sinadino⁸⁹², de l'avocat et essayiste arménien Grégoire Sarkissian et du professeur suisse J. R. Fiechter, qui en était le secrétaire⁸⁹³. Il comptait dès le printemps 1925 un Comité d'organisation des conférences également au Caire⁸⁹⁴.

⁸⁸⁸ « C'est grâce au Comité des Dames Égyptiennes, présidé par S. A. S. la Princesse Samiha Hussein, qui a bien voulu m'accorder son précieux patronage, que les artistes et plus spécialement les égyptiens, ont trouvé un débouché à leurs œuvres », admet 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*

⁸⁸⁹ La deuxième se tint en avril 1920, la troisième, qui rassembla cinquante-cinq artistes dont trente-deux Égyptiens, eut lieu en 1921, selon Silvia Naef, *ibidem*, qui date néanmoins « le premier *Salon du Caire* en 1922 », sans doute en faisant une distinction des noms des expositions avant et après le concours de Fouad 'Abdel Malek.

⁸⁹⁰ Descendant d'une ancienne et riche famille de la diaspora grecque, celui qui est mieux connu aujourd'hui par son nom grec Antonis Benakis fut un grand collectionneur d'art, installé à Athènes en 1926. Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe. À partir de cette date, c'est Firmin van den Bosch qui préside la « Société des Amis de l'Art » d'Alexandrie, installée au 13 rue Stamboul.

⁸⁹¹ A. Sinadino, « L'exposition d'art musulman organisée par la Société des Amis de l'Art d'Alexandrie-III », *L'Égypte nouvelle*, n° 148, 25 avril 1925, p. 12. Nous soulignons. Dans cette lettre adressée à José Canéri, accompagnée de belles reproductions, le poète expliquait que le succès de l'exposition de l'art musulman avait motivé sa prolongation jusqu'au 8 avril 1925, et revenait sur son organisation, basée sur des procédés proches de ceux utilisés actuellement (prêts de collectionneurs, assurances, etc.).

⁸⁹² Écrivain influencé par Mallarmé, d'origine grecque et italienne dont les langues d'écriture furent l'italien et le français. Proche de l'alexandrin F. T. Marinetti, ainsi que de Gabriele D'Annunzio, de Constantin Cavafis, d'André Gide et de Paul Valéry, il est l'auteur d'une œuvre d'inspiration mystique témoignant d'une grande liberté formelle. Voir Paul-André Claudel, *Le Poète sans visage, sur les traces du symboliste Agostino John Sinadino*, Paris, PUPS, 2008.

⁸⁹³ Nous n'avons pas pu reconstruire les activités de cette section littéraire de la « Société des Amis de l'Art » d'Alexandrie : en l'état actuel de nos recherches, les seules mentions retrouvées l'ont été dans la revue *Le Magazine égyptien*, dont la Bibliothèque de la Sainte Famille au Caire ne possède qu'une collection très lacunaire.

⁸⁹⁴ « La Société des Amis de l'Art d'Alexandrie », *L'Égypte nouvelle*, n° 146, 11 avril 1925, en annonce les membres, dont la Baronne de Benoist, le Comte de Zogheb, Adolphe Cattau bey, José Canéri, Henri Thuile. Le comité organisait, sous la présidence de S. E. Hassan Haidar Fazil (vice-président : S. E. Hassan Nachaat Pacha), des conférences payantes dans la salle du Shepherd's Hôtel, où un salon spécial était réservé aux dames musulmanes.

La « Société des Amis de l'Art », qui avait rapidement « pris la tête du mouvement intellectuel et artistique alexandrin⁸⁹⁵ », tenait dans la ville du Delta une galerie d'art, organisait un Salon annuel et des spectaculaires expositions sur les civilisations orientales⁸⁹⁶. En mars 1925 se tint l'exposition d'art musulman, devenue aussitôt l'objet d'études scientifiques⁸⁹⁷ et qui fit l'effet d'« une révélation⁸⁹⁸ » auprès de visiteurs encore moins habitués à admirer les chefs-d'œuvre de l'art islamique qu'à fréquenter les expositions des beaux-arts. Albert Saltiel confessait en effet : « je ne sais vraiment pas ce qui m'ahurit le plus : de voir ces choses à Alexandrie, ou de découvrir un art si raffiné chez des peuples "barbares"⁸⁹⁹ », en exprimant ainsi l'effet d'« étrangeté » produit par cette exposition « consacrée à la glorification d'une race et d'une tradition⁹⁰⁰ » :

Dans ce vaste domaine où triomphe un *art merveilleux*, dans une *atmosphère recueillie* qui n'a rien cependant de la froideur et de la morne austérité d'un musée, les plus indifférents ne sauraient résister au sortilège, à l'emprise de tout ce passé de gloire, de volupté, de beauté et de grandeur, qui vous parle, vous saisit et que vous ne quittez qu'à regret, bien décidé à y revenir⁹⁰¹.

Le charme décrit ici renvoie à la seule référence au monde oriental connue généralement par un Occidental, explicitée même par les deux signataires des comptes rendus publiés dans *L'Égypte nouvelle* : pour Saltiel et Fiechter, ces objets « paraissent venir tout droit des *Contes des Mille et Une Nuits* » :

Que de trésors, que de merveilles, dignes d'être décrites avec *le respect et la ferveur* dus aux témoins d'une ère de grandeur où l'art se plaisait à *fleurir le prosaïsme* de la vie de tous les jours [...], où l'Art

⁸⁹⁵ Jean Sébastien, « Les Conférences des Amis de l'Art d'Alexandrie », *Le Magazine égyptien*, 2ème année, n° 5, 1^{er} mars 1926, p. 26, qui présente la première conférence de l'année, dans le local de la rue Néroutzos Bey, par Henri Grégoire, doyen de la Faculté des Lettres, sur « Le culture de Dionysos et *Les Bacchantes* d'Euripide d'après les vases grecs », le 18 février 1926. En 1928 les réunions se tenaient dans le studio du photographe Racine (*Le Magazine égyptien*, 4ème année, n° 138, 24 novembre 1928, p. 22) ; André de Launois y participera aussi, en parlant de « Muses et Poésie » (J. S., « La Semaine d'Alexandrie », *Le Magazine égyptien*, 4ème année, n° 141, 15 décembre 1928, p. 12).

⁸⁹⁶ L'intérêt éclectique de la Société, en particulier de son président, pour l'art des pays orientaux au sens large est par exemple témoigné par l'insertion dans la revue de reproductions telle « une jolie peinture hindoue de la collection "Coomaraswamy" à Boston », *Le Magazine égyptien*, 1ère année, n° 4, 1^{er} novembre 1925, p. 43.

⁸⁹⁷ Comme ceux de Mme R. L. Devonshire, publiés dans *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, en août 1925, puis en octobre 1928 : « Some moslem objects in the Benachi Collection », vol. 53, n° 307, p. 189-218. Un « Document[s] pour l'étude de la céramique Orientale » (*La Semaine égyptienne*, n° 19-20, 27 mai 1927, p. 14-15) fut « le beau portefeuille de 60 planches », publié au printemps 1927 par l'éditeur Morancé de Paris, avec une préface de Migeon, qui constituait le catalogue « supplémentaire » au catalogue analytique édité par les soins du Comité d'organisation de l'exposition.

⁸⁹⁸ *Le Magazine égyptien*, 2ème année, n° 8, 15 avril 1926, p. 26.

⁸⁹⁹ Albert Saltiel, « L'exposition d'art musulman organisée par la Société des Amis de l'Art d'Alexandrie », *L'Égypte nouvelle*, n° 146, 11 avril 1925, p. 7, illustré des photos des salons des « Amis de l'Art » de la rue Goussio.

⁹⁰⁰ J. R. Fiechter, « L'exposition d'art musulman organisée par la Société des Amis de l'Art d'Alexandrie-II », *L'Égypte nouvelle*, n° 147, 18 avril 1925, p. 16.

⁹⁰¹ *Idem*. Nous soulignons.

irradiait de ses glorieux rayons jusqu'aux plus humbles objets de la vie quotidienne⁹⁰².

Fiechter, tout comme Saltiel, exprimait ici son sens d'inadéquation à rendre compte d'un art dont il percevait pourtant la portée religieuse, mais qu'il ne considérait finalement que comme un « art mineur », une forme d'artisanat à des fins utilitaires, puisqu'il en ignorait la pratique dans la civilisation musulmane, qui considère en revanche la céramique comme une expression hautement artistique. L'année suivante, c'est au tour de l'exposition de broderies anciennes et de céramiques chinoises⁹⁰³ de causer « l'émerveillement d'avancer de découvertes en découvertes, de révélations en révélations⁹⁰⁴ », et de mobiliser des éminents historiens de l'art⁹⁰⁵.

L'organe de presse de l'association, *Le Magazine égyptien*⁹⁰⁶, qui rendait amplement compte de l'événement artistique, réservait un chaleureux accueil à la parution de la revue *Messages d'Orient*, basée également à Alexandrie, qui, au même moment que cette exposition promue par la « Société des Amis de l'Art », en avril 1926, faisait paraître son premier numéro : *Le Cahier Persan*, comprenant entre autres une présentation de l'histoire de l'art en Iran⁹⁰⁷. La revue éphémère dirigée par Elian J. Finbert et Carlo J. Suarès aspirait à « entrepren[dre] une enquête aux pays de l'Orient pour dégager les divers aspects de la pensée orientale, [...] pour que l'Occident saisisse notre âme⁹⁰⁸ ». La « seule perspective » de la publication était, comme l'écrit Finbert :

⁹⁰² *Ibidem*, p. 18.

⁹⁰³ Elle se tient du 27 avril au 27 mai 1926 et est ainsi annoncée : « De Byzance à Pékin par la Rue Néroutzos Bey. La Chine chez les Amis de l'Art d'Alexandrie », dans une affiche où figure la caricature du président de l'association en « M. Byzantoin et son ex-Libris », *Le Magazine égyptien*, 2^{ème} année, n° 7, 1^{er} avril 1926, p. 20 et 20a.

⁹⁰⁴ J. S., « L'exposition des "Amis de l'Art" d'Alexandrie », *Le Magazine égyptien*, 2^{ème} année, n° 8, 15 avril 1926, p. 26, qui décrit « l'émotion d'art aussi profonde que durable », *idem*, p. 27-29.

⁹⁰⁵ Comme en témoigne Guido Driant, « Aux côtés d'Élie Faure à l'Exposition des "Amis des Arts" d'Alexandrie », *Le Magazine égyptien*, 2^{ème} année, n° 9, 1^{er} mai 1926, p. 18-20. L'érudit avait déjà été cité par J. R. Fiechter, « L'exposition d'art musulman organisée par la Société des Amis de l'Art d'Alexandrie-II », *op. cit.*, p. 16.

⁹⁰⁶ La revue était en même temps l'organe officiel du Royal Automobile Club d'Égypte, fondé par le Prince Djemil Toussoum, et du groupe de littérature de la « Société des Amis de l'Art d'Alexandrie ». Son premier numéro date du 15 septembre 1925, et ses rédacteurs en chef, Georges Vaucher et Ahmed Rachad, résumaient ainsi le but ce bimensuel illustré qui « constitue une *Revue des Revues* » : « il instruit en amusant ». Sa couverture était illustrée souvent par les plus célèbres artistes actifs en Égypte : parmi eux, Charles Boeglin surtout, mais aussi Roger Bréval.

⁹⁰⁷ Mohsen Moghadam, « L'art persan », *Messages d'Orient : Le Cahier Persan*, avril 1926, p. 93-134, illustré de plusieurs reproductions. Ce numéro de plus de 250 pages comprend aussi une comédie en prose par Ali-No-Rouze et comporte des études sur la littérature contemporaine et les proverbes persans, sur les récits de voyage du Comte de Gobineau, sur Omar Khayyam et sur Saadi (XI^{ème} et XII^{ème} siècle), ainsi que sur Abolqasem Lahouti (1887-1957), poète et militant de la révolution constitutionnelle de l'Iran dont il était aussi question dans l'essai sur le rôle de la femme dans la révolution persane. Voir dans les annexes iconographiques la couverture de la revue (image 31).

⁹⁰⁸ « Extraits de nos déclarations », publiés en hors-texte dans *Messages d'Orient*, n° 1 et n° 2, qui reprennent la conception de la rédaction selon laquelle « l'Ouest et l'Est ne sont que les aspects variés d'une même âme ».

de réintégrer l'Orient dans l'humanité [...], disperser autour de lui les préjugés de race, de caste et de religion et instituer entre lui et l'Occident un compagnonnage et un rapprochement. Car, en vérité, il n'y a ni Orient, ni Occident. Il y a des civilisations différentes qui concourent, chacune, à parer la terre⁹⁰⁹.

À partir des rivages d'Égypte dans « la mission qui [lui] fut toujours dévolue, celle d'être le Lien et la Flamme », la revue prônait : « Que l'Orient s'exprime par les Orientaux⁹¹⁰ ». Des « Orientaux », dont *Messages d'Orient* aspirait à être la voix audible jusqu'en Occident, la revue réclamait néanmoins une irréductible spécificité, exprimable au mieux seulement par son élite. « Il importe que nos tendances spirituelles et intellectuelles soient remises en pleine lumière, que soit définie notre complexité, qu'une révision de nos valeurs soit établie⁹¹¹ », comme son deuxième numéro, *Le Cahier Musulman et Arabe*, le montre dans son analyse des récentes « étapes du mouvement de réforme⁹¹² » de l'Islam franchies par l'Égypte. Y était publiée la traduction d'extraits des très discutés ouvrages de Taha Hussein, sur la poésie préislamique, et du cheikh 'Abdel Razek⁹¹³, sur la séparation entre l'État et la religion, dans une volonté manifeste de véhiculer un message de soutien à ces intellectuels engagés dans la laïcisation du pays et de ses expressions artistiques. « L'affaire Ali Abdel Razek », selon la rédaction de *Messages d'Orient* qui ne renonçait visiblement pas aux références occidentales, « p[ouvait] s'apparenter, dans l'histoire de la Chrétienté, aux écrits de Luther⁹¹⁴ ». La conception de l'Orient véhiculée par la revue alexandrine était aussi large que celle des expositions de la « Société des Amis de l'Art » présidée par Benachi :

⁹⁰⁹ Elian J. Finbert, « Les Messages d'Orient », *Messages d'Orient*, n° 4-5 : *Le Cahier japonais*, juillet 1927, p. 211. Nous soulignons.

⁹¹⁰ « Extraits de nos déclarations », publiés en hors-texte dans *Messages d'Orient*, n° 1 et n° 2.

⁹¹¹ *Idem*.

⁹¹² N.D.L.R., « Commentaire » à *L'Islam et les principes du Gouvernement*, *Messages d'Orient*, n° 2, juillet 1926, p. 143. Du Cheikh 'Ali 'Abdel Razek est publiée aussi une présentation du cheikh Mohamed 'Abdou, « un réformateur de l'Islam » (voir *supra*, note 749), dont on publiait à son tour un texte. La revue comprenait aussi des essais sur la poésie, la littérature et la linguistique arabe, sur le folklore égyptien, sur le soufisme, sur les musulmans d'Égypte et de Chine.

⁹¹³ Moustapha 'Abdel Razek, « L'Islam et les principes du Gouvernement », *Messages d'Orient*, n° 2, juillet 1926, p. 119-144, traduit par Foulad Yéghen et la rédaction de la revue, tout comme les extraits du célèbre essai de Taha Hussein. Ce dernier était considéré par la rédaction (N.D.L.R., « Commentaire » : *De la poésie anté-islamique*, *ibidem*, p. 193) comme une contribution majeure à ce que « l'âme musulmane émerge d'entre son calme silence [...], enrichie par ce pathétique désir de s'élever de l'inconscient au conscient ». La publication *in extenso* des deux ouvrages était annoncée dans le programme de la revue publié en hors-texte des deux premiers numéros.

⁹¹⁴ *Idem*, p. 144 : ses « pages séditieuses et révolutionnaires » avaient causé le soulèvement des oulémas d'Égypte, elles furent retirées de la vente (« brûlées »), et son auteur déchu par Al-Azhar (« excommunié [par] un conseil de discipline (Tribunal d'Inquisition !) », comme relaté par la rédaction de la revue). La sanction, opposée à la Constitution égyptienne qui proclamait la liberté de pensée, avait provoqué une crise ministérielle et des violentes polémiques dans la presse.

comme cette dernière qui donna à voir les céramiques de Chine, *Messages d'Orient* rassemblait finalement aussi un *Cahier Japonais*⁹¹⁵. Dans la même démarche qui s'intéressait aux expressions d'un Orient qu'on pourrait définir comme « universel », comprenant tout aussi bien l'Afrique du Nord, l'Inde que l'Extrême-Orient, *Messages d'Orient* et les expositions sur les civilisations orientales d'Alexandrie poursuivaient des objectifs communs d'ouverture à et vers des cultures autres que l'occidentale, et aspiraient à une connaissance approfondie de l'identité authentique de l'Égypte grâce à des comparaisons alternatives, mises en scène dans des événements artistiques et des publications.

Il n'est pas clair s'il s'agissait d'une section de la même association, mais une « Société des Amis de l'Art » [*al-Jam'iyyat Muhibbi al-Funun al-Jamila*], homonyme donc, fut créée au Caire en juin 1923⁹¹⁶, sous la direction du Prince Youssef Kamel, qui avait adjoint le Comité des Dames Égyptiennes à l'organisation de l'exposition annuelle qui s'appelle, à partir de cette édition, le *Salon des artistes égyptiens* ou *Salon du Caire*⁹¹⁷, subventionnée par la famille royale et le gouvernement. Fouad 'Abdel Malek était le secrétaire de cette « Société », qui comprenait parmi ses membres Hoda Charaoui et l'amateur d'art Mohamed Mahmoud bey Khalil⁹¹⁸. Ce dernier, défini par la presse comme « chercheur inlassable » et « distingué collectionneur⁹¹⁹ », était vice-président du Sénat et

⁹¹⁵ Double numéro paru en juillet 1927, après que l'exil parisien de Finbert eut causé l'abandon de la collaboration par Suarès. Étaient annoncés également *Le Cahier Chinois*, *Le Cahier Occidental*, *Le Cahier Juif*, *Le Cahier Alexandrin* (voir l'image 32 des annexes iconographique) qui ne virent jamais le jour. En annonçant des cahiers consacrés à un peuple de l'Orient ou à une œuvre *in extenso*, *Messages d'Orient*, n° 3 : *Cahier Hindou* prit finalement la forme de la publication, en octobre 1926, de la traduction de *Nalaka (conte hindou)* par Rabindranath Tagore, avec un avant-propos d'Elia J. Finbert. En septembre 1927 *Messages d'Orient*, n° 6, équivalut à la publication du *Livre de Nysane* d'Ahmed Rassim, qui fit connaître l'auteur en France et qui semble avoir été la dernière publication de la revue.

⁹¹⁶ Naghi, « La Société des Amis de l'Art », *L'Égypte nouvelle*, n° 52, 23 juin 1923, p. 390, cité par Daniel Lançon, « *L'Égypte nouvelle (1922-1926) ou le pari d'une modernité risquée* », *op. cit.*, p. 58. « 1923 est la date de la fondation de la "Société des Amis de l'Art" », rappellera également Gabriel Boctor, « Le mouvement artistique en Égypte avant 1923 », *op. cit.*, p. 2. Le secrétariat de la « Société des Amis de l'Art », auquel faire parvenir les adhésions, se situait d'abord au 5 rue Borsa, dans le quartier de Tewfikieh, puis rue Maglis el-Nouab [de la Chambre des Députés] jusqu'en 1943.

⁹¹⁷ Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*, explique que dans son rôle de secrétaire bénévole et d'organisateur des expositions, il avait mis à disposition de la « Société » le *Salon du Caire* qu'il avait fondé en 1920.

⁹¹⁸ Bey Khalil ayant été jusqu'en 1934 officiellement un membre parmi d'autres, même si probablement puissant, de la « Société des Amis de l'Art », il nous paraît donc judicieux de nuancer le propos de Nadia Radwan, « Les arts visuels de l'Égypte moderne, méthodes de recherche et sources », *op. cit.*, p. 52, selon lequel « c'est sous l'impulsion de Muhammad Mahmud Khalil [...] que l'on doit l'établissement des premiers salons officiels du Caire ».

⁹¹⁹ « Mahmoud Khalil », *L'Égypte nouvelle*, numéro spécial, 1^{er} janvier 1924, p. 20.

ministre de l'Agriculture, futur président honoraire de la *Tourist Development Association of Egypt* ainsi que de la « Société de Musique d'Égypte » et de la « Société des Amis de l'Art » à partir de 1934, quand il suivit au Prince Youssef Kamel et devint la cible des critiques des Essayistes. Au moment même où se tenait le *Salon du Caire 1923*, Hoda Charaoui, d'un côté, fondait l'École de Céramique de Rod el-Farag, qui s'essayera à actualiser l'art traditionnel de la poterie, Bey Khalil, d'un autre, ouvrait un musée privé de peinture rue Kasr el-Nil⁹²⁰, rassemblant une « collection parmi les plus intéressantes et les plus *homogènes* [...], composée de chefs-d'œuvre de la grande époque de 1830 jusqu'à nos jours⁹²¹ » – « la grande époque » signifiant essentiellement le réalisme français, l'orientalisme et l'impressionnisme⁹²². « La Collection Mahmoud Khalil », sûrement très différente de celle, éclectique et foisonnante, du président de l'autre « Société des Amis de l'Art », Antoine Benachi, fut finalement la référence essentielle et durable pour les organisateurs du *Salon du Caire*.

La différence entre les promoteurs des « expositions orientales » d'Alexandrie, pour la plupart des collectionneurs avisés et des passionnés d'art, et les organisateurs du *Salon du Caire*, des politiciens, des industriels, des hommes d'affaires⁹²³, était soulignée aussi indirectement par le rédacteur du *Magazine égyptien*, J[ean] S[ébastien]⁹²⁴, qui remarquait comme les catalogues des

⁹²⁰ Pendant l'hiver 1923, avec son épouse française, Émilienne Luce, qui l'avait conseillé dans l'acquisition de chefs-d'œuvre d'art européen du XIX^e et XX^e siècle qui constitueront la plus importante collection d'art occidental en Égypte. Elle fera l'objet d'une exposition également à Paris, au Musée d'Orsay : *Les Oubliés du Caire : chefs-d'œuvre des musées du Caire (Ingres, Courbet, Monet, Rodin, Gauguin)*, du 5 octobre 1994 au 8 janvier 1995.

⁹²¹ Rappelait à ses lecteurs *L'Égypte nouvelle*, numéro spécial, 1^{er} janvier 1924, p. 20, dans la note « Mahmoud Khalil ». Nous soulignons. Elle reproduisait en hors-texte « deux des œuvres nouvellement acquises » par Khalil : en plus de son portrait par Gabriel Biessy, *L'Homme à la pipe* de Gustave Courbet et *Maison de paysans en Picardie* de Camille Corot. À son ouverture, « La Collection Mahmoud Khalil » avait en effet déjà fait l'objet d'un long article paru dans *L'Égypte nouvelle*, n° 35, 25 février 1923, p. 121-124, comme le signale Daniel Lançon, « *L'Égypte nouvelle (1922-1926)* ou le pari d'une modernité risquée », *op. cit.*, p. 58, qui ajoute que la revue comportait également un article signé par le peintre catalan Juan Sintès concernant le *Salon du Caire 1923*, p. 134.

⁹²² « Les beaux intérieurs », *Ma Revue*, n° 2, février 1930, p. 27, citait les œuvres de Courbet, Corot, Monet, Van Zogh [sic], Carpeaux, Houdon, qui décoraient le grand salon de la « demeure grandiose » des Khalil, rue Kafour à Guizeh. L'article illustré de plusieurs photographies donne une idée du véritable « temple », comportant même une « galerie des tableaux » et conservant aussi « jades, corails [sic], cristaux, laques, ivoires, meubles, tapisseries », qui sera transformée dans le Musée Mahmoud Khalil à l'occasion du 10^{ème} anniversaire de la révolution de 1952. Voir la reproduction dans les annexes iconographiques (image 33).

⁹²³ Comme « P[aul] A[lfred] F[ils] » le mettra en évidence en republiant l'article « Salon du Caire 1923 », *La Revue du Monde égyptien*, 3^{ème} année, n° 2, mars 1923, dans la revue des Essayistes : « Fouad Abd El Malek Effendi, Secrétaire Général de la Société des Amis de l'Art – L'artiste, le philanthrope [sic] », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 13-17.

⁹²⁴ Jean Sébastien était le nouveau rédacteur de la revue, Ahmed Rachad ayant quitté *Le Magazine égyptien* au début de 1926 pour rejoindre la rédaction de *L'Égyptienne*. Il s'agit sans doute d'un pseudonyme, qui nous renvoie curieusement à la passion pour Johann Sebastian Bach des futurs Essayistes (rappelons qu'une phrase du compositeur allemand figurait dans la devise du groupe), ce qui nous fait émettre l'hypothèse que le futur et probable fondateur de la revue *Un Effort*, signataire de plusieurs articles en tant que A[lbert] S[altiel] ou Albertus dans *Le Magazine égyptien*, ait

expositions de la « Société des Amis de l'Art » d'Alexandrie témoignaient « de cette volonté de ne rien sacrifier au succès facile, de ce souci de perfection, de ces scrupules de connaisseurs et d'artistes⁹²⁵ ». On comprend donc que la polémique concernant les catalogues des expositions officielles du Caire avait été soulevée assez tôt, et qu'elle révélait la perplexité d'une partie de l'opinion publique envers le « succès facile » et l'amateurisme d'affairistes prêtés au monde de l'art, si jeune en Égypte. Les comparaisons entre les deux Salons et les deux « Sociétés des Amis de l'Art » sont motivées du fait que les deux se partageaient la scène artistique égyptienne au moins jusqu'en 1930 : en 1929 par exemple, le *Salon de Peinture* des « Amis de l'Art » d'Alexandrie s'ouvrait le 15 mars⁹²⁶, alors que le 23 décembre de la même année était inauguré le *X^e Salon du Caire* au Palais Tigrane, 4 rue Nubar⁹²⁷. Il serait intéressant de savoir si les artistes participant à une exposition étaient les mêmes qui exposaient dans l'autre ; on se demande surtout les raisons de la disparition de la « Société » alexandrine, dont nous ignorons la date, et si une aide gouvernementale lui était également allouée, comme à la « Société des Amis de l'Art » du Caire⁹²⁸.

activement contribué, même en première ligne, à la revue de la « Société des Amis de l'Art » d'Alexandrie.

⁹²⁵ J. S., « L'exposition des "Amis de l'Art" d'Alexandrie », *Le Magazine égyptien*, 2^eme année, n° 8, 15 avril 1926, p. 26, qui se réfère au catalogue de l'exposition de broderies anciennes et de céramiques chinoises.

⁹²⁶ Annoncé par « Les Amis de l'Art d'Alexandrie », *Le Magazine égyptien*, 4^eme année, n° 138, 24 novembre 1928, p. 23.

⁹²⁷ « L'inauguration du Palais des Arts », *Images*, n° 15, 29 décembre 1929, p. 24 ; en voir la reproduction dans les annexes iconographiques (image 34). L'adresse du Palais des Beaux-Arts allait devenir le 58 Rue Ibrahim Pacha (ex-Nubar) en 1934.

⁹²⁸ Il semblerait que la « Société des Amis de l'Art » d'Alexandrie ait bénéficié du soutien de la famille royale, comme le laisse entendre J. R. Fiechter, « L'exposition d'art musulman organisée par la Société des Amis de l'Art d'Alexandrie-II », *L'Égypte nouvelle*, n° 147, 18 avril 1925, p. 16 : les promoteurs de l'exposition d'art musulman avaient en effet rendu « hommage non seulement au pays dont ils sont les hôtes, à l'Art dont ils sont les admirateurs, mais encore au Souverain qui daigna [...] leur prêter l'appui de Son nom et de Sa sollicitude éclairée ».

Chapitre 2 : La naissance d'un milieu artistique égyptien

Les années vingt sont une période politiquement et culturellement déterminante en Égypte, qui voit la reconnaissance anglaise d'une semi-indépendance du pays, la victoire du *Wafd* aux premières élections, ainsi que la création de l'Union Féministe Égyptienne, de la « Société des Amis de l'Art » avec ses deux sièges, de la « Société des Amis du Théâtre⁹²⁹ », de « L'Atelier » à Alexandrie et de « La Chimère » au Caire, ainsi que de plusieurs journaux et revues⁹³⁰. Un « groupe qui organise des causeries⁹³¹ » appelé « L'Atelier » – ancêtre de celui créé par Naghi en 1935 – avait en effet été fondé à Alexandrie sans doute vers l'été 1924 par Elian J. Finbert, Agostino Sinadino, le Dr. Axisa, Enrico Terni, et le futur Essayiste Albert Saltiel, entre autres, des membres de la « Société des Amis de l'Art » d'Alexandrie et de la rédaction de *Messages d'Orient*. Comme son futur homologue, « L'Atelier » se disait déjà formé par un « petit nombre d'intellectuels et d'artistes unis entre eux par un amour de *recherche libre* dans le domaine de l'Art et de la pensée⁹³² », et se sentait solidaire de la revue *L'Égypte nouvelle* pour « l'indépendance des pensées qui la guident », elle qui avait déjà « os[é] élever la voix pour protester contre des actes arbitraires et attentatoires à la liberté⁹³³ ». En anticipant curieusement l'alliance qui unira « L'Atelier » de Naghi et de Zananiri à *Un Effort* dix ans plus tard, « L'Atelier » de Finbert et de Sinadino décidait de se « grouper autour de cette idée centrale si hautement généreuse et d'une noble portée sociale » avec la revue de Canéri : celle que *L'Égypte nouvelle* pût « servir de tribune à tous les misérables

⁹²⁹ Par Tawfik Ackad, au Caire, en 1924, contemporaine de la parution du recueil *Pièces de théâtre écrites par des dramaturges français*, choisies, traduites en arabe et commentées par Taha Hussein, comprenant entre autres *Andromaque* de Racine et *Zadig* de Voltaire.

⁹³⁰ Parmi tant d'autres, citons *Le Miroir égyptien* (dir. Raoul Parme et Fouad Khayat, 1920), *Les Cahiers de l'Oasis* (dir. Fernand Leprette et Morik Brin, 1921), ainsi que *L'Égypte nouvelle* (1922), *La Revue du Monde égyptien* (1920), *La Liberté* (1921), *L'Égyptienne* (1924), *La Réforme illustrée* (1925), dont nous avons déjà parlé.

⁹³¹ « Entente cordiale », *L'Égypte nouvelle*, n° 115, 6 septembre 1924, p. 15. La rubrique « Tribune libre » publie l'échange de lettres entre « L'Atelier » et José Canéri, datées du 13 et du 16 août 1924. Soulignons qu'Albert Saltiel collaborait avec l'hebdomadaire cairote au moins depuis 1923.

⁹³² *Idem*. Nous soulignons.

⁹³³ *Idem*. Nous ignorons à quels événements précis l'on se réfère ici. Le groupement d'Alexandrie communique vouloir « offrir son aide désintéressée, matérielle et morale » à la revue, en souscrivant des abonnements, en proposant la collaboration de ses membres à la publication qu'on souhaite présenter lors de ses conférences, ouvertes à la participation des rédacteurs de *L'Égypte nouvelle*.

que la force opprime, uniquement parce qu'elle est la force⁹³⁴ ». Nous remarquons la proximité des motivations des deux collectifs, celui formé par « L'Atelier » de 1924 et par *L'Égypte nouvelle* et celui qui allait unir « L'Atelier » de 1935 et *Un Effort* des Essayistes ; nous n'avons toutefois pas été en mesure, en l'état actuel de nos recherches, de connaître la date et les conditions de la disparition de ce premier « Atelier », ni s'il y a eu une quelconque solution de continuité entre les deux groupements artistiques homonymes d'Alexandrie⁹³⁵, hormis la commune volonté de constituer un groupement culturel indépendant et de dépasser certaines limites dans la réalisation artistique contemporaine.

Quelques semaines plus tard, en octobre 1924, Mohamed Naghi participe à la fondation au Caire de l'association artistique « La Chimère », avec Mahmoud Moukhtar, Mahmoud Saïd, Roger Bréval, Charles Boeglin, Ahmed Sabry, Ragheb 'Ayad, Youssef Kamel, Pierre Beppi Martin, ainsi qu'avec des intellectuels comme Paul-Alfred Fils, Salama Moussa, May Ziadé, Morik Brin et Étienne Mériel, membres du groupement annexe « Les Amis de la Chimère ». Le poète Ahmed Rassim, membre du groupe et futur auteur des études de critique d'art en arabe *Al-Dhilal* [Les Ombres] et *Illa fann masri* [Vers un art égyptien] publiées en 1936, raconte ainsi ce qu'était « La Chimère » :

En ce temps-là se réunissaient dans un mystérieux atelier du Caire, au fond d'un jardin mi-abandonné au coin de la Rue Antikhana et de la Rue Champollion, une pléiade de jeunes intellectuels. On y écoutait de la musique, on y échangeait des idées et quelques peintres y montraient leurs derniers travaux⁹³⁶.

En récréant un « petit Montparnasse » au Caire, « La Chimère » travaillait en faveur de la promotion de l'art et de la culture en Égypte, comme Gabriel Boctor l'écrira aussi dans son essai sur Moukhtar :

⁹³⁴ *Ibidem*, p. 16. Nous soulignons. Il s'agit de la réponse du rédacteur en chef de *L'Égypte nouvelle* adressée au siège de « L'Atelier », sis au 15 rue Nébi Daniel.

⁹³⁵ Selon Paul-André Claudel, « L'Atelier » que Sinadino avait contribué à fonder serait la même association « toujours active aujourd'hui », et qui « conservait une grande liberté d'action au sein du groupe plus élargi des "Amis de l'Art" », *Le poète sans visage : sur les traces du symboliste A. J. Sinadino (1876-1956)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 100.

⁹³⁶ Ahmed Rassim, « André Cattaui », *La Semaine égyptienne*, n° 15-16, 29 avril 1927, p. 8. Il compte, parmi les « habitués », Bilibine « l'admirable décorateur byzantin », Pausinger « le portraitiste élégant », Naghi, Constantinovsky, Boeglin, Bréval, auxquels se joignaient parfois Canéri, Thuile, Sintès, Saïd, Bonjean, Mogadam, Gavasi.

L'idée du groupe de la Chimère est la renaissance de l'art en Égypte, *une renaissance indépendante*, inspirée de la peinture et de la sculpture, mais basée sur l'inspiration de *sujets égyptiens*. Le groupe est composé d'Égyptiens et d'étrangers, mais son but est de reproduire des sujets ayant trait au pays et d'en faire mieux connaître les auteurs⁹³⁷.

La spécificité de « La Chimère » était justement cet intérêt axé sur la production « du pays », conçue de façon chimérique justement comme « indépendante » des modes européennes et avant-gardistes :

Au point de vue égyptien, ce salon permet de suivre l'ascension rapide de *notre jeunesse* qui tous les jours s'affirme douée, active, fervente de l'art, travaillant énergiquement à doter le pays d'une richesse de rare qualité. Les œuvres d'un Moukhtar et d'un Sabbagh [...], de Sabri, Saïd, Ayad, Carobine, Mohamed Hassan etc.... sont *l'éclatante manifestation du génie artistique égyptien*, longtemps captif et qui reprend aujourd'hui son essor⁹³⁸.

Ses membres, « sous la vive impulsion de Moukhtar et de Roger Bréval, exposent le[s] fruits de leurs travaux⁹³⁹ » déjà du 21 au 28 décembre 1924 : Naghi, Saïd, Boeglin, Bréval étaient rassemblés au siège de l'association, dans les « Galeries Bréval », 14 rue Antikhana, dans la petite rue qui accueillait d'autres ateliers d'artistes, comme celui de Mahmoud Moukhtar et d'André Cattai. José Canéri, membre aussi des « Amis de la Chimère », consacre à la manifestation artistique un supplément illustré de l'hebdomadaire qu'il dirige, *L'Égypte nouvelle*⁹⁴⁰. La revue, après avoir été affiliée avec le groupement de « L'Atelier » d'Alexandrie, est devenue le « vecteur des idées du groupe de la Chimère⁹⁴¹ » selon Nadia Radwan. Illustrée par les artistes du groupement artistique cairote, elle fera rapidement paraître un numéro spécial consacré également à d'autres peintres actifs en Égypte⁹⁴², exposant en même temps à la « Galerie des Amis de l'Art »

⁹³⁷ Gabriel Boctor, avec Badr el-Din Abou Ghazi, *Moukhtar ou le réveil de l'Égypte*, Le Caire, H. Urwand, 1949, cité par Nadia Radwan, « Les arts visuels de l'Égypte moderne », *op. cit.*, p. 59. Nous soulignons.

⁹³⁸ « Le Salon de la Chimère », *Images*, n° 12, 8 décembre 1929, p. 12-13. Nous soulignons. La brève note accompagne les riches illustrations reproduisant les bustes de Saad Zaghloul et de Sarwat Pacha, de Mme S... et du Dr. Aly Ibrahim Bey, par Mahmoud Moukhtar, la sculpture *Lévriers* par Boris F. Cluzel, *l'Étude pour les bateliers du Nil* par Mohamed Hassan, les tableaux *Gardeuse de chèvres* par Charobin, *San Sisto* par Ragheb 'Ayad, *Maternité* par Beppi-Martin, *La Fille en rose* par Mahmoud Saïd, *Marchandé de fruits* par Youssef Kamel, *Porche ensoleillé* par Hamza Carr, *Laila* par Roger Bréval. Voir dans les annexes iconographiques la reproduction de la double page de la revue (image 35).

⁹³⁹ « Le Salon de la Chimère », *op. cit.*

⁹⁴⁰ « Surtout lisez ceci », *L'Égypte nouvelle*, n° 129, 13 décembre 1924, p. 1, annonce le supplément du n° 130, 20 décembre 1924, à tirage limité, et que nous n'avons pas pu consulter. L'information sera reprise encore deux fois à l'intérieur de la rubrique « À Hue et à Dia », p. VII.

⁹⁴¹ Nadia Radwan, « Les arts visuels de l'Égypte moderne », *op. cit.*, p. 59.

⁹⁴² *L'Égypte nouvelle*, 1^{er} janvier 1924, comprenait des poèmes et des textes de fiction, ainsi que les contributions, entre autres, d'Henri Thuile, Mohamed Naghi, Firmin Van den Bosch, Morik Brin sur le peintre Neroni. Les autres peintres présentés sont les Russes Ivan Bilibine et Joseph Tepper, le Flamand Kurt Peiser, les Français Roger Bréval et Gabriel Biessy, ce dernier figurant également dans la présentation de Mahmoud Khalil. Les illustrations sont signées par Bréval, auteur aussi de la couverture en couleurs, devenue fixe, imitant le style des bas-reliefs de l'ancienne Égypte. Voir la

d'Alexandrie⁹⁴³.

Roger Bréval, qui accueillait dans son atelier ses confrères et les expositions d'artistes de passage dans le pays⁹⁴⁴, était particulièrement célébré par la presse⁹⁴⁵, salué avec admiration pour l'indépendance de son art, cité en exemple par beaucoup de ses contemporains, comme on lit dans *L'Égypte nouvelle* en 1924 :

voici un artiste qui ne se croit pas tenu d'obéir à un mot d'ordre, de peindre jaune s'il sent gris, ou bleu s'il voit vert, bref qui ose un effort soutenu pour être lui-même. N'est-ce point là, par les temps qui courent, un résultat digne d'être signalé, voire donné en exemple ?⁹⁴⁶

Un an à peine après la création de « La Chimère », Bréval inaugure le premier « une Académie libre de peinture au Caire⁹⁴⁷ », probablement en réaction aussi à des constats comme ceux qui sont publiés dans *L'Égypte nouvelle*, au moment où on dévoile au public le bâtiment de la Chambre des Députés, au début de 1924 : « ce n'est pourtant pas difficile de faire "du style" ; il ne faut que savoir copier et arranger judicieusement les ornements choisis⁹⁴⁸ ». Ce sarcasme exprimait le désarroi d'une partie de la société cultivée face aux conditions actuelles de l'art dans le pays : « il est pénible de constater que l'éducation artistique manque totalement en Égypte. C'est pourtant par elle que les peuples élèvent leurs idées. L'art est à la base de l'intellectualisme⁹⁴⁹ ».

reproduction dans les annexes iconographiques : image 36.

⁹⁴³ Mascarille, « À Hue et à Dia. Expositions de peinture », *L'Égypte nouvelle*, n° 129, 13 décembre 1924, p. VII, en annonçant l'exposition aux « Galeries Bréval » de Naghi, Saïd, Boeglin, Bréval, soulignait comme « en même temps » Ivan Bilibine et Madame Potozky-Bilibine exposaient à Alexandrie, à la « Galerie des Amis de l'Art », du 21 décembre au 5 janvier 1925.

⁹⁴⁴ « L'exposition Giuseppe Amisani au studio Roger Bréval », *Le Magazine égyptien*, 1ère année, n° 6, 1er décembre 1925, p. 14.

⁹⁴⁵ Ainsi, Paul Haesaerts, « Une manifestation d'art égyptien. Le Salon de la "Chimère" », *op. cit.*, p. 28, le considérait « sans doute l'artiste le plus significatif qui est élu domicile [sic] en Égypte. Son souci dominant c'est le style, un style hautain parfois, toujours aimable et élégant, frisant le décoratif », que la reproduction de *Pleureuses arabes* illustre. Aussi selon Prosper-Jacques Le Brun, « Le Salon du Caire », *La Semaine égyptienne*, 31 décembre 1930, p. 30, Bréval est essentiellement « un décorateur connu ». Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe.

⁹⁴⁶ D. Gaudet, « L'exposition Roger Bréval », *L'Égypte nouvelle*, numéro spécial, 1^{er} janvier 1924, p. 41. Nous soulignons.

⁹⁴⁷ M. M., « Une Académie libre de peinture au Caire », *Le Magazine égyptien*, 1ère année, n° 6, 1^{er} décembre 1925, p. 11-12. Nous soulignons. L'article est illustré des reproductions de *Jardin d'Amour* et de *La Rivière dans la forêt (Chanson de Bilitis)* de Roger Bréval, alors que la couverture de la revue est illustrée par la gravure de Boeglin *La Safiha*. Voir dans les annexes iconographiques la reproduction de ces quelques œuvres de Bréval (images 37a et 37b).

⁹⁴⁸ Axel, « Le Bâtiment qui abritera les Parlementaires égyptiens... témoigne, paraît-il, d'une indépendance intégrale », *L'Égypte nouvelle*, n° spécial, 1^{er} janvier 1924, p. 23, qui ajoute : « L'école même des Arts et Métiers de Kasr el Nil que fait-elle d'artistique ? Rien. [...] Parce qu'ils n'ont pas dans cette école une Direction artistique capable et qu'il est impossible d'en trouver une parmi les Égyptiens. Et pourtant ces derniers sans vergogne font du Louis XVI !! » C'est dans ce style qu'aurait en effet été décoré le Palais du Parlement, à Kasr el Doubarah, défini par le signataire anonyme de cet article comme « le dernier mort-né de la saison ».

⁹⁴⁹ *Idem*.

Le Salon du Caire et « l'éducation du goût artistique »

C'est expressément pour reprendre « son rang d'autrefois [...] dans le domaine des arts⁹⁵⁰ », que l'Égypte vit alors un véritable engouement pour la peinture, dernière en date parmi les modes courues par l'élite cosmopolite. Une « éducation artistique » était visiblement très demandée à l'époque par les milieux aisés de la société : fin 1925 Bréval ouvre son académie justement parce que « décid[é] à réunir chez lui, 14 rue Antikhana, tous ceux que *le démon de la peinture travaille*⁹⁵¹ ». Fin 1928 un correspondant du *Magazine égyptien* constate encore :

la tarentule de la peinture démange une quantité de plus en plus grande de cerveaux oisifs et de mains innocupées. Je me demande quel attrait fascinateur peut exercer sur la masse ce mot : "artiste", pour que de centaines d'alouettes se laissent ainsi piper à cet éclat trompeur !⁹⁵²

D'autres académies privées dont nous avons trouvé mention sont « Le Studio », tenu en 1927 par le peintre juif ukrainien Neroni⁹⁵³, contemporain du « Studio Hidayet », appelé ainsi du nom du peintre turc qui avait installé son atelier au 13 rue Antikhana el-Masriah et qui y héberge le *Salon des Amis de l'Art* en 1925⁹⁵⁴. Plus tard, l'« Académie des Beaux-Arts Hilbert » sera tenue au début des années trente par le peintre yougoslave – auquel les Essayistes rendront hommage en 1936 – en qualité de professeur de dessin et de peinture, mais aussi de gravure, de sculpture, d'art décoratif, d'esquisses d'après des modèles nus, selon la description qu'en fera *La Semaine égyptienne*, qui ajoute : « les élèves auront en même temps l'avantage d'assister à des conférences sur l'histoire de l'art, sur l'anatomie, la perspective, la théorie des couleurs⁹⁵⁵ ». Cette offre de formation répondait à

⁹⁵⁰ Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *Images*, n° 14, 22 décembre 1929, p. 37, qui s'ouvre avec le récit : « L'Égypte a eu l'honneur d'être, comme on le sait, au premier rang des peuples de l'Antiquité qui s'occupèrent de l'Art. [...] Malheureusement, à ces âges dorés, ont succédé des époques longues et obscures ».

⁹⁵¹ M. M., « Une Académie libre de peinture au Caire », *op. cit.* Nous soulignons. Cette initiative « pédagogique » de Bréval coïncidera d'ailleurs avec le début de sa collaboration avec *Le Magazine égyptien*, dont il illustrera souvent la couverture avec des dessins représentant l'Égypte, à partir du numéro spécial de Noël 1925.

⁹⁵² N. D'Aubigné, « Une belle figure des Beaux-Arts égyptiens : M. Louis Hautecœur », *Le Magazine égyptien*, 4ème année, n° 142, 22 décembre 1928, p. 21.

⁹⁵³ « Les élèves travaillent sous le contrôle d'artistes peintres et sculpteurs », annonce dans un encadré *La Semaine égyptienne*, n° 33-34, 21 novembre 1927, p. 20, qui donne beaucoup de détails sur le fonctionnement du « Studio » : situé au 1^{er} étage du 5 rue Soliman Pacha, il prévoyait des leçons sur l'histoire des arts ; ses ateliers de dessin, de peinture, de sculpture étaient ouverts du 15 octobre au 15 avril, avec un jour par semaine réservé pour l'étude en plein air.

⁹⁵⁴ « En 1924 j'ai exposais [sic] au *Salon des Amis de l'Art*. [...] L'année suivante le Salon devait se tenir dans mon studio », racontera le peintre turc à J[eanne] M[arquès], « Exposition D. Hidayet », *L'Égyptienne*, n° 26, 3ème année, mai 1927, p. 25.

⁹⁵⁵ « Académie des Beaux-Arts Hilbert », *La Semaine égyptienne*, [automne] 1931, qui reproduit un tableau du peintre

une demande abondante d'artistes en herbe, se traduisant ensuite en une floraison de petites expositions, même d'artistes « ratés » comme ceux auxquels *Images* se réfère en 1930 :

à eux seuls organisent toute une Exposition et ne se gênent point pour demander des prix exorbitants. Devant un de ces tableaux tellement mauvais qu'on ne peut leur trouver une circonstance atténuante, un fin critique me disait : « à Londres ou à Paris, l'auteur de ce tableau serait lynché pour outrage au public, tant cette peinture est ridicule. Ici, l'auteur en demande sans rougir quinze livres ». Le plus fort, c'est qu'il pourrait trouver un acheteur⁹⁵⁶.

Le marché prospère de l'art attire d'un côté un public fortuné mais ignorant, parce que nouveau de la matière, qui se flatte d'acquérir des œuvres d'art « à l'européenne » : des tableaux dont il décore les intérieurs de ses riches villas ; de l'autre, un nombre visiblement important de jeunes, vraisemblablement dans l'espoir d'y trouver une occupation et un moyen de subsistance. Selon la presse, ce fut justement pour éviter que « des talents de médiocre qualité barrent la route à des artistes de réelle valeur qui piétinent pour n'avoir ni fortune ni soutien politique ni instruction suffisante⁹⁵⁷ », qu'à la même période on nomme enfin un directeur des Beaux-Arts en Égypte, dont la tâche première aurait été de discerner dans cette « masse de peintres » les artistes méritants :

Il désire en un mot que le gouvernement soutienne de ses deniers ceux qui méritent cet appui et non plus ceux qui *barbouillaient uniquement pour profiter* de la générosité étatique. Trop de soi-disant peintres s'imaginent que le seul fait de *peindre des horreurs* est une flatteuse distinction pour l'Égypte. Le monde égyptien entend avoir maintenant de vrais artistes qui reprendront les traditions antiques à la seule gloire de l'Égypte, et non plus des *minus habentes* faisant de la peinture comme d'autres vendent des pistaches grillées⁹⁵⁸.

Cette vogue de la peinture, pratiquée ainsi qu'exposée, trouve son expression majeure dans l'annuel *Salon du Caire*, organisé – évidemment, pourrait-on dire – sur le modèle des salons parisiens et devenu rapidement le rendez-vous incontournable des amateurs d'art et de l'élite cairote. Soutenu par le gouvernement, il eut l'indiscutable « mérite d'avoir fait découvrir les arts plastiques à un public plus large et d'être parvenu à leur donner une place dans la vie culturelle égyptienne⁹⁵⁹ ».

en annonçant, « à partir de cette année, le programme "d'une plus grande envergure" ».

⁹⁵⁶ Simplissimus, « Expositions », *Images*, n° 18, 19 janvier 1930, p. 3. Le long article est illustré par une caricature représentant des visiteurs extasiés devant des tableaux où l'anatomie, la perspective, le réalisme des couleurs sont considérés comme « ratés » : « les Impressionnistes et les Cubistes n'ont jamais osé de pareilles audaces » était le commentaire du critique. Voir la reproduction de l'article illustré dans les annexes iconographiques : image 38.

⁹⁵⁷ *Idem*.

⁹⁵⁸ *Idem*. Nous soulignons. Notons que l'expression latine *minus habentes* renvoie encore aux déficiences intellectives ou physiques dont l'opinion publique prétendait que fussent atteints les Égyptiens dans le domaine des arts plastiques, ainsi que le déclarait Laplagne même, depuis la fondation de l'École des Beaux-Arts (voir *supra*, note 794).

⁹⁵⁹ Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 55.

Le secrétaire de la « Société des Amis de l'Art » qui organisait ce qui était le seul événement artistique institutionnel en Égypte indiquait toutefois comme en 1929 « l'atmosphère artistique » créée par le Salon restait encore exclusivement du domaine du public et du mondain, de façade, pour l'élite fortunée – et cultivée – des Égyptiens, qui ne permettait finalement à cet art « à l'occidentale » de pénétrer dans sa quotidienneté et dans ses riches demeures. L'avis de 'Abdel Malek, partagé par l'*establishment* égyptien, était que le raffinement symbolisé par la seule présence de tableaux ou de statues aurait *de facto* développé une sensibilité artistique qui allait contribuer à un progrès non seulement culturel, mais social, des milieux aisés de la société égyptienne. Sa minorité privilégiée continuait pourtant à rester à l'écart de ce processus d'acquisition, matérielle ainsi que culturelle, des œuvres :

Mais il m'est pénible d'avouer qu'[...]on n'enregistre qu'un nombre restreint d'acheteurs parmi les [É]gyptiens inférieurs à celui d'acquisitions faites par des étrangers. Il serait donc indispensable que les personnes douées de moyens fassent de leurs mieux pour remédier à cette lacune. Ils auraient de la sorte contribué au progrès de l'art, et auraient chez eux une atmosphère artistique qui développerait le sens esthétique chez leurs enfants, et en ferait des citoyens raffinés, précurseurs du bien-être du *home* et du bonheur du foyer⁹⁶⁰.

En lui offrant la « preuve d'une éducation sérieuse du goût artistique⁹⁶¹ », selon Marquès, le Salon participait aussi au « développement d'un marché de l'art en même temps qu'[il] détermin[ait] les goûts des collectionneurs⁹⁶² », dans une direction clairement orientée vers le style en vigueur à l'École des Beaux-Arts.

Le premier Salon des « Amis de l'Art » du Caire se tint vers la fin février 1923, quelques temps avant la fondation de la « Société des Amis de l'Art ». Sans doute en vue de son organisation, en janvier Mohamed Naghi avait défendu l'idée de la nécessité d'un « Palais d'exposition⁹⁶³ » à Guezireh. Peu de temps avant la fondation de la « Société », le peintre alexandrin publiait également, dans la même revue, un plaidoyer pour « Un sous-secrétariat des Beaux-Arts⁹⁶⁴ » et

⁹⁶⁰ Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*

⁹⁶¹ Jeanne Marquès, « Salon 1929 », *L'Égyptienne*, 5ème année, n° 46, février 1929, p. 28.

⁹⁶² Nadia Radwan, « Les arts visuels de l'Égypte moderne, méthodes de recherche et sources », *op. cit.*, p. 52.

⁹⁶³ *L'Égypte nouvelle*, n° 28, 1^{er} janvier 1923, p. 26-27, voir Daniel Lançon, « *L'Égypte nouvelle* (1922-1926) ou le pari d'une modernité risquée », *op. cit.*, p. 58.

⁹⁶⁴ *L'Égypte nouvelle*, n° 47, 19 mai 1923, p. 325-326, cité par Daniel Lançon, « *L'Égypte nouvelle* (1922-1926) ou le pari d'une modernité risquée », *idem*.

récidivait par une lettre ouverte au ministre de l'Instruction publique portant le même titre⁹⁶⁵. L'exigence d'une institutionnalisation du domaine artistique-culturel était évidemment perçue dans le milieu, et la « Société des Amis de l'Art » vint justement pallier ce manque. L'accent sur l'origine autochtone des artistes dont on soutenait l'activité à travers les manifestations organisées *pour eux* par la « Société », à travers par exemple le *Salon des artistes égyptiens*, explique l'insistance formulée dans un article comme celui que choisiront de republier les Essayistes en 1936 : « Une exposition artistique égyptienne⁹⁶⁶ ». Tel était le titre choisi par *La Revue du Monde égyptien* pour présenter le *Salon du Caire 1923* et pour remercier « tous les exposants égyptiens [auxquels] l'Égypte est reconnaissante de la gloire qu'ils lui valent ou de l'effort qu'ils font pour lui en apporter⁹⁶⁷ » :

Au No. 21 de la rue Boulac on peut voir une exposition artistique égyptienne. Elle est « égyptienne » parce que c'est un Égyptien, M. G. Fouad, qui l'a organisée ; parce qu'elle a un Comité de Dames Égyptiennes et le haut patronage de S. A. Sultanienne la Princesse Semiha Taher ; elle est égyptienne surtout parce qu'un grand nombre des exposants, et des meilleurs, sont Égyptiens. Aussi faut-il rendre hommage à ces braves qui ont su vaincre l'apathie des anciens jours et montrer que l'Égypte n'est pas seulement le Pays de Pharaons passés, mais encore celui d'une génération nouvelle, douée des meilleures qualités et disposée à les mettre à profit⁹⁶⁸.

Le « distingué artiste italien » qui signe l'article, et qu'il nous est difficile d'identifier dans le nombre conséquent des « très connaisseur[s] » (Innocenti, un des frères Forcella, Cenci ?), ne pouvait toutefois pas éviter de remarquer comme « leur peinture se ressent de la manière européenne », en ajoutant : « ce n'est certes pas un défaut, mais une fois qu'ils seront entrés pleinement dans l'art, ces artistes sauront se débarrasser de la façon empruntée à leurs maîtres et créer leur art personnel, un art moderne et vivant⁹⁶⁹ ». On se demande à quel « art moderne » ce

⁹⁶⁵ Naghi, « Un sous-secrétariat des Beaux-Arts », *L'Égypte nouvelle*, n° 52, 23 juin 1923, p. 383, cité par Daniel Lançon, « *L'Égypte nouvelle (1922-1926) ou le pari d'une modernité risquée* », *idem*.

⁹⁶⁶ *La Revue du Monde égyptien*, 3ème année, n° 2, mars 1923, reproduit dans *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 17-18.

⁹⁶⁷ *Idem*.

⁹⁶⁸ *Idem*. La Princesse Samiha non seulement patronnait l'exposition, mais y participait en exposant des sculptures. L'année suivante elle exposera encore, ainsi que le prince Mohamed Aly avec une nature morte aux fleurs.

⁹⁶⁹ *Ibidem*, p. 18. Les exposants au *Salon du Caire 1923* dont les œuvres sont ici commentées sont, parmi les Égyptiens : Ahmed Sabry, Mohamed Naghi, Ragheb 'Ayad, Tawfik Aon, 'Aly El-Ehwani, 'Amin 'Aly El-Emari, Linda et Moufida Chalabi, Enaia Ibrahim, Mohamed Kamel El Din, Ahmed 'Abdel-Kader, Mohamed Ibrahim, la Princesse Samiha et un certain Ant. Haggar ; parmi « leurs collègues des autres nations » : Mme Caravia, Scarcelli, James Coulon, Campajola, Bonnaud, Mme Labouchère, Cirigotis, Mme Casonato, Mme de Mérandat, Otto Müller, Beppi-Martin, Khaido Théonis, Emma Bonario, Giò Colucci, Mario Rescigno, Zairis, Napoli, Ricciardi, Richizzi.

critique, qui serait d'ailleurs un artiste reconnu, fait référence, et quel pouvait bien être son critère de jugement, si l'on considère sa réaction surprenante face à quelques toiles exposées par des artistes étrangers, dénotant son ignorance flagrante d'un courant pictural si discuté comme celui du divisionnisme. Les seules remarques stylistiques que cet artiste exprima furent en effet des commentaires concernant les tableaux d'Amelia Casonato qu'il jugeait comme de « curieuses peintures qui, de près, donnent l'impression de ces petits bouts de papier s'entassant pêle-mêle au fond d'un kaléidoscope et qui forment un dessin ravissant⁹⁷⁰ ». La plupart de ses remarques exprimait en effet plutôt une évaluation subjective (« bon », « moins bon », « très bien », « pas mal du tout ») pour ce qui était des artistes égyptiens, et pour les étrangers il se limitait à énumérer les œuvres exposées par chacun en ajoutant parfois quelque note d'appréciation (« habilement brossé », « agréable », « charmant », « bien interprété », « joli », « beau », ou « bon »).

Comme le journaliste et écrivain Robert Blum le remarquera en 1930 : « lorsqu'on lit les articles consacrés aux peintres dans les journaux caiotes, on ne peut éviter de montrer de l'étonnement. Toutes les œuvres sont sublimes, tous les peintres ont du génie⁹⁷¹ ». Ces sont des constantes que l'on retrouvera tout au long de la presse italophone et francophone que nous avons pu parcourir, dont les critiques artistiques publiées étaient l'œuvre de collaborateurs qui partageaient l'opinion, voire la formation artistique, des néophytes de l'élite mondaine à qui la publication était destinée. Comme l'a remarqué Silvia Naef à propos de Morik Brin et de son recueil d'articles parus dans la presse et réunis en 1935 dans *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, « les termes revenant le plus souvent sont ceux d'"harmonie des couleurs", de "fidélité" à la peinture et à la réalité⁹⁷² », auxquels nous ajouterons : « l'équilibre », « la beauté » ou « la finesse ». Des modèles, quant à la pertinence et à la préparation de ces « critiques » dans le

⁹⁷⁰ *Idem*. Le peintre Richizzi est également l'auteur d'un « portrait kaléidoscopique » exposé au Salon, selon l'auteur de l'article.

⁹⁷¹ Robert Blum, « Peinture. Promenade à travers le Salon du Caire », *Ma revue*, n° 2, février 1930, p. 35, qui ajoute : « Tout débutant manieur de pinceau, en lisant ces éloges poussés loin devrait renoncer à la peinture ».

⁹⁷² Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 56, qui fait expressément référence au passage de *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, p. 22, présentant l'œuvre de Jaro Hilbert, dont le souci, selon Brin, était « de rester fidèle à la vérité des modèles tout en restant fidèle à la vérité de la peinture ».

domaine des arts, sont par exemple les comptes rendus du *Salon du Caire* signés par l'écrivaine Jeanne Marquès et publiés dans *L'Égyptienne*. Par exemple, en considérant le *Salon 1929* comme un « hommage à la beauté », la journaliste féministe explique en effet qu'il s'agit d'un « hommage conscient, puisque, à quelques très rares exceptions près, la majorité des œuvres ne porte ni les marques d'un *académisme inconnu aux pays neufs dans l'art* tels que l'Égypte, ni d'une renaissance de l'imagerie d'Épinal, encore fort heureusement ignorée⁹⁷³ ». Une telle analyse, qu'on pourrait définir au minimum comme superficielle, reflète bien l'incompétence dans le domaine des arts plastiques et de l'histoire de l'art égyptien de nombreuses personnalités de l'élite cosmopolite, flagrante surtout dans les explications que Marquès s'emploie à fournir à la suite, contredisant en pratique l'allégation qu'elle venait de faire : « ceci est certainement dû à des multiples raisons. [...] Surtout, en ce que la plupart des exposants orientaux ont plus ou moins subi l'influence, je dirais même *l'emprise de grands maîtres européens* déjà en possession de la plénitude de leur génie⁹⁷⁴ ». Deux ans plus tôt, pour rendre compte de l'édition 1927 du *Salon*, Jeanne Marquès formule des propositions comme « l'idée de la suprême beauté », qui n'est finalement que celle que plusieurs artistes d'origines différentes avaient conjuguée selon un même registre, celui du romantisme orientaliste, et que l'écrivaine exprime dans son goût pour « une certaine nostalgie⁹⁷⁵ » :

En effet, pour avoir *des lueurs d'aube nouvelle*, ce Salon n'en brûle pas moins de tous les feux de *ce sympathique crépuscule* auxquels assistent ceux qui, pareils à moi, éprouvent je ne sais quel serrement de cœur à la vue du *vieil-orient qui meurt*. La Vieil Orient [sic] qui pour nous, européens de race latine nous est à bien des titres non seulement fraternel, mais nôtre, en tant que, nous aussi, nous sommes fils de terres lumineuses⁹⁷⁶.

Le débat autour de ces reflets de la décadence d'un Orient authentique éclairant les « lueurs d'une aube nouvelle », pour reprendre l'image de l'écrivaine féministe, était très animé et très fortement vécu par la classe aisée des Égyptiens et des résidents étrangers, comme on le verra plus

⁹⁷³ Jeanne Marquès, « Salon 1929 », *L'Égyptienne*, 5ème année, n° 46, février 1929, p. 26. Nous soulignons.

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p. 26-27. Nous soulignons. Les « multiples raisons » indiquées par Marquès au sujet d'une prétendue absence d'académisme dans les œuvres exposées au *Salon du Caire* sont étonnantes : « d'abord, à ce que l'Égypte *ne peut*, si paradoxal que cela puisse sembler, *être contaminée* par l'art nègre ou *drôlatique*. [...] Puis, de tous les temps, l'art égyptien n'a-t-il pas eu un caractère éminemment social ». Nous soulignons. Ces explications pour le moins farfelues montrent bien la méconnaissance totale du sujet de la part de l'auteure francophone.

⁹⁷⁵ Jeanne Marquès, « Salon 1927 », *L'Égyptienne*, 3ème année, n° 25, avril 1927, p. 21 et p. 19.

⁹⁷⁶ *Ibidem*, p. 19. Nous soulignons.

loin. Pour l'instant, considérons que, à côté des quelques catalogues et photographies que nous avons pu retrouver, ces sources d'époque qui sont les articles de presse, même s'ils ne constituent pas des études sérieuses ou des analyses compétentes, présentent l'avantage, en plus de nous communiquer l'atmosphère d'une époque, de nous permettre d'identifier les acteurs de la scène artistique égyptienne, de reconstruire leurs activités et de nous donner à entendre au moins une partie des voix qui formaient l'opinion publique d'alors. Pour illustrer cette méthode visant à une reconstitution du contexte dans lequel les arts plastiques se font une place dans la vie culturelle égyptienne d'abord, et dans lequel les avant-gardes seront reçues, (in)comprises ou refusées ensuite, les opinions exprimées par et dans la presse nous paraissent d'un intérêt non négligeable.

Pour revenir au *Salon du Caire*, nous comprenons ainsi que les critiques que les Essayistes formulèrent vers la moitié des années trente à l'encontre de ses organisateurs, étaient déjà formulées par d'autres organes de presse, même si inspirées par d'autres remarques et exprimées évidemment de manière moins ironique ou sarcastique que par les Essayistes. Et ce, depuis le début même des événements artistiques organisés par la « Société des Amis de l'Art » ; ainsi, déjà en 1924, le « Salon des Amis de l'Art » est ainsi reçu : « c'est, dans un beau local, une décevante exposition⁹⁷⁷ ». Le critique « intraitable » de *L'Égypte nouvelle* nous fait ainsi parcourir avec lui les différents espaces qui accueillent l'exposition, en nous permettant de comprendre que le choix des organisateurs avait été dicté par une volonté de célébration, mais également de séparation ou de distinction basées sur l'origine géographique : dans « la maîtresse salle », étaient exposés les artistes égyptiens que l'on considérait comme les « pionniers » et dont « [l]es noms sont aussi de ceux qui seront l'honneur des Salons indigènes de l'avenir⁹⁷⁸ » ; dans la galerie du fond, les œuvres des artistes d'origine « orientale » au sens large⁹⁷⁹ ; ensuite, en passant « par une galerie ingrate,

⁹⁷⁷ L'Intraitable, « Le long de la cimaise. Le Salon des Amis de l'Art », *L'Égypte nouvelle*, n° 91, 2ème année, 22 mars 1924, p. 6.

⁹⁷⁸ *Ibidem*, p. 7 : Youssef Kamel et Mohamed Naghi avec « la grande » *Renaissance Égyptienne*, dont le critique admire l'installation ; Mahmoud Saïd, Mahmoud Moukhtar avec son « chef-d'œuvre connu (et reconnu) », Ragheb 'Ayad (remarqué comme décorateur) ; le Prince Mohamed 'Aly et la Princesse Samiha ; Amy Nimr, dont le tableau *Embarcation III^e classe* partage le même panneau avec un grand portrait de Hoda Charaoui et avec une œuvre de Linda Georges. Remarquons comme la séparation est aussi celle des femmes des hommes, comme encore souvent à l'époque dans l'espace public.

⁹⁷⁹ Le critique y est « enchanté par la féerie russe, persane, extrême-orientale », représentée par Bilibine, Stchekotikina-

passablement obscure », on entre dans la « Salle des Européens⁹⁸⁰ » :

on y retrouve le déjà vu de la grande salle : ici des ruines dorées par un coucher de soleil maladroit font penser à ces croûtes (oh combien!) de pâtés en carton que les théâtres forains exhibent encore [...], là ce sont des « couchant », des « rue arabe », des barques, des minarets que j'ai pris à tort ou à raison pour des projets ou des agrandissements de cartes postales « tape à l'œil » [...] On arrive au genre d'illustration qui pourrait donner un cachet d'art aux feuilles récréatives connues pour être « l'amusement des enfants – la tranquillité des parents »⁹⁸¹.

Finalement, en suivant les pas de ce témoin, nous rentrons dans les salles dédiées à l'École des Beaux-Arts, dont le critique loue surtout les essais de décoration, aux motifs inspirés « tous du style arabe, [...] comme [en] hommage à la grande tradition du pays » : les jeunes générations d'artistes s'appliquant à « l'étude de l'arabesque » y auraient ainsi puisé « le juste orgueil du patrimoine⁹⁸² ». Quant au public qui fréquente le Salon, « trop accoutumé aux complaisances d'un art arriviste et sans souche⁹⁸³ » selon Eric de Némès, il est décrit uniquement en train de stationner dans la « salle française », de façon vraiment peu flatteuse :

Si vous êtes de ceux qu'une culture sérieuse, un don de nature, ou l'habitude des Salons et la fréquentation des ateliers a dotés de la clairvoyance en matière d'art, n'entrez pas dans la salle française avec *les béotiens* qui stationnent sans savoir pourquoi devant toutes les manières de tableaux indifféremment. N'en faites pas le tour avec *les braves gens* qui s'extasient devant la peinture désuète, privée de tout relief des couleurs ou des lignes, devant les sujets truqués, les modèles arrangés⁹⁸⁴.

Un public passif et finalement incapable de distinguer, au milieu de cette « peinture désuète », les « œuvres fortes », peintes d'après nature, faisant « foin du *fatras mythologique* ressassé, épuisé ! Fi des *académies vulgaires* !⁹⁸⁵ » Pourtant, malgré ces critiques acérées contre « les Européens » et « les Français », le critique évoque en conclusion une source d'inspiration fondamentale pour « le talent plastique de la jeunesse [...] l'horizon de la pensée créatrice occidentale » : « l'Égypte renaissante [qui], en puisant aux secrets de ses maîtres pour vivifier le meilleur de la tradition ancestrale, prépare avec *l'équipe qui s'essaie encore actuellement*, la gloire nationale des Salons à

Potozkata, Konstantinovski, *idem*.

⁹⁸⁰ *Idem*. Les noms des artistes rassemblés sous la dénomination « les Européens » cités par le critique indiquent cependant une origine plutôt orientale : Halil Ratib Pacha, Tawfik Aon, Enayat, Effat Naghi, 'Aly Chokry.

⁹⁸¹ *Ibidem*, p. 7-8.

⁹⁸² *Idem*.

⁹⁸³ Eric de Némès, Avant-propos à *L'Éveil de la conscience picturale en Égypte (Groupe de l'Art Contemporain)*, extrait de *Peintres de l'Égypte renaissante*, Le Caire, 1954, p. 4.

⁹⁸⁴ *Idem*.

⁹⁸⁵ *Idem*. Nous soulignons. Parmi ces tableaux « consacrés comme des chefs-d'œuvre de maître » sont citées les toiles de Biessy, Sintès, Bréval.

venir⁹⁸⁶ ».

Alors que le critique que nous venons de citer voit donc le *Salon 1923* encore comme une ébauche, dans les pages de la même revue le peintre Naghi, qui avait participé à l'exposition, la considère comme « un progrès ». En particulier, l'institution des prix, évidemment abandonnée depuis les premières expositions du « Cercle artistique », témoignait d'une pratique symptomatique, selon le peintre, des « débouchés s'offr[a]nt à l'artiste » :

La mentalité administrative subit des entorses : on peut donc vivre de sa fantaisie et de ses recherches, on peut donc échapper à l'emprise d'un utilitarisme obsédant ? Voir attacher un prix à ses élans de cœur, à ses inspirations ! Enfin la communion du public et de l'artiste s'opère, la joie désintéressée de l'amateur répand ses bienfaits. Il y a donc une spiritualité de l'art, un côté contemplatif de la vie auquel l'homme d'affaire éprouve le besoin de sacrifier⁹⁸⁷.

Et ce, en dépit de « l'engrenage fatal » de l'administration et de « l'absence de responsabilité effective et de direction unique⁹⁸⁸ » au niveau des institutions culturelles, selon Naghi, dont l'enthousiasme face aux encouragements allait néanmoins vite être détrompé, dès l'année suivante. Dans sa propre expérience sans doute, le peintre alexandrin avait observé ce qu'il appelle « cet individualisme tapageur ami de l'arbitraire⁹⁸⁹ », le pouvoir quasi pervers que les prix peuvent représenter, surtout dans un contexte d'intérêt naissant pour le domaine des arts. « Quelle sage inspiration que celle qui nous a valu de supprimer les récompenses officielles et ces sentences draconiennes de Jury décernant des médailles⁹⁹⁰ », s'exclame l'artiste : de récompense pour un travail fourni et apprécié, elles pouvaient se muer en un appât pour les concurrents, surtout débutants, incités à se plier aux faveurs d'un jury, à donner une inflexion « dirigée » à une inspiration artistique qui aurait dû être libre. « Eh bien, quelles sont *les directives qui nous commandent*, quelle est l'utilité de *cette phobie qu'on appelle la Personnalité* et combien n'a-t-on pas sacrifié à cette idole inconstante⁹⁹¹ », se demande le célèbre Alexandrin qui en appelle donc à

⁹⁸⁶ *Idem*. Nous soulignons la référence aux organisateurs du Salon.

⁹⁸⁷ Naghi, « La Thèse démocratique – le Fonctionnarisme – l'Utilitarisme – l'Histoire de l'art... », *op. cit.*, p. 8.

⁹⁸⁸ *Idem*. L'administration « tracassière et vaine » y est accusée aussi « des entraves et des retards aux besoins pressants » de l'École des Beaux-Arts, dirigée désormais par Biessy, « tributaire d'un ministre éloigné de [la] spécialisation, d'un secrétaire d'État non moins étranger à l'études de ces problèmes, d'une administration prétentieuse ».

⁹⁸⁹ *Idem*.

⁹⁹⁰ Naghi, « Le long de la cimaise. De la corporation », *L'Égypte nouvelle*, n° 92, 29 mars 1924, p. 8.

⁹⁹¹ *Idem*. Nous soulignons.

« la relativité du goût ».

La prédilection pour le cloisonnement et la distinction qui dans le *Salon du Caire 1923* avait abouti à l'installation de salles distinctes selon la nationalité des exposants, voire selon le style qu'ils « imitaient », se retrouve également dans la mise en page des revues qui rendent compte de la manifestation artistique officielle. Ainsi, *Le Magazine égyptien*, en consacrant un long article à l'*Exposition de peinture du Salon annuel* qui se tient en février-mars 1926, au sein de l'*Exposition Agricole et Industrielle* dans le palais du ministère de l'Instruction publique à Guezireh⁹⁹², fait le choix de reproduire quelques œuvres exposées dans le Salon en séparant celles qui représentent des scènes de la vie populaire égyptienne des portraits de personnalités du monde bourgeois⁹⁹³. Le critique qui rend compte de l'exposition émet, lui aussi, des réserves sur les organisateurs – que la rédaction du journal s'empresse pourtant vite de nuancer⁹⁹⁴ :

L'Enfer, dit-on, est pavé de bonnes intentions ; le Salon en est tapissé. Ces bonnes intentions ont même le mérite de la durée, car il nous semble bien avoir reconnu certaines toiles déjà exposées l'an dernier. Comme, en outre et en général, les signatures n'ont pas changé, les critiques n'ont qu'à prendre les mêmes... et à recommencer ; le public aussi. [...] En résumé, rien ne ressemble plus à un Salon qu'un autre Salon. Mais nous espérons que celui de l'an prochain nous donnera un démenti formel, en s'élevant dans son ensemble, plus nettement, plus indiscutablement au-dessus de l'étiage⁹⁹⁵.

Du niveau médiocre des exposants se plaint également le critique qui présente le Salon de l'année suivante, sans toutefois citer aucun nom d'artiste égyptien :

le salon, hélas ! [...] que des toiles dont les auteurs sont des peintres bien gauches, qui ignorent encore les premiers éléments de leur métier. Il ne faut pas cependant être trop pessimiste, car il est de tableaux charmants : il en est un *à la façon de Renouard* qui nous a beaucoup plu⁹⁹⁶.

⁹⁹² Un pavillon était consacré aux Beaux-Arts, dont une photographie de l'entrée est reproduite dans Jehan Polas, « Le Salon de peinture 1926 : notes d'un profane », *Le Magazine égyptien*, 2^{ème} année, n° 6, 15 mars 1926, p. 31. Des dessins du bâtiment accueillant l'Exposition Agricole et Industrielle sont publiés en couverture du même numéro, œuvre du Cabinet Azema, Edrei, Hardy, les architectes de la porte monumentale, et en couverture du numéro suivant, par Bréval.

⁹⁹³ Les toiles *La Mosquée d'Omar* et la *Mosquée au Mousky* par S. Scarvelli [sic : Scarcelli] sont reproduites à côté du *Portrait d'un cheikh* par Sabihe Rouchdi, défini comme « curieux » sans doute pour la technique divisionniste utilisée, et de celui d'un simple *Mahmoud*, par Tawfik Aon, *idem*, p. 35. La page précédente rassemble les portraits de *M. Léon Suarès* et de *Mlle M. Denise* par R. Hofmann, celui de *Jeune fille* par la Princesse Victoria de Schleswig-Holstein et d'une « mère avec enfant » intitulé *Mon Amour*, par V. Strekalovsky.

⁹⁹⁴ Dans une note précédant l'article, le rédacteur en chef du *Magazine égyptien* prend ses distances vis-à-vis des propos de son collaborateur : « il est bien évident que ces lignes reflètent uniquement son opinion personnelle et ne constituent nullement un "jugement" du *Magazine égyptien* sur les toiles exposées. [...] Nous sommes sûrs que personne ne s'offusquera de sa verve un peu mordante », se défend la revue qui annonce revenir sur l'œuvre de la « Société des Amis de l'Art ».

⁹⁹⁵ Jehan Polas, « Le Salon de peinture 1926 : notes d'un profane », *ibidem*, p. 31 et p. 36. L'article est accompagné d'une étude sur « La Peinture moderne » de l'écrivain Charles Vildrac (voir *infra*, note 1030), *ibidem*, p. 29-30.

⁹⁹⁶ « Au Salon des Amis de l'Art du Caire. Les caricatures de Juan Sintès », *Le Magazine égyptien*, 3^{ème} année, n° 51,

L'originalité ou la liberté de toute citation n'auraient été non seulement improbables, mais visiblement non plus appréciées. Pourtant, loin de l'enthousiasme pour l'éclosion d'un langage artistique individuel et le courage d'exprimer des opinions à contre-courant des ébahissements constants du public, Robert Blum, en constatant le manque de comptes rendus du *Salon 1930* dans son ensemble, polémique avec « ces critiques, même manipulateurs exercés de la louange » qui n'ont fait paraître que « des articles détachés, tels des pièces d'automobiles, concernant tel peintre ou tel autre », sur lesquels le journaliste ne peut qu'exprimer des réserves : « mais nous avons de bonnes raisons de douter de leur sincérité⁹⁹⁷ ». La réflexion sur le rôle que la critique d'art aurait pu jouer, en particulier dans un milieu si restreint comme l'élite cultivée et cosmopolite d'Égypte, mit donc quelques années à se faire une place au sein de la presse s'intéressant aux expositions qui fleurissaient entre Le Caire et Alexandrie dans ces années 1920-1930. « La critique franche vaut encore mieux que la complaisante » aussi selon un autre journaliste qui prône la sincérité, surtout envers les artistes à leurs premiers pas :

Quant à nous, si nos pas nous égarent dans une Exposition de débutant ou de débutante prétentieuse, ayons l'intelligente charité de leur dire la vérité. Ne prenons pas, pour leur faire plaisir, leurs types de femmes pour des Vierges de Raphaël et leurs danseuses pour des créations de Degas. [...] En exposant ainsi, à tort et à travers, les débutants se font un mal énorme car ils ne peuvent éviter les moqueries si la critique est franche, et si la critique est complaisante, ne feront aucun progrès car ils s'imagineront avoir atteint la perfection suprême⁹⁹⁸.

En dénonçant non pas l'« atmosphère d'art [...] agréable et utile » des expositions, mais « la présomption des débutants et l'indulgence du jury [...] à titre d'encouragement⁹⁹⁹ », un collaborateur anonyme d'*Images* en 1930 s'adresse directement à la « Société des Amis de l'Art » : « il faut encourager les jeunes mais pas les débutants et les ignorants ; il faut révéler les méconnus mais pas les ratés. Au Salon des Amis de l'Art, j'ai admiré d'authentiques belles œuvres mais j'ai aussi été

26 mars 1927, p. 13. Nous soulignons. L'article, illustré de deux caricatures de Sintès et de deux toiles de Strelakalov, salue l'initiative de la « Société des Amis de l'Art » de réserver une salle aux portraits-charges de Juan Sintès et souligne le talent du sculpteur S. Youriévitich et de la portraitiste Mlle Meyer.

⁹⁹⁷ Robert Blum, « Peinture. Promenade à travers le Salon du Caire », *Ma revue*, n° 2, février 1930, p. 35. Le journaliste constatait : « à part l'article de Morik Brin, qui n'est pas un professionnel, dans *Le Journal du Caire*, les exposants ne virent rien venir » des comptes rendus détaillés qu'ils attendaient de l'exposition.

⁹⁹⁸ Simplissimus, « Expositions », *Images*, n° 18, 19 janvier 1930, p. 3.

⁹⁹⁹ *Idem*.

indigné par des œuvres innombrables. [...] Mieux eut valu ne jamais tenir une palette¹⁰⁰⁰ ». Le critique défend surtout le principe du mérite :

il faut que l'autorisation d'exposer en *un salon aussi officiel* soit en elle-même un brevet de talent. Un triage judicieux ne peut que servir à l'art en général. Nous renaissions aux Beaux-Arts et nous devons être prudents. [...] *La légende des jeunes peintres prodiges* qui sans avoir étudié réussissent des merveilles pour un miracle de leur génie est complètement fautive, pure invention de littérateurs, pernicieuse [...] Si précoces que puissent être les artistes du Caire, ils doivent suivre la loi générale et ne pas sauter les étapes¹⁰⁰¹.

Cette abondance d'exposants débutants et le cloisonnement qui régnait à différents niveaux dans les installations du *Salon du Caire* a même poussé un groupe d'artistes d'origine étrangère, vers 1932, à faire « bande à part¹⁰⁰² » : il s'agit des « Argonautes », formés par les enseignants des différentes académies et écoles actives au Caire, dont le directeur même de l'École des Beaux-Arts, l'italien Camillo Innocenti¹⁰⁰³. À ce sujet, il faut néanmoins remarquer que toutes ces petites associations d'artistes ne prônaient pas un genre d'art déterminé, se différenciant d'une quelconque façon de celui qui était à la mode à l'époque en Égypte, le groupe d'artistes ne fonctionnant apparemment que comme un rassemblement de personnalités sans un réel objectif artistique commun.

Juste un an plus tôt, Jeanne Marquès rend compte du *Salon 1929* en soulignant par contre « l'extrême sévérité dont le Jury a fait preuve cette année¹⁰⁰⁴ » en refusant les œuvres d'artistes pourtant honorés l'année précédente par l'achat de leurs travaux par l'État : « ceci ne manque pas de

¹⁰⁰⁰ *Idem.*

¹⁰⁰¹ *Idem.* Nous soulignons. Selon la critique d'*Images*, la « Société des Amis de l'Art » ne devrait « pas se soucier des récriminations ».

¹⁰⁰² « J'ignore la brillante et lointaine étoile qui les guide. Mais tous ont certes eu plaisir à voir les œuvres de ces professeurs qui ont jeté l'ancre dans notre capitale », racontait Jeanne Marquès, « Salon 1932 », *op. cit.*, p. 33. Ce groupe était formé par Beppi-Martin, Roger Bréval, Camillo Innocenti et le sculpteur Boris Frodman Cluzel.

¹⁰⁰³ Depuis sans doute 1925 ou 1927. Voir la notice biographique en annexe et le site très complet de « l'Archivio dell'Ottocento Romano » : www.camilloinnocenti.it, consulté le 29 juin 2018. La reproduction d'un de ses tableaux, *Le rouge aux lèvres*, dans Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, en hors-texte, illustre bien la technique impressionniste de ce peintre, auteur en particulier de sujets mondains. Son style sera défini comme un « divisionnisme superficiel [...], rien d'autre qu'une banale mise à jour de schémas naturalistes par le biais d'un impressionnisme pris dans son sens le plus conventionnel » (Anna Maria Damigella, « Divisionismo e simbolismo », *Arte italiana – Presenze 1900-1945*, Milan, 1989, p. 47, cité et traduit par Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 50). Selon un critique contemporain aussi, « Innocenti est un illustrateur qui s'ignore » : les siennes sont « des œuvrettes harmonieuses, un peu conventionnelles et stylisées, mais agréables. [...] Ses tableaux illustreraient à merveille un roman de Finbert ou de Josipovici » (Prosper-Jacques Le Brun, « Salon du Caire », *La Semaine égyptienne*, 31 décembre 1930, p. 30).

¹⁰⁰⁴ Jeanne Marquès, « Salon 1929 », *L'Égyptienne*, 5^{ème} année, n° 46, février 1929, p. 27. Il s'agit très probablement du compte rendu du *IX^e Salon du Caire*, qui se tint vers le mois de décembre 1928. L'année précédente Marquès avait publié « Quelques réflexions à propos du Salon 1928 » dans le numéro de février de *L'Égyptienne*, p. 15.

paraître bizarre, surtout si l'on considère que pas mal de tableaux et aquarelles acceptés par le Jury sont loin d'être des chefs d'œuvre, ou simplement des productions passables, même alors qu'ils ont été exécutés par des peintres envoyés en mission à Rome aux frais du gouvernement égyptien¹⁰⁰⁵ ». Selon un autre critique, encore plus de sélection aurait même été bénéfique pour la qualité générale de l'exposition : « les amis de l'art ont cette année refusé cinq cents tableaux jugés médiocres, et bien ! qu'ils en refusent mille s'il le faut mais que leur Exposition soit irréprochable¹⁰⁰⁶ ». La journaliste féministe dénonce de son côté la discrimination du jury envers les artistes femmes en particulier, et s'insurge en rappelant la précarité de la condition des artistes, égalitaire pour ce qui est des genres masculin ou féminin de ceux et de celles qui « vivent honnêtement de leurs pinceaux, et comptent sur une exposition afin, non de se perfectionner, mais de pouvoir subsister » :

Surtout, que l'on ne m'objecte pas que ces refusées ont peint *à la manière de tel ou tel maître*. Et les boursiers de Rome n'ont-ils pas été par trop impressionnés par certaine peinture italienne d'apparence facile et à grand effet. Peinture... de décors d'opéra, dans l'exécution de laquelle nombre d'entre eux ont fait par trop abstraction de *leur personnalité orientale ou plutôt essentiellement égyptienne*. Et puis, à quoi bon inculper de ce *grief de trop grande adaptation* les seules femmes égyptiennes¹⁰⁰⁷.

Dans le cas de Suzanne Adly en particulier, l'exclusion a été encore plus injuste si on considère le caractère « régionaliste¹⁰⁰⁸ » de sa peinture, ce qui devrait être, aussi selon Jean Moscatelli qui le définit ainsi, la raison d'une attention accrue de la part de la « Société des Amis de l'Art ». « Parmi les peintres égyptiens les plus personnels », « son talent autochtone¹⁰⁰⁹ » avait même été consacré par l'admission d'un de ses tableaux au *Salon des Indépendants* de Paris et par *La Revue moderne des arts et de la vie*¹⁰¹⁰. Selon le critique de *La Semaine égyptienne*, Suzanne Adly

¹⁰⁰⁵ *Idem*. Marquès ajoute, polémique : « depuis tant de siècles que les artistes s'évertuent à évoquer la mort de Cléopâtre, il est je crois plus que dangereux d'oser encore une fois toucher à ce sujet », en se référant aux scènes historiques ou légendaires des clichés orientalistes.

¹⁰⁰⁶ Simplissimus, « Expositions », *Images*, n° 18, 19 janvier 1930, p. 3.

¹⁰⁰⁷ Jeanne Marquès, « Salon 1929 », *op. cit.*, p. 27. Nous soulignons. L'écrivaine ajoutait, en voulant quasiment justifier ses « sœurs égyptiennes » : « pour ne citer que la peinture moderne française, [...] l'influence masculine se remarque étrangement dans la plupart des tableaux d'artistes féminins » ; en plus, sous l'Ancien Régime surtout, « à part quelques rarissimes exceptions, carrément, les artistes féminins pastichaient ». Remarquons que seulement quelques années plus tard, la même Jeanne Marquès assimilait la peinture d'agrément « en un mot, [à] de la peinture de jeunes filles », en ajoutant : « et bien que j'écrive dans une revue féministe », dans « Salon 1932 », *L'Égyptienne*, n° 78, 8ème année, avril 1932, p. 32.

¹⁰⁰⁸ Jean Moscatelli, « Nos artistes. Suzanne Adly », *La Semaine égyptienne*, n° 14-15, 31 mars 1932, p. 20, qui déplore l'absence de la jeune artiste de talent (« elle a un peu plus de vingt ans ») également au *XII^e Salon du Caire*.

¹⁰⁰⁹ *Idem*.

¹⁰¹⁰ La revue française en avait écrit : « techniquement, c'est d'un art savant ». Il s'agissait de *La Turquie modernisée*, décrit par Moscatelli comme représentant un villageois à califourchon sur son âne, le Bosphore dans le fond. La

était l'auteur des « peintures les plus égyptiennes qui soit [sic] par le jeu ethnographique de ses couleurs et de ses lignes » :

elle ne peint pas sous l'influence de tel ou tel maître qui a vécu sous une autre lumière, avec de différents gens, devant un paysage étranger, mais à l'encontre de plusieurs peintres d'Égypte, quand elle fixe sur la toile les types et les objets indigènes que nous rencontrons et touchons, elle les situe dans le jour qui leur est propre¹⁰¹¹.

En 1935 Étienne Mériel dira même que « les toiles de Suzanne Adly sont pour moi depuis sept ou huit ans un des attraites les plus certains du Salon annuel », puisque « on ne saurait rien imaginer de plus évocateur de toute une atmosphère de vieil Orient à demi-évanoui, [sans qu'il ait] cependant aucune trace de littérature là-dedans, c'est le plaisir de peindre à l'état pur, sans aucune préoccupation accessoire¹⁰¹² ».

En rendant compte du *Salon du Caire* de l'année suivante, Robert Blum constate également que « le jury a été excessivement difficile cette année, trop difficile en certains cas, puisqu'il refusa plusieurs œuvres de Neroni [...]. Les envois de Hilbert et en général de son école furent également rejetés. Ce fut dommage. Par contre, multiples furent les croûtes¹⁰¹³ ». En général, le journaliste considère l'exposition assez positivement, multipliant même les remarques concernant l'organisation : « le *Salon 1930* ne compta pas autant d'envois que les Salons précédents mais il fut nettement meilleur dans l'ensemble. [...] Il y eut des œuvres quelconques mais peu médiocres¹⁰¹⁴ ».

reproduction du tableau, accompagnée de la légende *Villageois turc (modernisé)*, illustre l'article de *La Semaine égyptienne*.

¹⁰¹¹ Jean Moscatelli, « Nos artistes. Suzanne Adly », *op. cit.*

¹⁰¹² « Sans même aucun souci de dissimuler d'énormes maladroites », conclue Étienne Mériel, « Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 23 avril 1935, p. 3.

¹⁰¹³ Robert Blum, « Peinture. Promenade à travers le Salon du Caire », *Ma revue*, n° 2, février 1930, p. 35. Le refus de Neroni en particulier, dont on publie une photographie et la reproduction de deux de ses œuvres, allait à contre-courant par rapport au nombre croissant de ses admirateurs qui le considéraient comme « un grand harmoniste oriental », sur l'exemple de Morik Brin qui intitule ainsi une partie de son *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, p. 71-94.

¹⁰¹⁴ *Idem.* Aux organisateurs du Salon, Robert Blum conseille : « il serait nécessaire, puisque des progrès sont réalisés de tous côtés, que l'on commence, au Palais Tigrane, à s'occuper un peu de l'éclairage très défectueux ». Parmi les artistes dont il est question dans sa critique, citons Bréval, Innocenti, Boeglin, Sebasti, Beppi-Martin, Neroni, Hedayeth [sic], Sabry, Habib Gorgui, Hosni Mohamed el Banany, Mohamed Hassan, Labib Ayoub, Frodman Cluzel, Andrée Sasson, Suzanne 'Adly, Lydia Mortera, Mme Konchine Bahari, Marguerite Daffa, Tawfik Aon, Ragheb 'Ayad, Farah Farah, Jean Sintès [sic], Onnig Avendissian, Margot Veillon, Mlle M. C. Reiner, Daria Gamsaragan, dont la *Tête de femme* exposée au *Salon du Caire 1930* est reproduite dans *Images*, n° 17, 12 janvier 1930, p. 9. Cette jeune sculptrice en particulier, après avoir étudié la sculpture à Paris avec Bourdelle et Constantinovsky (voir *infra* ; Anne Rivière, *Dictionnaire des sculptrices*, Paris, Mare & Martin, 2017, p. 221), venait de retourner en Égypte, comme nous en informe « Mondanités », *Images*, n° 14, 22 décembre 1929, p. 42, rubrique illustrée d'une photographie d'elle avec son mari, l'écrivain hongrois Imré Gyomaï.

Répondant à une exigence culturelle de l'élite égyptienne, le *Salon du Caire* centralise et institutionnalise une pratique artistique naissante et courue comme la dernière mode parisienne arrivée en Égypte. En se limitant souvent à palabrer autour de celle qui est perçue majoritairement comme une pratique mondaine, la critique d'art égyptienne reflète, dans ces premières années de « l'introduction de l'art » dans le pays, l'impréparation d'un public aisé peu cultivé, se donnant des airs d'expert dans un domaine qu'il découvrait à peine, et sans bénéficier d'aucune approche vaguement didactique. Les comptes rendus d'expositions de l'époque expriment donc, au milieu de remarques parfois étonnantes, le sentiment d'une partie du milieu fortuné égyptien face aux choix, sévères ou complaisants, des organisateurs de l'exposition officielle du pays, voulant indiscutablement imprimer une orientation déterminée à l'événement artistique dont ils avaient *de facto* le monopole, dans une direction clairement traditionaliste et europhile qui ne cachait souvent une démarche simpliste et discriminatoire, à différents niveaux.

Du salon au Salon : chercher Paris au Caire ?

La référence étant toujours Paris, la presse europhone d'Égypte rendait compte des événements artistiques parisiens comme s'ils se passaient au Caire¹⁰¹⁵. Dans les années vingt, la peinture étrangère restait le modèle vers lequel tendre, encore fallait-il qu'elle soit contemporaine, comme le remarquera, dans *La Semaine égyptienne*, un critique « impartial et courageux, sévère mais juste » :

Pas plus que les précédents, le *Salon de 1929* ne se distingue par une originalité excessive. C'est une carte d'échantillons des tendances qui ont dominé dans l'art occidental au cours du siècle dernier. Rien n'est plus démonstratif à cet égard qu'un coup d'œil jeté sur les contributions des jeunes peintres envoyés en mission par le Gouvernement : c'est une collection de pastiches de la mauvaise peinture italienne d'il y a cinquante ans ! Quant à une œuvre spécifiquement égyptienne, inspirée du climat physique et moral de l'Égypte, on la cherche vainement¹⁰¹⁶.

¹⁰¹⁵ Robert Vaucher, « L'Art à Paris. Le Salon d'Automne 1925 », *Le Magazine égyptien*, 1ère année, n° 5, 15 novembre 1925, p. 15-16, illustré de *Rebecca* par Jules Flandrin et de *Mère et enfant*, sculpture de Pierre Traverse.

¹⁰¹⁶ Prosper-Jacques Le Brun, « Le Salon du Caire », *La Semaine égyptienne*, n° 3-4, 13^{ème} année, 31 décembre 1930, p. 30, qui salue parmi les artistes exposés les plus remarquables, Sabbagh, Sabry, Saïd, ainsi que de Beppi[-Martin],

Ainsi, la consécration d'un artiste égyptien ou arabe ne pouvait venir, comme pour Mahmoud Moukhtar, que de la capitale française : ni l'Égyptien Georges Sabbagh ni le Libanais J. S. Hoyek n'auront l'honneur d'un article consacré à leur activité qu'une fois atteint le succès à Paris¹⁰¹⁷. L'exemple de Sabbagh est symptomatique de la divergence entre une vision qu'on définirait comme « francocentrée » et une plus nationaliste : de ce dernier courant participait par exemple le critique de *La Semaine égyptienne* cité plus haut, qui se demandait au sujet de Sabbagh :

Mais est-ce un peintre égyptien ? J'entends non pas un peintre né en Égypte, mais un peintre qui enrichisse l'art d'une manière nouvelle, particulière à ce pays. M. Sabbagh est bien plutôt, même jusque dans le choix de ses sujets, et jusque dans sa manière, un peintre français : c'est à l'École française qu'il se rattache, incontestablement. Cela n'enlève rien à son talent qui est grand ; mais cela le situe à sa vraie place. Il lui restera, quoi qu'il advienne, le mérite d'avoir donné à ses compatriotes un exemple à suivre et à dépasser en le complétant, s'ils le peuvent¹⁰¹⁸.

Pour d'autres critiques, comme Jeanne Marquès, Sabbagh représentait dans son pays « le couronnement de la peinture exécutée par des artistes purement égyptiens » ; ses œuvres symbolisaient « l'espérance en demain, alors que le moment propice [avait] été déterminé par l'effort des artistes du pays¹⁰¹⁹ ».

L'appartenance à une nation donnée, selon les présupposés qui régissaient l'installation du *Salon du Caire* depuis 1923, se retrouvait aussi comme thème des événements organisés par les différents clubs des communautés étrangères d'Égypte. Ainsi se créaient des associations culturelles « nationales » qui, sur le modèle de la « Société des Amis de l'Art », organisaient également des expositions de peinture. Par exemple, au printemps 1925, sous les auspices des « Amis de l'art arménien », le peintre A. Badrik et le caricaturiste A. Saroukhan exposaient au Cercle Populaire arménien¹⁰²⁰ ; à la même période à Alexandrie, la maison d'édition grecque « Grammata »

Biessy, Bréval, Innocenti, Matsakis, Nimr, Stewart, Sperling, en accordant une mention spéciale à Charles Boeglin et surtout à Georges-Jean Dimos. Ce double numéro de *La Semaine égyptienne* consacrait des pages entières aux reproductions des œuvres de Flora-Caravia, de Mahmoud Saïd, de Naghi, de Boeglin (une par artiste, p. 9-12), de Bréval et de Paul Francopoulo, de Makrys et Sabbagh, de Veillon et Moukhtar, d'Haesaerts et G. J. Dimos (p. 21-24).

¹⁰¹⁷ Dans *Le Magazine égyptien*, Robert Vaucher publie « Un grand peintre égyptien : G. H. Sabbagh », 2ème année, n° 1, 1^{er} janvier 1926, p. 5-10 et « Un sculpteur libanais à Paris : J. S. Hoyek », 2ème année, n° 11, 1^{er} juin 1926, p. 8-11. La couverture de ce numéro de la revue est illustrée d'une reproduction de la statue *La reine Zénobie* par Hoyek.

¹⁰¹⁸ Prosper-Jacques Le Brun, « Le Salon du Caire », *op. cit.*

¹⁰¹⁹ Jeanne Marquès, « Salon 1929 », *L'Égyptienne*, 5ème année, n° 46, février 1929, p. 30.

¹⁰²⁰ Jean Legrain, « Les Expositions », *La Semaine égyptienne*, n° 19-20, 27 mai 1927, p. 20-21.

accueillait dans ses locaux une exposition de peintres hellènes, mais aussi de quelques Français, Allemands, et Russes¹⁰²¹. Le Palais Tigrane, le cadre des plus importantes manifestations artistiques de l'époque, accueille en février 1927 l'exposition d'art belge, puis l'exposition du livre italien organisée par « L'Italica »¹⁰²², inaugurée le 18 mars par le roi Fouad et comportant également une section de beaux-arts¹⁰²³. Enfin s'y tient le *VII^e Salon égyptien*¹⁰²⁴, dans lequel une salle était encore entièrement consacrée à Juan Sintès. Sans doute à la même période s'ouvre aussi le *Salon de la Chimère*, énième manifestation artistique qui animait la « saison artistique » de la capitale égyptienne :

Les salons de peinture se succèdent au Caire : Mokady, Leyden, d'Estienne, Sperling, Gropeano, « l'Art belge », Hidayet, Salon Égyptien, etc. Tout cela se succède à court intervalle. Le Caire aurait-il désormais une « saison artistique » qui aura son public et ses critiques, *comme dans toutes les capitales d'Europe* ? L'élite fortunée de la ville semble vouloir se constituer des collections. S.M. le Roi Fouad 1^{er} donné [sic] généreusement l'exemple en achetant ces derniers temps quelques œuvres importantes. C'est de la part de l'Égypte une belle réponse au reproche que parfois on lui fait de ne trouver dignes d'intérêt que les fluctuations des prix du coton¹⁰²⁵.

Le jeune peintre belge Paul Haesaerts¹⁰²⁶ exprime ici la stupeur de l'artiste européen découvrant l'intense activité culturelle égyptienne de l'époque, mais ses paroles reflètent également

¹⁰²¹ Au 8 rue de l'Église Debbane, comme indiqué dans « L'Exposition de Peinture organisée par "Grammata" », *L'Égypte nouvelle*, n° 146, 11 avril 1925, p. 19 et p. 39.

¹⁰²² « L'Italica », dont le but était la diffusion de la culture italienne à l'étranger, voire la propagande politique fasciste, était une agence nationale italienne fondée à la fin de 1925 par Mussolini, dont un portrait est publié en ouverture du numéro spécial de *La Semaine égyptienne*, de Pâques 1927, consacré à l'événement cairote et au centenaire de Ludwig van Beethoven.

¹⁰²³ Des photographies de la manifestation, et des œuvres exposées, furent publiées par la revue illustrée en arabe *Al-Mussawwar*, n° 128, 25 mars 1927, reproduites dans *Tea with Nefertiti, op. cit.*, p. 31. L'événement eut une importante exposition médiatique, comme par *La Semaine égyptienne, idem*, dans lequel sont publiés les textes des conférences du président de « L'Italica », le Comte Visconti di Modrone, du Marquis Piero Misciatelli, de Giuliano Balbino, la reproduction des articles en italien publiés sur l'événement par *L'Imparziale*.

¹⁰²⁴ Comme il est intitulé le bref compte rendu de *La Semaine égyptienne*, numéro spécial, Pâques 1927, p. 26, illustré de deux œuvres de Mme Peyman 'Abdulla, pseudonyme de celle qu'on décrit comme une personne illustre passionnée d'art scandinave.

¹⁰²⁵ Paul Haesaerts, « Une manifestation d'art égyptien. Le Salon de la "Chimère" », *La Semaine égyptienne*, numéro spécial, Pâques 1927, p. 27. Nous soulignons. L'artiste poursuit : « autre fait encourageant : l'on peut constater que les visiteurs se font de plus en plus nombreux à ces manifestations d'art. Le peuple s'y intéresse ». Parmi les artistes exposés et « que l'on pourrait désigner comme authentiquement égyptiens », Haesaerts découvrait les statues de Moukhtar, appréciait le style de Bréval, critiquait les « scènes de la vie arabe » de Saïd, remarquait les aquarelles de Briens et les « déformations pleines de vérité » de Biasi, le dépouillement de Boeglin, le réalisme de Charobim, les réalisations architecturales de Lasciac.

¹⁰²⁶ Présenté comme « un bon peintre » par la nouvelle revue de Stavrinou (« Paul Haesaerts », *La Semaine égyptienne*, n° 17-18, 13 mai 1927, p. 22), Paul Haesaerts (1901-1974), qui dans l'après-guerre signera plusieurs documentaires sur des artistes comme Picasso ou Delvaux, à la même période que la parution de cet article sur le *Salon de la Chimère*, faisait paraître en Belgique le compte rendu de l'exposition d'art belge au Palais Tigrane à laquelle il avait sans doute participé : « Les arts plastiques. Lettre d'Égypte. Le Salon d'art contemporain au Caire », dans la revue artistique d'avant-garde *Sélection*, le 15 mars 1927. L'artiste flamand participera à d'autres Salons égyptiens, comme on peut le déduire des reproductions de ses toiles dans *La Semaine égyptienne*, n° 3-4, 13^{ème} année, 31 décembre 1930, p. 24.

la vivacité artistique de la capitale égyptienne qui foisonnait d'expositions, le plus souvent d'artistes étrangers. Jeanne Marquès constatait également : « S'il manque encore à l'Égypte des musées d'art moderne, il semble que les nombreuses et fort belles expositions de peinture qui ont lieu cette année se sont efforcées de combler ce vide¹⁰²⁷ ». Il nous paraît donc judicieux de nuancer le propos de Silvia Naef selon lequel au Caire « il n'y avait ni galeries ni d'autres endroits pour exposer [hormis] dans quelques salles communautaires et surtout au *Salon du Caire*¹⁰²⁸ ». Quelques galeries privées arrivaient même à mener « une véritable mission de propagande artistique¹⁰²⁹ » en Égypte : c'est le cas par exemple de l'exposition de peinture organisée en 1926 par Rose et Charles Vildrac¹⁰³⁰, galeristes parisiens qui « apport[èr]ent [...] des trésors », comme plusieurs Vlaminck et Signac, et qui, avec « leur tentative », se distinguèrent des « nombreuses expositions uniquement commerciales dont Alexandrie fut si souvent victime¹⁰³¹ », selon un rédacteur du *Magazine égyptien*. Ou encore de l'exposition de Naudette Montheny en 1930 donnant à voir des Foujita, entre autres « peintures modernes¹⁰³² ». Entre Alexandrie et Le Caire ces rendez-vous culturels sont tellement nombreux, qu'on arrivait même à s'en plaindre :

Que d'expositions, que d'expositions, devrions-nous dire avec l'accent de Mr. Perrichon s'écriant devant la mer : « Que de l'eau, que de l'eau ! » Aujourd'hui Exposition de la Cigale ; demain Exposition des Bienfaiteurs de l'Art ; après-demain, celle du peintre letton ou esquimau, et ainsi de suite toute la semaine. Il faut chaque jour, entre la conférence du professeur en vogue et le thé dansant des belles mondaines, aller gravement admirer des tableaux, des statues, des miniatures, des croûtes et des chefs-d'œuvre, du mystique et de l'érotique, du classique et du dadaïsme. Si ce n'était

¹⁰²⁷ Jeanne Marquès, « Salon 1927 », *L'Égyptienne*, 3ème année, n° 25, avril 1927, p. 19.

¹⁰²⁸ Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰²⁹ Raymond de Menache, « L'exposition de la galerie Vildrac », *Le Magazine égyptien*, 2ème année, n° 7, 1^{er} avril 1926, p. 20 b.

¹⁰³⁰ Charles Vildrac (1882-1971), était un écrivain et dramaturge – auteur du *Paquebot Tenacity* dont sans doute Georges Henein rend compte dans *Un Effort*, n° 47, octobre 1934, p. 22 –, fondateur avec Georges Duhamel du « Groupe de l'Abbaye », une communauté artistique et littéraire créée en 1906 à Créteil à laquelle participèrent Jules Romains, F. T. Marinetti et Valentine de Saint-Point, entre autres. Avec sa femme, la sœur de Duhamel, il dirigeait depuis 1910 une galerie d'art à Paris, où il exposait Renoir, Vlaminck, Signac, Matisse (« Galerie Vildrac, 11 rue de Seine », *Impressionniste & Moderne I*, Artcurial, catalogue de la vente du 30 mai 2017, p. 12-13). Le numéro précédant du *Magazine égyptien*, 2ème année, n° 6, 15 mars 1926, p. 29-30, avait fait paraître son texte « La Peinture moderne ».

¹⁰³¹ Raymond de Menache, « L'exposition de la galerie Vildrac », *op. cit.* Elle s'était tenue chez Paul Vermeulen, sans doute un galeriste d'Alexandrie.

¹⁰³² « On expose... », *Images*, n° 17, 12 janvier 1930, p. 24, reproduisait quelques œuvres exposées chez Krieger à Alexandrie, « après avoir passé par Honolulu, Pékin, Shangaï, Hongkong, Saïgon » : *Le chat* de Foujita, *Le voilier* de la japonaise Halicka, *Tête de femme* d'André Dignimont, *Femme égyptienne* d'Antonio Pietroni – qui exposait aussi au « Club Risotto » – et *Barques sur le Nil* de Bekki, un peintre sans doute égyptien qui exposait en même temps chez Nistri. Les autres artistes cités par la brève note sont Georges Sabbagh, Eric Detthow, Adrien-Pierre Bagarry, René Durey, Charles Kvapil, Juliette Juvin, et Edmond Ceria et Charles Picart Le Doux, des toiles de ces derniers figurant aussi dans l'exposition Vildrac en 1926.

pas peu élégant de s'exprimer ainsi, je dirais qu'on en attrape un écœurement, une phobie et quand arrivent de grands peintres aux expositions intéressantes, on n'a plus le courage de s'y rendre. On a épuisé toutes ses possibilités d'émotion artistique¹⁰³³.

Par le biais du Salon principalement, le monopole artistique institutionnel continuait néanmoins à être détenu par la « Société des Amis de l'Art », en matière de visibilité médiatique, de reconnaissance, de moyens d'organisation déployés, de nombre d'exposants. Même si « le groupe enthousiaste de La Chimère inaugure chaque année la saison de l'art¹⁰³⁴ », ses manifestations se déroulaient autour du *Salon du Caire* : soit en exposant en même temps que la tenue du Salon, dans un événement sans doute concurrentiel ou alternatif à l'exposition officielle, soit ses membres y participaient directement comme exposants. Par exemple, son *IIème Salon annuel égyptien* se tint en décembre 1927¹⁰³⁵, curieusement neuf mois seulement après le premier, qui avait correspondu avec le *VII^e Salon du Caire*. En 1928, le « Salon égyptien de la rue Antikhana » se tient également vers la fin de l'année, organisé par « l'Union égyptienne des artistes » dans le studio du peintre Hidayet, où étaient installées de nombreuses toiles, pastels, crayons, aquarelles ou sanguines¹⁰³⁶, en même temps sans doute que le *Salon du Caire*. L'année précédente, le groupe de « La Chimère » avait donc exposé rue Antikhana et, en même temps, aussi à l'exposition officielle, comme le constate Jeanne Marquès : « l'esprit novateur, frondeur même, de "La Chimère", eh bien, lui aussi est venu pour un mois se fixer au Salon¹⁰³⁷ ». Comme dans la salle des portraits-charges de Juan Sintès, décrite comme une « galerie de l'enfer de la matière brute » et fonctionnant comme « contrepartie » de l'œuvre du slave Serge Yourievitch et du français Gabriel Biessy, les sculpteurs ayant donné une marque unificatrice à celle que la critique définit étonnement comme « cette

¹⁰³³ Simplicissimus, « Expositions », *Images*, n° 18, 19 janvier 1930, p. 3. Nous soulignons. Monsieur Perrichon est évidemment le protagoniste de la comédie *Le Voyage de M. Perrichon* d'Eugène Labiche de 1860.

¹⁰³⁴ « Le Salon de la Chimère », *Images*, n° 12, 8 décembre 1929, p. 12-13.

¹⁰³⁵ Annoncé par Mahmoud Moukhtar, dans la lettre adressée aux artistes participants, le 17 octobre 1927, reproduite dans *Tea with Nefertiti*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰³⁶ Cent soixante-huit œuvres, selon l'article « Peinture. Le Salon égyptien de la rue Antikhana », *Le Magazine égyptien*, 4^{ème} année, n° 139, 1^{er} décembre 1928, p. 14. Parmi les « quelques bons envois voisinant, hélas, avec pas mal de croûtes », on trouve la statue *Ramsès* par Hidayet, le peintre Barur, Shaaban Zaki, Marguerite Daffa, Ednie R. Lily, Paul Frangopolo, Mohammed Hassan, l'aquarelliste Zaki Boulos qui « se borne trop à copier ».

¹⁰³⁷ Jeanne Marquès, « Salon 1927 », *op. cit.*, p. 19. L'écrivaine développe : « de cet esprit portent la trace les œuvres de Boeglin, de Bréval, de Biessy », en ajoutant : « qu'il me soit permis de dire qu'à la leur, je préfère une vision plus idéaliste du monde [...] Certains se plaisent à le recréer avec les yeux du rêve », *idem*.

éclectique manifestation d'art¹⁰³⁸ ». Le *Salon du Caire* rassemblait en effet des artistes « anglais, arméniens, égyptiens, espagnols, français, italiens, hellènes, hongrois, russes, tchécoslovaques, turcs, yougoslaves, suisses, suédois¹⁰³⁹ », mais la séparation basée sur la nationalité restait encore de mise, comme le magazine *Al-Mussawwar* le remarque : « au dernier étage consacré à la peinture à l'huile et aux pastels, presque chaque nation possède sa propre galerie, dont la plus grande est dédiée aux Égyptiens¹⁰⁴⁰ ». Il s'agissait bien majoritairement de galeries de portraits, voire de scènes orientalistes, comme quelques photographies de l'époque en témoignent¹⁰⁴¹.

Au-delà des différentes origines géographiques des artistes exposant au Salon, un seul et même style semblerait en effet avoir été majoritairement représenté, comme nous le comprenons de la critique d'époque qui arrivait parfois à avancer des suggestions sur les genres d'expositions qu'elle souhaitait visibles au Caire : « aussi demandons nous aux organisateurs d'expositions d'être un peu plus éclectiques¹⁰⁴² », suggérait *Images* en 1930. La revue se référait sans doute indirectement à l'exposition de peinture des « maîtres anciens et contemporains¹⁰⁴³ » qui se tenait à ce moment-là, en février 1930, au *Salon des Amis de l'Art*¹⁰⁴⁴, annoncée ainsi par Fouad 'Abdel Malek quelques semaines auparavant : « une sélection [était] déjà préparée de concert entre les principaux membres de la société et le Directeur Général des Beaux-Arts [...] afin de permettre aux collectionneurs ainsi

¹⁰³⁸ *Ibidem*, p. 21 et p. 20.

¹⁰³⁹ *Ibidem*, p. 21. Parmi les Égyptiens, Jeanne Marquès signalait Ragheb 'Ayad, Samiha Hamdi, Mounira Daoud Tékla, Amy Nimr, Mlle Farahat, Mlle Anhoury, Aïda Kamel bey 'Awad – Mme Tadros Ghaly –.

¹⁰⁴⁰ Compte rendu de l'inauguration du Salon du Caire, *Al-Mussawwar*, 20 décembre 1927, cité en traduction dans Sam Bardaouil et Till Ferrath, *Art et Liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte*, *op. cit.*, p. 56. La datation du document se référant à l'inauguration de « l'exposition égyptienne des Amis de la Société des Beaux-Arts » vers la mi-décembre reste néanmoins problématique, le *Salon du Caire 1927* s'étant tenu au printemps. Il est plus probable qu'il s'agisse d'une erreur d'année, le *Salon du Caire 1928* étant bien annoncé pour cette période de l'année (« Les expositions », *La Semaine égyptienne*, n° 23-24, juillet 1927, p. 16).

¹⁰⁴¹ Nous pouvons avoir un aperçu des œuvres exposées au *Salon du Caire 1927* dans la photographie de l'inauguration par le roi Fouad, reproduite dans le catalogue *Art et Liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte*, *op. cit.*, p. 56, et exposée à l'entrée de l'exposition *Art et Liberté* au MNAM « Georges Pompidou » en novembre-décembre 2016.

¹⁰⁴² Simplicissimus, « Expositions », *Images*, n° 18, 19 janvier 1930, p. 3.

¹⁰⁴³ Comme Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*, définit la « galerie de tableaux » qui était en train de se constituer, sous la direction de M. Allard, « d'accord avec de grands experts et artistes d'Europe ».

¹⁰⁴⁴ « Les expositions du Caire », *Images*, n° 23, 23 février 1930, p. 24, qui rend compte brièvement aussi de l'exposition de Batia Lichansky et d'Hidayet dans son atelier du Caire. L'article étant illustré majoritairement des reproductions d'œuvres de ces deux artistes, seulement trois reproductions concernent le *Salon des Amis de l'Art : Karnak* d'Henri Vergé-Serrat (1880-1966, peintre français influencé par le cubisme, qui revenait juste d'Haute Égypte grâce à une bourse du gouvernement), *Enfants qui jouent* de Diaz (probablement l'orientaliste français Narcisse Diaz de la Peña, 1807-1876), *Pêcheurs* de Jules Dupré (1811-1889, lié à l'École de Barbizon), ces deux admirés par Van Gogh. Il s'agit des seules informations sur les artistes et les courants picturaux montrés dans cette exposition que nous avons.

qu'au Gouvernement de faire leur choix¹⁰⁴⁵ ». Un choix qui était clairement orienté par la volonté et les goûts de certains membres de la « Société », comme Mahmoud Khalil sans doute.

Une autre rétrospective d'œuvres d'artistes du XVIII^e et XIX^e siècle avait déjà eu lieu en 1927, sous la direction de Gaston Wiet, directeur du Musée de l'Art arabe : il s'agissait alors d'une exposition thématique sur « Vues et portraits d'Égypte¹⁰⁴⁶ », dénotant encore une fois le penchant de la « Société des Amis de l'Art » pour un certain orientalisme en peinture. Ajoutons qu'au catalogue des *Salons du Caire* étaient aussi parfois inscrites des œuvres du peintre baroque flamand Vandermeulen (1632-1690), du portraitiste de Louis XIV Nicolas de Largillière (1656-1746) et, plus proches chronologiquement, de Rodin, Courbet, Cottet, ou du nabi Maurice Denis¹⁰⁴⁷. De plus, vers 1934-35, sans doute sous l'impulsion du nouveau Contrôleur général des Beaux-Arts, Georges Rémond, une sorte de « jumelage artistique » semble se mettre en place entre l'Égypte et la France, quand par exemple en 1934 se tient « Une exposition de l'art égyptien à Paris¹⁰⁴⁸ » et l'année suivante une « Exposition de Peinture Française contemporaine¹⁰⁴⁹ » au Caire. Cette dernière, soutenue directement par la France, se tenait en même temps que le *Salon du Caire*, et donnait la possibilité au public cultivé de l'élite cairote de vivre ainsi un peu à l'heure de Paris, dont il admirait ce qu'on lui présentait comme être *la* peinture française contemporaine¹⁰⁵⁰, qu'il comparait, très probablement avec (un faux) enthousiasme, à *la* manifestation artistique égyptienne, le *XV^e Salon des Amis de l'Art*, patronnée, lui, par le gouvernement égyptien.

Vers la fin de l'année 1928 commence une nouvelle période pour la vie artistique égyptienne, enfin centralisée dans la figure du Directeur général des Beaux-Arts, poste auquel le gouvernement égyptien nomme le conservateur-adjoint du Musée du Louvre, rien de moins que

¹⁰⁴⁵ Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *Images*, n° 14, 22 décembre 1929, p. 37.

¹⁰⁴⁶ « Les expositions », *La Semaine égyptienne*, n° 23-24, juillet 1927, p. 16, qui contient un appel « aux amateurs possédant des œuvres de cette nature », en particulier des peintures et des gravures.

¹⁰⁴⁷ Propos rapportés par Prosper-Jacques Le Brun, « Le Salon du Caire », *La Semaine égyptienne*, 31 décembre 1930, p. 31.

¹⁰⁴⁸ G. D., « Une exposition de l'art égyptien à Paris : les tapisseries coptes aux Gobelins », *La Bourse égyptienne*, n° 78, 5 avril 1934, p. 1, illustré de deux photographies des œuvres.

¹⁰⁴⁹ « Exposition de Peinture Française contemporaine », *La Bourse égyptienne*, 3 avril 1935.

¹⁰⁵⁰ Voir *infra* pour l'analyse de cette exposition.

« une des plus représentatives personnalités *françaises* du monde des arts¹⁰⁵¹ ». En plus de l'exigence de rationaliser les subventions à un nombre de plus en plus grand d'aspirants artistes égyptiens, le rôle d'Hautecœur était plus qu'attendu dans le milieu culturel égyptien :

Une organisation des Beaux-Arts en Égypte s'imposait. Jusqu'en 1927 on avait songé à bien des choses : modifications des programmes de l'enseignement, création d'écoles, développement de l'Université, mais le Gouvernement, en matière artistique, se contentait d'entretenir des boursiers en France et à Rome, sans avoir au Ministère même, une direction centralisatrice, capable de grouper les multiples initiatives jusqu'alors sans cohésion, de stimuler les talents particuliers, d'assurer l'unité d'enseignement dans les différentes écoles d'art et de dessin, d'établir des projets d'exposition et de cité des Beaux-Arts¹⁰⁵².

Le problème des politiques muséales en Égypte avait été soulevé avant même la fondation de l'École des Beaux-Arts, et continuait à animer tous les acteurs du milieu artistique florissant dans le pays. La nomination de Hautecœur visait à la réalisation d'un projet de centralisation des institutions culturelles, la « Cité des Beaux-Arts » à El 'Aggouza, près de Guezireh¹⁰⁵³, dans lequel créer et insérer le Musée de l'Art Moderne, pour lequel l'État procédait depuis quelques années à l'achat d'œuvres anciennes et modernes et d'artistes égyptiens exposant au *Salon du Caire*¹⁰⁵⁴.

Dans le débat autour de la redécouverte, de la contribution, de l'actualisation de la

¹⁰⁵¹ N. D'Aubigné, « Une belle figure des Beaux-Arts Égyptiens : M. Louis Hautecœur », *Le Magazine égyptien*, 4ème année, n° 142, 22 décembre 1928, p. 21. Nous soulignons.

¹⁰⁵² *Idem.* Fouad 'Abdel Malek, dans « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*, allait expliquer ce projet de « Cité des Beaux-Arts » (voir *supra*) et communiquer que le gouvernement allait constituer le Comité des Beaux-Arts, présidé par le ministre de l'Instruction publique et « composé de chefs d'Administrations intéressées ainsi que de quelques personnalités égyptiennes et étrangères compétentes », par décret royal daté de 1927.

¹⁰⁵³ Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*, parle d'« un projet de grande envergure en concentrant et en groupant musées, écoles, académies, bibliothèques et expositions, dans un même et seul emplacement afin de rendre la tâche des intéressés en instruction, documentation, études comparées, etc.... plus facile et plus pratique ». Un tel projet, comprenant également le Musée de l'Art Arabe, n'a jamais abouti.

¹⁰⁵⁴ Probablement à partir de l'édition de 1928 justement, comme le remarque Jeanne Marquès, « Salon 1929 », *op. cit.*, p. 27 : « cette heureuse initiative est un encouragement d'autant plus grand qu'un certain nombre de ces œuvres sont signées de noms égyptiens », parmi lesquels l'écrivaine souligne ceux des femmes : Mlles Daffa, Amy Nimr, Sabihé Rouchdy, Suzanne 'Adly, dont l'État égyptien venait d'acquérir l'œuvre intitulée *Négresse*. Des achats de l'État de 1928 afin de constituer le fond du Musée, Prosper-Jacques Le Brun, « Le Salon du Caire », *op. cit.*, mentionnait aussi, parmi les Égyptiens, l'œuvre « très "carte postale" » de Sabbagh, la « détestable pastiche » d'Ahmed Sabry et la « bonne peinture » de Mahmoud Saïd ; des étrangers habitant en Égypte : Beppi[-Martin], Biessy, Bréval, Innocenti ; des « étrangers d'autres pays » : Vander Meulen, Largillière, Bourdelle, Rodin, Courbet, Collet, Maurice Denis, Marquet avec *Paysage d'Assouan*, défini comme « un beau, un pur joyau [...] parmi *trop de bijoux faux* qu'abrite le Palais des Beaux-Arts » (nous soulignons). Voir dans les annexes iconographiques la reproduction de l'article signé par Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *op. cit.*, p. 37-40, amplement illustré sur trois pages « d'une sélection d'œuvres d'art qui formeront le noyau du futur Musée » (images 39-41) : des sculptures de Bouchard, Bourdelle et Rodin, des bas-reliefs de Turin et Damman, des tableaux de Biessy, D. Boniton, 'Ayad, B. Martin, Hassan, Innocenti, Sabbagh, H. Martin, M. Saïd, puis Denis, A. Besnard, J. Vernet, Lebrisque, Panini, Sabry.

composante « égyptienne », traditionnelle et populaire, des arts plastiques qu'on pratiquait de plus en plus massivement dans les couches les plus aisées de la société, qu'on exposait dans des manifestations variées, l'institution par la Société des Nations du premier Congrès international des arts populaires, à Prague en 1928, fut un enjeu important dans le contexte culturel international, auquel l'Égypte prit part. Le peintre Naghi, revenu de Paris où il avait reçu la légion d'honneur, en fut le délégué égyptien, participant aux discussions diplomatiques et idéologiques qui s'animaient en Europe autour des arts « premiers », dont des nombreux spécimens arrivaient depuis les colonies, sur la question de leur valeur archéologique et anthropologique et de leur exposition en tant qu'objets ethnographiques. Les tensions entre exigences scientifiques et impératifs politiques caractérisant l'Institut international de coopération intellectuelle, dont le Congrès était le promoteur¹⁰⁵⁵, s'animèrent aussi du côté égyptien. Naghi défendit à Prague la cause de l'art populaire égyptien contre le nouveau directeur des Beaux-Arts, qu'il accusait de mal le représenter. L'attitude hardie du peintre alexandrin lui valut la disgrâce des autorités après la plainte déposée par Hauteceur, et sa mise à la retraite anticipée en tant qu'attaché culturel. Dans l'édition suivante du *Salon du Caire*, en 1929, ce ne fut sans doute pas un hasard que « l'extrême sollicitude » de la famille royale concerna en particulier la fabrique de céramique de Rod el-Farag fondée par Hoda Charaoui, et un artisan verrier qui reçut le soutien du gouvernement pour aller parfaire son art en Europe. « Ce faisant, Leurs Majestés Royales ont consacré les arts mineurs d'Égypte¹⁰⁵⁶ », lisait-on dans la revue de Charaoui Pacha, *L'Égyptienne*.

Le projet de la mécène égyptienne d'installer une manufacture et une École de céramique dans le quartier pauvre de Rod el-Farag, au nord du Caire, avait été en 1923 un *waqf*, un legs pieux à une œuvre charitable, que Charaoui avait couplé avec l'engagement de l'Union Féministe Égyptienne [*Ittihad al-nisa' al-misryi*] qu'elle avait fondée à la même période, proposant

¹⁰⁵⁵ Pour plus d'informations, se référer à Annamaria Ducci, « Le musée d'art populaire contre le folklore. L'Institut International de Coopération Intellectuelle à l'époque du Congrès de Prague », *Revue germanique internationale*, n° 21, 2015, p. 133-148, en ligne depuis le 29 mai 2018 : <http://journals.openedition.org/rgi/1525>, consulté le 19 juillet 2018.

¹⁰⁵⁶ Jeanne Marquès, « Salon 1929 », *L'Égyptienne*, 5ème année, n° 46, février 1929, p. 30. Le vase acheté par la Reine, « exécuté par des enfants du pays », est reproduit dans une photographie de « quelques poteries de l'École de Céramique de Rod el Farag », *ibidem*, p. 26.

gratuitement aux habitants, surtout aux filles non scolarisées, une formation pratique visant à « procurer du travail aux jeunes artistes égyptiens¹⁰⁵⁷ ». La construction et la gérance de la fabrique, ainsi que sa direction artistique, sont supervisées et organisées par le Français James Coulon, professeur de peinture à l'École des Beaux-Arts, probablement depuis sa fondation. Selon l'analyse de Nadia Radwan¹⁰⁵⁸, le choix de la poterie, forme d'artisanat par laquelle retrouver « les vieilles formules d'un art si essentiellement national¹⁰⁵⁹ », rassemblait l'idéal de renaissance d'un savoir-faire millénaire et la conviction d'une unité nationale égyptienne, enfin indépendante, formée par les deux composantes historiques et religieuses de l'Égypte, musulmane et copte, pratiquant toutes les deux traditionnellement l'art de la céramique. Membre de la « Société des Amis de l'Art », Charaoui exposait régulièrement les meilleures pièces de la manufacture au *Salon du Caire*, manifestation que nous savons ouverte au début seulement aux beaux-arts : le Salon exposait encore en 1932 des objets en céramique, œuvres de la Suédoise Gerda Osterlund¹⁰⁶⁰. En 1924, en délaissant les tableaux et les statues du *Salon des Amis de l'Art*, un collaborateur anonyme de *L'Égypte nouvelle* décrivait avec émerveillement « un coin du Salon où l'on passe, distrait » :

Il y a là quelques assiettes, une amphore, artistiquement travaillées en style arabe, de ces écritures enchevêtrées, étranges et nostalgiques. La vieille céramique arabe aux dessins patients et ingénieux, aux couleurs chaudes et passionnées, aurait-elle trouvé des amis, des apôtres qui veulent la faire revivre ?¹⁰⁶¹

S'agissant sans doute de Naghi, le peintre salue l'initiative de « La Grande Égyptienne » comme ayant « une portée véritablement nationale », puisque sa spécialisation dans la plus pure tradition

¹⁰⁵⁷ « Les Céramiques de Rod-El-Farag », *Un Effort*, « Supplément du Salon des Essayistes 1935-1936 ».

¹⁰⁵⁸ Nadia Radwan, « Between Diana and Isis : Egypt's "Renaissance" and Neo-Pharaonic Style (1920s-1930s) », *op. cit.*

¹⁰⁵⁹ « Mondanités », *Images*, n° 58, 26 octobre 1930, p. 9, qui rend compte du retour de Coulon au Caire et à la direction de la fabrique, après l'avoir quitté sans doute vers 1927, quand l'École des Beaux-Arts du Caire, où il était en poste, avait fermé ses portes.

¹⁰⁶⁰ J[ean] M[oscatelli], « Les arts. Au XII^e Salon du Caire », *La Semaine égyptienne*, n° 14-15, 6^{ème} année, 31 mars 1932, p. 18, qui se réfère à des tasses à café, des assiettes et des vases. Gerda Österlund (1875-1942) était une artiste suédoise spécialisée dans la peinture sur porcelaine, installée en Égypte où elle travaillait aussi pour la famille royale.

¹⁰⁶¹ X..., « Le long de la cimaise. Le Salon des Amis de l'Art », *L'Égypte nouvelle*, n° 92, 29 mars 1924, p. 7, dont l'auteur serait sans doute le peintre Naghi, signataire de la suite de l'article sur les arts en Égypte. « Les Céramiques de Rod-El-Farag », *Un Effort*, *op. cit.*, dans la liste des expositions auxquelles participa l'École de Céramique, mentionne le *Salon du Caire* seulement pour l'année 1933, année de la participation aussi à l'exposition au Royal Automobile Club d'Égypte. À l'*Exposition Agricole du Caire* de 1930 et de 1931 les céramiques de Rod el-Farag avaient reçu respectivement la médaille d'or et la « grande médaille d'or » ; au *Salon 1934* elles étaient classées hors concours, comme nous en informe Jeanne Marques, « Salon 1934 », *L'Égyptienne*, n° 103, 10^{ème} année, juin 1934, p. 16, dont une page entière est consacrée à la photographie des céramiques exposées, *ibidem*, p. 15. Voir la reproduction dans les annexes iconographiques : image 42.

arabe permet à l'usine de céramique « de conserver, de perpétuer *ce goût et cet art supérieurs* qui semblaient perdus pour jamais¹⁰⁶² ». « L'objectif principal de Hoda Charaoui ét[ant] d'élever le statut des arts "mineurs" à celui d'arts "majeurs"¹⁰⁶³ », elle permit à des jeunes d'aller parfaire leur formation en France, à la Manufacture de Sèvres, en arrivant donc à « ressusciter cette industrie d'art illustrée par leurs aïeux¹⁰⁶⁴ ». La production de Rod el-Farag obtient du succès même à l'international, « tant en Europe qu'en Amérique¹⁰⁶⁵ », remarque sans doute en exagérant *Images* en 1930. *L'Égyptienne*, l'organe de l'Union Féministe Égyptienne, consacre aux exploits de l'école de céramique fréquentée par ses élèves des numéros spéciaux à partir de 1926, quand a lieu une grande exposition à l'Hôtel Continental du Caire qui fut « une véritable révélation¹⁰⁶⁶ » pour le public de l'élite cairote, provoquant une émotion et un étonnement face à l'art traditionnel égyptien rappelant les expositions orientales de la « Société des Amis de l'Art » d'Alexandrie. L'entreprise de Charaoui donnait à la céramique le charme d'un art à la mode qu'on achetait et qu'on admirait même à Paris, au *Salon des Artistes Français* en 1927¹⁰⁶⁷. Une liste des expositions « privées, nationales et universelles¹⁰⁶⁸ » auxquelles l'École de Céramique de Rod el-Farag a participé sera d'ailleurs publiée par *Un Effort*, dans son « Supplément du Salon des Essayistes 1935-1936 ». Pour l'occasion, Georges Henein, alias Serge Ghonine, louera lui aussi « les résultats de l'expérience osée par Madame Hoda Charaoui Pacha », dont l'École « représente pour l'Égypte un foyer d'où

¹⁰⁶² X..., « Le long de la cimaise. Le Salon des Amis de l'Art », *op. cit.*, p. 7. Nous soulignons. Comme il est expliqué en note, l'article se réfère évidemment à Hoda Charaoui Pacha, meneuse de ce projet qui en était à un stade embryonnaire : « un terrain, au Caire, est acheté par ses soins pour y élever bientôt une importante manufacture ». Naghi, « À l'École des Beaux-Arts », *idem*, y dévoilait également le futur rôle de Coulon, qu'il décrivait comme professeur de « décoration arabe » ; il saluait « son activité surprenante qui déborde le cadre d'un enseignement scolaire » et la « communion étroite entre l'élève et le maître », ce dernier laissant se développer chez le jeune « son goût d'abstraction ».

¹⁰⁶³ Nadia Radwan, « Between Diana and Isis: Egypt's "Renaissance" and Neo-Pharaonic Style (1920s-1930s) », *op. cit.* Nous traduisons.

¹⁰⁶⁴ « Les Céramiques de Rod-El-Farag », *Un Effort, op. cit.* Avant même la construction de la fabrique, « plusieurs ouvriers [étaient] partis à ses frais étudier la céramique à Sèvres », racontait Naghi, « À l'École des Beaux-Arts », *op. cit.*

¹⁰⁶⁵ « Mondanités », *Images*, n° 58, 26 octobre 1930, p. 9.

¹⁰⁶⁶ « Les Céramiques de Rod-El-Farag », *Un Effort, op. cit.*, qui décrit les pièces qu'y étaient exposées : « des vases et plats en "grattage" aux chaudes couleurs d'Égypte », dont les dessins étaient des « compositions originales des artistes et inspirés de la tradition ancienne ». Une autre « Grande Exposition » à l'Hôtel Continental eut lieu en 1932.

¹⁰⁶⁷ *Idem*. En particulier, un « essai de décoration en couleur fut tenté avec succès » avec la réalisation de carreaux en céramique « particulièrement appréciés des amateurs », *idem*.

¹⁰⁶⁸ *Idem*. Sont citées les expositions internationales de Liège en 1930 et de Bruxelles en 1935, où l'École de Rod el-Farag avait reçu les deux fois le « grand diplôme d'honneur ».

surgiront des vocations nouvelles, une source de perfectibilité¹⁰⁶⁹ ». Il décrira les céramiques comme « surprenantes », comme « d'exemplaires et irréprochables travaux » :

La technique est presque toujours à la hauteur de l'inspiration. Cette dernière, sauf quand elle provient ou s'accompagne de réminiscences pharaoniques, témoigne d'un sentiment très sûr des valeurs plastiques. D'où l'élégance et le délié qui enrichissent le moindre bibelot. Chaque chose est conçue et achevée suivant une volonté d'harmonie qui réjouit le regard¹⁰⁷⁰.

Selon le jeune pamphlétaire contestataire, à Rod el-Farag « les doigts encore inexperts des jeunes artisans apprennent la promptitude et l'habileté du métier » et sont surtout « des gestes aussi utiles au devenir d'un pays¹⁰⁷¹ ». Charaoui, pionnière dans la conception de la culture et de l'art comme des vecteurs d'identité nationale, a donc été à l'origine d'un projet de renaissance artistique basé sur les arts traditionnels et artisanaux qui, tout en regardant au savoir-faire français, aspirait à une revalorisation du patrimoine égyptien qui sera reprise et développée dans les années 1940 et 1950 par une génération d'artistes et de pédagogues égyptiens qui gravitent autour de Habib Gorgui.

Au *Salon des Essayistes* de 1936, l'exposition des céramiques de Rod el-Farag mène à l'acquisition de plusieurs pièces par le gouvernement égyptien, à destination du Musée d'Art Moderne du Caire finalement inauguré en 1930, quand Hauteœur avait repris ses fonctions¹⁰⁷² en comprenant aussi la direction de l'École des Beaux-Arts¹⁰⁷³. Le peintre Mohammed Naghi écrit pour l'occasion « Une politique des Beaux-Arts en Égypte » :

L'État, entrevoyant une fonction sociale réservée aux Beaux-Arts, s'est engagé à conduire les destinées artistiques du pays. Cette politique s'imposait à l'exemple d'une religion d'État. ...Mais l'instruction lente des masses qui dure depuis 1908 fait dévier l'intérêt [de] nos artistes formés au cours de ces vingt-trois années... !!¹⁰⁷⁴

Encore en juin 1934, au décès de Moukhtar, Ceza Nabaraoui s'exclame : « Le musée d'art moderne ? Qui le connaît ? Et combien d'œuvres d'artistes égyptiens possède-t-il ? [...] Incroyable

¹⁰⁶⁹ Serge Ghonine, « L'école de céramique de Rod el Farag », *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 20. Il considère en effet que celle de la manufacture est « une activité artistique qui tiendra, demain, tout ce qu'aujourd'hui promet », et conclut : « si nous attendons mieux, c'est que nous ne craignons pas d'être déçus ».

¹⁰⁷⁰ *Idem.*

¹⁰⁷¹ *Idem.*

¹⁰⁷² Hauteœur avait décidé de reprendre ses fonctions au Louvre, sans doute vers 1928 ou 1929, en interrompant les projets qu'il avait conçus et en laissant son poste vacant, comme nous en informe Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *Images*, n° 14, 22 décembre 1929, p. 37.

¹⁰⁷³ « Mondanités », *Images*, n° 32, 27 avril 1930, p. 22.

¹⁰⁷⁴ Effat Naghi et al., *Mohamed Naghi (1888-1956) : un impressionniste égyptien*, Sahafiyin, Le Caire, 1988, p. 33.

négligence de la part du département des Beaux-Arts dont la mission consiste pourtant à encourager l'Art et à le protéger !¹⁰⁷⁵ » Le nouveau musée s'enrichissait en effet principalement par le biais d'acquisitions de la part du gouvernement, « secondée[s] par la libéralité de généreux donateurs¹⁰⁷⁶ », dans la même veine orientaliste que nous avons déjà observée d'abord à l'École des Beaux-Arts, puis au *Salon du Caire*. Malgré des « moyens restreints » déjà en 1932, le Contrôleur général des Beaux-Arts, Claude Terrasse, énumère les nouveaux achats, d'abord d'œuvres d'artistes locaux, de toutes origines confondues mais considérés génériquement comme égyptiens : Naghi, Saïd, Biessy, Boeglin, Hussein 'Amin, Beppi-Martin, Garabedian. Il s'agissait là aussi de scènes de vie locale, comme celles qui constituaient principalement les legs au musée de la part d'Égyptiens, « et parmi ceux-ci nous comptons les Européens qui sont Égyptiens de cœur », précisait *Images*, qui consacrait une double page à la reproduction de quelques-unes de ces œuvres¹⁰⁷⁷. Parmi les donations privées, la revue cite celle du Baron de Menache, de monsieur Farah-Farah¹⁰⁷⁸, de Verrucci bey, d'Émile Miriel¹⁰⁷⁹, à laquelle le *Salon du Caire 1932*, dont Terrasse était également chargé¹⁰⁸⁰, consacre une salle qui « pourrait facilement être signée école Théodore Frère¹⁰⁸¹ », selon l'avis de Jeanne Marquès. Visiblement, l'habitude des comparaisons, sans parler des émulations, tardait à mourir tant du côté de la production comme de celui de la réception, dans un pays comme l'Égypte où les arts plastiques avaient été introduits tout d'abord en suivant des modèles européens.

¹⁰⁷⁵ Ceza Nabaraoui, « Pour que l'œuvre de Moukhtar revienne à l'Égypte », *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁷⁶ « Les nouvelles acquisitions du Musée d'art moderne », *Images*, n° 172, 31 décembre 1932, p. 13.

¹⁰⁷⁷ Voir dans les annexes iconographiques la reproduction de l'article richement illustré (image 43). De ces œuvres, déjà les titres sont significatifs des scènes représentées : *Les Fellahines* par Biessy, *Le boab* [baouab ?] par Garabedian, *Bord du Nil* par Beppi-Martin, ainsi que *Rue du Caire* par un certain Seguignac.

¹⁰⁷⁸ Remarquons que Farah-Farah sera ce chercheur que Gabriel Boctor remerciera dans *Un Effort* pour l'accès aux catalogues des Salons dont il sera question dans « Le mouvement artistique en Égypte avant 1923 », *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁷⁹ De ces legs, l'article *d'Images*, *idem*, citait respectivement : *Les Danseurs* du Hongrois Rodney Gyula et une nature morte ; un double dessin de Mancini, dont *l'Étude* de nu reproduite ; des esquisses décoratives de H. Bertaux. Du legs Miriel sont mentionnées les œuvres de Berchère, de Marilhat et un paysage par Sabbagh, également reproduit.

¹⁰⁸⁰ Comme le remarque Jeanne Marquès, « Salon 1932 », *L'Égyptienne*, n° 78, 8ème année, avril 1932, p. 34.

¹⁰⁸¹ Selon Jeanne Marquès, *idem*, qui se référerait à Charles-Théodore Frère (1814-1888), un peintre orientaliste français installé au Caire dans les années 1850, longtemps le peintre officiel de la Cour égyptienne.

Chapitre 3 : Modernismes et futurismes en Égypte

Présences modernistes

Depuis au moins le milieu des années 1920 les expérimentations artistiques européennes commençaient à se faire une place dans les manifestations d'art d'Égypte, avec un décalage¹⁰⁸² d'au moins une quinzaine d'années par rapport à la réception européenne¹⁰⁸³. La plupart du temps, toute initiative qui déviait du cadre stéréotypé de l'art académique, réaliste ou orientaliste, était néanmoins la cible de railleries et d'incompréhensions. Par exemple, l'exposition Vildrac à Alexandrie en 1926, montrant sans doute pour la première fois en Égypte des tableaux de Vlaminck et des aquarelles pointillistes de Signac, « cet enchanteur des transpositions aux hardiesses délicieuses », comme le définit De Menache, « laissa le grand public à peu près indifférent¹⁰⁸⁴ ». Dans les œuvres apportées par Vildrac le maître fauve en particulier « montrait [...] le meilleur de son génie violent et puissamment évocateur », selon le critique, capable d'« uni[r], par quel tour de génie ? Le romantisme à la sobriété¹⁰⁸⁵ », chose quasiment inouïe dans le pays épris d'un autre genre de romantisme. Selon le critique du *Magazine égyptien* qui en rend compte, Maurice de Vlaminck a un « romantisme dans l'art de faire exprimer à un motif ce qu'on croyait impossible qu'il exprimât », dépassant donc le plat réalisme surexposé dans les Salons d'Égypte. « Rien du trompe-l'œil. C'est peu à peu que les couleurs vous décèlent leur secret » dans cette œuvre aux « beautés un peu

¹⁰⁸² « Il convient de noter que le public d'Égypte était, comme dans une province lointaine, toujours de cinquante ans en retard pour la littérature et de cent ans pour la peinture et la musique », expliquera Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte, op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁸³ Rappelons qu'en 1907, année de la rétrospective Cézanne, Picasso peignit le tableau fondateur du cubisme et même de tout l'art moderne, *Les Femmes d'Alger*. Georges Braque le définit comme « l'annonce nécrologique de la peinture » en 1908, quand il acheva de peindre sa *Baigneuse* et tint sa première exposition personnelle, à Paris chez Daniel-Henri Kahnweiler, inspirant au critique d'art Louis Vauxcelles le néologisme de « cubisme ». Le préface du catalogue fut rédigé par Guillaume Apollinaire.

¹⁰⁸⁴ Raymond de Menache, « L'exposition de la galerie Vildrac », *Le Magazine égyptien*, 2ème année, n° 7, 1^{er} avril 1926, p. 20 b et 20 d.

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*, p. 20 b. Par la description de la gamme des couleurs « volontairement assourdie, harmonie, dramatisée » et par la reproduction du tableau *La Ferme*, nous supposons que les toiles de Vlaminck exposées à Alexandrie par Vildrac furent de celles composées par le peintre après la dissolution du groupe des « fauves », où était forte l'influence de la simplification des formes de Cézanne et de son chromatisme plus « sobre » justement.

étranges [qui] déroutent tout d'abord », celle des « fauves » bien représentée dans cette exposition alexandrine¹⁰⁸⁶. Raymond de Menache ne peut donc que regretter l'incompréhension du public :

Alors que *de médiocres productions font fureur*, les chefs-d'œuvre de Vlaminck, de Signac, de Waroquier sont, sinon décriés, du moins ignorés, et c'est pire. Ce que je souhaite, c'est que cette quasi-indifférence n'ait pas découragé les efforts. Ce n'est pas en une seule fois que l'on conquiert à l'Art un public inattentif¹⁰⁸⁷.

Si ce critique alexandrin est somme toute confiant en la capacité du public aisé fréquentant les expositions d'art de se familiariser et d'apprécier finalement ce qu'il appelait « [le] langage inconnu, et que l'on comprend¹⁰⁸⁸ » des grands artistes modernistes, la plupart de la critique en reste à des mots d'ironie et de sarcasme, et la réception du public froide, sinon moqueuse.

« Mais l'espèce de ces arbitres du bon goût est-elle vraiment disparue ?¹⁰⁸⁹ », se demandait de façon rhétorique l'auteur d'un article paru dans *Les Cahiers de l'Oasis* au début de 1923, à la même période où il se tenait le premier Salon de la « Société des Amis de l'Art ». Présentant le peintre russe Joseph Constantinovsky¹⁰⁹⁰, il remarquait comme le public égyptien, « toujours égal à lui-même », avait jugé en « profane vulgaire¹⁰⁹¹ » – avec incompréhension, étonnement, moquerie – les œuvres du peintre oriental. L'article s'ouvrait donc avec ce préambule :

Le but de la peinture est, aux yeux du public peu éclairé, la reproduction intégrale de la nature. Il aime retrouver dans les tableaux une impression de relief, de trompe-l'œil, et la minutie lui paraît agréable. Il demande à un portrait, avant toute autre qualité, une ressemblance photographique, s'attache à la perfection des détails, au rendu exact des étoffes [...]. Tout écart à la transcription de la nature, telle qu'il la conçoit, est une preuve de non savoir, de maladresse¹⁰⁹².

Constantinovsky lui, en considérant « comme tous *les véritables artistes* [que] l'art, quel qu'il soit, ne consiste point à copier le réel pour en donner l'illusion », soutenait même que « *pour*

¹⁰⁸⁶ Comme Othon Friesz, Albert Manguin, Henri Marquet. Comprenant également deux petits Renoir et des toiles des postimpressionnistes Henri Ottmann, Maximilien Luce, Henri Lebasque, elle rassemblait des œuvres des peintres de « L'Abbaye » : Berthold Mahn, Charles Picart le Doux, Henri Doucet, ainsi que d'Henry de Waroquier, de Marcel Roche, d'Étienne Morillon, de Stanislas Lépine, de Jeanne Selmersheim, proche de Signac.

¹⁰⁸⁷ Raymond de Menache, « L'exposition de la galerie Vildrac », *op. cit.*, p. 20 b. Nous soulignons.

¹⁰⁸⁸ *Idem*, en se référant aux paysages d'Henry de Waroquier.

¹⁰⁸⁹ Mauric-Rocher, « Joseph Konstantinovsky : le peintre », *Les Cahiers de L'Oasis*, n° 8, 1ère série, 1923, p. 126.

¹⁰⁹⁰ Artiste né en 1892 en Palestine, il avait grandi et fréquenté l'Académie des Beaux-Arts à Odessa, avant de fuir la guerre civile et rejoindre son pays natal, puis l'Égypte, au début des années 1920, pour finalement s'installer à Paris où il sera connu comme Joseph Constant. Pour plus d'informations, se référer à la notice bio-bibliographique en annexe.

¹⁰⁹¹ *Idem*.

¹⁰⁹² *Idem*. Nous soulignons. Le passage suit la reproduction de *Maternité* (voir *infra*), et rapporte une citation de *La Technique des Peintres* par G. Goulinat ; notons les détails techniques accompagnant le texte et le distinguant nettement des critiques d'art que nous avons vues jusque-là traitant des expositions d'art en Égypte.

être vrai le peintre doit absolument s'interdire d'imiter¹⁰⁹³ ». Le critique éclairé signataire de l'article, à propos de ce peintre qui allait bientôt faire partie du groupe de « La Chimère », déclare : « au lieu d'être un photographe ou un simple copiste, [C]onstantinovsky est lui-même un créateur ». Très influencé par le cubisme, l'artiste ne se considérait pourtant pas comme cubiste, et d'ailleurs « Joseph [C]onstantinovsky ne cube pas¹⁰⁹⁴ », précisait l'article, mais il rendait « hommage aux peintres cubistes pour *les admirables efforts de libération* qu'ils ont tentés, [pour avoir] *osé briser les formes anciennes*¹⁰⁹⁵ ». Un effet de cassure des lignes et une volonté manifeste de réinterprétation des formes classiques est ce qu'on perçoit clairement à la vue de sa *Maternité* par exemple, illustrant le long article des *Cahiers de l'Oasis* consacré au peintre¹⁰⁹⁶ : le sujet très classique de la *pietà* est lu à travers une approche cubiste très personnelle, déformant parfois les corps (voir l'anatomie du bassin et la position des pieds et de la main du Christ), mais jouant aussi avec les effets d'ombre si caractéristiques du monochromatisme du cubisme analytique, pour reproduire comme dans un miroir ou par un effet d'écho le visage de la Vierge, en profondeur et presque en transparence. La géométrisation des formes de cette première phase de la recherche de Picasso que Constantinovsky semble citer est toutefois à peine ébauchée ici – les cylindres des membres, les triangles du voile –, même si son trait ferme semble obéir presque uniquement à une exigence de géométrie où la ligne est soit droite soit courbée de façon à tracer un hémisphère – la cuisse du Christ, le voile sous le menton de la Vierge –.

Quant à la réception en Égypte des expérimentations cubistes, *Le Magazine égyptien* par exemple, en présentant l'exposition de Picasso à Paris, chez Rosenberg en avril 1924, parcourt les phases de sa recherche aboutissant à la création du cubisme en ces termes ironiques :

¹⁰⁹³ Mauric-Rocher, « Joseph Konstantinovsky : le peintre », *op. cit.* Nous soulignons. L'article fournit les explications de l'essai *Du Cubisme et des moyens de le comprendre* par Albert Gleizes, premier ouvrage théorique sur le mouvement artistique, dont sont même données les références des citations insérées dans le texte.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, p. 129 et p. 128.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*, p. 129, note de bas de page. Nous soulignons. La citation reporte une déclaration récente du peintre lui-même à l'un des deux rédacteurs de la revue alexandrine (un dessin à l'encre de Chine représente Mauric-Rocher dans le même numéro de la revue, à la p. 131 : il s'agit de Morik Brin sous pseudonyme), l'autre étant Fernand Leprette.

¹⁰⁹⁶ Reproduite en noir et blanc, avec une autre peinture à l'huile : *Jeune aveugle*, dans *Les Cahiers de l'Oasis*, n° 8, 1^{ère} série, 1923, p. 125. Voir dans les annexes iconographiques la reproduction de ce tableau dont nous ignorons, malgré nos recherches, si telles étaient les couleurs réelles (image 44).

Picasso, le toujours riant Picasso, le peintre génial qui ne connaît pas le doute, dont l'œuvre est une source bouillonnante qui ne connaît aucune entrave, a subi une nouvelle métamorphose. *Sa présomption* l'avait poussé à se frayer une voie originale, qui l'avait conduit à *une impasse*. Mais ce ne fut pas la catastrophe. Moitié volontairement, moitié *par caprice*, il s'était créé le cubisme absolu. En riant, il vient de s'en débarrasser¹⁰⁹⁷.

En renvoyant le message selon lequel toute tentative personnelle en art naît d'un caprice ou d'une prétention personnelle du soi-disant artiste qu'ainsi on dénigre, le journal discrédite l'œuvre révolutionnaire du peintre espagnol et en même temps met en garde les artistes curieux de nouveautés à suivre une voie si périlleuse, destinée nécessairement à l'échec. Malgré les railleries et les mises en garde d'une bonne partie du public et de la critique, en Égypte des artistes, souvent jeunes et encore plus souvent d'ascendance étrangère, menaient toutefois leur recherche artistique personnelle, arrivant même parfois, exceptionnellement, à exposer dans les manifestations officielles. Ainsi Jeanne Marquès, en rendant compte du *Salon du Caire 1932*, fait référence à « *la pitreuse faillite* des pochades et des esquisses de tous les peintres intitulés "sur..." ou "super...", [au] déséquilibre général dont est marquée la grande masse de la production artistique d'après 1918¹⁰⁹⁸ ». Dans cette prétendue « masse » – encore fallait-il qu'elle soit composée d'un nombre conséquent d'œuvres –, elle remarque néanmoins la présence dans l'exposition d'œuvres d'artistes « de tendances très nouvelles », vraisemblablement une minorité. Elle cite par exemple Renzo da Forno et, « encore plus dans la ligne moderne : Edgard Camilhéri [sic]¹⁰⁹⁹ ». Ce dernier est présent avec une œuvre dont l'emplacement inspire une réflexion judicieuse de la part de l'écrivaine féministe : « sans doute, et je le dis sans malice, est-ce pour cela que son tableau *Le Coton* a été relégué dans les escaliers. Il figure néanmoins à cette exposition, c'est presque, c'est déjà une victoire¹¹⁰⁰ ». En

¹⁰⁹⁷ Veli el-Din, « Pablo Picasso », *Le Magazine égyptien*, 1^{ère} année, n° 4, 1^{er} novembre 1925, p. 14, illustré des reproductions des tableaux *Fiançailles* de 1924 et *Le Toréador* de 1923, exemples de la nouvelle phase du peintre espagnol suivant à celle de la période cubiste « du même artiste », illustrée « à titre de comparaison » à la page 16.

¹⁰⁹⁸ Jeanne Marquès, « Salon 1932 », *op. cit.*, p. 34. Nous soulignons.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*, p. 33. Dans l'orthographe douteuse de Marquès il faut évidemment percevoir la référence au peintre Edgard Camilleri, qui avait déjà participé au *Salon du Caire* de décembre 1929, comme remarqué par Robert Blum, « Peinture. Promenade à travers le Salon du Caire », *op. cit.*, p. 37. Lors de nos recherches, nous n'avons trouvé qu'une seule référence à cet artiste : dans *l'Inventario dell'archivio del sindacato pittori e scultori di Firenze (1926-1956)* par Renato Delfiol, Archivio storico CGIL Regionale Toscana, Florence, 1996, dont le dossier n° 11 contient la demande d'inscription d'Edgar [sic] Camilleri au bureau local de la Confédération nationale des syndicats fascistes des professionnels et des artistes, en février 1928. Camilleri aurait encore été en Égypte en 1947, comme témoigne la date de ses photographies du cinéma Métro du Caire publiées par le site : https://www.egyptedantan.com/le_caire/villages_et_agglomerations/quartier_ismailieh/quartier_ismailieh15.htm, consulté le 27 juillet 2018.

¹¹⁰⁰ *Idem*. Parmi les autres exposants, Marquès citait, en plus des élèves de l'École des arts appliqués de Guizeh et des

contredisant pour l'énième fois ses propres déclarations, la journaliste souligne cependant l'exceptionnalité de la présence dans l'exposition officielle d'œuvres « de la ligne moderne », même si reléguées dans des endroits peu valorisants, à l'intérieur d'une installation clairement non impartiale.

Considéré déjà par Étienne Mériel comme « un des cas les plus curieux » du *Salon d'Alexandrie* de 1931, la recherche personnelle de Camillieri, qui avait été l'élève d'un des artistes les plus académiques de l'exposition alexandrine, n'était en effet « pas une mince ambition, [...] sans danger¹¹⁰¹ ». Selon l'analyse de ce critique français, collaborateur de plusieurs organes de presse¹¹⁰² :

Camillieri [sic] refait par ses propres moyens, courageusement et même énergiquement, l'expérience de Cézanne. [...] S'ingénier à mettre le plus de force et de brutalité possibles ; indiquer brièvement (mais surtout) les volumes en négligeant l'exactitude des contours, pour la couleur procéder par forts contrastes et marquer les ombres par une masse noire fût-elle sur une pomme vert-clair ; laisser l'instinct guider le pinceau, *mépriser les conventions*, les recettes, les trucs pratiques et surtout sauvegarder du charme et du goût : voilà de quoi faire un grand peintre¹¹⁰³.

Mériel est le premier – à notre connaissance – qui, pour rendre compte d'un Salon égyptien et « pour se reconnaître dans une pareille bigarrure¹¹⁰⁴ » regroupant des artistes divers par formation et par nationalité, adopte une méthode qui dépasse le goût personnel, souvent très discutable des « soi-disant » critiques d'art. En voulant s'inspirer des critiques de « l'âge d'or des Salons [du] temps des Baudelaire, des Gauthier », Mériel s'emploie sans succès à « extraire la tendance générale¹¹⁰⁵ »

boursiers du gouvernement, Boeglin de retour d'Abyssinie, Flora-Caravia, Maurice Boyrie, Gabriel Biessy dont est publié un portrait photographique. Ce dernier, selon Marquès, était le « maître incomparable de ce Salon », « le célèbre maître d'avant-guerre [qui] reste un des maîtres incontestés de la peinture française » (nous soulignons).

¹¹⁰¹ Étienne Mériel, « Les Expositions. Le Salon d'Alexandrie », *La Semaine égyptienne*, n° 21-22, 31 mai 1931, p. 7. Le professeur « académique » de Camillieri a sans doute été Giuseppe Sebasti.

¹¹⁰² Fin 1927, *La Semaine égyptienne* comptait déjà Mériel parmi ses collaborateurs issus de la « jeune génération intellectuelle établie en Égypte » (« Examen de conscience », n° 33-34, 21 novembre 1927, p. 13). Né à Caen en 1902, établi en Égypte en 1926, Étienne Mériel sera l'auteur d'essais artistiques et littéraires et de critiques d'art avisées encourageant la jeune génération de peintres égyptiens. Pour plus d'informations, se référer à la notice biobibliographique en annexe.

¹¹⁰³ Étienne Mériel, « Les Expositions. Le Salon d'Alexandrie », *op. cit.* Nous soulignons. Même si, selon Mériel, « ce don de la composition qui faisait le fond du génie de Cézanne manque encore » chez les natures mortes de Camillieri, le critique en conclusion soupirait : « ...Si tant d'exposants doués de tant de dispositions pouvaient avoir la tranquille audace de Camillieri [sic] ! » Nous n'avons pas trouvé, à ce jour, de reproductions ou d'indications concernant des œuvres de ce peintre d'origine italienne, voire maltaise, actif en Égypte.

¹¹⁰⁴ *Idem.*

¹¹⁰⁵ *Idem.* Mériel constate en effet : « pareille tâche me paraît impossible au sujet d'un Salon égyptien où se rencontrent des peintres les plus divers [et] où l'admission – très indulgente sans doute – laisse la porte ouverte à tous », y compris aux élèves des écoles secondaires de Ras el Tin et de 'Abbassieh, qui représentaient parfois « des promesses ». Nous ignorons cependant si la manifestation artistique était un rendez-vous fixe et annuel, ou à quelle édition elle était en ce moment-ci, tout comme nous ne pouvons pas affirmer avec certitude que ses organisateurs continuaient à être les membres de la « Société des Amis de l'Art » d'Alexandrie.

du *Salon d'Alexandrie*, organisée par l'École des Beaux-Arts de la ville du Delta¹¹⁰⁶ en 1931, et opte pour une distinction entre « deux sortes d'œuvres : celles qui manifestent quelque audace rénovatrice en s'inspirant des écoles contemporaines dites d'avant-garde, et celles qui sont fidèles aux principes traditionnels des écoles académiques¹¹⁰⁷ ». Le critique ne retient pas les accusations d'anachronisme envers ces dernières et, à propos de l'envoi de Zairis par exemple, Étienne Mériel s'exclame avec emphase :

Énée sauvant Anchise : et nous sommes en 1931 ! Depuis 50 ans un souffle de jeunesse et de renouvellement est passé sur la peinture ensevelissant à jamais les grandes machines dont le salon de la Nationale à Paris n'ose même plus sortir un seul exemplaire. Mais nous en avons encore à Alexandrie. Il est vrai qu'on a fait son possible pour dissimuler une telle chose !¹¹⁰⁸

Tout en signalant une œuvre de Constantinovsky comme la meilleure toile du Salon : « une image dont le souvenir tourne à l'hallucination¹¹⁰⁹ », il est remarquable que ce critique avisé donne « la première place [...] parmi les représentants des tendances modernistes¹¹¹⁰ » à deux Égyptiens qu'il compare à deux géants de la peinture française, pourtant adeptes de l'orientalisme :

Toutes proportions gardées, Naghi serait le Delacroix d'une école Égyptienne dont Mahmoud Saïd serait l'Ingres¹¹¹¹.

Défini par Rassim comme « un peintre pour les peintres¹¹¹² » et non pour « amateurs d'expositions », ce dernier en particulier pratique une peinture qui « scandalise encore certains

¹¹⁰⁶ « L'enseignement des beaux-arts se donne d'abord dans une école préparatoire, puis dans une école supérieure », déclarait le ministre de l'Instruction publique, Issa Helmi Pacha, « L'effort intellectuel en Égypte », *Égypte 1932 : problèmes politiques, l'Égypte économique, la rénovation intellectuelle, L'Europe nouvelle*, n° 777, 31 décembre 1932, Paris, Weiss, p. 1530.

¹¹⁰⁷ Étienne Mériel, « Les Expositions. Le Salon d'Alexandrie », *op. cit.* La critique de Mériel est finalement divisée en trois parties, comprenant une section intermédiaire constituée des artistes « attaché[s] à un certain conformisme naturaliste » : Bréval, dont on percevait une évolution intéressante, Thalia Flora-Caravia, Commène réalisant « l'union bizarre et savoureuse d'un traditionalisme enfantin, d'un parisianisme mièvre [...] et d'une sorte de mystique orientale et nébuleuse », Jean Doukas, Juliette Simellides, Lydia Mortera, De Nardi.

¹¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 9. Parmi les partisans des « immuables règles » de l'académisme, Mériel commentait aussi les œuvres de Sebasti, d'Emilio et Gilda Ambron, de Rhona Hastard, de Leslie Grener.

¹¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 7. Mériel décerne « le palmarès » au tableau de Constantin[v]sky *La Naine* : « une telle œuvre concourt à la réhabilitation du tableau d'expression », est l'avis du critique.

¹¹¹⁰ *Idem*. Faisaient partie de cette catégorie aussi Mizrahi, Camilleri, Alice Rofé avec ses références à Cézanne et à Picasso, Maggy Axisa dont Mériel salue la « farouche poésie » et l'audace, K. Weisenborn et son « groupe » : Berta Heinburg, Lucienne Villemin, Marcelle Arcache, Gisèle Delaquais.

¹¹¹¹ *Ibidem*, p. 6. Mériel conclut sa critique avec l'espoir qu'« une école de peinture Égyptienne » puisse se former avec les deux peintres comme chefs de file, *ibidem*, p. 9. Seules les toiles exposées par Naghi, *L'escrime* et *Joueurs de dominos* illustrent le long article, reproduites à la page 7.

¹¹¹² Tel est le titre de la chronique d'Ahmed Rassim publiée dans *La Semaine égyptienne*, n° 29-30, 1^{er} octobre 1927, p. 5, où il souligne l'émotion suscitée par Saïd auprès des connaisseurs : « je ne saurai dire combien sa peinture a fait vibrer certains peintres ».

amateurs d'art¹¹¹³ », incapables de la comprendre autrement que comme une « manière toute primitiviste », comme fait Jeanne Marquès qui juge que « si elle peut convenir à des sujets, des paysages du nord ou de l'Europe centrale, pour traiter ceux d'Égypte elle ne s'harmonise nullement¹¹¹⁴ ». D'autres lui adressent de reproches telles : « tout est lourd et aucune élégance ne vient aérer l'atmosphère presque étouffante de ses toiles [...] à grandes prétentions¹¹¹⁵ », de faire « vraiment trop sombre, trop noir¹¹¹⁶ », d'avoir « peu d'aisance mais qui remplace son manque d'habileté par sa volonté résolue¹¹¹⁷ ». Sa peinture est considérée cependant par Mériel comme le fruit d'un talent « très grand » :

le secret de l'effet profond que produisent ses toiles construites en haine de l'impressionnisme [...] vient, il me semble, du fait que tout en se préoccupant de problèmes uniquement picturaux : rapprocher des tons difficilement conciliables, équilibrer des masses aussi abstraites que possible, et rester cependant naturaliste résolu, Mahmoud Saïd parvient à faire émaner de ses œuvres *une mystérieuse poésie* : il sait être poète sans littérature, par la seule force de son dépouillement, de sa simplicité¹¹¹⁸.

La particularité du langage pictural de Saïd, exhalant « une poésie sans littérature », « conqu[érant] par une sorte de puissance mystérieuse¹¹¹⁹ », comme expliqué aussi par Rassim, est perçue de façon unanime par la critique, forcément sensible à l'humble humanité qui trône dans ses toiles majestueuses, aux couleurs hypnotiques. Elle décrit par exemple en 1924 « [les] yeux si touchants, arrondis de candeur et de surprise indéfinie¹¹²⁰ » d'un portrait d'enfant noir, ou « ses

¹¹¹³ *Idem.*

¹¹¹⁴ Jeanne Marquès, « Salon 1932 », *op. cit.*, p. 32, qui émet également des réserves sur la vraisemblance de « son *Automne égyptien* ». *Automnah* est le titre d'un tableau de Saïd faisant partie des illustrations de l'article de Fouad 'Abdel Malek, « Le Musée National des Beaux-Arts, un grand projet en voie d'exécution », *Images*, n° 14, 22 décembre 1929, p. 39 (image 40).

¹¹¹⁵ Paul Haesaerts, « Une manifestation d'art égyptien. Le Salon de la "Chimère" », *op. cit.*, p. 29, qui rendait compte ainsi des œuvres exposées par Saïd au *Salon de la Chimère* en 1927.

¹¹¹⁶ Jeanne Marquès, « Salon 1932 », *op. cit.*, p. 32.

¹¹¹⁷ C'est-à-dire « par sa violence, par sa brutalité en forçant les choses qu'il peint à lui obéir », selon Paul Haesaerts, « Une manifestation d'art égyptien. Le Salon de la "Chimère" », *op. cit.* L'article était illustré de la reproduction de *Porteuse d'eau*, une des œuvres de la « série de tableaux obscurs [...] d'une facture étrange et [aux] couleurs "monotones" » à laquelle se réfère Ahmed Rassim, « Un peintre pour les peintres », *op. cit.*, p. 4.

¹¹¹⁸ Étienne Mériel, « Les Expositions. Le Salon d'Alexandrie », *op. cit.* Mériel commence par ranger Saïd parmi les dessinateurs – plutôt que parmi les coloristes, comme le faisait Rassim (« Un peintre pour les peintres », *op. cit.*, p. 5) qui évoque « sa prodigieuse science de coloriste » – en soulignant comme chez lui, « comme chez les primitifs, la ligne conserve son intégrité » et « tout contour est arrêté et pur », même si ses couleurs sont « d'une audacieuse simplicité ».

¹¹¹⁹ Ahmed Rassim, « Un peintre pour les peintres », *op. cit.*, p. 5, reportant les propos de Sintès. Mériel encore en 1935 parle d'« un rayonnement de poésie venant de l'âme du peintre », dans « Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 15 avril 1935, p. 1.

¹¹²⁰ L'Intraitable, « Le long de la cimaise. Le Salon des Amis de l'Art », *op. cit.*, p. 7.

grands nus [...] qui sont des affirmations qui restent gravées dans la mémoire¹¹²¹ », en 1927. Mériel, lui, évoque « cette fille en rose aux yeux d'argent dont l'attitude et le regard sont inoubliables...¹¹²² », si différents de ceux des portraits académiques. De ce dernier tableau en particulier, la disposition des plans, la posture de la femme, son regard tourné vers la lumière du port qui la fait paraître en attente de quelqu'un, la pénombre dans laquelle elle est plongée, mais dans laquelle sa peau mate, ses cheveux très noirs, sa robe d'un rose changeant luisent pourtant, confèrent à l'œuvre une impression d'ambiguïté et de mystère. Juan Sintès explique ainsi cette attraction que la peinture de Saïd génère : « elle remue, elle s'impose¹¹²³ ». Selon un des Essayistes elle « attire et retient » : « Quelle richesse de formes ! Quelle chromatique ! Quelle sensualité ! Enfin de la chair vivante. On tourne dans le Salon et on y revient, mu par un désir de goûter cette même sensation de plénitude, de puissance en réserve, qui éveille les sens les plus émoussés¹¹²⁴ ». À son propos Aimé Azar aussi parlera des années plus tard de « lyrisme voluptueux », cachant derrière les formes pleines de ses figures « un cri sourd mais brutal de refoulements intérieurs », la « nostalgie d'un désir inassouvi¹¹²⁵ ».

Le compagnon poète de « La Chimère », Ahmed Rassim, revient sur la « route » personnelle de l'artiste, semblable pour beaucoup à celui de « un bon peintre mondain », dont cependant Saïd n'eut jamais, « heureusement pour lui et surtout pour l'Égypte, [...] le triste souci qui a toujours tué talent et personnalité : celui de pouvoir placer une toile à quelque amateur bienveillant¹¹²⁶ » :

Mahmoud Saïd a commencé par peindre, comme tous les peintres qui s'imposèrent en peu de temps en Égypte, un nombre de *poèmes ciselés*, où il a rivalisé en virtuosité avec « Kodak » quant à cette ressemblance qui a épaté, de tout temps, le bourgeois. Rien n'échappait alors à son pinceau : ni l'enveloppe ridée des phalanges, ni les plis menus de la peau au voisinage des yeux et ni la légère tuméfaction des surfaces soumises au rasoir. Est-ce pour plaire simplement qu'il avait adopté cette méthode, ou bien était-ce l'époque des tâtonnements où tous les peintres hésitent longtemps avant de

¹¹²¹ Paul Haesaerts, « Une manifestation d'art égyptien. Le Salon de la "Chimère" », *op. cit.*, p. 29.

¹¹²² Étienne Mériel, « Les Expositions. Le Salon d'Alexandrie », *op. cit.*, p. 6. Il est question du tableau *La femme en rose*, dont la reproduction illustre l'article (voir l'image 45 des annexes iconographiques). En plus de cette toile, l'envoi de Saïd au *Salon d'Alexandrie 1931* est constitué de deux portraits et de quatre compositions, dont *Saint Georges*, *La femme aux gargoulettes* et *Hayate*.

¹¹²³ Ahmed Rassim, « Un peintre pour les peintres », *op. cit.*, p. 5. L'article, illustré des reproductions du *Portrait de M. de Wee* et du *Portrait de Hag Aly* en page 4, et du *Paysage à Mansourah* et de *Mise en tombeau* en page 5, décrivait « l'atmosphère de ses cimetières indigènes [...] lourde en effet ; mais de volupté », *idem*.

¹¹²⁴ Un Ami des Artistes, « Choses à dire. À propos du XV^e Salon », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 5-6.

¹¹²⁵ Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹²⁶ Ahmed Rassim, « Un peintre pour les peintres », *op. cit.*, p. 4.

suivre la route vers laquelle ils se sentent attirés ?¹¹²⁷

Ainsi s'interroge le poète et fin critique d'art qui explique comment Saïd, après cette première manière réaliste à succès, s'est frayé un chemin tout à fait personnel, « parmi et malgré de nombreuses influences » : « les écoles modernes n'eurent pas sur lui – comme sur tant d'autres – cette influence néfaste, qui les détermina à faire de leurs tableaux des sujets à dissertation et à paradoxes littéraires¹¹²⁸ ». En effet, « le cyclone cubiste toucha Mahmoud Saïd, mais il ne parvint qu'à le détourner légèrement de son cours », indiquait le critique : une influence des tendances modernistes est perceptible chez Saïd, par exemple dans l'effet métallique de la couleur, une caractéristique que Nelson Morpurgo, fondateur de l'antenne égyptienne du futurisme en 1920, soulignait déjà en rendant compte du *II^e Salon du Caire* dans le journal italo-phoné *Roma*¹¹²⁹. En identifiant les talents les plus prometteurs de l'exposition, le jeune intellectuel se montrait en effet sensible à l'émotion suscitée par les « merveilleuses qualités picturales [du] jeune Mahmoud Saïd », salué surtout comme coloriste : « Il n'y a plus en lui l'homme qui peint, mais il y a l'âme qui ressent ses tableaux assumant à nos yeux l'aspect d'une étendue de couleurs merveilleusement combinées en amas et en contrastes¹¹³⁰ ». Ces « accozzi » chers aux futuristes seront en effet interprétés tardivement par une partie de la critique de Saïd qui parlera, à propos de ses choix coloristes et de son traitement des volumes, de « similarité avec l'esthétique du constructivisme russe et du futurisme italien¹¹³¹ ». Cette proximité ne se jouait cependant qu'au niveau purement esthétique, les

¹¹²⁷ *Idem*. Nous soulignons. Rappelons que Saïd ne pratiqua la peinture initialement que comme loisir, son extraction sociale aristocratique et son occupation principale auprès des Tribunaux mixtes d'Alexandrie lui permettant de s'y adonner sans contraintes économiques. Pour plus d'informations sur ce grand peintre alexandrin, se référer à la notice biographique en annexe.

¹¹²⁸ *Idem*. « La "Mode" n'a point eu sur lui une influence dominante depuis l'Impressionnisme et il semble aujourd'hui plus soucieux d'exprimer son état d'âme que de nous donner des jouissances visuelles », explique Rassim.

¹¹²⁹ Selon Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *op. cit.*, p. 18, reconstitue la naissance vers 1918 de ce journal « aux tendances syndicalistes et favorable au mouvement égyptien d'indépendance », fondé et dirigé par le Comte Max di Collalto, ancien directeur et propriétaire du *Progrès égyptien*. À cause de ses « tendances plutôt anti-anglaises et zaghlouliennes », Collalto fut expulsé en 1921 par le commissaire anglais Lord Allenby, comme il est confirmé aussi par Marta Petricioli, *Oltre il mito*, *op. cit.*, p. 284.

¹¹³⁰ Nelson Morpurgo, « Note d'arte », *Roma*, 7-8 avril 1920, cité dans l'original italien par Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" fra internazionalismo cosmopolita e appartenenza coloniale », dans *Quaderni linguistici letterari e filologici*, n° 4, 2013 : *I linguaggi del Futurismo, atti del convegno internazionale di Macerata (15-17 dicembre 2010)*, Diego Poli et Laura Melosi (dir.), Macerata, Edizioni Università Macerata, p. 227. Nous soulignons. Morpurgo précisait : « L'autoritratto, un giardino, una campagna e due ritratti danno agio all'osservatore di persuadersi di trovarsi di fronte ad un fenomeno. [...] Quasi della stessa portata ma meno colorista è Ragheb Ayad e quasi della stessa scuola è Youssef Kamel ».

¹¹³¹ Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, *op. cit.*, p. 70.

thèmes traités par le peintre alexandrin étant en revanche plus proches de l'orientalisme : sa préférence allait à la vie populaire, aux traditions ancestrales, en faisant émerger un atavisme de « l'âme égyptienne » qui émanait de ses sujets à l'aspect gai, rêveur ou insouciant.

Significatif de la perception que l'élite cosmopolite égyptienne se fait du nouveau courant pictural et littéraire avant-gardiste du futurisme est par exemple le choix des termes qu'en 1930 Robert Blum utilise pour rendre compte des œuvres exposées au *Salon du Caire*. Présentant en particulier celles du jeune peintre Georges-Jean Dimos, Blum constate comme elles « prouvent un amour du moderne étonnant [...] chez un presque enfant qui n'a jamais été mis en contact avec les écoles picturales, qu'elles soient anciennes ou *archi-futuristes*¹¹³² » – ce dernier adjectif ayant la signification de l'actuel « extrême contemporain ». Le peintre grec d'Égypte, « ce gamin [qui] ira loin » selon le critique, allait bientôt être présenté comme « la révélation du Salon de 1929¹¹³³ » par *La Semaine égyptienne*, la revue qui la première l'avait signalé à l'attention du public. Son langage très original, aux formes géométriques et stylisées, aux volumes très construits, n'était pas sans rappeler un certain futurisme – une esthétique sans aucun doute nouvelle dans le milieu culturel égyptien :

devant les œuvres de M. G.-J. Dimos, c'est une impressions [sic] d'étonnement admiratif que l'on ressent. Ces dessins ne rappellent *rien de ce qu'on a coutume de voir*. Une sorte de rythme instinctif, de musique intérieure, les anime. Quelle sûreté et quelle liberté à la fois dans la ligne ! Et quelle imagination neuve dans la conception !¹¹³⁴

Alors que Dimos montre un parti pris anticonformiste ne s'inscrivant dans le sillage d'aucune

¹¹³² Robert Blum, « Peinture. Promenade à travers le Salon du Caire », *op. cit.*, p. 36. Nous soulignons.

¹¹³³ Prosper-Jacques Le Brun, « Le Salon du Caire », *op. cit.*, p. 31. Sans avoir réussi à trouver des informations biographiques précises sur cet artiste sans doute d'origine grecque, nous savons qu'il était proche de Michel Fardoulis-Lagrange, avec lequel il avait voyagé en 1927 dans leur commun pays d'origine, et qu'il illustra la plaquette *Maman* par Edmond Jabès, Le Caire, éd. La Semaine égyptienne, 1932. Fréquentant les milieux artistiques surréalistes, il illustrera avec dix gravures le recueil de poèmes grecs *Egina, livre de sang, un réquisitoire accablant des combattants de la Résistance condamnés à mort*, traduits par Paul Éluard, éditions Grèce libre, Athènes, 1948. Le poète surréaliste écrira d'ailleurs l'année suivante un poème dont le titre emprunte le nom du peintre grec d'Égypte : « Le cercueil de Dimos », *Œuvre complète*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, tome II, p. 903-4. Il s'agit de l'adaptation d'un chant populaire grec, « Le tombeau de Klephte », traduit en prose par C. Fauriel dans *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, Didot, 1824, tome I, p. 63, faite à la demande de Jean Varloot pour son article « La Chanson de résistance en Grèce », *Europe*, n° 43, juillet 1949, p. 66-67, comme reconstruit dans Paul Éluard, *Œuvre complète*, *op. cit.*, p. 1297.

¹¹³⁴ Prosper-Jacques Le Brun, « Le Salon du Caire », *op. cit.*, p. 31. Nous soulignons. Le critique se félicitait avec M. Anatolias et avec *La Semaine égyptienne* qui, dans ce double numéro 3-4, 13^{ème} année, 31 décembre 1930, p. 24, reproduisait *Femmes arabes* et *Égypte*, deux des œuvres très graphiques, sans doute à l'encre de Chine, de cet artiste qui participera aussi au *XII^e Salon du Caire*. En voir une reproduction dans les annexes iconographiques (image 46).

école et d'aucun maître¹¹³⁵, Mahmoud Saïd et de nombreux artistes égyptiens, en plus de la formation à l'étranger, à l'Académie Julian à Paris et auprès de différents peintres européens installés en Égypte¹¹³⁶, avaient pu découvrir le nouveau langage et les nouvelles instances véhiculées par l'avant-garde futuriste directement en Égypte où, depuis le début des années 1920 surtout, la presse francophone et italophone se faisait l'écho des nouvelles tendances artistiques et littéraires d'Europe, le plus souvent avec ironie, comme nous l'avons vu. Ainsi *L'Égypte nouvelle*, soucieuse d'être à l'écoute de l'esprit d'avant-garde intellectuelle européenne, en avril 1923, introduisait le débat sur le futurisme en Égypte en constatant :

On parle beaucoup du futurisme. Et naturellement on en parle à tort et à travers. On en parle avec d'autant plus d'abondance qu'on n'en connaît rien de précis. C'est donc un service à rendre *aux uns et aux autres*, que de reproduire scrupuleusement les manuscrits demeurés sous le boisseau. *À défaut d'intérêt spécial*, ils auront le mérite de fouetter la curiosité et de nous permettre de situer sur *l'échelle des valeurs morales et esthétiques*, l'une des écoles les plus singulièrement passionnantes qui aient paru jusqu'ici¹¹³⁷.

Sous le titre très connoté « Le Chenil du futurisme » et avec quelques réserves, José Canéri prend ainsi la décision étonnante de donner la parole au chef de file du mouvement futuriste italien, l'Alexandrin Marinetti, et de publier, avec ses commentaires, une série de manifestes futuristes dus à sa plume et à son groupe¹¹³⁸, qui depuis 1909 se multipliaient et concernaient tous les domaines de l'art et de la vie culturelle¹¹³⁹. Du futurisme, en Égypte on revendiquait d'ailleurs la « paternité géographique » :

C'est bien à Alexandrie, où, du reste, il est né, que Filippo Tommaso Marinetti a fait ses premières études, avant de se rendre à Paris, puis en Italie. De sorte que l'Égypte, par son cosmopolitisme et sa bigarrure, est, vraisemblablement, à l'origine de ce mouvement extraordinaire auquel son fondateur a

¹¹³⁵ « Ce jeune artiste est arrivé, sans le secours d'aucun professeur, à créer des compositions prouvant un sens aigu de l'observation », remarque Robert Blum, « Peinture. Promenade à travers le Salon du Caire », *op. cit.*, p. 36.

¹¹³⁶ Son diplôme de Droit obtenu au Caire, Saïd fréquente l'École des Beaux-Arts du Caire et suit des cours à Paris, à la section libre de l'Académie Julian et à la Grande Chaumière, en particulier de dessin d'après modèle vivant, trois mois par an de 1920 à 1925.

¹¹³⁷ « Le Chenil du futurisme », *L'Égypte nouvelle*, n° 41, 7 avril 1923, p. 216-217 ; la suite sera publiée dans *L'Égypte nouvelle*, n° 42, 14 avril 1923, p. 228-229. Nous soulignons.

¹¹³⁸ Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.*, qui remarquait en effet : « il faut dire tout de suite qu'au point de vue littéraire, les œuvres complètes du futurisme se composent surtout de manifestes ».

¹¹³⁹ Suivirent au *Manifeste du futurisme* publié dans différents journaux d'Europe au début de 1909, le *Manifeste des peintres futuristes* et le *Manifeste technique de la sculpture futuriste* (1910), ceux « des musiciens » et « des dramaturges futuristes » (1911), le *Manifeste technique de la littérature futuriste* et celui « de l'architecture futuriste », le *Manifeste de la femme futuriste* et le *Manifeste futuriste de la luxure* par Valentine de Saint-Point (1912-1913), venue résider en Égypte par la suite (voir *infra*), le *Manifeste de la reconstruction futuriste de l'univers* par Boccioni (1913), ceux « de la danse » et « de la mode féminine futuriste » (1919 et 1920), le *Manifeste de l'aéropeinture futuriste*...

donné le nom fameux de futurisme¹¹⁴⁰.

« La contagion du mouvement¹¹⁴¹ » futuriste concerna en effet aussi le pays natal de Marinetti, malgré « le fort noyau de traditionalistes, de conformistes, de pédagogues en pantoufles¹¹⁴² » qui constituait la majorité du milieu polyglotte et aisé d'Égypte. Nelson Morpurgo, jeune membre bilingue de la communauté italienne, y apercevait néanmoins une composante futuriste déjà en acte, et en sourdine :

Le public cosmopolite d'Égypte est futuriste sans le savoir ! Nos élégantes acceptent les modes les plus extravagantes, nos architectes nous font les immeubles les moins traditionalistes, de jeunes peintres et sculpteurs réalisent des recherches audacieuses. Pourquoi ne [pas] reconnaître que le futurisme agit, à *notre insu*, sur notre bonne vie du Caire et d'Alexandrie ?¹¹⁴³

En assimilant, comme d'autres critiques, les expérimentations artistiques, assez rares finalement dans le pays, avec un esprit moderniste que le futurisme aurait incarné, Morpurgo revendiquait une veine futuriste dans l'extravagance et dans l'innovation artistique, ainsi que dans la mode et dans la mondanité citadine (« notre bonne vie »). Surtout, il donnait à entendre l'écho du nouveau langage futuriste directement dans la capitale égyptienne et dans les lieux de la mondanité, en le rendant proche comme l'était le Théâtre du jardin de l'Ezbekiyeh pour l'élite cairote.

¹¹⁴⁰ « L'Égypte, à qui le futurisme doit ses origines », insistait Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte, c'est moi qui ai inventé le Futurisme, déclare Don Gabriel Alomar, poète catalan et Ministre d'Espagne », *Images*, 17 mars 1938. Le chef de file du futurisme avait en effet vécu à Alexandrie jusqu'à ses quinze ans et à son expulsion du collège Saint François-Xavier des frères Jésuites, où il avait introduit des romans de Zola.

¹¹⁴¹ *Idem*.

¹¹⁴² « Marinetti in Egitto (1938) », document dactylographié, Nelson Morpurgo collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, cité par Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 222 : « il forte nucleo di tradizionalisti, di conformisti, di pedagoghi in pantofole e *papalina* ».

¹¹⁴³ Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.*, en reportant un extrait du discours prononcé par Morpurgo au cercle « Al-Diafa », lors de la soirée Marinetti en décembre 1929 (voir *infra*). Nous soulignons.

Le mouvement du futurisme égyptien

En octobre 1921 Nelson Morpurgo met en scène, au Théâtre de l'Ezbekiyeh qui avait accueilli les premières expositions d'art en Égypte, la trilogie dramatique *Morfina !* que son jeune auteur et déjà « apôtre du mouvement futuriste en Égypte¹¹⁴⁴ » présente ainsi au journal *La Liberté* :

Morfina sert de cadre aux créatures que les stupéfiants anémient et que les femmes asservissent. Mes personnages sont arrachés par la guerre de leur *atmosphère avilissante*. La guerre qui a détruit tant d'énergies allume les leurs, assoupies. [...] L'amour est une maladie qu'il faut combattre. L'amour influence, dénature et limite nos facultés. Secouons donc nos chaînes, et nous n'en gagnerons que plus de santé physique et intellectuelle. C'est sur ces données que roule l'intrigue sentimentale parallèlement au conflit d'idées développé dans *Morfina*¹¹⁴⁵.

En plus de la référence « locale » au climat mortifère qu'on imputait constamment à l'Égypte, dans ces lignes descriptives de la pièce – les seules qui nous soient parvenues sur cette œuvre – on retrouve les thèmes que Marinetti avait « proclamé [...] dès la première heure¹¹⁴⁶ », dans le *Manifeste du futurisme* : « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme¹¹⁴⁷ ». « Au grand scandale des gens de bonne réputation, ce premier manifeste conjurait les jeunes de se libérer de la néfaste influence des professeurs, des cicérones et des antiquaires¹¹⁴⁸ », résume Jean Moscatelli, futur collaborateur de Morpurgo. La guerre en particulier, perçue par les futuristes comme une énergie « suscit[ant] la volonté et le courage de vivre et de lutter¹¹⁴⁹ », est pour eux le moment culminant de la conflictualité bénéfique et naturelle qui anime le monde, contre « l'anémie » des différentes « morphines » qui avilissent la poussée vitale et irréductible de l'homme, comme les drogues, les femmes, l'amour. « Toutes libertés hormis celle

¹¹⁴⁴ Comme il est défini dans l'article « Théâtre. Avant-première : *Morfina*, trilogie dramatique en trois tableaux de M. Nelson Morpurgo », *La Liberté*, 15 septembre 1921. Le journaliste de l'article remarque que Morpurgo, « bien qu'âgé de 22 ans », compte à son actif déjà un roman. Pour plus d'informations sur le futuriste italo-égyptien, se référer à la notice bio-bibliographique en annexe.

¹¹⁴⁵ *Idem*. Nous soulignons.

¹¹⁴⁶ *Idem*.

¹¹⁴⁷ F. T. Marinetti, point n° 9 du *Manifeste du futurisme*, *Le Figaro*, 20 février 1909. *Guerra sola igiene del mondo* avait aussi été le titre d'une plaquette éditée par Marinetti même en 1915, aux éditions futuristes de « Poesia », à Milan, où l'on peut lire : « la Guerre [...] c'est une loi de la vie. Vie = agression. Paix universelle = décrépitude et agonie des races », et encore : « Seulement la guerre sait rajeunir, aiguïser l'intelligence humaine ». Nous soulignons.

¹¹⁴⁸ Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.*

¹¹⁴⁹ « Théâtre. Avant-première : *Morfina*, trilogie dramatique en trois tableaux de M. Nelson Morpurgo », *op. cit.*

d'être anti-italien, pacifiste, passéiste...¹¹⁵⁰ », résumait ainsi le programme futuriste la revue *Images*. Celle que les futuristes considéraient comme la virilité supérieure du « sexe "fort" » était une autre force naturelle à libérer, selon eux, en particulier de la « domination fatale, [...] toujours funeste » de la femme, dont le sentimentalisme serait pour l'homme une limite imposée par le mariage et par la convenance bourgeoise. Tel était « le défi [...] jet[é] à l'éternel [sic] féminin » par Morpurgo, futuriste convaincu, pour mener ce qu'il appelle « le bon combat pour briser son joug » ; telle était la provocation que les auditrices qui voulaient « entendre leur définitive condamnation¹¹⁵¹ » auraient relevée en se rendant à l'Ezbekiyeh. Manquant des sources d'époque sur la réception, certainement controversée, de cette pièce¹¹⁵², nous comprenons cependant l'appréhension que son auteur ait pu ressentir à la veille de la représentation, le mouvement féministe en Égypte étant en train de se constituer justement en ces années en relation avec des revendications sociales et politiques, autour et par la grande dame du nationalisme, Hoda Charaoui¹¹⁵³. Interviewé par *La Liberté*, Morpurgo avoue en effet : « en attendant que le public se prononce sur le mérite de ma première œuvre dramatique [...], la confiance de mes amis m'est d'un précieux réconfort¹¹⁵⁴ », en se référant sans doute au « petit groupe de convaincus¹¹⁵⁵ » du « Movimento del Futurismo Egiziano¹¹⁵⁶ » qu'il avait fondé au Caire juste quelques mois auparavant, avec quelques membres de la communauté italienne

¹¹⁵⁰ « Un grand écrivain italien en Égypte », *Images*, n° 14, 22 décembre 1929, p. 4.

¹¹⁵¹ *Idem*.

¹¹⁵² Nelson Morpurgo même parlera de « issue controversée » pour cette pièce, dans Carla Salaris, « Futuristi d'Egitto », *Corto Maltese*, IV, n° 2, 1986, p. 17.

¹¹⁵³ Pour plus d'informations sur la naissance du féminisme égyptien, voir par exemple les articles de Sonia Dayan-Herzbrun, « Féminisme et nationalisme dans le monde arabe », *La Recherche féministe francophone : langue, identité et enjeux*, Fatou Sow (dir.), Paris, Karthala, 2009, p. 243-253 ; « Féministe et nationaliste égyptienne : Huda Sharawi », *Mil neuf cent*, vol. 16/1, 1998, p. 57-75 ; ainsi que l'ouvrage de Margot Badran, *Feminists, Islam, and Nation : Gender and the Making of Modern Egypt*, Princeton University Press, 1994, et Élodie Gaden dans sa thèse *Écrits littéraires de femmes en Égypte francophone*, *op. cit.*, p. 37-89.

¹¹⁵⁴ « Théâtre. Avant-première : *Morfina*, trilogie dramatique en trois tableaux de M. Nelson Morpurgo », *op. cit.*

¹¹⁵⁵ Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.*

¹¹⁵⁶ Voir dans les annexes iconographiques la reproduction d'un document à l'en-tête du « Movimento futurista. Direzione per l'Egitto », indiquant la liste des « futuristes du Caire » ainsi que l'adresse du siège, au 25 rue Cheikh Abou-el-Sabah au Caire (image 47). Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 215, reproduit une carte postale avec le même en-tête, mais en français, avec, en italien, la devise futuriste : « Marciare non marcire » [Marcher, non moisir].

comme l'avocat Natale Luri¹¹⁵⁷, le poète Renato Servi, des anciens combattants italiens¹¹⁵⁸ ainsi que quelques sympathisants francophones¹¹⁵⁹. Morpurgo avait commencé à mener « sa première campagne futuriste¹¹⁶⁰ » à travers la rubrique « Arti e lettere » qu'il avait institué dans le journal *Roma*. Confié « à la plume brillante¹¹⁶¹ » de l'avocat italo-phonie entre 1921 et 1928 environ, ce périodique fut le vecteur d'une propagande systématique finalisée au « renouveau intellectuel¹¹⁶² » de l'Égypte :

Il a fallu un peu de bonne volonté et une certaine dose d'audace pour me pousser à créer ici en Égypte, dans un moment où *s'occuper d'art pourrait paraître de la folie*, une espèce de ramification du mouvement futuriste [...]. Il a fallu un peu d'audace, ce dont je ne me vante pas, étant l'audace une des qualités essentielles d'un futuriste parfait¹¹⁶³.

Comme Moscatelli l'écrit, Nelson Morpurgo « alluma ses feux-grégeois, à l'ébahissement général de la foule. Il distribua des manifestes, et publia des articles dans une langue inconnue aux épiciers et aux professeurs¹¹⁶⁴ ». Par ses nombreuses conférences¹¹⁶⁵, par ses représentations

¹¹⁵⁷ La « direzione per l'Egitto [del] Movimento futurista fondato da F. T. Marinetti » était assurée par Morpurgo et Natale Luri, comme le démontre l'en-tête d'une lettre autographe en italien de Morpurgo à la rédaction de la nouvelle revue *La Ciurma* de Milan, à laquelle l'Italien d'Égypte proposait sa collaboration (lettre datée du 1^{er} juillet 1920, en ligne : <http://www.binocheetgiuello.com/html/fiche.jsp?id=8076057&np=2&lng=fr&npp=150&ordre=&aff=1&r=>, consulté le 11 août 2018). Selon Sam Bardaouil, *Surrealism in Egypt*, *op. cit.*, p. 61, Natale Luri était un des collègues de Morpurgo au barreau ; Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.*, fait référence en revanche au peintre et décorateur Vasco Luri.

¹¹⁵⁸ Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 219, identifie en Rodolfo Piha et en Rambaldo di Collalto, présentés dans le document d'époque, des anciens combattants italiens, « arditi di guerra » du premier conflit mondial.

¹¹⁵⁹ Nelson Morpurgo, « Primo incontro con F. T. Marinetti a Milano », *La Martinella di Milano*, n° 1-2, 1976, p. 53, racontait : « Parmi ces derniers [avant-gardistes] j'avais des sympathisants et des admirateurs et quelques adeptes, même s'ils étaient timides, parce que mon Futurisme, bon gré mal gré, était trop imbibé de sève italienne ». Nous traduisons.

¹¹⁶⁰ Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.*

¹¹⁶¹ Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *op. cit.*, p. 18, après que son fondateur Massimo di Collalto, président de la société internationale des employés du Caire (selon Alessandra Marchi, « La presse d'expression italienne en Égypte, de 1845 à 1945 », *op. cit.*) fut expulsé par le commissaire anglais Lord Allenby à cause de son activité antibritannique, ce qui est confirmé aussi par Marta Petricoli, *Oltre il mito*, *op. cit.*, p. 242. Nous supposons qu'il appartienne à la même famille de Rambaldo di Collalto, membre du futurisme égyptien.

¹¹⁶² Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 222.

¹¹⁶³ Nelson Morpurgo, « Cosa è il Futurismo », *Roma*, 19-20 janvier 1920, cité dans l'original italien par Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 221 : « C'è voluta un po' di buona volontà e una certa dose di audacia per indurmi a porre qui in Egitto, in un momento in cui l'occuparsi di arte parrebbe follia, una specie di diramazione del movimento futurista [...]. C'è voluta un po' di audacia, cosa questa di cui non faccio vanto essendo essa dote essenziale di un perfetto futurista ». Nous traduisons et soulignons.

¹¹⁶⁴ Jean Moscatelli, « Un portrait : Nelson Morpurgo », *La Semaine égyptienne*, octobre 1932, p. 11. Voir dans les annexes iconographiques la reproduction de l'article illustré d'un portrait photographique de Morpurgo (image 48).

¹¹⁶⁵ Déjà le soir du 24 août 1920 se tenait au Théâtre Olympia d'Alexandrie la « représentation extraordinaire » de la conférence « Futurismo e futuristi » par Nelson Morpurgo, comprenant des « vers libres et des mots en liberté », comme témoigne l'affiche reproduite dans Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo and the Futurist Movement in Egypt », Günter Berghaus (dir.), *International Yearbook of Futurism Studies*, volume 6, Berlin, Boston, De Gruyter, 2016, p. 35. L'événement organisée par le « Circolo artistico alessandrino » comprenait un accompagnement musical du soprano la baronne Lydia Fosca et du ténor Monsieur Fugà chantant leur répertoire d'Opéra.

théâtrales et par ses déclamations de vers libres, en se comportant et en revêtant le costume du « futuriste parfait »¹¹⁶⁶, en signant « n[elson]. m[orpurgo]. f[uturista] » la série d'articles « Cosa è il Futurismo¹¹⁶⁷ » par exemple, le poète-avocat entendait ainsi suppléer à ce qu'il considérait comme le manque fondamental du mouvement d'avant-garde italien dont dériverait la « lumière fausse » à travers laquelle beaucoup de gens percevaient le futurisme :

Cette lumière fausse qui déforme les caractéristiques de notre mouvement est due pour la plupart au fait que le Futurisme n'a jamais eu d'hommes en mesure de le vulgariser. Ceux qui appartenaient au mouvement étaient en effet des créateurs, et la fièvre de la création empêche le génie de *se placer au niveau des masses*. Mais maintenant que l'œuvre colossale du mouvement a atteint une importance telle qu'elle envahit chaque sphère artistique et qu'elle est le centre des discussions de tous les cercles littéraires et de tous les domaines intellectuels, c'est à nous, les futuristes mêmes, que revient le devoir de le divulguer afin de faire apprécier l'édifice merveilleux que nous avons construit avec nos mains¹¹⁶⁸.

Malgré cette prétendue universalité et capillarité de la diffusion du futurisme, la cible première de la propagation du message futuriste en terre égyptienne était surtout la colonie italienne, décrite à la même période par un représentant de la communauté d'une façon qui pouvait concerner sans doute une bonne partie des colonies étrangères d'Égypte :

Dans un pays comme l'Égypte, où en majeure partie l'immigration est représentée par des gens qui s'adonnent exclusivement au commerce, les belles lettres ont peu de chance de fleurir. D'écrivains et de poètes, la colonie italienne d'Égypte en produisit très peu, et pas beaucoup d'une valeur dépassant le médiocre¹¹⁶⁹.

Les articles du « futuriste Nelson Morpurgo » suscitèrent des réactions sévères et des accusations de bolchevisme, qui ne font que motiver encore plus le jeune avocat : « toutes les

¹¹⁶⁶ Nous nous référons en particulier à la mode futuriste qui consistait à porter des gilets multicolores et bariolés, des chevelures exubérantes ou des choux de Bruxelles à la place de la fleur à la boutonnière, sans toutefois pouvoir confirmer que les futuristes égyptiens manifestaient leur « foi futuriste » également par le style vestimentaire.

¹¹⁶⁷ Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 222, détaille les parutions de ces articles dans *Roma* (appartenant au fonds Cherini) ; articles se proposant de divulguer l'esthétique futuriste : « Cosa è il Futurismo », 19-20 janvier et 27-28 janvier 1920 ; « Le parole in libertà », 26-27 mars 1920 ; « Il teatro sintetico futurista », 8-9 mai 1920, écrit à partir du *Manifesto del teatro* de Marinetti, Corra et Settemelli à la veille de la représentation au Théâtre Printania du Caire, en juin 1920 (voir *infra*).

¹¹⁶⁸ *Idem*. Nous soulignons. Dans l'original : « Questa falsa luce che deforma le caratteristiche del nostro movimento è dovuta in massima al fatto che il futurismo non ha mai avuto uomini atti a vulgarizzarlo. Coloro infatti che appartenevano al movimento erano creatori e la febbre della creazione impedisce al genio di portarsi al livello delle masse. Ma ora che l'opera colossale del movimento ha raggiunto un'importanza da invadere ogni campo artistico e da essere il fulcro delle discussioni di ogni circolo letterario e ambiente intellettuale, sta a noi futuristi stessi il compito di divulgarlo onde far gustare ed apprezzare l'edificio meraviglioso che abbiamo costruito con le nostre mani ».

¹¹⁶⁹ E. Bigiavi, *Noi e l'Egitto*, Livourne, Arti Grafiche S. Belforte, 1922, cité dans l'original italien par Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 217. L'avocat des Tribunaux Mixtes ajoutait cependant : « dans les années de l'entre-deux-guerres, il y eurent beaucoup de conférences littéraires, artistiques et scientifiques ».

objections qui me sont parvenues soit de vive voix soit par écrit [...] ne m'ont convaincu que d'une chose : qu'en Égypte nous sommes encore *vraiment très en arrière* en matière de littérature et que les cognitions générales s'arrêtent plus ou moins à Carducci¹¹⁷⁰ ». Morpurgo souhaita donc raviver l'orgueil nationaliste et communautaire des Italiens d'Égypte, sur la vague aussi de la politique fasciste en matière linguistique et d'instruction¹¹⁷¹ et, « provocateur et plastiqueur dans un milieu italo-phonique imprégné de culture en prévalence traditionnelle¹¹⁷² », il voulut les tenir au courant de la récente évolution du milieu culturel italien en vulgarisant les principes de l'esthétique futuriste :

C'est pour cela que le mouvement a été porté ici en Égypte. Parce qu'en Égypte, où il est moins connu, il faut que les Italiens puissent évaluer *l'effort violent* de dizaines d'artistes et de poètes [...] qu'en défiant les haines et les jalousies, les moqueries et les violences, ont su *s'imposer à l'opinion publique* italienne, européenne et mondiale, avec les œuvres qui constituent la plus grande gloire de notre mouvement¹¹⁷³.

En juin 1920, le petit groupe futuriste égyptien, sans doute « pour s'imposer à l'attention publique¹¹⁷⁴ » et pour « offrir [...] quelque objet bien plus concret que des théories, organisa une tonitruante représentation théâtrale qui fut la première affirmation futuriste en Égypte¹¹⁷⁵ », au Théâtre Printania du Caire. « Avec un programme de 24 pièces synthétiques¹¹⁷⁶ », il donna un aperçu de cette « violence » du plus pur style futuriste¹¹⁷⁷, celle que Jean Moscatelli décrira aussi

¹¹⁷⁰ Nelson Morpurgo, « Polemica », *Roma*, 2-3 avril 1920, cité dans l'original italien par Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 222. Nous soulignons. Giosué Carducci est un poète italien de la fin du XIX^e siècle, Prix Nobel de littérature en 1906.

¹¹⁷¹ Pour « préserver de la dénationalisation les jeunes Italiens » et pour « pénétrer dans le milieu local afin d'y exercer une propagande nécessaire à divulguer la langue italienne », expliquait Marta Petricioli, *Oltre il mito*, *op. cit.*, p. 228. Nous traduisons. Dans cette optique fut organisé par « l'Italica » l'exposition du livre italien au Palais Tigra (voir *supra*, note 1022).

¹¹⁷² « Dinamitaro provocatore » est l'expression utilisée par Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 221. Nous traduisons.

¹¹⁷³ *Idem*. Nous soulignons. Dans l'original : « Ed è perciò che il movimento è stato portato qui in Egitto. Perché in Egitto, dove è meno conosciuto, occorre che gli italiani possano valutare lo sforzo violento di decine di artisti e di poeti, [...] che sfidando odii e invidie, scherni e violenze, hanno saputo imporsi all'opinione pubblica italiana, europea e mondiale con quelle opere che formano la maggior gloria del nostro movimento ».

¹¹⁷⁴ Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.*, qui raconte : « Marinetti et ses premiers disciples organisèrent à travers les capitales des manifestations théâtrales qui terminaient inévitablement par des bagarres ». Morpurgo aurait d'ailleurs fait la connaissance du groupe futuriste « au sortir d'un spectacle à Milan, où Marinetti, entouré de vingt disciples, eut à se défendre contre les tomates mûres d'un public furibond », *idem*.

¹¹⁷⁵ Jean Moscatelli, « Un portrait : Nelson Morpurgo », *op. cit.*

¹¹⁷⁶ Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.*, décrit « le genre » de ces pièces en en prenant une comme exemple : « la scène est divisée en deux : à droite, un soprano chante la finale de *Madame Butterfly*, quand elle s'aperçoit qu'elle n'a pas de rasoir pour se trancher la gorge, comme le veut le texte. Heureusement qu'à gauche, dans un intérieur moderne, il y a quelqu'un qui se rasait pendant qu'elle ténorisait. Très galant, il lui offre son Gillette. Rideau ».

¹¹⁷⁷ « Les futuristes qui prêchaient la violence ont imposé par la violence leurs théories. Les soirées futuristes en Italie sont toujours suivies par des bagarres, soit dans les théâtres, soit dans les rues », expliquait dans « Un grand écrivain italien en Égypte », *Images*, n° 14, 22 décembre 1929, p. 4.

dans l'accueil de la salle : « le public, furieux de n'y avoir rien compris, siffla l'auteur insolite et fit pleuvoir sur lui programmes en boules et injures en rouleaux. Le succès était obtenu. Morpurgo et le mouvement futuriste dont il dépendait composaient enfin la discussion inquiète des honnêtes gens¹¹⁷⁸ ». La diffusion de la « parole futuriste » devint enfin une sorte de rite du dimanche matin : « après la messe, on allait entendre un peu de futurisme. De l'église au pandémonium¹¹⁷⁹ », synthétisera Moscatelli. Dans les salles de cinéma, Morpurgo prononçait des conférences gratuites comme moyen de rembourser le prix du billet du Théâtre Printania¹¹⁸⁰.

Quelque temps après, en décembre 1921, à côté de l'investissement dans la rédaction du *Roma*, Morpurgo essaya « d'inoculer des énergies nouvelles au journalisme italien stagnant¹¹⁸¹ » en Égypte en fondant un nouvel hebdomadaire qui se définissait « satirique, humoristique illustré » : *Il Bar*. Le jeune auteur y « soulagea sa fantaisie et l'impératif catégorique de sa pensée¹¹⁸² » en y insérant un cycle de textes tirés de *Colonierie*, une pièce « comique-satyrique-musicale » en trois actes qu'il avait écrite « à l'insigne du non-sens¹¹⁸³ » avec Carlo Bocca, l'autre fondateur de *Il Bar*, et qui fut représentée au Théâtre Kursaal du Caire en octobre 1922¹¹⁸⁴. Le journal, devenu rapidement « une lecture convoitée par les Italiens du Caire et d'Alexandrie, auxquels il savait apporter une note fraîche de jovialité et d'humorisme¹¹⁸⁵ », après deux ou trois ans de « vie joyeuse et insouciant » fut

¹¹⁷⁸ Jean Moscatelli, « Un portrait : Nelson Morpurgo », *op. cit.*

¹¹⁷⁹ *Idem.*

¹¹⁸⁰ « Le public exaspéré – il avait payé P. T. 60 le fauteuil – jura [...] qu'on ne l'y reprendrait plus », explique Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.* Voir dans les annexes iconographiques (image 49) la reproduction des cartons d'invitation pour les conférences « Rinnoviamoci o... moriamo » [Rénovons-nous ou... mourons] et « Passatismo ? Futurismo ! », au nouveau cinéma Radium, rue Emad El Din, Le Caire, se tenant le matin du dimanche 20 février 1921 et lors d'une date non spécifiée, tirée de Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo and the Futurist Movement in Egypt », *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁸¹ Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *op. cit.*, p. 18, qui démontre cette régression avec les statistiques (tirée de « La presse politique en Égypte », Le Caire, *La Revue Égyptienne*, t. I, n° 2, février 1922, p. 47-54) : au début de 1922, environ 90 périodiques (entre quotidiens et revues) étaient publiés dans les principales villes égyptiennes, dont 54 environ en langue arabe, 12 en français, 8 en grec, 4 en anglais, 4 en italien, 3 en arménien, 1 en maltais.

¹¹⁸² Jean Moscatelli, « Un portrait : Nelson Morpurgo », *op. cit.*

¹¹⁸³ Carla Salaris, « Futuristi d'Egitto », *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁸⁴ « Rivista in 3 atti e 2 quadri » mêlant de la prose, de la musique et des scènes humoristiques « inspirées de la vie coloniale » selon Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 220. Dans le style célèbre à l'époque du comédien Vasco Petrolini, elle fut interprétée par la compagnie italienne d'opéras comiques et d'opérettes de Gino Vannutelli, les 21 et 22 octobre 1922, avec la musique de Gennato Gaudiosi. La brochure théâtrale est publiée dans *Il Bar*, supplément au n° 44, octobre 1922.

¹¹⁸⁵ Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *op. cit.*, p. 18-19, qui ajoute : « autour [de ce journal] on organisa des spectacles et naquirent des polémiques qui se terminaient souvent au tribunal ».

arrêté, laissant « un cuisant souvenir [dans] les milieux littéraires¹¹⁸⁶ » égyptiens. Quelques années après, Jean/ Giovanni Moscatelli, qui fut pendant une période très sensible au langage de cet avant-garde venue d'Italie, écrit que « aujourd'hui nul n'ignore ici, grâce à cette feuille tapageuse, l'apport du futurisme à l'art et à la volonté¹¹⁸⁷ ».

En parallèle à son engagement dans le journalisme, qu'il fut en italien ou en français¹¹⁸⁸, Nelson Morpurgo, né en 1899 au Caire d'une famille istrienne d'origine juive, avait suivi la carrière de son père Carlo, titulaire du plus important cabinet juridique du Caire. En procédant donc dans un mouvement contraire à celui qui avait conduit Marinetti de l'Égypte en Europe, des études de Droit à la littérature, du plurilinguisme alexandrin à la revendication patriotique, Morpurgo, après les écoles entre Athènes et Padoue, s'était « converti au futurisme » à Milan, quand il fréquentait le lycée Manzoni, il lisait *Lacerba*¹¹⁸⁹ et il participait à des manifestations d'étudiants interventionnistes à la veille de l'entrée de l'Italie dans la Grande Guerre. Des années plus tard, Jean Moscatelli décrira ainsi son parcours :

Aujourd'hui d'apparence massive et musculeuse, Nelson Morpurgo était revenu en Égypte, il y a quelques dix ans, mince et pâle, blond et juvénile. Il l'avait quittée pour pérégriner par la Grèce et l'Italie, et faire ses études classiques sur le vif. Mais *manifestant de l'indiscipline devant les musées* et les paysages célèbres, il s'enrôla dès sa quatorzième année dans les rangs de l'avant-garde littéraire. Car les lettres l'hallucinaient, malgré les bibliothèques poudreuses et la barbe des auteurs anciens. C'est ainsi qu'en 1914 il fit partie du mouvement futuriste fondé et dirigé par le grand poète international F. T. Marinetti. On lut alors son nom dans des revues criardes, et on le vit batailler, dans les salles de conférences, pour son chef bafoué par le passéisme bourgeois¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁶ *Idem.* Jean Moscatelli, « Un portrait : Nelson Morpurgo », *op. cit.*, déclare : « cette publication décédée par les mains de son géniteur après deux années de vie intense ».

¹¹⁸⁷ Jean Moscatelli, « Un portrait : Nelson Morpurgo », *op. cit.*

¹¹⁸⁸ Nelson Morpurgo collabora régulièrement avec *La Semaine égyptienne*, en y publiant des poèmes. Selon Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 221, qui présente sa collaboration à la presse francophone d'Égypte aussi à travers *Le Journal d'Égypte*, *La Bourse égyptienne*, *Le Progrès égyptien*, *Calligrammes*, les articles les plus importants pour Morpurgo étaient écrits en français. Sur le « libre bilinguisme » de Morpurgo comme un choix d'affiliation au cosmopolitisme d'Égypte, en opposition par rapport à la politique linguistique fasciste, voir Maria Elena Paniconi, *ibidem*, p. 223.

¹¹⁸⁹ Revue fondée en 1913 à Florence par les poètes Giovanni Papini et Ardengo Soffici, elle prônait la liberté artistique et compta sur la collaboration de nombreux futuristes. Dans son n° 18, du 15 septembre 1913, Guillaume Apollinaire y publia un « manifeste-synthèse » sur « l'anti-tradition futuriste » en appliquant la technique des paroles en liberté.

¹¹⁹⁰ Jean Moscatelli, « Un portrait : Nelson Morpurgo », *op. cit.* Nous soulignons. L'enrôlement auquel l'auteur francophone italien se référait était surtout l'engagement militaire de Morpurgo dans la région du Piave comme volontaire. L'image de Morpurgo « mince et pâle, blond et juvénile » était en particulier celle du jeune en « uniforme gris-vert » de soldat qu'une carte du mouvement futuriste utilisait comme encouragement au combat « pour les enfants de Fiume », reproduite dans Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 215. À l'occasion de l'exposition *Manu propria : il segno calligrafico come opera d'arte* à la Casa d'Arte Futurista Depero à Rovereto, jusqu'au 30 septembre 2018, où *Il Fuoco delle piramidi* est exposé, les documents d'époque du fonds privé Chierini viennent d'intégrer *l'Archivio del '900* du Musée d'Art Moderne et Contemporain de

Morpurgo racontera, avec le fatalisme que l'on considère comme caractéristique des peuples arabes et méditerranéens, sa rencontre avec Marinetti et son entrée dans le mouvement futuriste, qu'il considérait comme des événements fondateurs de son identité même :

En arabe il y a un participe passé qui dérive du verbe *ekteb* (écrire : *maktoub*). « Écrit », « c'est écrit », cela devait arriver, cela ne pouvait qu'être ainsi, c'était donc écrit dans le livre du destin. C'est l'essence de la philosophie arabe [...]. Nous les étudiants, on était autant de poudrières, on imaginait des manifestations d'interventionnisme et d'irréductibilisme qui parfois étaient même puérides. On avait fait imprimer des espèces d'étiquettes de papier gommé contenant des injures adressées à tout le monde : aux empires centraux, à Guglielmone, à Cecco Beppe, au Vatican, au Sultan de Turquie [...] ¹¹⁹¹.

Dans ce climat d'exaltation et de révolte juvénile, Morpurgo contacta par téléphone Marinetti qui se présenta avec « son état majeur ¹¹⁹² » quelques heures après devant les lycéens, à la surprise générale, accueilli par les cris de Morpurgo : « Viva Marinetti ! Viva il futurismo ! Viva l'Italia ! ¹¹⁹³ », en marquant à jamais l'avenir du jeune égyptien, qui commença depuis à fréquenter la maison du chef de file futuriste qui servait de laboratoire graphique et de dépôt aux éditions futuristes de « Poesia ». Là, Morpurgo s'attela à l'archivage des articles concernant le mouvement, à la lecture des plaquettes de poésie de Luciano Folgore et d'Aldo Palazzeschi ¹¹⁹⁴, ainsi qu'à la collaboration à la préparation de la première exposition personnelle posthume d'Umberto Boccioni, à la Galleria Centrale d'Arte de Milan en 1916 ¹¹⁹⁵. Suivant jusqu'au bout le modèle de Marinetti, Nelson Morpurgo s'enrôla deux ans après comme volontaire dans l'artillerie entre le Frioul et la Vénétie, où il débuta comme comique au « Théâtre du Soldat » et, toujours d'après le conseil de

Trente et Rovereto, comptant déjà les fonds de plusieurs artistes futuristes et de Margherita Sarfatti. Communiqué de presse du 23 août 2018, publié dans *Il Trentino*, quotidien en ligne de la « Provincia autonoma » de Trente : <https://www.ufficiostampa.provincia.tn.it/Comunicati/L-archivio-del-Futurista-Nelson-Morpurgo-donato-al-Mart>, consulté le 2 septembre 2018.

¹¹⁹¹ « Marinetti, il Futurismo ed io », Nelson Morpurgo Collection, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, cité en italien par Maria Elena Paniconi, Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 212, qui décrit le document dactylographié comme le brouillon préparatoire et inédit de « Primo incontro con Filippo Tommaso Marinetti a Milano », *op. cit.*, p. 29-32. Avec les sobriquets « Guglielmone » et « Cecco Beppe » Morpurgo faisait évidemment référence de façon potache aux empereurs allemand et autrichien : Guillaume II et François Joseph.

¹¹⁹² *Idem*. Formé par Umberto Boccioni, Luigi Russolo et Carlo Carrà, des membres du groupe futuriste, auteurs de plusieurs manifestes artistiques.

¹¹⁹³ *Idem*. Morpurgo y expliquera : « Le seul à être exalté jusqu'au paroxysme c'était moi ».

¹¹⁹⁴ Luciano Folgore est l'auteur en particulier de *Il Canto dei motori*, et Aldo Palazzeschi du recueil *L'Incendiario*. Les faits sont décrits par Morpurgo même dans le document inédit cité plus haut, *idem*.

¹¹⁹⁵ Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo and the Futurist Movement in Egypt », *op. cit.*, p. 26, qui se réfère au catalogue de la *Grande esposizione Boccioni, pittore e scultore futurista*, Milan, 1917.

Marinetti¹¹⁹⁶, revint dans son pays natal « avec dans son bagage des explosifs poétiques destinés aux littérateurs perclus¹¹⁹⁷ », comme écrit Moscatelli.

Ces « explosifs poétiques » brillèrent en 1923 dans le recueil *Il Fuoco delle piramidi*, publié par les éditions futuristes de « Poesia » de Milan et préfacé par Filippo Tommaso Marinetti lui-même¹¹⁹⁸, qui soulignait le caractère exemplaire de ces « tables parolibres, [...] ne contenant plus la succession narrative, mais la pluriexpression simultanée du monde¹¹⁹⁹ » :

Nelson Morpurgo nel suo *Il Fuoco delle piramidi* si rivela un parolibero originale potente con tipiche virtù semplificatrici e unitarie. Le sue pagine di parole in libertà sono splendidamente sinottiche. Egli inchioda in una pagina che assomiglia spesso a un progetto d'ingegneria il reticolato gorgo blocco o nodo delle sue sensazioni idee fremiti ricordi. *Non teme gli accozzi* e le miscele strane, anzi dimostra una rara fortuna nel legare insieme ideologie astratte e sensazioni torbide di materia. Le pagine di parole in libertà di Nelson Morpurgo colpiscono subito così per la loro geometria patetica e lirica e realizzano nei nervi del lettore imperiosa invincibile simultaneità di sensazioni idee. [...] Futuristi, applaudite il grande parolibero Nelson Morpurgo¹²⁰⁰.

Les quinze « tables » qui composent le recueil furent initialement accueillies par une « critique perplexe¹²⁰¹ », mais sont aujourd'hui considérées « parmi les meilleurs résultats de synthétisme et de parolibérisme futuriste pour ce qui est de la netteté graphique et de la construction iconique¹²⁰² » par les dictionnaires spécialisés, qui reconnaissent en Morpurgo l'un des plus importants poètes

¹¹⁹⁶ « Marinetti insiste afin que je revienne en Égypte pour faire œuvre de propagande pour D'Annunzio, Fiume et le Futurisme », racontera Morpurgo dans « Autocronologia », *ES. Rivista quadrimestrale*, n° 2, 1974-1975, p. 56, cité en italien par Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 213.

¹¹⁹⁷ Jean Moscatelli, « Un portrait : Nelson Morpurgo », *op. cit.*

¹¹⁹⁸ Voir la couverture de l'édition originale reproduite dans les annexes iconographiques, ainsi que la reproduction du poème célèbre « Amore » (images 50 et 51), dont « les lettres se disposent en une espèce de diagramme sinusoïdal qui renvoie à l'état de mouvement, ainsi qu'à la condition psychologique d'exaltation-dépression, et qui en même temps fait allusion à l'image de la mer, au mouvement des vagues, symboles de l'acte d'amour », comme le décrit Carla Salaris, *Storia del futurismo : libri, giornali, manifesti*, Rome, Editori Riuniti, 1992, p. 179. Nous traduisons. Cette table parolibre, avec « Silenzi », « Colloqui Notturmi », « Strano », tirés du recueil de Morpurgo, sont aussi analysés par Glauco Viazzi, *I Poeti del futurismo, 1909-1944*, Milan, Longanesi, 1983, p. 418-426.

¹¹⁹⁹ Filippo Tommaso Marinetti, « *Il Fuoco delle piramidi* di Nelson Morpurgo », Milan, Edizioni futuriste di « Poesia », 1923, p. 5-6, puis dans Glauco Viazzi, *Marinetti futurista*, Naples, Guida, 1977, p. 200-201, qui cite la préface de Marinetti pour expliquer la forme expressive du « collaudo », typique du poète avant-gardiste.

¹²⁰⁰ *Idem*. Nous en proposons une traduction essayant d'en respecter le plus possible le style futuriste et l'orthographe « libre expressive », supprimant la ponctuation et les articles : « Nelson Morpurgo dans son *Il Fuoco delle piramidi* se révèle un parolibre original puissant avec des vertus typiques simplificatrices et unitaires. Ses pages de paroles en liberté sont splendidement synoptiques. Il cloue sur une page qui ressemble souvent à un projet d'ingénierie le grillage gouffre bloc ou nœud de ses sensations idées frémissements souvenirs. Il ne craint pas les amas et les mélanges bizarres, dans le fait de lier ensemble des idéologies abstraites et des sensations troubles de matière il démontre même une rare fortune. Ainsi les pages de paroles en liberté de Nelson Morpurgo frappent tout de suite pour leur géométrie pathétique et lyrique et réalisent dans les nerfs du lecteur une impérieuse invincible simultanéité de sensations idées. [...] Les futuristes, applaudissez le grand parolibre Nelson Morpurgo ». Nous soulignons l'utilisation du terme « accozzi », déjà employé par Morpurgo pour décrire le colorisme de Mahmoud Saïd (voir *supra*).

¹²⁰¹ De la part de la rédaction du quotidien français *L'Intransigeant*, comme indiqué par Morpurgo lui-même dans son « Autocronologia », *op. cit.*, p. 57.

¹²⁰² E. Godoli, *Dizionario del Futurismo*, t. II, p. 760. Nous traduisons.

futuristes italiens. La spécificité de cette forme d'expression poétique, Morpurgo s'était employé à l'expliquer depuis les pages du *Roma* :

les paroles en liberté [...] sont des phrases, des mots, des lettres, des signes jetés presque au hasard, sans un rapport logique apparent, sans un lien immédiat entre eux, qui, lus dans leur disposition typographique, donnent l'idée de la pensée et un sens clair et précis des objets, des choses, des environnements et des états d'âme, sans rien perdre de leur lyrisme¹²⁰³.

Après s'être mesuré à la poésie futuriste et en avoir reçu la reconnaissance de Marinetti même, Morpurgo poursuivit son engagement pour le renouveau intellectuel de l'Égypte dans une perspective futuriste en continuant à présenter « l'Art et les Artistes d'Aujourd'hui¹²⁰⁴ », ainsi lors de l'exposition du peintre alexandrin Tommaso Perici¹²⁰⁵, ou en faisant publier dans *Il Giornale d'Oriente*¹²⁰⁶ des articles comme celui sur « l'aéropeinture¹²⁰⁷ » du peintre futuriste Tato¹²⁰⁸ :

Tato est parmi les chanceux qui portent une grande vérité artistique, même quand il semble s'amuser à ébouriffer les idées bourgeoises, à ironiser sur le monde conventionnel, à se moquer des autres et... de soi-même. [...] Il veut une peinture qui brise les schémas traditionnels de la triple dimension, afin qu'elle donne le sens de la liberté des espaces, [...] qu'elle permette de croiser l'air, la terre, la mer dans une variété infinie de plans interpénétrés, qu'elle écrase, broie, vaporise la palette paresseuse des couleurs traditionnelles dans un arc-en-ciel de sensations très rapides, jusqu'à nous donner un spectre visuel du paysage en vol, correspondant aux nouvelles expériences humaines¹²⁰⁹.

Dans son œuvre de « propagande futuriste » en Égypte, Morpurgo recourut à un autre

¹²⁰³ Nelson Morpurgo, « Le parole in libertà », Roma, 26-27 mars 1920, cité dans l'original italien par Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 222.

¹²⁰⁴ Titre de la conférence donnée par « l'excellent camarade Nelson Morpurgo » le 3 février 1924, dans les salons de l'Association Nationale des Combattants Italiens, rue Elfi Bey au Caire, annoncée par Yvonne Laeufer, « Une innovation intéressante », *L'Égypte nouvelle*, n° 84, 2 février 1924, p. VII. L'initiative de Morpurgo aurait permis de donner au public « des lumières et une intelligence exactes de l'œuvre qu'il va affronter », *idem*.

¹²⁰⁵ « Un jeune peintre italien au Caire : Tommaso Perici », *L'Égypte nouvelle*, n° 84, 2 février 1924, p. VIII, présente brièvement cet artiste de vingt-trois ans né en Égypte, « artistiquement fidèle aux traditions, sans préjugés étroits cependant ». Élève de la « Scuola di Pittura Romana » et de l'Académie de Nu de Felice Carena, Perici – né en réalité en 1899 – participa à la 1ère Exposition Internationale d'Art Coloniale à Rome en 1931, où il reçut un diplôme de mérite, et s'installa ensuite au Soudan, où il fut interné pendant la guerre et où il mourut, à Asmara, en 1945.

¹²⁰⁶ « Poeti d'Egitto », *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*, 11ème année, n° 80, 13 avril 1933, présente Morpurgo comme « un écrivain connu dans les milieux littéraires italiens et notre collaborateur depuis plusieurs années ». Marta Petricioli, *Oltre il mito, op. cit.*, p. 289, fait référence aussi à une controverse entre *L'Imparziale* et le « direttorio del Fascio » qui en 1927 suspectait la présence de trois antifascistes, dont Morpurgo et Bocca, dans la rédaction du quotidien. La suspicion à l'encontre de Morpurgo venait de son expulsion du « Fascio » trois ans auparavant.

¹²⁰⁷ *L'aeropittura* est la réalisation picturale du mythe futuriste de la machine et de la modernité, du dynamisme et de la vitesse de l'avion, codifiée en 1929 par le *Manifeste de l'aéropeinture futuriste*, signé entre autres par Marinetti et Tato.

¹²⁰⁸ « Parmi les fondateurs de l'aéropeinture », Tato (pseudonyme de Guglielmo Sansoni) « interprêt[ait] la réalité même comme la voit et comme la sent celui qui est entraîné dans le vertige du vol », expliquait Nello Quilici dans la revue de propagande aéronautique *Volandum est*, reproduit dans « L'aeropittura : Tato », *Il Giornale d'Oriente*, 3 avril 1933.

¹²⁰⁹ *Idem*. Dans l'article en italien, illustré des reproductions de deux tableaux de Tato primés à la Biennale de Venise 1932, on posait d'ailleurs ces questions : « Qu'est-ce qu'est le vrai pour un artiste ? Existe un "vrai objectif" ? » en répondant : « L'art, pour être de l'art, doit en tout cas transfigurer la réalité ! [...] Ce qui veut dire que la peinture – statique ou dynamique – retourne à l'intimité de la création individuelle, que c'est un phénomène intérieur, un acte spirituel ». Nous traduisons.

périodique éphémère, *Numero*¹²¹⁰, et se prodigua aussi dans l'accueil aux collègues futuristes lors de leurs séjours au Caire, à la découverte de cette terre africaine si convoitée par le régime fasciste italien. Ainsi, en 1925, Bruno Corra s'installa une période chez les Morpurgo pour préparer son « roman de l'Orient moderne¹²¹¹ », et en décembre 1929 Filippo Tommaso Marinetti même bénéficiera du soutien de Morpurgo pour sa tournée de conférences au Caire¹²¹², dans le cadre du 37^{ème} Congrès de l'Association Littéraire et Artistique internationale.

Marinetti l'Alexandrin

Annoncé par la presse francophone d'Égypte comme un poète à « la notoriété mondiale », « occup[ant] une place de premier ordre parmi les écrivains français » et capable de mobiliser « toute la jeunesse italienne qui vo[yait] en [lui] un véritable messie de l'art¹²¹³ », Marinetti débarqua à Alexandrie, sa ville natale, quelques jours avant le Noël 1929. Revenu en Égypte en tant que chef de la délégation de la Société Italienne des Auteurs¹²¹⁴, il s'y présentait surtout comme un « académicien », ce qu'il venait de devenir, par volonté directe de Mussolini, au lendemain de l'inauguration de l'Accademia d'Italia à Florence à la fin du mois d'octobre, « où il occup[ait] la place réservée aux poètes qui ont chanté l'Italie nouvelle et conçu l'art nouveau et la beauté de la mécanique et de la machine¹²¹⁵ », le présentait la revue *Images*. Dans le but de promouvoir le mouvement intellectuel italien et d'en favoriser l'expansion et l'influence au-delà des frontières

¹²¹⁰ Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *op. cit.*, p. 18-19, nous informe que le premier numéro de ce « journal ni sérieux, ni joyeux » parut le 21 avril 1928 et qu'il n'eut que cinquante-deux parutions. Il compta sur la collaboration entre autres de Sammarco, de Ferrante, de Marinetti.

¹²¹¹ Tel est le sous-titre de *Sanya, la moglie egiziana* (1927), que le fondateur du périodique *L'Italia futurista* (1916) écrivit à partir des expériences égyptiennes partagées avec Morpurgo. Ce dernier s'en souviendra d'ailleurs dans « Un'avventura by night », *Prospetti*, XL, 1975, p. 19-25. Bruno Corra, pseudonyme de Bruno Ginanni Corradini, avait été un des signataires des plus importants manifestes futuristes, comme celui sur la cinématographie en 1916, *Pesi, Misure e Prezzi del Genio Artistico, Il Teatro Futurista Sintetico*.

¹²¹² « Il faut remercier Me Carlo Morpurgo, le brillant avocat, qui a permis aux intellectuels d'ici d'entrer en contact avec Marinetti », précisera après le départ du fondateur du futurisme la revue *Images*, en publiant en traduction française « Le Manifeste du Futurisme », *Images*, n° 16, 5 janvier 1930, p. 6.

¹²¹³ « Un grand écrivain italien en Égypte », *Images*, n° 14, 22 décembre 1929, p. 4.

¹²¹⁴ Voir dans les annexes iconographiques la reproduction des photographies « Sous le soleil d'Égypte » et « M. Marinetti au Caire » (image 52), illustrant la rubrique « Images actualités », *Images*, n° 15, 29 décembre 1929, p. 13.

¹²¹⁵ *Idem*.

géographiques, il présenta « Le Futurisme mondial » sous les auspices du « Fascio » d'Alexandrie et affirma que l'Égypte même était « un terrain fécond, contributeur au développement du futurisme¹²¹⁶ ». Le poète était surtout à la recherche de consécration pour lui et pour le futurisme, dans une phase avancée de son histoire où d'autres mouvements artistiques étaient en train de s'imposer, en se revendiquant comme l'initiateur des autres avant-gardes artistiques. Très actif, Marinetti fut reçu au Caire, d'abord par Morpurgo pour le Mouvement futuriste d'Égypte, par la Légation d'Italie lors d'un dîner officiel¹²¹⁷, tint des conférences en français au Théâtre Alhambra, au Kursaal et, sans doute dans sa langue maternelle, au Cercle Italien¹²¹⁸, sur le mouvement qu'il avait fondé et sur sa conception esthétique qui suscita « la curiosité des invités qui le harcelèrent de questions¹²¹⁹ ». Quant à son entrée à l'Académie, il se défendit contre ceux qui prétendaient y voir « un embourgeoisement du futurisme », en expliquant que le mouvement « n'en acquier[ait] que plus de force pour poursuivre ses conquêtes et ses attaques contre le passéisme¹²²⁰ ». En inaugurant le cercle « Al-Diafa » le 26 décembre, Marinetti « défend[it] l'action d'avant-garde, le mouvement, le dynamisme dramatique, la vie nouvelle » face à l'autre invité, le dramaturge français Romain Coolus qui, « conservateur, [...] regretta de voir le théâtre subir des influences nouvelles qui brisent l'ancienne formule classique et la remplacent par un genre décousu, haché, sans fond¹²²¹ ». Les deux « f[irent] assaut de mots fins, de paradoxes brillants, d'aperçus originaux sur le Théâtre » dans une joute où « chaque réplique était une fusée de l'esprit¹²²² », relate Images. Marinetti ensuite, introduit

¹²¹⁶ « La nouvelle religion morale de la vitesse », *La Bourse égyptienne*, 18 décembre 1929, cité par Fawzia Zouari, « En débattant du futurisme », *Entre Nil et Sable*, *op. cit.*, p. 79. L'écrivaine tunisienne signataire de l'essai cité date néanmoins par erreur la visite de Marinetti en Égypte de 1928.

¹²¹⁷ « Mondanités », *Images*, n° 15, 29 décembre 1929, p. 9, qui rend compte de l'événement organisé par le ministre d'Italie et la marquise Paterno di Manchi.

¹²¹⁸ Fawzia Zouari, « En débattant du futurisme », *op. cit.*, p. 81, remarque comme Marinetti « fit plaisir à ses compatriotes en offrant les bénéfices nets de ses conférences aux institutions philanthropiques et scolaires italiennes ».

¹²¹⁹ « La nouvelle religion morale de la vitesse », *La Bourse égyptienne*, 24 décembre 1929, cité par Fawzia Zouari, « En débattant du futurisme », *op. cit.*, p. 79.

¹²²⁰ *Idem.*

¹²²¹ « L'inauguration du Cercle "Al Diafa" », *Images*, n° 15, 29 décembre 1929, p. 17. La rubrique « Mondanités », *ibidem*, p. 9, cite quelques invités à la « pendaïson de crémaillère [de] la Dafia [sic] » : le ministre de l'Instruction publique et plusieurs notables égyptiens, dont M. et Mme Mahmoud bey Khalil, les délégués de plusieurs pays européens avec les respectifs ministres et les membres des légations étrangères en Égypte, M. et Mme Taha Hussein, Edgard Galland bey et famille, M. et Mme Georges Kher, M. et Mme Fernand Zananiri, Roger Bréval, Émile et Choukri Zeidan, Ceza Nabaraoui, M. et Mme Gaston Berthey, de Laumois, Stavrinou, M. et Mme Robert Blum, entre autres.

¹²²² *Idem.* « Les deux célèbres écrivains [...] terminèrent en se trouvant d'accord tout en ne l'étant pas », poursuit l'article.

par Morpurgo, exalta « le génie latin créateur d'immortels chefs-d'œuvre » et déclama des passages de ses poèmes « L'Alcôve d'acier » et Zang Tumb Tuumb¹²²³, « des livres étranges, d'une ingéniosité verbale indéniable bien que souvent illisibles¹²²⁴ », selon le jugement qu'en donnera le jeune poète italien francophone Jean/Giovanni Moscatelli. Ce fut en effet surtout la théorie des mots en liberté, le « système poétique qui a vraiment révolutionné la littérature et la poésie¹²²⁵ » dont Marinetti donna des exemples « sonores », qui fut parfois perçue avec scepticisme par le public et par la presse d'Égypte. Par exemple, *Le Flambeau d'Égypte* en donna un compte rendu très critique en janvier, et *Le Magazine égyptien*, sans vouloir prendre parti « ni pour ni contre le futurisme » et en laissant « le public libre de le juger comme il le conçoit », « pren[ait] la liberté » toutefois de « donner un petit exemple de versification futuriste » par une parodie pleine d'onomatopées, en se réservant de renvoyer à la déclamation de Marinetti « pour en goûter toute la saveur¹²²⁶ ». Ces déclamations de poèmes futuristes, lors d'une de ces conférences « intéressante[s] et amusante[s] à la fois¹²²⁷ », furent l'objet de propos ironiques aussi dans l'hebdomadaire « humoristique, satyrique, politique » *Ana Mali*, qu'à l'occasion de la visite de Marinetti publia un « numéro spécial et futuriste » jouant avec le « parolibérisme » et avec son style pictural¹²²⁸, interprété aussi dans les caricatures publiées ces mêmes jours dans le « numéro futuriste » de l'hebdomadaire *Maalesh*¹²²⁹. Ici, les uniformes militaires, les canons et les flammes du

¹²²³ Annoncés par la presse avant même l'arrivée de Marinetti en Égypte comme « de véritables chefs-d'œuvre », dans « Un grand écrivain italien en Égypte », *Images*, n° 14, 22 décembre 1929, p. 4.

¹²²⁴ Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.*, citant *Zang Tumb Tuumb* justement, mais aussi *Le Roi Bombance* et *Mafarka le futuriste*.

¹²²⁵ « Un grand écrivain italien en Égypte », *op. cit.*

¹²²⁶ G. Ralli, « La semaine en Égypte », *Le Magazine égyptien*, janvier 1930, p. 5. L'auteur de l'article, tout en écrivant le nom du poète italien « E. Marinetti », sans doute en voulant s'y référer (ironiquement ?) comme à « S[on] E[ccellence] », avoue le connaître « de longue date » : « nous avons usé nos premières culottes, non seulement au même collège, mais dans la même classe, côte à côte, sur le même banc, à Saint François-Xavier, à Alexandrie, en 1886 ». Ce qui lui permettrait de « parler aisément » de l'écrivain italien et d'affirmer que « Marinetti, futuriste, il l'a toujours été, depuis son enfance. Il l'a prouvé par le nombre énorme de *pensums* [sic] qu'il récoltait au collège, à chaque instant, et ceci par son caractère foncièrement impulsif, nerveux et à l'action immédiate, spontanée ».

¹²²⁷ « Marinetti donna aux Égyptiens l'image d'un homme fort sympathique mais ils ne prirent pas pour autant au sérieux ses théories. Il déclama notamment un poème sur l'automobile et répéta le mot "piston" avec emphase, mot que l'assistance reprit en écho, le remplaçant, pour s'amuser, par "Pissons" », selon la citation, non référencée, faite par Fawzia Zouari, « En débattant du futurisme », *op. cit.*, p. 80-81.

¹²²⁸ Par exemple dans le portrait de Mussolini entouré de roues mécaniques, ou dans le titre « Vive le futurisme !! » reproduisant le graphisme des « tables parolibres », *Ana Mali*, 3^{ème} année, n° 3, 25 décembre 1929, p. 1. Voir la reproduction d'un extrait dans les annexes iconographiques (image 53).

¹²²⁹ « La Semaine kemique », du nom de l'artiste Kem signant les caricatures de ce numéro spécial de *Maalesh*, 28

« bombardement d'Adrianopoli », marqué en toutes lettres et à la graphie disloquée typiquement futuriste, semblent répondre à l'incitation du chef futuriste qui, entouré d'onomatopées, tire de la main une sorte d'engin volant portant les lettres du mots « avenir »¹²³⁰. Ce fut surtout cet appel à la modernité et au progrès que le futurisme signifia en Égypte, des thèmes auxquels le public de l'élite égyptienne et cosmopolite, éprise de progrès et d'Europe, fut particulièrement sensible. De Marinetti, on salua le « dynamisme en réaction contre l'académisme, le clair de lune sur la lagune, les mandolines à Santa Lucia, le culte protocolaire du Dante¹²³¹ », selon Moscatelli, qui publiera à plusieurs reprises des éloges du mouvement artistique né en Italie, dont il fera aussi paraître des extraits de manifestes dans la presse francophone d'Égypte, comme le suivant :

Art, vie explosive. *Anti-musée. Anti-culture. Anti-gracieux. Anti-sentimental. Modernolâtrie.* Religion de la nouveauté, originalité, vitesse. Splendeur géométrique. Esthétique de la machine. Héroïsme et paillassisme dans la vie. Destruction des syntaxes. Imagination sans fil. Sensibilité géométrique et numérique. Mots en liberté bruitistes. Déclamation synoptique marchante. Synthèse de forme-couleur. Le spectateur au centre du tableau. Peinture abstraite de sons, odeurs, poids. Compénétration et simultanéité de temps, espace, loin-près, extérieur-intérieur, vécu-rêvé. Architecture pure : fer-ciment. Tactilisme et tables tactiles. Déclamation sur plusieurs timbres. Lumière électrique décoratrice...¹²³²

« Évidemment, il y a de tout dans ce programme », considérait Moscatelli, « mais il y a encore et surtout une exaltation d'italianité : "Italianité paroxystique", qui a, indubitablement, préparé l'état d'âme fasciste¹²³³ ». En paraphrasant une récente étude de divulgation sur la littérature italienne

décembre 1929, reproduite dans Sam Bardaouil, *Surrealism in Egypt, op. cit.*, p. 72, et dans les annexes iconographiques (image 54). L'artiste ironise sur les actions accomplies « à la manière futuriste » par Marinetti en Égypte : le débarquement trop rapide et finalement ruineux à Alexandrie de « l'homme de la vitesse », la façon dont sa première conférence fut « respectueusement » accueillie, la perception marinettienne des pyramides de Guizeh, sa conception des rapports avec les femmes (du « dactylisme intégral » au « droit au but ! »), même sa manière à lui de pêcher (avec des canons) et de quitter l'Afrique (en avion). Du périodique humoristique, conservé à la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven, est également reproduite la couverture, *ibidem*, p. 71.

¹²³⁰ *Idem*. Voir la reproduction dans les annexes iconographiques (image 54). « Bombardamento di Adrianopoli » est le titre d'une prose de Marinetti publiée dans le recueil *Zang Tumb Tuum*, Milan, edizioni futuriste di « Poesia », 1914, où est décrit l'attaque bulgare de la ville turque auquel le poète assista en tant qu'envoyé du journal *Gil Blas*, en octobre 1912. Le texte devint rapidement le cheval de bataille de Marinetti déclamateur.

¹²³¹ Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.*

¹²³² *Idem*. Le critique égyptien reproduisait ici « l'énumération » des idées marinettiennes déjà traduite dans *Littérature italienne* par Benjamin Crémieux, Paris, Kra éditeur, collection « Panoramas des littératures contemporaines », 1928, p. 230-231 ; avec quelques modifications, comme le mot « vélocité » devenu « vitesse », la suppression de « forces mystérieuses » parmi les éléments de la peinture abstraite futuriste, et l'insertion de quelques virgules, peu pratiquées par les futuristes. Ainsi, « Italianité paroxystique » est insérée dans le texte, qui énumère aussi : « Antiacadémie. Antilogique. [...] Contre villes mortes. [...] Inégalisme – Intuition et inconscience créatrices. [...] Café-concert, physicofolie et soirées futuristes. [...] Tableaux mots libres synoptiques colorés. Solidification de l'impressionnisme. [...] Dynamisme plastique. États d'âme. Lignes, force. Transcendantalisme physique. [...] Imitation de la machine. Synthèses théâtrales à surprise sans technique et sans psychologie. Simultanéité scénique de gai-triste, réalité-rêve. Drame d'objets. Scénodynamique. [...] À la recherche de nouveaux sens. [...] Vie simultanée. »

¹²³³ Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », *op. cit.*, qui ajoute : « on comprend donc que Mussolini

parue en France, à laquelle il s'était largement inspiré pour présenter l'avant- » italien en Afrique et clôt sur une note sociologique expliquant aussi le succès du futurisme, en Italie comme en Égypte : « À défaut d'une valeur littéraire, le futurisme a été un ferment d'une importance considérable dans la vie spirituelle de l'Italie nouvelle¹²³⁴ ».

Malgré les turbulences accompagnant les déclamations « parolibéristes » de Marinetti, que la presse s'empressait de minimiser, « dans les milieux littéraires d'Égypte l'impression faite par le grand écrivain italien [était] profonde¹²³⁵ », constatait *Images* après le départ du chef de file du futurisme. La rubrique « Mondanités » parlait quelques pages plus loin de son « *éloquence entraînante et persuasive* qui tint toute l'assistance *sous le charme* » : Marinetti y est décrit comme « un fervent et un enthousiaste de sa doctrine [qui] réussit toujours à convaincre son public quand il est *sous l'emprise* de sa *parole séductrice*¹²³⁶ ». L'auteur de l'article d'*Images* et traducteur en français de « un des plus curieux manifestes du futurisme, qui se dispense de commentaires¹²³⁷ » et que la revue publiait *in extenso*, exprimait dans un style volontairement « futuriste » le charme que Marinetti eut au moins sur une partie de l'audience d'Égypte, par laquelle il fut perçu comme « une fièvre communicative » qui s'était répandue aussi dans le pays des Pharaons :

La présence dynamique – pour parler comme les futuristes – de la force en action intensifiée qu'est F. T. Marinetti, sa conférence électrique au Cercle Al Diafa, sa déclamation de poèmes à la dernière vitesse, avec échappement de lyrisme et klaxon d'images sonores, bruyantes, Jazz imitatif de toutes les harmonies retentissantes du monde moderne, ont conquis de fervents disciples. [...] On peut n'être pas futuriste [sic] mais on doit admirer cet enthousiasme vibrant, cette fois ardente, cet effort créateur de mouvement et de vie¹²³⁸.

La presse francophone était en effet unanime dans l'affirmer que si « on a pu ne pas partager la conviction de Marinetti, il a été difficile de se soustraire au *charme absolument prenant* de sa

ait nommé Marinetti à l'Académie Royale d'Italie, si l'on comprend moins que Marinetti ait accepté d'en faire partie ».

¹²³⁴ *Idem*. La phrase de Crémieux, *op. cit.*, p. 231, que Moscatelli reprenait était : « À défaut d'une grande valeur littéraire, on ne peut nier que le futurisme ait eu une réelle importance spirituelle en Italie ».

¹²³⁵ « Le Manifeste du Futurisme », *Images*, n° 16, 5 janvier 1930, p. 6.

¹²³⁶ « Mondanités », *Images*, n° 16, 5 janvier 1930, p. 9. Nous soulignons. Par rapport à la même rubrique parue dans le numéro précédant de la revue, on signalait la présence aussi de Hoda Charaoui pacha et du ministre de Grèce avec Mme Metaxas. Marinetti avait d'ailleurs tenu à rendre visite à Cavafis dans un « geste de rare élégance », comme relevé par *La Bourse égyptienne*, 21 décembre 1929, cité par Fawzia Zouari, « En débattant du futurisme », *op. cit.*, p. 81.

¹²³⁷ « Le Manifeste du Futurisme », *op. cit.* Il s'agit de la traduction d'extraits tirés de « Al di là del Comunismo » [Au-delà du Communisme], Milan, éditions de La Testa di ferro, 1920.

¹²³⁸ *Idem*. Le texte, illustré par *Voiles sur la mer*, tapisserie peinte par Balla, et par une *Maquette d'architecture théâtrale futuriste (construction lumineuse en bois)*, n'est pas signé mais nous croyons qu'il s'agit de Jean Moscatelli, collaborateur historique de la revue et futur traducteur d'un recueil de Nelson Morpurgo.

*parole magique*¹²³⁹ ». « Afin de réfléchir sur les propos soulevés par Marinetti¹²⁴⁰ », si actuels dans le débat culturel en Égypte, May Ziadé fit une conférence « très réussie¹²⁴¹ » et très débattue sur « Anciens et Modernes », où l'écrivaine et secrétaire de « Al-Diafa » opposait le grand penseur hindou Rabindranath Tagore à l'inventeur du futurisme, ou en d'autres termes, l'Orient à l'Occident : « l'un est tout méditation, l'autre est uniquement *motorisation*¹²⁴² », résumait *Le Magazine égyptien*. En réagissant à cette dichotomie qui anima une fois de plus les milieux intellectuels égyptiens, André de Launois, dans *La Bourse égyptienne*, s'emportait sur la valeur fondamentale de l'innovation technologique dont le futurisme était le messenger, et que l'intellectuel français souhaitait voir appliquée concrètement en Égypte :

C'est à l'Orient, ce vaste musée, beaucoup plus qu'à nous-mêmes qu'il faut conseiller de *regarder la vie avant de regarder les musées*. C'est face à l'Orient qu'il faut exalter la vitesse et railler la nostalgie, l'extase et l'immobilité, proclamer que celles-ci sont moins que celles-là la source du lyrisme et d'émotion poétique. C'est à l'Orient qu'il faut demander de briser les chaînes du langage et de rendre aux mots leur liberté. C'est en Orient que l'apostolat de M. Marinetti s'exercerait sur le terrain le plus propre à découpler les énergies¹²⁴³.

En aspirant à un rajeunissement de cet Orient qui n'est perçu que comme un immense site archéologique, figé dans son image obsolète, De Launois en appelle à une mobilisation de ses énergies, même poétiques, enfin libérée du joug de la religion et de l'indolence qui pesait même sur le développement de sa langue. L'intellectuel francophone véhicule ainsi une conception de l'Orient qui en avaient les Occidentaux, y compris ceux qui y résidaient.

Que la parole subjuguante et magnétique de Marinetti parlât particulièrement de cette terre d'Orient qu'il avait quittée jeune homme, ce fut rapidement compris par tout le public : elle fut comme « un évangile à fouetter les âmes orientales enclines à l'assoupissement » selon Fawzia Zouari, une parole quasi prophétique que Morpurgo continua à prêcher, par exemple chez les Essayistes¹²⁴⁴. Alors que Marinetti était encore sur le sol égyptien, Raphaël Soriano, écrivain et

¹²³⁹ André de Launois, *La Bourse égyptienne*, 8 janvier 1930, cité par Fawzia Zouari, « En débattant du futurisme », *op. cit.*, p. 81.

¹²⁴⁰ *Le Journal du Caire*, 8 janvier 1930, cité par Fawzia Zouari, « En débattant du futurisme », *op. cit.*, p. 83.

¹²⁴¹ G. Ralli, « La semaine en Égypte », *Le Magazine égyptien*, janvier 1930, p. 5.

¹²⁴² *Idem*. L'italique est dans le texte.

¹²⁴³ André de Launois, *La Bourse égyptienne*, 8 janvier 1930, cité par Fawzia Zouari, « En débattant du futurisme », *op. cit.*, p. 81-82. Nous soulignons.

¹²⁴⁴ Nelson Morpurgo présente le futurisme chez les Essayistes le 26 avril 1930, apparemment sans grand succès.

rédacteur en chef de l'édition alexandrine de *La Bourse égyptienne*, dédicace à ce « prodigieux animateur de la pensée moderne » l'article « Alexandrie se meurt, Alexandrie est morte ! », où il s'adresse avec nostalgie à la ville natale du poète futuriste en avouant n'avoir « pas assez de larmes pour exprimer le déchirement de [la] voir engagée dans l'allée du modernisme échevelé¹²⁴⁵ ». C'était à ces partisans de ce prétendu « Orient orientaliste », statique et contemplatif, que De Laumoï s'adresse avec véhémence :

Quant aux négateurs de l'Occident, les dissidents, ce ne sont là que dilettantisme, snobisme et lassitude passagère qui fait qu'ils affectent de dédaigner *nos conquêtes sur la matière*. Ils se font les chantres de la sagesse dite de l'Orient et il nous convient d'admirer la passivité intellectuelle. Distraction de mandarin ! Littérature ! Qu'on me cite un seul de ces adoreurs de l'immobilité qui pratique l'immobilité. [...] Si les idées de Rabindranath Tagore ont parcouru le monde et l'ont agité – au moins en surface – c'est à *ces Occidentaux qui jouent à renier l'Occident* qu'elles le doivent ! [...] À défaut de Rabindranath Tagore, personne ne s'est levé pour apporter à l'homme d'Occident la réponse de l'Orient. Est-ce que l'Orient est déjà convaincu ? Ou est-ce qu'il refuse de sortir de son rêve ?¹²⁴⁶

Parmi ces « Occidentaux orientalisés », De Laumoï compte sans doute des intellectuels comme Elian J. Finbert, auteur du roman *Le Batelier du Nil* et créateur de la revue alexandrine *Messages d'Orient* dans laquelle l'écrivain et poète indien Rabindranath Tagore est justement mis à l'honneur¹²⁴⁷. Juste un an après la visite de Marinetti en Égypte, Finbert donne en lecture publique aux Essayistes des extraits de son prochain ouvrage, se questionnant justement sur « les effets du machinisme moderne sur l'évolution spirituelle des peuples orientaux¹²⁴⁸ » :

Si cette civilisation qu'on exporte dans les machines, les boîtes à conserve et les livres est la seule véritable, [...] elle n'a cependant pas satisfait l'être humain. Elle l'a jeté dans toutes les inquiétudes, dans toutes les absurdités et dans tous les désordres. Faite à la taille de l'Occident seulement, elle s'est démesurément amplifiée en dehors de ses frontières par *une sorte d'esprit impérialiste*, ce qui l'a jetée dans une aventure où elle est devenue la proie de sa propre fureur déchaînée¹²⁴⁹.

L'intellectuel, comme une partie de l'opinion publique surtout orientale, mettait en doute la

¹²⁴⁵ Raphaël Soriano, « Alexandrie se meurt, Alexandrie est morte ! », *Images*, n° 15, 29 décembre 1929, p. 4, illustré de plusieurs photographies de la ville et de ses alentours, de ses habitants en habits traditionnels, dont « le pittoresque de tes femmes voilées, si mystérieuses ». Le texte citait en *incipit* la phrase de Georges Duhamel : « ...Votre ville n'a plus rien d'oriental. Dans vingt ans, elle aura l'indifférent aspect d'une cité d'Europe ou d'Amérique ».

¹²⁴⁶ André de Laumoï, *La Bourse égyptienne*, 8 janvier 1930, cité par Fawzia Zouari, « En débattant du futurisme », *op. cit.*, p. 82-83. Nous soulignons.

¹²⁴⁷ Le *Cahier Hindou* de *Messages d'Orient* fut publié en octobre 1926, comportant la traduction du « conte hindou » *Nalaka* par le poète indien, Prix Nobel de littérature 1913, avec un avant-propos d'Elian J. Finbert. Voir *supra*, note 915.

¹²⁴⁸ Selon la présentation que Robert Blum fit du livre d'Elian J. Finbert, *D'une civilisation de mains*, en annonçant la prochaine parution – qui n'eut toutefois pas lieu, à notre connaissance –, *Un Effort*, n° 11, 15 mars 1931, p. 5.

¹²⁴⁹ *Ibidem*, p. 8-9. Nous soulignons.

portée de la civilisation occidentale même, la course au progrès technologique s'étant retournée contre elle, « les absurdités » de la guerre ayant libéré « sa fureur déchaînée ». Chez les jeunes les plus cultivés d'Égypte aussi, ce discours « anti-occidentaliste » – osons ce terme – produisit une poussée volontariste dans laquelle des groupements comme les Essayistes s'inscrivaient : « Nous voudrions nous sauver nous-mêmes », écrivait le jeune peintre Salinas à Albert Saltiel en 1932, en reformulant des idées exprimées aussi par Finbert : « d'un bout à l'autre du monde, sans en excepter un seul pays, les hommes se laissent régir par la morale et l'économie d'une société qui n'est plus, que la science et le machinisme ont complètement transformée¹²⁵⁰ ». Partisan de l'équilibre dénué de convoitise que la philosophie orientale conçoit et accepte, Finbert met précisément en doute la nécessité des « conquêtes sur la matière » des peuples orientaux, celles dont parlait De Launois et qui étaient prônées par un certain impérialisme culturel :

L'effort de l'Oriental ne tend pas à faire de lui *le maître de toutes les matières premières*, à lui faire détenir tous les marchés ; son organisation sociale ne le réclame pas *encore*. Il ne mesure pas son bonheur à la somme de puissance qu'il a acquise. Il s'abandonne *encore* à la paix d'être sans désirs. Il peut *encore* faire de son travail non pas le but suprême de son existence, mais un moyen de ne pas s'agiter outre mesure et de trouver satisfaction à n'être pas l'esclave de ses préoccupations quotidiennes¹²⁵¹.

Finbert finit donc par rejeter le modèle de la civilisation occidentale qui voyait le machinisme comme *la* voie du progrès humain et *le* signe de son vitalisme, alors que, selon l'intellectuel égyptien, « la machine » ne faisait qu'exploiter et modifier la sensibilité naturelle de l'homme. Une altération, surtout dans les domaines artistiques, que l'Occidental pouvait toutefois encore contrôler grâce à sa plus grande expérience, par rapport au « retard » de l'Orient – ce « retard » étant désormais quasiment un concept communément partagé – :

La machine ne crée pas la vie. Elle vit au contraire de destruction. Elle se nourrit de la vie humaine. [...] Si *en Occident elle a pu modifier la rétine du peintre et l'âme du poète*, c'est qu'elle est le fruit d'une tradition et d'une filiation. [...]. L'Occidental a pour lui assez de recul pour pouvoir cligner de l'œil, vérifier, réajuster, et choisir¹²⁵².

¹²⁵⁰ Laurent M. Salinas, lettre à Albert Saltiel, Alexandrie, le 3 juin 1932, *Un Effort*, n° 26, juin 1932, p. 12.

¹²⁵¹ *Ibidem*, p. 6. Nous soulignons la répétition de l'adverbe « encore » marquant la conception, partagée finalement aussi par Finbert, d'une différence exclusivement « temporelle » entre les deux civilisations, occidentale et orientale, dans les étapes d'une évolution qu'on prétendait univoque. Il s'agit toujours de l'idée que l'Orient se serait donc trouvé *encore* « en retard » par rapport à l'Occident.

¹²⁵² *Ibidem*, p. 6-7. Nous soulignons.

Parmi les « Occidentaux qui jou[ai]ent à renier l'Occident » désignés par De Launois, il y aurait également eu, selon Fawzia Zouari, René Guénon et Valentine de Saint-Point, le premier étant un intellectuel ayant entrepris de transmettre les doctrines métaphysiques de l'Orient, et qui, seulement quelques mois après la visite de Marinetti, en mars 1930, allait s'établir au Caire en vivant selon la doctrine soufie. Installée en Égypte depuis 1924, où elle avait adhéré à la cause du nationalisme arabe, Valentine de Saint-Point en revanche avait été directement liée à Marinetti, au début du siècle à Paris, au temps où elle avait écrit le *Manifeste de la femme futuriste* et le *Manifeste futuriste de la luxure*, entre 1912 et 1913, par esprit de polémique contre la misogynie du groupe dont elle était pourtant l'égérie. Au Caire, elle vivait alors à l'écart de la sociabilité mondaine en poursuivant la recherche ésotérique qui l'avait déjà amenée à se convertir à l'Islam. Au moment de la venue au Caire du chef de file futuriste, l'écrivaine aurait décliné toutes les invitations, tout comme elle se tenait à distance de toutes les associations littéraires ou artistiques sauf celles qu'elle animait, comme le Cercle Idéiste, une association qui se proposait de « devenir un centre de débat des enjeux politiques et sociaux du moment¹²⁵³ » et qui vers 1925 était situé au 13 rue Antikhana, dans la rue des ateliers d'artistes et de « La Chimère ». L'antenne cairote du mouvement artistique dont Valentine de Saint-Point fut l'égérie à Paris vers 1900-1910 ne fit donc pas d'exception, « aussi n'établit-elle aucune relation avec la filiale futuriste du Caire¹²⁵⁴ » avant que celle-ci se dissolve vers le début des années 1930. Comme l'expliquera Jean Moscatelli, à cette époque en Italie « le futurisme, absorbé par le fascisme, s'occupa surtout de politique, il n'y eut aucune raison de le propager ici. Le groupe se débanda¹²⁵⁵ ». Morpurgo continua seul de publier des articles et des livres, et « fit même une exposition de *poésies en couleurs* et de tableaux de mots en liberté¹²⁵⁶ », racontera encore Moscatelli, dans un pays où encore en 1931 on présentait « l'évolution de

¹²⁵³ Élodie Gaden, *Écrits littéraires de femmes en Égypte francophone*, op. cit., p. 101. Sur le Cercle Idéiste, voir p. 383. Voir aussi Daniel Lançon, « Les Orient de Valentine de Saint-Point : une militance politique contrariée et spiritualiste utopiste, 1925-1953 », dans *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 227-250.

¹²⁵⁴ *Idem.*

¹²⁵⁵ Jean Moscatelli, « Tandis que Marinetti vient en Égypte... », op. cit.

¹²⁵⁶ *Idem.* Nous soulignons.

l'impressionnisme en peinture¹²⁵⁷ ».

¹²⁵⁷ « Nouvelles du groupe », *Un Effort*, n° 12, 15 avril 1931, p. 8, où il est question de la conférence du peintre Charles Boeglin.

Futurismes égyptiens

Un recueil de poèmes de Morpurgo était annoncé depuis la fin de l'année 1930¹²⁵⁸ : intitulé *Per le mie donne/ Pour mes femmes*, il parut, « pour ne pas faillir à l'originalité¹²⁵⁹ », en version bilingue avec la traduction française assurée par Jean Moscatelli. Ce ne sera cependant qu'en 1933 que l'éditeur Stavrinou, pour les collections de La Semaine égyptienne, fera paraître l'ouvrage illustré, avec une couverture en couleurs signée par Baby Zanobetti¹²⁶⁰ où le corps nu d'une femme se détache d'un paysage exotique symbolisé par une caravane de chameaux et un palmier. La quatrième de couverture est encore plus provocante dans son noir et blanc : les poses lascives de nus féminins multiples épousent le mouvement vertigineux d'un tourbillon qui entoure une habitation. *Il Giornale d'Oriente*, dont Morpurgo était l'un des collaborateurs, salua l'accueil de son ouvrage en parlant d'une « diffusion peu fréquente dans les annales littéraires égyptiens », dont l'aspect audacieux des couvertures contribua sans aucun doute : « le livre [...] a tapissé pendant plusieurs semaines les vitrines de la capitale et s'est vendu, on peut le dire, comme des petits pains¹²⁶¹ ». En plus de l'attirance « scandaleuse », le livre fut accueilli par les opinions positives d'écrivains et de critiques, parmi lesquelles l'écrivain futuriste Bruno Corra, qui avait temporairement collaboré à l'expérience futuriste cairote : il réserva « une place de premier rang dans la poésie moderne italienne » au recueil de Morpurgo, dont il admirait « la vertu de la synthèse lyrique, de la compénétration imaginative¹²⁶² ». Les « vertus » de Morpurgo étaient aussi louées par Valentine de Saint-Point, l'ancienne icône féminine futuriste, dont le compte-rendu paru dans *La Semaine égyptienne* aurait même contribué à donner une visibilité encore majeure¹²⁶³ à l'œuvre du

¹²⁵⁸ « Courtes notes », *Un Effort*, n° 7, 15 novembre 1930, p. 33, annonçait : « Le poète-avocat Nelson Morpurgo va bientôt faire paraître aux Éditions Raoul Parme un recueil de poèmes intitulé *Pour mes femmes* dont la version française est due à M. Jean Moscatelli ».

¹²⁵⁹ Jean Moscatelli, « Un portrait : Nelson Morpurgo », *op. cit.* Le traducteur et commentateur du recueil avouait pour la même occasion : « Peut-être atteindra-t-il ainsi un nombre moins éthique de lecteurs. Je le souhaite pour ceux-ci ».

¹²⁶⁰ Voir la reproduction de la couverture et de la quatrième de couverture dans les annexes iconographiques (images 57 et 58).

¹²⁶¹ « Poeti d'Egitto », *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*, XI année, n° 80, 13 avril 1933.

¹²⁶² « Tu possiedi come pochi la virtù della sintesi lirica, della compenetrazione immaginativa. [...] Il tuo libro merita un posto di prima linea nella moderna poesia italiana », sont les propos de Corra rapportés, *idem*.

¹²⁶³ Selon l'opinion de Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p.

très actif italien d'Égypte. Le périodique italoophone en reproduisit le texte, sans doute en traduction :

En tout cas et n'importe quel moyen d'expression Nelson Morpurgo choisisse pour ses poèmes en prose, ses qualités, mieux ses "vertus", y sont pleinement exposées. Il est poète, il est furieusement poète. [...] Sa profusion d'images, de termes qui partent du *pianissimo* pour exploser dans l'*appassionato*, révèlent la frénésie de l'auteur, une frénésie dans la nostalgie comme dans la joie. Plus que des idées, ce volume nous lance des cris d'amour et de rage. C'est justement cette frénésie qui fit de Nelson Morpurgo un futuriste, vu que cette école rassemble en particulier les artistes qui, comme son chef, *notre ami Marinetti*, sont trop pleins de vitalité et ne peuvent l'exprimer, la contenir dans les formes figées, dans les règles strictes, dans les dogmes que, même si larges, elle fait éclater. La vitalité de Nelson Morpurgo, même quand elle rappelle – plus exactement elle « commande » – la mort, elle explose à chaque page de son œuvre et cela pour la grande joie du lecteur. S'il est gai, il se reflète dans ces poèmes, s'il est triste ou s'il est dans la lenteur de la vie, il en est réveillé à coups de fouet¹²⁶⁴.

La vitalité, la frénésie saluées par Valentine de Saint-Point s'expriment dans un langage direct, saccadé ou précipité, qui doit beaucoup à l'exemple de Marinetti, rappelé ici par l'écrivaine française comme un ami commun. Le chef de file du futurisme est également évoqué par le traducteur du recueil qui, en annonçant la parution, déclare voir dans l'œuvre de Morpurgo un exemple ultérieur de la portée révolutionnaire du futurisme, mis à la disposition du public d'Égypte :

Dans Nelson Morpurgo ses lecteurs découvriront la fantaisie d'un Palazzeschi, les images inouïes d'un Govoni, et – ce qui est mieux – la sensualité joyeuse d'un Nelson Morpurgo.

Par lui ils feront connaissance d'un genre littéraire dont le dynamisme incontesté, porté à son extrême par F. T. Marinetti, a secoué la poésie endormie dans l'archéologie, sous un clair de lune sempiternel¹²⁶⁵.

Giovanni (Jean) Moscatelli, auteur de poèmes empreints de classicisme publiés fréquemment dans la presse francophone d'Égypte¹²⁶⁶ et de judicieux compte rendus d'auteurs égyptiens¹²⁶⁷, était en quête de sa propre voie et d'un langage nouveau. À la suite de la venue de

211, qui ne donne pourtant pas plus d'informations sur cet article.

¹²⁶⁴ « Poeti d'Egitto », *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*, XI année, n° 80, 13 avril 1933. Nous traduisons et soulignons.

¹²⁶⁵ Jean Moscatelli, « Un portrait : Nelson Morpurgo », *La Semaine égyptienne*, octobre 1932, p. 11. Corrado Govoni et Aldo Palazzeschi, définis par Benjamin Crémieux, *Littérature italienne, op. cit.*, p. 232, que Moscatelli consulte et cite, respectivement comme « le plus riche inventeur de belles images poétiques qu'ait eu l'Italie » et « le seul véritable poète fantaisiste qu'ait eu l'Italie depuis 1870 », sont deux poètes italiens qui avaient collaboré aux publications futuristes au début du mouvement.

¹²⁶⁶ J[ean] M[oscatelli], « Simple aveu », *L'Égypte nouvelle*, n° 80, 5 janvier 1924, p. 5, est le premier poème de l'auteur italien francophone d'Égypte que nous ayons retrouvé. Il figure dans la rubrique « Poèmes » avec Radomir Svilokossitch, Fernand Severin, Lucien Sciuto, après un long poème, daté de 1918, par Foulad Yéghen. Ce dernier en particulier dédicacera le beau poème « Le Sublime Pèlerinage » à Jean Moscatelli, *La Semaine égyptienne*, n° 39-40, 15 octobre 1932, p. 12.

¹²⁶⁷ Parmi d'autres, à titre d'exemple, Giovanni Moscatelli, « Poèmes de Tchécoslovaquie par Ahmed Rassim », *La Semaine égyptienne*, n° 15, avril 1928, p. 7-8 ; Giovanni Moscatelli, « Marius Schemeil bey », *L'Orient*, Noël 1929-Premier de l'An 1930, numéro spécial « Écrivains d'Égypte de langue française », p. 29-30 ; Jean Moscatelli, « Les

Marinetti en Égypte, tellement significative pour ce jeune poète, italien d'origine, il fait paraître un manifeste, comme les futuristes. Après les *Sonnets Italiens*¹²⁶⁸, les *Quatorzains*¹²⁶⁹ et la tentative des *Poèmes maudits*¹²⁷⁰, évoquant une conception du Beau plutôt classique, son *Manifeste du Gymnosisme*¹²⁷¹ marquera la position définitive de Moscatelli envers son œuvre, caractérisée par le rapport étroit « entre le sentiment qui guide nos actions et l'expression voluptueuse d'un corps¹²⁷² », comme le dira Aimé Azar des années plus tard. Le sensualisme¹²⁷³, érotique ou intimiste, qu'on retrouve ensuite dans *Quatorze feuilles au vent*¹²⁷⁴ et dans *Sonnets*¹²⁷⁵, a sans doute marqué Moscatelli depuis le travail de traduction des poèmes de Nelson Morpurgo, à la « recherche des perceptions les plus petites que l'extérieur produit en nous¹²⁷⁶ ». De *Per le mie donne/ Pour mes femmes*, des poèmes comme « Lo specchio/ Le miroir¹²⁷⁷ » et « Stanchezza/ Fatigue » en particulier,

livres. *Natalie*, roman par Fausta Terni-Cialente, traduit en français par Henri Marchand (Nouvelle Librairie Française, Paris) », *La Semaine égyptienne*, n° 45-46, 30 novembre 1932, p. 17.

¹²⁶⁸ Giovanni Moscatelli, « IV. Au tombeau de Shelley », « VI. La coupole de Saint Pierre », « VII. La ville éternelle », avaient été publiés par *La Semaine égyptienne*, n° 27, septembre 1927, p. 20.

¹²⁶⁹ « L'Obélisque » et « La Momie » avaient été publiés par *La Semaine égyptienne*, n° 23-24, juillet 1927, p. 21.

¹²⁷⁰ Paris, Éditions La Caravelle, 1929, dont Morik Brin, « Le coin des livres », *Images*, n° 11, 1^{er} décembre 1929, p. 7, soulignait « des gaucheries, certes, et, selon le préfacier lui-même, "des négligences, des fautes et des impropriétés de style" », mais aussi « une sensibilité délicate » à la recherche encore d'« une expression complètement adéquate ». « L'Instant », sans doute un des poèmes du recueil, fut publié par *Images*, n° 14, 22 décembre 1929, p. 35, qui comptait Moscatelli parmi les « Poètes d'Égypte » à côté de Gaston Berthey, L. Pieux-Gilède et Raoul Parme. Voir dans les annexes iconographiques la reproduction d'une photographie de l'auteur et de sa signature (images 55 et 56).

¹²⁷¹ *La Semaine égyptienne*, 30 novembre 1930, cité dans « Chronique littéraire. Jean Moscatelli vu par Aimé Azar », *La Voix de l'Orient*, n° 259, 19 novembre 1953, p. 3. Dans « Si j'étais l'amant de Lady Chatterley », *La Semaine égyptienne*, printemps 1932, p. 12, sont reportés des extraits du manifeste « où j'exposais ma poétique », écrit l'auteur.

¹²⁷² « Chronique littéraire. Jean Moscatelli vu par Aimé Azar », *La Voix de l'Orient*, n° 259, 19 novembre 1953, p. 3.

¹²⁷³ Revendiqué dans la liberté d'esprit et de parole de D. H. Lawrence, dont la préface de *L'Amant de Lady Chatterley* s'apparenterait à son *Manifeste du Gymnosisme*, selon Jean Moscatelli, « Si j'étais l'amant de Lady Chatterley », *op. cit.* : « quels mots choisir dont seront faits ces poèmes ? – Les plus simples, les plus nus. Tous ceux qui se dépouilleront, en s'offrant au poète, de leurs oripeaux ou de leurs corsets ». Le poème « Le sensuel », publié par *La Semaine égyptienne*, n° 19-20, 31 mai 1931, reprenait d'ailleurs le thème de la rencontre amoureuse en faisant justement usage d'un vocabulaire proche de celui de D. H. Lawrence dans son roman scandaleux.

¹²⁷⁴ Paru « dans une édition de grand luxe à tirage extrêmement limité » par les éditions de La Semaine égyptienne, avec une couverture et deux dessins de Neroni et un billet, en guise d'avant-propos, de Jean-Marie Carré, reproduits dans « Les livres nouveaux : *Quatorze feuilles au vent* », *La Semaine égyptienne*, n° 21-22, 31 mai 1931, p. 19. Jules Lévy, « La cité des livres : Jean Moscatelli, *Quatorze feuilles au vent* », *Un Effort*, n° 15, juillet 1931, p. 28, considérait cette plaquette comme « une des rares publications égyptiennes qui mériteraient d'être connues en Europe », même « sans être d'une grande nouveauté » vue l'influence sensible du Baudelaire de *L'Invitation au voyage*, selon l'Essayiste.

¹²⁷⁵ « Une plaquette sans titre renfermant dix sonnets. Impeccables d'allure, de précision et de fermeté, [...] ciselés jusqu'à la perfection », selon Aride Revo, « Sonnets », *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 22. Le critique Essayiste remarquait « l'influence de la suggestion sensuelle, du paysage intérieur, de l'abstraction imagée » qui lui faisait apparenter la poésie « classique », parce que à la rime, de Moscatelli à celle de Valéry.

¹²⁷⁶ Nelson Morpurgo, « Abstrait », *Un Effort*, n° 35 : « numéro d'avril », 30 avril 1933, p. 18, où sont publiés également « Impromptu » et « Ou bien », des poèmes non insérés dans le recueil *Per le mie donne/ Pour mes femmes*, que nous supposons écrits directement en français par Morpurgo.

¹²⁷⁷ *Per le mie donne/ Pour mes femmes*, *op. cit.*, p. 21-22, où Morpurgo exprime, « par besoin de conversation », la nécessité de « se chercher ardemment d é l i r a n t e m e n t ». Nous citons la traduction originale et reproduisons la typographie originale, dans le typique style futuriste.

dont les titres soulignent des thématiques récurrentes du recueil, expriment une quête intimiste exacerbée mais assombrie par la hantise de la mort et de l'ennui¹²⁷⁸ :

Pourquoi donc m'oblige-je à regarder au dedans de moi avec le sang-froid d'un chirurgien ? Pourquoi sente-je le besoin de me montrer ces misères d'une vie déjà finie dont le souvenir continue à se traîner péniblement à travers [des foules inconnues et] des passions dérangées, poussé par l'habitude, et par les souvenirs d'autres vies ? Ah ! Mieux vaudrait étouffer en moi toute plainte, toute mélancolie, et laisser couler les dernières mesures de l'acte final de la comédie, dans le silence asphyxiant d'une salle vide de spectateurs, froide, muette¹²⁷⁹.

La distance entre le *moi*, se débattant avec la sincérité nécessaire à « se reconnaître », et « la comédie » du monde est un autre thème très fréquent dans *Per le mie donne/ Pour mes femmes*¹²⁸⁰, que Morpurgo emprunte sans doute à Pirandello, auteur « à la notoriété universelle¹²⁸¹ » à l'époque. D'autres poèmes, comme « L'ira/ L'ire » ou « Bisogni in contraddizione/ Besoins en contradiction¹²⁸² », expriment une note vitaliste et anticonformiste (« Félicité du nouveau continué et immédiat. Fièvre de l'invention¹²⁸³ ») qui souligne davantage une sensibilité impressionniste, plutôt qu'une adhésion stricte au futurisme. Ainsi, le poème « Il treno/ Le train », où les « tressaillements métalliques » de la machine sont perçus à travers la « dégradation de couleurs », les effets de lumière dans la fumée et le « tintement sonnaillant des chaînes », donnant à voir surtout « un petit monde qui court parmi les nuages [...] / Un monde qui fuit dans le monde¹²⁸⁴ ».

La perception physique et tactile exprimée jusqu'au paroxysme érotique, dans « Desiderio/ Désir » ou « Martirio/ Martyre » par exemple, où est sous-entendue la fréquentation des prostituées, est pour l'auteur une brèche permettant la découverte de sensations plus profondes que les dessins

¹²⁷⁸ « C'est de la fatigue !... fatigue de vivre. [...] Fatigue de s'achever [s'épuiser] toujours à la même dose de femmes et de drogues », lit-on dans « Stanchezza/ Fatigue », *Per le mie donne/ Pour mes femmes*, *op. cit.*, p. 23-24.

¹²⁷⁹ *Ibidem*, p. 25-26. Remarquons l'inexactitude de la traduction de « rimpianto », signifiant « regret », et non pas « plainte », traduisant deux lignes plus loin le mot « lamento » ; et l'oubli d'un bref passage que nous rajoutons.

¹²⁸⁰ Voir le poème « Teatro/ Théâtre », *Per le mie donne/ Pour mes femmes*, *op. cit.*, p. 59-62, et « Le canzoni della stanchezza/ Les chansons de la fatigue », *ibid.*, p. 83-88, sur le sentiment d'inutilité de la « comédie humaine ».

¹²⁸¹ « Mondanités », *Images*, n° 171, 24 décembre 1932, p. 23, rendait compte de la réception au cercle « Al Diafa » du célèbre dramaturge italien, membre comme Marinetti de l'Académie royale d'Italie, accompagné des professeurs De Zuani et Anchieri. À cet « événement intellectuel et mondain de premier plan » assistèrent, entre autres, Taha Hussein, Émile Zaidan de la maison d'éditions Al Hilal, les représentants de la Légation d'Italie, du « Circolo Italiano » et du « Circolo Roma », de la Chambre de Commerce italienne, du Lycée Italien et des écoles italiennes.

¹²⁸² « Non ! Non ! Je ne veux pas mourir ! Je ne veux *jamaïs* mourir ! JE VEUX VIVRE ! Sans plaisir. Sans amour. Sans femmes. Sans joie. Sans ces caresses. Mais vivre ! Vivre ! Vivre ... AU PRIX DE MOURIR ! », *Per le mie donne/ Pour mes femmes*, *op. cit.*, p. 47-48.

¹²⁸³ « L'ira/ L'ire », *ibidem*, p. 31-32 : « émerveillement de ce qu'il y a à faire. [...] Découverte de lois nouvelles. Construire une vie neuve. Refaire la personnalité. Composer de nouvelles combinaisons. Trouver. Faire. Hausser. Saper. Imaginer. Construire ».

¹²⁸⁴ « Il treno/ Le train », *ibidem*, p. 15-16.

de Renzo Da Forno¹²⁸⁵ et de D. Yordine¹²⁸⁶ rendent avec une géométrisation des lignes souvent déconcertante et une superposition des plans hypnotique. Des vers à la « valeur plastique » comme « Subtilisation continue du MOI/ contorsion violente de l'homme/ étirage informe de l'âme¹²⁸⁷ » se prêtent à une illustration imagée et presque symbolique, où la concrétisation des dimensions cachées, réelles et abstraites, recourait aux enseignements du cubisme synthétique¹²⁸⁸. Da Forno va jusqu'à réemployer les codes picturaux du cubisme, par exemple dans l'alternance des couleurs primaires composant des ronds, des citations explicites des maîtres de ce courant, comme l'introduction des caractères typographiques de la presse, dont le peintre italien d'Égypte jouait d'ailleurs à reproduire les illustrations de réclames¹²⁸⁹.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les artistes ayant collaboré à l'illustration de *Per le mie donne/ Pour mes femmes* ne furent vraisemblablement pas tentés de représenter des scènes urbaines, nocturnes, ou d'intérieur, dont le recueil de Morpurgo donnait un nombre important d'occasions, mais Da Forno ou Yordine se prêtèrent à rendre en image les passages des textes les plus évocateurs des mouvements de l'âme. Ainsi, les vers de « Sintesi/ Synthèse » : « on souffre intensément et on sent toute l'âme/ l'âme ? on sent tout notre MOI se tendre en un spasme atroce/ se renverser en une cabriole diabolique¹²⁹⁰ », inspirent un dessin quasi abstrait, dans un dégradé de gris, fait de lignes obliques entrecroisées et de plans superposés créant une tension dans le regard et évoquant une étrange profondeur, déchirée nettement sur le côté par le noir d'un masque démoniaque. Rattaché à ce dernier (son côté visible ?), un profil féminin obsessionnel, répété sous

¹²⁸⁵ « C'est à Da Forno que le populaire avocat italien avait demandé l'illustration de son dernier ouvrage de mots en liberté intitulé *Pour mes femmes* », remarquait Jo Farna, « Expositions. Da Forno », *Un Effort*, n° 42, mars 1934, p. 21.

¹²⁸⁶ Malgré nos recherches, nous n'avons trouvé aucune information sur cet artiste. Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo egiziano" », *op. cit.*, p. 211, citait, parmi les noms des artistes « aujourd'hui peu connus, actifs en contexte colonial et égyptien », ayant collaboré à l'illustration de *Per le mie donne/ Pour mes femmes*, *op. cit.*, Orobia et Kalfa. Ce dernier en particulier nous paraît être en revanche un logo marquant tous les dessins publiés dans le recueil, même ceux portant la signature de Da Forno et de Yordine, les seules clairement lisibles.

¹²⁸⁷ « Martirio/ Martyre », *Per le mie donne/ Pour mes femmes*, *op. cit.*, p. 33-34.

¹²⁸⁸ Voir le dessin, sans signature, illustrant l'extrait « doucement tomber couler tomber finir dans l'obscurité plus profonde./ DORMIR. », *ibidem*, p. 44, reproduit dans les annexes iconographiques (image 59).

¹²⁸⁹ Voir la reproduction dans les annexes iconographiques (image 60) du dessin de Da Forno, *ibidem*, p. 28, se référant à l'extrait « ...Fatigue de sucer les mêmes baisers des mêmes cigarettes... » du poème « Stanchezza/ Fatigue », *op. cit.*

¹²⁹⁰ « Sintesi/ Synthèse », *ibidem*, p. 53-54, donnant l'équation : « Amour = Matière/ Douleur = manque de matière/ Jour = possession de matière/ Matière MATIÈRE M A T I È R E ».

différentes formes et tonalités, dont les cheveux ondulés dessinent la forme des lignes courbes et d'un trait fin et noir, en premier plan, évoquant le signe typographique de l'interrogation, ou la trajectoire du saut décrit par le texte¹²⁹¹.

À l'époque de la parution du recueil de l'avocat-poète italien, Renzo Da Forno, à moins de trente ans, était déjà connu en Égypte comme l'un des peintres les plus modernes : « parmi les "nouveaux", si je puis les appeler ainsi, le jeune peintre italien Renzo Da Forno mérite une place tout à fait à part », écrit Morik Brin dans *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*. La participation de Da Forno au *Salon 1932* fut appréciée d'abord pour la nouveauté que son œuvre, avec celles de quelques rares avant-gardistes, apportait à la manifestation officielle. Jeanne Marquès souligne par la même occasion que la récente, et première, exposition particulière de Da Forno avait été « très remarquée¹²⁹² » au Caire : « immédiatement il s'est imposé à l'attention », selon Brin, qui désignait déjà le peintre comme « une personnalité¹²⁹³ » du panorama artistique égyptien. Deux ans plus tard les Essayistes, non encore engagés dans la diffusion des arts mais déjà attentifs aux nouveaux talents artistiques, s'arrêtent dans les salons Friedman & Goldenberg, au 32 rue Kasr el- Nil, pour encourager « son œuvre rével[ant] – cette année peut-être plus que les années précédentes – un art réel, consciencieux, sincère¹²⁹⁴ ». Jo Farna remarque que Da Forno s'était en effet déjà fait connaître comme un « ultra-moderne, impressionniste, surréaliste, cubiste *et* futuriste...¹²⁹⁵ », mais qu'ensuite, après la collaboration avec Morpurgo, « Da Forno étonn[ait] son public » pour être « revenu vers des formes plus modérées, plus *normales*, plus classiques¹²⁹⁶ ». Selon l'Essayiste, les peintures charmantes de Da Forno, aux couleurs éclatantes, à « l'éclairage violent » – Aimé Azar parlera également des « effets de luminosité dévorante¹²⁹⁷ » de ses gouaches –, représentant des

¹²⁹¹ Voir la reproduction dans les annexes iconographiques (image 61) du dessin signé D. Yordine, *ibidem*, p. 60.

¹²⁹² Jeanne Marquès, « Salon 1932 », *op. cit.*, p. 33.

¹²⁹³ Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁹⁴ Jo Farna, « Expositions. Da Forno », *Un Effort*, n° 42, mars 1934, p. 21.

¹²⁹⁵ *Idem*. Nous soulignons.

¹²⁹⁶ « Si l'on peut parler de classicisme dans une œuvre qui demeure pourtant très moderne à bien des égards », tempérait Farna, *idem*. Nous soulignons.

¹²⁹⁷ Aimé Azar, *Peintres étrangers d'Égypte*, extrait de *La Peinture moderne en Égypte*, préface de Moënis C. Taha-Hussein, Le Caire, Imprimerie Française, [1954], pages non numérotées, qui conclut : « mais qui adopte un style franchement décoratif et décidément peu plastique ».

scènes locales, eurent pourtant ceci comme effet : « il attir[ait] moins, parce qu'il ne surpren[ait] plus autant, il n'[était] plus aussi "renversant"¹²⁹⁸ ». Morik Brin, ne se référant qu'à cette seconde manière du peintre et à la même exposition de 1934 saluée par Jo Farna, considère également que « l'œuvre de Renzo Daorno n'est pas [...] de celles qui puissent laisser indifférent », en considérant surtout son parcours atypique :

Ce garçon de trente ans, timide et effacé, qui s'est formé tout seul, en dehors de toute École et s'est brusquement mis à peindre, il n'y a pas trois ans, est déjà [...] en possession d'un métier que pourraient envier beaucoup de vieux maîtres. Quant à son talent, il a une originalité et une profondeur peu communes¹²⁹⁹.

En plus de l'expérience acquise à côté du « talent sans reproches¹³⁰⁰ » de sa mère Amelia Casonato Da Forno et en faisant de la décoration, ce fut surtout « en se soumettant à la forte discipline que lui ont imposée ses essais futuristes et cubistes » que Renzo de Forno put acquérir « une manière qui lui est propre » et qui le rendait « fidèle à la vérité interne de la peinture¹³⁰¹ », selon le jugement vague de Brin. « Une inspiration véritablement originale¹³⁰² » est celle que Gabriel Boctor aussi allait tout d'abord saluer chez le jeune artiste lors de l'exposition « Amelia Da Forno Casonato-Renzo Da Forno » au *Salon des Essayistes*, en janvier 1936. « Monsieur Renzo Da Forno nous vient précédé d'une réputation que sa peinture ne dément pas un instant », constate Boctor, en rendant compte de l'approche très personnelle du peintre converti au réalisme et à la peinture de genre, faite de villages arabes et de « la vérité profonde de la lumière et de la vie égyptienne que Renzo Daorno attei[gnait] déjà¹³⁰³ » en 1934, selon Morik Brin.

Le futurisme ne représenta donc qu'un météore dans le paysage artistique et littéraire égyptien, bien qu'il ait marqué de façon plus ou moins déterminante le parcours de certains peintres,

¹²⁹⁸ « Ce qu'il ne veut pas dire qu'il ne vaille pas la peine de s'arrêter et de visiter son exposition. [...] Témoin ce drogman au caftan violet, bel éphèbe à l'œil noir, au sourire prometteur, qui attire certaines touristes non sans arrières pensées... », *idem*.

¹²⁹⁹ Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, p. 34.

¹³⁰⁰ G[abriel] B[octor], « Les expositions : Amelia Da Forno Casonato-Renzo Da Forno », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 27, qui admirait le « louable souci d'équilibre » dans son exaltation de la nature, où « nul arbitraire, et ce qui est plus rare encore, nul conformisme » était à remarquer, selon le critique Essayiste.

¹³⁰¹ Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, p. 35.

¹³⁰² G[abriel] B[octor], « Les expositions : Amelia Da Forno Casonato-Renzo Da Forno », *op. cit.*, p. 28. L'exposition s'était tenue du 25 au 31 janvier 1936, comme annoncé dans « Expositions des Essayistes », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 14.

¹³⁰³ Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, p. 35.

écrivains, poètes qui, excepté son « messager » Nelson Morpurgo, ne se revendiquèrent jamais, à notre connaissance, comme futuristes. Une sensibilité nouvelle, provocante, fascinante, a traversé le monde culturel égyptien en actualisant des débats fondamentaux pour sa vitalité interne et surtout pour son évolution future. Le futurisme n'aura en Égypte qu'une dernière déflagration très retentissante dans l'histoire des avant-gardes dans le pays et dans le monde arabe : nous y reviendrons à propos de la venue de Filippo Tommaso Marinetti en 1938, dont il sera question dans le chapitre suivant. De la première visite du chef du futurisme en Égypte, en 1929, on ne garde finalement que « le sourire¹³⁰⁴ », comme le résume pour la presse le professeur Averardi, invité au Caire pour présenter « La littérature italienne d'aujourd'hui ». Il minimise en particulier « le futurisme de Marinetti, cristallisé en un système¹³⁰⁵ » :

On se représente généralement, M. le Professeur, la littérature italienne comme dominée par Marinetti et son futurisme. Des conférenciers nous l'ont décrit comme l'idole de l'Italie présente ...Pensez-vous que telle est bien la place qu'il occupe ? – Mais non ! Le futurisme n'est plus aujourd'hui qu'une boutade ! Tel qu'il s'exprime par Marinetti, il n'intéresse plus personne. [...] Il peut être amusant, voilà tout : il n'est pas la littérature italienne¹³⁰⁶.

¹³⁰⁴ L'article « La littérature italienne d'aujourd'hui, vue par M. le Prof. Bruno Averardi », *La Bourse égyptienne*, avril 1934, p. 1, portait comme sous-titre : « Pirandello, D'Annunzio, Papini en sont les gloires ; Marinetti, le sourire ».

¹³⁰⁵ « Le seul futurisme qui fut intéressant » selon Averardi, « c'est celui que représentèrent, il y a une vingtaine d'années, Papini et quelques autres esprits remarquables : ce fut une révolte nécessaire contre l'empire, le poids excessif du passé, ses traditions et son classicisme ». Le professeur explique que « ces esprits ne firent que traverser cette crise, que déchaîner l'orage pour renouveler et purifier l'air. Le futurisme qu'ils laissèrent derrière eux, leur fut salutaire et ne les emprisonna jamais », à la différence du futurisme pratiqué par Marinetti, qui « n'a même plus cette utilité », *idem*.

¹³⁰⁶ *Idem*. Averardi minimise, dans la même occasion, l'emprise du fascisme sur la liberté d'expression des artistes ; à la question : « cette littérature, influencée par le régime actuel de l'Italie, n'éprouve-t-elle point certaine contrainte à se développer normalement, et n'est-il pas difficile à certains génies possibles de donner libre cours à leur talent ? », il répondait : « il ne faut pas oublier ce que l'Italie doit au régime actuel. Un fait est là : ce régime a renoué l'Italie. [...] Il m'est réellement difficile de croire qu'il existe une pression aucune sur les artistes de talent ».

Conclusion :

Toute expérience originale dans le domaine artistique, qu'elle soit personnelle ou inscrite dans un mouvement constitué et reconnu, avec des manifestes et un chef de file comme pour le futurisme, se heurtait en Égypte à une réception des avant-gardes généralement limitée à des réactions de méfiance, à quelques articles de presse au ton moqueur ou hostile. La critique artistique et littéraire qui commençait juste, dans cette fin des années vingt, à accueillir les conférences et les écrits de personnalités souvent venues d'Europe, au statut académique comme le jeune Étienne Mériel ou le professeur Henri Peyre, ne put pas encore se doter d'une approche sérieuse, s'appuyant sur une réflexion circonstanciée, un raisonnement impartial dépassant les goûts individuels ou la mode ambiante, que les collaborateurs de la presse europhone ne maîtrisaient pas. « Les formes figées » et « les règles strictes » évoquées par Valentine de Saint-Point¹³⁰⁷ comme autant d'entraves à la vitalité et à la recherche qui devraient commander toute expression artistique, qu'elle soit futuriste ou pas, étaient cependant le cadre dans lequel les artistes « pionniers » d'Égypte avaient commencé à exercer un type d'art quasiment inconnu dans le pays jusqu'à la fin du siècle précédent, donc moins d'une cinquantaine d'années auparavant. Les exploits « scolaires » que l'on attendait des premiers Égyptiens fréquentant l'académie « à la française » de l'École des Beaux-Arts firent délaissier une quelconque vocation artistique que certains pouvaient avoir, et furent considérés très rapidement comme *les preuves, les résultats* de cette expérience inédite dans le monde arabe, l'importation d'un système d'enseignement étranger véhiculant ses valeurs culturelles, reconnues en tout et d'emblée comme les nouvelles références auxquelles s'inspirer. Des conceptions non seulement artistiques, mais religieuses et identitaires, qui étaient complètement ignorées par les élèves qui accédaient à ces études gratuites et qui appartenaient souvent à la classe la plus populaire du pays ; une vision du monde qui n'était finalement pas partagée non plus par le public aisé se rendant aux expositions d'art avec la même légèreté d'esprit avec laquelle il se rendait à l'un des spectacles théâtraux ou à l'énième thé dansant des associations mondaines qui contribuaient, par

¹³⁰⁷ « Poeti d'Egitto », *Il Giornale d'Oriente (L'Imparziale)*, XI année, n° 80, 13 avril 1933. Voir *supra*.

leur parterre élitiste, à sa conscience de classe supérieure. Dans cette phase de l'histoire de l'Égypte, l'enjeu politique fondamental symbolisé par « la réussite » de ces « nouveaux Égyptiens » se passait de tout jugement – exercé avec des moyens critiques que la classe aisée et cultivée du pays n'avait d'ailleurs pas encore vraiment – relatif à la validité d'une approche académique ne transformant quasiment qu'en copistes, ces jeunes « artistes » célébrés pourtant comme l'espoir intellectuel de l'Égypte.

L'écart entre l'artisanat du pays de tradition majoritairement islamique et la méthode figurative et réaliste, enseignée à l'académie et montrée dans les expositions, marquera pendant des décennies la distance entre une conception culturelle progressiste, tournée vers l'Occident, ses modes et ses pratiques, et une autre tendance recherchant dans la composante profonde d'une Égypte à réhabiliter, sinon à redécouvrir et à sauver, l'essence d'une culture et d'un art spécifiquement égyptiens, comme le faisaient de manière différente Mme Devonshire ou Hoda Charaoui, les organisateurs des expositions orientales d'Alexandrie ou les rédacteurs de la revue *Messages d'Orient*, par exemple. Entre acculturation et nationalisme, la « Société des Amis de l'Art » combla un vide institutionnel et se fit l'instrument et le cadre d'une étatisation des manifestations artistiques officielles dans le pays, courues par un public mondain fait aussi d'amateurs fortunés et d'aspirants artistes, et constituant enfin un milieu artistique en train de se développer autour d'un marché de l'art florissant parce qu'à la mode. Cet engouement pour la peinture se heurtait pourtant à un manque de politiques muséales jusqu'au seuil des années trente quand, même au niveau international, commença à se poser la question de la place et de la valeur des arts populaires traditionnels face à ce qui était exclusivement considéré en Égypte comme du « véritable art » : la peinture européenne, voire française, de la fin du XIX^e siècle, des sculptures réalistes et académiques, et surtout pas les quelques tentatives indépendantes de jeunes artistes originaux rappelant ou s'inspirant des avant-gardes contemporaines, considérées généralement comme des élucubrations stériles, voire contraires au principe suprême du « Beau ». Malgré

l'œuvre de divulgation et d'adaptation au contexte spécifique égyptien du « message futuriste », entreprise par Morpurgo, malgré la venue tonitruante de Filippo Tommaso Marinetti même, en Égypte toute parole ou écrit anticonformiste souffrait de la méfiance d'une réception assimilant les nouvelles instances artistiques et littéraires modernistes avec une mode occidentale que le pays rejetait, se limitant à s'améliorer dans la technique et à glorifier le seul et premier type d'art « importé » en Égypte à l'époque des premières expositions d'art orientalistes.

Des expériences alternatives, poussées par les besoins d'indépendance par rapport aux *diktats* de l'*establishment* culturel, voient le jour rapidement après la constitution de la « Société des Amis de l'Art », comme la fondation de « L'Atelier » d'Alexandrie déjà en 1924, à la même période de la constitution de « La Chimère », une formation dont les objectifs sont exemplairement révélateurs des enjeux qui se jouaient dans les ateliers d'artistes, dans les salles d'expositions, ou dans les discours sur l'art à cette période. Le message appelant au « bon goût » classique et à la sauvegarde du critère du « Beau » était proche de la description qu'on faisait dans la presse du *Salon de la Chimère* en 1929, par exemple, reflétant d'une conception de l'art sans aucun doute conservatrice, voire protectionniste si l'on peut dire :

L'élite du Caire attend le salon avec impatience car il a double portée : il représente la dernière formule de l'art moderne – nous disons *art et pas élucubrations cubistes et autres* – et le dernier progrès des artistes égyptiens. Les peintres et les sculpteurs de la Chimère sont une avant-garde, mais *une avant-garde qui ne veut pas de révolution* dans l'art mais un développement logique, courageux qui ne craint pas de briser avec la routine *tout en restant dans la haute tradition des lois éternelles du Beau*¹³⁰⁸.

C'est là justement la spécificité du domaine artistique égyptien, jeune et en formation encore dans ces années de l'entre-deux-guerres, au moment où en Occident se relayaient différentes approches littéraires et artistiques avant-gardistes, qui exploraient des moyens expressifs nouveaux afin de donner une voix et une forme au changement des consciences et du monde en acte dans une civilisation en pleine mutation. L'époque de la poursuite de l'indépendance politique, mais non encore culturelle, de l'Égypte marque un tournant dans l'histoire des mentalités du pays, puisque la possibilité de faire de l'art, de la littérature, mais même de la politique, « comme en Occident » se

¹³⁰⁸ « Le Salon de la Chimère », *Images*, n° 12, 8 décembre 1929, p. 12-13. Nous soulignons.

heurtait en même temps à la nécessité fondamentale d'une partie de la société de ne pas faire « comme l'Occident ». En cette période de rénovation, la question de l'identité en transition d'une entière nation alimentait un débat non seulement sur la spécificité du caractère « égyptien » mais évidemment aussi sur son accord ou sur sa distance par rapport à ce qui était différent et incompatible avec cette idée d'« égyptianité ». D'où la revendication d'une modernité *sui generis*, où le seul fait de pouvoir enfin compter sur une pratique artistique autochtone – toute réserve gardée – justifiait un refus de la modernité « des autres », et s'identifiait au postulat d'une modernité « à soi » qui poursuive, avec les moyens propres aux artistes du pays, la tradition artistique spécifique de l'Égypte.

Partie III :

Surréalismes égyptiens

Chapitre 1 : Un vent de contestation

L'art en Égypte dans les années trente et le rôle d'« esthéticien législateur¹³⁰⁹ » du Salon du Caire

Au milieu des années 1930, alors qu'en Égypte on se basait encore, dans le marché de l'art ainsi que dans les expositions, sur les avis monochromes de prétendus critiques d'art n'ayant aucune formation dans le domaine, il fallut attendre les conférences et les écrits sur l'art d'Étienne Mériel, lecteur à la Faculté de Lettres, pour pouvoir commencer à raisonner en connaissance de cause. En œuvrant à la formation d'un esprit critique et d'un goût artistique éclairé auprès du public cultivé d'Égypte, l'intellectuel français entendait lui donner les outils afin qu'il se pose déjà la question fondamentale : « Comment juger une œuvre d'art ?¹³¹⁰ » :

Juger une œuvre d'art, nous le faisons assez souvent pour savoir ce que c'est : c'est dire si un objet est beau ou non, c'est apprécier, évaluer la part de beauté qui est en lui, c'est également faire des comparaisons [...]. C'est en même temps – ou plus exactement, ce devrait être – se rendre compte, consciemment et clairement, du pourquoi de ces jugements et de ce sur quoi ils se fondent¹³¹¹.

Le critique s'employait à expliquer ce qui était « bien un problème » surtout par rapport à la situation de l'art de l'époque, résultant des différents courants qui révolutionnaient l'art occidental depuis la fin du XIX^e siècle, ainsi que du récent intérêt en Europe pour les arts primitifs, y compris ceux de l'Ancien Égypte. En problématisant la question, il refusait enfin « l'adage, stupide en vérité, paresseux et naïf “des goûts et des couleurs...”¹³¹² », ainsi que la possibilité qu'il y ait un « canon

¹³⁰⁹ Nous empruntons cette définition à Étienne Mériel, « Comment juger une œuvre d'art ? », *La Bourse égyptienne*, 7 avril 1935, p. 11.

¹³¹⁰ Tel est le titre d'une conférence faite aux cours publics de l'Université Égyptienne, ayant donné lieu à un long article publié dans la rubrique « Un peu de littérature » de *La Bourse égyptienne*, le 7 avril 1935, p. 11 et p. 13.

¹³¹¹ *Ibidem*, p. 11.

¹³¹² *Idem*. « J'essayerai tout simplement de préconiser une certaine disposition générale à la compréhension, un certain nombre de règles – négatives surtout – dont l'utilité me paraît incontestable et prouvée », expliquait Mériel.

absolu et passe-partout » :

Qui dit dogmatisme, dit règles fixes, immuables, indépendantes de l'espace et du temps et par conséquent supprime les possibilités de renouvellement par évolution. [...] La vie, c'est le changement, c'est le devenir perpétuel, c'est le renouvellement créateur. Vouloir fixer l'art dans des règles étroites, c'est établir la convention, les recettes à apprendre et c'est en fin de compte, si l'action de ceux qui pensent ainsi s'exerce non seulement sur ceux qui jugent mais aussi sur ceux qui créent, aboutir à *l'académisme qui est la mort de l'art*¹³¹³.

Mériel expliquait, par l'exemple de l'impressionnisme et des premières réactions de la critique face au principe de la « rigoureuse soumission au réel », la nécessité de fuir « le critère "Vérité"¹³¹⁴ » puisque « l'imitation de la nature n'est en rien l'essentiel de l'œuvre d'art » :

Je veux essayer de montrer que juger une œuvre d'art n'est pas savoir si elle est conforme ou non à des règles fixes, à un modèle préétabli tracé par un esthéticien législateur ou d'après une prétendue forme a priori de notre raison, mais que c'est ouvrir son âme à ce que l'œuvre d'art *exprime*, comprendre ce qu'elle exprime vaut la peine de l'être et par quels moyens elle arrive à provoquer en nous ce sentiment d'un genre spécial, ce ravissement particulier qu'on appelle l'émotion esthétique¹³¹⁵.

En légitimant la « véritable révolte contre l'importance du sujet » comme « une réaction bien naturelle contre les excès de la peinture bourgeoise qui encombrait les salons officiels¹³¹⁶ », le critique en appelait à l'enseignement de Cézanne et soulignait comme sa position reflétait « l'affirmation de la grande loi de la peinture moderne, et d'ailleurs de l'art de tous les temps, que *les exigences de l'âme sont plus fortes que celles du donné externe*¹³¹⁷ ». Par rapport aux courants les plus modernes de l'art contemporain, alors qu'en Égypte on continuait à assimiler le cubisme à toute manière moderniste de faire de l'art, les allocutions et les critiques d'art d'Étienne Mériel commencèrent, dans une approche historique et finalement pédagogique, à donner les moyens au public d'Égypte d'une compréhension plus raisonnée de ce courant artistique révolutionnaire par rapport à la figuration et au réalisme si pratiqués dans le pays. En 1933, après les expériences de quelques jeunes artistes solitaires et aventureux, Mériel s'employa à présenter et défendre le

¹³¹³ *Idem.* Nous soulignons.

¹³¹⁴ *Idem.* Ainsi Mériel nomme une des parties de son long article.

¹³¹⁵ *Idem.* « Il s'agit en somme d'examiner les moyens par lesquels se crée l'œuvre d'art, c'est-à-dire le travail de pensée qui en est la conception et le travail de disposition de ses éléments qui en est l'exécution », poursuivait le critique, qui allait traiter de « l'expression » et de « la composition » dans les parties suivantes de son allocution.

¹³¹⁶ *Idem.*

¹³¹⁷ *Idem.* Nous soulignons.

cubisme, également chez les Essayistes¹³¹⁸, alors qu'en même temps la presse stigmatisait les avant-gardes artistiques comme étant « la maladie de la peinture moderne » :

La peinture dite « d'avant-garde » est bien malade. Elle ne se vend plus, après avoir connu des prix astronomiques, et le public s'en est dégoûté ! Sait-on la raison de son triste état ? Ce n'est même point *sa tendance à la laideur et sa répudiation du goût*. Ce n'est même point l'inflation que les marchands et une certaine publicité ont appliqué sans mesure, et que devait fatalement suivre un effondrement du marché. C'est par son *inhumanité voulue* qu'elle périt¹³¹⁹.

En rapportant les propos réactionnaires d'un célèbre critique d'art français, *La Bourse égyptienne* semblait adhérer à ce réquisitoire contre le « byzantinisme de ces théories bizarres » tendant à « exclure l'humain, c'est-à-dire le sujet, la scène composée, le portrait ressemblant la représentation directe et littéraire de la nature et ses créatures¹³²⁰ » :

Depuis une vingtaine d'années, la raison essentielle des divers mouvements picturaux qui ont réagi contre l'art impressionniste, qu'ils soient appelés symbolisme, expressionnisme, surréalisme, ou autres « ismes », a consisté dans le désir de rompre avec la beauté humaine, *naturelle, normale*, dont on se déclarait las, pour chercher du nouveau dans un art abstrait, de conception purement *cérébrale*. [...] Des multiples écrits [...] ont engagé les artistes à faire de la « peinture pure » comme on a prôné la « poésie pure », c'est-à-dire un retour à la vieille formule de « l'art pour l'art », pourtant reconnue si stérile¹³²¹.

Ainsi, les mêmes organes de presse d'Égypte qui accueillaient les critiques novatrices d'un Mériel, épousaient un point de vue partiel et circonstancié sur la situation de l'art en Europe, voire en France, sur son marché et sur son public pourtant si différents de ceux du Caire et d'Alexandrie, et taxaient de stérilité et d'incompréhension toute nouveauté en art, en interprétant toutes instances d'originalité des artistes comme de « l'art pour l'art », ce qui était finalement très en vogue. En Égypte aussi telle était l'opinion d'une bonne partie de l'élite cultivée, comme l'exprimait Jeanne Marquès, la correspondante de *L'Égyptienne*, dans ses réserves face à toute tentative de non-

¹³¹⁸ Gabriel Boctor, « Notre mouvement », *Un Effort*, n° 36, 1^{er} juin 1933, p. 36, se limitait à en indiquer le « vif succès » obtenu à Alexandrie. Quelques mois plus tard, *La Bourse égyptienne*, 26 décembre 1933, p. 10, annonçait une conférence d'Étienne Mériel sur la « Défense du cubisme », dont le compte rendu allait être publié par le quotidien le 30 décembre, p. 9.

¹³¹⁹ « Revue de Presse : La maladie de la peinture moderne », *La Bourse égyptienne*, n° 85, 13 avril 1934, p. 4. Nous soulignons.

¹³²⁰ *Idem*. Les propos reportés avaient été publiés par *Le Petit Marseillais*, signés du poète et historien de l'art Camille Mauclair (1872-1945), auteur d'ouvrages comme *La Farce de l'art vivant. Une campagne picturale 1928-1929* et *Les métèques contre l'art français. La Farce de l'art vivant*, tome II (1929-1930), où il dénonçait ce qu'il considérait comme le caractère artificiel d'un certain marché de l'art, la décadence de l'art français dans une vision réactionnaire et antisémitique, et déplorait « le règne de la laideur » que l'architecture fonctionnaliste et la peinture moderniste auraient instauré depuis le fauvisme et le cubisme. Son récit d'un voyage dans le pays fut publié sous le titre : *L'Égypte, millénaire et vivante*, Paris, Grasset, 1938.

¹³²¹ *Idem*. Nous soulignons.

conformisme en art, depuis le *Salon 1929* :

Dans la presque totalité du Salon [le] goût se maintient harmonieusement. À tel point, qu'à l'encontre de bon nombre d'expositions d'Europe celle-ci semble n'avoir nullement été touchée par le phylloxéra de l'original, maladie qui, en peinture, se traduit par le bariolage et *la mystification du prétendu droit à la laideur intégrale*¹³²².

Ce refus de l'originalité s'associait pourtant à une sensation de monotonie à chaque édition du *Salon du Caire*, où une impression de « déjà vu » était ce que l'on remarquait de premier abord. Étienne Mériel en 1935 parle par exemple d'un « Salon un peu trop calme », de « l'assoupissement où nous plongerait si facilement l'abondance des peintures claires et pâles¹³²³ ».

Malgré les expérimentations de quelques jeunes artistes d'ascendance étrangère, malgré la résonance d'événements mondains et culturels comme la venue du chef de file du futurisme, malgré la large divulgation de ce mouvement artistique européen par Morpurgo, malgré les débats sur le modernisme, un *status quo ante* règne en Égypte. Comme l'écrit Georges Henein, « les vieilles sentinelles de l'ignorance publique et obligatoire répondaient au travail fiévreux des jeunes par les adages de l'éternelle lâcheté. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil¹³²⁴ ». Du côté des visiteurs du *Salon du Caire*, cela donne des constats tels que « rien de changé ou presque », comme le signale Jeanne Marquès en 1934 :

Avec plaisir ou ennui, nous retrouvons les mêmes artistes ; avec un talent sensiblement le même ; une imagination s'exerçant dans le même domaine ; une facture marquée du même sceau général. C'est à dire, excepté quelques œuvres [...], la même uniformité de goût pour l'artificiel des formes, la même tendance vers *une originalité à la fois imitée et trop voulue*¹³²⁵.

La journaliste critiquait ainsi d'un seul élan la répétition des noms et des exemples d'un style unique, mais également l'aspiration à une singularité et à une nouveauté qu'elle jugeait comme inévitablement fausse. Paradoxalement, c'était justement cette recherche d'« originalité », apparemment poursuivie par nombre d'exposants, qui ennuyait le plus la correspondante de *L'Égyptienne*. Difficile à croire si l'on se réfère aux données – lacunaires sans doute – dont nous

¹³²² Jeanne Marquès, « Salon 1929 », *L'Égyptienne*, 5^{ème} année, n° 46, février 1929, p. 25. Nous soulignons. Le phylloxéra est un insecte parasite de la plante de la vigne, qui en 1863 avait été à l'origine d'un grand désastre pour l'agriculture de toute l'Europe.

¹³²³ Étienne Mériel, « Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 19 avril 1935, p. 3.

¹³²⁴ « René Crevel », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 9.

¹³²⁵ Jeanne Marquès, « Salon 1934 », *L'Égyptienne*, n° 103, 10^{ème} année, juin 1934, p. 14. Nous soulignons.

disposons, cette tendance générale à la nouveauté – dans le même style, si l'on croit à Marquès – aurait contaminé plusieurs artistes admis pourtant à l'événement artistique officiel du Salon, que nous savons si conservateur et traditionaliste. Dans son habituelle incohérence, la journaliste de *L'Égyptienne* concluait que « ce Salon est grand¹³²⁶ », tout en déplorant en même temps que la manifestation artistique continuât encore à décevoir les attentes du public, n'assumant pas le rôle d'événement exemplaire et stimulant pour les « nombreux jeunes d'ici¹³²⁷ » venus la visiter : « devant la plupart des toiles, dessins et sculptures loués par la grande presse, ils passaient, – nonchalants... avec autant d'indolence que devant la vitrine du meilleur vendeur de cartes postales. Quelquefois même, timidement, ils souriaient, sans rien dire¹³²⁸ ». L'apathie de ces jeunes, l'embarras qu'ils montrent en regardant à peine les œuvres décriées par « la grande presse » – comme *La Bourse égyptienne* qui publie des articles comme celui que nous avons vu plus haut sur la situation actuelle, « malade », de l'art moderne – sont sans doute l'expression de leur passivité face à un art codifié et répétitif, plus que l'effet de leur incompréhension face à ce qu'ils observent, causée par la prétendue quantité d'œuvres avant-gardistes ou trop peu « égyptiennes » déplorée par la journaliste de la revue *L'Égyptienne*.

Face à cette monotonie et à ce désintérêt du public de plus en plus perçu, des mesures pour rénover et donner de la visibilité, ne serait-ce que par reflet, aux manifestations artistiques égyptiennes avaient été prises dès la moitié des années trente, toujours le regard tourné vers Paris. La volonté manifeste d'inscription de l'art égyptien dans le sillon de l'école française la plus classique et académique, en plus de l'enseignement dispensé à l'École des Beaux-Arts, prenait en effet la forme d'événements artistiques clairement orientés à fournir au public fortuné et aux artistes d'Égypte l'exemple de ce que l'institution culturelle préconisait. Fin avril 1935 la presse annonçait que « parallèlement au Salon du Caire, [...] une manifestation artistique d'une exceptionnelle valeur

¹³²⁶ « En dépit des quelques remarques formulées plus haut », précise Jeanne Marquès, *ibidem*, p. 16.

¹³²⁷ « N'ayant vu d'autre ciel que celui de leur pays natal, n'ayant vécu parmi d'autres êtres que leurs compatriotes », écrit Marquès, *idem*, sans doute en référence à la pratique de la classe aisée qui part en Europe afin de parfaire les études et fréquenter de ce fait des jeunes de toutes origines.

¹³²⁸ *Ibidem*, p. 14.

va s'ouvrir dans les salons de l'hôtel Continental¹³²⁹ » : l'exposition de « la peinture française contemporaine au Caire », bénéficiant de l'appui du gouvernement français. Commentée par Henri Peyre et André de Launois, elle réunit douze exposants, dont Georges Sabbagh¹³³⁰ qui dirige la manifestation et qui a été à l'origine de cette initiative qui « constitue donc une sorte de synthèse qui n'a jamais encore été réalisé ici [...], conçue dans le but de présenter au public du Caire, et spécialement aux connaisseurs, un tableau des tendances de la peinture française contemporaine¹³³¹ ». L'événement était le cadre, et l'occasion, pour discuter surtout de l'art égyptien contemporain¹³³² qui, au même moment, à peu de distance, était exposé au 58 Rue Ibrahim Pacha, dans le cadre du XV^e Salon du Caire. « Il n'est pas indifférent qu'une pareille manifestation se produise concurremment avec celle qui se déroule au Palais Tigrane », indiquaient clairement les chroniqueurs, en expliquant que la manifestation « française » avait une finalité dirait-on didactique, adressée explicitement aux connaisseurs d'Égypte, afin de « sentir les influences qu'ont pu exercer sur certains des peintres d'Égypte, l'art et la technique des artistes dont les toiles exposées à l'Hôtel Continental sont une représentation fidèle dans son raccourci¹³³³ ». À ce propos, Étienne Mériel, dans *La Bourse égyptienne* qui, quasiment chaque jour, donnait à lire un article sur cet événement culturel, remarquait : « à côté des peintres au talent consacré par la renommée [...], l'Exposition de peinture française groupe les œuvres de quelques artistes dont les débuts ont été vivement remarqués et qui semblent destinés à la plus grande célébrité¹³³⁴ ». Parmi ces artistes « placé[s] par beaucoup de bons esprits au tout premier rang des peintres actuels », on comptait par

¹³²⁹ A. L., « Une belle manifestation artistique. La peinture française contemporaine au Caire », *La Bourse égyptienne*, 22 avril 1935, p. 1 et p. 7, qui annonce le vernissage de l'exposition pour le lendemain, sous le patronage de Naguib Al Hilali bey, ministre de l'Instruction publique, sous la présidence de M. Pierre de Witasse, ministre de France.

¹³³⁰ « Exposition de Peinture Française contemporaine », *La Bourse égyptienne*, 3 avril 1935, qui énumère les participants : les peintres Brianchon, Dufrenoy, Dunoyer de Segonzac, Friesz, Legueult, Lotiron, Marchand, Marre, Marquet, Oudot, Thévenet, et Sebbagh, « c'est à dire des maîtres les plus représentatifs de l'art français d'aujourd'hui ».

¹³³¹ A. L., « Une belle manifestation artistique. La peinture française contemporaine au Caire », *op. cit.*, p. 1.

¹³³² « L'art égyptien contemporain. Une conférence de M. Paul Vanderborgh », *La Bourse égyptienne*, 27 avril 1935, annonce pour le 30 avril, au Continental Hôtel, sous les auspices du Cercle Belge, une conférence illustrée de projections lumineuses sur « L'Art égyptien d'aujourd'hui », avec entrée libre. L'article explique que l'homme de lettres, professeur pendant plusieurs années à l'Université du Caire, n'est que de passage en Égypte ; résidant désormais en Grèce, il y avait déjà donné la conférence en question, sous les auspices de la ligue gréco-égyptienne.

¹³³³ A. L., « La peinture française contemporaine au Caire », *op. cit.*, p. 7.

¹³³⁴ Étienne Mériel, « Au Continental. L'exposition des artistes français contemporains », *La Bourse égyptienne*, 30 avril 1935, p. 2, en renvoyant aux précédentes parutions du quotidien, du 2 et du 29 avril, dans lesquelles le début de la présentation de l'exposition par Mériel est publié.

exemple André Dunoyer de Segonzac, qui venait de recevoir le prix de la Biennale de Venise et que le critique français présente ainsi :

Ce peintre est plein de santé et de vraie force, de force musculaire et non pas seulement nerveuse. Il peint par grandes masses de matière très épaisse mais brillante cependant dans des harmonies de verts francs, de bruns roses et de bleus rompus de noir, harmonie simple s'il en fut, mais on a toujours reconnu les grands peintres à cet art de tirer le maximum d'effet des moyens les plus réduits et d'atteindre la richesse, la somptuosité même en combinant les éléments les plus courants¹³³⁵.

Pédagogue, le critique fournit ainsi des éléments complémentaires devant permettre l'appréciation de l'œuvre de cet artiste éloigné des mouvements esthétiques de l'époque et œuvrant dans l'héritage du réalisme de Courbet et Millet, dans une technique que le visiteur de l'exposition au Continental ne pouvait pourtant pas percevoir, le seul envoi du peintre au Caire n'étant qu'une ébauche¹³³⁶.

L'événement était encore en cours qu'on regardait déjà à la prochaine étape des rapports entre « l'Égypte et la France : Vers l'Exposition de Paris de 1937¹³³⁷ », titrait un journal d'époque. L'un des comptes-rendus de Mériel sur le XV^e Salon du Caire dans *La Bourse égyptienne* était en effet précédé d'une notice reportant la dernière nouvelle à propos de la participation de l'Égypte à la manifestation internationale, qui allait compter pour la première fois cinquante nations, et regrouper plus de sept cents artistes. « L'exposition des artistes français contemporains » avait effectivement mené au Caire le chef du Service Central de la Commission permanente à l'exposition de Paris, et permis ses échanges avec « un certain nombre de personnalités égyptiennes et françaises les plus qualifiées¹³³⁸ » lors d'une réunion intime à l'Hôtel Continental, en vue de compter l'Égypte à l'Exposition Universelle. L'homme qui était désormais le premier vice-président du Sénat, Mahmoud bey Khalil¹³³⁹, fut le commissaire général du pavillon égyptien, inauguré le 16 juin

¹³³⁵ *Idem.* André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) est un peintre, graveur et illustrateur français, au style marqué par la sobriété chromatique et par la rigueur graphique. Indépendant, proche d'Apollinaire, de Max Jacob, de Raoul Dufy, de Vlaminck, il avait illustré, entre autres, *Les Croix de bois* de Dorgelès en 1921.

¹³³⁶ *Idem.* Comme Mériel l'explique, sans doute non sans réserve, « ce que l'Exposition du Continental nous montre de lui peut difficilement justifier cette appréciation aux yeux de qui ne connaît pas l'ensemble de son œuvre. Occupé par une exposition en Amérique, Segonzac n'a envoyé que l'ébauche d'un de ces grands nus couchés qui sont, avec les paysages et les nature morte [sic], le prétexte le plus simple qu'il choisit habituellement pour s'exprimer ».

¹³³⁷ Tel est le titre de l'article bref, non signé, paru dans *La Bourse égyptienne*, 23 avril 1935, p. 2.

¹³³⁸ *Idem.*

¹³³⁹ Sa photographie est reproduite à côté de celles de l'architecte en chef, du secrétaire-général, du commissaire général de l'Exposition de Paris, du président du conseil municipal de Paris et du ministre français du Commerce et de l'Industrie, dans *La Gazette d'Orient*, n° « S » 650, Xe année (nouvelle série), mai 1937, p. 29.

1937¹³⁴⁰, alors que M. Rémond fut le délégué du Commissariat général de l'*Exposition internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*. La résonance que le grand événement eut en Égypte est évident en feuilletant la presse : des numéros spéciaux d'importantes revues y sont consacrés, comme celui, très riche, de *La Gazette d'Orient*¹³⁴¹. Ils documentent l'exposition de vestiges de l'Égypte antique, de documents des missions françaises du XVIII^e et du XIX^e siècle, d'outils agricoles et industriels, d'objets d'art populaire, à côté d'œuvres des artistes contemporains les plus connus et primés¹³⁴², comme Moukhtar, Naghi, Mahmoud Saïd, Nahmia Saad, ces derniers se voyant décerner les médailles d'honneur et d'or du pavillon. La presse égyptienne reportait aussi la présentation du Commissaire général, selon qui « le grand rôle de l'Exposition de 1937 » était de « venir au secours de l'Art qui se meurt¹³⁴³ » et des « Artistes [qui] souffrent¹³⁴⁴ » : « pour aider à vendre¹³⁴⁵ » et pour « donner du travail [aux] Artistes qui ne se nourrissent pas de l'air du temps¹³⁴⁶ », exprimant une problématique perçue également en Égypte. En s'adressant « à tous les métiers serviteurs des Arts » et en voulant offrir « un tableau exact et complet de l'art français à notre époque¹³⁴⁷ », l'Exposition visait pourtant explicitement à « marquer le retour à l'ornement, le retour à la grâce, à la variété... » afin que l'art « s'humanise un peu¹³⁴⁸ », dans une approche

¹³⁴⁰ Des maquettes du pavillon de l'Égypte, édifié par l'architecte français Roger Lardat et comprenant deux bâtiments reliés par un portique, sont reproduites en hors-texte, *ibidem*, p. 135, ainsi que plusieurs reproductions imprimées en rotogravure par la Maison Al-Hilal, comme indiqué en note, *ibidem*, p. 139. Voir dans les annexes iconographiques la photographie du sphinx à l'entrée du pavillon égyptien, entouré de personnalités égyptiennes et françaises (détaillées en note), publiée par *La Gazette d'Orient*, n° « S » 650, X^e année (nouvelle série), mai 1937, p. 138 (image 63).

¹³⁴¹ Ce numéro spécial de *La Gazette d'Orient*, *op. cit.*, comptait presque 200 pages. Pour une description détaillée du pavillon, voir « L'Égypte à l'Exposition de Paris », *ibidem*, p. 137-138, précédée des déclarations du président du Conseil, Moustapha El Nahas Pacha.

¹³⁴² *La Fiancée du Nil* par Mahmoud Moukhtar accueillait les visiteurs à l'extérieur, ses statues de la Haute et de la Basse-Égypte se dressaient à l'entrée, les moulages de ses bas-reliefs pour les monuments de Saad Zaghloul du Caire et d'Alexandrie étaient accrochés aux murs, décorés également par deux panneaux de Mahmoud Saïd et de Mohamed Naghi, dont d'autres décoraient aussi les façades du pavillon d'honneur. L'un des panneaux de Naghi est reproduit à côté des photographies de l'Héliopolis Palace Hôtel, *ibidem*, p. 153. Voir dans les annexes iconographiques les reproductions des photographies de l'intérieur et de la façade du pavillon égyptien, tirées de la revue *La Construction moderne*, Paris, 10 octobre 1937 (images 62a et 62 b).

¹³⁴³ Edmond Labbé, « Le grand rôle de l'Exposition de 1937 », *ibidem*, p. 31.

¹³⁴⁴ « C'est précisément parce qu'ils souffrent que je me suis tourné vers eux », écrivait Labbé, *idem*, qui poursuivait : « il nous a paru urgent d'offrir à tous les talents originaux, aux jeunes surtout auxquels la crise interdit de réaliser les rêves qui pèsent sur leur cœur, des thèmes, des sujets, des chantiers » (nous soulignons).

¹³⁴⁵ Selon l'un des sous-titres de l'article en question, *idem*.

¹³⁴⁶ *Idem*.

¹³⁴⁷ « Aucune préoccupation d'école n'a présidé à tous ces choix. À toutes les tendances on a accordé le droit de se manifester », lit-on dans « L'effort artistique de la France », *ibidem*, p. 44.

¹³⁴⁸ « Pour que l'Art vivant s'enrichisse ainsi dans le sens ornemental, il faut qu'il se libère du maillot dogmatique qui l'entrave encore, qu'il s'épanouisse, qu'il s'adapte au climat français, qu'il tienne compte des besoins et des ressources

décorative, conservatrice. En parallèle, se tient le Congrès de l'Association des écrivains de langue française, où Ahmed Rassim est le délégué égyptien. Il y donne une communication dont le texte va rapidement être publié au Caire :

[Écrire en français], c'est une attitude très actuelle qu'on prise trois *jeunes gens* d'inspiration différente mais de talent également prometteur. Georges Henein dont les articles et conférences sur le problème social et l'avant-garde sont souvent écrits au vitriol. Edmond Jabès qui publie à Paris des poésies surréalistes qu'accueillent avec amitié Max Jacob et Paul Éluard. Et Albert Cosseray¹³⁴⁹.

Albert Cosseray, après sa seule publication en arabe, le recueil de poèmes *Les Morsures*¹³⁵⁰, depuis 1933 donnait à lire, dans les pages de *La Semaine égyptienne*, des poèmes¹³⁵¹ et des nouvelles¹³⁵², dont certaines seront insérées dans *Les Hommes oubliés de Dieu*¹³⁵³, recueil qui sera publié aux éditions de La Semaine égyptienne en 1940, illustré par Kamel Telmisany avec qui cet « écrivain de langue française et d'expression égyptienne¹³⁵⁴ » fera partie du collectif « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* »¹³⁵⁵.

Le jumelage artistique franco-égyptien allait se poursuivre l'année suivante, avec « l'Exposition Française du Caire¹³⁵⁶ », organisée par le ministre français de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts, et inaugurée le 8 février 1938. Des sections d'arts appliqués¹³⁵⁷ avaient enrichi le programme, afin de motiver un public plus large à s'intéresser à la manifestation officielle : « il y en

nationales », selon le Commissaire général de l'Exposition de Paris, « Le grand rôle de l'Exposition de 1937 », *ibidem*, p. 31.

¹³⁴⁹ Ahmed Rassim, « Les écrivains d'Égypte d'expression française à l'honneur », *Le Journal d'Égypte*, 15 juin 1937, p. 3, cité par Daniel Lançon, *Jabès l'égyptien, op. cit.*, p. 127. Nous soulignons. Pour plus d'informations sur Albert Cosseray (1913-2008), voir *infra* et se référer à la notice bio-bibliographique en annexe.

¹³⁵⁰ Il n'existent, à ce jour, d'exemplaires retrouvés de ce recueil. Des extraits en furent publiés par Jean Moscatelli, *Poètes d'Égypte*, Le Caire, éditions de L'Atelier, 1955, en traduction française.

¹³⁵¹ Dont « L'écolière », 7^e année, n° 29-30, 15 octobre 1933, p. 21 ; « La Faim », n° 31-32, 31 octobre 1933, p. 20, et le poème en prose « Hiver », n° 35-36, 30 novembre 1933, p. 11.

¹³⁵² Dont « Rue Emad-el-Dine », n° 21-22, Noël 1935, p. 7-9 ; « Le charme », 11^e année, n° 1-2, janvier 1937, p. 10-11 ; « Retour à l'humain », n° 9-10, [mai?] 1937, p. 4-7.

¹³⁵³ Comme « La jeune fille et le hâchâche », 10^e année, n° 1-2, janvier 1936, p. 8-10.

¹³⁵⁴ Tel est le titre de la thèse de doctorat d'Irène Fenoglio, soutenue à l'Université Paris IV en octobre 1984, sous la direction de Jeanne-Lydie Gore.

¹³⁵⁵ Voir *infra*.

¹³⁵⁶ René Tabouret, « L'Exposition Française du Caire », *Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 12, février 1938, p. 199-210. Sous le haut patronage du Président de la République française et du Roi Farouk, Louis Hauteceur, professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris, en fut le commissaire général, et Mahmoud bey Khalil le commissaire égyptien. Voir dans les annexes iconographiques une photographie du « vernissage officiel », sous la coupole du Grand Palais à Guezireh, tirée de la *Revue des conférences françaises en Orient*, 2^{ème} année, n° 11, janvier 1938, p. 91 (image 64).

¹³⁵⁷ « De bijouterie, d'orfèvrerie, de vitrail, de mobilier, voire de parure féminine et masculine », ainsi que de parfumerie et de décoration théâtrale, annonçait René Tabouret dans « L'Exposition Française du Caire », *op. cit.*, p. 199. L'article n'est accompagné d'aucune reproduction ou photographie de l'événement.

avait pour toutes les intelligences, pour toutes les tournures d'esprit¹³⁵⁸ », commentaient les chroniqueurs.

Pendant un peu plus d'un mois, l'Égypte a parlé de la France en faisant allusion à autre chose qu'à ses crises politiques et ses tendances, généralement si mal interprétées – à moins qu'elles ne fussent totalement incomprises. Pendant plus d'un mois les Égyptiens et les Européens d'Égypte (ce qui ne gêne rien) se sont souvenus, parce qu'on s'était donné la peine de le leur rappeler éloquemment, que la France n'avait pas cessé d'être, dans le monde, *l'arbitre du bon sens*¹³⁵⁹.

Côté peinture, dans l'abondance des 136 exposants, quasiment tous parisiens¹³⁶⁰, on remarquait la présence d'une *Scène d'Égypte* de Roger Bréval, seul exposant du pays par volonté du roi, puis on soulignait que « on ne nous fera plus croire qu'on puisse être convaincu aux tarabiscotages informels, s'appelât-on Fernand Léger [...]. C'est sans doute *pour former le goût des visiteurs* de l'Exposition que les organisateurs ont accepté quelques rares toiles de ce genre [de] fantaisistes¹³⁶¹ ». À la différence des sculptures, les toiles n'avaient pas été classées par genres, et fut donné de la visibilité également aux eaux-fortes, aux photographies¹³⁶², aux vitraux.

Face aux comparaisons répétées et voulues par la « Société des Amis de l'Art » de l'art égyptien naissant avec des maîtres de l'art français, le sempiternel débat sur la prétendue « égyptianité » continuait néanmoins à s'articuler également en opposition à toute tentative d'émancipation d'un cadre préétabli, imposé par l'*establishment* culturel de la capitale. Désormais le groupe de « La Chimère » s'était vraisemblablement dissout¹³⁶³, mais son action visant à célébrer l'art égyptien aux seuls mérites d'être « égyptien » – autochtone et produit sur place – et d'être

¹³⁵⁸ « M. Hautecœur montrait qu'il désirait s'adresser à tous les publics d'Égypte. [...] Il faisait œuvre de propagande française beaucoup plus vaste qu'en se bornant [...] à exhiber aux Égyptiens les toiles ou les moulages diplômés aux derniers salons », *ibidem*, p. 201. La manifestation incluait également une section « Tourisme ».

¹³⁵⁹ *Idem*. Il est question des envois de la manufacture de Sèvres, des tapisseries des Gobelins ; dans la section de sculpture, d'une statue en ivoire d'Émile Bachelet, d'une suite d'études de bustes (« que des troncs ! »), puis des « têtes, éparses », « enfin, des corps entiers », ce qui aurait donné une impression de « puzzle anatomique », avant de passer « aux groupes » et aux animaux.

¹³⁶⁰ Les peintres dont les œuvres sont citées dans l'article sont Marcel Baschet, Maurice Asselin, Gaston Balande, Albert André, Louis Billotey, Charles Péquin, Georges Pacouil, Marguerite Louppe, Jacques Lestrille, Henri Lebasque, Pierre Gandon, Charles Picart-Le Doux, Alexandre Urbain, Cornélius Van Dongen, Jean Puy, Henri Deluermoz, Henry Gault, Adrienne Jouclard, Edouard Vuillard, Maurice Serveau.

¹³⁶¹ *Ibidem*, p. 208. Nous soulignons. Nous n'avons pas plus d'informations sur ces œuvres exposées.

¹³⁶² En particulier, le critique remarque un nu par Laure Albin-Guillot, des portraits par Paul Nadar, des natures mortes par Chevoyon, en plus de la nouveauté de la « Relief photographie » de Maurice Bonnet, une innovation technique récente présentée pour la première fois en Égypte.

¹³⁶³ Nous ignorons, en l'état actuel de nos recherches, les circonstances de la disparition du groupe, survenue sans doute – mais nous ne pouvons que faire des hypothèses – à la mort de Moukhtar au début de 1934.

exempt des influences des courants avant-gardistes, était une mouvance tellement inscrite dans les valeurs nationalistes en émergence que c'est encore la composante d'« égyptianité » que l'on recherchait par exemple au *Salon du Caire 1934*. On le constate auprès d'un nombre de plus en plus important d'artistes y exposant, ainsi que le soulignait Ceza Nabaraoui dans son plaidoyer :

Il suffit d'avoir jeté un coup d'œil au dernier Salon des « Amis de l'Art » pour constater combien l'apport égyptien devient de jour en jour plus intéressant. Mais hélas ! L'Art en Égypte ne reçoit pas de protection et les artistes, pour cette raison, ne peuvent poursuivre leur maximum. Ils ont, néanmoins, une mission civilisatrice que le Ministère de l'Instruction Publique devrait mieux apprécier¹³⁶⁴.

À la recherche de « la marque éternelle de la beauté » permettant de répondre à la question si débattue autour de la « vraie » identité égyptienne, la critique d'art se basait toujours sur le critère : « où donc est l'Égypte et sa poésie du réel ?¹³⁶⁵ », pour reprendre l'expression de Jeanne Marquès. Selon elle, au *Salon du Caire 1934* il y en aurait eu « un peu » chez des artistes allemands¹³⁶⁶ et dans certains tableaux à « la monotonie consciente » du Français Beppi-Martin¹³⁶⁷, mais surtout pas dans la « note criarde de modernisme » d'un certain André Malel¹³⁶⁸. Sans se soucier de l'origine culturelle, pourtant ponctuellement soulignée, des artistes auprès desquels elle cherchait cette note de « localisme » qui serait pour elle le seul gage de qualité, la critique de *L'Égyptienne* jugeait qu'elle était « fixée » dans certains paysages du Turc Hidayet, dans une représentation du Nil du Français Gabriel Biessy et dans l'aquarelle d'une Égyptienne, enfin, Suzanne 'Adly. « L'Égypte et son effort vers la beauté » ne serait finalement « parfaite » que dans les poteries de la fabrique de Rod el-Farag, dans le succès unanime que nous avons vu.

Même s'il se proposait de « réunir toutes les valeurs artistiques¹³⁶⁹ », le *Salon du Caire* continuait vraisemblablement à exposer surtout ce qui était alors en vogue à l'époque dans le pays :

¹³⁶⁴ Ceza Nabaraoui, « Pour que l'œuvre de Moukhtar revienne à l'Égypte », *L'Égyptienne*, n° 103, juin 1934, p. 5, qui énumère rapidement les « paysages ensoleillés et riants » de Youssef Kamel, les portraits de Ahmed Sabry et ceux de Mahmoud Saïd, les « croquis délicats et fouillés » de Naghi sur l'Abyssinie, les poteries de l'École de Rod El Farag.

¹³⁶⁵ Jeanne Marquès, « Salon 1934 », *L'Égyptienne*, n° 103, 10^{ème} année, juin 1934, p. 16 et p. 14.

¹³⁶⁶ Dans quelques toiles d'Erich Skubella, dans les terres cuites d'Ina Kramer, dans les natures mortes faites de « "fleurs" d'Europe anémiées par le soleil d'ici » de Carr, expliquait Marquès, *ibidem*, p. 16.

¹³⁶⁷ *Idem*. Aimé Azar, « Artistes d'Égypte : Beppi Martin », *La Voix de l'Orient*, n° 246, 20 août 1953, p. 4, parlait également de la « conception classique de l'ordre » de ce peintre.

¹³⁶⁸ Malgré nos recherches, nous n'avons trouvé à ce jour aucune information sur cet artiste.

¹³⁶⁹ « Société des Amis de l'Art : XIV^e Salon du Caire 1934 », *L'Égyptienne*, n° 102, mai 1934, quatrième de couverture.

les œuvres d'un Biessy, d'un Boeglin, d'un Bréval, d'un Beppi-Martin – pour citer quelques noms des artistes les plus admirés par la critique *sui generis* d'Égypte rendant compte des Salons, tous des « Argonautes », des enseignants de l'École Supérieure des Beaux-Arts –, proches par la technique, représentant souvent les mêmes sujets, depuis des années. Il s'agit d'œuvres figuratives, marquées par le localisme orientaliste, réalisées même par des artistes comme Da Forno qui avaient pourtant expérimenté auparavant un langage pictural nouveau. En particulier, le jeune peintre d'origine italienne conserve cependant l'originalité d'un style tout à fait personnel, caractérisé par une économie des moyens, rendant « avec simplicité et sobriété, et cependant avec force¹³⁷⁰ » des dessins décrits comme « pleins de relief, directs tant par la vigueur du trait que par la rencontre des lignes », ou une « image sai[si]ssante » marquée par la violence des contrastes et par des « surprenants effets¹³⁷¹ » de couleur. Malgré cette même pratique de la peinture réaliste qui réunit la plupart des artistes actifs en Égypte, des voix qui sortent du chœur parviennent pourtant à se faire entendre, ne serait-ce que par leur absence. Par exemple Mériel signalait « l'abstention fort regrettable de plusieurs peintres d'Égypte¹³⁷² » au Salon de 1935, ainsi que Morik Brin qui remarquait que « le *XV^e Salon du Caire* ne groupait pourtant pas [...] tous les artistes d'Égypte¹³⁷³ », en citant l'absence volontaire de la sculptrice Garabedian, du peintre Adès, de Jaro Hilbert, de Renzo Da Forno justement. « Pourquoi de telles abstentions ? » demandait le critique, qui formulait par ailleurs des suggestions pour l'amélioration de l'organisation du Salon, comme celle-ci :

Pourquoi, en particulier, au lieu de se borner à un seul Salon annuel, ne ferait-on pas, au Palais Tigrane, des expositions permanentes, qui entretiendraient une émulation féconde entre les peintres et les sculpteurs de ce pays et, en même temps, contribueraient à développer toujours davantage, dans le public, le goût et les connaissances artistiques ?¹³⁷⁴

¹³⁷⁰ Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, op. cit., p. 35. Le critique décrit comment à Da Forno « quelques lignes, deux ou trois couleurs lui suffisent, non seulement pour composer tout un tableau, mais encore pour faire sentir avec intensité une atmosphère, une ambiance ». Voir dans les annexes iconographiques la reproduction du tableau *Attente*, tirée du livre de Morik Brin, *ibidem*, hors texte (image 65).

¹³⁷¹ G[abriel] B[ocor], « Les expositions : Amelia Da Forno Casonato-Renzo Da Forno », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 28.

¹³⁷² Étienne Mériel, « Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 23 avril 1935, p. 3, qui cite Garabedian et regrette l'absence « des très nombreux peintres d'Alexandrie form[ant] une sorte d'école que Le Caire ne doit pas ignorer ».

¹³⁷³ Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, op. cit., p. 68.

¹³⁷⁴ *Idem*. Le critique adresse ainsi indirectement un message au nouveau Contrôleur des Beaux-Arts, Georges Rémond, exprimant ses « plus grands espoirs » et indiquant « tout ce qu'on pourrait obtenir encore ».

L'idée que des améliorations à la manifestation artistique officielle étaient possibles et nécessaires était désormais partagée même parmi ces critiques d'art d'Égypte qui continuaient à saluer la monotonie du Salon comme un gage de tradition et de goût, sans fondamentalement savoir ce que cela voulait dire. Malgré l'effort pionnier de formation d'un esprit critique par Étienne Mériel, afin que le public commence à concevoir et à comprendre l'art moderne, si peu représenté en Égypte, les expositions d'œuvres d'art venues directement de France, organisées en même temps que les Salons du Caire à partir de 1935, avaient justement l'objectif d'illustrer aux visiteurs les exemples que l'institution éducative, artistique, touristique gouvernementale, désirait diffuser dans le pays, en étouffant finalement toute influence des nouvelles tendances de l'art contemporain européen, ces même avant-gardes qu'on avait tant de mal à faire accepter au public d'Égypte. Quand des œuvres « fantaisistes », comme les considérait la critique, étaient acceptées dans ce genre de manifestations officielles et didactiques, cela était encore pour éduquer le goût des visiteurs, dans une volonté proche de celle, tournant en ridicule, des organisateurs de l'exposition contemporaine sur « l'art dégénéré » dans l'Allemagne nazie, dont nous allons étudier les échos qu'elle eut en Égypte, dans le milieu avant-gardiste et contestataire qui commençait à se former.

Entre l'admiration pour un art français réaliste et décoratif, le scepticisme envers toute forme d'originalité, la recherche de la véritable identité égyptienne au milieu d'un nombre important d'artistes étrangers résidents, les plus célèbres, la volonté didactique et le manque d'innovation, le Salon du Caire voit son pouvoir prescriptif décliner vers la moitié des années trente. Des artistes désertent la manifestation officielle, en exprimant par leur absence leur désaccord quant aux pratiques et aux choix de la « Société des Amis de l'Art » ; la critique commence à exprimer des doutes quant à l'efficacité pédagogique d'une exposition si codifiée et répétitive, comme souligné par les jeunes provocateurs qui constituaient les Essayistes et s'étaient donné comme mission justement de représenter une alternative à l'académisme stérile et aux discriminations pratiquées par les « Amis de l'Art » – mais pas toujours des artistes –, dans une liberté d'expression nouvelle et

fécondatrice.

La « Croisade artistique » des Essayistes, entre localisme et avant-gardes

Le projet de créer une exposition permanente afin de développer le goût du public et la connaissance des artistes actifs dans le pays, les Essayistes tentent de le réaliser pour en faire bénéficier la ville du Caire et l'Égypte entière dès 1934¹³⁷⁵. Ce rôle de « foyer d'art¹³⁷⁶ » et de divulgateur de la culture artistique, ils l'avaient endossé en commençant par centraliser dans leurs locaux les hommages que le monde culturel égyptien dans son ensemble, arabophone et europhone, rendait à Mahmoud Moukhtar, alors qu'il venait de disparaître en mars 1934. En contribuant de façon déterminante aux célébrations en l'honneur du « grand artiste de l'Égypte », les Essayistes s'inscrivent d'emblée dans le débat non seulement culturel mais spécifiquement artistique du pays, en s'offrant comme une tribune en défense des artistes autochtones. Comme Ceza Nabaraoui l'exprime dans les colonnes de *L'Égyptienne*, « fêter chaque année l'anniversaire de l'indépendance de l'Égypte me paraît inutile si les artisans de notre renaissance nationale n'ont pas la place de choix qui leur est due¹³⁷⁷ ». L'initiative des Essayistes avait même mené à la création d'une association se proposant de « maintenir vivant le souvenir du grand sculpteur égyptien¹³⁷⁸ », en instituant un concours à son nom destiné aux artistes égyptiens. Le numéro spécial d'*Un Effort* qui en dérivait compte des contributions de personnalités officielles, de journalistes, de poètes ainsi que de nombreux et célèbres artistes, dont Jaro Hilbert et Mohamed Naghi, mais aussi Georges Sabbagh,

¹³⁷⁵ Gabriel Boctor, « Le mouvement artistique en Égypte avant 1923 », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 2, parlait en effet d'« exposition permanente », puisque le groupement envisageait de la prolonger dans les mois à venir, les demandes d'adhésion à l'événement étant trop nombreuses.

¹³⁷⁶ C'est ainsi que Antoine Kassab définira « le Salon des Essayistes de la rue Baehler », *La Bourse égyptienne*, 14 avril 1946.

¹³⁷⁷ « Et surtout si leurs œuvres ne sont pas précieusement conservées », ajoutait, polémique, Ceza Nabaraoui, « Pour que l'œuvre de Moukhtar revienne à l'Égypte », *op. cit.*, p. 6.

¹³⁷⁸ « Les Amis de Moukhtar », *Un Effort*, [n° 45], juillet 1934.

Roger Bréval, Juan Sintès, Hidayet, ou encore le sculpteur Félix Weiss¹³⁷⁹.

Comme nous avons vu plus haut, les Essayistes, ainsi que « l'Atelier » d'Alexandrie, participent activement à « l'impulsion nouvelle au développement artistique du Pays¹³⁸⁰ » commencée en 1934, dans une démarche généreuse et dévouée à la cause. Ils consacrent leur publication aux présentations des artistes actifs dans le pays, réalisant ainsi, avant même l'institution gouvernementale qui l'avait annoncé, l'un des projets de Georges Rémond, le nouveau Contrôleur des Beaux-Arts ; ils organisent surtout leur propre « exposition annuelle », marquée par le choix de la gratuité pour les exposants. Le *Salon des Essayistes* est en effet une exposition « ouverte à tous les artistes, à toutes les poches », y compris celles du public, habitué à payer des droits d'entrée pour accéder au *Salon du Caire*¹³⁸¹. Le succès des ventes des œuvres chez les Essayistes fut remarquable : dix ans plus tard Antoine Kassab, dans *La Bourse égyptienne*, s'en souvient : « je ne crains pas de dire que la proportion des ventes était de 50 % des œuvres exposées¹³⁸² ». Le groupement de jeunes refuse surtout l'approche paternaliste de la « Société des Amis de l'Art », qui était revenue à la cérémonieuse et arbitraire attribution des médailles, considérées comme « de sérieux encouragements aux artistes¹³⁸³ », même si une partie des exposants au Salon refusait expressément d'y concourir¹³⁸⁴. De surcroît, en décidant d'emblée, en 1934, de ne pas adjuger la médaille d'or, qui « rest[ait] encore un rêve [...] pour ceux qui pensaient l'obtenir¹³⁸⁵ », la « Société

¹³⁷⁹ Cité dans « En souvenir de Moukhtar », *La Bourse égyptienne*, 2 avril 1934, p. 2 (voir *supra*). À la page suivante, ce dernier artiste est présenté comme « Un animateur de la matière, Félix Weiss » : « un très jeune homme de 26 ans, qui est déjà un très grand sculpteur ». Le lendemain, le même périodique signale, dans sa « Chronique locale » : « Demain. Exposition de sculpture : à 17 h, dans les Galeries de *La Bourse égyptienne*, vernissage de l'exposition des œuvres de Félix Weiss », dont est reproduite la photographie d'une sculpture, accompagnée de la « provenance académique » de l'artiste : l'École des Beaux-Arts de Vienne (*La Bourse égyptienne*, 31^{ème} année, n° 76, 3 avril 1934, p. 2).

¹³⁸⁰ Ahmed Rassim, « Quelques notes sur les Arts en Égypte », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 8.

¹³⁸¹ En 1934 en effet était annoncée l'exceptionnalité de la gratuité du Salon, à l'occasion des célébrations en l'honneur de Mahmoud Moukhtar : « La Société a décidé de laisser cette année au public l'entrée libre » au Palais Tigrane, où une salle au deuxième étage était réservée aux œuvres du sculpteur disparu, comme l'on peut le lire dans « Société des Amis de l'Art. XIV^e Salon du Caire 1934 », *L'Égyptienne*, n° 102, mai 1934.

¹³⁸² Antoine Kassab, *La Bourse égyptienne*, 14 avril 1946.

¹³⁸³ « Société des Amis de l'Art : XIV^e Salon du Caire 1934 », *op. cit.*

¹³⁸⁴ « Le Comité du Jury a exempté de ce concours : 1) Les membres du Jury ; 2) Les exposants ayant obtenu des médailles au Salon précédent ; 3) Les exposants qui *n'ont pas voulu* faire partie de ce concours », lit-on dans un communiqué de la même « Société des Amis de l'Art » : « Les récompenses du XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 4 mai 1935, rubrique « La Cour, les Ministères, la Ville », p. 2. Nous soulignons.

¹³⁸⁵ Jeanne Marqués, « Salon 1934 », *op. cit.*, p. 14, ouvre son article justement sur la nouveauté des prix et sur la liste des gagnants : les médailles d'argent au peintre Ahmed Sabry, professeur à l'École Supérieure des Beaux-Arts, au sculpteur 'Abdel Kader Rizk, à l'École de l'Art Industriel pour les bronzes coulés ; les médailles de bronze à Leïla

des Amis de l'Art » allait creuser encore davantage la distance entre ses attentes, ses objectifs, et les exposants, encore plus si jeunes et égyptiens, sans parler de ceux voulant produire des œuvres expérimentales. Gabriel Boctor parle, en ce milieu des années trente, de ces « étouffoirs officiels [qui] devaient se charger de briser les plus légitimes élans¹³⁸⁶ » des artistes, en se référant évidemment à l'événement détenant le monopole artistique dans le pays. Toujours Boctor, en présentant l'art de 'Abdel Kader Rizk et en soulignant son exceptionnalité, dénonce les conditions de travail des artistes, à la solde d'une institution datée et oppressive :

Il ne rêve pas comme [ses camarades citadins] d'aller s'enterrer dans une officine quelconque de la routine gouvernementale, où leur cerveau et leur art ne tarde pas à se rouiller. [...] Il sent qu'il n'est pas une œuvre d'art véritable qui n'exige pour sa gestation une atmosphère d'indépendance. Son mérite est grand surtout dans *un pays où l'Art est devenu une profession servile dont le seul but est de lancer des « te Deum » aux pharisiens*. Pour le restant du troupeau, l'Art est relégué au grade d'ustensile de cuisine...¹³⁸⁷

Pour valoriser le travail des artistes, leur offrir un espace et un soutien bienveillant et libre de *diktats*, pour œuvrer encore « en faveur de l'évolution artistique du Pays¹³⁸⁸ », à la même période que le virage opéré par les Essayistes vers la création artistique, la fondation de « L'Atelier », à Alexandrie¹³⁸⁹, est une initiative du peintre Naghi, en accord avec l'écrivain Gaston Zananiri¹³⁹⁰, qui s'étaient retrouvés à Athènes, accueillis par des centres intellectuels dont ils sentaient le manque en Égypte¹³⁹¹. Avec la collaboration des Essayistes, Naghi réalise un souhait qu'il avait formulé plus de

Ibrahim, élève de Youssef Kamel, à Bichara Farag Saad, élève de l'École Supérieure des Beaux-Arts, à Iman Saïd, professeure au Higher Elementary Training College, « une des premières femmes sculpteuses d'Égypte », à Mohammed Sayed El-Garably, professeur à l'École Khédiviale secondaire. Remarquons comme Rizk est le seul artiste dont l'indépendance est soulignée par Marquès : il n'est inscrit dans aucune institution, comme enseignant ou comme élève.

¹³⁸⁶ Gabriel Boctor, « Le mouvement artistique en Égypte avant 1923 », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 2.

¹³⁸⁷ Gabriel Boctor, « Abdel Kader Rizk », *Un Effort*, n° 51, février 1935, p. 9. Nous soulignons. Le critique fait référence à l'article signé par Régie dans le numéro précédent d'*Un Effort* sur Kamel El Dib, p. 14-5 : un artiste qui « ne s'est pas laissé envahir par la prétendue civilisation ».

¹³⁸⁸ Jean Lugol, « À propos de la fondation de "L'Atelier" », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 4.

¹³⁸⁹ Reproduisant curieusement les « pérégrinations » des Essayistes, « L'Atelier » fut d'abord situé au 10 rue Missalla (l'actuelle rue Safia Zaghoul), mais quelques mois après il s'installe dans l'immeuble de Mme Dagmare de Zogheb au 2 rue Saint Saba (à l'angle de la rue Fouad), où il restera jusqu'en 1946, quand le bâtiment dut être démoli. Ses membres se réunissent donc brièvement au 25 rue Fouad, puis l'association déménage au 54 rue Fouad dans la Villa Michalla, près du Palais Municipal, dans l'immeuble occupé déjà par « Les Amitiés françaises », qui se trouvent à l'étage. Le 1^{er} octobre 1956 « L'Atelier » change encore de locaux, pour s'installer au Palais Karam, au 6 rue de Corinthe, où il se trouvait encore en 1975.

¹³⁹⁰ Journaliste, poète (*Rythmes dispersés*, illustré par Neroni et G. J. Dimos, Le Caire, éd. La Semaine égyptienne, s.d. [193?]), ayant publié des textes également dans la presse francophone d'Égypte (dont « Acropole », *La Semaine égyptienne*, n° 5-6, février 1934, p. 9), et historien (*Le Khédive Ismaïl et l'Égypte*, 1923), Gaston Zananiri (1904-1996) aura une carrière dans les Affaires Étrangères avant de s'installer à Paris en 1951 et d'entrer dans l'Ordre dominicain.

¹³⁹¹ Naghi s'y trouvait pour une exposition et Zananiri pour une conférence, comme en témoigne l'intellectuel dans une lettre adressée à « L'Atelier » le 28 mars 1976, reproduite dans le *Bulletin de l'Atelier d'Alexandrie*, n° 4, éd. de

dix ans auparavant, celui de voir exprimé en Égypte « un esprit intime de corporation » :

Évitons de tomber dans l'excès d'individualisme dont souffrent les peuples d'Occident : c'est un signe de vieillesse qui n'a aucune raison d'excepter la peinture. [...] Quand l'individu est livré à lui-même, à ses passions, cet état de choses se traduit par un galvaudage des ressources, une stérilisation des moyens au détriment de la société. Aussi mon idée est-elle dans une collaboration commune au service d'un but défini. C'est pourquoi je prône *l'effort collectif*. Pour nos besoins complexes jamais l'individu ne suffira¹³⁹².

Dans ce qui est alors vécu comme « un combat » pour les arts en Égypte, mais dans une certaine mesure aussi contre la « Société des Amis de l'Art » et contre les préjugés fondamentalistes d'une certaine vision de la religion, l'association alexandrine crée rapidement une « Académie du Nu » : « elle est là, posant derrière un grand vélum », écrit en polémiste Naghi, en la défendant contre ses détracteurs et en revendiquant que « l'habitude des formes est un sentiment trop naturel pour être contrarié par des préjugés¹³⁹³ ». Dans la même démarche, les Essayistes font un ultérieur « effort collectif » en créant un Salon d'exposition afin de donner la possibilité à tout artiste de valeur de se faire connaître dans le pays où il est né ou dans lequel il a choisi de résider.

Le succès du *Salon des Essayistes* est d'ailleurs rapidement suivi par les A.C.F.E., l'association des Amis de la Culture Française en Égypte, qui, fin janvier 1936 organisent l'exposition des « maîtres », ou « Argonautes » : Bréval, Innocenti, Beppi-Martin et Frodman-Cluzel¹³⁹⁴. Quelques années plus tard, Mohamed Naghi, devenu le premier directeur égyptien de l'École des Beaux-Arts, allait prédire un bel « avenir des Beaux-Arts en Égypte » en énumérant les multiples initiatives en leur faveur, en gage de prospérité :

L'École de Son Altesse le Prince Youssef Kamel fut la pierre angulaire de toutes les édifications ultérieures. Les « Associations des Dames d'Égypte », les « Amis de l'Art », les « Coopératives », les « Société Commerciales », l'« Atelier » d'Alexandrie, les « Essayistes », les « Lundis », favorisent de leur mieux le courant artistique¹³⁹⁵.

L'Atelier, Alexandrie, 1977, p. 239. Jean Lugol rapporte ce récit dans « À propos de la fondation de "L'Atelier" », *op. cit.*, p. 4.

¹³⁹² Naghi, « Le long de la cimaise. De la corporation », *L'Égypte nouvelle*, n° 92, 29 mars 1924, p. 7-8. Nous soulignons. En effet le peintre « songe avec nostalgie à la solidarité puissante des guildes honnêtes et travailleuses », *ibidem*.

¹³⁹³ Naghi, « L'atelier », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 3. Giuseppe Sebasti en décrit le fonctionnement dans « Les activités de l'Atelier », *idem*, p. 6.

¹³⁹⁴ « Les prochaines manifestations de l'A.C.F.E. », *La Bourse égyptienne*, 17 décembre 1935, annonce cette exposition qui allait se tenir du 25 janvier au 3 février 1936 ; une seconde exposition était prévue vers le mois de mars ou avril.

¹³⁹⁵ Mohamed Naghi, « Horizon 1938 : ce que sera l'Égypte de demain », rubrique « Beaux-Arts », *Images*, n° spécial « Égypte 1938. Le Roi – la Nation – les Étrangers », 25 décembre 1937, p. 32. L'artiste conclut : « l'avenir des Beaux-Arts en Égypte est loin d'être sombre comme se plaisent à l'imaginer des esprits chagrins ».

En choisissant parmi les nombreux artistes actifs en Égypte de mettre à l'honneur l'œuvre de Jaro Hilbert, au printemps 1936, les Essayistes se déclarent dans une certaine mesure adeptes d'une façon de concevoir la modernité artistique qui passe par une extrême maîtrise technique acquise en traversant les expérimentations des avant-gardes, plus que par l'expression réellement libre que celles-ci prônent, dans une démarche proche de celle de « La Chimère ». C'est ce qui est souligné par Morik Brin dans son ouvrage *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, quand il salue en Hilbert « son souci de la forme qui le sauvait, jadis », au milieu de la netteté et de l'intensité de ses couleurs « des premières années » :

Ce peintre, de nature inquiète et même tourmentée, s'était peut-être un peu égaré, tout d'abord, dans un art *trop cérébral*. Mais, depuis deux ans environ, il s'attache, incontestablement, à une interprétation *plus simple* et plus sensuelle de la réalité [...]. *Moins métaphysicien*, Jaro Hilbert n'est plus *que peintre* et un peintre de grande classe, qui se tient aussi loin de l'expressionnisme que de l'impressionnisme¹³⁹⁶.

En évaluant les qualités d'un peintre « pur » sur la base du degré de « cérébralité » ou de « métaphysique » utilisée, par rapport à une « simplicité » bienvenue, ailleurs appelée « normalité » ou « beauté », que l'artiste aurait sciemment dosée en composant son œuvre, le critique exprime l'opinion d'une bonne partie du public fréquentant les expositions égyptiennes, privilégiant la lisibilité réaliste à l'expression personnelle de l'artiste. À la même période, un article de *La Bourse égyptienne*, dans un style bien différent des paroles bien mesurées et finalement assez vagues de Brin, salue en Hilbert, à côté de ses qualités de coloriste, la liberté de ses choix et le talent le distinguant de nombre d'artistes actifs en Égypte, des qualités qui l'auraient rendu digne d'une attention particulière par les Essayistes :

Coloriste hardi et vibrant, il sait saisir, pour ses lumières, le moment pictural... si l'on peut dire. Dessinateur, il a cette netteté de crayon, cette précision, qui cependant ne se perd pas en inutiles détails, qui manque à tant d'autres. Jaro Hilbert sait aussi choisir ses sujets. Non qu'il se limite : bien

¹³⁹⁶ Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, p. 21-22. Le critique admire en particulier les paysages « soigneusement composés et parfaitement équilibrés » de Hilbert. Nous soulignons. Voir dans les annexes iconographiques la reproduction d'une page du numéro spécial d'*Un Effort* consacré à ce peintre, *op. cit.*, pages non numérotées, illustrée des reproductions en noir et blanc de deux œuvres : *Nu* (reproduit également en hors texte dans Morik Brin, *ibidem*) et *Village égyptien* (image 66) ; la reproduction de *Femme en bleu*, exécuté à Ljubljana en 1929, et de *La Cène*, une version de 1958, conservée au Musée des Beaux-Arts de Saint-Lô, de la grande toile des années trente dont il est question à plusieurs reprises dans le numéro spécial d'*Un Effort*, où elle est reproduite en double page (images 67a et 67b).

au contraire, *ce peintre, cet artiste (mots qu'on ne peut pas toujours concilier)* ne craint pas d'aborder le plus difficile. ... Volontairement nous n'avons employé aucun adjectif sonore, aucun mot auquel le public est trop habitué et qui ne signifient rien¹³⁹⁷.

Exactement un an avant l'hommage rendu par le groupe à la carrière de ce peintre, à l'Académie des Beaux-Arts Hilbert, 2 Midan Ismaïl Pacha, à Garden City, Hilbert avait exposé ses dernières œuvres, suscitant l'admiration également des autorités¹³⁹⁸, dans une période où les expositions d'art privées se multipliaient, devenues une pratique artistique et un loisir de plus en plus fréquemment proposé aux membres des milieux aisés. Juste après le *XVI^e Salon du Caire*, début avril 1935, le centre-ville du Caire accueille en effet nombre d'expositions : au Continental, des bustes de Moukhtar présentés par les concurrents au Concours du Prix Moukhtar 1935 ; au 3 rue Roustom Pacha, des peintures d'Amy Nimr¹³⁹⁹ ; chez Jansen, des sculptures de Simone Marye ; chez Nistri ; chez Friedman et Goldenberg¹⁴⁰⁰, où juste un an avant l'initiative des Essayistes aussi Amelia Da Forno Casonato exposait¹⁴⁰¹, comme son fils quelques mois auparavant. « Le nombre de ceux et de celles qui visitent les Expositions augmente d'une année à l'autre, et les artistes trouvent, enfin, des acheteurs. [...] Dans les galeries, aussi bien au Caire qu'à Alexandrie, les expositions particulières se multiplient, et le Musée d'Art Moderne ne cesse d'enrichir ses collections », constate aussi Morik Brin en 1935, dans son éloge des « progrès accomplis » dans le domaine artistique par cette Égypte contemporaine « en pleine renaissance matérielle et intellectuelle¹⁴⁰² ».

« L'émerveillement [même] des observateurs les moins attentifs », dont le critique français résident

¹³⁹⁷ « Dernière heure. À Garden City. Seconde visite à l'exposition Jaro Hilbert », *La Bourse égyptienne*, 2 avril 1935, p. 9, signé P. A. : ce qui nous fait penser, vu le ton polémique adopté envers la critique d'art égyptienne, que l'auteur de cet article est Paul-Alfred Fils.

¹³⁹⁸ L'exposition a en effet fait l'objet d'une visite du ministre de l'Instruction publique égyptien et du ministre de Tchécoslovaquie, puis du ministre des Travaux publics, comme il est écrit dans « L'Exposition Hilbert », *La Bourse égyptienne*, 3 avril 1935.

¹³⁹⁹ Étienne Mériel, « Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 11 avril 1935, p. 3, parle des « souvenirs émouvants de sa récente exposition », où Nimr avait exposé des têtes de Soudanais, considérées par le critique comme « des choses impressionnantes », ainsi que « ces opulentes nature-mortes de fruits et de feuillages si puissantes d'effet, faites d'une surcharge de matière grumeleuse qu'une main éprise de solidité a maçonnée [sic] avec une exaspération que d'aucuns trouveront excessive ». Pour plus d'informations sur cette artiste, voir *infra*.

¹⁴⁰⁰ Annoncées dans la rubrique « Aujourd'hui », *La Bourse égyptienne*, 3 avril 1935, p. 2. La Galerie Nistri, au 40 rue Kasr el Nil, met à l'honneur les peintres Jaume Gutran et Émile Panzer, puis à partir du 12 avril les gouaches et les aquarelles de Roger Tourte, sous le haut patronage du ministre de France (*La Bourse égyptienne*, 11 avril 1935, p. 7) ; dans les salles Friedman & Goldenberg on peut admirer les peintures de Lily Ednis.

¹⁴⁰¹ « Exposition de peinture Amelia Da Forno Casonato », *La Bourse égyptienne*, 19 décembre 1934, p. 2, en annonce l'inauguration « en présence des autorités » pour le 26 décembre, dans la rubrique « La Cour, les ministres, la ville ».

¹⁴⁰² Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, *op. cit.*, p. 13-14, qui conclut : « Bref, dans la voie artistique, l'Égypte marche, semble-t-il, à pas de géant, et l'on ne peut qu'espérer que, à présent que l'élan est donné, rien n'arrêtera plus l'évolution des esprits ».

parole, concerne évidemment aussi le *Salon du Caire* qui, « devenu une institution régulière (il faudrait cependant qu'il ait lieu à date fixe) [...], en plus des multiples expositions particulières du courant de l'année, établit la preuve indiscutable que le goût des Beaux-Arts est vivace en Égypte¹⁴⁰³ », selon Étienne Mériel qui se permet pourtant une critique à l'organisation étatique. « Chaque année, le Salon de la Société des Amis de l'Art est en progrès : les envois y sont non seulement plus nombreux, mais encore meilleurs¹⁴⁰⁴ », estime Morik Brin qui semble mêler pourtant la qualité et la quantité quand il affirme que « au Salon de 1932, il y avait bien près de cent exposants, et, depuis, ce nombre a été largement dépassé¹⁴⁰⁵ ».

La parution de l'ouvrage de Morik Brin est un événement marquant dans le milieu culturel égyptien, mais est vite critiqué par plus d'un Essayiste, surtout à cause de ses louanges justement de la « Société des Amis de l'Art » et du Salon, où pourtant, selon Paul-Alfred Fils, « tous les artistes exposent à contrecœur, [...] y étant forcés par leur situation¹⁴⁰⁶ ». Surtout à propos du devoir de promotion des artistes égyptiens, le critique souligne : « ce n'est pas tout de leur permettre d'exposer leurs œuvres, il faut mettre en valeur ces œuvres, il faut surtout les acheter parce qu'elles le méritent. Mais va-t'en chercher !¹⁴⁰⁷ » Gabriel Boctor, dans son article sur Rizk, lançait ouvertement : « L'Art en Égypte, parlons-en ! Vous pourriez peut-être me demander : et la "Société des Amis de l'Art", qu'en faites-vous ? N'encourage-elle [sic] pas les jeunes artistes ? Oui, elle organise bien chaque année, à grand fracas, une exposition. Voilà enfin trouvée sa raison d'être¹⁴⁰⁸ ». « À propos du XV^e Salon » Fils, en « Ami des Artistes », a beaucoup de « Choses à dire » aux

¹⁴⁰³ Étienne Mériel, « Au Palais Tigrane. Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 11 avril 1935, p. 1.

¹⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 14.

¹⁴⁰⁵ *Idem*. Jeanne Marquès, « Salon 1932 », *L'Égyptienne*, n° 78, 8^eme année, avril 1932, p. 32, remarque par contre que « le nombre des œuvres exposées y est sensiblement inférieur à celui des années précédentes ». Parmi les exposants, elle cite Mahmoud Sabit Bey, Seyfullah Yousri Pacha, Hidayet. Le Salon aurait été « plus digne de son institution que les années précédentes » selon Jean Moscatelli, « Les arts. Au XII^e Salon du Caire », *La Semaine égyptienne*, n° 14-15, 6^eme année, 31 mars 1932, p. 18. Le critique rend compte également des envois de Naghi, de Boeglin, de Nimr, de Garabedian, de Saïd, de Dimos, de Beppi-Martin, d'Innocenti, d'Amina Sidky, de Flora-Caravia, de Gilda Ambron, de Veillon, de 'Ayad, de Makrys, de Joseph Remy Tawil, de Caly-'Ayad, d'H. Barur, de Deccio Buffoni, de Biessy, en plus des céramiques de Gerda Österlund et des sculptures de Mme Olivier-Himaya et de Boris Frodman-Cluzel. Sur Amina Sidky, voir aussi *La Semaine égyptienne*, n° 39-40, 15 octobre 1932, p. 21.

¹⁴⁰⁶ PAF, « À propos de *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine* », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 11.

¹⁴⁰⁷ Un Ami des Artistes, « Choses à dire. À propos du XV^e Salon », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 5.

¹⁴⁰⁸ Gabriel Boctor, « Abdel Kader Rizk », *op. cit.*

« richissimes membres du Comité des soi-disant "Amis de l'Art" » :

On lit de nombreuses critiques qui tranchent, démolissent, mais plus souvent encensent, les artistes, sans jamais porter un jugement sur les organisateurs du Salon et leur façon dénuée de goût de disposer les œuvres. [...] Les œuvres exposées au Palais Tigrane sont placées *en dépit du bon sens*, avec un manque total de goût, je dirais même de cœur. Exception faite des « Maîtres », qui ont leur mur réservé d'une année à l'autre, les envois sont placés *au petit bonheur*, sans aucun souci de relever, par un effet de lumière ou un fond propice et charitable, une œuvre qui en vaut la peine. La sculpture, tout particulièrement, est mise en valeur à la manière d'une salle de ventes¹⁴⁰⁹.

Suit la description de bustes « complètement sacrifié[s] », placés sur les rebords des fenêtres et « ornementés d'une targette [sic] sur la tête ?!¹⁴¹⁰ », se révolte l'intellectuel, qui remarque encore les murs abîmés et les clous restés plantés depuis une exposition passée : autant de signes de l'approche purement commerciale et de l'installation expéditive à laquelle procèdent les organisateurs du Salon. Mériel aussi ne peut s'empêcher d'exprimer son point de vue à ce sujet : à propos de Margot Veillon « il faut tout d'abord protester contre la mauvaise présentation de son envoi. [...] C'est ce qu'il y a dans tout le Salon de plus audacieux, de plus subtilement artiste¹⁴¹¹ », selon le critique.

En ancien membre de « La Chimère », Paul-Alfred Fils, avec les Essayistes, veut dénoncer la « Société des Amis de l'Art » pour les effets nocifs que sa nonchalance provoque auprès des artistes, dont les œuvres ne sont pas exposées comme il conviendrait dans le cadre d'une exposition officielle. De surcroît, elles en revenaient parfois même abîmées, comme dans le cas de Suzanne 'Adly en 1931, qui refusa par la suite d'exposer au *Salon du Caire* à cause du mauvais traitement dont avaient été l'objet les œuvres qu'elle avait confiées pour la manifestation artistique¹⁴¹². On

¹⁴⁰⁹ *Idem*. Nous soulignons.

¹⁴¹⁰ *Idem*. L'auteur de l'article considère pourtant que, « au point de vue Art, disons-le tout de suite, le XV^e Salon marque un grand progrès sur les précédents [...] à part quelques portraits de maréchaux et hommes politiques dus à Valentine de Saint-Point et quelques autres envois d'Andrée Sasson ». Parmi les œuvres les plus méritantes, le critique parle de *L'endormie* de Saïd, des œuvres de Naghi peintes pendant un séjour en Grèce, des envois d'Amy Nimr et de Sabry, des portraits de Buffoni et de Corm de la danseuse Adalet Hanem, en soulignant l'intérêt suscité par les jeunes Saad, Rizk, Mansour Farag. Étienne Mériel aussi, dans « Au Palais Tigrane. Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 15 avril 1935, p. 1, considère le « nu » de Saïd, exposé au milieu de la grande salle du premier étage, comme « un chef-d'œuvre », et remarque certains paysages de Naghi aux « effets proprement matissiens », *ibidem*, p. 3.

¹⁴¹¹ « Serait-ce un reste de l'ancienne animosité des Salons pour tout ce qui est curieux ? », se demandait le critique dans « Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 23 avril 1935, p. 3. Dans un article précédent, du 20 avril 1935, Mériel regrettait que « ce qu'il y a de plus audacieux » au Salon, selon lui l'envoi de Godjamanian, était « si mal exposé ».

¹⁴¹² Jean Moscatelli, « Nos artistes. Suzanne Adly », *La Semaine égyptienne*, n° 14-15, 31 mars 1932, p. 20, fait référence à « un incident bizarre autant que malheureux » survenu à la clôture du Salon de l'année précédente : la restitution à 'Adly de deux de ses tableaux « détériorés et mutilés ». Le fait, dénoncé par l'artiste dans une lettre ouverte publiée dans un quotidien, n'a de surcroît donné lieu à aucune compensation de la part du jury de l'exposition. Cela avait

comprend donc que la polémique sur les catalogues des expositions officielles du Caire ait été soulevée assez tôt, et qu'elle est encore brûlante en 1935, quand par exemple Gabriel Boctor, en les comparant au catalogue de l'exposition montée en province par le jeune El Cherif, écrit : « les organisateurs du Salon du Caire devraient en rougir, avec leur innommable catalogue. Mais il ne faut peut-être pas trop demander à ces Messieurs. Que peuvent-ils donc faire avec la modique somme de 1000 livres égyptiennes que leur alloue chaque année le Gouvernement ?¹⁴¹³ », demandait-il avec sarcasme.

La « Société des Amis de l'Art » sollicitait même les artistes afin qu'ils contribuent financièrement aux frais de l'organisation du Salon, par une cotisation à la participation et par des demandes explicites de baisse du prix de leurs œuvres, « pour en faciliter la vente et le meilleur placement possible dans le pays¹⁴¹⁴ ». En 1935 en particulier, cela serait justifié par le « grand nombre d'exposants qui ont présenté des œuvres supérieures en nombre et en qualité à toutes celles des années précédentes », expliquait « la Société » dans un communiqué où elle présentait cette nécessité, malgré le fait que « la subvention actuelle de la Société lui a[it] permis d'étendre son champ d'action¹⁴¹⁵ », informait-elle, de façon paradoxale. Ainsi, d'un côté, l'organisation du Salon « exempt[ait] les exposants de certains droits », de l'autre, elle appelait à la volonté de chacun : « vu la situation actuelle, nous souhaitons que les exposants contribuent à cet effort¹⁴¹⁶ », écrivaient les membres de la « Société », afin d'assurer la vente du plus grand nombre d'œuvres. Finalement, seuls les artistes pouvant se permettre de payer une cotisation pouvaient participer à l'exposition officielle et espérer de voir leurs œuvres vendues, à un prix non satisfaisant.

La quantité des exposants était la cause que la « Société » alléguait également pour

décidé l'artiste à n'exposer désormais que dans son studio de la rue Choubra.

¹⁴¹³ Gabriel Boctor, « Un apôtre des Arts : Abdel Salam El Cherif », *Un Effort*, n° 55, juin 1935, p. 16. Un mois plus tôt, « Un Ami des Artistes » dans « Choses à dire. À propos du XV^e Salon », *Un Effort*, n° 54, mai 1935, p. 5, écrit : « ce catalogue, d'ailleurs, pue la petite imprimerie qui a mis en branle tous ses jeux de caractères, formant un mélange hétéroclite et des plus cocasses, émaillé de délicieuses coquilles ».

¹⁴¹⁴ « Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 3 avril 1935, qui annonce l'inauguration de l'exposition pour le 8 avril au Palais Tigrane.

¹⁴¹⁵ *Idem*.

¹⁴¹⁶ *Idem*. L'article s'ouvre sur ces mots : « On nous communique » et publie ces propos sans commentaires.

expliquer l'ouverture tardive du *Salon 1935*, ne se tenant plus « en pleine saison¹⁴¹⁷ » comme les premiers Salons, mais se situant désormais presque en été, comme il est souligné par le secrétaire des Essayistes. Ce choix des dates des expositions se traduisait pour les artistes par une difficulté ultérieure à vendre leurs œuvres à des particuliers, partis désormais vers l'Europe à l'arrivée de la saison chaude en Égypte. Leur seul acheteur ne pouvant qu'être le gouvernement, Boctor juge que « c'[était] le meilleur moyen de les tenir en tutelle et de leur faire sentir toute l'étendue de leur dépendance¹⁴¹⁸ ».

Ce retard est également l'objet du sarcasme de Paul-Alfred Fils dans un billet publié dans *Un Effort* en 1936¹⁴¹⁹. Les remarques caustiques du critique nous donnent à comprendre également qu'une Exposition de photographie au Palais Tigrane, annoncée depuis juin 1935, est finalement inaugurée vers la fin de décembre, et qu'enfin l'Exposition de Peinture et Sculpture ne se tient qu'en mars 1936. Des expositions de photographie se tenaient vraisemblablement depuis 1932 au Palais Tigrane, toujours sous l'égide de la « Société des Amis de l'Art », en faisant ainsi entrer cet art dans le panorama artistique d'Égypte. La presse déclare ainsi en 1934 que « la photographie est devenue un art qui se suffit à lui-même et peut à lui seul intéresser le public. [...] La photographie – noir sur blanc pour l'instant – procède pour sa technique de la gravure. C'est là que *les vrais artistes* vont chercher leur inspiration¹⁴²⁰ ». Le public peut ainsi avoir la possibilité d'apprendre à juger l'originalité d'un cadrage de la majorité des clichés rappelant presque des cartes postales, avec un esprit critique qu'il ne semble pas avoir pourtant pour les expositions de beaux-arts : « quelques-unes des photos exposées sont de grande classe, elles se distinguent du premier coup de tous les à-peu-près [des amateurs] », déclare un critique anonyme, qui écrit dans *La Bourse égyptienne* : « bien des photographes ont hésité à couper leurs épreuves, et pourtant...¹⁴²¹ ».

¹⁴¹⁷ L'année précédente, Jeanne Marquès, « Salon 1934 », *L'Égyptienne*, n° 103, juin 1934, p. 12, remarque que le retard dans l'ouverture du Salon s'est néanmoins accompagné de l'institution de plus de prix.

¹⁴¹⁸ Gabriel Boctor, « Le mouvement artistique en Égypte avant 1923 », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 5.

¹⁴¹⁹ PAF, « Le XVI^e Salon du Caire », *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 18.

¹⁴²⁰ « Au Palais Tigrane. Cent photographes exposent cinq cents photographies », *La Bourse égyptienne*, 17 décembre 1934, p. 1. Nous soulignons. Le long article illustré s'ouvre avec la déclaration : « Le III^{ème} Salon montre un progrès certain sur les précédentes expositions ».

¹⁴²¹ *Idem*. L'article, en première page, est illustré d'une œuvre issue de ce procédé : « M. Cecil P. Baldock a utilisé un petit coin d'un grand cliché pour en tirer la merveilleuse marine que nous reproduisons aujourd'hui ». Voir dans les

Différemment des Essayistes, Étienne Mériel considère en revanche que la manifestation artistique officielle, « dont les bienfaits sur la production artistique de l'Égypte sont évidents », a le mérite de donner toujours davantage de visibilité aux artistes du pays¹⁴²² :

Les noms égyptiens sont de plus en plus nombreux dans le catalogue : on ne saurait que s'en féliciter. Comme toutes les manifestations de ce genre, le Salon de cette année est tellement divers qu'on ne saurait porter sur son contenu une appréciation d'ensemble : on y trouve le meilleur et le pire, des réussites évidentes et indiscutables voisinent avec des espoirs attachants, des ébauches prometteuses et aussi, hélas ! avec d'irréremédiables ratages¹⁴²³.

Ces « ébauches prometteuses » sont représentées parfois par des artistes égyptiens issus de l'École des Beaux-Arts, mais dont les œuvres se distinguent pourtant de « l'orientalisme vulgarisé » le plus en vogue auprès du public et qui est le plus accepté et primé par les organisateurs du Salon. En opposition et en évolution par rapport à ce style « à succès », certains peintres « entreprennent leur réappropriation¹⁴²⁴ » des techniques et des arts appris, en continuant à traiter des scènes de la vie populaire tout en se débarrassant des conventions de l'exotisme. Ils auraient accueilli le message des « quelques esthètes », comme l'écrit le poète et critique Ahmed Rassim en citant le professeur Lucien Lépine¹⁴²⁵ et le romancier Elian J. Finbert, qui réclamaient « un art purement égyptien, non seulement par la couleur locale mais surtout par la douce inflexion du rythme, par l'atmosphère et la lumière de ce pays plein de gouaillerie et de fatalisme¹⁴²⁶ » :

[ils] demandaient avec insistance aux peintres et sculpteurs d'Égypte de se frayer un chemin nouveau pour y découvrir des sources autochtones où ils pourraient puiser leur inspiration ; ils leur recommandaient un art qui reflétât fidèlement l'atmosphère de leur pays : un climat précis, une chaleur connue, et non des œuvres hors de l'espace et du temps, sans attaches, sans ambiance, des

annexes iconographiques les reproductions de l'article « Le III^{ème} Salon de la Photographie. Quelques uns des meilleurs envois exposés sous les auspices de la Société des Amis de l'Art au Palais Tigrane », *La Bourse égyptienne*, 18 décembre 1934, p. 11, comportant des reproductions de quelques œuvres exposées (image 68).

¹⁴²² Étienne Mériel, « Au Palais Tigrane. Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 11 avril 1935, p. 1, suite à p. 11. Dans ses comptes-rendus publiés régulièrement dans *La Bourse égyptienne*, le critique cite les noms d'à peu près quatre-vingt peintres exposant, parmi lesquels il considère Puzant Godjamanian comme « une révélation ». L'article du 19 avril est illustré des reproductions du *Portrait du peintre Angelopoulos* par Mahmoud Saïd, du *Portrait de fillette* par Angelopoulos, et de *Femme d'Anatolie d'hier* par Suzanne 'Adly ; celui du 23 avril, du portrait de *Simone Marye* par Cléa Badaro, de *Gazelles* par Bogrie, de l'*Autoportrait* de Boeglin.

¹⁴²³ Étienne Mériel, « Au Palais Tigrane. Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 11 avril 1935, p. 1 et p. 7.

¹⁴²⁴ Alain Roussillon, « Identité et révolution : lecture de l'évolution de l'œuvre picturale de 'Abd al-Hadi al-Gazzâr, artiste égyptien », dans *L'Image dans le monde arabe*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴²⁵ Professeur de littérature française en Égypte, il aurait été l'enseignant de Ahmed Rassim, selon A. K. El Janabi, préface à *Chez le marchand de musc*, Paris, éd. Clancier-Guénéaud, 1988, p. 7. Selon Jean-Jacques Luthi aussi il est l'un des initiateurs en Égypte de l'idée de littérature régionaliste, avec Finbert et Georges Dumani, *Cinquante ans de littérature égyptienne d'expression française (1934-1984)*, L'Atelier, Alexandrie, 1985, p. 3.

¹⁴²⁶ Ahmed Rassim, Préface à Aimé Azar, *Les Aînés*, *op. cit.*, p. 4.

œuvres qui pourraient être de n'importe où¹⁴²⁷.

Décrit comme ayant eu jusque-là des résultats mitigés dus à l'impression d'une œuvre « apprêtée, affectée¹⁴²⁸ », Ragheb 'Ayad est présenté comme l'un de ces artistes qu'Azar considérera comme l'un des « aînés¹⁴²⁹ » et qui émerge comme « une exception » dans le panorama de l'art des années trente¹⁴³⁰. Significativement, dans le « Document pour l'histoire de la renaissance artistique en Égypte », le numéro spécial d'*Un Effort* de décembre 1935, Ragheb 'Ayad est le seul artiste égyptien représenté¹⁴³¹. Parmi les Égyptiens, 'Ayad serait en effet « un des premiers peintres capables de donner à son œuvre un certain caractère autochtone¹⁴³² » ; une « œuvre faite de vérité criante¹⁴³³ » selon les Essayistes, qui choisissent de reproduire deux de ses récents tableaux, représentant des scènes de la vie populaire, afin d'illustrer l'important article de Laplagne sur « les aptitudes artistiques des Égyptiens¹⁴³⁴ ». Exposant à la fin de 1935 au *Salon des Essayistes* une série d'œuvres représentant des scènes locales et des paysages d'Italie, 'Ayad y exprime « la marque absolue de son talent », selon Aride Revo qui admire ces « pastels aux lignes consciemment difformes, accentuées, pléthoriques ou étriquées, [qui] comptent parmi les plus belles illustrations du caractère local » et qui sont comme la « preuve probante de la vraie personnalité de l'artiste¹⁴³⁵ ».

¹⁴²⁷ *Idem*.

¹⁴²⁸ Jeanne Marquès, « Salon 1932 », *op. cit.*, p. 32, considère ce peintre comme « néo-impressionniste ».

¹⁴²⁹ Aimé Azar intitule « Les Aînés » le premier chapitre de son ouvrage *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, dont l'extrait *Les Aînés* fut publié au Caire en 1954, avec la préface d'Ahmed Rassim qui en résume ainsi la nouveauté : « une étude qui définit nettement les sources premières de l'existence d'un art qui a voulu être égyptien par sa poésie qui est celle du terroir et par son rythme qui épouse la lumière de ce pays avec une netteté amoureuse ».

¹⁴³⁰ La particularité de 'Ayad avait déjà été soulignée par Laplagne, qui le citait comme le seul à parler français parmi les élèves de la première promotion de l'École des Beaux-Arts, et restera dans l'histoire culturelle de l'Égypte moderne pour avoir été à l'origine de la fondation de l'Académie d'Égypte à Rome. Pendant son séjour d'études en Italie, il envoya en 1929 une lettre au khédive lui demandant de créer une institution égyptienne dans la ville éternelle afin « d'ouvrir une fenêtre sur l'Europe et de représenter la créativité du pays », comme l'écrit Catherine Cornet, « L'Académie d'Égypte à Rome, miroir des politiques culturelles étatiques pour les arts visuels (2001-2011) », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 142, décembre 2017 : <http://journals.openedition.org/remmm/10134>, mis en ligne le 09 février 2018, consulté le 1^{er} décembre 2018.

¹⁴³¹ À côté des peintres du groupe de l'Atelier : en plus de Paul Richard, citons les peintres italiens Raffaello Isola (1897-1955), professeur de dessin au Lycée Italien d'Alexandrie (voir le catalogue de la récente exposition au Palais Mansi de Lucques, 18 décembre 2014-14 mars 2015, *Raffaello Isola, un pittore lucchese tra le due guerre*), Riccardo Ruberti (1893-1970, voir le catalogue de l'exposition, inaugurée le 16 décembre 2004 à l'Académie d'Égypte à Rome : *I Pittori italiani in Egitto (1920-1960)*) et Emma Caly-'Ayad, qui était aussi l'épouse du peintre égyptien en question.

¹⁴³² Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴³³ Aride Revo, « Le Salon des Essayistes », *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 24.

¹⁴³⁴ *Au seuil de la porte et Mendiant à Assouan*, reproduits dans *Un Effort*, n° 58, décembre 1935, p. 15 et p. 19. Voir dans les annexes iconographiques la reproduction en noir et blanc, tirée de la revue, du premier tableau (image 69a), que nous ne sommes pas parvenus à localiser actuellement.

¹⁴³⁵ Aride Revo, « Le Salon des Essayistes », *op. cit.* Étienne Mériel pourtant, dans « Le XV^e Salon du Caire », *La*

« C'est par la gamme de luminosité des tons¹⁴³⁶ » et par cette stylisation du « trait cursif, violent, [qui] subit les méandres de la pensée¹⁴³⁷ » que le peintre atteint de tels résultats menant aux déformations de l'expressionnisme, mais qui n'auront, selon Aimé Azar, leur moment plus réussi qu'entre les années 1933 et 1937¹⁴³⁸. Comme l'écrira une vingtaine d'années plus tard Ahmed Rassim :

cet art est bien de chez nous par la transparence des tons, par la magnificence de la matière qu'aucune brume n'éloigne de nous, par la couleur des flaques d'eau d'un bleu limoneux, par le miroitement des reflets sulfureux ainsi que par les bruns phosphorescents qui moisissent sur le sol gluant des ruelles boueuses dont la couleur rappelle celle du Nil durant la crue¹⁴³⁹.

À travers la maîtrise des techniques académiques, renforcée toujours par l'assimilation des modes occidentales lors de voyages en Europe, cet « orientalisme des orientaux » fut interprété plus tard, de par sa tentative de représenter la vie réelle du pays, comme une prise de position en faveur des pauvres et des exclus, que déjà les Essayistes avaient les premiers incarné dans le milieu de la bonne société égyptienne.

Bourse égyptienne, 11 avril 1935, p. 3, reprochait encore à 'Ayad, exposant « des panneaux décoratifs en nuances ultra-claires manqu[a]nt complètement d'éclat », un manque d'originalité : « quand on sait dessiner avec autant d'aisance et de décision on devrait oser se permettre des synthèses plus personnelles et plus puissantes. [...] C'est dommage, car la stylisation volontairement illustrative des personnages et des animaux est fort ingénieuse et pourrait servir de support à des jeux plus proprement picturaux que ce remplissage par teintes plates des surfaces qu'elle délimite ».

¹⁴³⁶ *Idem.*

¹⁴³⁷ Aimé Azar, *La Peinture moderne en Égypte*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴³⁸ Voir dans les annexes iconographiques la reproduction de *Café à Assouan*, 1933 (image 69b).

¹⁴³⁹ Ahmed Rassim, Préface à Aimé Azar, *Les Aînés*, *op. cit.*, p. 4-5.

Georges Henein, critique d'art et initiateur d'avant-garde

Cette attention pour les conditions de vie du peuple égyptien, de ses ouvriers, ainsi qu'un questionnement renouvelé sur l'identité de cet art égyptien naissant, en littérature ou en peinture, sont à la base des prises de position contestataires des Essayistes et du jeune Georges Henein. D'abord jeune homme turbulent et provocateur, désireux de secouer la torpeur et le conservatisme ambiants, Georges Henein s'inscrit rapidement dans le débat sur la création artistique de ces années de transition en Égypte, en partant de sa ferme et violente opposition au respect d'une quelconque « norme » contraignant toute expression artistique :

Le peintre, le sculpteur, l'écrivain ne sont pas au service d'un concept infiniment lointain et indifférent. Ils écoutent une dictée, la dictée que leur conscience claire reçoit de la périphérie de l'être où vient battre d'abord le monde sensible. Les structures que la raison édifie sur ces premières « données immédiates » ne changent ni l'origine ni la destination de l'acte artistique¹⁴⁴⁰.

Sa définition de l'acte artistique répondant exclusivement à la « dictée de la conscience » au-delà de toutes les « structures édifiées par la raison », amène l'écrivain anticonformiste à déclarer, de façon plutôt hermétique, que « l'esthétique contemporaine se présente comme une affaire de pure cénesthésie¹⁴⁴¹ » :

Nous touchons donc là à un mode supérieurement efficace de connaissance du sujet en tant que ce dernier comporte une affirmation toujours nouvelle de l'esprit face à la matière. [...] [À] l'artiste qui travaille à son œuvre [...] importe surtout d'obéir à l'émotion qui le stimule. *Respecter pour l'exprimer sans l'amender* la représentation qui s'ordonne en lui à partir d'une réalité saisie comme prétexte¹⁴⁴².

En utilisant un vocabulaire qui se distingue clairement de celui utilisé en Égypte par les critiques d'art ou par la plupart des journalistes francophones, Georges Henein cherche à expliquer rien de moins que « le but de l'artiste¹⁴⁴³ », à commencer par ce qui le définit :

Ce qui désigne l'artiste, ce n'est pas une adhésion souvent ambitieuse à une notion transcendante,

¹⁴⁴⁰ Georges Henein, « Propos sur l'Esthétique », *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 2, cité dans Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op.cit.*, p. 18-19.

¹⁴⁴¹ *Idem*. On pourrait définir la cénesthésie comme la sensibilité organique, émanant de l'ensemble des sensations internes, qui suscite chez l'être humain le sentiment général de son existence, indépendamment du rôle spécifique des sens. Concept emprunté à la psychiatrie, il renvoie à la perception de son propre corps en dehors de la perception sensorielle.

¹⁴⁴² *Ibidem*, p. 1.

¹⁴⁴³ « Le But de l'artiste contemporain » sera le titre d'un texte écrit en arabe par Ramsès Younane : *Ghayat al-rassam al-'asri*, Le Caire, éd. Jama'at al-Di'aya Fanniya, 1938, voir *infra*.

c'est *son pouvoir de transfert*, véritable fonction organique grâce à laquelle il lui appartient de faire passer du dedans au dehors une somme inestimable de *vie intérieure*. Il s'agit de résoudre en termes concrets un problème abstrait.

La démarche de l'artiste est une vaste appropriation de la matière qui devient ainsi *le siège d'une émotion*, d'une évidence durable. *Il humanise la matière*. [...]

Origine : un mouvement obscur mais impératif du moi.

Destination : la satisfaction de cette *urgence psychique*, le passage de l'inquiétude à la complétude¹⁴⁴⁴.

Son analyse procède d'une synthèse de « l'évolution esthétique » qui, d'une attitude de l'artiste définie comme « réfléchie », se mue en une attention portée vers « des régions [moins] éclairées de l'entendement¹⁴⁴⁵ ». Par rapport au débat sur l'authenticité de l'artiste égyptien qui avait vu des résultats orientalisants ou classicisants, Georges Henein répond avec sarcasme : « Il convient de se féliciter de ce que, dans la position actuelle de l'Art, les recettes héritées des âges précédents, soient vouées à l'échec sinon à la faillite¹⁴⁴⁶ », en portant un jugement sans appel sur les périodiques manifestations de la « Société des Amis de l'Art ». Pour lui, qui conclut d'une façon extrême son « Propos sur l'esthétique » : « on ne vit pas d'expédients. On en meurt », l'art est indissociable de la contestation politique :

Sans doute l'homme vit-il d'imitation. Il en fait sa rente perpétuelle. Vivre en société c'est se livrer à l'imitation qui prévaut. On s'atrophie comme on peut. Mais il y a aussi celui qui invente. Et celui-là nous paie de toutes nos déceptions¹⁴⁴⁷.

La méthode, artistique autant que morale, indiquée par le jeune Essayiste est d'abord celle qui consiste à identifier « les antinomies *successives* à attaquer et à réduire. La conscience contre l'instinct, l'immatériel contre la matière¹⁴⁴⁸ ». Les outils de l'« inventeur virtuel » qui s'oppose aux conventions, explique Georges Henein, ne peuvent donc pas être les techniques apprises à l'académie, mais des moyens contraires à celles-ci :

les multiples *opérations inverses* que pratiquent les peintres modernes, comme par exemple : dissociation systématique des éléments précédemment associés par le mécanisme de la perception, – désagrégation et dispersion des corps simples suivant des « interprétations délirantes », l'inter-substitution des sens, etc. Les propensions violentes, brutes, autonomes qui sillonnent les zones éteintes de l'individu, [qui] vont le fournir en symboles *disposant librement du réel, sans égard pour*

¹⁴⁴⁴ Georges Henein, « Propos sur l'Esthétique », *op. cit.*, p. 2. Nous soulignons.

¹⁴⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁴⁷ *Idem.* Le soulignage figure dans le texte.

¹⁴⁴⁸ *Idem.* Le soulignage figure dans le texte.

*une vraisemblance trop longtemps subie*¹⁴⁴⁹.

Sa capacité de se passer de cette « vraisemblance subie » et des « structures édifiées par la raison », pour laisser libre cours à sa conscience, Henein l'avait déjà montrée quelques mois auparavant, quand il avait déjà proclamé sa foi dans « l'irréalisme » surréaliste et dans la capacité de l'art à « transformer le monde » :

le seul monde véritable c'est celui que nous créons en nous
le seul monde sincère c'est celui que nous créons contre les autres
sans leur secours sans le secours du réel et des compromis qui
nous y rattachent ou grâce auxquels nous avons pris la triste habitude
de l'exprimer
c'est-à-dire
système métrique, syntaxe, déduction, induction
lois dites naturelles et le reste
en avant pour l'irréalisme
artifice par rapport au réel
vérité par rapport au moi, à l'extrême-moi
irréalisme c'est-à-dire création libre mais anti-réelle
anti-sociale
anti-universelle¹⁴⁵⁰

La voie indiquée par le jeune poète égyptien était celle ouverte par les surréalistes : la valeur de l'inconscient, la liberté extrême dans l'expression de ses messages nouveaux, leur portée révolutionnaire contre la morale, la religion, et pour l'homme dans tous ses aspects. Ce texte poétique presque programmatique s'ouvrait par une sorte de « syllogisme irréaliste » visant à expliquer l'insignifiance que la réalité revêt aux yeux du poète :

une constatation extrêmement élémentaire s'impose
rien n'est inutile comme le réel
une seconde constatation
n'est réel que ce que nous voulons comprendre comme tel
une troisième constatation
le réel est à la portée de tout le monde
sa valeur doit être divisée par le nombre d'individus qui en jouissent¹⁴⁵¹

Le jeune intellectuel francophone avait alors mis en pratique les principes surréalistes en publiant dans *Un Effort* deux « contes irréalistes », intitulés « Étude physiologique du Noumène » et

¹⁴⁴⁹ *Idem.* Nous soulignons.

¹⁴⁵⁰ Georges Henein, « De l'irréalisme », *Un Effort*, n° 51, Le Caire, février 1935, p. 20, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 40. Nous soulignons.

¹⁴⁵¹ *Idem.*

« Le Noumène évadé¹⁴⁵² ». Ce dernier, à l'aspect d'un texte théâtral¹⁴⁵³, avait sans doute été rédigé selon les procédés de l'écriture automatique, alors que le premier joue plus subtilement sur des renversements paradoxaux de ce qu'on s'attendrait d'un texte ayant comme sujets rien de moins que la fin du monde, la suprématie de la race, l'éducation des jeunes et la démocratie participative. Par un vocabulaire d'emblée déroutant (« la rage des hommes » ayant disparu de la terre « à la suite d'une paix sanglante¹⁴⁵⁴ »), ce texte semble la parodie d'un écrit de science-fiction : le chef suprême des noumènes, des créatures nouvelles ayant remplacé l'espèce humaine, trouve comme moyen de « féconder une race forte et métallique », donc apte vraisemblablement à la guerre, celui de forger son peuple à son image... par simple reflets de miroir. La description de la « reproduction » des noumènes, par superposition d'images partielles sur des miroirs qui font office de négatifs, ressemble de façon surprenante aux recherches en cours à l'époque sur la photographie, en particulier chez les surréalistes, avec des procédés tels que le collage, l'association des négatifs, la superposition. Le refus de ce réel communément partagé que l'auteur décrit comme inutile se retrouve dans cette conception personnelle, onirique, expérimentale, de la photographie¹⁴⁵⁵, en principe une technique de reproduction du visible. Il est intéressant de penser cette « chambre obscure » dans laquelle le Noumène est placé, à la lumière (« un jet de clarté d'une durée de 1/100e de seconde¹⁴⁵⁶ ») des développements à venir de l'art en Égypte, dans lesquels Henein eut une place fondamentale de meneur et d'organisateur d'expositions, dans lesquelles la photographie aura une place de plus en plus importante, pratiquée et expérimentée par Georges Henein lui-même¹⁴⁵⁷.

L'allusion à l'armée « métallique » et créée par multiplication par le Noumène, un *alter ego*

¹⁴⁵² *Un Effort*, n° 51, février 1935, p. 21 (mais annoncé dans le sommaire comme « Physiologie du Noumène »), repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 181, et *Un Effort*, n° 52, mars 1935, p. 6-7, portant comme sous-titre « conte irréaliste » et illustré par un bois gravé par Aly Kamel El Dib ; repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 181-184.

¹⁴⁵³ Formé par quatre scènes, des notes de scénographie (« décor sommaire »), la description extérieure des agissements du personnage unique, les appels aux spectateurs (« priez pour lui ») et surtout la conclusion typique d'une pièce de théâtre : « [il] s'enfuit dans les coulisses, poursuivi par les applaudissements ».

¹⁴⁵⁴ Georges Henein, « Étude physiologique du Noumène », *op. cit.*

¹⁴⁵⁵ Voir à ce sujet les recherches surréalistes de Raoul Ubac en Belgique, correspondant de Georges Henein dans les années quarante et collaborateur comme lui de *Troisième Convoi*, voir *infra*.

¹⁴⁵⁶ *Idem*.

¹⁴⁵⁷ Voir dans les annexes iconographiques (image 70), à titre d'exemple, la photomontage sans doute par Georges Henein représentant sa femme Boula (sans date, archives Henein et Farhi).

des figures dictatoriales au pouvoir en Italie, en Allemagne, en URSS, cache une inquiétude partagée à l'époque : « les jeunes, épouvantés par le pouvoir aveugle des catastrophes sociales, demandent leur propre salut à des enseignements artistiques, philosophiques et politiques¹⁴⁵⁸ », écrit Georges Henein. En particulier, le jeune intellectuel épris de révolution se réfère au surréalisme et, du Caire, il veut faire signe à ses membres, s'inscrire dans leur sillage, combattre leurs batailles. Ainsi, sous prétexte de rendre compte de façon objective¹⁴⁵⁹ de la dernière publication de Louis Aragon, dans le même numéro d'*Un Effort* où il fait paraître « De l'irréalisme » et son premier « conte irréaliste » côte à côte, Henein fait aussi un réquisitoire contre le réalisme socialiste auquel « Aragon, écrivain prolétarien » a adhéré :

Une œuvre littéraire n'est pas une affiche électorale. Ce qui ne veut pas dire cependant, comme le prétendait ici-même Aride Revo, que la littérature soit apolitique. Rien n'est moins vrai. Ce qu'il faut poser, c'est que la littérature garde le droit d'entrer en contact avec tous les éléments de la vie, donc avec la politique en tant qu'elle est un de ces éléments [...]. Mais là où les choses se gâtent, c'est quand l'écrivain ne se tourne vers la politique et n'observe la vie sociale qu'au profit d'un parti et d'un programme. Il fait alors de la propagande. [...] L'écrivain est supposé juché sur un sommet d'où il apprécie librement la société, la politique et l'homme. Or le propagandiste juge non pas du haut en bas, mais de bas en haut ; dans la politique il ne voit que le parti, dans l'homme il ne voit que le partisan. Il demeure toujours au-dessous de l'humain¹⁴⁶⁰.

Malgré cette position personnelle forte, se battant contre la conception utilitaire et programmatique de la littérature prônée par les « ingénieurs des âmes » soviétiques, le dialogue se maintient, ne serait-ce que d'une façon implicite, avec les autres contributeurs de la revue qui lui sert de tribune, auprès desquels il cherche des complices dans son action dynamitarde de l'ordre établi au sein du milieu intellectuel cairote. La revue venait de publier un compte-rendu assez critique sur la *Petite anthologie poétique du surréalisme*¹⁴⁶¹, où la poésie surréaliste était assimilée à des « rébus [qui] offrent un pathétique inouï ». « Une souffrance aiguë, intolérable talonne

¹⁴⁵⁸ « René Crevel », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 9, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 330.

¹⁴⁵⁹ « *Les Cloches de Bâle* ne constituent pas une œuvre révolutionnaire. [...] En vérité les pages d'Aragon composent un médiocre roman de la décadence bourgeoise. Mais ce qu'il y a peut-être de plus singulier dans toute l'affaire, c'est d'observer où se situent les qualités du livre, et ce qui en fait la faiblesse », déclarait l'auteur, qui signe de son nom l'article, en ouverture, *idem*.

¹⁴⁶⁰ Georges Henein, « *Les Cloches de Bâles*, par Aragon », *Un Effort*, n° 51, février 1935, p. 19, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 327. L'auteur fait référence au compte-rendu signé par Aride Revo dans *Un Effort*, n° 50, janvier 1935, de *Sous ton ciel bleu*, par Charles Puech Barrera.

¹⁴⁶¹ L'ouvrage venait d'être publié à Paris, aux éditions Jeanne Bucher, en juin 1934, avec une introduction par Georges Hugnet.

l'expression, l'écartèle d'impuissance. [...] À la longue les ficelles apparaissent¹⁴⁶² », écrivait un Essayiste sous pseudonyme, beaucoup plus sévère que d'autres articles parus en Égypte pour rendre compte d'œuvres surréalistes¹⁴⁶³. Curieux de la démarche basée sur l'inconscient¹⁴⁶⁴ tout en émettant des doutes quant à sa portée littéraire¹⁴⁶⁵, ils reconnaissaient en général le talent de certains de ses membres¹⁴⁶⁶ et la valeur de leur « esprit de révolte »¹⁴⁶⁷. Le jugement de l'Essayiste anonyme était en revanche sans appel :

Ce retour freudien aux élans primitifs est une tentative avortée, semble-t-il. Il n'y a pas de surréalisme intégral. Cette anarchie si séduisante en principe est médiocre en fait. Cet univers est un monstre hybride. [...] On a beau frapper à larges coups sourds sur son écorce, ce monde résonne mal. Il garde son secret et déçoit la poésie qui le guette. C'est curieux comme tentative. Rarement poétique. Et incapable surtout de se constituer d'une manière définitive. D'ailleurs on dit le surréalisme passé de mode. C'est mal saisir son intention sincère que d'en faire un divertissement de snob. Cette tentative est tragique malgré son allure fumiste¹⁴⁶⁸.

Il y était question évidemment d'André Breton (« qui se souvient d'avoir été un homme sain », spécifie le critique), de Paul Éluard, de René Crevel que « nous suivons péniblement dans ses essais de scandales bon marché » et qui « a pensé que le surréalisme allégerait sa bourgeoisie larmoyante et grasse¹⁴⁶⁹ », selon l'appréciation du signataire de l'article. Henein ne peut évidemment ne pas y répondre dès le numéro suivant, en soulignant qu'un tel verdict était tombé justement dans les jours qui avaient suivi la mort du jeune poète surréaliste, dont il fait l'éloge dans un important article. En esquissant un portrait du feu René Crevel, semblable à « un relais du polémiste¹⁴⁷⁰ », comme le dit Pascale Roux, Henein semble parler également de lui-même, ou de ce auquel il

¹⁴⁶² Régie, « À propos de l'Anthologie surréaliste », *Un Effort*, n° 55, juin 1935, p. 19.

¹⁴⁶³ « Un mouvement qui préconise un mode nouveau d'écrire : le vertige irraisonné, ou le bavardage du subconscient. [...] Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait que de la fumisterie là-dedans ; loin de là », écrivait Théo, « Le coin des idées et des livres – *Manifeste du surréalisme* », *L'Égypte nouvelle*, n° 134, 17 janvier 1925, p. 13-14.

¹⁴⁶⁴ « Le surréalisme, en tant que théorie, n'est pas dénué d'un certain fond [...]. Il y a, évidemment, dans ce que [Breton] dit des choses très vraies, profondes mêmes. [...] Il a une corrélation avec la psychanalyse de Freud, et peut, éventuellement, nous révéler – il l'a déjà fait, d'ailleurs – des gemmes enfouies », *ibidem*, p. 14

¹⁴⁶⁵ Le même collaborateur de *L'Égypte nouvelle*, *idem*, concluait : « en pratique... à titre de diagnostique clinique, le surréalisme est excellent ; en faire de la littérature, des *belles lettres*, non... ».

¹⁴⁶⁶ Louis Maceron, *La Bourse égyptienne*, 13 février 1930, écrivait : « Cette école qui méprise tout et dont le nihilisme ardent est à la fois farouche et souriant, compte de nombreux adeptes parmi les jeunes gens de France. Les plus riches en talent semblent être André Breton, Philippe Soupault et René Crevel ».

¹⁴⁶⁷ « L'esprit de révolte dans la littérature contemporaine » est le titre d'une conférence d'Henri Peyre dont *La Bourse égyptienne*, 20 février 1935, rend compte en parlant du « surréalisme qui semble avoir abouti à un échec mais où on trouve cependant un sincère effort d'évasion », surtout dans le combat politique.

¹⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 20.

¹⁴⁶⁹ *Idem*.

¹⁴⁷⁰ Pascale Roux, *Georges Henein : écritures polémiques, op. cit.*, p. 43.

aspire :

Le spectacle de sa véhémence est inestimable. Il apostrophe sans arrêt le christianisme, les professionnels de la morale bourgeoise, de l'acte gratuit, du populisme mercantile, les duchesses lubriques et leurs invertis de fils [...]. Poète, Crevel l'est souvent, et surtout dans ses images d'inquiétude et de souffrance. Pamphlétaire, il n'épargne rien ni personne, renverse les paravents, offense les pudeurs douillettes, et vomit l'iniquité quotidienne de la vie actuelle. Il demande autre chose. Il croit dans l'avenir de l'homme¹⁴⁷¹.

Cette aspiration à une révolution totale que Henein invoque dans tous ces écrits, en dénonçant les faux miroirs de la vie en société (« l'apparence est le critère favori des immobiles¹⁴⁷² »), sur l'exemple de René Crevel, en exprimant « la virulence de sa pensée et de son style vengeur à la nitro-glycérine¹⁴⁷³ » dans des textes corrosifs, en appelant à la liberté d'expression et de pensée sans limites, ici est appelée enfin de son nom que le poète jamais ne reniera :

Si nous y regardons d'assez près, *le surréalisme représente la plus ambitieuse tentative de notre époque dirigée contre l'obscurantisme*. Il a perçu et fait percevoir des voix nouvelles et fondamentales, voix d'outre-mémoire, voix d'outre-conscience. Mais comment, dira-t-on, le surréalisme qui est hostile à tous les contrôles a-t-il pu prétendre se dresser contre l'obscurantisme ? Parce qu'il a vu dans le contrôle *un monopole néfaste* arbitrairement consenti à un ou deux modes intellectuels au détriment de tous les autres. Les surréalistes, non satisfaits de proclamer la liberté de l'idée, ont provoqué cette liberté¹⁴⁷⁴.

Contre les privilèges de ceux qui auraient dû garantir « la liberté de l'idée » en art et en littérature, contre l'ignorance élevée à loi, contre la mode passéiste qui règne alors en Égypte, Georges Henein – sous le pseudonyme de Serge Ghonine – s'oppose aussi au « monopole néfaste » d'une certaine conception de l'art qu'en Égypte se traduisait par une centralisation des événements artistiques et par un appauvrissement du panorama culturel. Ainsi il salue, dans le *Salon des Essayistes*, une exposition « à compter dans les annales du mouvement artistique d'Égypte¹⁴⁷⁵ », puisque considéré comme l'événement marquant même « la rupture nécessaire de l'écran qui dissimulait au public le contenu de l'Art Moderne¹⁴⁷⁶ ». Quand il rend compte de l'exposition du peintre alexandrin d'origine grecque Angelopoulo¹⁴⁷⁷, l'auteur souligne comment l'artiste, dont

¹⁴⁷¹ « René Crevel », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 8, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 334.

¹⁴⁷² *Ibidem*, p. 6.

¹⁴⁷³ *Ibidem*, p. 9.

¹⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 7. Nous soulignons.

¹⁴⁷⁵ Serge Ghonine, « Les Expositions : Angelopoulo et Michels », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 26.

¹⁴⁷⁶ Serge Ghonine, « Les Expositions : Arte Topalian, Jean Moscatelli, Angelo de Riz », *ibidem*, p. 28.

¹⁴⁷⁷ Étienne Mériel, « Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 23 avril 1935, p. 3, à la même période parle « des

« l'originalité [...] n'est jamais empruntée » et la discipline « intelligente parce que comprise et non apprise », a « exprim[é] sa pensée sans transiger » et a « fai[t] servir l'enseignement du maître à autre chose qu'à une production bassement plagiaire ou à l'exécution de *pensums* ingrats¹⁴⁷⁸ ». Son article sur l'exposition de Giuseppe Sebasti, un peintre au style pourtant académique¹⁴⁷⁹, Georges Henein/ Serge Ghonine en fait la tribune pour une critique avisée et exigeante, admirative de l'art du peintre italien :

Fidélité au réel ne veut pas dire forcément obéissance servile à ses moindres aspects, à ses plus pauvres écorces mais enrichissement, mais illumination des formes essentielles de la nature telles qu'elles nous parviennent. Le peintre Sebasti l'apprend à ceux, nombreux je crois, qui l'auraient oublié.

Elle devient ainsi l'occasion d'une mise au point sur les erreurs de jugement du public, et l'Essayiste railleur ne peut que saisir le prétexte pour attaquer ceux qu'il appelle « les visiteurs du Dimanche », épris d'un réalisme exaspéré et stérile :

Qu'on ne me parle pas de synthèse. La synthèse en art n'a jamais donné que d'affligeants résultats. [...] Le genre de tableau[x] pour notaires obèses, le genre de toiles devant lesquelles les visiteurs du Dimanche s'écrient invariablement : « Mon Dieu que c'est bien ! Tout y est ! » a l'air d'un aveu. C'en est un. L'aveu des gens qui ont peur qu'un détail manque à la scène, qu'un poil manque à la main d'un héros. La synthèse sert de refuge à ces timorés¹⁴⁸⁰.

En appréciant surtout les « nus » du peintre et secrétaire de « L'Atelier », le critique y reconnaît avec surprenante admiration « un emploi judicieux d'une technique qu'on m'affirme largement répandue en Italie où on l'appelle "divisionnisme"¹⁴⁸¹ ». En s'avouant un commentateur non spécialiste de ce genre d'art, Georges Henein semble un peu en difficulté dans son rôle de chroniqueur pour *Un Effort* : en équilibre entre les louanges pour un style qu'il n'affectionne pas, parce qu'il le juge dépassé et peu novateur (« Sebasti joint à des dons assez rares une intelligence en

qualités en vérité extraordinaires de ce peintre, le plus naturellement doué peut-être que nous avons en Égypte ». Pour plus d'informations sur Aristomenis Angelopoulos, se référer à la notice biographique en annexe.

¹⁴⁷⁸ Serge Ghonine, « Les Expositions : Angelopoulos et Michels », *op. cit.* En particulier, le maître du peintre d'Alexandrie avait été André Lhote.

¹⁴⁷⁹ Étienne Mériel, un an auparavant, le décrivait comme « l'un des peintres les plus sérieux qui soient. Doué d'un métier à toute épreuve, il ne cesse de s'acheminer vers la perfection », dans « Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 23 avril 1935, p. 3.

¹⁴⁸⁰ Serge Ghonine, « Les Expositions : Giuseppe Sebasti », *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 23. L'auteur considère que « la synthèse [...] représente une somme où tous les éléments se confondent dans une immobilité commune, où chaque chose regagne docilement sa catégorie », alors que dans les œuvres de Sebasti « la partie répond du tout, mais aussi [...] s'impose non pas en tant que détail dû à un excès de minutie, mais en tant que moment capital de la création ».

¹⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 24. L'auteur recale pourtant les sujets exotiques, « trop chargés et souvent dénués d'intérêt ».

éveil qui ne cesse de les *diriger* et de les *contrôler*¹⁴⁸² », écrit Henein, presque en démentant l'appel à la liberté dans l'art et la reconnaissance du droit d'expression de la vie intérieure sans censure, qu'il venait de faire dans son « Propos sur l'esthétique »), malgré les exceptions représentées par les peintres de « L'Atelier » exposés au *Salon des Essayistes*, souvent maîtres d'un art à la valeur reconnue dans le pays, et l'enthousiasme sincère pour les résultats moins attendus et si distants de ceux observables à « la cérémonieuse procession de talents académiques », c'est-à-dire *in primis* au Salon du Caire. Il souligne surtout comme le *Salon des Essayistes* représente l'événement capable de marquer « un renouvellement efficace et attendu [...] par rapport au calendrier artistique en honneur ici-bas¹⁴⁸³ », scandé par les manifestations annuelles de la « Société des Amis de l'Art » :

L'exposition de Wally de Naglovska hier, celle de trois jeunes et courageux artistes aujourd'hui sont infiniment plus nécessaires, plus profitables que la cérémonieuse procession de talents académiques. Il n'est pas question de préférences personnelles. Nullement. Il s'agit de savoir si nos peintres, si nos sculpteurs vont continuer à travailler dans le style « ancêtre » ou consentir enfin à l'irruption de la vie, ses cabrioles, ses grimaces, sa course insensée au dedans de leur art. Il faut savoir ouvrir les écluses¹⁴⁸⁴.

L'effet que cette incursion de la vie dans l'art provoque peut seulement se mesurer, selon Georges Henein, par l'émotion transmise au spectateur :

Quelle joie peut-on éprouver devant un tableau impeccable, traité suivant les normes les plus rigoureuses, mais immobile comme une panne d'imagination ? Pas la moindre. Un simple exercice de récitation dont on félicite l'auteur par souci de courtoisie. Comme peinture s'est bien habillé, pesé, empesé, goudronné, plagié, couronné, encensé, traîné d'apologie en musée ! Cela ne nous concerne point¹⁴⁸⁵.

La distance entre cette indifférence et cet ennui ressentis aussi parmi les visiteurs, surtout jeunes, du Salon du Caire, et le sentiment véhiculé par une toile qui communique « la joie qu'à l'artiste de peindre¹⁴⁸⁶ », c'est celle qui sépare une œuvre au style académique, ou « ancêtre » selon la définition de Henein, d'une toile de Naglovska, par exemple, à « l'originalité certaine ». En effet, « la technique n'a rien à voir dans ces œuvres qui n'expriment que des sensations immédiates

¹⁴⁸² Serge Ghonine, « Les Expositions : Giuseppe Sebasti », *op. cit.*, p. 23. Nous soulignons.

¹⁴⁸³ Serge Ghonine, « Les Expositions : Arte Topalian, Jean Moscatelli, Angelo de Riz », *ibidem*, p. 28.

¹⁴⁸⁴ *Idem*. Pour ce qui concerne l'œuvre de Wally de Naglovska, malgré nos recherches, nous n'avons que des reproductions en noir et blanc des tableaux *Négresse* et *Tête d'homme*, tirées d'*Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 11 et p. 19 ; *Bédouines sur les dunes* et *Étude de type oriental*, dans *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 8. Pour plus d'informations sur cette artiste, se référer à la notice biographique en annexe.

¹⁴⁸⁵ Serge Ghonine, « Les Expositions : Arte Topalian, Jean Moscatelli, Angelo de Riz », *op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁸⁶ A. A. Revo, « Aux Expositions des Essayistes : Wally et Alexandre de Naglousky [sic] », *ibidem*, p. 19.

provoquées par le jeu des couleurs », reconnaît Aride Revo dans le compte-rendu qu'il fait de l'exposition de Wally et Alexandre de Naglovsky chez les Essayistes, puisque « à défaut d'assurance puisée dans les écoles, [...] ici le talent l'emporte¹⁴⁸⁷ ». Exemple du « sentiment direct de la sincérité et de la franchise¹⁴⁸⁸ », l'art spontanée et sans trucs de cette artiste est accosté dans la même période, en décembre 1935, aux compositions, « apte[s] à entreprendre toutes les hardiesses¹⁴⁸⁹ », réunies par Arte Topalian, Jean Moscatelli et Angelo de Riz dans une « triple exposition » – non annoncée dans le programme des Essayistes – « qui nous venge de plus d'un déboire¹⁴⁹⁰ », affirme Georges Henein. Par esprit revanchard, le jeune polémiste écrit en effet : « L'important est que : "un alphabet nouveau se forme sans effort : l'immédiat"¹⁴⁹¹ ». C'est grâce à leur force de nouveauté que les toiles d'Arte Topalian, les dessins de Jean Moscatelli – exposant pour la première fois – et les structures métalliques d'Angelo De Riz, « illustrent superbement », selon Georges Henein/ Serge Ghonine, cette phrase de Tristan Tzara, le fondateur du mouvement Dada qui prône « l'abolition de l'avenir, [...] la folie indomptable¹⁴⁹² ». « L'immédiat » serait sensible par exemple dans les tableaux de la jeune peintre d'origine arménienne qui, même étant des natures mortes, sont « des choses intensément présentes », écrit avec admiration le jeune Essayiste¹⁴⁹³. Des détails et une luminosité particulière en « laissent un sentiment de participation à l'objet » : « celui-ci semble avoir été d'abord abstrait, puis projeté avec une existence accrue dans un ordre plastique à sa taille, sur un plan convenant¹⁴⁹⁴ », imagine Georges Henein, pour qui l'observation d'une œuvre d'art est prétexte à l'imagination. « Parfois l'on se surprend à songer que l'intérieur des objets renferme une certaine lumière qui suffirait, à défaut d'autres éléments, à les exprimer, à les représenter, presque à les

¹⁴⁸⁷ *Idem.* Le critique exclame : « ces toiles sont des poèmes », tout en décrivant « la naïveté sans recherches, la gaucherie » de la peintre, et en expliquant que « là où la ligne manque, l'audace du coloris y supplée », *ibidem*, p. 19-20.

¹⁴⁸⁸ *Idem.*

¹⁴⁸⁹ Serge Ghonine, « Les Expositions : Arte Topalian, Jean Moscatelli, Angelo de Riz », *op. cit.*, p. 29. Les propos se réfèrent en particulier à la technique utilisée par Topalian dans ses « nus ».

¹⁴⁹⁰ *Idem.*

¹⁴⁹¹ *Idem.*

¹⁴⁹² Tristan Tzara, « Manifeste Dada », *Dada*, n° 3, Zurich, 18 décembre 1918.

¹⁴⁹³ Étienne Mériel, en rendant compte de « Le XV^e Salon du Caire », *La Bourse égyptienne*, 23 avril 1935, p. 3, saluait « l'harmonie de sa nature-morte [qui] est empruntée à Braque ». Avec l'inspiration d'André Lhote, « cela ne l'empêche pas d'être belle et d'attirer l'attention sur cette artiste qui sans doute ira loin », concluait le critique.

¹⁴⁹⁴ Serge Ghonine, « Les Expositions : Arte Topalian, Jean Moscatelli, Angelo de Riz », *op. cit.*, p. 29.

remplacer¹⁴⁹⁵ », écrit-il. Devant une toile d'Angelopoulo qui, selon l'auteur, « apporte à la fois le secret et le pouvoir de l'art moderne » même, il remarque : « n'oublions pas que l'artiste est, *lui aussi*, un voyant¹⁴⁹⁶ ».

Dans « l'éclosion, le bourgeonnement étonnant d'expositions [qui] – selon Henein – nous a valu cette saison une série d'apports artistiques [...] pas négligeables », l'écrivain rend compte par exemple des sculptures de 'Abdel Kader Rizk qui, « tout en faisant la part de la ressemblance, ne laissent pas d'exprimer une réelle intelligence et une intuition artistique¹⁴⁹⁷ », et remarque comme « rarement, Galanis excepté, il nous fut donné de voir au Caire un dessin aussi ferme mis au service d'un goût aussi solide¹⁴⁹⁸ » comme celui de L. Reichmann¹⁴⁹⁹. Surtout, Georges Henein salue l'apparition dans la capitale égyptienne d'œuvres étonnantes comme celles d'Angelo De Riz qui marquent « l'introduction de moyens nouveaux dans l'atelier artistique de ce pays¹⁵⁰⁰ », comme des « plaques de tôle à peine incurvées » et des « structures en duralumin¹⁵⁰¹ ». La force de son œuvre, « d'une rare éloquence » selon Georges Henein/ Serge Ghonine, réside dans son pouvoir de libération de l'expression artistique à travers « une destination inédite de la matière » : « ces structures ont frappé d'étonnement le profane et lui ont suggéré, espérons-le, des possibilités imprévues, une liberté expressive insoupçonnée¹⁵⁰² ». « L'objet [...] est un désir solidifié », écrira quelques mois après Georges Henein, en s'inspirant de « La Crise de l'objet », que André Breton

¹⁴⁹⁵ *Idem.* « Cette lumière », explique Ghonine/ Henein, « Mademoiselle Topalian est arrivée à la libérer et à en faire le facteur qualitatif de ses œuvres les meilleurs. Et c'est elle qui leur confère leur attrait, mieux encore leur pouvoir ».

¹⁴⁹⁶ Serge Ghonine, « Les Expositions : Angelopoulo et Michels », *ibidem*, p. 26. Nous soulignons. L'auteur en quête d'« immédiat » décrit, de ce tableau intitulé *Les cimetières*, « au premier plan, inséré en quelque sorte dans [un] mur, un cheval sans chair mais présent et vivant ». En l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pas pu retrouver cette œuvre.

¹⁴⁹⁷ Serge Ghonine, « Les Expositions : Abdel Kader Rizk », *ibidem*, p. 27.

¹⁴⁹⁸ Serge Ghonine, « Les Expositions : L. Reichmann », *ibidem*, p. 30.

¹⁴⁹⁹ Selon Étienne Mériel, « Le XV^e Salon du Caire, *La Bourse égyptienne*, 23 avril 1935, p. 3, avec Reichmann « nous sortons de ces artistes qui se cherchent pour voir quelqu'un qui s'est fait une manière bien à lui, agréable au possible [...], issue du plaisir de peindre ».

¹⁵⁰⁰ Serge Ghonine, « Les Expositions : Arte Topalian, Jean Moscatelli, Angelo de Riz », *op. cit.*, p. 29.

¹⁵⁰¹ « Constituant la figure du "vieux borgne" », *idem.* Le duralumin, ou duralium, est un alliage ductile à base d'aluminium et de cuivre, largement utilisé dans l'industrie aéronautique depuis les années 1920 grâce à sa légèreté ; après traitement thermique, il subit une réaction augmentant sa dureté.

¹⁵⁰² *Idem.* « Ces structures qui rappellent un peu Gonzales », ajoute l'auteur en se référant à l'artiste ferronnier catalan, collaborateur de Pablo Picasso, expérimentateur et maître de l'application d'une technique industrielle à la pratique artistique. Défini comme « le plasticien du vide », Julio Gonzalez (1976-1942) est l'auteur d'une sculpture en fer (sans titre) dont la photographie est reproduite dans Georges Henein, « Bilan du mouvement surréaliste », *Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 8, octobre 1937, p. 651.

avait fait paraître en mai pendant qu'une exposition surréaliste d'objets se tenait à Paris¹⁵⁰³. Henein expliquait ainsi « les aspects inverses de la politique surréaliste de l'objet » :

Les réfringences attendues ou inattendues de la matière, les formes cristallisées du délire humain, les puissantes colères qui ravagent le dedans de la planète dont la proximité les émeut, composent le fantastique décor que les surréalistes prétendent habiter. Leur climat c'est l'irrationnel. Ils recueillent précieusement la moindre hallucination qui bouleversant l'écœurante symétrie des causes et des effets, leur donne enfin la chance de pratiquer en eux-mêmes et hors d'eux-mêmes la *perversion de l'esprit* bientôt suivie de la *perversion de l'objet*¹⁵⁰⁴.

Comme « l'objet surréaliste [qui] n'obéit à aucune plastique¹⁵⁰⁵ », les créations d'Angelo de Riz appartiendraient à « une deuxième race d'objet [qui] est en train de croître », selon Henein : « cet objet, ce n'est plus l'utilité, c'est l'inutilité qui est la source de sa valeur¹⁵⁰⁶ ». De cet artiste italien, alors que « les uns constatent qu'il retarde, les autres affirment qu'il avance », Georges Henein considère que « ses deux ou trois pièces métalliques dateront dans la chronique du Caire¹⁵⁰⁷ ». Ses dessins aussi sont remarquables selon le critique : ils « montrent une fermeté et une souplesse dont le regard ne peut se lasser », capables presque de faire coexister deux opposés, dans un « résultat [qui] nous comble et répétons-le nous venge en même temps¹⁵⁰⁸ », conclut l'écrivain avant-gardiste.

Pendant que l'*establishment* culturel continuait à exposer en Égypte des artistes empreints de réalisme et de celles qui étaient les tendances de l'art européen d'un demi-siècle auparavant, des jeunes se battaient contre le dogmatisme du seul art enseigné, exposé, considéré dans le pays. Leur défense de la modernité prit des formes et des objectifs différents : alors qu'un enseignant comme Étienne Mériel espérait qu'un esprit critique se formât au moins parmi les membres de la classe civilisée égyptienne, les jeunes intellectuels réunis dans la formation des Essayistes s'employait à

¹⁵⁰³ Le texte fut publié par la revue parisienne *Cahiers d'art*, (republié dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 275-280) et l'exposition se tint à la Galerie Charles Ratton, dans le VIII^e arrondissement. La réflexion de Breton sur « l'objet surréaliste » avait déjà donné « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », conférence prononcée à Prague en mars 1935, publiée dans *André Breton. Œuvres complètes, op. cit.*, tome II, p. 472.

¹⁵⁰⁴ Georges Henein, « Résurrection de l'objet », *Carrefours*, n° 2, octobre 1936, p. 93, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 363.

¹⁵⁰⁵ « C'est probablement l'explication de sa liberté », ajoute l'auteur, *idem*.

¹⁵⁰⁶ *Idem*.

¹⁵⁰⁷ Serge Ghonine, « Les Expositions : Arte Topalian, Jean Moscatelli, Angelo de Riz », *op. cit.*, p. 29-30.

¹⁵⁰⁸ *Idem*.

discréditer l'œuvre de la « Société des Amis de l'Art » et à pointer ses défaillances dans le soutien aux artistes et dans l'organisation même du Salon annuel, en proposant une alternative à un public encore passif et ignorant, et un espace et une visibilité aussi à des artistes autrement méconnus. Devenue une tribune pour la défense des artistes autochtones, ignorés et discriminés par l'institution, leur revue *Un Effort* réunit les positions de ses membres épris de liberté, mais divergeant dans leurs conceptions plus ou moins proche des avant-gardes, plus ou moins empreintes de nationalisme. La faction plus moderniste était évidemment menée par Georges Henein, opposant à tout conformisme et animé par la volonté d'initier ses camarades aux connaissances nouvelles en littérature, en art, en politique, qu'il avait découvertes à Paris. Aussi pour « se démarquer du néo-orientalisme en vogue¹⁵⁰⁹ », qui faisait de l'ancrage culturel son critère discriminant, Georges Henein propose une troisième voie : ni l'ici de l'Égypte indépendante et traversée par l'écart entre richesse et pauvreté, entre privilèges et ignorance, ni le là-bas de l'Europe dispensatrice d'enseignements et se profilant comme une menace à la paix, mais ce qu'il appelle dans un premier temps « l'irréalisme », une proposition inédite et subversive qui s'intéresse, sur les traces de la psychanalyse, à ses propres pulsions cachées, à son propre monde intérieur. Un repli sur soi qui n'est cependant pas assimilable à de « l'art pour l'art », mais qui appelle à la plus grande liberté dans toute expression artistique, et qui doit surtout viser à un renouveau des sensibilités, menant même à une redéfinition des valeurs de l'homme. Ainsi, alors qu'une distance se creuse à l'intérieur des milieux cultivés égyptiens, la plupart décidés à suivre « ce chemin sablonneux qui les ramenait vers la terre natale », comme Ahmed Rassim l'écrit, d'autres jeunes, intellectuels, artistes, choisirent de suivre « les écoles européennes nouvelles » : « c'est ainsi que nous eûmes ici nos surréalistes, nos cubistes égyptiens, nos futuristes et nos fauvistes¹⁵¹⁰ ».

¹⁵⁰⁹ Pascale Roux, *Georges Henein : écritures polémiques, op. cit.*, p. 522.

¹⁵¹⁰ Ahmed Rassim, Préface à Aimé Azar, *Les Aînés, op. cit.*, p. 5.

Chapitre 2. Mayo, la liberté dans l'art d'un peintre égyptien à Paris

Alors qu'en Égypte on continue encore à présenter l'art contemporain comme fortement influencé par le réalisme, et pendant que la presse se moque des expérimentations artistiques modernes, le pays continue à être le carrefour de nombreux artistes, de passage et en quête d'inspiration et de lumière, ou de retour pour ceux qui en étaient partis rechercher en Europe une instruction et un milieu de liberté expressive. C'est le cas d'Antoine Malliarakis, appelé Mayo¹⁵¹¹ depuis son enfance à Port-Saïd¹⁵¹², fils d'un père grec et d'une mère bourguignonne. Installé en France au milieu des années vingt pour y poursuivre ses études, il revient à différentes occasions en Égypte dans la décennie suivante, apportant un message fait de liberté, de rêve et d'anticonformisme dans le milieu culturel égyptien. Le parcours singulier de ce peintre est exemplaire à plus d'un égard de l'importance des transferts culturels si féconds en Égypte, des apports artistiques circulant dans le pays dans les années trente, et de la réception de pratiques se développant en dehors des cadres académiques qui s'étaient désormais imposés dans les villes du Caire et d'Alexandrie¹⁵¹³.

Mayo, du Canal de Suez à Montparnasse

En conclusion de sa présentation des peintres contemporains égyptiens, Morik Brin, dans son ouvrage de 1935, choisit justement « l'exemple de Mayo [...] pour encourager » d'autres jeunes peintres comme lui à suivre jusqu'au bout le chemin de leur propre expression artistique¹⁵¹⁴. La

¹⁵¹¹ Son fils Nikita retrace la genèse de ce pseudonyme : « n'aimant pas son prénom, et ses amis prononçant son nom "Mayarakis", il prend très tôt le diminutif de Mayo », dans Nikita Malliarakis, *Mayo, un peintre et le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 17. André Pieyre de Mandiargues présente ainsi le peintre : « cristallisé par volonté propre en un gai Mayo qui est un "homme de mai" autant qu'un "arbre de la liberté" », dans Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine*, Rome, éditions Carte segrete, en collaboration avec le Centre culturel français de Rome et l'Assessorato alla Cultura della Provincia di Roma, 1983, p. 15.

¹⁵¹² Né en 1905, sa famille déménage vers 1913 à Ismaïlia où, après un été passé à Cluny, survient la Grande Guerre.

¹⁵¹³ Nous reprenons de façon plus développée notre communication prononcée au colloque international « Art et Liberté (1938-1948) et modernité en Égypte. Au-delà du discours postcolonial », organisé à l'occasion de l'exposition *Art et Liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948)*, le vendredi 25 novembre 2016 au Musée National d'Art Moderne « Georges Pompidou » de Paris (http://www.canal-u.tv/video/institut_national_de_l_histoire_de_l_art/journee_d_etudes_art_et_liberte_1938_1948_et_modernite_en_egypte_25_11_16_2_3.33721, consulté le 5 avril 2017).

¹⁵¹⁴ Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, op. cit., p. 44. Le critique se réfère en particulier au

découverte, à Ismaïlia, de cet artiste suscite chez le critique la surprise et l'admiration : « Mais que de dons, et quels dons, chez ce jeune homme ! Quel sens de la couleur et de la composition ! Quelle vigueur de dessin ! Quel métier, déjà ! Et quelle sensibilité !¹⁵¹⁵ » Dans son court texte consacré au peintre, Morik Brin considère surtout que « ce dernier est, assurément, un des artistes de l'Égypte contemporaine promis à la plus brillante renommée, et je suis convaincu que l'on parlera plus tard de sa peinture comme l'on parle dès maintenant de celle de Mahmoud Saïd ou d'Amy Nimr, par exemple¹⁵¹⁶ ». La comparaison avec ces deux grands peintres égyptiens, très admirés pour la puissance de leur art, marque en effet le sillage « nouveau » dans lequel Mayo s'inscrit, et rend l'effet surprenant que la vision de ses œuvres suscite auprès du public.

Tout en habitant la province égyptienne, mais ayant la chance d'évoluer dans le milieu de la Compagnie du Canal de Suez, dont son père était ingénieur, Mayo peut en effet lire de la poésie et voir des reproductions d'œuvres d'avant-garde qui étaient inconnues ou presque au grand public cultivé égyptien. La Compagnie se proposant d'offrir le plus grand confort à ses employés, il était possible de recevoir dans la province égyptienne tout ce qu'on imprimait à Paris. Le peintre mesure sa chance : « vivant en province en France, je n'aurais pas eu autant de bonheur¹⁵¹⁷ ». À l'époque du collège, chez les Jésuites à Alexandrie, Mayo suit ses premiers cours de dessin, qui fortifient une passion qui l'avait toujours habité. Quant à ses études universitaires, un compromis est trouvé avec son père, qui souhaitait pour son fils la même carrière d'ingénieur que lui, dans le choix de l'architecture, considérée comme un moindre mal par rapport à la peinture dont rêvait le jeune homme. Son père, Yani Malliarakis, avait d'ailleurs connu, pendant ses études, un « vieux fou » du

peintre Henri Chiha, que « les hasards d'un voyage à Ismaïlia » lui avaient permis de découvrir, tout comme l'œuvre de Mayo. Nous n'avons pas plus d'informations sur cet artiste cité par Brin, en l'état actuel de nos recherches.

¹⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 45. Le texte ayant été rédigé entre février 1933 et janvier 1935, comme indiqué par l'auteur à la page 54, nous imaginons que Brin fait ici référence à l'exposition au Cercle du Canal de Suez de décembre 1933, sans pouvoir toutefois exclure qu'il n'ait pas pu y avoir d'autres expositions de Mayo dans la ville, pendant les deux années qu'il a passées en Égypte, jusqu'en 1935 et son retour à Paris. En particulier, le site de l'Association Mayo situe le peintre au Caire en 1935, en attribuant la date et le lieu de composition du tableau *Portrait* : <http://mayo-peintre.com/best/index.html>, consulté le 3 août 2017.

¹⁵¹⁶ *Idem*. Peintre égyptienne d'origine franco-syrienne, Amy Nimr (1907-1974) expose ses œuvres à Londres et à Paris dans les années 1920, ainsi qu'au *Salon du Caire* de façon régulière. Lors de ses voyages en Europe et ses nombreuses expositions, elle entre en contact avec le surréalisme et décide de s'installer à Paris vers 1937, en établissant son atelier à la Villa Seurat. Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe et voir *infra*.

¹⁵¹⁷ Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine, op. cit.*, p. 69.

nom de Cézanne, et avait en horreur la vie d'artiste. Pour le jeune Grec d'Égypte, l'inscription à l'université n'est en réalité qu'une excuse pour aller à Paris, où s'ouvre pour lui toute la liberté qui bouillonnait à l'époque : il fréquente Montparnasse, sa vie nocturne, les galeries d'art et va peindre à la Grande Chaumière. Le collectionneur et marchand Paul Guillaume lui fait découvrir De Chirico, Matisse ; le poète et marchand d'art Zborowsky lui montre des Modigliani « et tous ceux qui pour nous débutants de Montparnasse étaient des demi-dieux¹⁵¹⁸ ». Il fréquente les cabarets à la mode comme « Le Jockey », les boîtes de nuit avec Kiki de Montparnasse, devenue sa modèle exclusive¹⁵¹⁹, et Tzara lui présente Picabia, un « très grand seigneur¹⁵²⁰ », se rappelle-t-il.

Mayo est admis à l'École des Beaux-Arts en 1924 : son père arrête alors de l'aider financièrement et il vit de petits travaux, en partageant avec les surréalistes, dont il fréquente la galerie de la Rue Jacques Callot, la pauvreté et la poésie d'une vie de bohème. Mayo se souvient : « j'entraîs peu à peu, grâce à Malkine et à Crevel, dans l'univers des surréalistes dont les manifestations m'attiraient intensément, mais la différence d'âge jouait beaucoup¹⁵²¹ ». On présente à Mayo un jeune poète « à la conversation exaltante » : Robert Desnos¹⁵²² ; puis les frères Prévert « dans un décor féérique¹⁵²³ », et « le maître de céans », Aragon. Crevel l'emmène enfin au café « où trônait André Breton et son aréopage [sic]¹⁵²⁴ », une rencontre dont il garde ce souvenir : « une visite sous le patronage de Crevel au café de Montmartre où Breton trônait quotidiennement m'avait impressionné et un peu glacé¹⁵²⁵ ». Mayo décrit ainsi l'ambiance que l'on y respirait :

Breton siégeait à la tête d'une espèce de tribunal ou de cellule. La conversation était assez froide, le ton guindé, et une espèce de préciosité, en fin de compte, me fit trouver l'esprit assez antipathique.

¹⁵¹⁸ *Idem.*

¹⁵¹⁹ Égérie de Soutine, de Foujita, la chanteuse aurait quitté le peintre polonais Maurice Mendjinsky pour Mayo, selon ce qu'écrivit Alain Rustenholz dans la biographie *Prévert, inventaire*, Paris, Seuil, 1996, p. 54.

¹⁵²⁰ Mayo : *jeux de mains, de belles et de vilains. 50 ans de dessins*, op. cit., p. 144.

¹⁵²¹ Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine*, op. cit., p. 70.

¹⁵²² Dans le catalogue de l'exposition *Art et Liberté*, op. cit., p. 21, Sam Bardaouil et Till Ferrath affirment que Mayo à Paris « assista à la naissance du surréalisme et qu'il noua une amitié étroite avec deux de ses membres fondateurs, Robert Desnos et Georges Duhamel ». Nous pensons qu'il s'agit là d'une erreur : Georges Duhamel ne fut pas proche du surréalisme, alors que Marcel Duhamel le fut. Traducteur et acteur aisé, ami de Prévert, habitant avec lui, Queneau, Tanguy, l'appartement du 54 rue du Château, devenu l'endroit des rencontres du groupe surréaliste, il finançait souvent les sorties de la bande d'amis artistes sans le sou.

¹⁵²³ Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine*, op. cit., p. 70.

¹⁵²⁴ Mayo : *50 ans de dessins*, op. cit., p. 145.

¹⁵²⁵ Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine*, op. cit., p. 70.

L'obligation servile où se trouvaient tous les jeunes de revenir là chaque jour, me semblait peu compatible avec l'esprit du rêve, justement¹⁵²⁶.

Mayo reviendra encore sur l'importance que le rêve a à ses yeux, dans sa façon de concevoir l'art et dans la distance qu'il ressent avec le groupe surréaliste : « [ils] me semblaient attacher plus d'importance aux manies et aux tics qu'au rêve même qui est le moteur de la vie. D'ailleurs c'est peindre que je voulais et non étiqueter¹⁵²⁷ ». Pour le jeune peintre, il est nécessaire de se sentir surtout libre des instructions d'un chef de file, en continuant d'être le seul juge de ses propres œuvres, comme il le soutient : « je n'étais guère tenté de me retrouver sous les directives d'un Père majestueux et de m'attacher à une famille d'enfants soumis alors que je sortais à peine de la mienne. Mieux valait chercher ma voie, lire et peindre en solitaire¹⁵²⁸ ». Ainsi, tout en admirant énormément Ernst, Magritte et Tanguy, dont il fait la connaissance, Mayo poursuit ses aspirations d'indépendant¹⁵²⁹.

Pendant un séjour de quelques mois à Berlin en 1928¹⁵³⁰, où il rejoint Crevel, Mayo est invité par l'expressionniste Rudolf Levy, disciple de Matisse, dans son atelier : il y fait la connaissance des peintres Paul Klee et Oskar Kokoschka ; puis il expose à la galerie Flechstein et publie ses dessins dans l'importante revue *Der Querschnitt*. Il entreprend à cette époque la lecture des *Chants de Maldoror*, qu'il perçoit comme une révélation : « je n'avais jamais rien lu d'aussi exaltant et d'aussi grand¹⁵³¹ ». Il raconte qu'à cette période il commence à peindre des « scènes assez fantasmagoriques dans une manière de hachure rappelant la gravure¹⁵³² ». Toutefois, en cette fin des années trente, un air d'inquiétude est devenu palpable, en Allemagne comme à Paris, où

¹⁵²⁶ Souvenirs inédits de Mayo, cités dans Alain et Odette Virmaux, « Quelques "oubliés" du Grand Jeu. Bouilly, Cramer, Delons, Mayo », *Europe*, n° 782-783 : « Le Grand Jeu », 72^e année, juin-juillet 1994, p. 132, partiellement repris par Nikita Malliarakis, *Mayo, un peintre et le cinéma, op. cit.*, p. 19.

¹⁵²⁷ Nikita Malliarakis, *Mayo, un peintre et le cinéma, op. cit.*, p. 19.

¹⁵²⁸ Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine, op. cit.*, p. 70.

¹⁵²⁹ Ces propos du peintre contredisent la reconstitution biographique de Mayo affichée dans le cadre de l'exposition *Art et Liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948)* au Musée National d'Art Moderne « Georges Pompidou ». La biographie figurant en annexe du catalogue, en revanche, rétablit la vérité historique en expliquant que, « bien qu'il n'ait jamais officiellement rejoint le groupe surréaliste de Breton ni le collectif égyptien Art et Liberté, Mayo fut un membre important du mouvement surréaliste », *op. cit.*, p. 216.

¹⁵³⁰ Le catalogue de l'exposition *Jeux de mains* indiquera l'année précédente pour son séjour allemand : « exposant à Berlin dès 1927 », peut-on lire en deuxième de couverture, *Mayo : 50 ans de dessins, op. cit.*

¹⁵³¹ *Ibidem*, p. 145.

¹⁵³² *Idem*.

Mayo revient aussitôt. À Paris, il renoue avec ses amis Monny de Bouilly¹⁵³³, Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, et vit l'époque fébrile de la naissance du *Grand Jeu*, dont le premier numéro avait paru en juin. Monny de Bouilly, qui avait fait défection en quittant le groupe de Breton (« Je ne veux plus collaborer à une revue qui vit du cadavre de Dada¹⁵³⁴ »), se rappelle l'effet de surprise que *Le Grand Jeu* produisit dans le milieu littéraire : « spécialement le groupe de Breton se trouva soudain devant quelque chose de *nouveau* et de combatif, susceptible de mettre en cause l'hégémonie du surréalisme¹⁵³⁵ ».

Mayo y participe sans toutefois n'avoir jamais contresigné aucun texte programmatique, en restant fidèle à sa volonté de résister à tout classement, à toute dépendance envers une ligne quelconque. L'un de ses dessins figure dans le deuxième numéro de la revue, du printemps 1929, illustrant un texte sur René Guénon¹⁵³⁶ : on y voit une bouche dont les lèvres forment les côtés d'un avant-bras ; à son extrémité une grande main tient une allumette en feu, entourée par l'inscription : « une allumette et c'est tout¹⁵³⁷ ». Cette suggestion à « mettre le feu » renvoie à la portée révolutionnaire de la poésie d'Arthur Rimbaud, à qui ce numéro du *Grand Jeu* est consacré et dont on publie une lettre et un fragment inédits. En clôture paraît une sorte d'organigramme du groupe : parmi les onze noms des membres du « noyau actif¹⁵³⁸ », celui de Mayo est absent. Dans le groupe,

¹⁵³³ Poète yougoslave arrivé à Paris en 1925, où il adhère aussitôt au mouvement surréaliste, avant de transiter par le groupe « Discontinuité » et se rallier enfin au « Grand Jeu » à l'automne 1928. Pour plus d'informations, se référer à la notice bio-bibliographique en annexe.

¹⁵³⁴ Cité par Michel Random, *Le Grand Jeu*, vol. I, Paris, Denoël, 1970, p. 225.

¹⁵³⁵ Monny de Bouilly, « Sept semaines en une », *Europe* : « Le Grand Jeu », *op. cit.*, p. 138. Il s'agit des mémoires de l'auteur, rédigées en serbe vers 1966-1967 et publiées à la fin de son livre *Zlatne bube* [Scarabées d'or], traduites par Branko Aleksić. L'italique est dans le texte.

¹⁵³⁶ Intellectuel ayant entrepris de transmettre les doctrines métaphysiques de l'Orient, et qui, seulement quelques mois après la parution du *Grand Jeu*, en mars 1930, s'établira au Caire en vivant selon la doctrine soufie. Il s'agit du seul dessin figurant dans la revue, signé du peintre d'origine égyptienne, et il est intéressant d'en souligner la « coïncidence orientale ». Guénon était considéré comme un maître par les membres du Grand Jeu : Gilbert-Lecomte s'adresse directement à lui dès la première parution du *Grand Jeu* : « À M. René Guénon nous déclarons : premièrement, que sa pensée théorique dans son essence est la nôtre ; que la tradition dont il se réclame est bien la seule que nous reconnaissons », dans « *La Crise du monde moderne* de René Guénon », repris par Roger Gilbert-Lecomte, *Œuvres complètes*, t. I : *Proses*, Paris, Gallimard, 1974, p. 42. Dans le texte illustré par Mayo, Daumal s'adresse aussi à Guénon « [qui] s'est si exclusivement incorporé à l'esprit originel de la Tradition dont nous nous réclamons avec lui », dans « Encore sur les livres de René Guénon », reproduit dans *Le Grand Jeu, textes*, Paris, Les Cahiers de l'Herne, 1968, p. 133. À la page 225 de ce volume on peut voir reproduit un autre dessin de Mayo que celui illustrant la revue, vraisemblablement de la même période.

¹⁵³⁷ *Le Grand Jeu*, n° 2, printemps 1929, p. 42.

¹⁵³⁸ Comme le définissent Alain et Odette Virmaux, « Quelques "oubliés" du Grand Jeu », *Europe* : « Le Grand Jeu », *op. cit.*, p. 133.

comme partout ailleurs où il a pu exposer son talent, Mayo n'a jamais eu une position de premier plan ; dans le cas du Grand Jeu surtout parce que le groupe avait déjà « son » peintre reconnu, « officiel »¹⁵³⁹ : Josef Šíma, artiste tchécoslovaque aîné de Mayo d'une quinzaine d'années¹⁵⁴⁰, chez qui se tenaient les réunions hebdomadaires du Grand Jeu :

Chez Šíma, cour de Rohan, dans un atelier rempli de ses toiles mystérieuses, on se réunissait pour se chercher une voie commune. Pour plusieurs, cela n'a été qu'un tremplin vers la vie, pour d'autres une fenêtre sur la mort. Leur âme était trop subtile, du reste, pour résister à la vie¹⁵⁴¹.

Il est aisé de supposer qu'en raison de leur âge proche, et surtout de leur posture « contre »¹⁵⁴², le jeune peintre de Port-Saïd a pu se reconnaître dans ce petit groupement d'amis, déjà « phrères simplistes¹⁵⁴³ », qui se retrouvait dans un climat vraisemblablement moins solennel que celui vécu en présence de Breton. Comme le racontera plus tard Artür Harfaux, il s'était senti « rassuré car entouré de si parfaites et absolues valeurs¹⁵⁴⁴ ». On peut considérer fondamental dans le parcours de Mayo ce bref passage par Le Grand Jeu, où il peut découvrir le style d'Artür Harfaux, si proche du sien, déclinant dans le photomontage les manipulations corporelles. Mayo et Harfaux sont tous les deux concernés par ce qu'on pourrait définir un « goût pour la distorsion par la représentation d'assemblages monstrueux et angoissants de morceaux de corps¹⁵⁴⁵ », si caractéristiques de la production artistique du Grand Jeu. Pour les jeunes artistes qui en ont fait partie, Le Grand Jeu a signifié surtout l'apport fondamental de Josef Šíma, apparenté pour eux à

¹⁵³⁹ David Liot définit Šíma comme « le directeur artistique du Grand Jeu », dans l'introduction à *Grand Jeu et surréalisme*, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims du 18 décembre 2003 au 29 mars 2004, Reims, éd. Ludion et Ville de Reims, 2003, p. 12.

¹⁵⁴⁰ Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe.

¹⁵⁴¹ Souvenirs inédits de Mayo, cités dans Alain et Odette Virmaux, « Quelques "oubliés" du Grand Jeu », *op. cit.*, p. 131. Le peintre fait référence à la mort prématurée de Gibert-Lecomte en 1943, toxicomane, et peut-être à celle de Daumal l'année suivante, de tuberculose. « La Voie » avait d'ailleurs été le nom retenu par le groupe avant de choisir celui du « Grand Jeu ».

¹⁵⁴² Comme la définit Michel Random dans *Le Grand Jeu. Les enfants de Rimbaud le Voyant*, Paris, Le Grand Souffle éd., 2003, p. 206-7. Les membres du Grand Jeu se positionnaient en effet « avec les surréalistes CONTRE nos ennemis communs », en soulignant la « nécessité d'une vaste action destructrice s'exerçant principalement sur les fondements idéologiques et moraux de la société contemporaine », comme on peut le lire dans « À suivre. Petite contribution au dossier de certains intellectuels à tendances révolutionnaires (Paris 1929) », *Variétés* : « Le surréalisme en 1929 », Bruxelles, 1929, p. 14.

¹⁵⁴³ Comme se définissaient les quatre lycéens René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland et Robert Meyrat, qui se réunissaient à Reims en 1922 autour de leur volonté de retrouver « la simplicité de l'enfance et ses possibilités de connaissance intuitive et spontanée » à travers des expériences extrasensorielles diverses.

¹⁵⁴⁴ Artür Harfaux, « Un diamant noir », *Europe* : « Le Grand Jeu », *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁴⁵ David Liot, « En guise d'introduction. Regard sur les correspondances artistiques », *Grand Jeu et surréalisme, op. cit.*, p. 16.

celui d'un maître. La critique soulignera plus tard la proximité du style de Mayo avec celui du peintre de référence du groupe : l'œuvre de Mayo pouvant être considérée comme « une interrogation sur les apparences et sur l'identité, [elle] traduit l'unité de toute la matière en confondant chair et pierre ; elle est, comme celle de Šíma, une affirmation moniste¹⁵⁴⁶ », écrit Gérard Gassiot-Talabot.

Dans ce groupe d'une quinzaine d'artistes d'horizons différents¹⁵⁴⁷, décrits par Monny de Bouilly comme « de jeunes gens de notre génération, encore inconnus, avec un grand savoir, une philosophie attirante et pour nous entièrement nouvelle¹⁵⁴⁸ », le peintre gréco-égyptien Mayo est souvent confondu, dans un jeu probablement entretenu par eux-mêmes, avec un autre jeune peintre, son presque homonyme David de Mayo, dit Dida de Mayo, serbe comme Monny de Bouilly et de lui inséparable¹⁵⁴⁹. Mayo et Dida de Mayo illustrent tous les deux le deuxième numéro du *Grand Jeu*, les deux figureraient ensemble également dans la première exposition organisée par le groupe à la Galerie Bonaparte le mois suivant, réunissant des toiles de Šíma, des dessins de Maurice Henry, des dessins et des photographies d'Harfaux et des sculptures primitives¹⁵⁵⁰. Après avoir accompagné Le Grand Jeu pendant sa phase la plus productive et controversée, Mayo restera étranger aux démêlés idéologiques qui traversent le groupe en 1931-1932, notamment autour de « l'affaire Aragon¹⁵⁵¹ », et qui aboutiront à sa dispersion et à ce que Monny de Bouilly définit comme « sa décomposition

¹⁵⁴⁶ Gérard Gassiot-Talabot, « Le Grand Jeu et ses images », catalogue de l'exposition *Šíma/ Grand Jeu*, *op. cit.*, p. 268, déjà dans *Vingtième siècle*, n° 43, 1974. Le nom du peintre en France est le plus souvent orthographié « Sima ».

¹⁵⁴⁷ « Nous ne formons pas un groupe littéraire, mais une union d'hommes liés à la même recherche », écrivait Roger Gilbert-Lecomte dans l'avant-propos au premier numéro du *Grand Jeu*, juin 1928, reproduit dans *Le Grand Jeu, textes*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵⁴⁸ Monny de Bouilly, « Sept semaines en une », *op. cit.*, p. 137. Il explique plus loin, p. 146 : « leur idéologie fut très proche de l'hindouisme, du yoga, du mépris total pour la vie, du suicide systématique et de la plongée dans le Nirvana. En dépit de l'amitié profonde que je ressentais pour tout le groupe, l'idéologie du Grand Jeu restait étrangère à mon tempérament. Surréaliste j'ai été et surréaliste je suis resté ».

¹⁵⁴⁹ Pour plus d'informations sur Dida de Mayo, se référer à la notice biographique en annexe. Cet amalgame est à constater encore dans des ouvrages scientifiques récents sur Le Grand Jeu : O. Penot-Lacassagne et E. Rubio (dir.), *Le Grand Jeu en mouvement*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, à titre d'exemple.

¹⁵⁵⁰ Mayo est défini par Nelly Feuerhahn comme « leur invité », dans la reconstitution de cette exposition dans « Le sourire de la mort. Maurice Henry et le Grand Jeu », *Grand Jeu et surréalisme*, *op. cit.*, p. 132. Dans le même ouvrage, l'exposition est détaillée avec 15 dessins de Dida de Mayo, *idem*, p. 16. Maurice Henry évoque l'exposition de 1929 dans « Arthur Harfaux, qui est-ce ? », *Phases*, n° 4, 2^e série, décembre 1973, p. 83-86.

¹⁵⁵¹ Au début de 1932 les surréalistes lancent une pétition pour soutenir Louis Aragon, inculpé après la publication de son poème « Front rouge » : les membres du Grand Jeu la signent, à l'exception de Rolland de Renéville, ce qui entraîne une nouvelle et définitive crise dans le groupe, déjà affaibli à cause des problèmes financiers qui bloquaient la parution du n° 4 de la revue, pourtant prêt depuis fin 1930.

morale¹⁵⁵² ».

« La bacchanale hystérique et mercantile de la peinture atteint son comble à Paris en 1929, les collectionneurs étaient devenus fous : les galeries poussaient comme des champignons¹⁵⁵³ », écrira Giorgio de Chirico de ces années pendant lesquelles Mayo loue enfin son premier atelier et surtout il expose deux fois à la Galerie des Quatre Chemins : d'abord dans la petite salle, la grande étant consacrée justement à De Chirico¹⁵⁵⁴ et à sa série « Les Meubles dans la vallée »¹⁵⁵⁵, puis en 1930 avec une exposition particulière, sa première. Il assure également la décoration d'un nouveau cabaret au nom très significatif : « Le Maldoror », baptisé ainsi par Vitrac « pour embêter Breton », comme le révèle Mayo. Cette provocation délibérée à l'égard des surréalistes déclencha une de leurs expéditions punitives, en février 1930, causant des dégâts irréparables. Le *quiproquo* avec Dida de Mayo se maintient¹⁵⁵⁶ même sur la paternité de la décoration de ce lieu emblématique ; bien qu'il soit possible, grâce à ses mémoires, de retracer le travail de Mayo dans ce décor de pure style surréaliste, ou « maldororien »¹⁵⁵⁷ :

Je commandai des plaques de fer blanc dont on tapissa les murs et le plafond ; les lumières étaient voilées de paille de fer, le bar était en cuivre et la devanture en tôle ondulée, surmontée d'un bras de plâtre tenant des chaînes. Au mur, j'avais peint deux immenses toiles couvertes de taches poilues en forme de dragon¹⁵⁵⁸.

¹⁵⁵² Monny de Bouilly, « Sept semaines en une », *op. cit.*, p. 143. Il y explique : « la désorganisation du groupe du Grand Jeu désorganisa aussi ma vie. [...] Lecomte sombrait de plus en plus dans la toxicomanie ; Daumal, au contraire, [...] commença à glisser dans une des innombrables religions tordues de la pseudo-métaphysique », *ibidem*, p. 141.

¹⁵⁵³ Giorgio De Chirico, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 1965, cité dans Evelyne Yeatman-Eiffel, *Antoine Malliarakis, dit Mayo*, Paris, Association Mayo, 2012, p. 35.

¹⁵⁵⁴ De cette fréquentation avec ce peintre italien, d'origine grecque comme lui, Mayo se souviendra dans ses mémoires, citées dans Evelyne Yeatman-Eiffel, *Antoine Malliarakis, dit Mayo, op. cit.*, p. 26 : « Je fus impressionné, surtout par sa présence physique. Je le voyais tous les jours. Il ne parlait pas beaucoup mais m'encourageait, me disait un mot gentil. Beaucoup le disaient égoïste, antipathique, odieux, mais ce n'est pas vrai : il était très patient ». Le catalogue de l'exposition *Art et Liberté, op. cit.*, p. 21, cite également une exposition de Mayo aux côtés d'André Masson, dont nous n'avons toutefois pas de trace. Notons en revanche que les deux artistes figurent ensemble dans *Le Grand Jeu*, n° 2, Masson ayant quitté le surréalisme en 1929 pour rejoindre la revue *Documents*, contemporaine du *Grand Jeu*.

¹⁵⁵⁵ Andrea Cortellessa, dans les « Note ai testi » des *Scritti* de Giorgio de Chirico, vol. 1 : « Romanzi e Scritti critici e teorici, 1911-1945 », Milan, Classici Bompiani, 2008, p. 1032, ne mentionne pas cette exposition, mais exclusivement sa participation à l'exposition collective se tenant à la Galerie Zak de Paris en avril 1929.

¹⁵⁵⁶ Nous avons retrouvé la trace de celle qui semblerait être la première collaboration parisienne de Mayo, dans le roman de Gabriel Faure, *Les Amants enchaînés*, Paris, éd. Eugène Fasquelle, 1920, portant la mention : « Illustrations de Mayo ». La date de naissance de Mayo / Antoine Malliarakis étant 1905, il nous semble invraisemblable que le jeune peintre, encore lycéen en Égypte, ait pu recevoir une telle commande, même par le biais de sa famille maternelle installée en France. Il reste la possibilité que Dida de Mayo, dont l'année de naissance n'est pas connue avec certitude, ait effectué ce travail d'illustration, d'un style « art nouveau » assez conventionnel.

¹⁵⁵⁷ Des photographies en noir et blanc des décors de Mayo, désormais détruits, sont reproduites dans Evelyne Yeatman-Eiffel, *Antoine Malliarakis, dit Mayo, op. cit.*, p. 30-31.

¹⁵⁵⁸ Souvenirs inédits de Mayo, cités dans Alain et Odette Virmaux, « Quelques "oubliés" du Grand Jeu », *op. cit.*, p. 133.

Cette description nous donne des éléments significatifs pour comprendre que l'artiste originaire d'Égypte, qui n'avait découvert que depuis peu la poésie de Lautréamont, ait investi son travail de décoration d'une valeur particulière. « L'affaire Maldoror » est surtout exemplaire de la proximité de Mayo avec les dissidents du surréalisme. Des années plus tard, il écrira à Michel Random les raisons de cet écart :

Le surréalisme tel que l'ont conçu bien des amis, et malgré son importance énorme, se dissout constamment. Peut-être n'a-t-il été qu'un instrument de protestation uniquement alors que dans le Grand Jeu il y a eu tout de suite la recherche d'une pensée¹⁵⁵⁹.

En effet Mayo vit la rupture entre les deux groupes au moment où le surréalisme adopte l'esthétique de la paranoïa-critique et adhère au Parti Communiste, en cherchant ainsi une sorte de compromis avec le réel, alors que Le Grand Jeu incarnera toujours l'engagement poétique sans concessions, poussé aux extrêmes, fidèle à la « voyance » du premier surréalisme, celle qui se réclamait de Rimbaud, ou de Lautréamont justement. Dans le catalogue de la première exposition du Grand Jeu, Lecomte affirmait :

Pour écrire les poèmes de Rimbaud ou de Nerval, pour peindre les tableaux de Chirico, de Masson, ou de Sima, il faut avoir vécu la grande aventure, donné le coup de couteau dans les décors en toc du sensible, *savoir que les formes se métamorphosent*, que le monde s'évapore dans le sommeil, que l'hallucination ne se différencie pas de la perception [...]. Il n'y a qu'un critérium, en esthétique comme ailleurs, parce qu'il n'existe qu'une seule démarche fondamentale de l'esprit, c'est le lent acheminement du multiple à l'unique, le détachement du sensible¹⁵⁶⁰.

De la peinture de Mayo, Patrick Waldberg dira justement : « son œuvre, d'essence poétique, incorpore la réalité mais l'arrache à l'accidentel en vue de la restituer à l'essence. [...] Le langage qu'il nous parle est de nature initiatique, comme le voulait Lecomte, et le mystère qu'il exprime est celui des correspondances¹⁵⁶¹ ». Dans ses tableaux, où l'on saisit d'instinct que le peintre a exploré la perception du sens caché des choses, où il n'y a plus de hiérarchie, où les antinomies sont résolues, nous assistons en effet à une nouvelle lecture du monde, qui nous embarque et nous fascine dans son silence contemplatif et dans « la stupeur de l'inattendu¹⁵⁶² ».

¹⁵⁵⁹ Mayo, lettre à Michel Random, le 11 janvier 1968, citée dans *Grand Jeu et surréalisme*, op. cit., p. 14.

¹⁵⁶⁰ Roger Gilbert-Lecomte, « Ce que devrait être la peinture, ce que sera Sima », catalogue de la première exposition du Grand Jeu, Paris, Galerie Bonaparte, 1929, p. 59, puis dans Roger Gilbert-Lecomte, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 138 et 140. Nous soulignons.

¹⁵⁶¹ Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine*, op. cit., p. 40.

¹⁵⁶² Luigi Carluccio, *ibidem*, p. 20, en italien dans le texte.

La rupture avec le groupe de Breton est particulièrement sensible en cette année 1930, où la parution du *Second Manifeste du surréalisme* clôt toute tentative de réconciliation entre le surréalisme et Le Grand Jeu. Et cela, dans les pages mêmes de leur revue : René Daumal, sommé par Breton, dans le *Second Manifeste*, de « préciser sa position personnelle¹⁵⁶³ » à l'égard du surréalisme, publie dans le troisième numéro du *Grand Jeu* une lettre ouverte, se dressant contre « le Pape du surréalisme » dans une formule péremptoire : « Prenez garde, André Breton, de figurer plus tard dans les manuels d'histoire littéraire, alors que si nous brigions quelque honneur, ce serait celui d'être inscrits pour la postérité dans l'histoire des cataclysmes¹⁵⁶⁴ ».

D'une façon décalée par rapport aux cataclysmes daumaliens, nous voudrions mentionner ceux vécus, fêtés et créés dans l'atelier de Mayo au 92 boulevard Montparnasse : à cette époque, Victor Brauner y fut énucléé par erreur ; dans ces années également on peut y situer le bal costumé, « demeuré célèbre dans les annales parisiennes¹⁵⁶⁵ », que Mayo organisa sur le thème des *Mille et une Nuits*. Pour reconstituer la vie riche d'excès, si chers aux membres du Grand Jeu, du peintre à Paris, il est intéressant de regarder du côté de la presse francophone d'Égypte, qui nous donne des informations précieuses et détaillées pour situer Mayo dans le contexte artistique parisien des années trente, mais aussi pour retracer la réception égyptienne de cet original peintre du Canal. Dans un long article paru dans la revue *Images* en 1930, Ascar-Nahas relate sa rencontre avec Mayo dans le cabaret parisien dont il est le directeur artistique, probablement « La Nouvelle Marine » : d'emblée, le chroniqueur ne peut que remarquer le « décor hétéroclite et sa présentation volontairement burlesque¹⁵⁶⁶ » du lieu qui les accueille. L'écrivain francophone signant l'article¹⁵⁶⁷

¹⁵⁶³ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, 1929, rééd. dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, tome I, p. 817.

¹⁵⁶⁴ René Daumal, « Lettre ouverte à André Breton sur les rapports du surréalisme et du Grand Jeu », *Le Grand Jeu*, n° 3, octobre 1930, p. 79, reproduit dans *Le Grand Jeu, textes, op. cit.*, p. 195.

¹⁵⁶⁵ Patrick Waldberg, *Mayo*, « Galleria Annunciata », n° 7, 32^e année, Milan, éditions Annunciata, 1972, p. 2 (catalogue de l'exposition du 15 novembre au 4 décembre 1972).

¹⁵⁶⁶ Ascar Nahas, « Un peintre gréco-égyptien : Mayo », *Images*, n° 59, 2 novembre 1930, p. 10.

¹⁵⁶⁷ Il s'agit très probablement du romancier et poète Josef Ascar-Nahas (voir la notice bio-bibliographique dans les annexes), qui aurait d'ailleurs possédé des toiles de Mayo, comme en témoigne la vente chez Sotheby's d'un tableau exposé à la Galerie Dina Verna en 1948, signé et portant la dédicace : « À mon vieil ami, à Nahas, pense à moi au Caire ! » En ligne : <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/201720th-century-art-middle-east/17228/lot.28.html> consulté le 24 avril 2017).

raconte y avoir croisé des écrivains, comme Marcel Prévost et Odette Pannetier, les acteurs de cinéma Huguette Duflos et Jacques Catelain, et même le très célèbre peintre Foujita : en effet, « on y vient nombreux – poursuit-il –, on se presse autour des quelques tables pour assister à des numéros où le succès se taille parfois dans le ridicule¹⁵⁶⁸ ». Dans ce « milieu sympathique » et quelque peu extravagant, « on y entend le jazz et le piano mécanique, on y danse et l'on y fait de la boxe à la grande joie des petites dames qui suivent le combat¹⁵⁶⁹ » ; c'est le cadre où Ascar-Nahas esquisse le personnage du jeune peintre en quelques coups de pinceau – pourrait-on dire – :

regard caressant où repose la lumière d'Orient, cheveux rejetés, sourire bon enfant nuancé d'un peu de scepticisme, chemise d'un bleu éclectique que tache une cravate d'avant-garde... le tout forme un ensemble aimable à en juger par l'entourage féminin où Mayo évolue, le geste précieux, le langage primesautier¹⁵⁷⁰.

Profitant de la rencontre avec le peintre, le chroniqueur d'*Images* donne également au passage des informations aux lecteurs d'Égypte sur les nouveautés des quartiers parisiens : « aujourd'hui Montparnasse, de par la grâce des artistes a acquis une personnalité nocturne », écrit-il, avant de poursuivre : « les femmes et les lumières débordent les trottoirs, la musique nègre est à l'honneur, les principaux cafés ont perdu leur intimité d'autrefois et affichent une opulence indiscreète¹⁵⁷¹ ». Ayant naturellement trouvé sa place dans ce quartier de Paris où, comme une « nouvelle tour de Babel, toutes les races et tous les genres se coudoient... » – finalement comme dans son Égypte natale, pourrait-on ajouter –, Mayo y jouit d'une importante reconnaissance : Ascar Nahas explique qu'« aujourd'hui déjà, les milieux artistiques de Paris ont distingué Mayo et ses expositions, et lui appréhendent une place parmi les précurseurs de *la peinture qui vient*¹⁵⁷² ». Une peinture libre de s'exprimer, baignant dans un entourage empreint de surréalisme et d'avant-garde, décrite ainsi dans *Images* :

Il peint comme d'autres rêvent, sans effort, avec tout le caprice de leur imagination. Son talent est multiple... Tantôt il se limite dans le classique et fixe une figure romantique de femme et des fleurs qui ressemblent à des fleurs. Tantôt, décoratif, il évoque des couleurs et des lignes habiles et gracieuses. Tantôt, enfin, il s'aventure dans l'extravagance... ce sont alors des personnages qui n'ont

¹⁵⁶⁸ Ascar Nahas, « Un peintre gréco-égyptien : Mayo », *Images, op. cit.*

¹⁵⁶⁹ *Idem.*

¹⁵⁷⁰ *Idem.*

¹⁵⁷¹ *Idem.*

¹⁵⁷² *Idem.* Nous soulignons.

rien d'humain, des animaux immatériels qui évoluent dans une fantasmagorie de couleurs et d'attitudes¹⁵⁷³.

Notons qu'il s'agit là de la description précieuse de tableaux et de dessins qui, pour la majorité, seront perdus à jamais lors du départ de Mayo de Paris en 1933, et dont ne restent aujourd'hui que peu d'exemples, comme les toiles *Ma dame* (1929-1930)¹⁵⁷⁴ ou *Tendresse* (1926)¹⁵⁷⁵. Selon l'écrivain égyptien, ses dessins en particulier « témoign[ent] des qualités les plus heureuses », de « par la sûreté de son trait, [de] par l'harmonie de sa vigueur¹⁵⁷⁶ ». Son style se serait « imposé à l'attention des juges les plus sévères », selon Ascar-Nahas, qui conclut, enthousiaste : « le dessin de Mayo est intelligent, plein d'exaltation et de force... on peut ne pas l'aimer, il est difficile de ne pas l'admirer¹⁵⁷⁷ ». L'article est d'ailleurs accompagné de la reproduction d'un de ses dessins, une tête de femme aux traits vaguement géométriques, aux couleurs sombres.

Dans son article pour le journal égyptien, l'écrivain francophone tient à esquisser une image du peintre la plus proche de la réalité et la plus riche de détails, en entrant jusque dans le studio de Mayo, qui se trouvait dans la rue de l'Orne, siège de plusieurs expositions personnelles. Y est décrite toute « la fantaisie de son désordre », dans un aménagement farfelu qui fait dire au visiteur : « goût, humour ou pose... le cadre ne manque pas d'agrément¹⁵⁷⁸ ». Ce cadre est en effet encore un prétexte pour rendre de près « toute l'image d'un talent fait de clarté et de richesse, mais où les idées trop tumultueuses cherchent à fixer leur définitif chemin... toute leur destinée¹⁵⁷⁹ ». Effectivement, malgré la légitimation par le milieu artistique parisien, Ascar-Nahas souligne surtout le caractère indéfinissable de l'œuvre de ce jeune peintre, encore en quête de sa voie. « Sa jeunesse

¹⁵⁷³ *Idem.* Nous soulignons.

¹⁵⁷⁴ Voir la reproduction du tableau *Ma Dame* dans les annexes iconographiques : image 71.

¹⁵⁷⁵ Reproduites dans *Grand Jeu et surréalisme, op. cit.*, p. 44-45, ainsi que sur la page du musée virtuel de Seine-Port consacrée au peintre franco-gréco-égyptien, donnant à voir plusieurs de ses œuvres : <http://www.museedeseineport.info/MuseeVirtuel/Salles/Mayo/Mayo.htm>, consulté le 1^{er} juin 2017.

¹⁵⁷⁶ Ascar Nahas, « Un peintre gréco-égyptien : Mayo », *op. cit.* Des exemples des dessins de Mayo de la fin des années 1920 sont les variations autour du motif du masque, reproduites dans *Grand Jeu et surréalisme, op. cit.*, p. 189, ou le dessin fait de corps et d'os reproduit dans *Mayo : 50 ans de dessins, op. cit.*, p. 150.

¹⁵⁷⁷ Ascar Nahas, « Un peintre gréco-égyptien : Mayo », *op. cit.*

¹⁵⁷⁸ *Idem.*

¹⁵⁷⁹ *Idem.*

orgueilleuse refuse de *s'assujettir à un genre convenu. Il veut créer et non pas imiter*¹⁵⁸⁰ », déclare le critique Ascar-Nahas, avec une référence évidente à ce qui était courant chez les artistes actifs en Égypte. La recherche individuelle, admirative mais indépendante, a cependant bien été celle de Mayo, également face au surréalisme.

Retour en Égypte, inspirations et collaborations

Pour Mayo le travail ne manque pas pendant quelque temps, mais bientôt la crise de 1933¹⁵⁸¹ frappe également Paris : ses parents viennent le sauver de la misère, paient ses dettes et l'envoient en Espagne. Là-bas, la luminosité du sud donne une nouvelle profondeur à ses dessins : « au lieu du trait, je me mis à ombrer de hachures et à rechercher des volumes et des profondeurs¹⁵⁸² », se rappelle le peintre. De retour en Égypte à la fin de 1933, il s'efforce de dépeindre le spectacle des rues égyptiennes d'une manière nouvelle faite d'aplats, de hachures et de stries. Il organise une exposition personnelle à la fin de décembre au Cercle du Canal de Suez, dont le succès est salué par la revue francophone *La Semaine égyptienne*, dont une illustration décore le carton d'invitation¹⁵⁸³. Est publiée, en couverture, une illustration de Mayo, avec ce commentaire : « Mayo, qui nous vient de Paris, a été en contact avec les meilleurs surréalistes¹⁵⁸⁴ », une note positive pour une fois concernant un artiste d'avant-garde. Le succès de cette exposition lui permet d'installer son atelier au Caire, dans un vieux palais arabe, où il restera quelques mois¹⁵⁸⁵. La consécration en Égypte

¹⁵⁸⁰ *Idem*. Nous soulignons.

¹⁵⁸¹ Après la nomination d'Adolf Hitler en tant que chancelier de l'Allemagne, à la fin de janvier 1933, à laquelle suivit l'incendie du Parlement allemand, le Reichstag, et *de facto* le début du III^e Reich, une vaste émigration d'artistes et d'intellectuels marqua les milieux artistiques européens qui vécurent la fin d'une époque, celle que la critique désignera par la suite comme « la Belle Époque ».

¹⁵⁸² Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁵⁸³ En voir la reproduction dans les annexes iconographiques (image 72). Sur le carton descriptif des tableaux de Mayo exposés au MNAM « Georges Pompidou » on peut lire : « en 1933, sa première exposition fut organisée en Égypte au Cercle du Canal de Suez ». Cette déclaration qu'on peut juger comme maladroite est démentie par le nombre d'expositions auxquelles Mayo avait participé jusque-là, à Paris, et par le catalogue de la même exposition *Art et Liberté*, *op. cit.*, p. 21, qui précise : « au moment où Mayo présentera sa première exposition en Égypte, [...] il était déjà très établi dans les cercles surréalistes à Paris, avec plusieurs expositions à son actif ».

¹⁵⁸⁴ « Exposition Mayo », *La Semaine égyptienne*, 7^e année, n° 35-36, novembre 1933, couverture et p. 30.

¹⁵⁸⁵ Nous n'avons pas pu obtenir, à ce jour, plus de précisions concernant les séjours égyptiens de Mayo, malgré nos démarches auprès des ayant-droits du peintre, que nous remercions pour leur disponibilité.

serait surtout venue d'une exposition personnelle au Caire, très réussie, qui le fait connaître à l'élite cosmopolite et polyglotte, et probablement aux jeunes intellectuels qui forment les Essayistes. Nous ne pouvons que faire des suppositions à ce sujet, n'ayant à ce jour pas trouvé de documents l'attestant¹⁵⁸⁶.

L'œuvre de Mayo ne passe pas du tout inaperçue en Égypte, malgré le choix, si tel est le cas, de ne pas exposer au Caire ou à Alexandrie, au moins pas au début, où il aurait pu probablement avoir un plus grand écho. Comme Joseph Ascar-Nahas, Morik Brin considère que, par sa jeunesse, le style de Mayo semble néanmoins encore trop tributaire d'influences extérieures : « pour le moment, il se cherche encore et, même dans ses meilleures toiles, on le sent trop esclave d'influences, intéressantes en elles-mêmes, mais souvent contraires et, surtout, en dehors de sa véritable nature¹⁵⁸⁷ ». Le critique prétendant connaître « la véritable nature » d'un artiste, jeune qui plus est, et qu'il venait juste de connaître et d'apprécier, un peu paradoxalement après tant d'exclamations passionnées, il en appelle déjà à une évolution de son style : « quand il aura complètement dégagé sa personnalité, Mayo ne cessera pas de nous étonner¹⁵⁸⁸ ».

La reconnaissance de Mayo dans son Égypte natale prend également la forme de plusieurs collaborations avec des revues francophones, comme l'hellénophile *La Semaine égyptienne* du Grec Stavro Stavrinos qui, également maison d'édition, publie en 1934 *Les Pieds en l'air* d'Edmond Jabès, avec des illustrations du peintre d'origine grecque Antoine Malliarakis, désormais connu sous le nom de Mayo. Dans le périodique, nous avons pu retrouver des œuvres signées par Mayo illustrant de brefs récits de Jeanne Arcache¹⁵⁸⁹ et d'Ivo Barbitch¹⁵⁹⁰, mais d'ultérieures recherches, sur un fonds d'archives peut-être moins lacunaire, pourraient probablement mener à découvrir d'autres collaborations entre le peintre et les poètes et écrivains d'Égypte¹⁵⁹¹.

¹⁵⁸⁶ Nous nous réservons de consulter les archives de la fondation Mayo, non encore cataloguées, prochainement, la longue hospitalisation d'un des ayants-droits nous obligeant à reporter ce travail sur les sources documentaires.

¹⁵⁸⁷ Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine*, op. cit., p. 44.

¹⁵⁸⁸ *Idem*.

¹⁵⁸⁹ Jeanne Arcache, « Sur une maison morte », *La Semaine égyptienne*, 7^e année, n° 29-30, 15 octobre 1933, p. 6.

¹⁵⁹⁰ Ivo Barbitch, « Faiblesse », *La Semaine égyptienne*, 8^e année, n° 1-2 : numéro de Noël, janvier 1934, p. 9.

¹⁵⁹¹ Le catalogue de l'exposition *Art et Liberté*, op. cit., p. 50, indique d'autres textes illustrés par Mayo dans *La Semaine égyptienne*, en plus de ceux que nous venons de citer : Costis Palamas, « Alexandre Papadiamandis », 7^e année, n° 31-32, 31 octobre 1933, p. 5 ; Marietta Minotou, « Près du puits », n° 33-34, 18 novembre 1933, p. 14 ;

Avec Edmond Jabès, qu'il avait déjà pu rencontrer à Paris¹⁵⁹², une collaboration commence rapidement dès l'arrivée de Mayo en Égypte : cette coopération particulièrement fructueuse conduit à la publication, en février 1934¹⁵⁹³, de la plaquette *Les Pieds en l'air*¹⁵⁹⁴. La couverture donne immédiatement le ton des dessins accompagnant les textes du jeune poète d'Égypte : sur un fond rose vif, au seul tracé noir, les dessins de la première et de la quatrième de couverture se rappellent l'un l'autre, dans une confusion de pans quasi abstraits mêlant les rayures, les poids, les stries, les pleins et les vides¹⁵⁹⁵. En haut à droite de la page de couverture on arrive à déceler une tête de totem, la bouche grande ouverte sur des arts disloqués pouvant rappeler deux avant-bras monstrueux qui pianotent sur un clavier ; à leur base serait attaché par une sangle un organe ressemblant à un cœur. En tournant la plaquette, un autre masque lui répond, en bas à gauche d'un même dessin fait de pans aux mêmes motifs géométriques, s'agissant là d'une tête aux mille yeux comme autant d'excroissances autour des traits signifiant un nez et des lèvres. L'accompagne un organe interne dont on décèle les cavités veineuses, attaché à un membre dont on reconnaît à peine des doigts informes. On peut imaginer la stupeur que cela put provoquer dans le milieu cultivé d'Égypte, même jeune et modestement ouvert aux expérimentations.

Dans ce travail, du fait de ces résultats visiblement déroutants, hermétiques, on peut supposer que Mayo a eu carte blanche pour laisser libre cours à sa fantaisie, mais il paraît pertinent de se demander si les poèmes d'Edmond Jabès répondent à tant d'imagination débridée et d'extravagance, que le poète pourtant revendique¹⁵⁹⁶. L'écart semble pourtant flagrant dès la

Edmond Jabès, « Quatrains », 8^e année, n° 3-4, 15 janvier 1934. Nous ne sommes pas arrivés à consulter ces documents en l'état actuel de nos recherches.

¹⁵⁹² « Edmond Jabès l'a probablement connu parmi ses "compatriotes" estudiantins, à moins que ce ne fût au cabaret de Montparnasse que le peintre anime », suppose Daniel Lançon, *Jabès l'égyptien, op. cit.*, p. 102.

¹⁵⁹³ La date est celle reportée par Jabès même dans sa dédicace du livre à Fernand Leprette (archives Lançon), reproduite également dans Daniel Lançon, *Jabès l'égyptien, op. cit.*, p. 101, dont nous reproduisons dans les annexes iconographiques la signature autographe (image 74).

¹⁵⁹⁴ L'édition originale de cette plaquette compte 150 exemplaires numérotés sur papier Antique White Laid, 200 sur papier bouffant, 20 sur papier Antique Blue Laid, plus 3 signés par l'auteur pour lui, l'artiste et l'éditeur.

¹⁵⁹⁵ Voir la reproduction des couvertures de *Les Pieds en l'air* dans les annexes iconographiques : images 73a et 73b.

¹⁵⁹⁶ « L'équilibriste qui chantait tout le premier acte de la *Tosca* sur un fil de fer suspendu, vingt-six mètres à hauteur du sol, a laissé dans ma mémoire l'image de son extravagance, à tel point de la retrouver, même pas jaunie, aux quatre coins de ma vie, chaque jour qui suit l'autre », écrit Edmond Jabès dans « Boîte aux lettres. À propos de *Les Pieds en l'air* », *La Semaine égyptienne*, n° 23-24, 30 juin 1934, p. 18.

préface, qui a la forme d'un billet augural de Max Jacob au « cher poète » Edmond Jabès¹⁵⁹⁷, suivie d'un dessin de Mayo au titre justement de « Poésie ». Au ton somme toute bon enfant des mots que Jacob adresse au jeune Jabès (« vos paroles affectueuses », « vous avez beaucoup de pensées, de vie intérieure », « je vous souhaite tout le succès et le bonheur possible », « embrassons-nous »¹⁵⁹⁸), Mayo répond avec un dessin violent et troublant¹⁵⁹⁹.

Lui fait écho un poème qui est « Une lettre, si tu veux¹⁶⁰⁰ », commençant par une invitation à l'observation : « Regarde... ». Il s'agit d'une exhortation à « lire » également les dessins de Mayo, que nous imaginons n'avoir pas dû paraître très attrayants de premier abord pour le public égyptien, si peu habitué à ce genre d'expression figurative. Dans la petite plaquette éditée par *La Semaine égyptienne* figurent d'ailleurs plusieurs incitations de l'auteur à faire usage de la vue, comme : « Connais-moi [sic] d'abord avec les yeux, ce poème est une image¹⁶⁰¹ ». Ailleurs il explique que « si je calcule un rêve, je trouve l'image¹⁶⁰² » : la découverte et la trouvaille, chères aux surréalistes autant que les images, pouvant offrir un accès au rêve, clos à toute tentative de « calcul ».

« Mes images sont tout ce que mes yeux ont vu dans la rue », écrit Jabès dans un texte renvoyant au recueil, et où il explique : « ma chanson, je la veux à l'image de tout ce qui m'a déçu dans le monde tout près de ce que j'ai aimé¹⁶⁰³ ». Les renvois au champ sémantique de la vision concernent aussi le domaine de la photographie, comme dans le poème « Kodak », où l'auteur s'adresse à un « photographe à la solde » : « Tu résouds [sic]/ l'opération du noir. [...] Toi qui donnes à la pellicule [sic]/ le soleil de l'image¹⁶⁰⁴ ». Le premier poème, bien qu'il s'agisse d'une « lettre inachevée¹⁶⁰⁵ », l'auteur tient à « la fixer [...] dans l'album », ne serait-ce que « puisqu'elle

¹⁵⁹⁷ Il s'agit de la première lettre envoyée par Max Jacob à Edmond Jabès, le 4 décembre 1933, comme il apparaît dans *Lettres de Max Jacob à Edmond Jabès*, Alexandrie, éd. du Scarabée, 1945, ensuite rééditées, augmentées d'un nouveau texte : Milan, All'insegna del pesce d'oro, 1989, puis Pessac, Opales, 2003, p. 23.

¹⁵⁹⁸ Edmond Jabès, *Les Pieds en l'air*, Le Caire, éd. La Semaine Égyptienne, 1934, p. 7.

¹⁵⁹⁹ Nous analysons ce dessin plus loin, voir *infra*.

¹⁶⁰⁰ Tel est le titre de ce poème d'Edmond Jabès, *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁰¹ Edmond Jabès, « Éros nu et saisi », *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶⁰² Edmond Jabès, « Mathématiques », *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁰³ Edmond Jabès, « Boîte aux lettres. À propos de *Les Pieds en l'air* », *op. cit.*

¹⁶⁰⁴ Edmond Jabès, « Kodak », *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁰⁵ Edmond Jabès, « Une lettre, si tu veux », *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 10.

est l'une des images de la série de mon âme¹⁶⁰⁶ ». La première « image de l'album », c'est-à-dire le poème figurant en ouverture du recueil, anticipe la tonalité que va prendre le discours amoureux dans *Les Pieds en l'air*, dont il en est le fil rouge : il s'agit d'un amour cruel, d'une passion définie comme « fougueuse » :

Les veines de mon corps en se distendant cherchent à se libérer du sang qu'elles portent en elles et qui les brûle dans sa course...
Je suis la lumière lancée par deux phares d'automobile qui se fuient... Fuir...
Pourquoi as-tu ri si féroce avec cette bouche que j'ai tant baisée ?
Ton rire, c'est notre adieu, tu l'as jeté sur moi comme une vitre et les bris qui sont restés ont fait une entaille cruelle dans mon cœur...¹⁶⁰⁷

La souffrance jusqu'à la mort y est dite avec les champs sémantiques de la brûlure et de la coupure, proches de l'univers tourmenté de Mayo. La construction des vers, assez élémentaire, ainsi que la clôture du poème, nous ramènent pourtant à un accent enfantin, plus tendre, qui est encore celui de tout le recueil : « C'est que, loin de toi, j'ai peur, comme ces petits enfants qui cachent leur tête sous les draps de leur lit quand on les laisse seuls dans la chambre obscure...¹⁶⁰⁸ », où est encore évidente la référence à la technique du développement photographique. Ce poème d'ouverture contient également le titre du recueil : « Maintenant, *les pieds en l'air*, je console mes larmes avec des histoires drôles, car tu ne seras plus là, toi...¹⁶⁰⁹ ».

Ce sont ces « histoires drôles » qui justifieraient le qualificatif de « surréaliste » donné parfois à cette plaquette. Nous en avons d'emblée un exemple significatif, tiré de ce même poème et reprenant un objet cher à Lautréamont : « La vie use de la machine à coudre et fait des sacs pour étouffer les rêves¹⁶¹⁰ ». Dans un registre sémantique proche est l'exemple choisi par Georges Henein

¹⁶⁰⁶ *Idem.*

¹⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 9

¹⁶⁰⁸ *Idem.* D'autres exemples de ces effets de style que nous définirions comme immatures : « L'air est piqué de miel./ L'amour, quel beau centre/ avec tout autour le ciel » (« Rondelle, *ibidem*, p. 40) ; « La vache regarde le train passer en bougeant la queue... Et le chien aboie. Les arbres toussent... Et moi, je pleure tes yeux.../ Et dans l'air, les ondes hertziennes font des révérences au Bon Dieu./ Et... Et... Et... Que de "Et"... Eh ! Tant mieux » (« J'en ai fait de voyages », *ibidem*, p. 33) ; « Chantez, nuit... Je garde au cerveau quelque voile... au cœur quelque vision d'étoile.../ Dieu m'a dit : Cherche le ciel sur terre./ J'en reviens plus triomphant qu'un roi./ Le ciel que je rapporte, mon aimée, c'est toi... » (Voix lactée, *ibidem*, p. 39) ; « Es-tu sourd que tu cours sans entendre, amour ?/ Je t'appelle, je t'appelle nuit et jour... Tu cours toujours. Es-tu sourd, ô mon amour ? » (« Le coup dur », *ibidem*, p. 39).

¹⁶⁰⁹ Edmond Jabès, *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 10. Nous soulignons.

¹⁶¹⁰ *Idem.* Nous faisons référence à la très célèbre phrase de Lautréamont dans les *Chants de Maldoror*, *Œuvres complètes*, Paris, éd. Guy Lévis Mano, 1938, chant VI, p. 256 : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », reprise par André Breton dans *Manifeste du surréalisme*, Paris, éd. du Sagittaire, 1924, rééd. dans André Breton, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 339.

dans le compte-rendu qu'il en fera dans les pages d'*Un Effort* : « Les étoiles renversent des sacs de petits pois/ Leur pluie est un nuage/ Je suis une éponge¹⁶¹¹ ». Encore, nous lisons ailleurs : « Ton cœur sonne à la porte et ton rêve est parti que tu n'as pas saisi¹⁶¹² ». De cet esprit décalé, voire avant-gardiste, est retenu néanmoins surtout le goût pour les calembours, pour les jeux de mots, le plus souvent basés sur des simples assonances. Quelques extraits à titre d'exemple : « Muses, vous m'amusez : – Je musarde. [...] Mais, j'aime les arts. (Tiens ! un lézard sur le mur)¹⁶¹³ » ; ou encore : « sous les nuages au manteau d'hermine, j'aère ma mine¹⁶¹⁴ ». Parfois les vers prennent la forme d'une comptine, comme celle-ci autour des sonorités en [s] : « Six sots sous sautent dans ce seau. O quels sauts que ceux-ci. [...] Ils dorment, mais saouls sautent encor [sic] et dans ce seau sonnent leur rêve immense, les six sots sous l'or¹⁶¹⁵ ». Finalement, la littérature et la poésie sont des amusements bien connus dans les salons mondains, et le jeune Jabès n'échappe finalement pas à la mode, même s'il dit se moquer des « honnêtes disciples pour la défense de l'invention artistique, littéraire et Cie [...] reven[ant], sans doute, d'une classique réunion mondaine¹⁶¹⁶ ».

Même si de tels « passages basés sur des rapprochements phonétiques sont évidemment moins heureux », selon l'avis de Georges Henein, qui fait pourtant du recueil un compte-rendu sinon élogieux, sûrement encourageant, dans les pages d'*Un Effort*, l'écrivain égyptien lui réserve un accueil indulgent : « mais la valeur de l'ensemble suffit à les absoudre¹⁶¹⁷ ». Le jeune polémiste salue surtout la liberté dont Jabès a su faire preuve : « se libérant de la servitude inséparable de l'Ordre classique, il laisse son inquiétude s'exprimer en un chaos d'images le plus souvent autonomes¹⁶¹⁸ ». L'avis de Henein trouve à l'intérieur même du recueil sa confirmation, quand Jabès écrit : « si tu t'étonnes des figures qui t'ont voulu édifier, alors, tu touches au propre de ma

¹⁶¹¹ Edmond Jabès, « Nuit d'été », *Les Pieds en l'air*, op. cit., p. 44 ; cité par Georges Henein, « Les Livres. *Les Pieds en l'air* par Edmond Jabès », *Un Effort*, n° 59, janvier 1936, p. 22.

¹⁶¹² Edmond Jabès, « Sous la lampe », *Les Pieds en l'air*, op. cit., p. 17.

¹⁶¹³ Edmond Jabès, « Les Quat' z'arts », *Les Pieds en l'air*, op. cit., p. 12.

¹⁶¹⁴ Edmond Jabès, « Panorama », *Les Pieds en l'air*, op. cit., p. 15.

¹⁶¹⁵ Edmond Jabès, « Le cœur qui t'appartient », *Les Pieds en l'air*, op. cit., p. 15.

¹⁶¹⁶ Edmond Jabès, « À propos de *Les Pieds en l'air* », op. cit.

¹⁶¹⁷ Georges Henein, « Les Livres. *Les Pieds en l'air* par Edmond Jabès », op. cit.

¹⁶¹⁸ *Idem*. Voir la reproduction du compte-rendu dans les annexes iconographiques : image 75.

personne¹⁶¹⁹ », en revendiquant donc son originalité et en assumant l'effet déroutant qu'une telle parole poétique allait très probablement produire en Égypte, d'incompréhension, voire de moquerie. Parce que, finalement, il avoue : « je ne sais plus bien ce que j'écris.../ Ni ce que j'ose...¹⁶²⁰ », alors qu'il a conscience du fait que quand « j'envoyais mon âme aux nuages [...] j'étais heureux d'être détaché du monde¹⁶²¹ ». De ces « figures », Jabès en parlera en 1945 : « Je cherchais un monde, étranger au nôtre, que j'épelais dans l'ivresse. Il se confondait avec la chambre nue et noire qu'étoilaient les mots du poète en état de grâce¹⁶²² ».

La recherche poétique du jeune Jabès prenant clairement la forme de « une quête exubérante des mots¹⁶²³ », Max Jacob, dans les lettres qu'il échange avec « l'apprenti » poète égyptien, se montre « pleinement sensible à l'inexpérience de son correspondant¹⁶²⁴ » et ne lésine pas sur les conseils à propos de la composition de sa poésie. En recevant la plaquette à Paris, avec la dédicace de Jabès : « En toute admiration/ Ces petits poèmes et ce petit livre/ À Max Jacob qui a tenté le bonheur en riant...¹⁶²⁵ », Jacob répond avec une lettre où il se dit flatté et où il fait part à Jabès de quelques remarques à propos de son style : « Je crois que la poésie "jeu" a fait son temps et que l'on attend un poète à la fois averti et grave, mais faites ce que vous sentez¹⁶²⁶ ». Ou encore, pendant l'été 1934 : « Je suis heureux d'apprécier votre fougue, votre émotion, votre fougue-émotion ; mais un cri n'est pas une œuvre. J'ai peur que les mots en liberté soient un peu démodés... ». Le poète moderniste exhorte vivement le jeune égyptien à pousser ses recherches poétiques au-delà du jeu de mots et de l'immédiateté de l'expression, à étudier (l'œuvre d'Apollinaire, par exemple), à tendre vers une majeure exigence envers son inspiration littéraire qui pourrait déjà être à elle seule un gage de qualité : « Cherchez davantage. [...] Soyez difficile avec vous-même. [...] Soyez profond et non

¹⁶¹⁹ Edmond Jabès, « Éros nu et saisi », *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶²⁰ Edmond Jabès, « Dans le vague blanc et noir », *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶²¹ Edmond Jabès, « Je suis enterré au Vieux Caire », *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶²² Edmond Jabès, préface à l'édition de 1945 de Max Jacob, *Lettres à Edmond Jabès*, *op. cit.*, rééditée dans *Lettres de Max Jacob à Edmond Jabès*, Pessac, Opales, 2003, p. 19.

¹⁶²³ Steven Jaron, « Jacob, mon ange qui brûle », avant-propos à la réédition des *Lettres de Max Jacob à Edmond Jabès*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶²⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹⁶²⁵ Datée du 30 janvier 1934, cette dédicace se trouve dans le fonds Joseph Pérard/ Max Jacob de la Bibliothèque municipale de Lyon, comme indiqué par Steven Jaron, *ibidem*, p. 8.

¹⁶²⁶ Max Jacob, lettre à Edmond Jabès, le 13 mai 1935, *ibidem*, p. 26.

bizarre. Voyez Éluard. [...] Surveillez-vous¹⁶²⁷ ». Edmond Jabès, beaucoup plus tard, reconnaîtra que Max Jacob lui aura « appris à être [lui]-même, c'est-à-dire *différent*¹⁶²⁸ », nous imaginons déjà des poètes à la mode dans le milieu francophone d'Égypte.

Le jeune Georges Henein, quant à lui, revendique la nécessité d'une telle poésie : pour lui, ces poèmes sont « autant d'exclamations impérieuses de l'être, autant de secousses venues des profondeurs¹⁶²⁹ ». Alors que dans son compte-rendu du recueil *Arrhes poétiques* il considérait que « Monsieur Edmond Jabès ne semble pas se décider à une surréalité totale. Il garde encore pas mal d'attaches avec la raison raisonnante¹⁶³⁰ », six mois plus tard Henein se refuse d'étiqueter d'aucune manière la poésie de son compagnon « essayiste » : « Ni futuriste, ni surréaliste, mais avant tout lui-même. Edmond Jabès a replacé la poésie sur ses pieds¹⁶³¹ », en se référant au titre du recueil et en suggérant donc celle qui serait pour lui la vraie place de la poésie : « en l'air », loin du monde contingent et de ses spectacles affligeants. Un des aspects les plus déplorables de cette civilisation faite de bienséances et d'apparences que Henein abhorre, c'est sans aucun doute l'obéissance aveugle à tout ce qui est partagé et communément admis, comme l'opinion publique et la presse. Ayant souvent été mis à mal par les journalistes littéraires égyptiens, les recueils d'Edmond Jabès, même plusieurs mois après leur publication, sont l'occasion pour Georges Henein pour s'opposer à l'*establishment* culturel :

il n'est pas trop tard, à mon gré, pour parler de ces poèmes qui, parus il y a plus d'un an, se sont vus charcutés, amputés ou simplement dédaignés par la critique locale ou ce qui, hélas, en tient lieu. On est à la rigueur excusable de critiquer un ouvrage qu'on a négligé de lire. On cesse de l'être quand on maltraite un livre qu'on a oublié de comprendre¹⁶³²

Écrivait le jeune polémiste à propos de *Les Pieds en l'air*. Quant à *Arrhes poétiques*, le recueil que

¹⁶²⁷ *Ibidem*, p. 28-29.

¹⁶²⁸ Edmond Jabès, *Du désert au livre : entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Pierre Belfond, 1991, p. 28.

¹⁶²⁹ Georges Henein, « Les Livres. *Les Pieds en l'air* par Edmond Jabès », *op. cit.*

¹⁶³⁰ Serge Ghonine, « *Arrhes poétiques* par Edmond Jabès », *Un Effort*, n° 55, juin 1935, p. 24.

¹⁶³¹ Georges Henein, « Les Livres. *Les Pieds en l'air* par Edmond Jabès », *op. cit.* Edmond Jabès même, dans son texte « À propos de *Les Pieds en l'air* », *op. cit.*, écrivait en juin 1934 : « qu'il y ait un art qui se nomme *Classique*, un autre *Romantique*, d'autres encore *Surréalistes*, *Dédaïstes* [sic], *Futuristes*, ou ce que vous voudrez, qu'il y ait des êtres qui les représentent avec une étiquette au dos de leur veston, comme dans les vestiaires, cela m'est égal ».

¹⁶³² « Et c'est ce à quoi se sont employés nos Brunetièrre de quartier au nombre desquels il faut ranger un infatigable travailleur de la véranda, Monsieur Georges Dumani », précise Henein, *idem*. Le journaliste, dans *La Bourse égyptienne*, n° 76, 17 mars 1935, p. 7, se disait par exemple « très embarrassé pour porter un jugement quelconque sur le contenu de ce petit livre ». En laissant juger les lecteurs, il concluait : « ils comprendront... peut-être ».

Jabès publie en février 1935 aux éditions de La Semaine égyptienne, Georges Henein/ Serge Ghonine écrit : « Voilà une tentative qui mérite mieux que le public du Caire », puisque ces poèmes « appellent l'attention et la sympathie des amis de l'anormal, des partisans de l'insolite, des habitués de la vision dirigée au-delà du mur ingrat de l'apparence¹⁶³³ ». Jean Moscatelli, des années plus tard, décrira ainsi ce petit recueil : « acte de foi de jeunesse où, sans se départir d'une légère ironie, [Jabès] s'expliquait ainsi avec ceux que déroutait sa poésie d'alors, débordante de jongleries et de jeunesse espiègle. Au rêve à perpétuité, il opposait le réveil avec ses joies et ses déboires¹⁶³⁴ ».

Les réserves de Henein concernent encore cet aspect de légèreté de certains jeux verbaux, pouvant ne pas être si éloignés dans leur démarche des « mots en liberté » futuristes : « le danger de tels vols d'essai c'est qu'ils peuvent facilement tourner au petit jeu inoffensif et toléré où croupit actuellement Son Excellence feu Marinetti et sa suite de jeux séniles », essaie de mettre en garde son collègue « essayiste » Georges Henein. Déjà dans *Les Pieds en l'air*, les jeux avec les mots sont parfois à eux seuls le prétexte à l'éclosion du poème, comme c'est le cas en particulier pour le poème « Le cœur qui t'appartient¹⁶³⁵ ». « La poésie est dans chacun de nos mouvements et le poète est celui qui arrive à s'en rendre compte », écrit Jabès « à propos de *Les Pieds en l'air*¹⁶³⁶ ». Ainsi, « le crabe et le jongleur peuvent être pris en exemple¹⁶³⁷ » pour ses cabrioles poétiques ressemblant en effet aux sauts d'un singe joueur, comme il le dit dans « Poésie » :

Poésie, corde élastique
avec un singe au bout
qui monte et qui descend
et dont le mystère est un saut¹⁶³⁸.

Nous ne savons pas comment Edmond Jabès et Mayo ont effectivement collaboré pour l'édition de cette plaquette ; sans avoir recours à des témoignages ou à des documents d'époque

¹⁶³³ Serge Ghonine, « *Arrhes poétiques* par Edmond Jabès », *op. cit.*

¹⁶³⁴ Jean Moscatelli, *Poètes d'Égypte*, *op. cit.*, p. 198.

¹⁶³⁵ Edmond Jabès, « Panorama », *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶³⁶ Tel est le titre d'un texte d'Edmond Jabès publié dans *La Semaine égyptienne*, n° 23-24, 30 juin 1934, p. 18.

¹⁶³⁷ *Idem.*

¹⁶³⁸ Edmond Jabès, « Poésie », *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 14. L'extrait du poème est publié également en clôture de « À propos de *Les Pieds en l'air* », *op. cit.*, en guise d'illustration de ce propos : « Je n'ai jamais prétendu à la *béatitude* de l'image, pour la bonne raison qu'il n'est pas besoin d'atteindre à la *béatitude* pour donner une image de poésie... ».

corroborant cette hypothèse, il est toutefois possible d'apercevoir dans les dessins de Mayo accompagnant les poèmes de Jabès – probablement déjà écrits, puisque certains avaient été publiés en revue bien avant la publication de la plaquette¹⁶³⁹ – des renvois, des éléments rappelant le poème en question, auquel on peut se référer puisque le dessin et le texte portent le même titre. Dans ce cas donc, du poème et du dessin « Poésie¹⁶⁴⁰ », nous pouvons imaginer que Mayo a choisi une image présente dans le texte, celle de la partie centrale du poème que nous venons de citer, et qu'il a voulu offrir un paysage à la scène évoquée, en le remaniant et en le déformant à sa manière. Dans un paysage lunaire flotte en effet un masque primitif, ou le vestige d'un visage simiesque à considérer le nez large, la bouche avancée aux dents encore visibles, qui est parasité et traversé par une forme rappelant le corps d'un serpent, ou plus probablement la « corde élastique » du poème, montant jusqu'au ciel. Le ciel chargé, les bords déchiquetés de ce qu'on dirait être des falaises, rendant l'image du « saut », sont rendus par des pans de motifs géométriques, donnant l'impression de nuages bas, orageux, dans une ambiance postapocalyptique. « Le mystère » évoqué dans le poème est également l'impression laissée au lecteur à la vue de ce dessin, et des autres de Mayo, enrichis sans cesse d'éléments troublants, difficilement identifiables, incompréhensibles.

Dans le cas de la composition « Syrinx¹⁶⁴¹ », formée par le poème et le dessin du même nom, publiés côte à côte, le seul élément repris du poème est la figure vide et pleine de la main, uniquement reconnaissable à la forme des cinq doigts qu'elle recrée. La main est sans aucun doute l'élément récurrent du poème (répété à cinq reprises, dans les variantes « tes mains » et « mes mains », enrichi par la répétition de « tes doigts », puis « nos doigts », et la variation « tes ongles »), un poème qui s'ouvre pourtant sur l'image musicale : « J'ai soufflé dans tes doigts comme dans cinq flûtes¹⁶⁴² ». Le titre et la répétition rythmée de l'élément musical, évoqué à chaque vers

¹⁶³⁹ Le poème « Syrinx », par exemple, avait été publié dans *La Semaine égyptienne*, n° 14-15, 31 mars 1932, p. 15, soit deux ans avant la publication du recueil par le même éditeur.

¹⁶⁴⁰ Edmond Jabès, *Les Pieds en l'air*, op. cit., p. 8 ; dessin à la page 14. Voir la reproduction du dessin et du poème dans les annexes iconographiques : image 76. Tout comme les autres dessins insérés dans la plaquette, « Poésie » porte l'inscription « Mayo 33 » ; seul « Dimanche » ne porte pas de date.

¹⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 26-27.

¹⁶⁴² *Ibidem*, p. 26.

(« flûtes », « les sons », « les notes », « je compose », « chanson », « murmurée », « j'ai chanté », « un cri étouffé », avec le refrain « musique » qui clôt ou ouvre sept des neuf vers composant le poème) font de ce texte une « chanson d'amour murmurée dans la main¹⁶⁴³ ». Pourtant, dans le dessin de Mayo, aucun élément ne représente ou évoque le domaine de la musique, indubitablement difficilement représentable par un vocabulaire volontairement non figuratif et si déroutant comme celui de l'artiste du Canal. Une tête peut certes être identifiée dans le dessin, formée par des éléments incongrus et bizarres ; encore un paysage symbolique, cette fois pourtant paisible, évoqué par des vagues, un bateau à rames, peut-être des poissons. Sur tout, on remarque les formes de deux mains peu réalistes : l'une se dessinant par le contour formé par un ruban peut-être de peau, ou une épiluchure, l'autre, d'une autre forme, mais comme son négatif, remplie de signes amassés : une roue, une flèche, une silhouette humaine...

Dans le cas du dernier dessin publié dans la plaquette *Les Pieds en l'air*¹⁶⁴⁴, accompagnant le poème « Dimanche¹⁶⁴⁵ », son interprétation, rendue plus simple par le choix d'une composition plus lisible, est de plus guidée par une inscription en bas du titre du dessin, venant signifier le lien avec le texte : « Tu peux me dire "adieu", je te dirai "adieu" ». En effet, le « je » et le « tu » du poème sont rendus par deux corps, stylisés en fantoches de fantaisie, visibles un de face et un de dos, se faisant face et se trouvant des deux côtés d'un obstacle infranchissable comme un cours d'eau, ou une route. Ce qui semble significatif, c'est le choix de la matière remplissant ce cordon qui les sépare : un amas de lettres de l'alphabet, reconnaissables, et symbolisant les paroles incomprises ou non dites qui signifient la distance dans tout rapport à autrui. Dans le poème de Jabès, elles seraient la cause de la fin d'un rêve d'amour : « Le rêve s'est déroulé comme l'épiluchure d'une pomme/ sous le couteau tranchant que nos deux mains tenaient. / Le fou l'a jeté aux ordures¹⁶⁴⁶ ».

¹⁶⁴³ *Idem.*

¹⁶⁴⁴ Quatre illustrations et la couverture double sont signées par Mayo, la plaquette comptant une quarantaine de poèmes.

¹⁶⁴⁵ Edmond Jabès, *Les Pieds en l'air*, *op. cit.*, p. 46-47.

¹⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 46.

Le succès de l'exposition de ses œuvres et la collaboration avec la presse permettent à Mayo de faire enfin un voyage en Grèce, sur les traces de ses origines. Entre l'Égypte et la Grèce, c'est une période de réflexion fertile et de travail intense, que Mayo continuera à Paris, où il peut revenir en 1935, aidé par un ami mécène. Il y fait la connaissance de Jacques Prévert¹⁶⁴⁷ et collabore à « l'agit-prop » du groupe « Octobre »¹⁶⁴⁸. Simone de Beauvoir se souviendra des réunions de « la bande à Prévert » au café « Flore » :

Le Flore avait ses mœurs, son idéologie ; la petite bande de fidèles qui s'y rencontraient quotidiennement n'appartenaient ni tout à fait à la bohème ni tout à fait à la bourgeoisie ; la plupart se rattachaient, de manière incertaine, au monde du cinéma et du théâtre ; ils vivaient de vagues revenus, d'expédients ou d'espoirs. Leur dieu, leur oracle, leur maître à penser, c'était Jacques Prévert dont ils vénéraient les films et les poèmes¹⁶⁴⁹.

Mayo retrouve la ville, les amis, complètement changés, l'art ayant cédé le pas au politique. En écho à la tension politique que la France vit, à la guerre d'Espagne, Mayo peint de grandes compositions représentant des combats et des luttes, des scènes de guerre, symbolisées par exemple par des coups de bâtons. Son nouveau langage pictural teinté de violence s'illustre également dans la presse : dans *Les Volontaires*¹⁶⁵⁰, ses scènes de carnages ont une tribune pendant plusieurs mois¹⁶⁵¹. Dans la même veine d'un « art impliqué », il participe à l'exposition *L'Art Cruel* avec des dessins inspirés par le sadisme. L'exposition, organisée par Jean Cassou, rassemblant de

¹⁶⁴⁷ Yves Courrière rapporte que, lors de leur première rencontre en 1935, Prévert avait dit à Mayo : « Le mot d'ordre maintenant, c'est vive la joie, vive l'amour ! », dans *Jacques Prévert, en vérité*, Paris, NRF/ Gallimard, 2000, p. 454 ; propos déjà rapporté par Danièle Gasiglia-Laster dans les « Notes préparatoires » à Jacques Prévert, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992-1996, tome II.

¹⁶⁴⁸ L'agitation et la propagande étaient les buts de cette troupe de théâtre ouvrier qui s'inspirait directement de la Révolution d'octobre 1917, d'où son nom. Formée vers 1932, active jusqu'en 1936, elle met en scène les faits saisissants de la lutte ouvrière de ces années. Avec une « féroce allégresse », elle secoue la société bourgeoise, sous l'impulsion de Jacques Prévert, devenu leur « directeur de conscience », selon le témoignage de Jean-Pierre Le Chanois paru dans *Le Temps des cerises*, Arles, Actes Sud, 1996.

¹⁶⁴⁹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, NRF/ Gallimard, 1960, citée dans Danièle Gasiglia-Laster, *Jacques Prévert, « celui qui rouge de cœur »*, Paris, Séguier, 1994, p. 132.

¹⁶⁵⁰ Revue mensuelle dirigée par Renaud de Jouvenel, le nouveau mécène de Mayo, en apparence un magazine d'informations artistiques, littéraires et politiques. On y retrouve les noms de Tristan Tzara, Pierre Unik, Roger Caillois, Henry de Montherland, entre autres. Fondée avec la volonté que « les principaux articles seraient consacrés à la défense de la paix », selon les mots de son directeur (*Confidences d'un ancien sous-marin du parti communiste français*, Paris, Julliard, 1980, p. 25), le premier numéro, paru le 1^{er} décembre 1938, portait le titre : « Bilan d'une défaite ». L'équipe antimunichoise du journal avait entrepris de « faire [le procès] du nazisme et aussi des démocraties capitulardes », comme l'écrit Philippe Lamour, en voulant publier l'édition intégrale en français de *Mein Kampf* d'Hitler, comme rapporté par Patrick Linhardt et Olivier Philipponat, *Roger Stéphane, enquête sur l'aventurier*, Paris, Grasset, 2004, p. 104.

¹⁶⁵¹ Dans le numéro de mai des *Volontaires*, 2^e année, n° 6, figurent encore des dessins de Mayo. Sans avoir pu consulter une collection complète de la revue, nous pouvons affirmer qu'elle publia son 9^{ème} et dernier numéro en août-septembre 1939.

nombreuses œuvres ayant pour sujet la guerre civile¹⁶⁵², voulait favoriser « le développement d'une nouvelle peinture d'histoire inspirée par les événements contemporains¹⁶⁵³ ».

Dans son nouvel atelier à la villa Seurat, Mayo a comme voisin l'écrivain Henry Miller¹⁶⁵⁴, avec lequel il se lie d'une amitié durable et qui, selon ses propres mots, « réussit à raccrocher quelques espoirs dans mes pensées par son exemple et son talent à transformer la vie en merveilles¹⁶⁵⁵ ». Selon Sam Bardaouil qui s'appuie sur le témoignage d'un fils de Mayo, « ce fut Miller qui un jour à Paris présenta Mayo à Nimr quand, par hasard, les trois se trouvèrent dans un restaurant des alentours¹⁶⁵⁶ ». Amy Nimr, considérée comme l'une des plus importants artistes peintres de l'Égypte contemporaine, compte à son actif plusieurs expositions à Paris et à Londres à la fin des années 1930. Vers 1937, elle s'installe pour une courte période à la Villa Seurat, comme nous pouvons lire dans un article de Marie Cavadia paru dans *La Semaine égyptienne*. Elle y travaille à des œuvres qui font affirmer à la poète francophone : « ici, le surréalisme est voulu, prémédité et accompli¹⁶⁵⁷ ». Cavadia et Nimr animeront deux importants salons au Caire, et seront toutes les deux proches du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », soutenant ses actions et exposant leurs œuvres avec ses membres.

Mayo expose au Salon des Surindépendants en 1936 et 1937, avec d'autres membres de l'Atelier 17, qu'il avait commencé à fréquenter lorsqu'il cherchait à explorer les capacités que la

¹⁶⁵² Elle avait eu lieu à Paris, à la Galerie Billiet-Vorms, du 17 décembre 1937 au 6 janvier 1938, comme indiqué dans *L'art face à la crise : 1929-1939*, actes du 4^e colloque d'histoire de l'art contemporain ayant eu lieu du 22 au 25 mars 1979 à l'Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1980, p. 65.

¹⁶⁵³ Pierre Georgel, *Jean Cassou (1897-1986), un musée imaginé*, catalogue de l'exposition à la Bibliothèque Nationale de France, galerie Mansart, du 17 mars au 18 juin 1995 ; cité par Gisèle Sapiro, « Le musée imaginé de Jean Cassou », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 48, octobre-décembre 1995, p. 150-152.

¹⁶⁵⁴ Située au 101, rue de la Tombe-Issoire dans le XIV^e arrondissement de Paris, la Villa Seurat était une cité d'artistes constituée de maisons basses et d'ateliers, devenue la plaque tournante de nombreux intellectuels d'avant-garde à la fin des années 1920 et 1930. Henry Miller résida au n° 18 probablement à partir de 1934, quand il publia, d'abord en France, son chef d'œuvre *Tropique du Cancer*. Pendant cette période, il écrira *Tropique du Capricorne*, *Max et le phagocytes*, et fréquentera l'écrivaine Anaïs Nin. Pour plus d'informations, voir Douglas Stone, *Henry Miller and the Villa Seurat Circle*, Irvine, University of California Press, 1973.

¹⁶⁵⁵ Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine, op. cit.*, p. 71. Henry Miller écrira à Mayo, lettre du 17 mars 1967 : « Je me souviendrai toujours de vous, mon cher Mayo, pas seulement pour les choses que vous m'avez dites mais pour un certain regard dans vos yeux [...] », extrait publié en français dans Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine, op. cit.*, p. 28 ; *in extenso* et en anglais dans *Mayo : 50 ans de dessins, op. cit.*, p. 134.

¹⁶⁵⁶ Entretien de l'auteur avec Yanni [sic] Malliarakis, le 2 novembre 2015 à Paris, cité dans Sam Bardaouil, *Surrealism in Egypt, op. cit.*, p. 168.

¹⁶⁵⁷ Marie Cavadia, « Une exposition d'Amy Nimr », *La Semaine égyptienne*, n° 3-4, 11 février 1937, p. 16.

gravure lui offrait. Ce nouveau langage pictural et ces recherches techniques s'accompagnent d'une tentative de rapprochement avec l'art abstrait, qui « m'aurait sûrement desséché – avouera plus tard le peintre –, si je n'étais pas reparti passer quelques mois en Égypte où j'ai retrouvé la fenêtre ouverte du paysage¹⁶⁵⁸ ». Après la mort de sa mère en 1938 et le retour dans sa terre natale, il devient évident pour Mayo que sa sensibilité picturale appelait le concours de la figure humaine, « pour ne pas me dessécher dans cette désolation où je m'enfonçais¹⁶⁵⁹ ». Fuyant l'aridité d'expression que le peintre interprète dans des toiles abstraites, en Égypte il se consacre totalement au travail et à son amour pour le désert : s'en suit une exposition à Ismaïlia en mars 1939, encore une fois au « Cercle du Canal de Suez¹⁶⁶⁰ », et - nous imaginons - des échanges avec le nouveau groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », que des écrivains et des artistes un peu plus jeunes que lui venait de former au Caire. Il semble plausible que dans la capitale égyptienne Mayo ait pu fréquenter le salon d'Amy Nimr, dont il avait fait la connaissance à la Villa Seurat : le salon de cette artiste cosmopolite, mariée à un diplomate anglais, était fréquenté également par Jabès, Henein, et d'autres membres du milieu avant-gardiste égyptien.

On peut supposer que cette permanence du peintre en Égypte n'a duré que quelques mois, de la fin de 1938 ou du début de 1939, jusqu'en août de la même année¹⁶⁶¹. Dans cette période où sa peinture se cherche, à cheval entre l'art abstrait et le surréalisme, entre la France et l'Égypte, Mayo peint les emblématiques tableaux *Elle est Bassilhide* (1936), *L'Oiseau* (1937), *Portrait* (1937), *L'union* (1938), *Souvenir de Sonia* (1939)¹⁶⁶², et la grande toile *Coups de bâtons* (1937), qui expose

¹⁶⁵⁸ Mayo : *50 ans de dessins*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁶⁵⁹ Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁶⁰ Voir la reproduction du carton d'invitation à l'exposition dans les annexes iconographiques : image 77.

¹⁶⁶¹ « [Je] revins en France huit jours avant la déclaration de guerre », écrira Mayo dans ses mémoires, citées dans Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine*, *op. cit.*, p. 71. Alain Rustenholz, *Prévert, inventaire*, *op. cit.*, p. 203, situe le peintre, Marcel Duhamel « et aussi une vingtaine de réfugiés politiques espagnols », à l'été 1939, dans le château de l'éditeur Renaud de Jouvanel, qui se trouvait près de Brive. En tout cas Mayo ne pouvait plus se trouver en Égypte en 1941, ni passer les premières années de guerre « au Caire, où il continuera à exposer de manière indépendante » et il ne créera pas non plus « des illustrations, surréalistes ou non, pour certains textes des membres d'Art et Liberté ou leurs affiliés », comme affirmé dans le catalogue de l'exposition *Art et Liberté*, *op. cit.*, p. 216 et p. 21-22, sans l'appui d'aucun document.

¹⁶⁶² Le site de l'Association Mayo mentionne Ismaïlia comme lieu de composition de ce tableau : <http://mayo-peintre.com/best/index.html>, consulté le 3 août 2017. En voir la reproduction dans les annexes iconographiques (image 78).

magistralement un motif, celui de la violence de rue, auquel le peintre revenait au moins depuis 1936, et qu'il retravaillera également plus tard¹⁶⁶³. Dans ces œuvres que nous venons de citer, sensible est l'influence du paysage désertique que le peintre avait l'habitude de fréquenter en Égypte, ou de « la transparence inégalée » du ciel des îles grecques, des « paysages de mer et de rochers où tout est pur et nu¹⁶⁶⁴ » : dans l'absence de décor, sinon extrêmement nu, décharné, de ces images symboliques, voire oniriques ; dans l'omniprésence du fond bleu, d'un teint quasi irréel, rappelant l'éblouissant ciel méditerranéen. Comme dira plus tard la critique Lorenza Trucchi, « dans les tableaux de Mayo brille une lumière zénithale, non pas naturaliste, ni métaphysique, ni onirique, mais une lumière de la mémoire intacte, d'une enfance chargée de bleu¹⁶⁶⁵ ».

Dans *L'Oiseau* ou *Le Portrait*, nous pouvons retrouver des exemples d'êtres n'ayant « rien d'humain, des animaux immatériels qui évoluent dans une fantasmagorie de couleurs », comme Ascar-Nahas décrivait les toiles de Mayo dans les pages d'*Images* en 1930. Dans *L'Oiseau* en particulier¹⁶⁶⁶, le monochromatisme du fond bleu et du paysage désertique à peine nuancé et esquissé en crêtes et pentes raides, crée pour le regard un attrait quasi vertigineux dans les tracés de lignes superposées, composant autant de doigts entrecoupés d'innombrables mains, aux couleurs variées et bariolées, se rappelant réciproquement dans des couches de profondeurs mêlées et incompréhensibles. Entouré des griffes de ces mains sans ongles et aux poignées coupées, un œil s'en détache par une aura céleste, dans laquelle il nous semble entrevoir l'œil de l'oiseau divin de l'Ancienne Égypte, Horus le faucon, l'œil de Râ, pouvant représenter un symbole de renaissance pour Mayo, ayant enfin retrouvé son inspiration dans sa terre natale.

¹⁶⁶³ Comme les nombreux dessins reproduits dans *Mayo : 50 ans de dessins*, *op. cit.*, p. 31, 45, 67, en témoignent. Voir la reproduction dans les annexes iconographiques du tableau et d'un dessin de Mayo datant de 1936 et reprenant le même sujet (images 79a et 79b). À ce propos, la référence directe aux violences policières auxquelles le peintre aurait assisté en Égypte, faite dans le cartel descriptif du tableau *Coups de bâtons* (1937) de l'exposition *Art et Liberté* au MNAM « Georges Pompidou », nous semble pour le moins partielle, les coups de bâtons étant à notre avis le symbole des tensions politiques et sociales en acte à cette époque, plus que la référence aux bâtons utilisés par la police égyptienne « pour disperser les foules en colère ». De plus, le site de l'Association Mayo ne mentionne pas de lieu pour la composition de ce tableau : <http://mayo-peintre.com/best/index.html>, consulté le 3 août 2017.

¹⁶⁶⁴ Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁶⁵ Lorenza Trucchi, *Momento Sera*, 20 avril 1968. Nous traduisons.

¹⁶⁶⁶ Voir la reproduction du tableau dans les annexes iconographiques : image 80.

Quant à *Portrait*¹⁶⁶⁷, ce tableau illustre exemplairement la « désarticulation de membres » à laquelle faisait référence Mayo quand il appelait le recours à la figure humaine contre le « dessèchement » qui aurait représenté pour lui l'art abstrait. Dans cette œuvre, comme dans beaucoup de dessins¹⁶⁶⁸ reprenant ce type de composition totalement arbitraire du corps humain, aucune proportion ni aucune logique ne sont respectées : une cuisse se trouvant sur une épaule à laquelle une oreille est adossée, de la même taille, alors que l'autre jambe entoure le bras en premier plan, qui tient à son tour dans la main le coude de l'autre bras et le pied de la jambe qui dépasse ce qui reste de la tête, symbolisée par une sphère qui n'en est qu'un simulacre. Giancarlo Vigorelli, soulignant le caractère fondamentalement grec de la peinture de Mayo, mais d'une Grèce qui n'est ni l'Hellade de Chirico ni l'Acropole, explique que « de ces marbres on dirait qu'il ait seulement tiré et gardé les vides d'air, à tel point que dans certaines toiles de 1937-1938 c'est comme s'il avait transposé en peinture les blocs aériens d'Arp¹⁶⁶⁹ ». L'énigme que la vision de ses œuvres suscite n'est pas que surréaliste, malgré les références à Chirico ou à Magritte, ainsi que son onirisme, mais bien plus ancien, physiologique pourrait-on dire, selon la lecture du critique que nous venons de citer. On dirait que la paix du désert, son silence, la propreté du ciel d'Orient, a fait resurgir chez Mayo un univers qu'il avait entrevu dans les toiles de son ami peintre Sima, quelques années auparavant à Paris.

¹⁶⁶⁷ Voir la reproduction du tableau dans les annexes iconographiques : image 81.

¹⁶⁶⁸ Ce « jeu » de la « désarticulation de membres » et, selon un procédé similaire, de la compénétration des corps, a donné en effet d'intéressants résultats particulièrement dans les dessins, dont nous signalons, dans *Mayo : 50 ans de dessins*, *op. cit.*, ceux reproduits : p. 23, 26, 32-33, 56, 66, 70, 79, 95, 149, et celui reproduit à p. 92 reprenant le thème du tableau *Dessin cruel*, visible dans l'exposition *Art et Liberté* et reproduit dans le catalogue, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶⁶⁹ Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine*, *op. cit.*, p. 36. La référence est aux sculptures de Hans Arp (1886-1966), peintre, sculpteur et poète fondateur avec Tristan Tzara du dadaïsme.

Le surréalisme de Mayo, sculpture du rêve

Juste avant le début de la guerre Mayo retourne de nouveau à Paris, mais la nouvelle de l'arrivée des Nazis l'arrête : Mayo propose à quelques amis, dont Prévert, Brassai, le couple Trauner, juifs hongrois tout comme le compositeur Joseph Kosma, Sylvia Bataille, Lacan, d'aller se réfugier dans la vaste propriété viticole de son père, à Jurançon, tout près de Pau¹⁶⁷⁰. Ensuite, à partir d'avril 1943, c'est en Provence qu'il collabore avec Prévert, Trauner et Kosma à l'écriture du film *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné, dont il exécute également les costumes, « peut-être les plus réussis du cinéma français¹⁶⁷¹ », selon Jacques Damase. Une collaboration régulière commence avec Marcel Herrand pour les décors et les costumes de théâtre et de cinéma, dans un milieu où d'ailleurs toute la famille Malliarakis baignait. Il collabore donc à de nombreux films, dont *Les Portes de la Nuit*¹⁶⁷², *La Fleur de l'âge*, aux Ballets de Paris, il illustre *L'Étranger* de Camus chez Gallimard et le recueil *Histoires* de Prévert et Verdet en 1946¹⁶⁷³. Camus et Prévert participent à leur tour au catalogue de l'exposition personnelle *Jeux de mains*¹⁶⁷⁴, organisée en juin-juillet 1948 à la galerie Dina Vierny, au 36 rue Jacob à Paris¹⁶⁷⁵, qui obtient un bon succès révélant un peintre surtout obsédé par la figure humaine et la communion entre les êtres.

¹⁶⁷⁰ « La généreuse hospitalité de Mayo et de son père – qui ouvrit sa cave à cette bande hétéroclite – fit de ces quelques semaines passées dans les Basses-Pyrénées une joie de tous les instants », selon la reconstruction riche de détails d'Yves Courrière dans *Jacques Prévert, en vérité, op. cit.*, p. 453. Prévert et Brassai écrivent en effet à Trauner : « Nous avons été très bien reçus par Mayo et les Margaritis [la femme de l'acteur Gilles Margaritis est la sœur du peintre Mayo] », comme rapporte Alain Rustenholz dans *Prévert, inventaire, op. cit.*, p. 211. Danièle Gasiglia-Laster raconte, dans sa biographie *Jacques Prévert, « celui qui rouge de cœur », op. cit.*, p. 148, l'exode du groupe d'amis : « Mayo descend en voiture avec Mme de Saint-Exupéry, et les amis arrivent trois jours après : ils ont [...] voyagé, via Orléans, à pied, en auto-stop, en camion, en autobus et même, pour la plus grande partie du trajet, sur un affût de canon de 155 ». Sur cette même page on peut observer une photo de Mayo « en Gandhi », en 1942.

¹⁶⁷¹ Jacques Damase, « Un des derniers poètes de la peinture », dans Patrick Waldberg, *Mayo, op. cit.*, p. 54.

¹⁶⁷² Le scénario du film avait été inspiré à Prévert par un ballet de Roland Petit, *Le Rendez-vous*, représenté au théâtre Sarah-Bernhardt le 15 juin 1945, écrit par Prévert sur les musiques de Kosma. Mayo avait conçu les costumes, Brassai les décors photographiques, Picasso le rideau de scène, comme racontent Danièle Gasiglia-Laster, *Jacques Prévert, « celui qui rouge de cœur », op. cit.*, p. 188, et Yves Courrière, *Jacques Prévert, en vérité, op. cit.*, p. 531.

¹⁶⁷³ Le volume comportait trente poèmes de Prévert, trente poèmes de Verdet, et trente et un dessins de Mayo. Dans la réédition de 1948 les textes avaient été augmentés ; en 1963 le recueil devient chez Gallimard *Histoires et d'autres histoires* : l'ouvrage à trois, puis à deux, est devenu le quatrième recueil de Prévert, seul.

¹⁶⁷⁴ Camus avec un poème court reproduit dans *Mayo : 50 ans de dessins, op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁷⁵ Le catalogue de l'exposition *Art et Liberté, op. cit.*, p. 22, fait référence à une exposition de Mayo à la galerie Nina Dausset, dans l'après-guerre. Nous imaginons qu'il s'agisse d'une erreur, due à une possible ressemblance des noms des galeristes. De plus, Sam Bardaouil et Till Ferrath en font « l'indicateur du cercle étroit de relations personnelles et professionnelles communes » entre Mayo et Ramsès Younane, qui avait exposé à la galerie Nina Dausset au printemps 1948.

Tout en lui permettent de vivre aisément, ce travail s'accompagne pour Mayo d'une profonde dépression, qu'il essaie de surmonter avec un premier séjour à Rome, en 1949. Il y peint de nombreux paysages, et entreprend des recherches et des études où il expérimente une décomposition des couleurs qui rappelle les impressionnistes : « je retrouvai la rêverie qui prend lorsque dans une tapisserie on ne s'occupe pas du dessin mais du jeu des trames¹⁶⁷⁶ », racontera le peintre des années plus tard. En 1954 Howard Hawks le veut pour *La Terre des Pharaons*¹⁶⁷⁷, tournage qui le fait retourner en Égypte pendant quelques mois, où il exposera, au Caire et à Alexandrie. Il projette même de s'y établir, mais l'arrivée de Nasser au pouvoir signifiera pour sa famille la confiscation de la maison et de tous leurs biens. En 1956, l'association des Amitiés françaises lui organisera une exposition au Caire, comme supposé par Daniel Lançon¹⁶⁷⁸. L'hypothèse faite par Sam Bardaouil d'un « cercle étroit de relations personnelles et professionnelles communes¹⁶⁷⁹ » avec les membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », en particulier avec un des majeurs peintres, Ramsès Younane¹⁶⁸⁰, semble tout à fait fascinante ; il serait néanmoins important de l'étayer avec des documents d'époque dont nous ne disposons pas, ou pas encore.

À la fin des années 1950, les films à costume se faisant plus rares avec l'arrivée au cinéma de la « Nouvelle Vague », Mayo revient enfin exclusivement à la peinture en 1959. Dans ses voyages, en Grèce, en Italie, en Égypte, Mayo recherche la vision du paysage, des pierres colorées, des touches de lumière ; au travers de cette nouvelle perception du monde, il crée des tableaux qui combinent des jeux d'éclats de la mosaïque et des fragments de peinture. L'importante exposition à la galerie La Cours d'Ingres de 1959 est accompagnée d'un catalogue présenté par André Pieyre de Mandiargues. Nous pouvons y lire :

¹⁶⁷⁶ Mayo : *50 ans de dessins*, *op. cit.*, p. 147.

¹⁶⁷⁷ Alexandre Trauner était chargé des décors, et ce fut probablement lui qui réclama Mayo pour ce tournage.

¹⁶⁷⁸ Par initiative d'Edmond Jabès, selon Daniel Lançon, *Jabès l'égyptien*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁶⁷⁹ Sam Bardaouil et Till Ferrath, *Art et Liberté*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁸⁰ Peintre, théoricien de l'art, traducteur, essayiste, Ramsès Younane (1913-1966), pose les bases du surréalisme en Égypte avec son essai en arabe « Le but de l'artiste contemporain » (1938). En 1947 il participe à l'exposition internationale du surréalisme à Paris et en mars 1948 se tient son exposition particulière à la galerie La Dragonne. Pour plus d'informations, voir *infra* et se référer à la notice biographique en annexe.

Fascinant est le jeu de miroirs auquel depuis longtemps se livrent la mosaïque et la peinture. [...] C'est à une très simple création du monde que nous assistons, par le jeu de petites particules colorées qui se groupent dans des cadres élémentaires, comme il fut, sans doute, à l'origine des trois règnes de la nature. L'amour ni l'humour ne sont étrangers à cette création¹⁶⁸¹.

Quelques années plus tard, en préfaçant le catalogue de l'exposition personnelle que la Galleria Annunciata de Milan consacra à Mayo en 1981, l'écrivain reviendra sur l'effet saisissant produit sur lui par ses œuvres, sur « cette foison charnelle que Mayo fait jaillir et s'épanouir sur des blocs de pierre taillés en rochers sauvages¹⁶⁸² ». En effet, il constate que « *Les Métamorphoses* d'Ovide sont illustrées ici presque inconsciemment par la main du peintre¹⁶⁸³ ». Dans une atmosphère fantastique profondément originale qui suscite des comparaisons avec celle de Max Ernst ou de René Magritte, Mayo « fait surgir des visages de rêve, il évoque ou suggère des forêts, des danses. Une féerie de la lumière fait vibrer l'espace¹⁶⁸⁴ ». Mais sa démarche perturbante, faite de doute et d'absurde, diffère de celle de Magritte car il n'existe pas pour Mayo de fissure entre le réel et le fantastique, entre ce qui est logique de ce qui ne l'est pas. « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième Chant », demandait Lautréamont, dont la poésie déconcertante sert de matrice fondamentale à la vision onirique que Mayo exprime du monde sensible. Comme le dit Georges Henein de l'auteur des *Chants de Maldoror*, en voulant « affirmer la médiocre importance du prétexte extérieur par rapport à l'intention lyrique », pour Lautréamont comme pour Mayo « l'homme, la pierre, l'arbre sont des matières de même ordre, de même valeur, de même intensité¹⁶⁸⁵ ». Mais dans le monde mouvant, fluide de Mayo, « échappant au contrôle et à l'approbation de la raison¹⁶⁸⁶ », les sentiments et les sensations sont scrutés jusque dans « les tressaillements les plus telluriques » et sont transposés pourtant avec mesure et ordre, dans une lumière « brillante, intacte, impitoyable¹⁶⁸⁷ ».

¹⁶⁸¹ *Ibidem*.

¹⁶⁸² Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine, op. cit.*, p. 24. Sans plus de précisions, nous supposons qu'il s'agit du texte de présentation du catalogue, par Jean-Marie Dunoyer, *Mayo : mostra personale*, Milan, Centro Annunciata, 1981, pour l'exposition qui avait eu lieu du 27 mars au 23 avril.

¹⁶⁸³ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁴ Raymond Cogniat, *Le Figaro*, 18 novembre 1959.

¹⁶⁸⁵ Georges Henein, « Bilan du Mouvement Surréaliste », *Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 8, octobre 1937, p. 647, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 367.

¹⁶⁸⁶ *Idem*.

¹⁶⁸⁷ Lorenza Trucchi, « Le Misteriose ragioni del cuore nel surrealismo di Mayo », *Terzocchio*, 6^{ème} année, n° 16, janvier

Au printemps de l'année suivante, Mayo participe à la grande exposition au Musée Galliera du *Salon des peintres témoins de leurs temps*, dont le thème annuel était « la jeunesse ». Deux expositions sont organisées dans son nouvel atelier du boulevard Montparnasse en 1963 et en 1964. Cette dernière année voit également sa participation, avec le groupe du Grand Jeu, à l'exposition organisée par Patrick Waldberg et Max Ernst, *Le Surréalisme : sources, histoire, affinités*, à la Galerie Charpentier¹⁶⁸⁸. Cette année-là, Jacques Damase considère que Mayo « arrive à présent au rang des représentants les plus importants d'une école très particulière entre le surréalisme, le réalisme et la poésie pure¹⁶⁸⁹ ». Un autre critique souligne encore la poésie de ses œuvres : « chaque toile de Mayo est une proposition poétique à la fois agressive, déroutante et envoûtante¹⁶⁹⁰ ». Apparitions, analogies, métamorphoses, dédoublements, imbrications... rien n'est effectivement impossible dans cette peinture déroutante. Le plus souvent, le corps humain est « aimablement décomposé » dans des membres qui « se cherchent, se lient et se fondent attirés par un tendre désir de symbiose¹⁶⁹¹ », comme l'explique Lorenza Trucchi. Doué pour les métamorphoses, Mayo sait transformer une créature en paysage, donner à un paysage la palpitation d'un corps. Ainsi, les veines d'un plancher en bois deviennent chez lui les traits mouvants d'un visage, déconcertant pour sa présence constante à côté, au-dessous, derrière, les mouvements ignorants des hommes. Si d'hommes et de femmes il peut bien s'agir, nous les voyons comme l'apparition parfois fulgurante de présences qui ne sont que reflets de feuillages, ombres mouvantes du vent sur un tissu, souvenirs d'un sein dans les nœuds d'un arbre. Ou encore, silhouettes féminines dans les briques d'un mur, rotondités parmi les rochers, ou, magiques, portes s'ouvrant sur l'inconnu dans une forêt de peupliers. Les titres des œuvres de Mayo de cette période sont significatifs de cette compénétration du végétal avec le minéral et l'animal : *L'œil vague*, *Les œufs du rêve*, *La visite*.

1980, p. 16. Nous traduisons.

¹⁶⁸⁸ L'exposition, considérée par Patrick Waldberg comme l'ensemble le plus complet et le plus riche d'art surréaliste qu'on ait montré à ce jour, comptait cent cinq exposants, comme on peut lire dans le compte-rendu de l'exposition fait par G. Charensol dans *La Revue des deux mondes*, mai 1964, p. 127-132.

¹⁶⁸⁹ Jacques Damase, « Un des derniers poètes de la peinture », dans Patrick Waldberg, *Mayo, op. cit.*, p. 54 (déjà dans *Maison et Jardin*, septembre 1964).

¹⁶⁹⁰ Michel Roquebert, *La Dépêche de Midi*, 20 novembre 1964.

¹⁶⁹¹ Lorenza Trucchi, « Le Misteriose ragioni del cuore nel surrealismo di Mayo », *op. cit.*, p. 16.

À la fin de 1966 Mayo s'installe dans la célèbre rue des artistes de Via Margutta, à Rome, et l'année suivante une importante monographie lui est consacrée par l'Institut éditorial italien, préfacée par Henry Miller¹⁶⁹². Après des expositions personnelles à Rome, Bologne et Turin, Mayo revient à Paris en 1970, où l'on remarque encore que sa peinture est « celle d'un homme qui a une grande expérience de l'envers du visible. [...] Des procédés fort intelligents de suggestion permettent au peintre de dire son mot sur l'au-delà de l'apparence », lit-on dans *Combat*¹⁶⁹³. En 1973 une grande rétrospective lui est consacrée à la Galerie Annunciata de Milan de Bruno Grossetti : le catalogue est préfacé par Patrick Waldberg, qui salue dans son œuvre « un univers d'enchantement ». À travers ce qu'il appelle « la mise en doute du réel visible¹⁶⁹⁴ », les peintures de Mayo sont « discrètement métaphysiques et porteuses de cette réalité intérieure qui n'est en fin de compte perceptible qu'à ceux qui ont reçu le don de double vue », grâce à « l'œil du dedans¹⁶⁹⁵ ». Selon le critique, « la peinture de Mayo n'est pas seulement celle d'un inventeur de formes ou de fondateur d'école. Chacune de ses œuvres porte le signe d'une promesse qui retient et charme comme peuvent le faire les produits d'une âme vouée à la poésie qui, en fin de compte, est le Réel absolu¹⁶⁹⁶ ».

En octobre-novembre 1974 Mayo participe à l'exposition *Phases*, organisée par Édouard Jaguer au musée d'Ixelles, en Belgique. Figurant à côté de Wifredo Lam, du vieux compagnon du Grand Jeu Maurice Henry, de Mesens et de Dotremont, Mayo fait partie ainsi d'un groupe d'artistes qui se revendique solidaire de la révolution surréaliste¹⁶⁹⁷. En effet, sa présence sur la scène artistique des années soixante-dix semble privilégier en Mayo la figure d'un des plus inconnus peintres surréalistes, à découvrir, lui qui n'avait jamais fait partie du groupe d'André Breton. En 1975-1976 il participe aux expositions : *Rituel surréaliste*, à la galerie des Grands Augustins à

¹⁶⁹² Avec des textes de Cesare Vivaldi, qui refuse de considérer Mayo comme un peintre de « métamorphoses » : « comment peut-on parler de métamorphoses pour celui qui considère les trois règnes, l'animal, le minéral et le végétal, parfaitement identiques dans leur "valeur" et interchangeables ? », Bruno Grossetti, *Mayo, op. cit.* Nous traduisons.

¹⁶⁹³ M. Ben Milad, *Combat*, 23 novembre 1970, cité dans *Mayo : 50 ans de dessins, op. cit.*, p. 149.

¹⁶⁹⁴ Patrick Waldberg, *Mayo, op. cit.*, p. 6.

¹⁶⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁹⁷ « Révolution dont nous persistons, cinquante ans après le premier manifeste de Breton, à nous vouloir solidaires, parce qu'en elle toute autre révolution est impliquée », écrit Edouard Jaguer dans l'introduction au catalogue.

Paris, à celle sur la mythologie surréaliste à Toulouse, à la collective *Quattro maestri del surrealismo*, avec Maurice Henry, Jacques Herold, Georges Papazoff, à la galerie Annunciata de Milan. Encore en 1977, quand il expose à la X^e Quadriennale nationale d'art dans le rayon des artistes étrangers ouvrant en Italie¹⁶⁹⁸, il est remarqué pour sa proximité avec le surréalisme : dans le journal *L'Avanti*, il est « le grec-parisien Mayo, union singulière de décors surréalistes et d'éclaircies méditerranéennes¹⁶⁹⁹ », dont « il émerge le fait fondamental de sa capacité à conjuguer *l'idée et la peinture*¹⁷⁰⁰ », peut-on lire dans le catalogue du prix Michetti de 1977. Nous y lisons encore : « et si d'un côté Man Ray, Magritte, sont dans l'air et visitent cordialement l'atelier de Mayo, ils sont à la paire avec lui... mais le mélange de classique et de bourgeois, de marbre et de bretelles, de colombes et de journaux, c'est aussi à lui¹⁷⁰¹ ». Comprenons dans cette argumentation que « la peinture » qu'on reconnaît en Mayo est bien la peinture « classique », faite de marbre, de colombes. Et c'est là justement la singularité de son art, qui le rend finalement irréductible à toute catégorisation ou inscription univoque dans un courant, même dans celui d'un art post-surréaliste¹⁷⁰². C'est que son imagerie est « *puissamment sculptée* dans l'espace de l'imaginaire¹⁷⁰³ », qu'on peut déceler « une sorte de familiarité avec les modèles » procédant de « un humanisme plus traditionnel¹⁷⁰⁴ ». Son originalité, et sa liberté, dérivent précisément d'une ambiguïté revendiquée qui le place dans une constante position « entre » : entre France et Égypte, entre surréalisme et classicisme même, ce qui lui a valu d'être considéré comme « un surréaliste ancien¹⁷⁰⁵ ». Son évident goût pour une figuration minutieuse, quasi photographique, le ferait compter parmi les tenants d'un « retour à la tradition », alors que les rencontres insolites qui s'opèrent dans ses

¹⁶⁹⁸ À côté d'artistes comme Alexander Calder, Alberto Giacometti, Wifredo Lam, Roberto Matta, le peintre gréco-égyptien, qui figure dans la liste des artistes invités comme « Antonio Mayo », expose cinq tableaux récents au Palazzo delle Esposizioni de Rome.

¹⁶⁹⁹ Sandra Giannattasio, *L'Avanti*, 24 juin 1977, cité dans *Mayo : 50 ans de dessins*, *op. cit.*, p. 150. Nous traduisons.

¹⁷⁰⁰ Nous soulignons.

¹⁷⁰¹ Signé M. Venturoli, *ibidem*. Nous traduisons.

¹⁷⁰² Lorenza Trucchi, « Le Misteriose ragioni del cuore nel surrealismo di Mayo », *op. cit.*, p. 15, considère que Mayo est « sans aucun doute, une des personnalités les plus intéressantes de l'art post-surréaliste ». Nous traduisons.

¹⁷⁰³ Jean-Jacques Lévêque, *Les Années folles (1918-1939) : le triomphe de l'art moderne*, Courbevoie, ACR éd., 1992, p. 560. Nous soulignons.

¹⁷⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁰⁵ Par Cesare Vivaldi dans la monographie de 1968, Istituto editoriale italiano, cité dans Lorenza Trucchi, « Le Misteriose ragioni del cuore nel surrealismo di Mayo », *op. cit.*, p. 15. Nous traduisons.

tableaux le rapprocheraient de ceux pour qui la figuration n'est qu'un *médium* apte à faire éclater la logique, perturber le sens ordinaire de l'image. José Pierre, critique d'art spécialiste du surréalisme, expliquera au sujet du surréalisme de Mayo :

Surréaliste, cette peinture l'est par son orientation globale dans le sens du merveilleux, par la référence constante au rêve. [...] La peinture de Mayo milite ouvertement en faveur de la réalisation de nos désirs les plus ardents et les plus lumineux. Ce qui importe avant toute chose, c'est que cette peinture de solitaire existe comme elle existe, qu'elle célèbre si magnifiquement la pulpe des choses, [...] c'est qu'elle porte avec elle, à n'en pas en douter, dans les maisons où elle pénètre, la tendre lumière de ses Métamorphoses comme une incitation permanente au rêve¹⁷⁰⁶.

À ce propos, Mayo explique ainsi son rapport au rêve : « je ne m'attache pas aux côtés étranges du rêve mais à la poésie incontrôlée et incontrôlable¹⁷⁰⁷ » : jamais d'effets donc, dans sa peinture, mais « simplement une calme hallucination¹⁷⁰⁸ ». Mayo peint comme s'il mettait en place un théâtre personnel, immobile, rappelant parfois celui de Chirico, où tout se passerait dans le décor, pour lequel il utilise « le vocabulaire classique de toute scénographie du mystère¹⁷⁰⁹ ». Nous assistons à des visions totalement en suspens, « dans la froideur qui est celle de l'énigme, mais peintes avec volupté¹⁷¹⁰ », selon Élisabeth Vedrenne. En 1978 paraît la monographie *Mayo : jeux de mains, de belles et de vilains*, qui publie *50 ans de dessins*, comme le dit son titre. Les 150 dessins rassemblés sont autant de « reflets d'une existence, de sa poésie et de son théâtre de cruauté¹⁷¹¹ », explique le catalogue publié par Jacques Damase. L'ouvrage réunit également les lettres de ses amis poètes et écrivains, ainsi qu'un court texte manuscrit de Mayo, auquel il donne le titre de « Grec d'Égypte » : « J'ai vécu la vie des peintres à Paris et autour de notre mer. [...] Promenades dans la réalité et dans l'Illusion. [...] Je me suis laissé guider dans ma nuit par le souvenir de la lumière de mon enfance¹⁷¹² », écrit-il.

¹⁷⁰⁶ Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine, op. cit.*, p. 31. Sans plus de précisions, nous supposons qu'il s'agisse du texte de présentation inséré dans le catalogue de l'exposition *Mayo : mostra personale*, qui avait eu lieu à la Galleria Annunciata de Milan du 27 octobre au 22 novembre 1979.

¹⁷⁰⁷ *Mayo, retour d'Italie*, catalogue de l'exposition au Musée des Arts décoratifs, Paris, du 6 octobre au 3 novembre 1986, p. 8.

¹⁷⁰⁸ Élisabeth Vedrenne, *Mayo, retour d'Italie, op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁰⁹ *Idem*, p. 10.

¹⁷¹⁰ *Idem*, p. 16.

¹⁷¹¹ Deuxième de couverture, *Mayo : 50 ans de dessins, op. cit.*

¹⁷¹² Patrick Waldberg, *Mayo, op. cit.*, p. 34.

« Grec d'Égypte », « égyptien parisianisé¹⁷¹³ », ou « grec-parisien », Mayo a suivi une parabole artistique surprenante, mais pas exceptionnelle dans cette Égypte cosmopolite et riche d'échanges, de départs et de retours, d'un univers mouvant et assoiffé de nouveautés et d'art. Les nombreuses présences qui traversèrent sa trajectoire, parfois simplement par hasard, d'autres par pure affinité d'esprit, enrichissent le tableau de la vie d'un peintre toujours en train de suivre le jeu instinctif de son esprit saisissant une image, la déformant et la rendant chargée d'un onirisme qui n'est rien d'autre que l'expression la plus sincère de lui-même, sa créativité étant au service exclusif du « côté sublime et mystique de la vie¹⁷¹⁴ ». Mayo a côtoyé le surréalisme, traversé Le Grand Jeu, mais ne s'est jamais détourné de la liberté qui était pour lui vitale à son art.

¹⁷¹³ Giancarlo Vigorelli, dans Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine, op. cit.*, p. 36. Nous traduisons.

¹⁷¹⁴ Cesare Nissirio, dans Massimo Riposati (dir.), *Mayo, période romaine, op. cit.*, p. 11. Nous traduisons.

Chapitre 3 : Introduction et débats autour du surréalisme en Égypte

Du néo-orientalisme au surréalisme

Je dois au rêve la puissance d'une seconde réalité
Et cette autre moitié de moi où nul n'a parlé.
[...]
Je dois au rêve l'avenir que je n'ai jamais prédit
Si dur qu'il me fut à saisir... [...] ¹⁷¹⁵

Ainsi écrit Edmond Jabès dans une plaquette publiée en 1936 à Paris, ignorée par la plupart des organes de presse égyptiens ¹⁷¹⁶, pourtant au courant de la parution du volume ¹⁷¹⁷. « Les cheveux bleus embarrassés d'azur/ je poursuis le poème... », écrit le jeune Essayiste en ouverture de ce recueil de poèmes courts, sans titre. Nouvel essai dans sa recherche poétique, le poète y exprime la façon dont, « comme une eau, l'obscurité potable, désaltère... ¹⁷¹⁸ » ; *L'Obscurité potable* étant le titre du petit livre paru à Paris, pour l'éditeur des surréalistes et autres modernistes Guy Lévis-Mano. Dans une veine plus intimiste que dans ses recueils précédents mais où le dialogue amoureux reste très présent, le poète écrit l'effet subi par l'inspiration poétique, et sa foi en elle : « la nourriture limpide à laquelle, entier, je crois, / me noie de transparence, ainsi qu'une voix ¹⁷¹⁹ ». L'ambiance nocturne et les références au monde des rêves (« Indulgent le sommeil coud... et le songe qui te vêt se dénude.../ et rien n'est vrai... ¹⁷²⁰ ») font écrire à un autre poète, Ivo Barbitch ¹⁷²¹ :

Cette « obscurité potable » est toute grouillante de rêves [...]. Qu'importe que ce soient des rêves d'amour ! Tous les rêves sont bons si nous mènent vers notre sincérité, vers le dépouillement total des apparences et leur carapace de mensonge. C'est cet émerveillement nocturne, constellé des étoiles d'un véritable « être en soi » vierge de paroles quotidiennes, qui donne toute son émouvance

¹⁷¹⁵ Edmond Jabès, *L'Obscurité potable*, Paris, Guy Lévis-Mano, 1936, p. 11.

¹⁷¹⁶ Daniel Lançon, *Jabès l'Égyptien*, *op. cit.*, p. 134, remarque en effet que Georges Dumani, représentant de l'Égypte à la S.D.N., n'en fait pas mention dans ses articles, où il exprimait son opinion critique vis-à-vis des écrivains modernistes. L'année suivante, dans son compte-rendu « *Paysages intérieurs* par Albert Saltiel », *Le Journal d'Égypte*, 10 juillet 1937, p. 2, il écrira par exemple : « L'auteur ne sacrifie pas aux mièvreries, au surréalisme, aux phrases suppliciées par un esthétisme décadent et dont abusent tant de jeunes écrivains d'Égypte ».

¹⁷¹⁷ Des extraits de *L'Obscurité potable* avaient sans doute été lus lors d'un récital de poésie le 4 décembre 1936 au Caire, mettant « en l'honneur des poètes égyptiens d'expression française » et comprenant entre autres des poèmes de Lévi, Moscatelli, Amy Kher, Robert Blum, est-il écrit dans *Images*, 12 décembre 1936. « La belle mission de deux artistes français » avait permis, selon le titre d'un article d'Edgard Gallad, *Le Journal d'Égypte*, 11 avril 1937, p. 10, de donner à la poésie égyptienne « la place qu'elle mérite dans le courant poétique contemporain ».

¹⁷¹⁸ Edmond Jabès, *L'Obscurité potable*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷¹⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷²⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹⁷²¹ Poète d'origine yougoslave, auteur de plaquettes poétiques publiées par La Semaine égyptienne dans les années d'émergence d'Edmond Jabès. Pour plus d'informations se référer à sa biobibliographie en annexe.

[sic] aux poèmes d'Edmond Jabès, lequel chemine ainsi, lentement mais sûrement, vers l'aube de sa réalité poétique¹⁷²².

Louant « sa joie jeune et vivante¹⁷²³ », le critique approuve la liberté des images d'une charge poétique forte, déroutante aussi, celle que certains rares jeunes admiraient en Égypte aussi, marqués par la nouveauté représentée par les artistes avant-gardistes qui opéraient en Europe. Dans ce groupuscule indéterminé, Georges Henein en particulier, comme nous avons vu, avait eu la force de revendiquer les nouvelles approches artistiques, littéraires, mais aussi culturelles et politiques, que le surréalisme incarnait, dans un milieu culturel égyptien, codifié et statique, réticent à toute innovation. Le 1^{er} janvier 1936 Georges Henein entame une correspondance avec André Breton, en appelant directement au chef du mouvement afin de contribuer à introduire le surréalisme en Égypte :

Des encouragements isolés mais ardents nous invitent aujourd'hui à traiter [le thème surréaliste] de front, à l'étudier dans son essence. Cela nous ne le pouvons qu'avec votre concours. Voici donc ce que je vous propose. Notre revue mensuelle *Un Effort* est prête à consacrer un numéro extraordinaire au mouvement surréaliste. [...] Vous nous fournirez les données capitales du problème, surs ainsi de n'être pas trahis. Nous y ajouterons, en guise de contexte, des considérations subjectives sur les manifestations majeures du surréalisme. [...] Tout ce plan demeure à votre entière discrétion. Acceptez-le ou modifiez-le, refusez-le ou maintenez-le. Vous nous verrez toujours disposés à le réaliser. À mon sens, l'expérience vaut d'être accomplie¹⁷²⁴.

En communiquant à André Breton son souhait et ceux de quelques camarades, Henein veut motiver le chef de file surréaliste au vu des diverses initiatives prises en Égypte : « le signal est donné et il n'est pas question de s'arrêter en route¹⁷²⁵ ». Malgré les réserves de Breton, se disant « un peu las des mises au point écrites que m'inflige sans cesse la diffusion des idées surréalistes dans le

¹⁷²² Ivo Barbitch, « Edmond Jabès, *L'Obscurité potable* (poèmes), Paris », *La Semaine égyptienne*, 11^{ème} année, n° 9-10, janvier 1937, p. 37, qui poursuit : « ce que le poète montre de juvénilité, ou d'incertitude, loin de le desservir donne à ses poèmes un charme et cette musique intérieure sans laquelle les mots écrits ne seraient eux aussi que simple et conventionnelle apparence ».

¹⁷²³ *Idem*.

¹⁷²⁴ Georges Henein, lettre à André Breton, le 1^{er} janvier [1936], inédite (fonds Jacques Doucet). « Un historique du mouvement est moins indispensable qu'une critique rigoureuse des notions centrales dont il se réclame. Une théorie du "hasard objectif" serait la bienvenue. Il y aurait probablement à insister sur l'utilisation du symbole et sur les résultats de l'activité paranoïaque », le conseille Henein, *idem*.

¹⁷²⁵ *Idem*. Il les énumère : « seuls au Caire, les "Essayistes" ont rendu publiquement hommage à la mémoire de René Crevel [...]. Le 31 octobre dernier, j'eus même l'audace de tenir une conférence sur Lautréamont. [...] La vive curiosité des auditeurs m'a largement payé de ma corvée (entendons-nous ! La corvée consiste à placer Lautréamont à portée d'un entendement non préparé à pareille aventure !) Mon camarade Aride Revo m'a relayé, deux semaines plus tard, pour parler du « Rimbaud inconnu » et rectifier les pénibles détournements exécutés par Claudel et Rivière. Bientôt Edmond Jabès expliquera l'œuvre de Max Jacob ». Le courrier de Henein incluait aussi deux extraits de presse, non retrouvés, « l'un venimeux, l'autre médiocre, dont vous penserez ce que vous voudrez », lit-on en *post scriptum*.

monde. Cela finit par être toujours un peu la même chose, cela prend forme dérisoire d'enseignement¹⁷²⁶ », il demande d'être tenu au courant des activités du groupe et « de la situation des idées surréalistes en Égypte », que le chef du mouvement imagine déjà comme une présence forte et prolifique : « Le démon de la perversité, tel qu'il daigne m'apparaître, m'a bien l'air d'avoir une aile ici, l'autre en Égypte¹⁷²⁷ ». Frappé par la pertinence des analyses du jeune Égyptien quant aux possibilités d'action de *Contre-Attaque*¹⁷²⁸, Breton invite le surréaliste cairote à contribuer à « une nouvelle revue surréaliste pleinement indépendante [qui] doit être avant tout de caractère international¹⁷²⁹ ». Proposant un texte que nous ne sommes pas parvenus à identifier, le poète égyptien esquisse la situation dans laquelle il essaye d'introduire une réflexion autour du surréalisme en Égypte :

Vous me demandez de vous adresser un papier sur la situation des idées surréalistes en Égypte. Vous ne m'en voudrez pas de m'abstenir. Il est en effet difficile de rencontrer ici plus d'une vingtaine de personnes connaissant de près ou de loin, plutôt de loin ! le mouvement surréaliste. À Alexandrie le surréalisme risque d'avoir une audience plus honnête, plus scrupuleuse. Mais il demeure l'objet d'une méfiance, d'une hostilité aisément perceptibles¹⁷³⁰.

Dans le contexte plus ouvert aux artistes d'origines et d'horizons différents qu'était le milieu cultivé d'Alexandrie, grâce aussi à l'existence de « L'Atelier » permettant de leur donner une audience et une résonance, *l'Exposition surréaliste A. de Riz* allait en effet ouvrir moins de six mois après, le 28 janvier 1937¹⁷³¹. « Dans les salles de L'Atelier il y a plein d'expositions disparates et

¹⁷²⁶ André Breton, lettre à Georges Henein, Paris, le 8 avril 1936, inédite (fonds Jacques Doucet).

¹⁷²⁷ *Idem*. La citation sera publiée dans un encadré dans *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 2. « Le démon de la perversité a peut-être une aile en Égypte, mais une aile qui bat bien faiblement. Vous n'avez pas idée du paroxysme atteint par les mœurs conformistes des gens ici domiciliés [...] », répond Georges Henein, lettre à André Breton, sans date [mai 1936 ?], inédite (fonds Jacques Doucet).

¹⁷²⁸ *Idem*. « Je sais que les propositions que vous faisiez, quant au rôle que nous pourrions avoir, ont été prises en grande considération, je veux dire très particulièrement retenues [...] En ce qui concerne la méthode à suivre, je suis parfaitement d'accord avec vous. Le secret de sa mise en pratique demeure le grand problème et vous n'avez remarquablement pas exagéré les difficultés particulières qui m'attendaient sur ce plan », écrit Breton à Henein, *idem*.

¹⁷²⁹ *Idem*. Il s'agit sans doute du *Bulletin international du surréalisme*, dont le premier numéro parut à Prague le 9 avril 1935, le deuxième en octobre à Ténérife, le troisième à Bruxelles en août par le groupe surréaliste en Belgique, et le quatrième et dernier par le groupe surréaliste en Angleterre, en septembre 1936. La raison pour laquelle Breton annonce en avril 1936 la fondation de la revue, « dont le premier numéro paraîtra en mai », n'est donc pas claire. Henein, dans une lettre à Breton, sans date [mai 1936?] (inédite, fonds Jacques Doucet), ne connaissant pas la revue propose comme titre « SO4H2 », la formule chimique de l'acide sulfurique, appelé dans le passé vitriol fumant. Une revue littéraire humoristique du même nom avait existé en Roumanie entre avril 1932 et février 1934, sous la direction de Dan Mures, mais nous ignorons si Georges Henein la connaissait.

¹⁷³⁰ Georges Henein, lettre à André Breton, sans date [mai 1936 ?] (inédite, fonds Jacques Doucet). En *post scriptum* l'auteur ajoute : « Quelques camarades (trois + moi-même) me prient de vous féliciter pour la gifle assénée à Ilya Ehrenbourg ».

¹⁷³¹ Dans la brochure originale annonçant les activités de « L'Atelier » pour la « Saison d'hiver 1937 : Programme de ses

curieuses », remarque *Il Giornale d'Oriente* en rendant compte de celle qui se tient dans le *Salon d'Hiver* de L'Atelier, « la salle écartée ou – comment dire ? – la plus intime et convenable à la contemplation » des œuvres d'un certain Angelo de Riz, « un italien qui vit à Paris, venu en Égypte pour se mettre à l'épreuve¹⁷³² ». Elle réunit des dessins, sans doute exécutés en Égypte, quelques toiles, des petites huiles, des « objets plastiques » et des « objets surréalistes¹⁷³³ » probablement emportés de Paris, « idéalement abrité[s] e protégé[s] au-dessous de la devise dubitative et interrogative de Pablo Picasso : – *Tout le monde veut comprendre la peinture ; pourquoi ne cherche-t-on pas de comprendre le chant des oiseaux ?* –¹⁷³⁴ ». Figurant sur le catalogue de l'exposition, cette citation indique que la volonté de l'artiste est à interpréter, selon le correspondant du quotidien italoophone, comme une quête « de la poésie de la *fabula de lineis et coloribus*¹⁷³⁵ », comme une indication de la recherche du lyrisme que le surréalisme faisait sienne.

L'effet sur le public égyptien n'ayant pas l'expérience de manifestations avant-gardistes, de la petite exposition, confidentielle et énigmatique, de De Riz à Alexandrie est celui de la considérer, comme le fait *Il Giornale d'Oriente*, comme « une petite représentation des mystères picturaux que l'Occident envoie au fur et à mesure à l'interprétation de l'Orient¹⁷³⁶ ». Sans doute pour rendre plus accessible cette manifestation artistique de « L'Atelier », ainsi que ce qu'on perçoit probablement comme la dernière mode parisienne quant à la peinture et à la poésie, le programme des « six leçons du Cours consacré à l'Art » annonce, parmi les « témoignages de savants et d'artistes », celui de

activités – expositions, conférences, auditions et concerts » (archives Lançon), dans sa section « Peinture – Expositions », elle figure en première ligne de la liste des expositions du Salon d'Hiver. Suivent les expositions : R. Isola, Rubin, des fresques persanes, des dessins des Maîtres, du miniaturiste Al Rassem, Lehor (maquettes de théâtre).

¹⁷³² Dans l'original en italien : « a provarsi in alcune decine di disegni », dans « Le Mostre dell'Atelier : Angelo de Riz », *Il Giornale d'Oriente*, 5 mars 1937, coupure de presse annotée à la main [par De Riz ?] (archives E. Tomasi). Plus loin le chroniqueur remarque que l'exposition « semble un peu démunie. Et nous pensons qu'elle l'est à cause des ventes effectuées ».

¹⁷³³ *Idem*. Entre guillemets dans l'original. L'article souligne la « très insuffisante exemplification picturale » de De Riz, ainsi que « l'attribut de surréaliste qu'il donne à certaines des œuvres exposées, nous avertit, de toute façon, d'une des formules de recherche du lyrisme inventées quelque part dans le paysage figuratif européen ».

¹⁷³⁴ *Idem*. La citation de Picasso est en français dans le texte.

¹⁷³⁵ Dans l'original en italien est employé le terme de « favola », non en latin.

¹⁷³⁶ *Idem*.

Georges Henein même¹⁷³⁷, justement sur le surréalisme et « à propos de l'Exposition Angelo de Riz¹⁷³⁸ ». Il s'agirait en effet d'« un sujet d'autant plus digne d'intérêt qu'il est débattu par les uns en parfaite ignorance de cause et apprécié par les autres en permanente mauvaise foi¹⁷³⁹ », comme l'écrit Aride Revo/ A. Revaux dans l'encadré de présentation du texte de la conférence que Georges Henein tient d'abord chez les Essayistes, le 4 février 1937, répétée à « L'Atelier » d'Alexandrie un mois après, le 1^{er} mars. Intitulée « Bilan du mouvement surréaliste », elle est radiodiffusée par l'Egyptian State Broadcasting¹⁷⁴⁰, avant d'être publiée dans la très sobre *Revue des Conférences françaises en Orient*, organe supervisé par les autorités culturelles françaises en résidence en Égypte et au Liban¹⁷⁴¹. Le sérieux du cadre de la radiodiffusion d'État et de la revue officielle subventionnée par le gouvernement français ne correspond guère à l'insoumission inscrite dans l'*incipit* du discours du jeune Essayiste invité par « L'Atelier » d'Alexandrie :

Mesdames, Messieurs,

Vous connaissez tous ces kiosques grisâtres et chauves qui abritent tantôt de puissants transformateurs, tantôt des câbles à haute tension, et sur les parois desquels une brève inscription vous avertit qu'il y a « Défense d'ouvrir : danger de mort ». Eh bien ! le surréalisme est quelque chose sur quoi une main aux innombrables doigts a écrit en réponse à la formule précédente : « Prière d'ouvrir : danger de vie »¹⁷⁴².

Pour expliquer ce à quoi tient le renouvellement dont « le *jeune* mouvement surréaliste¹⁷⁴³ » est porteur, impliquant « à la fois le sens et l'objet de notre activité spirituelle », Georges Henein résume la volonté du surréalisme dans l'action de renverser les obstacles qui « encombraient et déshonoraient l'art contemporain, en couvrant de sa voix claironnante les écoeurants refrains qui

¹⁷³⁷ *Le Nil*, n° 76, 1^{er} février 1937, publie un article de Georges Henein dont le titre « Surréalisme » nous incite à supposer qu'il s'agisse du sujet de la conférence tenue à L'Atelier d'Alexandrie quelques jours plus tôt. Nous n'avons pas pu consulter ce document en l'état actuel de nos recherches. Une conférence de Henein sur « le surréalisme » avait été annoncée par la *Revue des conférences françaises en Orient*, 1^{ère} année, n° 7, 15 juin 1937, en se réservant d'en publier le texte qui paraîtra finalement dans le numéro suivant, à l'automne.

¹⁷³⁸ « Le surréalisme (à propos de l'Exposition Angelo de Riz) » est le titre de la conférence annoncée dans la brochure « L'Atelier – groupement d'artistes et d'écrivains – Programme de ses activités : saison d'hiver 1937 », dont nous remercions Daniel Lançon de nous avoir permis de la consulter.

¹⁷³⁹ A. Revaux, Introduction à « Bilan du Mouvement Surréaliste - conférence de Georges Henein faite, au Caire, chez "Les Essayistes", le 4 février 1937, radiodiffusée par l'Egyptian State Broadcasting, répétée (avec variantes) à "L'Atelier", à Alexandrie, le 1^{er} Mars 1937 », *Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 8, octobre 1937, p. 645-6.

¹⁷⁴⁰ Une autre conférence de Georges Henein avait déjà été radiodiffusée par l'Egyptian State Broadcasting : « De Bardamu à Cripure », le jeudi 13 février 1936. Le texte fut publié dans *Un Effort*, n° 60, février-mars 1936, p. 1-8.

¹⁷⁴¹ Georges Henein, « Bilan du Mouvement Surréaliste », *op. cit.*, p. 645-654, republié dans *Pleine Marge*, n° 24, novembre 1996, et dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 365-376.

¹⁷⁴² *Ibidem*, p. 645.

¹⁷⁴³ *Ibidem*, p. 647.

tenaient lieu de littérature¹⁷⁴⁴ ». En explicitant d'emblée les domaines d'action du mouvement, il en retrace l'origine à partir des auteurs que Breton, dans le *Manifeste du surréalisme* en 1924, considérait comme précurseurs : Arthur Rimbaud, Lautréamont et Alfred Jarry, sur lesquels Henein avait déjà « eu l'audace¹⁷⁴⁵ » de tenir des conférences¹⁷⁴⁶. Réunis en tant que « adversaire[s] intransigeant[s] de[s] forme[s] d'oppression¹⁷⁴⁷ » que représentent la famille et la religion, leur « superbe leçon d'irrespect » signifie la valeur de leurs œuvres en tant que « prémisses[s] du mouvement surréaliste¹⁷⁴⁸ », puisque porteuses des « germes de cette poésie surréaliste alimentée par le rêve, l'hallucination et les coïncidences prodigieuses que distribue le hasard¹⁷⁴⁹ », selon la relation de Georges Henein, très riche en citations et exemples. Dans une volonté, en premier lieu, d'élucidation, Georges Henein expose le passage du « nihilisme violent » des artistes réunis dans le groupe dadaïste, ayant fait acte de ce qu'il qualifie de « terrorisme littéraire et artistique¹⁷⁵⁰ » au lendemain de la Grande Guerre, à la recherche surréaliste de la « charge explosive » de l'imagination, assumée comme seul moyen de création d'un monde refondé et l'élaboration d'un « homme total ». À travers une révolution culturelle et artistique qui ouvre à la conscience de l'homme les ressources insoupçonnables de son inconscient, l'imagination lyrique est révélatrice, pour Henein et pour les surréalistes, d'une nouvelle création du réel où l'homme et le monde

¹⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 645.

¹⁷⁴⁵ « Le 31 octobre dernier, j'eus même l'audace de tenir une conférence sur Lautréamont », écrivait Georges Henein, lettre à André Breton, le 1^{er} janvier [1936], inédite (fonds Jacques Doucet). Sa conférence aurait rassemblé une cinquantaine de personnes, selon l'auteur qui écrit à Breton : « cinquante dont les deux tiers prosternés énergiquement se constipent vertueusement les oreilles » (lettre sans date [printemps 1936], inédite, fonds Jacques Doucet).

¹⁷⁴⁶ La conférence « Un archange en fureur : le Comte de Lautréamont », dont Gabriel Boctor rend compte en publiant une « fiche d'identité » du poète communiquée par Henein, dans « Activités Essayistes », *Un Effort*, n° 57, novembre 1935, p. 23. Le secrétaire présentait le cycle de conférences « Méconnus et mal connus des lettres françaises » et annonçait celle de Georges Henein sur Jarry, ensuite publiée dans « Alfred Jarry », *Un Effort*, n° 61, avril-mai 1936, p. 2-6. Dans le même cycle de conférences, Aride Revo allait présenter la conférence « Verlaine et Rimbaud, saltimbanques au théâtre de la vie », écrit Gebert, « La prochaine saison littéraire », *Images*, n° 322, 16 novembre 1935, p. 8. Rimbaud était déjà le sujet de nombreuses études, comme le dit aussi le même A. Revaux/ Aride Revo : « il ne se passe pas d'année sans qu'un nouvel ouvrage vienne enrichir la bibliographie rimbaldienne », dans A. Revaux, « Grands et petits faits du mois – Le Mois littéraire », *Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 8, octobre 1937, p. 499, sans doute en référence aussi à la conférence d'Henri Guillemain, titulaire de la chaire de Littérature Française à la Faculté des Lettres de l'Université Égyptienne, faite le 10 mars 1937 au Caire, à la Y.M.C.A. sous les auspices du Comité de la Renaissance de la Culture de l'Université Égyptienne, répétée au Caire à l'A.P.A. (All Peoples' Association) le 15 mars 1937 : « Rimbaud et son mystère », *Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 6, 1^{ère} année, 15 mai 1937, p. 445-464, largement documentée également des articles publiés dans *Le Bosphore égyptien*.

¹⁷⁴⁷ Georges Henein, « Alfred Jarry », *op. cit.*, republié dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 350.

¹⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 351 et 353.

¹⁷⁴⁹ Georges Henein, « Bilan du Mouvement Surréaliste », *op. cit.*, p. 646.

¹⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 648.

seraient enfin unis dans leur capacité commune d'être sources d'images poétiques :

Et puisque, selon le mot de William Blake, « tout existe dans l'imagination humaine », la tâche des Surréalistes sera de susciter cette « féerie intérieure » faite de paysages écartelés, de déserts plantés de mains pensives, de ciels rauques comme la voix des prostituées, de ce qui manque à la nature pour ressembler à notre délire¹⁷⁵¹.

Ces illustrations que le jeune poète présentait comme résultant de l'automatisme psychique et des « récits de rêve », ce que l'écriture automatique que les surréalistes pratiquaient, en la considérant comme « le moteur d'un système de connaissance irrationnelle du monde¹⁷⁵² », laissait « surgir librement [en] phrases-fantômes issues des régions obscures de l'être¹⁷⁵³ », seront effectivement réalisées par les peintres auxquels Georges Henein s'unira dans le groupement « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », comme Ramsès Younane, sans parler de la liberté expressive et déroutantes des œuvres de Mayo connues en Égypte, qui font de la puissance de dislocation de ses « paysages écartelés » une arme de contestation du réalisme et de la logique commune. Si « le rêve, c'est le plus court chemin allant de la médiocrité quotidienne aux rivages du merveilleux¹⁷⁵⁴ », certains tableaux d'Angelo de Riz, dont l'exposition à « L'Atelier » sert d'occasion à Georges Henein pour sa « leçon », ce « ne sont que des instantanées de rêves¹⁷⁵⁵ », les assimilant à certaines toiles de Dali et de Tanguy¹⁷⁵⁶. Dans leurs œuvres, les artistes et les poètes surréalistes « consacrent l'avènement d'une nouvelle représentation visuelle de l'homme », comme André Breton l'indiquait dans « Position politique de l'art d'aujourd'hui » :

¹⁷⁵¹ *Idem.*

¹⁷⁵² *Ibidem*, p. 653.

¹⁷⁵³ *Ibidem*, p. 648.

¹⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 649.

¹⁷⁵⁵ *Idem.* Henein se réfère ici en particulier aux tableaux *Mirage retrouvé* et *Alcôve publique* d'Angelo de Riz, dont nous n'avons pas pu retrouver de trace. La première œuvre est néanmoins reproduite en noir et blanc dans le texte de la conférence, *ibidem*, p. 653, puis dans *Al-Tattawor*, n° 3, mars 1940, p. 43 : se reporter aux annexes iconographiques pour sa reproduction, ainsi que pour la citation de Henein la concernant (image 82). Nous avançons un doute quant à l'exactitude du titre, considérée la description insérée dans « Le Mostre dell'Atelier : Angelo de Riz », *Il Giornale d'Oriente, op. cit.*, d'une toile à huile au titre *un passage* : « (nous voulons respecter le *u* minuscule du catalogue) c'est un couloir en perspective qui s'enfonce, côtoyé par une vision marine. La vision d'un lieu pictural, sur lequel procèdent des pinceaux très subtiles, afin de concrétiser le schéma du dessin, par voilures, au désir ou à l'intention lyrique » (nous traduisons).

¹⁷⁵⁶ La photographie d'un « objet surréaliste » par Yves Tanguy illustre le texte : *De l'autre côté du pont*, à côté de la reproduction de la sculpture *L'étreinte* par Jacques Lipchitz, d'une œuvre de Julio Gonzalez (voir *infra*, note 1502) et du tableau triangulaire de Giorgio de Chirico *L'angoissant voyage ou l'Enigme de la Fatalité*. La publication est illustrée également d'œuvres de Man Ray : un portrait d'André Breton au crayon, une photographie de Paul Éluard, le photogramme d'un film représentant Robert Desnos sortant d'une séance de sommeil hypnotique, en plus de deux œuvres de Kamel Telmisany et d'Angelo de Riz (voir *supra*).

l'art est appelé à savoir que sa qualité réside dans l'imagination seule, indépendamment de l'objet extérieur qui lui a donné naissance. [...] Tout dépend de la liberté avec laquelle cette imagination parvient à se mettre en scène et à ne mettre en scène qu'elle-même¹⁷⁵⁷.

Dans le contexte conservateur et académique égyptien, nouveau et frileux à toute expérimentation ou « cérébralité » avant-gardiste, une telle déclaration devait résonner comme inconcevable et absolument révolutionnaire. Afin de mieux l'expliquer, Georges Henein développe son explication des « interférences inouïes de la matière et de la pensée, du concret et de l'abstrait, du songe et de la réalité¹⁷⁵⁸ » que le surréalisme établit, comme il avait commencé à l'explicitier un an auparavant dans « Résurrection de l'objet¹⁷⁵⁹ », dans le style poétique qui lui est propre :

Détentrice d'une infinité de formes virtuelles, [la chose] n'est, elle-même, qu'une forme inachevée qui subsiste en nous, pareille à un foyer d'où rayonneront à l'appel de la mémoire mille interprétations délirantes s'agrégeant et se dispersant, se doublant et se dédoublant sans repos. Ce n'est pas la sensation directe qui passe dans le tableau, qui s'y installe. Ce sont les restes de sensations privées de tout support, coupées de leurs racines, ces restes *semblables aux hiéroglyphes que la mer grave dans le sable* et découvre après chaque reflux, c'est de cette lie du réel que l'imagination va s'emparer. S'arrachant aux décors familiers, fuyant les apaisantes variations sur un même thème [...], le peintre surréaliste s'efforce de récupérer l'image fabuleuse d'un monde englouti¹⁷⁶⁰.

L'intellectuel égyptien explicite les buts du mouvement, parlant d'une libération des régimes répressifs de la « ségrégation binaire » qui opposerait la perception de la représentation, le rêve de la veille, la pensée de l'action, et élargit « le sens du progrès moral » que le surréalisme représente à ses yeux à toute personne en ayant connaissance, comme les membres de « L'Atelier » formant son auditoire à Alexandrie, les jeunes Essayistes au Caire, le public visitant les expositions d'Angelo de Riz ou de Kamel Telmisany, les gens qui écoutaient ses propos à la radio :

L'expérience surréaliste engage non seulement ceux qui y participent mais aussi les témoins impassibles qui assistent à son développement. Elle engage non pas notre sort matériel, mais notre devenir. Car il est vrai qu'à chaque élargissement du champ de sa conscience, correspond une position nouvelle de l'homme devant la vie¹⁷⁶¹.

En concluant ce « bilan du surréalisme » par une mise au point concernant les mouvements

¹⁷⁵⁷ André Breton, « Position politique de l'art d'aujourd'hui – Conférence de Prague du 1er avril 1935 », *Position politique du surréalisme*, Paris, éditions du Sagittaire, 1935, puis Paris, Denoël-Gonthier, 1972, p. 63, cité (avec quelques inexactitudes) dans Georges Henein, « Bilan du Mouvement Surréaliste », *op. cit.*, p. 652.

¹⁷⁵⁸ Georges Henein, « Bilan du Mouvement Surréaliste », *op. cit.*, p. 653.

¹⁷⁵⁹ « Représentations provoquées par le fonctionnement d'un objet usuel, incorporation d'un désir plus ou moins lancinant à un objet surgi pour en garder la trace. Tels sont les aspects inverses de la politique surréaliste de l'objet », concluait Georges Henein, « Résurrection de l'objet », *op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁶⁰ Georges Henein, « Bilan du Mouvement Surréaliste », *op. cit.*, p. 652-653. Nous soulignons.

¹⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 653-654.

avant-gardistes avec lequel il est souvent confondu – le cubisme, le futurisme – et certains artistes qui lui sont considérés à tort comme assimilés – Jean Cocteau¹⁷⁶², Charles Maurras, Max Jacob¹⁷⁶³, en creusant donc une distance significative avec celui qui se référait au poète du *Fond de l'eau* comme à son mentor, Edmond Jabès¹⁷⁶⁴ –, Georges Henein inscrit dans le sillon surréaliste les jeunes peintres qui étaient en ce moment en train d'exposer en Égypte des œuvres inclassables, révolutionnaires :

L'exposition de Kamel Telmisany, celle d'Angelo de Riz aujourd'hui ont la portée de démonstrations nécessaires, exemplaires. Les sombres figures et les extraordinaires animaux qu'invente Telmisany, les prises de vue fulgurantes, un mur de briques fendant comme la proue d'un navire une nuit peuplée de fantômes, baignée par les eaux calmes d'un bassin, une galerie dont les murailles se changent en nuages, ces choses que nous propose Angelo de Riz reconstituent les multiples phases d'un cauchemar bien plus passionnant et grandiose que la vie domestique¹⁷⁶⁵.

L'exposition du jeune peintre Kamel Telmisany¹⁷⁶⁶ au Caire, sous les auspices des Essayistes, avait effectivement précédé d'à peine deux semaines celle d'Angelo de Riz à « L'Atelier » d'Alexandrie. Cette manifestation artistique, qui semble continuer les modalités du *Salon des Essayistes* – un ensemble d'artistes, dont chacun exposant pendant une semaine – et qui nous prouve que des expositions d'art sont encore organisées par le groupement, s'était tenue du 8 au 14 janvier 1937¹⁷⁶⁷. Elle avait été précédée par l'écriture d'un texte dont le tapuscrit avait sans doute été diffusé lors de l'exposition : le « Manifeste des néo-orientalistes¹⁷⁶⁸ », daté du 1^{er} janvier

¹⁷⁶² Georges Henein avait demandé à André Breton, avec sa collaboration pour *Un Effort*, en janvier 1936, « d'écarter proprement Monsieur Jean Cocteau, que d'aucuns continuent hélas à tenir pour le demiurge de la poésie » (fonds Jacques Doucet).

¹⁷⁶³ Comme Breton l'écrit, lettre à Georges Henein, Paris, le 8 avril 1936 : « M. Max Jacob, vous pouvez m'en croire, est à jeter dans le même panier que M. Cocteau. Il n'y a pas d'œuvre de M. Jacob », ainsi Henein la définit comme « encore plus inconsistante, plus vaine, plus creuse que celle de Cocteau. [...] On qualifie souvent Max Jacob de fantaisiste. Un fantaisiste ? Disons plutôt un clown. Et par surcroît, un mauvais clown », dans « Bilan du Mouvement Surréaliste », *op. cit.*, p. 652.

¹⁷⁶⁴ Edmond Jabès écrira un long poème portant le même titre, *Le Fond de l'eau*, publié au Caire, pour les éditions La Part du Sable, en 1947.

¹⁷⁶⁵ Georges Henein, « Bilan du Mouvement Surréaliste », *op. cit.*, p. 653, passage republié dans un encadré introductif à « L'art en Égypte (V) : Angelo de Riz », *Don Quichotte*, n° 10, 8 février 1940, p. 2, illustré du même tableau d'Angelo De Riz, avec le titre *Mirage*. Voir dans les annexes iconographiques la reproduction de l'illustration en noir et blanc représentant une œuvre de Kamel Telmisany, tirée de « Bilan du Mouvement Surréaliste », *op. cit.* (image 84).

¹⁷⁶⁶ Né en 1915 à Qalyubiyeh, pas loin du Caire, il avait été l'élève de Youssouf al 'Afifi. Pour plus d'informations, voir *infra* et se référer à la notice biographique en annexe. Nous reproduisons dans les annexes iconographiques le détail d'une photographie des membres de la Maison des artistes à La Citadelle, vers 1945, représentant Kamel Telmisany (image 85).

¹⁷⁶⁷ Nous pouvons supposer qu'elle avait eu lieu à la Galerie Friedman & Goldenberg.

¹⁷⁶⁸ Voir dans les annexes iconographiques la reproduction du document original, deux pages tapuscrites, du *Manifeste des néo-orientalistes* : images 86a et 86b, republié dans *Entre Nil et sable*, *op. cit.*, p. 313.

1937. Le peintre égyptien y exprime son idée des objectifs que l'expression artistique devrait avoir en Orient, en reflétant une conception de l'art et de la culture partagée par nombre d'intellectuels égyptiens :

Le but que j'ai poursuivi dans mon travail et que je tâche d'atteindre dans chacune de mes œuvres est celui de parvenir un jour à penser de la même manière que la petite *fellaha* qui façonne dans la glaise « sa poupée et son chameau » [...], et aussi d'atteindre le pensée de l'enfant égyptienne qui « fait » la poupée en étoffes, et l'élévation d'âme de l'artiste primaire qui « finit » la poupée en sucre du *mouled*, avec son caractère propre et sa personnalité et l'imprègne d'art local, *cet Art local que je considère comme le faite de l'art contemporain de notre pays*¹⁷⁶⁹.

La supériorité de l'art « primaire » que des simples enfants et des femmes du peuple pratiquent presque inconsciemment quand elles modèlent la terre ou entrelacent des chiffons, c'est l'objectif auquel l'artiste aspire, afin d'exprimer « son caractère propre » et spécifique, mais tout en considérant « [l]a personnalité » comme inscrite en même temps dans une « pensée » partagée et atavique qui rassemblerait le peuple égyptien tout. Cette unité ancestrale est justement la base, pour Telmisany, sur laquelle bâtir un art nouveau, plus sincère et plus naturel, parce que spécifique et unique, de celui pratiqué jusque-là : « Nous estimons que nos idées et nos sensations personnelles strictement orientales sont susceptibles d'engendrer *un art véritable* pour peu que nous éprouvions un sentiment oriental authentique, *dégagé des conceptions occidentales*¹⁷⁷⁰ ».

En revendiquant la capacité des artistes égyptiens, et plus largement orientaux, à produire un art qui leur soit propre, tout en s'éloignant des techniques, des supports et des conceptions de l'art occidental, l'artiste s'emploie à énumérer des exemples d'arts populaires pour illustrer ce qu'il entend par « sentiment oriental authentique » : « Le grand artiste pour moi, c'est l'obscur artisan qui travaille dans le silence, *loin des influences académiques*¹⁷⁷¹ », explique-t-il.

Cet « art oriental » pratiqué par les différents artisans du pays tire son inspiration de la même source que les premiers Égyptiens avaient ressentie et exprimée de façon si admirable, la même qui inspire la mélodie monotone et immuable dont on discutait tant quant à sa possibilité de fusion avec la musique occidentale, la mélodie qui rythme aussi les pas d'une danseuse du ventre :

¹⁷⁶⁹ Kamel Telmisany, « Manifeste des néo-orientalistes », Le Caire, 1^{er} janvier 1937. Nous soulignons.

¹⁷⁷⁰ *Idem.* Nous soulignons.

¹⁷⁷¹ *Idem.* Nous soulignons.

« c'est encore ce sentiment opprimé et refoulé que la danseuse orientale essaie d'extérioriser par le désordre sensuel de ses mouvements, afin de libérer son être de l'écoeurement qui émane de sa morne existence et de ses traditions séculaires dont elle demeure l'esclave¹⁷⁷² ». La proposition est ici ambivalente : en signifiant que cette tradition dans laquelle s'inscrivent l'artisanat et les arts populaires que Kamel Telmisany est en train de célébrer est la même dont on puisse se sentir prisonnier, surtout si elle est vécue à travers le prisme de la condition féminine, si débattue et en mutation à l'époque des manifestations nationalistes en Égypte, une fracture semble s'ouvrir entre la nécessité de redécouvrir ce que le peintre appelait le « sentiment oriental authentique » et le besoin de se libérer justement de ce qui serait également un « sentiment opprimé et refoulé ». Le refoulement de ce sentiment dériverait du fait que cette « condition d'Oriental » est la cause à son tour d'oppression et de résignation, ce que « la plainte de la sakieh égyptienne¹⁷⁷³ » exprime par son rythme répétitif. D'où les images du « simple », de « l'obscur artisan », du « forçat anonyme », de « l'esclave », travaillant dans l'ignorance et « dans le silence », autant de figures auxquelles le peintre voue son admiration : « survi[va]nt à la succession des âges et des civilisations [...] cet homme nous a transmis le plus pur message de son âme orientale ». Du « premier artiste pharaonique », du tailleur de pierres à Tourah¹⁷⁷⁴, à l'artisan travaillant dans sa boutique au Khan el-Khalili, par exemple, c'est ce savoir-faire ancestral et partagé qui serait le sommet auquel les artistes orientaux devraient regarder, selon Telmisany, pour produire un art digne de ce nom et « de notre pays ».

La tension entre cette mythification¹⁷⁷⁵ des expressions d'art populaire, résultats de traditions

¹⁷⁷² *Idem.*

¹⁷⁷³ *Idem.* La *sakieh* est une roue à eau permettant l'extraction à faible profondeur, mue par traction animale ; c'est le système d'irrigation le plus répandu dans les campagnes égyptiennes. « La sakieh crie » aussi dans un poème que Fernand Leprette avait publié dans *La Semaine égyptienne*, n° 39-40, 15 octobre 1932, p. 9 : « La sakieh », personnifiée encore parmi les éléments de la vie rurale égyptienne également dans un poème au même titre de Jean Moscatelli, tirée d'un recueil publié sans titre et citée dans Jean Desthieux, « Poètes égyptiens de langue française », *Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 15, 2^{ème} année, mai 1938, p. 392 : « Tu saignes l'eau qui t'opprime./ À chaque tour tu bats, tu bats/ Du sang de la terre aratoire/ [...] ».

¹⁷⁷⁴ Situé au sud du Caire, pas loin de Guizeh, ce lieu est connu depuis l'antiquité pour ses carrières de calcaire blanc utilisé dans plusieurs monuments de l'Égypte ancienne.

¹⁷⁷⁵ Kamel Telmisany parle de « l'aboutissement de mythes dont la philosophie nous restera peut-être toujours incompréhensible », *idem.*

millénaires, et l'élan à l'insoumission face à ce même héritage, se lit également et surtout dans la considération finale du manifeste, en référence directe aux œuvres que Telmisany expose chez les Essayistes :

Si vous apercevez dans mes œuvres une expression grave et mystérieuse, je dirais même insolite, en dehors de toute beauté classique, expression qui provient de *ce côté maudit qui existe en moi et qui n'est que le reflet de nos sentiments refoulés d'orientaux*, c'est là ma découverte. Si je parviens seulement à tracer les premiers traits de cet art local nouveau, c'est alors seulement que je me considérerai un artiste¹⁷⁷⁶.

L'originalité que Telmisany revendique face aux « influences académiques », aux « conceptions occidentales », à « toute beauté classique », réside dans une façon très personnelle reconnue par le peintre lui-même comme « insolite, [...] grave et mystérieuse », par rapport à la production conventionnelle, décorative, et finalement banale qu'on pouvait voir dans les Salons ou qu'on allait célébrer dans le pavillon égyptien de l'Exposition Internationale de Paris, quelques mois après. C'est la tentative de « projeter dans [s]es œuvres [...] la créature brune et étrange » à laquelle Telmisany dédie son travail, un être féminin qui représenterait la somme de « la petite *fellaha* », de « l'enfant égyptienne¹⁷⁷⁷ », de la danseuse et même de la *sakieh*, l'outil agricole personnifié et féminisé, toutes des figures d'une expression artistique, populaire et ancestrale, purement orientale, à laquelle le peintre aspire. Pourtant, cette figure récurrente qui est représentée dans ses toiles, brune comme « cette terre [...] de la plaine égyptienne », comme « la glaise » créatrice¹⁷⁷⁸, Telmisany la définit non pas comme naïve et infantile, ni comme sage, porteuse d'une connaissance ancienne, mais plutôt comme « étrange » : elle s'imposerait à lui comme l'émanation de ce « côté maudit » que l'artiste perçoit dans son intériorité propre, et qu'il interprète comme la figuration de ce qu'il appelle les « sentiments refoulés », voire « opprimé[s] », dérivant de la conscience

¹⁷⁷⁶ *Idem*. Nous soulignons.

¹⁷⁷⁷ La fille dont l'artiste aspire à « atteindre la pensée » qui la guide quand elle « "fait" sa poupée en étoffes » (nous soulignons la marque grammaticale signifiant le genre féminin). La *fellaha*, la petite fille de paysans égyptiens, est évoquée dans le même paragraphe en train de « façonne[r] dans la glaise "sa poupée et son chameau" », vestiges des jeux qu'elle ne peut que rêver dans sa réalité d'extrême pauvreté dans laquelle elle et sa famille vivent. Soulignons la réminiscence biblique récurrente chez cet artiste égyptien, de religion copte sans doute.

¹⁷⁷⁸ Remarquons dans le texte, associées à cette note chromatique du cuivre et de la poterie (« le ciseleur de cuivre de Khan el-Khalili », « l'artisan potier de Saïd »), plusieurs références à une tonalité blanchâtre (l'ivoire d'Assiout, le sucre de la poupée du *mouled*, la pierre blanche de Tourah) qui font émerger par contraste les « bruns » et reproduisent les couleurs symbolisant traditionnellement l'Égypte, sa terre fertile et son soleil brûlant.

collective de tout le groupe des « Orientaux »¹⁷⁷⁹ – auquel Telmisany s'adresse¹⁷⁸⁰ – figuration d'une émotion en même temps oppressante et inspirante qui les relie.

Cette conception de l'existence d'émotions « refoulées » d'où naîtrait, de par leur libération et leur « extériorisation » (la danse pour « libérer son être », par exemple), une expression artistique personnelle porteuse de sens et de « un art véritable », montre une claire ascendance psychanalytique et surréaliste, non avouée mais sans doute reconnue, voire influencée, par le meneur d'avant-garde et d'expositions non-conformistes qu'était Georges Henein. L'auteur surréaliste, en rendant compte des actions entreprises au Caire, partage « la trouvaille » représentée par le peintre égyptien également avec André Breton :

On a quand même trouvé moyen de mystifier superbement le public en faisant publier dans tous les journaux des critiques sur l'exposition imaginaire d'un peintre inexistant. Les syndicats des honnêtes gens nous menacent, à ce propos, des pires châtiments. Nous avons également découvert un peintre, très existant celui-là et fort extraordinaire, Kamel Telmisany. Je crois que vous aimerez son art¹⁷⁸¹.

Le caractère extraordinaire de ce peintre égyptien « à part » est expliqué au public par Étienne Mériel, qui avait rendu compte de l'exposition « néo-orientaliste » parlant d'un résultat plutôt « surréaliste » qu'oriental¹⁷⁸², surtout quand il rend compte d'une exposition de Telmisany, avec Kamel William¹⁷⁸³ et Jean Moscatelli, qui se tient en janvier 1938 au Caire, encore sous les auspices des Essayistes. Pour ceux qui, « au premier contact, [ils] ont hurlé, [ils] ont fui, [ils] se sont étonnés qu'on puisse y voir autre chose qu'une sinistre blague ! », dans la peinture de Telmisany, Mériel use d'arguments différents pour « les amener, sinon à la comprendre, du moins à la tolérer,

¹⁷⁷⁹ Le « Manifeste des néo-orientalistes » fait référence à un patrimoine culturel populaire partagé : l'usage de décorer de dessins les façades des maisons des pèlerins du *Hajj*, les représentations populaires des aventures de Abou Zeid el-Hilali et d'El Zanati Khalifa. Le premier est un héros national égyptien du XIII^e siècle, paladin du chiisme, le deuxième était le chef d'armée envoyé par le Gouverneur de Tlemcen combattre les Arabes aux ordres d'El-Hilali, d'où El Zanati Khalifa serait devenu chef de la région de l'actuelle Algérie. Remarquons la marque biographique reliant le peintre égyptien à ce personnage historique : Telmisany signifiant « celui qui vient de Tlemcen », ville au nord de l'Algérie.

¹⁷⁸⁰ Tout en préférant toutefois expliquer, avec une note de bas de page, le signifié du mot « *gheb* : flûte de roseau ». On comprend donc que ce public d'Orientaux était formé finalement au moins partiellement par des locuteurs français, auxquelles l'artiste s'adresse en premier lieu en écrivant son manifeste en français, avec explications « orientalistes ».

¹⁷⁸¹ Georges Henein, lettre à André Breton, Le Caire, mars [1937], inédite (fonds Jacques Doucet). Nous n'avons pas pu retrouver trace de ces articles rendant compte de « l'exposition imaginaire d'un peintre inexistant ».

¹⁷⁸² *La Bourse égyptienne*, 12 mars 1937. Mériel reproduisait le manifeste de l'artiste sur la nécessité d'être « oriental ».

¹⁷⁸³ Le nom Kamal William figurera parmi les signataires du manifeste « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* » en décembre 1938 et parmi les participants à la première exposition de l'Art Indépendant en février 1940. De cet artiste collaborateur de la revue *Al-Tattàwor*, il est possible de voir la reproduction de *Sahabat w rijal* [Des amis et des hommes, nous traduisons] dans la première parution de cette revue, janvier 1940, p. 44.

voire à s'en amuser¹⁷⁸⁴ ». En la rapprochant des œuvres du « peintre forcené » Georges Rouault¹⁷⁸⁵,

le critique cherche l'admiration d'abord pour les choix des couleurs :

combien sont belles en leur intensité fragrante les couleurs dont use Telmisany : bleus et verts de vitrail compensés par des rouges stridents ou assourdis, par des bruns d'une richesse infinie... Mais il y a bien d'autres choses, et de plus difficiles à admettre que ces couleurs en soi plaisantes. Il y a le sujet et il y a les formes. Et pour une fois le sujet compte ; quant aux formes elles sont la négation même de ce que l'on aime (de ce que j'aime) habituellement : elles s'abstiennent de toute plénitude, de toute rigueur, d'équilibre et même de délimitation¹⁷⁸⁶.

Loin d'être un prétexte à l'exercice formel, à la représentation réaliste d'un sujet, les figures peuplant les toiles de Telmisany révèlent autre chose :

Car ce sont là, jetées dans la fièvre de leurs naissances hasardeuses, les fantasmagories du rêve, du délire, du cauchemar. Autrement dit, la peinture de Telmisany s'apparente de très près aux articles principaux du programme de cette école surréaliste qu'on ne dit morte que pour se désobséder de sa présence¹⁷⁸⁷.

En concédant au surréalisme au moins sa capacité à « fai[re] comprendre la valeur plastique du rêve. Et sa poésie¹⁷⁸⁸ », Étienne Mériel s'adresse directement à « ces entêtés réfractaires » pour les appeler à une plus grande tolérance, envers les artistes, mais surtout envers leurs propres sentiments et leurs propres rêves refoulés :

Débarrassez-vous de la sottise habituelle qui vous fait retrouver dans toute œuvre peinte les objets familiers de votre vision normale, admettez que ce qui, au hasard du sommeil, peuple votre âme est digne de représentation ; que les plus informes de vos songes ont leur chaleur, leur puissance émotive, leur beauté, peut-être alors serez-vous disposés à rester quelques instants devant les toiles de Telmisany. Leur monde étrange est celui même de vos nuits¹⁷⁸⁹.

La capacité du peintre égyptien d'« arrach[er] à la tiédeur de leur digestion tous les rentiers de l'aventure » et de « renvers[er] d'un geste négligent les paysages où se dilatent les hommes

¹⁷⁸⁴ Étienne Mériel, « Sous les auspices des Essayistes : Telmisany, W. Kamel et Moscatelli exposent », *La Bourse égyptienne*, n° 6, 6 janvier 1938. « Avant de parler de [Telmisany], je prends ma respiration comme on fait avant un effort que, d'avance, on devine assez vain », écrivait d'emblée le critique.

¹⁷⁸⁵ Peintre et graveur français, premier conservateur du Musée Gustave Moreau et proche des peintres fauves, ses représentations de scènes urbaines reflètent sa révolte face à la misère humaine et ses recherches très personnelles sur les formes et les couleurs, avec une influence de l'ascétisme catholique. En 1937, à l'Exposition de l'Art Indépendant au Petit Palais, Georges Rouault (1871-1958) avait exposé quarante-deux tableaux ; en 1938 le Museum of Modern Art de New York consacre une exposition à son œuvre gravée.

¹⁷⁸⁶ Étienne Mériel, « Sous les auspices des Essayistes : Telmisany, W. Kamel et Moscatelli exposent », *op. cit.* Le critique avait pourtant déjà dit son goût pour cette œuvre : « C'est que, tout en aimant spontanément cette peinture, je pense à ceux qui ne pourront jamais l'avalier », *idem*.

¹⁷⁸⁷ *Idem*.

¹⁷⁸⁸ « Si on conteste la portée de ce mouvement, sa durée possible », *idem*.

¹⁷⁸⁹ *Idem*.

satisfaits d'exister¹⁷⁹⁰ », sa force subversive vis-à-vis de la routine bourgeoise des expositions réalistes, c'est aussi ce que Georges Henein loue dans sa peinture, comme il l'écrit de façon poétique dans le texte-portrait qu'il dédie à Kamel Telmisany, à la fin de sa plaquette de poèmes illustrés *Déraisons d'être*, dont il signent ensemble la couverture¹⁷⁹¹. C'est l'effet déroutant que la vision de ses œuvres cause auprès d'un public réactionnaire et puritain, scandalisé à la vue des corps peints par Telmisany¹⁷⁹², ceux des « putains dans ce qu'elles ont de moins anonyme », dont il « ram[ène] à la surface du jour leurs yeux démesurés depuis longtemps ensevelis » comme autant de « trophées cueillis à l'intérieur du désespoir », selon Henein, pour en faire « des regards de grand chemin braqués *contre* les âmes des honnêtes gens¹⁷⁹³ ». L'opposition « contre » un monde fait d'« hommes satisfaits » d'eux-mêmes et de leur position sociale, personnifiée par des corps nus et souffrants, pris dans la tourmente d'un paysage lunaire, où les tons sombres et les traits grossis et irréguliers contribuent à rendre une impression d'indéfini, d'indéterminé, de fouillis presque, et finalement un malaise chez le spectateur¹⁷⁹⁴. Elle est du même ordre que la sensation d'oppression que le poète exprime dans « Le Sens de la vie¹⁷⁹⁵ », où la frustration causée par l'élévation soudaine de murs infinis empêche la réalisation des désirs et la poursuite des espoirs, jusqu'à la mutation des êtres mêmes : « on recommence à bâtir des murs – à vivre comme des murs – du même ennui – de la même fixité – avec des visages hostiles de murs – avec un destin épais et inutile et plein de murs¹⁷⁹⁶ ». Cet emmurement des hommes se traduit, dans le dessin de Telmisany accompagnant le texte à la syntaxe déstructurée de Henein, en une humanisation des murs, assumant la forme d'un

¹⁷⁹⁰ Georges Henein, « Portrait de Kamel Telmisany », *Déraisons d'être*, Paris, Corti, 1938, p. 25.

¹⁷⁹¹ *Déraisons d'être* : « textes de Georges Henein, images de Kamel Telmisany », lit-on sur la couverture rouge de la plaquette illustrée, comme on peut voir dans la reproduction dans les annexes iconographiques (image 87). Nous reproduisons également les dédicaces des deux auteurs à Jean Moscatelli (image 88, archives Henein et Farhi).

¹⁷⁹² Voir dans les annexes iconographiques la reproduction d'un des nombreux « nus » de Telmisany, en particulier un tableau datable vers 1941 : image 89 (coll. Fatenn Moustapha, Le Caire).

¹⁷⁹³ Georges Henein, « Portrait de Kamel Telmisany », *Déraisons d'être*, *op. cit.*, p. 25. Nous soulignons.

¹⁷⁹⁴ Voir dans les annexes iconographiques la reproduction d'un tableau, sans titre, peint par Kamel Telmisany dans cette période, comme témoigné par la date reportée en bas de sa signature (images 90a et 90b).

¹⁷⁹⁵ Georges Henein, « Le Sens de la vie », *Déraisons d'être*, *op. cit.*, p. 9-10.

¹⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 10. Pascale Roux, *Georges Henein : écritures polémiques*, *op. cit.*, p. 187, décèle, dans la construction de ce texte basée sur l'accumulation de groupes de mots séparés par des tirets, esquissant chacun une image, « l'effet d'automatisme » commun aux textes surréalistes.

crâne et regardant le lecteur de mille yeux¹⁷⁹⁷.

Contre cette vaine « raison d'être » au monde, de vivre et d'apparaître en société pour « remplir votre place au soleil – contribuer à l'épaisseur collective », en suivant « les commandements de la morale » et « son droit au format réglementaire¹⁷⁹⁸ », le jeune surréaliste égyptien suggère des « Perspectives », dans un texte de son recueil *Déraison d'être* dédié à André Breton :

Pourquoi ne pas rencontrer sur une passerelle brusquement tendue entre deux catastrophes une femme aux yeux de galop qui vous raconterait son nom plus beau à parcourir qu'un précipice habillé d'étoffes noires ?

Pourquoi ne pas organiser de grands couchers de chevelures multicolores sur la scène toujours déserte de l'horizon ?

Pourquoi ne pas garnir les pentes des montagnes de créatures au sexe de radium qui s'uniraient aux paysages et les brûleraient à chaque étreinte et resteraient seules dans une vertigineuse clarté ?

Pourquoi ne pas délivrer d'un coup les myriades de miroirs cloués au chevet de la terre ?

Pourquoi ne pas rendre la vie habitable ? [...] ¹⁷⁹⁹

La voie offerte par le surréalisme vers une nouvelle conception de l'homme et de la vie, vers une redécouverte du rêve et de la rencontre fortuite et sexuelle comme autant d'occasions de libération des schémas contraignants de la société et des lois de la nature, c'est le chemin que Georges Henein indique à ses lecteurs, que nous ne pouvons que supposer peu nombreux en Égypte¹⁸⁰⁰. La parole du polémiste et du conférencier littéraire se décline, dans ce mince recueil, en textes oniriques, hautement poétiques, où les images picturales de ses amis peintres sont autant d'étincelles à l'éclosion de l'imagination. Ainsi, à sa deuxième trouvaille égyptienne quant aux artistes complices de son entreprise dynamitant l'ordre établi et l'art officiel, « au "suicideur" Angelo

¹⁷⁹⁷ Voir dans les annexes iconographiques la reproduction du dessin par Kamel Telmisany, à côté d'extraits du texte de « Le Sens de la vie » par Georges Henein (image 91). Le dessin sera inséré dans *Al-Tattàwor*, n° 3, mars 1940, p. 53

¹⁷⁹⁸ *Idem.*

¹⁷⁹⁹ Georges Henein, « Perspectives », *Déraisons d'être*, *op. cit.*, p. 19-20.

¹⁸⁰⁰ En l'état actuel de nos recherches, nous n'avons malheureusement retrouvé qu'un compte-rendu de la plaquette *Déraisons d'être* dans la presse europhone égyptienne : celui de Marcelle Biagini, dans *La Semaine égyptienne*, n° 5-6, 13^{ème} année, 1939, p. 33, qui remarquera : « La jeunesse littéraire artistique d'Égypte lorsqu'elle ne suit pas la tradition orientale, pense surtout français. Le français de Rimbaud et non de M. Taine. C'est ainsi que les poèmes de Henein se rattachent au surréalisme, événement qui commença par être français et qui a enrôlé aujourd'hui des légions d'écrivains et d'artistes du monde entier ».

de Riz¹⁸⁰¹ », Georges Henein dédie un beau poème, inspiré sans doute d'un de ses tableaux¹⁸⁰².

« Le surréalisme a ses adeptes en Égypte¹⁸⁰³ », remarquait le magazine *Images* à propos de l'exposition *Angelo de Riz et Jo Schlesinger*¹⁸⁰⁴, qui se tenait au Caire en décembre 1937, sous les auspices encore des Essayistes. Moins de deux mois plus tard, Georges Cattai¹⁸⁰⁵, en rendant compte des manifestations artistiques parisiennes, publie un article très sévère vis-à-vis des surréalistes, réunis à la Galerie des Beaux-Arts pour l'Exposition Internationale du Surréalisme. Donnant un écho, en Égypte, de l'événement dont il décrit le décor (« du plafond pendaient des sacs de charbon [...] ; au milieu de la salle, un brasero rougeoyant. Le long de la galerie, des mannequins de cire [...] »), l'ambiance étrange, le public (« pareils à des ombres errant dans les limbes, les visiteurs déconcertés, hébétés ou naïfs – snobs, blasés, dupes, béates ou farceurs – déambulaient dans la salle obscure, munis de lampes sourdes¹⁸⁰⁶ »), l'écrivain francophone salue la réussite de « certaines œuvres indéniablement insolites, hallucinantes ou somnambuliques, de Picasso, d'Ernst, de Chirico, de Dali, de Masson... le reste est un amas assez lamentable de "trompe l'œil"¹⁸⁰⁷ ». Tout en comprenant la portée mystificatrice des objets exposés (« les choses [...] redevenues libres et susceptibles d'assumer leur sens mystérieux et irrationnel ») et tout en admirant la force de la révolte à l'origine du mouvement, le critique se montre très sceptique envers ce qu'il juge comme « un formalisme nouveau plus navrant et plus pauvre que l'ancien¹⁸⁰⁸ ». Justement sur

¹⁸⁰¹ Telle est la dédicace de Georges Henein de son poème « Suicide provisoire », *Déraisons d'être*, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁸⁰² Voir dans les annexes iconographiques la reproduction de la série de trois « études surréalistes » (images 92a, 92b et 92c) qu'Angelo de Riz réalisa en collaboration avec la photographe Ida Kar (consulter sa biographie dans les annexes) et avec son collectif Idabel, entre 1936 et 1939 au Caire (tirée du catalogue *Art et Liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte*, *op. cit.*, p. 206-207, exposés au Musée National d'Art Moderne « Georges Pompidou » en novembre-décembre 2016). Il est possible de lire des extraits du poème « Suicide provisoire » également dans les annexes iconographiques (image 93).

¹⁸⁰³ « Angelo de Riz et Jo Schlesinger à la Galerie Nisri », *Images*, 11 décembre 1937.

¹⁸⁰⁴ Pour avoir une idée du style de Jo Schlesinger, voir la reproduction en noir et blanc de l'œuvre non datée et intitulée « Alraqs jarah alqalb » (« La danse, chirurgien du cœur », nous traduisons) dans *Al-Tattàwor*, n° 1, janvier 1940, p. 31.

¹⁸⁰⁵ Écrivain francophone égyptien, après une carrière diplomatique il s'était installé à Paris, où il publia en 1938 sa plaquette de poèmes empeints de spiritualisme *Parousie*. Pour plus d'informations, se référer à la notice biobibliographique en annexe.

¹⁸⁰⁶ Georges Cattai, « De l'Académie aux surréalistes », *La Bourse égyptienne*, 13 février 1938.

¹⁸⁰⁷ *Idem*.

¹⁸⁰⁸ « À dire vrai, ces éléments macabres ou sadiques, scatologiques ou cauchemardesques de l'art sont eux-mêmes vieux comme l'humanité », écrit Cattai, *idem*. « Si le surréalisme est né d'une révolte dont on ne peut contester la grandeur, s'il promettait une franchise, il n'aboutit, on a pu le dire, "qu'à un exhibitionnisme d'une impureté qui le ravale [...]" », poursuit-il.

l'opposition entre « nouveau » et « ancien », quelques semaines plus tard Marie Cavadia publie dans la toute jeune *Revue du Caire* une étude intitulée « D'une explication succincte de la poésie ». En écartant l'idée que la poésie puisse se définir par sa forme, puisque « la poésie ne découle point d'une manière de faire mais plutôt d'une manière d'être¹⁸⁰⁹ », Marie Cavadia, auteure elle-même de recueils de poèmes¹⁸¹⁰, indique un nouveau cours de la poésie moderne :

Parmi tous les écrivains, rimeurs ou prosateurs, que nous qualifierons de poètes, ne voyons-nous pas, surtout depuis quelques années, se préciser une dissemblance ? Grâce aux surréalistes, le terrible et vrai visage de la poésie commence à nous apparaître du fond des nuits. Le mot poésie s'éclaire d'une lumière nouvelle, qui nous montre à la manière des rayons X l'intérieur organique de l'objet¹⁸¹¹.

La poète et critique francophone procède donc à une distinction entre celle qu'elle définit « la poésie ancienne, plastique, lyrique, sentimentale, romantique ou descriptive » et « la poésie nouvelle surréaliste, née d'une hypnose magique de l'esprit¹⁸¹² », entre « les poètes du groupe plastique » travaillant « sur un plan uniquement intellectuel qui exige de l'esprit beaucoup de logique, de clarté, de science, infiniment de goût » et le poète surréaliste, « doué de facultés étranges¹⁸¹³ » :

son esprit s'évade de l'enclot habituel où s'exerce[nt] nos cinq sens pour aller inquisitionner dans d'arrière-sphères obscures, [...] dans les souterrains de la conscience. [...] Il perçoit des analogies imperceptibles à l'œil uniquement humain, devine des causes inimaginables à la raison pure, dénonce l'hérédité insensée de nos axiomes et découvre des sources inattendues de beauté¹⁸¹⁴.

¹⁸⁰⁹ Marie Cavadia, « Notes et critiques. D'une explication succincte de la poésie », *La Revue du Caire*, n° 1, avril 1938, p. 59.

¹⁸¹⁰ À Paris où elle avait grandi, Marie Cavadia avait fait paraître ses premiers recueils de poèmes, dont *Pluriel* en 1919. Installée en Égypte depuis 1929 avec son mari Mamdouh Riaz, sous-secrétaire d'État au ministère des Affaires Étrangères, elle est membre du comité de rédaction de *La Revue du Caire* et anime un salon mondain et intellectuel célèbre dans sa maison de Zamalek puis de Meadi. Pour plus d'informations, se référer à la notice bio-bibliographique en annexe. Voir dans les annexes iconographiques un portrait photographique de Marie Cavadia et sa signature autographe, tirés de Marie Cavadia, « La course au flambeau », *La Semaine égyptienne*, n° 9-10, 1941, p. 9 (images 94a et 94b), ainsi que la reproduction de son portrait peint par Mahmoud Saïd en 1938, conservé au Musée Mahmoud Saïd à Alexandrie (image 95, tirée de Valérie Hess, « Mahmoud Saïd », *Contemporary Practises*, n° 12, p. 108).

¹⁸¹¹ Marie Cavadia, « D'une explication succincte de la poésie », *op. cit.*, p. 59-60.

¹⁸¹² *Ibidem*, p. 60. Cavadia définit la poésie surréaliste, « faite d'analogies tonnantes et ténues », comme « amorphe », dans le sens qu'elle explique : « cette épithète étant prise comme contraire de "plastique" », *idem*.

¹⁸¹³ Marie Cavadia conclut néanmoins son article en se référant à un « troisième groupe, qui me semble être la consécration des deux autres », où « la forme et l'âme, la plastique et le mystère s'y trouvent inextricablement mélangés. Ce que Nietzsche appelait l'Apollinien et le Dionysiaque s'y combinent selon des lois silencieuses et divines », c'est-à-dire une poésie d'ascendance spirituelle basée sur « l'entente mystérieuse qui lie le poète à Dieu », *ibidem*, p. 61. Ce penchant ésotérique est exprimé dans *Le Chant du Zodiaque*, que Cavadia avait sans doute déjà écrit. Les poèmes « Le Taureau » et « Le Bélier », tiré de ce recueil inédit, ont été publiés dans *Entre Nil et sable*, *op. cit.*, p. 292-293.

¹⁸¹⁴ *Idem*. « Un sixième sens le guide à travers ce fatras sublime. [...] L'envers du décor lui apparaît chaotique, merveilleux, fou », explique Cavadia, selon qui « avant les surréalistes, ce voyage de l'esprit dans l'inconscient se faisait inconsciemment ».

Marie Cavadia est clairement fascinée par les procédés surréalistes, et on perçoit aisément le désir de la poète voulant s'essayer à cette nouvelle poésie (« les surréalistes ont pour ainsi dire découvert le "truc" efficace à la composition de la poésie. [...] Ne sont-ils pas comme le laboratoire de la poésie ?¹⁸¹⁵ »), tout en étant consciente, et en mettant en garde le lecteur, de la facilité seulement apparente à la pratiquer : « N'importe quel bachelier pas trop maladroit peut écrire un poème dans le genre de ceux de Th. Gautier, [...] mais la plupart des gens – à moins de cas exceptionnels : prophètes, voyants, poètes – sont incapables de s'introduire dans les dédales du surréalisme¹⁸¹⁶ ». Ainsi, parmi ces « imposteurs » de la littérature, Marie Cavadia « [n']en cite qu'un, mais il est typique : c'est Marinetti », le poète italien d'origine alexandrine venait en effet de repartir d'Égypte après sa tournée en tant qu'académicien, après celle qu'il avait faite en 1929. Du chef du futurisme en particulier, Cavadia déplore l'incapacité du public égyptien à démasquer « la misère de [ses] procédés » :

Dans les grands centres intellectuels comme Paris, on a tôt fait de repérer [les imposteurs]. Sous le dédain ou la révolte ces farceurs sont obligés de se taire ou de fuir. Je n'en dirai pas autant de la province et de certaines capitales excentriques : Bucarest, Le Caire, etc. ; où hélas ! l'épine dorsale culturelle est insuffisante pour opposer selon les circonstances une critique ou un enthousiasme nécessaire à l'œuvre qui lui est proposée¹⁸¹⁷.

La poète d'origine roumaine reflète avec ses mots l'enthousiasme naïf si répandu à l'époque auprès de la critique littéraire et artistique, mais donne à comprendre aussi un mode de faire de la poésie que beaucoup considéraient comme « une imposture », par rapport aux canons néo-romantiques et néo-classiques à la mode dans cette « capitale excentrique » qu'était Le Caire.

¹⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 60-61.

¹⁸¹⁶ *Ibidem*, p. 61. La critique précisait : « ceci dit, il ne faudrait pas que le commun des mortels s'imaginât qu'il lui est loisible de pénétrer dans ce laboratoire moderne et d'en ressortir les poches bourrées de poèmes ». Voir dans les annexes iconographiques une photographie de Marie Cavadia avec Georges Henein, prise vers 1939 par Lee Miller (archives Lee Miller, Farley Farm House, Chiddingly, Royaume-Uni) : image 96.

¹⁸¹⁷ *Idem*.

Futurisme VS surréalisme

Pendant les années de la colonisation italienne en Abyssinie, l'actuelle Éthiopie, et en Érythrée¹⁸¹⁸, et après la victoire sur les indépendantistes libyens, l'Égypte se voit entourée par cette menace que Georges Henein suit de près. Le retour de Filippo Tommaso Marinetti dans son pays natal, invité par les représentants du « Fascio » local, s'inscrit justement dans le cadre de la propagande fasciste en Égypte, un des pays les plus convoités par la volonté colonialiste de Mussolini. Personnage de premier plan dans la politique culturelle fasciste, désormais promu au titre d'académicien, Marinetti s'était rendu en Égypte quand les associations à caractère fasciste proliféraient déjà, leur prosélytisme ayant même atteint une grande partie de la communauté juive d'Égypte, les écoles italiennes suivant les *diktats* de la politique culturelle fasciste d'Italie.

Lors de son plus long séjour égyptien, en mars 1938, revêtant un caractère officiel, Marinetti, toujours en compagnie de sa femme Benedetta, vient rencontrer les Italiens d'Égypte ainsi que les membres des autres communautés, en vue de faire de la propagande pour le pays fasciste. Plusieurs articles de presse avaient précédé l'arrivée du « chef des *guérilleros* du futurisme¹⁸¹⁹ » ; ils furent souvent l'occasion pour prendre position en faveur ou en opposition non seulement à la poésie de Marinetti ou au futurisme, mais à tout mouvement d'avant-garde en littérature. Ainsi, un éditorial de *La Bourse égyptienne* de fin février exprime la position de son auteur anonyme face aux « excès dont s'accompagnent les tentatives révolutionnaires au pays des gendelettres » :

Je suis incapable de m'élever, avec une indignation bourgeoise et scandalisée, contre tous ces briseurs de moules qui se sont appelés tour à tour futuristes, dadaïstes [sic] et surréalistes. Je leur reconnais même une certaine fonction bienfaisante, qui n'est peut-être pas tout-à-fait à la mesure de leurs ambitions mais qui n'en est pas moins réelle, efficace. [...] Qu'ils se soient appelés avant-hier futuristes, hier dadaïstes, aujourd'hui surréalistes – quel sera demain le nom qu'ils porteront ? – ces nettoyeurs sont d'utiles besogneurs¹⁸²⁰.

¹⁸¹⁸ En mai 1936 avait été proclamé l'Empire italien par Benito Mussolini.

¹⁸¹⁹ « Au jour le jour : Marinetti académicien », *La Bourse égyptienne*, 24 février 1938, éditorial signé par « S ».

¹⁸²⁰ *Idem*.

La note d'ironie qui clôt l'article quant à l'âge avancé du chef du mouvement voulant rajeunir la poésie et l'art modernes : « quel meilleur symbole de l'inéluctable destinée que cette image hiératique et pontifiante : Marinetti, académicien », cause la réaction de l'ambassadeur du futurisme en Égypte, l'avocat Nelson Morpurgo, défendant l'honneur de son mentor italien et revendiquant la vivacité du mouvement littéraire et artistique dont il avait fondé une antenne en terre égyptienne :

1°. Marinetti est plus jeune, plus ardent, plus futuriste que jamais

2°. Le futurisme, qu'il s'appelle Dadaïsme [sic] en Suisse, Zenithisme en Yougoslavie, Expressionnisme en Allemagne ou Surréalisme en France, reste toujours le mouvement vivant, polyédrique, multiforme, mais vivant et éternellement jeune que Marinetti a conçu, que nous avons réalisé et qui a donné ou continue à donner aux lettres et aux arts des peintres, des sculpteurs, des écrivains, des poètes, des critiques d'art comme aucun autre mouvement au monde n'a pu le faire¹⁸²¹.

Morpurgo exhorte donc le journaliste de *La Bourse* à venir assister à l'une des conférences que l'auteur du *Roi Bombance* allait bientôt donner au Caire et à Alexandrie, pour « se convaincr[e] que Marinetti reste toujours l'expression merveilleuse d'une âme méditerranéenne, le fruit miraculeux obtenu par la réunion de trois facteurs : un esprit italien, arrosé de culture française et mûri au soleil ardent de l'Égypte¹⁸²² ». Pas plus tard que le lendemain, Georges Henein réagit à son tour à cette lettre à la rédaction qu'il considère « pour le moins singulière [...], son auteur y représent[ant] les mouvements surréaliste et dadaïste comme n'étant que les versions française et suisse du futurisme italien¹⁸²³ ». « À une pareille énormité », le polémiste répond utilisant la même tactique que Morpurgo dans sa lettre au rédacteur « S. » :

1°. Le dadaïsme, qui n'est plus qu'un lointain souvenir, a été fondé en 1917 par un Roumain (Tristan Tzara) et un Alsacien (Hans Arp). Si la chose s'est passée à Zurich cela tient à ce qu'en ces temps absurdes la Suisse restait un des rares pays d'Europe où des intellectuels pouvaient s'exprimer librement et hardiment. Importé en Amérique par Marcel Duchamp, répandu et défendu en France par la revue *Littérature*, le dadaïsme est mort vers 1924 de mort naturelle et prévisible. Son caractère nihiliste et antisocial s'oppose à ce qu'on l'assimile aux excentricités inoffensives de M. Marinetti.

2°. Le surréalisme bien vivant et agissant lui, est politiquement et artistiquement aux antipodes du futurisme. Sur le plan littéraire ou artistique, le futurisme ne tend qu'à créer un style à coup d'artifices plus ou moins spectaculaires. Le surréalisme désire mettre l'homme en possession de nouvelles sources intérieures d'inspiration et d'une nouvelle technique créatrice connue sous le nom d'automatisme psychique¹⁸²⁴.

¹⁸²¹ Nelson Morpurgo, « À propos de Marinetti », *La Bourse égyptienne*, 1^{er} mars 1938.

¹⁸²² *Idem*.

¹⁸²³ « Tribune libre. Dadaïsme et futurisme », *La Bourse égyptienne*, 5 mars 1938, signé « G. H., Le Caire, le 2 mars ».

¹⁸²⁴ *Idem*.

Combatif tout autant que l'intellectuel francophone, Morpurgo n'en reste pas là et deux jours après revendique le fait que « le futurisme a été l'inspirateur de tous les "ismes" existant aujourd'hui dans le monde intellectuel » :

Si Monsieur G. H. parle sérieusement, comme nous avons tout le droit de croire, nous le prions de vouloir relire le *Manifeste technique de la littérature futuriste* paru en 1914 (probablement à l'époque Monsieur G. H. n'était pas encore né). Il constatera que dès 1914, le Futurisme prêchait la recherche de nouvelles sources intérieures d'inspiration. Les « mots en liberté » ne sont pas autre chose. L'« imagination sans fils » n'est pas autre chose. Le surréalisme serait donc en retard de 24 ans !¹⁸²⁵

En le taxant de naïveté, d'ignorance (« Conclusions : avant de parler, il faut connaître »), en reprochant à Henein son jeune âge, l'avocat ne fait qu'alimenter la véhémence du poète Essayiste, qui va revenir dans la querelle et s'insurger contre de tels propos, réducteurs quant au rôle de Henein au sein de la petite communauté des Essayistes et des intellectuels avant-gardistes, et pour le surréalisme que Henein veut implanter en Égypte.

Arrivé à Alexandrie, Filippo Tommaso Marinetti présente d'abord l'œuvre de « l'Italien "totalitaire"¹⁸²⁶ » Gabriele D'Annunzio, à peine disparu¹⁸²⁷, ainsi que le rôle de chef de l'interventionnisme de l'auteur de *Le Feu*, « chantre de l'héroïsme et de l'ambition¹⁸²⁸ », dans une conférence répétée deux jours plus tard au Caire, dans le salon de l'Ewart Memorial Hall de l'Université Américaine du Caire¹⁸²⁹. Le séjour du chef du futurisme se traduit en une « grande activité dans le monde littéraire cairote¹⁸³⁰ », comme le constate la rubrique « Mondanités » d'*Images* en rendant compte d'un des banquets donnés en l'honneur du poète alexandrin¹⁸³¹, dont le

¹⁸²⁵ Nelson Morpurgo, « Tribune libre : le futurisme », *La Bourse égyptienne*, 7 mars 1938.

¹⁸²⁶ Marinetti, « Gabriele D'Annunzio », *La Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 14, 2ème année, avril 1938, p. 311.

¹⁸²⁷ Le texte de l'intervention « faite à Alexandrie le 16 Mars, répétée au Caire le 18 Mars », fut rapidement publié par *La Revue des Conférences Françaises en Orient*, *ibidem*, p. 311-322, assorti d'une introduction bio-bibliographique exceptionnellement longue du conférencier et enrichi de photographies du poète, y compris sur son lit de mort le jour de son décès, le 1^{er} mars 1938, ainsi que d'une photographie du Duce et de F. T. Marinetti, avec d'autres personnages d'importance, aux obsèques de D'Annunzio.

¹⁸²⁸ *Ibidem*, p. 318. Marinetti y souligne l'importance exceptionnelle de Gabriele D'Annunzio dans la littérature italienne « pour son sens de la l'italianité puissante ».

¹⁸²⁹ Selon Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" fra internazionalismo cosmopolita e appartenenza coloniale », *op. cit.*, p. 225, qui suppose que Marinetti ait prononcé son discours en langue italienne. Didier Monciaud, « Pacifisme, antifascisme et anticolonialisme dans l'Égypte des années 1930 », *op. cit.*, p. 8, situe également à l'université américaine l'intervention de Marinetti « en provenance d'Abysinie ».

¹⁸³⁰ « Mondanités », *Images*, n° 445, 26 mars 1938.

¹⁸³¹ « Le temps des culottes », *idem*, rendait compte par exemple du banquet offert par les anciens élèves des Pères Jésuites en l'honneur de François Piétri, ancien ministre de France en Égypte et de l'académicien italien F.T. Marinetti,

plus grand eut lieu à Guizeh au lendemain de la conférence sur D'Annunzio, offert par Nelson Morpurgo pour qui cela fut « incontestablement "le plus beau jour de sa vie"¹⁸³² ».

La « réunion futuriste¹⁸³³ » rassemble nombre d'artistes, d'intellectuels et de « journalistes débordants d'admiration » dans la villa du Commandeur Carlo Grassi, « un véritable musée d'art », remarque encore le magazine illustré qui décrit l'ambiance joviale de la soirée en demandant : « La poésie futuriste crée-t-elle une propension à la gaîté ?¹⁸³⁴ ». Une légèreté qui sous-tend aussi le compte-rendu d'*Images*, en particulier quand il est question de la récitation de poèmes futuristes par Morpurgo qui, malgré « tout le dynamisme, toute la puissance et, aussi, tout l'optimisme dont il était capable, [ne] convertit [pas], de ce fait, toute l'assistance à ses idées », remarque avec une note d'ironie un correspondant anonyme, sans doute Jean Moscatelli. Caricaturale est encore la scène esquissée d'un Marinetti en train de « subir des poèmes comme faisaient nos pères et qu'il aurait sans doute, en temps normal, cloués au pilori¹⁸³⁵ » : ceux déclamés par Jean Moscatelli justement, par Nelly Vaucher-Zananiri qui avait déjà accueilli Marinetti en 1929, par Ivo Barbitch et par Habib bey Gaudat, ce dernier en arabe. La riposte du poète italien, après cet « assaut affronté de bonne grâce », fut de réciter face « aux convives sidérés un truculent et imprévu poème sur le lait, rempli d'étranges résonances et d'une facture des plus audacieuses¹⁸³⁶ ». Le même jour, *La Réforme* aussi rend compte de l'atmosphère de surprise, de l'hilarité générale et de l'incompréhension de plus d'un spectateur face à la déclamation du « Poème de la robe de lait¹⁸³⁷ » par Marinetti :

dont est reproduite une photographie.

¹⁸³² *Idem.*

¹⁸³³ « Le futurisme », *Images*, n°443, 12 mars 1938, p. 13, annonçait : « Mr Nelson Morpurgo, brillant avocat, est aussi un fervent du futurisme. Il organisera en l'honneur de F. T. Marinetti, dans la villa du Comm. Carlo Grassi, une réunion futuriste à laquelle sont conviés artistes et journalistes ».

¹⁸³⁴ « Mondanités », *Images*, n° 445, 26 mars 1938.

¹⁸³⁵ *Idem.*

¹⁸³⁶ *Idem*, en remarquant que Marinetti fut « applaudi avec enthousiasme » par une assistance formée entre autres par le ministre d'Italie en Égypte, le consul d'Italie au Caire, Fernand Leprette, Morik Brin, Charles Boeglin, les Stavrinos, Céza Nabaraoui et son époux Moustapha Neguib, Ragheb 'Ayad et Emma Caly, Renzo Da Forno, Naghi, Ruberti. Une photographie de la « Soirée futuriste », où à la table de Marinetti et de Morpurgo l'on reconnaît aussi Valentine de Saint-Point et Josée Sekaly, est reproduite dans les annexes iconographiques (image 97), à côté d'une autre image d'une réception donnée en l'honneur de Marinetti à Alexandrie, surmontée par une dédicace de l'auteur (« J'aime Alexandrie et son charme me réprend »), publiée par *La Réforme*, 13 mars 1938.

¹⁸³⁷ Nous traduisons le titre du poème « parolibre » publié en 1937 dans la plaquette au même titre, illustrée par Bruno Munari et éditée par l'Atelier graphique « Esperia » grâce au soutien du Bureau de Propagande de la Viscose « Snia », productrice de tissus pendant la période d'autarcie imposée par le fascisme.

Le public rit en entendant ce cri étrange, mais à mesure que le poème avançait le silence se rétablit, les oreilles devinrent plus attentives, les sourires disparurent, et ce fut un véritable tonnerre d'applaudissements qui fusa lorsque Marinetti, pliant son poème et tout ému par la déclamation, nous dit : – Voici, mesdames et messieurs, ce qu'est la poésie motorisée¹⁸³⁸.

L'ambiance rappelle celle qui venait à se créer déjà lors des réceptions futuristes de 1929, et pour le public aussi « les apparitions de Marinetti [...] constituèrent presque un agréable retour au passé et aux manifestations culturelles de l'Europe d'antan¹⁸³⁹ », suppose Maria Elena Paniconi.

Pour présenter justement « la poésie motorisée¹⁸⁴⁰ » Marinetti est invité, quelques jours après, par le groupe des Essayistes, qui continue de jouer son rôle de caisse de résonance de la culture occidentale au Caire ; la conférence restera dans les annales des relations internes aux communautés européennes d'Égypte. Marinetti, pour « montrer comment l'art moderne, qui est en quelque sorte la résultante de toutes [l]es tentatives d'avant-garde, trouve son origine dans le futurisme italien¹⁸⁴¹ », prétendait synthétiser le dadaïsme comme « du futurisme renversé, l'optimisme remplacé par la négation¹⁸⁴² ». Quant au surréalisme, dont Marinetti considère « le dadaïsme son père et [le] futurisme son grand-père¹⁸⁴³ », il déclare :

il a tiré de l'ancien futurisme, c'est-à-dire des premières recherches du futurisme, ce qu'on appelle l'expression du subconscient et de la destruction de la logique en art. Or, comme je l'ai expliqué hier soir, lors d'une conférence contradictoire chez les Essayistes du Caire, la destruction de la logique, en art, n'est pas une chose nouvelle¹⁸⁴⁴.

¹⁸³⁸ A. Tamer, « Futurisme et poésie motorisée », *La Réforme*, 26 mars 1938, cité par Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il Movimento del Futurismo egiziano », *op. cit.*, p. 226.

¹⁸³⁹ Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il Movimento del Futurismo egiziano », *idem*. Nous traduisons. Des années plus tard, Morpurgo raconta : « une partie du public éclata en rires ; d'autres, hagards, se regardèrent autour comme à la recherche de quelqu'un qui les aidât à comprendre. [...] À Alexandrie le public, plus altier et qui se vantait d'être plus à l'avant-garde du public cairote, se limita à quelques chuchotements de surprise et à quelques applaudissements de convenance », interview à G. B. Nazzaro publiée dans *Marinetti e i futuristi*, *op. cit.*, p. 116. Nous traduisons.

¹⁸⁴⁰ « Parler de la poésie motorisée, c'est parler de la poésie futuriste », annonçait en ouverture de sa conférence F. T. Marinetti, « La Poésie motorisée, conférence faite à Alexandrie le 23 mars, répétée au Caire le 24 mars 1938 », *La Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 19, 2^{ème} année, novembre 1938, p. 613.

¹⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 616.

¹⁸⁴² *Ibidem*, p. 614. Le poète y affirmait que « le succès dadaïste consistait en ceci : à renverser d'une façon négative les systèmes de nous autres, futuristes italiens. [...] Mais les manifestations extérieures, et une partie des expressions verbales et plastiques venaient directement du futurisme, [dont] les dadaïstes imitèrent le côté extérieur ».

¹⁸⁴³ *Ibidem*, p. 616.

¹⁸⁴⁴ *Ibidem*, p. 614. « Le futurisme italien a voulu bien plus : il a voulu se délivrer tout entier du passé, de tout le passé. [...] Il a donc donné du courage à tout le monde, et a montré qu'un gosse valait peut-être plus qu'un homme qui avait vécu toute sa vie dans des bibliothèques, et qu'en interrogeant parfois un fou, on pouvait avoir une réponse plus raisonnable que celle d'un sage. Cette théorie était donc une théorie futuriste, car il y avait une attaque de la logique », expliquait l'auteur, *idem*, p. 614-615. Nous soulignons.

Sur ce « contradictoire », Marinetti revient encore dans le texte rédigé au lendemain de la conférence chez les Essayistes, que *La Revue des Conférences Françaises en Orient* allait publier seulement à l'automne :

Hier soir, au Caire, après ma conférence, mon ami Nelson Morpurgo, qui a été le créateur du mouvement futuriste au Caire, a soutenu brillamment, avec son inspiration de poète et son éloquence d'avocat, la contradictoire sur les mouvements d'avant-garde, et en particulier sur le futurisme et sur les dates précises qui donnent à *l'Italie le record de la nouveauté et de la création originale dans l'art moderne*. Les objections faites à Nelson Morpurgo n'étaient pas solides. Il arrive aujourd'hui, dans les différents mouvements d'avant-garde du monde entier, et particulièrement dans le mouvement surréaliste français, comme il y a quelque temps dans le mouvement dadaïste, que *les jeunes poètes, qui n'ont pas eu une connaissance personnelle* du développement du mouvement futuriste italien, *s'imaginent être, en quelques sorte, les créateurs de certaines théories et de certains motifs nouveaux de sensibilité*, soit dans la peinture, soit dans la poésie, et, *oubliant les dates*, affirment par exemple que le dadaïsme ne doit rien qu'à lui-même, ou bien que le surréalisme est une création absolument spontanée et n'a aucun point de contact avec le futurisme italien¹⁸⁴⁵.

Selon Marinetti, dans cette confrontation avec « les surréalistes hier soir [...], il s'agissait précisément de dire *qui avait été le premier* à trouver ces nouvelles lignes, ces tendances, ces recherches nouvelles, *qui, en un mot, avait été l'inventeur*, des futuristes italiens ou des cubistes français, ou encore des expressionnistes allemands, des dadaïstes et des surréalistes¹⁸⁴⁶ ». En s'arrogeant la paternité d'un procédé comme « l'automatisme psychique », définition même du surréalisme dans *Le Manifeste du surréalisme* de 1924¹⁸⁴⁷, l'académicien italien allait jusqu'à citer un de ses poèmes comme « la première poésie surréaliste qui mérite ce nom¹⁸⁴⁸ ».

Il s'agissait d'éveiller dans l'âme de chacun ce que j'appelle le subconscient, les mouvements instinctifs, et que les philosophes appellent l'« automatisme psychique », c'est-à-dire de laisser aller le cœur, l'âme, les sentiments, les nerfs, au caprice, à la fantaisie libre, au hasard, sans que l'intelligence intervienne pour diriger les mouvements de l'esprit. Nous trouvons tout cela dans les premières formes audacieuses du futurisme¹⁸⁴⁹.

¹⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 613-614. Nous soulignons.

¹⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 615. Nous soulignons. L'article reproduit au niveau de ce passage du texte « le manifeste de fondation du Futurisme (traduction italienne du texte original paru en français dans *Le Figaro* du 20 février 1909) » et une photographie de la sculpture *Muscles en vitesse* de Boccioni, datée de 1912.

¹⁸⁴⁷ « Surréalisme : automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée », écrivait André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, éditions du Sagittaire, 1924, rééd. dans *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/ Folio, 1985, p. 36.

¹⁸⁴⁸ « En ce sens qu'elle contenait le maximum de subconscient et de hasard illogique », spécifiait Marinetti, « La Poésie motorisée », *op. cit.*, p. 615, en se référant au poème « Dunes », *Le parole in libertà*, 1913, dans son « édition italienne, légère, faite pour être distribuée gratuitement à tout le monde ».

¹⁸⁴⁹ *Idem*.

En refusant de mener la discussion sur des pures données chronologiques, en s'opposant à une solution finalement simpliste du problème, le groupe des surréalistes élargit le débat aux auteurs surréalistes *ante-litteram* – Rimbaud *in primis* –, sur lesquels Marinetti même exprime une conception analogue à la leur :

Oui, Rimbaud était réellement surréaliste, mais en général [les surréalistes] accrochent à certains hommes de génie [...] le qualificatif de « surréaliste » à distance. Ils ne cherchent plus à savoir *qui a été le premier* à créer le mouvement, ils essaient de trouver le surréalisme dans le passé de certains grands hommes. C'est une façon de se tirer d'affaire parce qu'il y a, dans tout mouvement d'avant-garde, un ou des chefs de file, qui, les premiers, marchent à la recherche des découvertes. Sont-elles importantes ou non ?¹⁸⁵⁰

Parmi ces prétendues « découvertes », la composante politique des deux mouvements clairement alignés ne peut plus être éludée : en attribuant au surréalisme « un fond négateur » que le chef du futurisme avait d'ailleurs revendiqué jusque-là pour son propre mouvement, l'issue politique « anarchiste » du groupe apparaît inévitable : « c'est pourquoi les surréalistes, à un moment donné, ont cherché à se rapprocher du communisme. C'est pourquoi, hier soir, chez les Essayistes il y a eu une petite explosion politique qui a été heureusement arrêtée et bloquée avec l'habituelle énergie des futuristes italiens¹⁸⁵¹ ». Gabriel Boctor, le secrétaire des Essayistes, se rappellera bien des années plus tard de cette échauffourée ayant eu, selon lui, une issue différente :

Je priais [Marinetti] de venir soutenir son point de vue sur l'art et la littérature chez les "Essayistes" et je le prévenais que la réunion serait mouvementée, car ses opinions n'étaient nullement partagées par la majorité des membres de notre groupement [...]. On se souvient, après l'exposé de Marinetti sur le futurisme, de l'intervention de Georges Henein, prenant à parti le chef de ce mouvement et lui reprochant d'être inféodé au fascisme et le barde de ses guerres d'expansion coloniale. La réunion faillit mal tourner, mais, malgré les injonctions des Italiens présents à Marinetti, de quitter la salle, en signe de protestation, il refusa de partir et tint à répondre à son objection¹⁸⁵².

¹⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 616. Nous soulignons. « [Les surréalistes] ne se laissèrent jamais entraîner par nous à la discussion. Ils savaient qu'ils avaient tort et qu'ils ne pourraient jamais soutenir *la primauté au sujet d'un record surréaliste* », remarque Marinetti, *idem*. Nous soulignons.

¹⁸⁵¹ *Idem*. En basant son argumentation sur la conception de « la race », Marinetti faisait des stéréotypes liés à une langue, à un peuple, le reflet d'une incapacité des lettres françaises à donner naissance à un mouvement vraiment révolutionnaire : « les défauts de la littérature française étaient peut-être l'excès du bon goût et l'excès de mesure, pour invoquer quelque chose de violent, d'insurrectionnel, d'indépendant, de cassant, d'instinctif, de brutal, contre la mièvrerie, la douceur, qui sont les défauts de l'art français », expliquait l'auteur du *Mafarka*, pour qui, « d'une façon générale, un Français est plus cérébral, un Italien est plus instinctif », *idem*, p. 616. Le texte de la conférence est assorti des reproductions de deux maquettes de *La Ville futuriste* par Sant'Elia, d'un exemple d'aéro-sculpture par Mino Rosso et d'aéro-peinture par Pozzo, ainsi que d'un portrait futuriste de Marinetti par E. Prampolini et de la photographie de la sculpture *Gloire plastique de Marinetti* par Depero.

¹⁸⁵² Gabriel Boctor, *La Bourse égyptienne*, 16 décembre 1944, p. 4.

De la « réunion mouvementée », Nelson Morpurgo retiendra aussi les « lourdes attaques au Futurisme nationaliste, impérialiste, et l'exaltation du Surréalisme internationaliste, sans scrupules, non lié à systèmes et à problèmes d'aucune sorte¹⁸⁵³ », selon ses propres mots. Malgré le différend, l'avocat et poète futuriste gardera envers « le bon Henein » une profonde estime et le souvenir de « un audace et fin poète surréaliste¹⁸⁵⁴ ». Significativement, lors de la dernière rencontre de l'avocat italo-égyptien avec Marinetti, ce fut cette soirée chez les Essayistes à être le dernier souvenir partagé par les deux poètes :

Nous nous rappelâmes ces jours. La grande soirée futuriste, l'énorme banquet ; ses yeux s'illuminèrent des reflets de ces heures de lutte, de polémique et aussi des invectives de la réunion des Essayistes et surtout de poésie. Le tout exprimé en français et en italien, les langues dans lesquelles son génie se manifesta et explosa plus de trente ans auparavant¹⁸⁵⁵.

La réception du poète futuriste avait été une occasion supplémentaire d'expression de la verve des jeunes Essayistes qui se réclamaient du surréalisme et qui faisaient partie de la Ligue Pacifiste¹⁸⁵⁶. L'inscription de Georges Henein dans le mouvement était connue, rendue publique par la publication de textes polémiques, politiques et poétiques où le surréalisme se révélait la clé de compréhension d'images et de positions autrement inouïes au Caire. La parution en novembre 1938 de la petite plaquette rouge de *Déraison d'être*, chez l'éditeur des surréalistes qu'était Corti, « marque véritablement l'entrée de l'auteur dans le champ littéraire [français] aux côtés des avant-gardes surréalistes¹⁸⁵⁷ », souligne Pascale Roux. À la fin du mois, le jeune égyptien s'engage vis-à-vis d'André Breton même à diffuser activement en Égypte le message de la « Fédération

¹⁸⁵³ Nelson Morpurgo, *Marinetti in Egitto (1938)*, p. 8-9, tapuscrit (Nelson Morpurgo Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University), cité en italien par Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il "Movimento del Futurismo Egiziano" », *op. cit.*, p. 225. Un portrait photographique de l'auteur de *Il Fuoco delle piramidi* est d'ailleurs reproduit dans Marinetti, « La Poésie motorisée », *op. cit.*, p. 619, ainsi que le poème « Amore », *idem*, p. 620, que nous reproduisons dans les annexes iconographiques (image 51).

¹⁸⁵⁴ Nelson Morpurgo, « Primo incontro con F. T. Marinetti a Milano », *La Martinella di Milano*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁵⁵ Nelson Morpurgo, « Incontri con Marinetti », dans *F.T. Marinetti Futurista : inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica*, éd. Guida, Naples, 1977, p. 364, cité par Maria Elena Paniconi, « Nelson Morpurgo e il Movimento del Futurismo egiziano », *op. cit.*, p. 225. En italien dans l'original, nous traduisons.

¹⁸⁵⁶ Didier Monciaud, « Pacifisme, antifascisme et anticolonialisme dans l'Égypte des années 1930 », *op. cit.*, p. 8, parle même d'« une contre-conférence de Georges Henein » organisée par la ligue *Ansar al-Salam*, initiative que Marinetti aurait tenté « sans succès de perturber [...] avec des nervis », selon la reconstruction de l'historien basée sur le récit de Georges-Philippou Pierides, *Memories and stories from Egypt*, Cypre, Diaspora Books, 1992, p. 85-87. Voir dans les annexes iconographiques la carte de membre de la « Ligue Pacifiste du Caire » de Georges Henein : image 18.

¹⁸⁵⁷ Pascale Roux, *Georges Henein : écritures polémiques*, *op. cit.*, p. 189.

Internationale pour l'Art Révolutionnaire Indépendant » (F.I.A.R.I.), que le chef du surréalisme et Léon Trotski avaient fondé pendant l'été au Mexique, où le théoricien de la révolution russe était réfugié. Proche au départ de Paris, Georges Henein écrit, avec un ton d'assurance qui exprime son inscription à la cause dont il se sent désormais investi :

Ai-je besoin d'ajouter que dès mon arrivée en Égypte je m'efforcerai de faire œuvre « fiarique » et de diffuser largement notre future *Clé* ? Je reste à l'entière disposition de la FIARI pour tout travail à distance qu'elle jugera utile de me confier¹⁸⁵⁸.

Défense de « l'art dégénéré » en Égypte

La recommandation du manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*¹⁸⁵⁹ d'« élever la voix immédiatement¹⁸⁶⁰ » contre tous les régimes fascistes, de l'Espagne à l'Allemagne, à la Russie, à l'Italie¹⁸⁶¹, pour revendiquer la liberté de la création artistique et intellectuelle aux mots de « toute licence en art¹⁸⁶² », trouve un écho dans le tract « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », que Georges Henein, entouré par une trentaine d'intellectuels¹⁸⁶³, publie au Caire, le 22 décembre 1938, exactement un mois après la promesse faite à Breton. La brochure, en arabe et en français¹⁸⁶⁴,

¹⁸⁵⁸ Georges Henein, lettre à André Breton, sans date mais accompagnée d'une enveloppe, marquée d'un timbre en arabe, datée du 23 novembre 1938 (inédite, fonds Jacques Doucet). L'envoi comprenait aussi un carton d'invitation pour la conférence « L'Art dans la mêlée » que Henein allait tenir au Cercle Judéo-espagnol du Caire le 10 janvier 1939 (en voir la reproduction dans les annexes iconographiques : image 100).

¹⁸⁵⁹ Écrit à Mexico par André Breton et Léon Trotski (voir un extrait du manuscrit en français et en russe, dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 689), mais signé par Diego Rivera pour ne pas compromettre l'asile du politicien russe, le texte du manifeste, daté du 25 juillet 1938, est repris notamment dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. III : *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 684-691.

¹⁸⁶⁰ *Pour un art révolutionnaire indépendant*, *op. cit.*, p. 690.

¹⁸⁶¹ Dans l'article « N'imitiez pas Hitler ! », *Clé*, n° 2, février 1939, p. 9, il est question également du Mexique, où le gouvernement avait ordonné la destruction des fresques de O'Gorman à l'aéroport de la capitale, dont est reproduit un détail. Les raisons en auraient été la représentation d'Hitler et de Mussolini et le choix d'une inscription tiré du *Manifeste du communisme*, considérées immorales et insultantes.

¹⁸⁶² *Pour un art révolutionnaire indépendant*, *op. cit.*, p. 687.

¹⁸⁶³ Le nombre des signataires serait augmenté avec le temps écoulé entre la publication du tract, le 22 décembre, et sa diffusion dans la presse, comme le démontre la liste publiée par la *Revue des Conférences Françaises en Orient*, n° 22, 3^{ème} année, 31 janvier 1939, p. 125, comportant cinq noms en plus, et terminant avec la mention « etc. ». Il est possible de consulter, dans les notices bio-bibliographiques des majeurs auteurs et artistes cités dans le présent volume, réunies en annexe, les informations que nous avons pu retrouver, en l'état actuel de nos recherches, sur les intellectuels ayant signé le manifeste « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* ».

¹⁸⁶⁴ Le format du tract était constitué d'un livret avec, sur la première page, le texte du manifeste en français, sur la double page intérieure la reproduction du tableau de Picasso, et sur la quatrième ou dernière page le texte en arabe. Le document est reproduit dans le catalogue de l'exposition *Art et Liberté*, *op. cit.*, p. 68-69, et dans les annexes iconographiques (images 98 et 99).

est un appel lancé aux artistes « contre cette immonde domestication de l'art¹⁸⁶⁵ » des régimes nazi et fasciste, afin qu'ils s'unissent aux objectifs de cet art défini « dégénéré » : « travaillons à sa victoire sur le nouveau Moyen-Âge qui se lève en plein cœur de l'Occident¹⁸⁶⁶ », scande-t-elle. Les signataires du manifeste égyptien, des écrivains et des avocats¹⁸⁶⁷, des peintres et des journalistes, des Égyptiens et des résidents étrangers, réagissent aussi aux affrontements qui avaient vus s'opposer Filippo Tommaso Marinetti et Georges Henein, avec quelques autres, dans le salon des Essayistes, en mars 1938¹⁸⁶⁸.

En adhérant aux idées de Breton et Trotski, selon lesquelles « la tâche suprême de l'art à notre époque est de participer consciemment et activement à la préparation de la révolution¹⁸⁶⁹ », de jeunes Égyptiens se révoltent face à la position du poète italien, membre de l'Académie royale d'Italie régie par le régime mussolinien, exemplaire à leurs yeux du « rôle mercenaire » auquel l'asservissement aux « forces réactionnaires armées » a plié les intellectuels à un avilissement de leur personnalité artistique, à une discipline imposée, à la servilité à une idéologie meurtrière, si ce n'est pas au silence. Voulant « veiller à ce que soit garanti le respect des lois spécifiques auxquelles est astreinte la création intellectuelle¹⁸⁷⁰ », la F.I.A.R.I. indiquait la voie à parcourir pour s'y opposer efficacement, en aspirant à une révolte qui passe par l'art même :

l'opposition artistique est aujourd'hui une des forces qui peuvent utilement contribuer au discrédit et à la ruine des régimes sous lesquels s'abîme, en même temps que le droit pour la classe exploitée à aspirer à un monde meilleur, tout sentiment de la grandeur et même de la dignité humaine¹⁸⁷¹.

Dans un double mouvement de libération, résumé dans la formule en clôture de son manifeste : « L'indépendance de l'art – pour la révolution ; la révolution – pour la libération

¹⁸⁶⁵ « De l'art et de la liberté », *Art et Liberté – bulletin*, n° 1, mars 1939, p. 1.

¹⁸⁶⁶ « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », Le Caire, 22 décembre 1938.

¹⁸⁶⁷ Quelques professions légales sont clairement indiquées dans la liste, comme des avocats et un « membre du Conseil de l'Ordre du Barreau d'Alexandrie ». Patrick M. Kane, *Politics, discontent, and everyday in Egyptian Arts 1938-1966*, thèse de doctorat en philosophie, interprétation et civilisation de l'Université de New York à Binghamton, 2007, p. 100, suggère qu'il pouvait s'agir d'une précaution prise par les artistes contre toute action policière contre eux, considérant la dure persécution des dissidents pendant ces années trente en Égypte. Georges Henein, dans une lettre à André Breton, sans date [6 janvier 1939] (inédite, fonds Jacques Doucet), dit en effet avoir « le procureur à nos trousses ».

¹⁸⁶⁸ La présentation du futurisme, sans doute par Morpurgo, continuait à donner lieu à des conférences « mouvementées », comme nous informe P. J. V. : « À Mansourah. Une conférence sur le futurisme... et une discussion qui faillit se terminer en bagarre », *La Bourse égyptienne*, 27 décembre 1938.

¹⁸⁶⁹ *Pour un art révolutionnaire indépendant*, *op. cit.*, p. 688.

¹⁸⁷⁰ *Ibidem*, p. 684.

¹⁸⁷¹ *Ibidem*, p. 686.

définitive de l'art¹⁸⁷² », la F.I.A.R.I. aspirait en effet à une indépendance de l'art qui passe par une révolution sociale, la seule capable d'assurer à l'homme une culture libre :

L'art véritable, c'est-à-dire celui qui ne se contente pas de variations sur des modèles tout faits mais s'efforce de donner une expression aux besoins intérieurs de l'homme et de l'humanité d'aujourd'hui, ne peut pas ne pas être révolutionnaire, c'est-à-dire ne pas aspirer à une reconstruction complète et radicale de la société, ne serait-ce que pour affranchir la création intellectuelle des chaînes qui l'entravent et permettre à toute l'humanité de s'élever à des hauteurs que seuls des génies isolés ont atteints dans le passé. En même temps, nous reconnaissons que seule la révolution sociale peut frayer la voie à une nouvelle culture¹⁸⁷³.

Conscient que « l'artiste ne peut servir la lutte émancipatrice que s'il est *pénétré subjectivement* de son contenu social et individuel, que s'il en a fait passer le sens et le drame dans ses nerfs et que s'il *cherche librement* à donner une incarnation artistique à son monde intérieur¹⁸⁷⁴ », le manifeste mexicain indique qu'il faut opérer pour un rétablissement de « l'équilibre rompu entre le "moi" cohérent et les éléments refoulés, [...] au profit de l'"idéal du moi" qui dresse contre la réalité présente, insupportable, les puissances du monde intérieur, du "soi", communes à tous les hommes et constamment en voie d'épanouissement dans le devenir¹⁸⁷⁵ ».

Dans une lettre envoyée à André Breton de Coyoacán, datée du 22 décembre 1938, Léon Trotski saluait la création de cette « fédération d'authentiques artistes » qui pouvait enfin aller contre « la servilité moutonnaire du monde intellectuel¹⁸⁷⁶ », en précisant :

le combat pour les idées de la révolution en art doit reprendre, en commençant par le combat pour la vérité artistique, non pas comme l'entend telle ou telle école, mais dans le sens de la *fidélité inébranlable de l'artiste à son moi intérieur*. Sans cela, il n'y a pas d'art¹⁸⁷⁷.

Le théoricien de la révolution russe soulignait que « la F.I.A.R.I. n'est pas, bien sûr, une école esthétique ou politique et ne peut le devenir », tout en désignant sa fonction : « [elle] peut ozoniser l'atmosphère dans laquelle les artistes ont à respirer et à créer¹⁸⁷⁸ ». Opérant dans un contexte plus libre, suivant sa seule et unique liberté, l'artiste indépendant, selon Trotski, « ne peut que chercher

¹⁸⁷² *Ibidem*, p. 691.

¹⁸⁷³ *Ibidem*, p. 685. Nous soulignons.

¹⁸⁷⁴ *Ibidem*, p. 688. Nous soulignons.

¹⁸⁷⁵ *Ibidem*, p. 686. Il est question du « mécanisme de sublimation » ; comme remarqué dans l'apparat critique de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », *ibidem*, p. 1351, le terme de « soi », dans les anciennes traductions de Freud, correspond à l'allemand *Es* (« Ça »).

¹⁸⁷⁶ Léon Trotski, « Pour la liberté de l'art », *Clé*, n° 2, février 1939, p. 3.

¹⁸⁷⁷ *Idem*. Nous rendons par l'italique les majuscules du texte publié dans *Clé*.

¹⁸⁷⁸ *Idem*.

une issue à l'insupportable étouffement social », issue qui ne pourrait naître que de son intériorité même :

Il faut que l'art en général, comme chaque artiste en particulier, *cherche une issue* par ses propres méthodes, sans attendre des ordres de l'extérieur, *en refusant les ordres*, qu'il méprise tous ceux qui s'y soumettent. Faire naître cette conviction commune parmi les meilleurs artistes, voilà la tâche de la F.I.A.R.I.¹⁸⁷⁹

Le but de l'appel contenu dans le manifeste de la F.I.A.R.I. était finalement de « trouver un terrain pour réunir les tenants révolutionnaires de l'art, pour servir la révolution par les méthodes de l'art et défendre la liberté de l'art elle-même contre les usurpateurs de la révolution¹⁸⁸⁰ », et ce, à travers « les divers associations de savants et les groupes collectifs d'artistes qui travailleront à résoudre des tâches qui n'auront jamais été si grandioses [...] et déployer un travail fécond uniquement sur la base d'une libre amitié créatrice¹⁸⁸¹ », écrivait Trotski. En partant du constat que « de nombreuses petites revues locales tentent de grouper autour d'elles *des forces jeunes*, qui cherchent *des voies nouvelles*, et non pas des subventions¹⁸⁸² », l'injonction faite par Breton et Trotski « à toutes les publications indépendantes de gauche qui sont prêtes à prendre part à la création de la Fédération internationale et à l'examen de ses tâches et méthodes d'action¹⁸⁸³ » rejoint en Égypte la volonté de groupement de jeunes intellectuels qui étaient en train de rassembler ce qui se faisait de plus moderne dans le pays, surtout dans le domaine de l'art.

L'action « contre toutes les forces de répression et de corruption, qu'elles soient fascistes, staliniennes ou religieuses¹⁸⁸⁴ » demandée par la F.I.A.R.I., prit la forme d'un groupement nouveau au Caire, rassemblé autour de Georges Henein, qui avait adhéré à la F.I.A.R.I. et collaborait à son bulletin mensuel, *Clé*¹⁸⁸⁵. Ce groupe se voulait tout d'abord nouveau et libre, à commencer du poids

¹⁸⁷⁹ *Idem*. Nous soulignons.

¹⁸⁸⁰ *Pour un art révolutionnaire indépendant*, *op. cit.*, p. 688-690.

¹⁸⁸¹ *Ibidem*, p. 687-688.

¹⁸⁸² *Ibidem*, p. 690. Nous soulignons.

¹⁸⁸³ *Idem*.

¹⁸⁸⁴ *Idem*.

¹⁸⁸⁵ Georges Henein y avait fait paraître, à côté du compte-rendu de Benjamin Péret de l'ouvrage *Espionnage en Espagne* par Max Rieger, un violent compte-rendu (« une chasse d'eau vengeresse et définitive ») du roman de Marcel Jouhandeau, *Chroniques maritales*, taché de « pourriture distinguée », *Clé*, n° 1, 1^{er} janvier 1939, p. 2. Son adhésion à la F.I.A.R.I. y est également attestée, son nom figurant dans une liste d'une soixantaine d'intellectuels de tous horizons, *ibidem*, p. 6.

du passé certes respectable des Essayistes, dont les différentes voix ne pouvaient pas se réunir unanimement autour du manifeste révolutionnaire de Breton et Trotski. Cela, surtout à cause des prises de positions proches de l'anarchisme telles : « Aucune autorité, aucune contrainte, pas la moindre trace de commandement !¹⁸⁸⁶ », auxquelles les petits-bourgeois aisés qui publiaient *Un Effort* n'étaient vraisemblablement pas prêts à adhérer. L'intérêt croissant pour les arts plastiques, que les Essayistes démontraient depuis quelques temps par l'organisation d'expositions et de salons annuels, ne revêtait probablement pas pour tous ses membres une valeur plus grande que celle d'être un divertissement artistique et mondain, nonobstant l'intérêt marchand utile à la poursuite du groupe.

Se revendiquant trotskiste, les positions antistaliniennes de Georges Henein n'étaient pas un secret : en 1935 par exemple, sous son pseudonyme de Serge Ghonine, il affirmait : « devant de tels résultats, matériels aussi bien que spirituels, il est seulement permis de constater que la Russie soviétique n'a absolument rien à voir avec l'idéal marxiste. Et il ne faut pas confondre la dictature du prolétariat avec la dictature sur le prolétariat¹⁸⁸⁷ ». Il ne pouvait donc pas rallier à la cause « fiarique » tous les Essayistes¹⁸⁸⁸, dont il connaissait bien le goût passéiste en littérature de nombre d'entre eux, exprimé à maintes reprises dans des éloges à des gloires de l'histoire littéraire ou dans des bals costumés en leur honneur. On repense néanmoins aux attaques contre le *Salon du Caire* et contre ses organisateurs que Georges Henein et d'autres Essayistes n'avaient pas hésité à lancer dans les pages des derniers numéros d'*Un Effort*, en lisant quelques lignes du manifeste qui marque l'acte de naissance du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah*¹⁸⁸⁹ » :

¹⁸⁸⁶ *Pour un art révolutionnaire indépendant, op. cit.*, p. 687.

¹⁸⁸⁷ « Staline par Boris Souvarine », *Un Effort*, n° 56, octobre 1935, p. 22.

¹⁸⁸⁸ Parmi les quarante-deux signataires du tract « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », nous avons identifié trois auteurs d'articles parus dans *Un Effort*, dans les numéros que nous avons pu consulter : Édouard Levy (n° 60), Laurent Salinas (n°s 26, 33 et 36), Émile Simon (n° 59). Surtout, il nous semble significatif qu'Albert Saltiel, un des plus actifs contributeurs de la revue jusqu'au n° 27, de juillet 1932, considéré même le fondateur du groupe, après un silence de plusieurs années dans la presse égyptienne (jusqu'en 1938, quand la *Revue des Conférences Françaises en Orient*, 2^{ème} année, n° 14, p. 333, publie le texte de sa conférence « Budapest sous l'œil d'un curieux », prononcée au Caire le 6 février 1938), s'engage dans cette nouvelle association intellectuelle, à confirmation de son caractère inédit dans le panorama culturel égyptien.

¹⁸⁸⁹ « Par le présent manifeste se trouve constitué le groupe "ART ET LIBERTÉ". Tous détails ultérieurs seront communiqués par voie de presse », peut-on lire en bas de la reproduction du *Guernica* de Picasso dans le manifeste « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* ». La traduction en arabe y est également publiée à côté.

On sait avec quelle hostilité la société actuelle regarde toute création littéraire ou artistique menaçant plus ou moins directement les disciplines intellectuelles et les valeurs morales du maintien desquelles dépendent pour une large part sa propre durée, - sa survie. [...] Nous tenons pour absurdes et justiciables du plus parfait mépris *les préjugés religieux, racistes et nationalistes* à la tyrannie desquels *certaines individus ivres de leur toute-puissance provisoire* prétendent *asservir* le destin de l'œuvre d'art. Nous refusons de voir dans ces mythes régressifs autre chose que de véritables camps de concentration de la pensée¹⁸⁹⁰.

Le nom du groupement que Georges Henein fonde un mois après avec les écrivains Albert Cossery et A. Revaux, avec les peintres Ramsès Younane et Kamel Telmisany, Angelo de Riz et Fouad Kamel¹⁸⁹¹, les anciens Essayistes Albert Saltiel et Émile Simon¹⁸⁹², entre autres, s'inspire de celui du manifeste de Breton et Trotski, *Pour un art révolutionnaire indépendant*. En réponse à l'appel de la F.I.A.R.I. « à tous les représentants de l'art, à tous ses amis et défenseurs qui ne peuvent manquer de comprendre la nécessité du présent appel¹⁸⁹³ », quarante-deux intellectuels¹⁸⁹⁴ signent un tract destiné à la plus large diffusion, dans les milieux arabophones également, imprimé au verso d'une reproduction du *Guernica* de Picasso¹⁸⁹⁵, dans une évidente et provocatrice référence au titre de l'exposition allemande *Entartete Kunst*, c'est-à-dire « art dégénéré ».

Cette manifestation itinérante organisée en juin 1937 à Munich par le régime national-socialiste¹⁸⁹⁶, assortie du « contre-point » officiel de la « Grande Exposition d'art allemand »,

¹⁸⁹⁰ « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », *op. cit.* Nous soulignons.

¹⁸⁹¹ Voir dans les annexes iconographiques la photographie du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurryyah* », prise lors de la deuxième exposition de l'Art Indépendant, organisée en 1941. De gauche à droite : Jean Moscatelli, Albert Cossery, Kamel Telmisany, inconnu, Angelo de Riz (dans le chevalet), Georges Henein, Maurice Fahmy, Ramsès Younane, Raoul Curiel, Fouad Kamel (image 106).

¹⁸⁹² Collaborateur des Essayistes, à la tête de la revue *Carrefours*, Georges Henein le définit comme le « principal pionnier [...], qui approuve complètement et applaudit de même » le projet d'un numéro spécial de la revue consacré au mouvement surréaliste, dans sa lettre à André Breton, sans doute du printemps 1936 (inédite, fonds Jacques Doucet). Pour plus d'informations sur cet artiste, se référer à sa biographie en annexe.

¹⁸⁹³ *Pour un art révolutionnaire indépendant*, *op. cit.*, p. 690.

¹⁸⁹⁴ « Mais pour racoler cette malheureuse quarantaine de signatures, quelle sudation tropicale ! », écrit Georges Henein à Henri Calet, dans une lettre datée de décembre 1938 (archives Henein et Farhi), publiée dans *Grandes Largeurs*, *op. cit.*, n° 14, p. 27.

¹⁸⁹⁵ Une exposition du grand tableau de Picasso avait eu lieu en Grande Bretagne en 1938, organisée par Roland Penrose en soutien à l'Espagne républicaine. *London Bulletin*, n° 6, d'octobre 1938, est consacré presque entièrement à cet événement, en incluant des textes d'Éluard et d'Herbert Read inspirés par l'œuvre emblématique. Il nous paraît intéressant de remarquer que dans ce même numéro de la revue, à côté des compte-rendus des expositions de Chirico et de Humphrey Jennings, est aussi publié le manifeste de la F.I.A.R.I. auquel « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », qui avait choisi le tableau de Picasso pour représenter sa lutte en faveur des modernités artistiques, se réfère.

¹⁸⁹⁶ En septembre-octobre 1933 une exposition à l'hôtel de ville de Dresde portait déjà ce titre, remarque Béatrice Jouyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, p. 717-718, qui nous renseigne également sur l'avenir de cet événement culturel, itinérant jusqu'en 1937, pour démontrer les « errements de l'art moderne et l'égarément des élites culturelles et politiques » ayant acheté et exposé ce type d'« art ». Beaucoup des œuvres confiés aux collections publiques pour cette occasion confluèrent dans l'exposition de Munich.

présenta dans treize villes d'Allemagne et d'Autriche un ensemble d'environ six cent cinquante œuvres d'une centaine d'artistes jugés bolcheviques ou juifs par les organisateurs, sélection parmi vingt-mille œuvres saisies dans les musées allemands. Le catalogue présente l'exposition ainsi : « Que veut l'exposition de l'art dégénéré ? Elle veut faire apparaître la dégénérescence de la culture de ces dernières années qui ont précédé le grand changement ». L'exposition est donc le résultat d'une épuration de l'art, à des fins pédagogiques. Les visiteurs, accourus en masse¹⁸⁹⁷, étaient amenés à comparer des œuvres d'arts premiers¹⁸⁹⁸ et des avant-gardes, surtout expressionniste, mais aussi fauviste, impressionniste, dadaïste, cubiste, surréaliste, futuriste, abstrait, avec des productions de malades mentaux et des photographies d'handicapés. Nombre d'œuvres saisies furent brûlées sur la place publique, leurs auteurs s'exilèrent, ou ne survécurent pas à l'Holocauste.

Définie dans le manifeste cairote comme « la plus abjecte agression contre un art que des brutes galonnées promues au rang d'arbitres omniscients, qualifient de "dégénéré" », elle était l'exemple parfait et abominable de ce que « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* » dénonçait : « tout ce que le génie artistique contemporain a donné de meilleur, tout ce que l'artiste moderne a créé [sic] de plus libre et de plus humainement valable est insulté, piétiné, proscrit¹⁸⁹⁹ ». Les nazis avaient conçu l'exposition comme une mise en scène ironique pour illustrer les liens pathologiques entre modernisme, maladie mentale et imperfections biologiques, et pour légitimer la persécution politique des « races inférieures » et de catégories humaines considérées des fardeaux pour la société par le régime¹⁹⁰⁰. Le terme même de « dégénéré » renvoie à l'obsession nazie de l'hygiène raciale, fait remarquer Don LaCross¹⁹⁰¹ qui donne de précieux renseignements sur les

¹⁸⁹⁷ En estime environ trois millions deux cent cinquante mille le nombre d'entrées, selon Béatrice Jouyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945, op. cit.*, qui remarque que l'exposition d'art allemand n'en compta que quatre cent vingt mille. La manifestation fut présentée jusqu'en 1941.

¹⁸⁹⁸ L'exposition fut inaugurée à l'Institut d'archéologie de Munich, qui exposait habituellement les créations de sociétés disparues, ou de primitifs « non aryens ».

¹⁸⁹⁹ « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », *op. cit.*

¹⁹⁰⁰ L'aryanisation de l'économie, avec l'expurgation des juifs des commerces et de la fonction publique, fut mise en acte à la même période.

¹⁹⁰¹ Le critique renvoie même aux connotations « biomédicales » du terme, « associées à des organismes dont les caractéristiques ou les structures sont devenues tellement dégradées ou altérées que le spécimen a été repoussé à l'extrême limite de ce qui définit son espèce », Don LaCross, « Egyptian Surrealism and "Degenerate Art" in 1939 », *Arab Studies Journal*, vol. 18, n° 1, printemps 2010, p. 78-117 ; traduit en français : « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », réédité en annexe du catalogue *Art et Liberté, op. cit.*, p. 224-239. Dans la présente étude, pour les

modalités de l'exposition qui était conçue comme une expérience sociologique cathartique : des guides versés dans la doctrine nazie surveillaient les opinions des visiteurs, des acteurs professionnels s'infiltraient dans la foule en se faisant passer par des citoyens ordinaires et feignaient des accès d'indignation à la vue des œuvres qui trahissaient la respectabilité et la moralité bourgeoises allemandes. Le catalogue *Entartete Kunst* scelle une œuvre de persécution et de « nivellation » en acte depuis des années, avec le but de « céder la place à la platitude et à l'ineptie de l'art national-socialiste¹⁹⁰² », comme le manifeste de Henein récitait, en condamnant sans appel la matrice juive et bolchevisante de l'internationalisme. On y lisait des jugements sommaires et sarcastiques tels

on ne peut même pas concevoir ce qu'ils voulaient ces esprits malades quand ils prenaient le pinceau ou le crayon en main. L'un ne peignait même qu'avec les déchets ; un autre était satisfait par trois lignes noires et par un morceau de bois sur une grande feuille blanche ; un troisième avait l'illumination de faire quelques cercles sur deux mètres carrés de toile¹⁹⁰³.

Le nazisme, comme le régime soviétique à ses débuts, était habité d'un esprit « d'expérimentation totale » et a eu, pendant des années, des positions ambivalentes vis-à-vis des avant-gardes artistiques¹⁹⁰⁴, tout en menant nombreux efforts afin de purifier l'Allemagne de tous les vestiges de la culture moderniste de Weimar. Les autodafés de livres en 1933, les confiscations de tableaux dans les musées allemands et les calomnieuses « expositions de la honte » furent parmi les mesures les plus éclatantes du processus de « purification du temple de l'art » conduit en Allemagne surtout à partir de 1935¹⁹⁰⁵. Dans un régime de plus en plus proche du nazisme, en Italie on désignait dans l'origine juive d'un certain art moderne la matrice néfaste qui le rendait contraire

citations, nous nous référons à cette traduction existante et récente, plutôt qu'à l'original anglais. Ici, p. 228.

¹⁹⁰² « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », *op. cit.*

¹⁹⁰³ Passage reporté par E. Crispolti, *Il Mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, éd. Celebes, 1969, p. 651-653 ; voir aussi S. Barron, *Degenerate Art. The fate of the avant-garde in nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, 1991.

¹⁹⁰⁴ Béatrice Jouyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945*, *op. cit.*, p. 705, parle d'attitudes tolérantes sinon franchement ouvertes à des artistes expressionnistes, allant jusqu'à des régulières expressions de « sympathie envers de grandes figures de la modernité artistique, comme Edvard Munch et Max Ernst » de la part de Joseph Goebbels, chef de la Chambre du Reich pour la Culture depuis 1928.

¹⁹⁰⁵ Au congrès de Nuremberg de 1935, Hitler rejeta catégoriquement les avant-gardes, surtout picturales, ce qui engendra un revirement aux tendances antimodernistes, *in primis* de Goebbels. Jonathan Petropoulos, *Art as politics in the Third Reich*, Chapel Hill, Londres, University of North Carolina Press, 1996, p. 26, explique en effet que « la rapidité avec laquelle les élites nazies se ruèrent vers le conservatisme culturel était liée plus à leurs stratégies de carrière qu'à des goûts prononcés », synthétise Jouyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945*, *op. cit.*, p. 707.

à l'esprit combatif et vital de la patrie : « L'européisme est la première tentative d'art suffisamment étendue, faite après des millénaires, par le peuple juif », écrivait un critique en 1938. « Le rationalisme, le surréalisme, l'art abstrait, la soi-disant métaphysique, le réalisme magique, sont des créations juives. [...] Sur ces arts pèse l'atmosphère pacifiste et déprimante propre de la démocratie internationale¹⁹⁰⁶ ». Le manifeste d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » dénonce à ce propos la formation d'une commission dite de « bonification littéraire » dont « [l]a malpropre besogne » était de mettre à l'index « tout ce qui [était] anti-italien, anti-raciste, immoral et dépressif¹⁹⁰⁷ ».

« Contre cette immonde domestication de l'art¹⁹⁰⁸ » et contre « cette énorme négation de l'homme, qui commence¹⁹⁰⁹ », le groupe hétéroclite d'intellectuels et artistes signataires de « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* » – qui comprend des Égyptiens, des Italiens, des Français, des Grecs, des Russes, juifs, chrétiens, musulmans, athées – se dresse en défense de toutes les libertés, contre toute discrimination. Le nationalisme, le racisme, les préjugés religieux sont les objectifs principaux de leur geste de révolte exprimé dans ce texte : « nous refusons de voir dans ces mythes régressifs autre chose que de véritables camps de concentration de la pensée ». Depuis Le Caire, présageant le fléau des camps d'extermination, l'alarme est lancée devant le profond danger pour la dignité humaine qui se joue dans cette période de montée des totalitarismes : « il s'agit présentement de dessaisir l'intelligence de tous ses droits ; d'enlever à l'homme la propriété de son destin¹⁹¹⁰ ». Dans cette guerre contre la violence obscurantiste, l'art a son rôle à jouer, en tant que vecteur du progrès de l'humanité : « échange spirituel et effectif permanent auquel participe l'entière humanité », ainsi qu'il est défini dans « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* ». La présence d'artistes dans le groupe est fondamentale pour Georges Henein : « L'essentiel est que des artistes de classe tels que Angelopoulo, Hassia, Scarlet, de Riz, Telmisany n'aient pas

¹⁹⁰⁶ G. Pensabene, « Motivi trionfali nell'arte dei popoli arii », *La Difesa della razza*, 2^e année, n° 1, 5 novembre 1938, p. 26-28, cité par Crispolti, *Il Mito della macchina e altri temi del futurismo*, op. cit., p. 824.

¹⁹⁰⁷ « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », op. cit., citant un document contemporain italien non spécifié.

¹⁹⁰⁸ « De l'art et de la liberté », *Art et Liberté – bulletin*, n° 1, mars 1939, p. 1.

¹⁹⁰⁹ « L'art quelle drôle de présence – même à titre de souvenir ! – dans cette énorme négation de l'homme, qui commence », écrivait Georges Henein en se référant à la guerre qui venait d'être déclarée, dans une lettre à Henri Calet datée probablement du 4 septembre 1939 et envoyée de Lausanne, publiée dans *Grandes Largeurs*, op. cit., n° 20, p. 35.

¹⁹¹⁰ « De l'art et de la liberté », *Art et Liberté*, bulletin n° 1, mars 1939, signé « Le Comité ».

marchandé leur nom¹⁹¹¹ », écrit-il à Henri Calet ; « tous les artistes locaux de quelque qualité marchent avec nous¹⁹¹² », souligne-t-il à André Breton.

En choisissant les mots « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » pour désigner l'association artistique et culturelle fondée en janvier 1939, le groupement rassemblé autour de Georges Henein souligne la valeur qu'il prête à l'art, allant bien au-delà de « une curiosité de tous les instants » ou d'« un intérêt supérieur » :

L'Art à nos yeux ne consiste pas en des images ou en des formes sculptées – [mais] il représente bien davantage, bien autre chose. Au-delà de toutes les traductions possibles de la vie, de toutes les versions provisoires ou éternelles du sentiment, de tous les cas et les prises de conscience, il représente une manière d'être – une attitude à la fois vitale, sentimentale et consciente¹⁹¹³.

De l'union d'art et de liberté que le groupement revendique comme indissoluble, voire « sacrée », le texte programmatique « De l'art et de la liberté » fournit une argumentation significative de ceux qui seront les objectifs des actions futures d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » :

C'est un des plus forts paradoxes du temps présent que de devoir revendiquer la liberté artistique, c'est-à-dire une chose que l'on s'accordait unanimement à juger naturelle sinon sacrée. Paradoxe aisément explicable pourtant car *de cette liberté même l'art tient la possibilité de se rendre menaçant* pour une société déterminée. Car de cette liberté même il est fait nécessairement un usage d'autant plus critique que les régimes sociaux sont moins en état de le tolérer¹⁹¹⁴.

La menace pour le *status quo* que l'art peut représenter à l'intérieur d'une société rigide est proportionnelle à la nécessaire charge d'insoumission inscrite dans son expression ; cela en signifie sa valeur, liée à l'opération critique que l'art mène sur la société, en en mettant en doute certains aspects. L'indispensable portée de l'œuvre d'art en termes d'analyse, sinon de réquisitoire, de la société qui l'a générée, est à la base du rôle que l'artiste peut avoir dans le contexte réactionnaire de l'immédiat avant-guerre :

la destinée actuelle de l'art est de figurer en première ligne de la lutte, à côté des hommes qui

¹⁹¹¹ Georges Henein, lettre à Henri Calet, fin décembre 1938, *op. cit.* D'autres peintres figurent parmi les signataires du manifeste : Laurent Salinas, Alexandra Metchouevska, Foad Kamel, Émile Simon.

¹⁹¹² Georges Henein, dans sa lettre à André Breton, non datée [vendredi 6 Janvier 1939] (inédite, fonds Jacques Doucet), cite quasiment les mêmes : « Angelopoulo, Angelo de Riz, Telmisany, Hassia, Fuad Kamel etc... ».

¹⁹¹³ « De l'art et de la liberté », *op. cit.*, s'ouvrant sur une réponse du « Comité » à ceux qui auraient des doutes sur le choix d'« un titre aussi limitatif » pour l'association qui venait de se fonder : « N'en éloignerez-vous pas ainsi ceux qui [ne] portent pas à l'art un intérêt supérieur [...] ? ».

¹⁹¹⁴ *Idem.* Le surlignage est dans le texte original ; nous soulignons en italique.

veulent vaincre le passé par tous les moyens, à la fois comme défi et comme affirmation spirituelle subversive. Un tableau que les fascistes hésiteraient à mitrailler ou à sabrer ce n'est pas de l'art, c'est de la lâcheté artistique¹⁹¹⁵.

Une référence à cette image de la toile d'artiste sabrée est au cœur du texte, contemporain de la lettre de Henein à Calet à peine citée, qui figure en ouverture du premier bulletin *Art et Liberté*, de mars 1939 : « De l'art et de la liberté ». Le Comité d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » y explique la valeur de l'œuvre d'art au-delà de son caractère esthétique : « ceux qui sabrent stupidement les toiles de Renoir ou de Kokoschka s'acharnent non pas contre une manière de peindre mais comme une manière de comprendre et de faire comprendre la vie¹⁹¹⁶ ». Dans cette conception de l'art comme fondamental instrument de liberté, donc de vie, c'est immédiatement le pouvoir du rêve qui est revendiqué, dans ce qu'il implique de « la volonté de se dégager d'une réalité de plus en plus infréquentable, de changer à jamais de patrie ». En constatant que, « au point où nous en sommes de l'autarcie intellectuelle dans le monde, l'importation du rêve est défendue pour des raisons majeures de discipline sociale¹⁹¹⁷ », « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » en rappelle la force révolutionnaire comme lieu suprême de liberté, comme l'art devrait l'être. Face à leur contrainte au silence, actuelle et grandissante, à leur « condamnation à mort¹⁹¹⁸ », le rêve et l'art revêtent une signification majeure pour les membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », qui s'inscrivent dans le sillage de la F.I.A.R.I. et du surréalisme. Bien qu'aucune mention ne soit ouvertement faite à la « Fédération Internationale pour l'Art Révolutionnaire et Indépendant », la voie indiquée par « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » n'est en rien différent de celle proposée par la F.I.A.R.I. :

Nous croyons qu'il y a lieu de réaliser le plus rapidement possible l'union des écrivains et des artistes autour des hommes et des œuvres qui apparaissent indétournables au profit de sociétés périmées. Ces hommes et ces œuvres existent. Ils existent tellement que dans de nombreux pays, des administrations entières ont pour unique fonction de faire autour d'eux et contre eux, tour-à-tour le

¹⁹¹⁵ Georges Henein, lettre à Henri Calet, datée probablement de février 1939 (archives Henein et Farhi), publiée dans *Grandes Largeurs*, *op. cit.*, n° 18, p. 33.

¹⁹¹⁶ « De l'art et de la liberté », *op. cit.*

¹⁹¹⁷ *Idem*. La référence est aux politiques économiques autarchiques imposées en Italie depuis 1934, avec les sanctions internationales suite à l'agression de l'Éthiopie, dans l'Allemagne nazie, où « des peuples entiers [sont] privés de beurre mais gavés de canons ».

¹⁹¹⁸ « Depuis le lointain Chagall jusqu'à Salvador Dalí, toute la part du rêve dans la peinture moderne est condamnée à mort... », lit-on dans le texte programmatique « De l'art et de la liberté », *idem*.

silence, la calomnie, la terreur. Non seulement ils existent, mais ils restent dans un monde peuplé de sanglants revenants, les seuls êtres intégralement vivants¹⁹¹⁹.

La conclusion de leur manifeste « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* » incite à un ralliement général pour la victoire du progrès sur l'obscurantisme, à travers l'art :

Intellectuels, écrivains, artistes ! Relevons ensemble le défi. Cet art dégénéré, nous en sommes absolument solidaires. En lui résident toutes les chances de l'avenir. Travaillons à sa victoire sur le nouveau Moyen-Âge qui se lève en plein cœur de l'Occident.

Au lendemain du lancement du manifeste, Henein s'empresse d'en envoyer une copie à Henri Calet en lui écrivant qu'au Caire ce « défi » avait été relevé : « Résultat : nous sommes en train d'échafauder un groupe "Art et Liberté" qui promet dès maintenant beaucoup plus qu'il ne pourra tenir¹⁹²⁰ ». De même il en avait fait pour Nicolas Calas, qui le félicite aussitôt pour « ton activité qui semble d'après les tracts et les articles que tu envoies, très intense¹⁹²¹ », et pour André Breton évidemment, à qui il fait part de « projets et espoirs plutôt volumineux », en donnant « quelques détails et commentaires sur le travail subversif local accompli ou en voie d'accomplissement », dont des remarques sur le manifeste :

Faiblesse du manifeste : critique insuffisante du traitement réservé à l'art par les régimes *démocratiques*. Néanmoins les principes sont saufs puisque le premier paragraphe affirme sans équivoque notre opposition à ces régimes. Et encore l'insertion de ce paragraphe a-t-elle fait l'objet d'interminables négociations entre les principaux signataires du manifeste. [...] Je regarde personnellement comme un succès le fait d'avoir pu grouper une quarantaine de noms au bas d'un pareil texte¹⁹²².

La rédaction du manifeste et la naissance du groupe qui en dérive doivent effectivement faire face à plusieurs réticences et hésitations : en mai le deuxième bulletin *Art et Liberté* parle des « doutes [qui] subsistaient encore dans certains esprits sur l'opportunité de notre mouvement et sur l'empressement avec lequel les jeunes intellectuels et artistes égyptiens répondraient à notre

¹⁹¹⁹ *Idem*. Le surlignage est dans le texte original.

¹⁹²⁰ Georges Henein, lettre à Henri Calet, fin décembre 1938 (archives Henein et Farhi), publiée dans *Grandes Largeurs, op. cit.*, n° 14, p. 27. Henein y fait référence à des difficultés qui sont aussi du domaine de la liberté, vu les descentes policières contre les intellectuels de gauche dont il fait part également à Breton (voir *supra*, note 1867).

¹⁹²¹ Nicolas Calas, lettre à Georges Henein, datée du 6 janvier 1939 : « Je ne t'ai jamais remercié pour l'envoi de ton livre de poésie, ni encore pour le tract en faveur de l'art dégénéré – c'est très bien ! [...] Bravo ! » (inédite, archives Henein et Farhi).

¹⁹²² « Je vous ai adressé il y a une dizaine de jours le manifeste concernant "L'art dégénéré" », écrit Georges Henein à André Breton, dans une lettre non datée [vendredi 6 Janvier 1939] (inédite, fonds Jacques Doucet). Nous soulignons.

appel¹⁹²³ ». Le Comité « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », de la première page du premier bulletin *Art et Liberté*¹⁹²⁴, concluait ainsi son texte programmatique « De l'art et de la liberté » :

*La parole est maintenant à la jeunesse qui veut et doit en finir avec toutes les formes du conformisme, du conservatisme et – ajoutons – du scepticisme pseudo-philosophique non moins mortel que les deux précédents fléaux*¹⁹²⁵.

Des doutes qui se seraient « définitivement dissipés » après la séance publique inaugurale du groupe qui se tient le 23 mars 1939¹⁹²⁶, quand évidemment « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » reçoit la réponse espérée aux exhortations lancées dans ses bulletins :

Il est temps de commencer [...]. Que les artistes qui se sentent capables d'assumer ce rôle d'éducateurs viennent nous exposer leur programme et se joindre au mouvement que nous allons entreprendre dans ce sens. Mais qu'ils le fassent au plus vite, car *nous travaillons dans le présent*¹⁹²⁷.

Activités « fiariques » en Égypte

La naissance du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » arrive à un moment de rupture de l'immobilisme dans la vie associative du Caire, voire d'Égypte, pour ceux qui sont sensibles aux domaines humanistes : « toutes les anciennes organisations locales – Ligue pacifiste, Vigilance, Droits de l'homme, etc. – semblent se dégourdir soudainement¹⁹²⁸ », remarque encore Georges Henein. Alors que « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* » « a connu un retentissement assez considérable¹⁹²⁹ » et « fait déjà dans les salles de rédaction pas mal de pétard¹⁹³⁰ », selon ses mots, avec cette action provocatrice il s'agit en effet, pour le petit groupement

¹⁹²³ « Activités de "Art & Liberté" », *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939, pages non numérotées.

¹⁹²⁴ Voir dans les annexes iconographiques une reproduction de la couverture du premier numéro du bulletin *Art et Liberté*, illustrée d'un dessin de Kamel Telmisany accompagné des mots en arabe « Om al-sho'ub » [La mère des peuples] : image 102.

¹⁹²⁵ « De l'art et de la liberté », *Art et Liberté*, n° 1, p. 1.

¹⁹²⁶ *Idem*. Nous n'avons pas plus d'informations sur le lieu où s'était tenue cette réunion – le local du 28 rue Madabegh, ouvert au public seulement à partir du 23 avril ? –, ni sur son déroulement.

¹⁹²⁷ Marcelle Biagini, « Pour un art libre », *Art et Liberté*, bulletin n° 1, mars 1939, p. 2. Nous soulignons.

¹⁹²⁸ Georges Henein, lettre à Henri Calet, décembre 1938, publiée dans *Grandes Largeurs*, *op. cit.*, n° 14, p. 27. Début 1939, la Ligue Pacifiste se dissout et se crée « l'Union démocratique », sous la présidence de 'Isam Hefni Nasef, et le groupe « Études », centre culturel progressiste ; Marcel Israel lance l'organisation communiste « Libération du peuple ». Voir Didier Monciaud, « Pacifisme, antifascisme et anticolonialisme dans l'Égypte des années 1930 », *op. cit.*, p. 14.

¹⁹²⁹ Georges Henein, lettre à André Breton non datée [vendredi 6 Janvier 1939] (inedite, fonds Jacques Doucet).

¹⁹³⁰ Georges Henein, lettre à Henri Calet, décembre 1938, publiée dans *Grandes Largeurs*, *op. cit.*, n° 14, p. 27.

« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », de « réussi[r] à agiter un peu certaines gens¹⁹³¹ ». Si des vives réactions, « au prix de considérables vociférations¹⁹³² », ont sans doute lieu dans les rédactions, peu d'échos les reflètent dans la presse locale¹⁹³³. La revendication de la défense de toute liberté en art que cet appel porte n'est quasiment commentée par la presse francophone, qui se limite au maximum à mentionner la naissance du groupe. Le premier bulletin *Art et Liberté* fait en effet état d'un boycott¹⁹³⁴, et cite les manques et les présences de « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* » dans les colonnes des journaux les plus vendus¹⁹³⁵. Seule revue en arabe, *al-Majallah al-Jadidah*, « une des revues arabes les plus répandues », ose publier le manifeste, « précédé d'un commentaire de premier ordre¹⁹³⁶ », comme Georges Henein raconte à André Breton. Le texte annonçant « en termes pleins de sympathie¹⁹³⁷ » la formation du groupe est publié à côté d'une reproduction du *Guernica* de Picasso dans une double page hors texte¹⁹³⁸. Les mêmes jours, l'œuvre emblématique de Picasso fait l'objet d'« une analyse détaillée » - selon le bulletin *Art et Liberté* – dans le quotidien en arabe *al-Balagh*¹⁹³⁹.

À l'étranger, la naissance du groupe est d'abord saluée par le bulletin de la F.I.A.R.I. « avec la plus grande sympathie ». Dans une note en clôture du deuxième – et finalement dernier – numéro

¹⁹³¹ *Idem.*

¹⁹³² *Idem.*

¹⁹³³ « La presse tout entière est fermée à nos communiqués », écrit Georges Henein à André Breton, dans une lettre sans date [vendredi 6 Janvier 1939] (inéдите, fonds Jacques Doucet).

¹⁹³⁴ « Ainsi qu'il fallait s'y attendre notre manifeste [...] a été soigneusement boycotté par la majorité de la presse », lit-on au début de « Échos d'un manifeste », *Art et Liberté*, bulletin n° 1, mars 1939, p. 2.

¹⁹³⁵ L'édition alexandrine de *La Bourse Égyptienne*, « moins basement réactionnaire » que la rédaction cairote, signale le manifeste ; *Le Journal d'Égypte*, dans son numéro du 2 janvier 1939, en résume le contenu ; alors que le quotidien en langue grecque *Kiryx*, du 15 février 1939, en publiait le texte intégral, tout comme *La Revue des Conférences françaises en Orient*, n° 22, 3^{ème} année, 31 janvier 1939, p. 123-125, qui fournit une « seconde liste » de signatures. Exceptée la dernière référence, nous n'avons pas pu vérifier ces sources, mais reportons les « Échos d'un manifeste », *op. cit.* Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 229, cite également *La Revue de France* [sic : du Caire ?].

¹⁹³⁶ Georges Henein, lettre à André Breton, sans date [vendredi 6 Janvier] (inéдите, fonds Jacques Doucet).

¹⁹³⁷ « Échos d'un manifeste », *Art et Liberté*, bulletin n° 1, mars 1939, p. 2.

¹⁹³⁸ « Jama'at al-Fann w-al-Hurriyah [Le groupe Art et Liberté] », *Al-Majallah al-Jadidah*, n° 1, janvier 1939, p. 10. La récente exposition *Art et Liberté* au MNAM « Georges Pompidou » présentait la revue de Salama Moussa comme ayant « servi de tribune aux idées du groupe au début des années 1940 », comme reporté lors de l'installation. Arturo Monaco ne parle pas vraiment de commentaire du manifeste de la part de la revue arabophone, mais plus simplement de l'annonce de la formation du groupe, en en décrivant brièvement ses objectifs et en mentionnant ses membres.

¹⁹³⁹ De ce journal, Georges Henein était « correspondant spécial » depuis le 30 avril 1937, comme le prouve sa carte de presse retrouvée dans les archives Henein et Farhi (en voir la reproduction dans les annexes iconographiques : image 101). *Al-Balagh* [le Message] *al-Ushbu'i* avait été fondé en 1923 par l'écrivain Abbas Mahmoud Al-Akkad (1889-1964) et avait été très proche du wafdisme.

de *Clé*, il est indiqué : « les objectifs [d'Art et Liberté] sont voisins des nôtres¹⁹⁴⁰ ». Pour le démontrer, les statuts constitutifs du groupe sont publiés *in extenso* :

Article premier : - Le vendredi 19 janvier 1939¹⁹⁴¹ s'est constitué sous le nom de « Art et Liberté », un groupe ayant pour objet :

L'affirmation des libertés culturelles et artistiques.

La mise en lumière des œuvres, des hommes et des valeurs dont la connaissance est indispensable à la compréhension du temps présent.

Le maintien d'un contact étroit entre la jeunesse d'Égypte et l'actualité littéraire, artistique et sociale dans le monde¹⁹⁴².

Il est frappant de constater la ressemblance de ces articles programmatiques avec ceux des autres groupements culturels en Égypte, surtout ceux formés par des jeunes comme les Essayistes ou l'A.C.F.E., avec comme seule différence la place fondamentale de la défense de la liberté intellectuelle de l'artiste. La « revue des revues » du bulletin *Art et Liberté*, sous le titre « Échos d'un manifeste », ne rapporte que les « quelques lignes » que *La Nouvelle Revue Française* réserve au manifeste cairote, « signé des meilleurs noms d'intellectuels égyptiens », se terminant par les mots : « ...L'Orient travaille à la défense de la culture occidentale¹⁹⁴³ ». L'auteur qui signe cette notule dans la partie finale de la rubrique « Bulletin » consacrée aux « faits divers littéraires et autres », est Henri Calet, correspondant de Georges Henein depuis des mois, qui avait « souscrit entièrement¹⁹⁴⁴ » au manifeste d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* ». Georges Henein tient à le remercier et à l'informer que « ce petit commentaire a causé quelque émotion en ville et dans la presse qui nous boycotte consciencieusement¹⁹⁴⁵ ».

¹⁹⁴⁰ « Art et Liberté », *Clé*, n° 2, février 1939, p. 12. Sur cette même page du journal, l'*Exposition Picasso* qui se tenait rue de la Boétie à Paris, est saluée avec enthousiasme par Frédéric Delanglade. Au même moment, à la Galerie Pierre, rue de Seine, se tenait une rétrospective de dessins de l'artiste de Malaga.

¹⁹⁴¹ Georges Henein parle de la « réunion constitutive du groupe "Art et Liberté" » dans une lettre à André Breton, ne reportant pas de date mais mentionnant « ce soir même, vendredi 6 Janvier » (inédite, fonds Jacques Doucet). Il nous semble vraisemblable que le jour communiqué par *Clé* (le 19 janvier 1939 étant un jeudi, et non un vendredi comme reporté dans le texte) soit une date approximative, le délai de deux semaines étant la conséquence sans doute de négociations au sein du groupe.

¹⁹⁴² « Art et Liberté », *Clé*, n° 2, février 1939, p. 12, reportant également l'article second : « Le groupe est représenté par un Comité permanent élu conformément au règlement intérieur ».

¹⁹⁴³ *La Nouvelle Revue Française*, n° 305, 1^{er} février 1939, p. 368.

¹⁹⁴⁴ Henri Calet, lettre à Georges Henein, 5 janvier 1939, publiée dans *Grandes Largeurs*, op. cit., n° 15, p. 28.

¹⁹⁴⁵ Georges Henein, lettre à Henri Calet, datée probablement de février 1939 (archives Henein et Farhi), publiée dans *Grandes Largeurs*, op. cit., n° 18, p. 33. En décembre, Henein avait demandé expressément à Calet de signaler la parution du manifeste égyptien dans la *N.R.F.* : « ça nous ferait plaisir... » (archives Henein et Farhi), lettre publiée

Le deuxième bulletin *Art et Liberté*, qui paraît en mai 1939 avec une couverture illustrée par Fouad Kamel¹⁹⁴⁶, enregistre la publication de ses statuts dans « le Bulletin F.I.A.R.I.¹⁹⁴⁷ » et celle du manifeste *in extenso*, dans le *London Bulletin*¹⁹⁴⁸. Le peintre Roland Penrose, à peine retourné du Caire¹⁹⁴⁹ où il avait rencontré les membres du groupement « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » et présidé à leur assemblée générale¹⁹⁵⁰, le présente ainsi dans la revue qu'il anime, sous le titre de « From Egypt » :

les « victoires » du fascisme ne manquent pas de provoquer des réactions et de réveiller une activité qui est créatrice autant que défensive. [...] Malgré le boycott de la presse le groupe est constamment actif, tenant des rassemblements et protestant vigoureusement quand une nouvelle menace à leurs libertés devient sensible. Une revue surréaliste est également en préparation¹⁹⁵¹.

L'artiste surréaliste avait rejoint au Caire la photographe américaine Lee Miller, ancienne muse et collaboratrice de Man Ray à Paris, qui y résidait depuis 1934 avec son mari, un riche homme d'affaires égyptien¹⁹⁵². Elle avait contribué à diffuser les idées et les dernières publications du surréalisme au Caire, où elle fréquentait les salons de Marie Cavadia Riaz et de Amy Nimr

dans *Grandes Largeurs*, *op. cit.*, n° 14, p. 26.

¹⁹⁴⁶ Voir dans les annexes iconographiques une reproduction de la couverture du bulletin *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939 (image 103), reportant un vers écrit en arabe, inséré dans le dessin de Fouad Kamel illustrant la couverture : « Je vivrai dans les cellules de ton sang tant qu'il y a des tissus osseux ». Nous traduisons.

¹⁹⁴⁷ *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939, semble curieusement ignorer l'arrêt de la publication de *Clé*, vu l'incitation à s'y abonner. Dans *Clé*, n° 2, février 1939, p. 8, Henein avait fait paraître un compte-rendu très élogieux de *Le Château de Kafka*, défini comme « l'indispensable ». Il se terminait par l'annonce d'une publication future, par *Clé*, d'une « étude extrêmement détaillée » de l'œuvre de Kafka, « tâche importante entre toutes ». Finalement, ce ne sera que plusieurs années plus tard que le volume *Allusion à Kafka* paraîtra au Caire pour les éditions de La Part du Sable, en juin 1954.

¹⁹⁴⁸ Reproduction *fac-simile* en arabe et en français de « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », dans *London Bulletin*, n° 13, 15 avril 1939, p. 16-17, illustrée par un dessin automatique de Michael Werner von Alvensleben.

¹⁹⁴⁹ Le séjour égyptien, l'idylle avec Lee Miller et leur correspondance avaient inspiré au peintre le thème du tableau *Egypt* (1939) : une interprétation du mythe de Nout, déesse de l'Ancienne Égypte. L'œuvre est reproduite, entre autres, dans Katherine Slusher, *Lee Miller, Roland Penrose : the Green Memories of Desire*, Munich/ New York, Prestel, 2007, p. 54.

¹⁹⁵⁰ Le bulletin *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939, rend compte de l'assemblée générale du groupe, qui avait eu lieu le mercredi 8 mars 1939 sous la présidence justement de « notre ami Roland Penrose, chef du groupe surréaliste anglais ». Le peintre anglais avait fait à cette occasion « une brève et vigoureuse allocution » sur la valeur de l'art et sur la nécessité de lutter contre tous les autoritarismes, avant de laisser la parole à Ahmed Charaf el Dine, Georges Henein, Awad [Anouar ?] Kamel, Kamel Telmisany pour « commenter les buts du groupe [et] en exposer les projets » devant une jauge d'une trentaine de personne.

¹⁹⁵¹ R[oland] P[enrose], « From Egypt », *London Bulletin*, n° 13, avril 1939, p. 15. Nous traduisons. Le surréaliste anglais présentait le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » comme « mené par les poètes surréalistes Georges Henein et Georges Santini [sic] et par le peintre Telmisany ».

¹⁹⁵² Voir dans les annexes iconographiques la reproduction d'une photographie de Lee Miller en Égypte vers 1935, tirée de Patricia Allmer, *Lee Miller : Photography, Surrealism and Beyond*, Manchester, Manchester University Press, 2016, p. 121 : image 104. Penrose et Miller, qui s'étaient rencontrés à Paris en 1937, entretenaient une relation qui les avait menés en voyage dans le Sud de la France, dans les Balkans, en Haute Égypte en 1939, avant de s'installer ensemble à Londres à partir de juin 1939. Pour plus d'informations sur cette artiste, se référer à sa notice biographique dans les annexes.

Smart¹⁹⁵³. Dans sa correspondance avec Penrose, elle partage même le projet de lancer « une revue surréaliste avec Maria Riaz, Henein et Santini¹⁹⁵⁴ » en janvier 1938 et parle des séances de « cadavre exquis » et de voyance¹⁹⁵⁵ avec des proches d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », assorties de « costumes surréalistes¹⁹⁵⁶ ».

« Constamment actif », comme le signale Penrose, le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », qui se réunit « dans une pièce exiguë au 28 de la rue Madabegh¹⁹⁵⁷ », est rapidement « en grande activité », comme Henein l'écrit à Calet déjà en janvier 1939¹⁹⁵⁸. « Plusieurs grands projets sont à l'étude » pendant le mois de mars 1939, « un mois décisif¹⁹⁵⁹ », annonce le second bulletin du groupe, dont une initiative, dont nous ne savons pas si elle se réalisa, traduit bien l'orientation populaire du groupement et son désir de diffusion de la parole « fiarique »¹⁹⁶⁰ :

« Une invasion artistique et culturelle de la Ville du Caire » ainsi dénommée par son auteur, notre camarade Salah el [D]ine Youssef. Ce projet consiste à ouvrir des succursales de ART & LIBERTE dans les quartiers populaires du Caire, lesquelles permettraient d'aller à la découverte de talents populaires inconnus dans les différents domaines de la peinture, de la sculpture, de la poésie, de l'artisanat. Des concours seraient suscités entre les divers quartiers et des prix seraient distribués aux plus méritants¹⁹⁶¹.

¹⁹⁵³ Après sa rencontre avec la jeune génération de surréalistes britanniques en 1930, et un séjour à Paris, à la fin des années 1930, Amy Nimr revient au Caire et épouse Walter Smart, haut fonctionnaire britannique et fin connaisseur de l'arabe et du persan. Leur salon fut une plaque tournante pour les intellectuels égyptiens et de passage en Égypte. Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique dans les annexes.

¹⁹⁵⁴ Lee Miller, lettre à Roland Penrose, 30 janvier 1938, inédite (archives Lee Miller), citée dans l'original anglais par Sam Bardaouil, *Surrealism in Egypt, op. cit.*, p. 9. Nous traduisons. Voir dans les annexes iconographiques la reproduction d'une photographie de Lee Miller en compagnie de Georges Henein et d'un homme non identifié (archives Henein et Farhi) : image 105. Ajoutons que Georges Henein écrit un poème intitulée « Portrait de Lee », publié posthume dans *La Force de saluer*, Paris, La Différence, 1978, p. 59-60, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 125.

¹⁹⁵⁵ Lee Miller, lettre à Roland Penrose, 23 janvier 1939 (archives Lee Miller), citée dans l'original anglais par Sam Bardaouil, *Surrealism in Egypt, op. cit.*, p. 9. Nous traduisons.. Concernant les « passe-temps surréalistes » voir le catalogue de l'exposition *Jeu du dessin communiqué*, ayant eu lieu du 9 septembre au 16 octobre 1999, à la Galerie 1900/2000 de Paris : textes de Noël Arnaud, Nadine Lefebure, Édouard Jaguer, dessins de Benjamin Péret, Remedios Varo, Nicolas Calas, André Breton, Yves Tanguy, entre autres, et de Georges Henein (p. 16 et p. 40), datables de 1938.

¹⁹⁵⁶ Comprenant « des masques à gaz et des pots de chambre pleins de fleurs », les décrit Lee Miller, lettre à Roland Penrose, 9 mars 1938 (archives Lee Miller), citée en anglais par Sam Bardaouil, *Surrealism in Egypt, op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁵⁷ Jean Moscatelli, « Une vente, une exposition... M. Hitler et l'art dégénéré », *Images*, n° 515, 29 juillet 1939, p. 8. « Activités de "Art & Liberté" », *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939, parle également du « local, provisoirement exigu de "Art & Liberté" ». Remarquons la proximité de cette adresse avec celles des autres associations culturelles actives au Caire pendant ces années (voir *supra* et les plans du Caire d'époque reproduits dans les annexes iconographiques : images 7 et 8).

¹⁹⁵⁸ Dans une lettre à Calet, probablement de janvier 1939, Henein lui faisait part de leur grande fatigue : « Vous parlez d'un travail... [...] nos nuits sont plus blanches que les lèvres d'une femme en gésine » (archives Henein et Farhi), publiée dans *Grandes Largeurs, op. cit.*, n° 16, p. 29.

¹⁹⁵⁹ « Activités de "Art & Liberté" », *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939.

¹⁹⁶⁰ Même à travers le réseau de l'*Egyptian State Broadcasting*, avec lequel est annoncée « une éventuelle entente » pour la diffusion d'« une série de conférences sous les auspices de "Art et Liberté" », dans *Art et Liberté*, n° 2.

¹⁹⁶¹ *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939.

Après « l'exposition de dessins libres d'enfants » qui se tient en février¹⁹⁶², « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » organise également « une loterie de tableau[x] offerts par les artistes faisant partie de l'association, dont les bénéficiaires iront à la caisse du groupe¹⁹⁶³ », dans une approche qui rappelle celle des Essayistes voulant donner leur apport à la renaissance artistique de l'Égypte. Face à la situation culturelle de l'Égypte, où « le public pense par procuration [et] n'a pas l'éducation artistique nécessaire¹⁹⁶⁴ », selon Marcelle Biagini¹⁹⁶⁵, qui propose : « il faut la lui donner afin qu'il soit à même de rectifier les erreurs commises par les autorités incompétentes » :

Cette éducation, ce sont les artistes qui, par *un effort collectif*, doivent l'entreprendre. Par des conférences, par des expositions commentées, par des articles dans tous les journaux qui ne les refuseront pas. C'est le seul moyen de mettre un terme à une situation qui finira autrement par retarder *l'évolution artistique de l'Égypte*¹⁹⁶⁶.

Comme les domaines artistiques mentionnés plus haut, l'activité créatrice, premier objectif du groupe, est en effet multiple, comme il est indiqué dans son bulletin :

Intellectuels, artistes, il ne suffit pas d'élever une protestation verbale contre le conformisme et la réaction. *Une œuvre considérable de diffusion et de clarification* nous incombe. Il faut que, très rapidement, ce modeste bulletin puisse être transformé en une revue solide et *efficace*. Que nous puissions dès octobre prochain, organiser des séances cinématographiques à la projection des films d'avant-garde. Que nous puissions inviter parmi nous quelques uns [sic] des grands représentants de la pensée libre¹⁹⁶⁷.

Le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » aurait été également à l'origine d'un salon littéraire¹⁹⁶⁸ qui rassemblait des intellectuels, des écrivains et des artistes ; il organisera des conférences, comme celles sur la société égyptienne¹⁹⁶⁹ en avril 1939, et créera même, selon Arturo

¹⁹⁶² *Idem*. « *Ma'rad rusum al-athfal al-horrah*, Al-Qahira 15-25 fabrayr 1939 », figure comme le titre d'un texte poétique en prose de Kamel Telmisany, en arabe, publié dans *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939, avec en exergue la citation d'Henri Matisse : « Je veux peindre comme un enfant de six ans ». Nous traduisons. Une référence au Salon des Enfants est présente aussi dans Marcelle Biagini, « Pour un art libre », *Art et Liberté*, bulletin n° 1, mars 1939, p. 2.

¹⁹⁶³ *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939.

¹⁹⁶⁴ « En matière d'art [le public] a donné procuration au critique. Lorsque ce dernier est au-dessous du niveau de la pensée, cette procuration doit lui être retirée », considère Marcelle Biagini, « Pour un art libre », *op. cit.*

¹⁹⁶⁵ Journaliste italienne francophone sans doute alexandrine, elle allait collaborer aux publications de « Giustizia e Libertà » en Égypte à la même période où elle fera partie de la rédaction de *Don Quichotte*, voir *infra*. Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe.

¹⁹⁶⁶ Marcelle Biagini, « Pour un art libre », *Art et Liberté*, bulletin n° 1, mars 1939, p. 2, qui ajoute : « déjà nous sommes en regression depuis le début de la saison ». Nous soulignons.

¹⁹⁶⁷ « Échos d'un manifeste », *op. cit.* Le surlignage est dans le texte original ; nous soulignons par l'italique.

¹⁹⁶⁸ David Renton, « Georges Henein and the dream of freedom », traduction d'Ahmad Gharbiyah, *Markaz al-Dirasat al-istirakiyah*, Le Caire, avril 2007, en ligne : www.e-socialist.net/node/940, publié dans David Renton, *Dissident Marxism : Past Voices for Present Times*, Londres/ New York, Zed Books, 2004.

¹⁹⁶⁹ « Des déficiences et insuffisances de la société égyptienne », par Anwar Kamel, et « Les remèdes aux mœurs locales » par le professeur Salah el Dine Youssef, nouvel adhérent au groupe, comme indiqué dans *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939, pages non numérotées.

Monaco, une maison d'édition, « al-Jamahir »¹⁹⁷⁰, qui publia les œuvres de ses membres. En janvier déjà, Henein écrivait à Calet qu'une revue littéraire d'avant-garde « dès maintenant baptisée T.S.V.P.¹⁹⁷¹ » allait paraître sous l'égide d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* ». Parmi les nombreuses publications et manifestations envisagées, la première à paraître est « un travail de longue haleine¹⁹⁷² » : un cahier en arabe présentant un essai sur l'œuvre d'André Gide¹⁹⁷³, et ressemblant les traductions des discours de Gide, Gustav Regler¹⁹⁷⁴, Gaetano Salvemini, John Strachey¹⁹⁷⁵ au Congrès des Écrivains pour la Défense de la culture¹⁹⁷⁶, en juin 1935, à Paris. Le premier bulletin *Art et Liberté* annonce que ce cahier est déjà en vente, et qu'il contient également « un appel à la jeunesse égyptienne¹⁹⁷⁷ ». Le grand événement culturel international, qu'en France avait eu un grand écho dans le journal *Giustizia e Libertà*¹⁹⁷⁸, représente pour Georges Henein l'un des thèmes majeurs sur lesquels refonder le débat culturel en Égypte. En décembre 1938 il écrivait déjà à Henri Calet : « nous comptons organiser une grande séance avec interview de tous les

¹⁹⁷⁰ « Al-Jamahir » signifie « le public » en arabe. Arturo Monaco le soutient dans *Il movimento surrealista egiziano attraverso la sua rivista al-Tatawwur*, mémoire de Master en Langues et civilisations orientales, sous la direction d'Isabella Camera d'Afflitto, soutenu en juin 2012 à l'Université La Sapienza de Rome.

¹⁹⁷¹ Georges Henein, lettre à Henri Calet probablement de janvier 1939, *op. cit.*

¹⁹⁷² « Nous sommes attelés à un travail de longue haleine », écrit Georges Henein à Henri Calet dans une lettre datée probablement de février 1939 (archives Henein et Farhi), publiée in *Grandes Largeurs, op. cit.*, n° 18, p. 33.

¹⁹⁷³ L'écrivain allait écrire à Georges Henein, résidant à l'Hôtel Madison à Montparnasse, le 19 avril 1939 : « une émouvante lettre de Simone Marye me fait part du désir que vous auriez à me rencontrer. [...] Je vous recevrai volontiers un de ces prochains jours » (photocopie retrouvée dans les archives Henein et Farhi).

¹⁹⁷⁴ La traduction du discours de l'écrivain allemand, communiste exilé à Paris en 1935, combattant de la Guerre d'Espagne, avait été publiée dans *Commune*, n° 23, 1935, sous le titre « Culture et national-socialisme », comme indiqué dans *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, réunis et présentés par Sandra Teroni et Wolfgang Klein, Editions Universitaires de Dijon, Dijon, 2005, p. 486, qui ajoute qu'en réalité ce « texte résulta cependant d'une rédaction postérieure, réductrice et atténuant l'auto-critique de Regler communiste ». En effet, différemment de ce annoncé dans les « thèses » qu'il avait fait parvenir au Congrès, Regler dénonça, sous forme d'auto-critique, « l'attitude idéaliste des intellectuels et leur défaut de perception de ce qui allait se passer en Allemagne », explique Sandra Teroni, « Défense de la culture et dialogues manqués », *idem*, p. 32.

¹⁹⁷⁵ Économiste et homme politique anglais, John Strachey (1901-1963) fut l'un des théoriciens anglais du marxisme-léninisme les plus lus. Auteur en 1933 de *The Menace of Fascism* et en 1936 de *The Theory and Practice of Socialism*, son discours au Congrès avait été publié en 1935 dans *Commune*, n° 24, et en anglais sous le titre « Marxism and the heritage of culture » dans *Partisan Review*, n° 9 ; récemment dans *Pour la défense de la culture, op. cit.*, p. 147-150.

¹⁹⁷⁶ En janvier, Henein écrivait à Calet : « nous avons entrepris la traduction méthodique des principaux discours sur le thème "défense de la culture" prononcés au cours de ces dernières années par Gide, Huxley, Malraux, etc. Le premier cahier paraîtra en arabe le mois prochain » (archives Henein et Farhi), lettre publiée in *Grandes Largeurs, op. cit.*, n° 16, p. 29.

¹⁹⁷⁷ *Art et Liberté*, n° 1, mars 1939, p. 2. Malgré nos efforts, nous n'avons pas pu retrouver ce cahier en arabe en l'état actuel de nos recherches.

¹⁹⁷⁸ « *Giustizia e Libertà* fut le journal de l'émigration antifasciste italienne qui donna le plus de relief au Congrès, sans cependant renoncer à une attitude critique », remarque Sandra Teroni, *Pour la défense de la culture, op. cit.*, p. 373. En particulier, le texte de Gaetano Salvemini, que de « *Giustizia e Libertà* » avait été un des fondateurs, à Paris en 1929, est publié *in extenso* dans *Giustizia e Libertà*, n° 26, 28 juin 1935, p. 4.

intellectuels de qualité raccrochables dans ce maudit pays. On y parlera de la "défense de la culture" et d'autres choses encore¹⁹⁷⁹ ».

Le projet prévoit deux autres publications : d'une part, un second cahier « en préparation¹⁹⁸⁰ » déjà en février, ayant pour titre « Les intellectuels et l'Espagne¹⁹⁸¹ », annoncé dans le premier bulletin *Art et Liberté* ; d'autre part, un troisième ressemblant à « une sorte d'anthologie de la poésie occidentale d'avant-garde [sic]¹⁹⁸² », comprenant des textes d'Éluard, Breton, Reverdy, ainsi que de W. H. Auden¹⁹⁸³ et de Ramón Gómez de la Serna¹⁹⁸⁴. Il est probable que ces cahiers, ainsi que la revue que le groupe a l'intention de publier, aient été prévus en arabe, étant donné que le premier a paru en cette langue, et que l'anthologie contenue dans le troisième devait rassembler « des traductions », comme souligné dans le bulletin *Art et Liberté*, dont le deuxième numéro, dont le titre figure également en arabe, comporte justement une section en cette langue¹⁹⁸⁵. D'ailleurs, la soirée que le bulletin annonce en hommage à Freud possède un programme, au moins en partie, en arabe : « Georges Aziz prononcera une conférence en arabe sur la psychanalyse et son inventeur¹⁹⁸⁶ ». Cependant, la conférence n'a lieu que le 23 avril, « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-*

¹⁹⁷⁹ Georges Henein, lettre à Henri Calet, décembre 1938 (archives Henein et Farhi), publiée dans *Grandes Largeurs*, *op. cit.*, n° 14, p. 27.

¹⁹⁸⁰ Georges Henein, lettre à Henri Calet, datée probablement de février 1939, *op. cit.*

¹⁹⁸¹ « Les Judas de l'Espagne » est déjà le titre d'un texte de Georges Henein publié dans *Art et Liberté*, n° 1, mars 1939, p. 5-6, republié dans *Les Humbles*, 24^e série, n° 5, Paris, mai 1939, p. 20-21.

¹⁹⁸² *Art et Liberté*, n° 1, mars 1939, p. 2.

¹⁹⁸³ Nous imaginons qu'il s'agisse du poète anglais Wystan Hugh Auden (1907-1973), alors que dans le bulletin *Art et Liberté* on retrouve le nom de « William » Auden. Également critique et auteur de théâtre, il avait combattu dans la guerre d'Espagne, dont il revint avec un profond pessimisme qui lui inspira le poème « Spain » en 1937.

¹⁹⁸⁴ Le bulletin *Art et Liberté* reporte le nom de « Gómez de la Serma », en transcrivant erronément le nom de cet écrivain espagnol né en 1888. Très prolifique, proche des avant-gardes, « passeur » des *Chants de Maldoror* en espagnol, il inventa le genre littéraire de la « *greguería* » : une brève phrase ingénieuse et humoristique naissant d'un choc des métaphores. Sa conception de la littérature très proche de la vie, son théâtre novateur mettant en scène *los medios seres* [les mi-hommes], son dandysme anarchiste et son sens de l'absurde influenceront profondément les surréalistes.

¹⁹⁸⁵ Ne disposant que de photocopies de ce document rare, gentiment communiquées par feu Joséfa (Youdka) Younane (voir la reproduction de la couverture dans les annexes iconographiques : image 103), nous n'avons pas d'autre choix que de nous baser sur la numérotation établie par la veuve du peintre égyptien, au stylo et en chiffres romaines. Du deuxième bulletin du groupe donc, composé de dix pages, deux reproduisent des œuvres de Fouad Kamel (voir *infra*) et de Ramsès Younane (en voir la reproduction dans les annexes iconographiques : image 108), et quatre comportent des textes en arabe : deux signés par Fouad Kamel (page marquée avec le chiffre arabe « 1 ») et par Kamel Telmisany, un autre s'intitulant « Douleurs en quête d'une découverte » et le dernier dédié « à l'esprit du grand artiste Mohamed Mandour » (nous traduisons), sur lequel nous n'avons pas plus d'informations, en l'état actuel de nos recherches.

¹⁹⁸⁶ *Art et Liberté*, n° 1, mars 1939, p. 2. La nouveauté réside justement dans la langue d'allocution, la conférence s'adressant donc à un public arabophone. En français, la revue *Illustration juive*, n° 10, 3^{ème} année, en juin 1931 avait présenté l'ouvrage de J. De La Vaissière, *La Théorie psychanalytique de Freud*, en particulier ses contacts avec la pensée catholique. Dans les années trente, les études sur le sujet ne manquent pas en Égypte : la revue *Un Effort*, par

Hurriyah » n'ayant pas de locaux assez spacieux dans lesquels accueillir le public¹⁹⁸⁷. Le groupe connaît sans doute les mêmes soucis financiers qui avaient miné les Essayistes : « le groupe Art et Liberté commence à peine à vivre et les difficultés – les matérielles surtout – compliquent sa jeune route¹⁹⁸⁸ », écrit Henein à Calet au début de 1939. Quant à la conférence de Georges Henein sur « L'Art dans la mêlée », programmée pour le 10 janvier, elle a lieu auprès d'autres associations, dont les Essayistes¹⁹⁸⁹.

« Mardi prochain je donnerai une conférence au cours de laquelle je développerai de mon mieux les mots d'ordre contenus dans notre manifeste¹⁹⁹⁰ », écrit Georges Henein à André Breton, à qui il avait déjà envoyé le carton d'invitation en signe de son engagement pour la cause « fiarique ». Des passages du manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* sont effectivement cités dans son discours¹⁹⁹¹, et la nécessité du manifeste « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* » est expliquée et contextualisée dans la récente histoire artistique et culturelle de l'Allemagne nazie¹⁹⁹², avec la prétendue « caporalisation de l'artiste ». L'auteur revient sur la genèse difficile du tract et sur les reproches subis, à cause des termes utilisés, par « diverses personnes sensibles ». La conférence est alors la tribune d'où il peut régler les comptes de ce manifeste que Henein juge quand même

exemple, avait déjà fait référence à la psychanalyse, en publiant le texte de la conférence faite à Alexandrie par Antony Brook, « Pour la connaissance de soi-même », n° 25, du 15 mai 1932, p. 22. Ce même numéro porte en couverture une citation extraite de l'*Introduction à la psychanalyse* de Freud. Georges Georgiadès y avait consacré son ouvrage *De Freud à Platon*, paru en 1934, « traitant de questions scientifiques, et faisant remonter à Platon les origines de la psychanalyse », comme résumé par George Leoncavallo dans sa présentation « Les écrivains d'expression française en Egypte », *La Gazette d'Orient*, 10^{ème} année, nouvelle série, n° « S » 650, mai 1937, p. 151.

¹⁹⁸⁷ *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939, rend compte de cette conférence : « plus de cinquante personnes se pressaient dans le local, provisoirement exigü de "Art & Liberté", qui pour la première fois s'ouvrait au public ». Animée par Georges Henein, Kamel Telmisany, Youssef el 'Afifi, Georges Aziz, qui parlèrent « tour à tour de la condition de la poésie, des tâches incombant aux jeunes artistes égyptiens, du freudisme », elle fut « particulièrement animée ».

¹⁹⁸⁸ Georges Henein, lettre à Henri Calet, sans doute de janvier 1939 (archives Henein et Farhi), publiée in *Grandes Largeurs*, *op. cit.*, n° 16, p. 29.

¹⁹⁸⁹ Georges Henein avait joint à sa lettre à André Breton du 23 novembre 1938 un carton d'invitation pour la conférence « L'Art dans la mêlée », programmée pour le soir du 10 janvier 1939 au Cercle Judéo-Espagnol, situé au 6 rue Kenissa Guédida au Caire (fonds Jacques Doucet, voir la reproduction dans les annexes iconographiques : image 100). Il ne nous a pas été possible de vérifier si elle eut lieu, mais nous savons qu'une conférence sur le même sujet avait été faite par Henein le 26 janvier, chez les Essayistes, comme reporté dans *La Revue des Conférences françaises en Orient*, 3^{ème} année, n° 24, 15 mars 1939, p. 260-272, republiée dans Georges Henein, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 380-398.

¹⁹⁹⁰ Georges Henein, lettre à André Breton, sans date [vendredi 6 janvier 1939] (inédite, fonds Jacques Doucet).

¹⁹⁹¹ Georges Henein « L'Art dans la mêlée », *op. cit.*, p. 391, reportait le passage que nous avons cité plus haut, note 1871, de *Pour un art révolutionnaire indépendant*, *op. cit.*, p. 686.

¹⁹⁹² De la condamnation des peintures murales d'Oscar Schlemmer de l'école des Beaux-Arts de Weimar, en 1931, aux articles de presse rendant compte de l'exposition d'art allemand de Munich en 1937, de la polémique entre un chef d'orchestre et Goebbels en 1933 à l'exposition *Entartete Kunst*.

encore faible, malgré « l'honneur de [le] signer ». Comme déjà évoqué dans sa correspondance avec André Breton, la « critique insuffisante du traitement réservé à l'art par les régimes démocratiques¹⁹⁹³ » est enfin comblée par l'attaque :

les campagnes de presse réactionnaires dans les pays démocratiques, campagnes trop souvent couronnées de succès, sont à mettre exactement dans la même poubelle que les théories artistiques du national-socialisme et du fascisme. J'avoue que ma préférence, si préférence il y a, irait plutôt à ces dernières qui ont, sur les autres, l'avantage de la brutalité c'est-à-dire de la clarté¹⁹⁹⁴.

En montrant les limites précaires entre ces régimes (« qu'une différence de degré, non de nature ; d'intensité, non d'espèce¹⁹⁹⁵ ») et le danger de toute politique culturelle « orientée », Henein veut s'adresser aux nombreux « peintres errant dans le brouillard, en proie à une incertitude paralysante quand ils ne s'accommodent pas des miettes et des compliments que leur abandonnent les autorités artistiques bourgeoises¹⁹⁹⁶ ». Nous savons à quelles autorités artistiques le public égyptien allait penser en écoutant ces mots, en lisant ce texte en arabe, rapidement publié en traduction dans *al-Majallah al-Jadidah*¹⁹⁹⁷, et nous voyons dans leur « dictature des Beaux-Arts¹⁹⁹⁸ » la référence du tract égyptien à « la tyrannie [des] préjugés religieux, racistes et nationalistes » avec laquelle « certains individus ivres de leur toute-puissance provisoire prétendait asservir le destin de l'œuvre d'art¹⁹⁹⁹ ». Celle que Marcelle Biagini appelle « l'élite de la société cairote²⁰⁰⁰ » dans le premier bulletin *Art et Liberté*, avec « son ignorance crasse en matière de

¹⁹⁹³ Georges Henein, lettre à André Breton, non datée [vendredi 6 Janvier 1939] (inedite, fonds Jacques Doucet). Lors de la conférence, Henein explique d'ailleurs que pour lui « il n'y a pas une démocratie abstraite » : « il y a la démocratie qu'accordent, que retirent ou que limitent, suivant que l'usage qui en est fait menace directement leurs intérêts ou non, certaines puissances matérielles dont les moindres désirs sont des ordres pour les gouvernements », dans Georges Henein « L'Art dans la mêlée », *op. cit.*, p. 397.

¹⁹⁹⁴ Georges Henein « L'Art dans la mêlée », *op. cit.*, p. 398.

¹⁹⁹⁵ *Ibidem*, p. 397.

¹⁹⁹⁶ *Ibidem*, p. 391.

¹⁹⁹⁷ Georges Henein, « al-Fann fī al-ma'ma'ān » [L'art en émeute], *al-Majallah al-Jadidah*, marzo 1939, p. 13-14. N'ayant pas pu consulter ce document, en l'état actuel de nos recherches, nous faisons l'hypothèse qu'il s'agisse d'une version courte, sans doute un résumé, de la longue allocution que l'intellectuel avait donné en français.

¹⁹⁹⁸ Mohamed Hassan, « La dictature des Beaux-Arts », caricature reproduite dans *Al-Mussawar*, 23 mars 1939, et exposée dans le *Salon du Caire* 1939. En voir la reproduction dans les annexes iconographiques (image 21).

¹⁹⁹⁹ « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », *op. cit.*

²⁰⁰⁰ Écrit entre guillemets Marcelle Biagini, dans « Pour un art libre », *Art et Liberté*, bulletin n° 1, mars 1939, p. 2, sans doute en citant l'article d'un certain Jules Borély rendant compte dans *La Bourse égyptienne* du Salon des Enfants et de l'exposition du peintre japonais Takanori Oguiss (1901-1986), installé à Paris depuis 1927 et influencé fortement par le style de Maurice Utrillo. L'« un des meilleurs diplômés de la section européenne de l'Académie [de Tokio] », comme le définit Masayuki Yokoyama, ministre plénipotentiaire du Japon en Égypte, dans sa conférence « L'âme du peuple japonais », faite au Caire le 10 février 1939, sous les auspices des « Amis de la Culture Française en Égypte », publiée dans la *Revue des Conférences Françaises en Orient*, 3^{ème} année, n° 24, 15 mars 1939, p. 223-224, se référant à l'exposition du peintre « dès demain dans la Salle de cet hôtel [le Continental ?] ». Remarquons que ce numéro de la

peinture » continuait à préférer des copistes étrangers plutôt que des « artistes égyptiens de talent [qui] finiront par s'expatrier », craint la critique :

Il ne s'agit pas de faire du nationalisme. [...] De Sabry à Sabbagh il y a en Égypte beaucoup de mauvais peintres. Mais il y en a aussi de bons – seulement ils ont tort, deux fois tort :

- 1- Ils sont jeunes
- 2- Ils ne copient pas [...]

Ils ignorent les règles de l'Académisme. Ils préfèrent Picasso à Van Donghen [sic] et Rouault à Soussa. Ils ont l'audace de chercher de nouveaux moyens d'expression. Il y en a même qui ont le culot d'aimer le surréalisme. Lorsqu'ils exposent, ils déconcertent le public sans aucun scrupule. Ils bousculent les notions anatomiques des mères de familles nombreuses. Ils proclament leur solidarité avec le peintre populaire et le sculpteur de poupées en *halawa*. Ils ne font pas de conférences à la gloire de Mouk[h]tar même par solidarité patriotique²⁰⁰¹.

Comme sa camarade Marcelle Biagini, en soulevant « le problème de la place assignable à l'artiste dans la société²⁰⁰² », Henein se réfère donc à la « réalité actuelle » qui est celle de l'Allemagne nazie, de l'Italie fasciste, de la Russie soviétique²⁰⁰³, ainsi que de l'Égypte contemporaine, où « un régime social incapable d'aller jusqu'au bout de sa propre culture, jusqu'au bout de ses vérités comme de ses mensonges » a plongé l'artiste dans une condition de « désarroi mental²⁰⁰⁴ ». La société, en « encourage[ant] de son mieux l'isolement du poète comme de l'artiste », en « les retranch[ant] de la vie active, de la vie collective, de la vie réelle », en en faisant « des éléments qu'elle juge [...] inutilisables à des fins sociales²⁰⁰⁵ », seulement « bon[s] à montrer du

revue est le même qui inclut la publication de « L'Art dans la mêlée » de Georges Henein, *op. cit.*, ainsi que son compte-rendu de *Foyers d'incendie* par Nicolas Calas, dans la rubrique « Actualités littéraires », *ibidem*, p. 287-289.

²⁰⁰¹ Marcelle Biagini, « Pour un art libre », *op. cit.*, se réfère ici au peintre fauviste néerlandais Kees van Dongen (1877-1968), à Georges Rouault (voir *supra*, note 1785), à l'égyptien Edmond Soussa (1898-1989), champion de billard installé en France où il avait commencé une carrière de portraitiste qui sera saluée entre autres par Ahmed Rassim, dans *Majallah al-Imarah*, n° 1, 3^{ème} année, 1941, p. 51-56. L'intellectuelle d'origine italienne fait également une allusion à « un certain critique [qui] cherchait à former le goût du public », évidemment Étienne Mériel, remplacé par ce Jules Borély dans *La Bourse égyptienne*. Il « s'intéressait [aux] efforts » des artistes considérés par Biagini « de talent », comme Kamel Telmisany, sensible aux formes d'art populaire – les poupées en *halawa* [pâte de sucre] sont sans doute celles du *mouled* citées dans le *Manifeste des néo-orientalistes*, *op. cit.* – : c'était Mériel qui avait rapproché le style de Kamel Telmisany à la peinture de Rouault, dans *La Bourse égyptienne*, n° 6, 6 janvier 1938.

²⁰⁰² Georges Henein, « L'Art dans la mêlée », *op. cit.*, p. 381-2.

²⁰⁰³ De « la terrible défaillance artistique » soviétique dont les membres de la FIARI discutent dans leur bulletin (« l'art devient un non-sens » écrit Herbert Read dans « L'artiste dans le monde moderne, *Clé*, n° 2, février 1939, p. 7), Henein dément toutefois sa seule explication dans « les rigueurs » de la dictature : en se référant à la période 1917-1925, il fait les exemples de Maïakovski, d'Essenine, de Pasternak en littérature, d'Eisenstein et de Meyerhold au cinéma et au théâtre, autant de preuves, selon lui, de l'exaltation et de l'audace avec lesquelles ces artistes se sentaient « intégrés [...] à l'histoire prométhéenne de l'humanité », dans « L'Art dans la mêlée », *op. cit.*, p. 395-396.

²⁰⁰⁴ *Ibidem*, p. 390.

²⁰⁰⁵ *Ibidem*, p. 382-383. Plus loin Henein parle de l'artiste comme d'« une unité objectivement inassimilable » par la société, d'« une catégorie humaine insolite et improductive », *idem*.

doigt aux familles nombreuses en promenade dominicale²⁰⁰⁶ », leur laisse la « liberté suggérée [...] de jouer dans le parc désert de l'art-pour-l'art, à la condition de ne pas troubler par des clameurs impies le repos du voisinage²⁰⁰⁷ », écrit Georges Henein. En animateur et critique d'art ayant contribué avec les Essayistes à sortir l'artiste de la « cage dorée » des Salons, Georges Henein en explique l'acceptation d'une telle « formule stérilisante de l'art²⁰⁰⁸ » par « ses dispositions d'esprit [...] à ce moment de son histoire », en comprenant donc la situation particulière des jeunes artistes égyptiens « s'accommod[ant] facilement d'une solution » qui leur permette de poursuivre leurs apprentissages et leurs recherches qui ne concernaient que « la construction artistique²⁰⁰⁹ », et pas (encore) sa fonction. En s'opposant avec force à la conviction que « l'inspiration de l'artiste ne saurait avoir pour fondement une conscience docile à la dictée de la société », l'intellectuel avant-gardiste refuse ce qu'il appelle le « contrat de non-agression [...] entre la collectivité et l'artiste²⁰¹⁰ », ce dernier étant « aujourd'hui » – lisons « en Occident » – « l'être rare et indispensable à saluer du nom nullement paradoxal de "voyant-objectif"²⁰¹¹ » avec lequel Henein qualifie en premier lieu Giorgio de Chirico²⁰¹² et Pablo Picasso. La révélation du peintre de *Guernica*, reproduit au recto de « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », est, selon Georges Henein, celle d'avoir « remis l'art en contact, plus exactement en conflit, avec la matière sociale [...], en s'attaquant de manière

²⁰⁰⁶ *Ibidem*, p. 381. Dans son développement, Henein explique que la société « les désigne comme les héritiers des anciens bouffons du roi, [auxquels] jette un masque d'amuseurs publics », *ibidem*, p. 383. Remarquons ici la référence à un public égyptien ignorant mais fortuné, qui faisait des expositions d'art l'énième occasion de sorties mondaines, comme remarqué également dans la presse égyptienne de l'époque (voir *supra*).

²⁰⁰⁷ *Ibidem*, p. 382.

²⁰⁰⁸ Offerte à l'artiste « afin de neutraliser les ravages éventuels de son œuvre », qui « l'accepte, avec plus ou moins de réticences », nuance Henein, *ibidem*, p. 383.

²⁰⁰⁹ *Idem*. Tout en reconnaissant que l'usage de la technique est le résultat des « dispositions psychologiques » de l'artiste, qui seront à leur tour influencées par l'œuvre elle-même, selon un raisonnement qu'il avait déjà développé dans « Propos sur l'esthétique », *op. cit.*, Henein met en avant ici la limite culturelle de son pays dans ce domaine : « ni la société, ni l'artiste ne possèdent le minimum de conscience nécessaire pour tirer toutes les conséquences logiques de cette attitude », *ibidem*, p. 383-384.

²⁰¹⁰ « Aux termes duquel celui-ci renonçait à son droit de penser socialement et surtout de penser anti-socialement, tandis que celle-là abandonnait à son activité le domaine de la technique pure », développe Henein, *ibidem*, p. 383.

²⁰¹¹ *Ibidem*, p. 384. « Aujourd'hui, toutes préoccupations purement plastiques ayant été reniées, [...] l'artiste ne se soumet plus à une épreuve. Il apporte un témoignage. Ce n'est plus un virtuose de la masse ou de la couleur », explique à ses camarades Henein, mais il procède en s'interrogeant non plus sur la technique à utiliser, mais sur le sujet choisi.

²⁰¹² Précurseur de « l'immense vague de rêve qui, avec le surréalisme triomphant, recouvre la littérature et la peinture contemporaines » (*ibidem*, p. 386), le peintre de *Souvenir d'Italie* (1919), reproduit dans le texte (« L'Art dans la mêlée », *La Revue des Conférences françaises en Orient*, *op. cit.*, p. 263), « met en scène l'exil de l'homme dans sa propre cité [et] le sentiment défaitiste de l'inadaptation de l'homme à la matière », selon Henein.

radicale à nos plus faciles habitudes visuelles²⁰¹³ ». Dans son adhésion à la cause de la République et dans sa représentation déchirante de la tragédie de la guerre, son tableau emblématique symbolise pour Henein « le lieu de départ nécessaire de l'art de demain²⁰¹⁴ » :

Engagé à fond dans cette mêlée générale d'où risque de sortir la transformation matérielle du monde, cette transformation qu'il a devancée par son rêve, qu'il a interprétée par son œuvre, l'artiste est, qu'il le veuille ou non, [...] *solidaire* de tous les gestes créateurs de progrès comme de tous les gestes négateurs d'imposture et d'oppression²⁰¹⁵.

« L'Art est descendu dans la grande mêlée humaine où nous voici tous jetés, d'une manière presque inconsciente », déclare Henein en ouverture de son allocution, en rendant par les mots l'image de l'enchevêtrement de corps souffrants sous les bombardements d'une ville basque²⁰¹⁶, peinte par Picasso dans son œuvre monumentale. Face à la cruauté, à la violence, à l'horreur, Picasso, comme Henein, veut « démonstr[er] que l'acte de peindre un tableau est un acte social²⁰¹⁷ » et que la place de l'art « au centre même du foyer où se consume tout un passé et un présent absurdes, où se forment rageusement les structures de l'avenir » lui est simplement due « par la raison motrice dont procède son existence et à partir de laquelle il nous devient possible de comprendre le pourquoi de cette existence²⁰¹⁸ ». En reconnaissant aux régimes totalitaires le triste primat d'avoir prouvé au monde entier la valeur sociale et politique de l'art (« ce sont eux qui ont liquidé les vieilles illusions concernant la nature de l'œuvre d'art. [...] En mathématiques, je crois que cela s'appelle une démonstration par l'absurde²⁰¹⁹ », écrit Henein), le jeune poète surréaliste regarde au Mexique avec « le droit d'espérer dans *les forces jeunes et intactes* de l'Amérique », et indique les « artistes groupés autour de Diego Rivera », signataires et souteneurs du manifeste de la

²⁰¹³ *Ibidem*, p. 387.

²⁰¹⁴ Le tableau, défini par Henein comme le « chef-d'œuvre de [l']existence » de Picasso, est « un aboutissement et une naissance », « la somme de trente années de subversion artistique », *ibidem*, p. 396.

²⁰¹⁵ *Ibidem*, p. 396-397. Nous soulignons.

²⁰¹⁶ Le 27 avril 1937 l'ancienne ville de Guernica fut détruite lors d'une attaque aérienne allemande. La destruction de l'Espagne par la guerre est représentée, dans le texte de la conférence de Henein, par la reproduction d'une photographie des ruines de Belchite, ville natale de Goya dont la statue « semble méditer amèrement sur le paysage dévasté » par la bataille de septembre 1937, dans Georges Henein, « L'Art dans la mêlée », *La Revue des Conférences françaises en Orient*, 3^{ème} année, n° 24, 15 mars 1939, p. 270.

²⁰¹⁷ Georges Henein « L'Art dans la mêlée », *op. cit.*, p. 392. Plus haut l'auteur affirmait : « L'image, aussi bien que la parole, est un fait social », *ibidem*, p. 386.

²⁰¹⁸ *Ibidem*, p. 381.

²⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 398.

FIARI, comme les seuls capables de « ressusciter *un art révolutionnaire* taillé à la mesure de nos destins futurs²⁰²⁰ ». Dans ce « mouvement artistique et littéraire audacieux et tourmenté des manifestations duquel je me sens, quant à moi, rigoureusement solidaire²⁰²¹ », admet Henein, il souligne surtout « l'extrémisme verbal ou pictural, [...] la violence jusqu'à la provocation en bonne et due forme [...], la véhémence d'expression » :

Servis par une verve extraordinaire qui ne se dément pas une seule fois, les surréalistes élèvent le scandale à la hauteur d'*une mesure d'hygiène*, à la hauteur d'*une institution*. Ils giflent tout ce qui leur tombe sous la plume et le pinceau, en fait de patrie, de religion, de morale d'État, de grands sentiments, d'académisme, de monuments historiques et d'autres choses encore désignées au respect obligatoire des populations²⁰²².

Un esprit de vengeance typique désormais du jeune polémiste (« nous avons de plus en plus de monde à venger », concluait-il par exemple le texte « Le Judas de l'Espagne » dans le premier bulletin *Art et Liberté*²⁰²³) marque également la longue allocution « fiarique » : dans l'exposition de l'art dégénéré, conçue par « l'institution » culturelle comme « une mesure d'hygiène » morale, Henein personnifie « les plus hautes conquêtes de l'art contemporain [...], sous les regards vides de la flicaille brune, [qui] patientaient, — sûres de la revanche qui leur est promise, de la revanche que nous tous intellectuels du monde entier, militants du monde entier, avons le devoir de leur promettre²⁰²⁴ ». Dans cet engagement, l'intellectuel francophone suit explicitement les pas du journal de l'émigration antifasciste italienne *Giustizia e Libertà*, qu'il cite tout comme des journaux italiens reportant les protestations de l'écrivain Massimo Bontempelli²⁰²⁵, proche du surréalisme, contre un débat sur l'art se tenant en 1934 au sein du Parlement fasciste. Comme l'auteur du

²⁰²⁰ *Ibidem*, p. 396. Nous soulignons.

²⁰²¹ *Ibidem*, p. 388.

²⁰²² *Ibidem*, p. 389. Nous soulignons.

²⁰²³ « Les Judas de l'Espagne », *op. cit.*, est un requisitoire contre les partis de gauche n'ayant pas pris position face à la guerre en Espagne, preuve de « la psychose masochiste de la social-démocratie européenne ». Le « monde à venger » est évidemment le nombre impressionnant de « martyrs », comme Henein les définit : les victimes de la guerre, que Pablo Picasso représente dans *Guernica*.

²⁰²⁴ *Ibidem*, p. 394.

²⁰²⁵ Écrivain et journaliste italien ayant introduit les expérimentations surréalistes dans la littérature italienne. D'abord influencé par la poésie futuriste, Massimo Bontempelli (1878-1960) avait fondé le Fascio Politico Futurista, avant de découvrir le surréalisme à Paris et de l'interpréter dans sa poétique du « réalisme magique ». Nommé Académicien d'Italie en 1930, il soutient le fascisme comme moyen de modernisation de la société, mais en rejette les intrusions dans le domaine artistique (son article « La rane chiedono tanti re [Les grenouilles demandent plusieurs rois] », contre l'institution d'un registre national des critiques d'art, paraît le 29 juin 1938), et s'en éloigne au moment des lois raciales. Pour plus d'informations, se référer à la notice bio-bibliographique en annexe.

« réalisme magique », Henein se positionne du côté de l'art, « contre » :

L'Art n'est jamais sentimental, jamais moral, il est contre l'ordre établi, contre la classe dominante, contre tout conformisme, contre les bonzes de toute espèce et de toute provenance. Le Parthénon le prouve : l'Art est une poudrière²⁰²⁶.

Si la révolution cubiste « c'est l'embrayage soudain de cette course au dépaysement à laquelle prendront part d'enthousiasme la littérature et la peinture de l'après-guerre », la peinture surréaliste c'est la voie des artistes exprimant, sur les décombres d'une réalité qu'ils renient, les rêves d'une vérité poétique qui seront un jour capables de « transformer la société pour l'adapter à notre désir²⁰²⁷ » :

La sensation de dépaysement qui émane d'un tableau de Magritte, de Max Ernst ou de Dalí ne saurait s'interpréter autrement que comme la rencontre sur un plan provisoire de deux images : l'image détruite d'un monde refusé, l'image commençante d'un monde désiré²⁰²⁸.

En considérant la réalité « non pas comme quelque chose d'accompli et d'arrêté mais au contraire comme quelque chose de dynamique, de malléable, de perfectible », c'est « aux artistes et aux écrivains de lutter pour que les hommes aient le droit de vivre *toujours* selon leur cœur²⁰²⁹ », selon Georges Henein, dans un texte qu'il envoie aux Essayistes pour leur séance du 6 avril 1939.

Le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » adhère donc au combat pour les idées de la révolution en art, inspiré par le manifeste de la Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant (F.I.A.R.I.), qu'André Breton et Léon Trotski, avaient fondé au Mexique six mois auparavant. Comme Henein l'écrit à Breton alors que le groupement n'est pas encore formé :

Un de ses premiers geste sera d'envoyer un message de solidarité à la FIARI, mais quant à créer une section locale de la FIARI, cela nous est non seulement limité dans notre action mais littéralement paralysés [sic]. Une section de la FIARI ne comprendrait guère plus de 5 membres au Caire + 5

²⁰²⁶ Georges Henein, « L'intellectuel dans la mêlée », intervention chez les Essayistes le 6 avril 1939, *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939, où il citait un passage de *Foyers d'incendie*, œuvre de Nicolas Calas qui venait de paraître chez Denoël, en 1938.

²⁰²⁷ *Idem*.

²⁰²⁸ Georges Henein « L'Art dans la mêlée », *op. cit.*, p. 387. Le texte est accompagné des reproductions des tableaux *Le jeu lugubre* par Salvador Dalí (1929) et *Le massacre des innocents* par Max Ernst (1920), ainsi que de *Le Cimetière* par André Masson (1923), « L'Art dans la mêlée », *La Revue des Conférences françaises en Orient*, *op. cit.*, p. 265, p. 272 et p. 267.

²⁰²⁹ Georges Henein, « L'intellectuel dans la mêlée », *op. cit.*

autres entre Alexandrie et la province²⁰³⁰.

Seulement à cause du petit nombre de ses membres, « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » ne pourra donc être la seule tentative de "section" non française de cette « fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant », dont il portera, par voie de presse, d'expositions ou même de simple agitation sociale, le message. « Le manifeste de la FIARI circule intensément de main en main », écrit encore Henein à Breton, « il est déjà traduit en arabe. Et on va tenter de le faire publier incessamment par une des revues égyptiennes se mêlant d'art et de littérature²⁰³¹ », sans doute *al-Majallah al-Jadidah*, alors qu'il cherche à diffuser « le bulletin FIARI »²⁰³². Le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » aura tout de même une existence plus longue et plus productive que la F.I.A.R.I., en publiant des bulletins et en organisant des expositions de « l'Art indépendant », faisant scandale dans les milieux artistiques et politiques égyptiens.

²⁰³⁰ Georges Henein, lettre à André Breton, sans date [vendredi 6 Janvier 1939] (inédite, fonds Jacques Doucet).

²⁰³¹ *Idem*.

²⁰³² « Que devient *Clé*? Avec une dizaine d'exemplaires sous la main je pourrais récolter des souscriptions, abonnements etc. mais comme cela, à blanc, - bien difficile. On demande à voir de quoi il s'agit », *idem*.

Chapitre 4 : L'Art indépendant et la Liberté d'expression en Égypte

Le débat autour de l'art dégénéré, ou l'art indépendant contre l'obscurantisme

La fondation d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » passe quasiment inaperçue dans la presse égyptienne, malgré les nombreuses manifestations et conférences que le groupe organisait depuis 1938. L'exposition allemande *Entartete Kunst* n'a quasiment pas d'écho non plus dans la même presse. Seul Jean Moscatelli, quelques mois après la fondation du groupement, rend compte d'une des nombreuses manifestations d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » en revenant au manifeste « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* » de façon pertinente, se référant au combat du groupe pour la liberté artistique. Paraissant à l'occasion d'une exposition qui se tient au Caire pendant l'été 1939, l'article titre en effet : « Une Vente, une Exposition... M. Hitler et l'art dégénéré²⁰³³ ». Le critique se charge de revenir sur la fondation du groupe, que l'auteur paraît avoir connue de près.

À la même période, de manière sensiblement différente toutefois, la revue *Al-Risalah* devient la tribune d'un débat très riche qui permet aux membres du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » de préciser leurs positions surtout vis-à-vis de la conception artistique, et de mieux se faire connaître du public arabophone. Dans celle qui peut être considérée comme « la revue la plus représentative de la culture arabe²⁰³⁴ » de l'époque, le débat des jeunes d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » est le reflet exemplaire des incompréhensions et de la distance dans l'interprétation de plusieurs thématiques séparant le groupe de son auditoire et de son public.

La revue culturelle *Al-Risalah* [Le Message], fondée en 1933 et diffusée jusqu'en 1953, avec une courte réapparition en 1963, rassemble les contributions des majeurs intellectuels et critiques

²⁰³³ Jean Moscatelli, « Une vente, une exposition... M. Hitler et l'art dégénéré », *Images*, n° 515, 29 juillet 1939, p. 8.

²⁰³⁴ Hussein Mahmoud et Arturo Monaco, « Il contenuto italianistico nella rivista culturale egiziana *al-Risalah* nella prima metà del Novecento », *La Rivista di Arablit*, 4^{ème} année, n° 7-8, 2014, p. 108. La revue exprimait le point de vue des intellectuels conservateurs, comme le précise Isabella Camera d'Afflitto, *La Letteratura araba contemporanea. Dalla nahdah a oggi*, Rome, Carocci, 1999, p. 170.

égyptiens²⁰³⁵, ainsi que de nombreux jeunes qui, dans ses pages, peuvent commencer à être lus. Dirigée par Ahmed Hasan al-Zayyat (1885-1968), un des plus importants traducteurs égyptiens du début du siècle dernier, *al-Risalah* contribua à la renaissance de la culture arabe et à la diffusion de la littérature mondiale contemporaine dans le panorama culturel arabe, à travers de nombreuses adaptations de chefs-d'œuvre de la culture européenne et la publication d'essais critiques. En rapport avec la formation du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », qui de l'opposition à la censure culturelle avait fait son manifeste inaugural, il est intéressant d'examiner, même succinctement, les positions de la revue arabe face à l'actualité politique internationale, en particulier au fascisme et à la perception de la figure de Mussolini, à titre d'exemple.

Tout en expliquant les raisons historiques de la montée des fascismes en Europe, les rédacteurs d'*al-Risalah* n'ont en effet pas hésité à mettre en garde leurs lecteurs contre les dangers de l'État totalitaire, surtout au regard de l'impérialisme, qui a éclaté au grand jour en Égypte avec la guerre menée par l'Italie contre l'Éthiopie voisine²⁰³⁶. À la lumière de ces positions critiques envers le totalitarisme et de ce que cela représentait pour la culture, en termes de censure et d'asservissement, il est encore plus intéressant de se pencher sur le débat autour de « l'art dégénéré » qui, dans les pages de ce journal éclairé, pendant trois mois, presque hebdomadairement, souleva des réactions contrastées, le poids de la religion ne pouvant pas être négligé. Grâce à la découverte de ce débat autour de l'« art dégénéré » dans les pages d'*al-Risalah*, – révélée par les travaux de Don LaCross à la fin des années 1990²⁰³⁷ –, il est possible d'éclaircir les positions des membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » au moment où ils étaient en train de façonner un groupe au sein duquel les questions sociales et le thème de la responsabilité politique des artistes étaient centrales, avec la revendication de la liberté, du cosmopolitisme et de la modernité.

²⁰³⁵ Entre autres, les exemples excellents de Taha Hussein, Tawfik al-Hakim, soulignés par Arturo Monaco et Hussein Mahmoud, *idem*.

²⁰³⁶ Hussein Mahmoud et Arturo Monaco reportent par exemple les poèmes de Mahmoud Ghunaym, « Jinazat al-salam » [Les funérailles de la paix], *al-Risalah*, n° 126, 2 décembre 1935, p. 1950-1951, et de 'Ali Mahmoud Taha, « Nihayat Musolini [La fin de Mussolini], *al-Risalah*, n° 526, 2 août 1943, p. 618, cités en traduction italienne dans « Il contenuto italianistico nella rivista culturale egiziana *al-Risalah* », *op. cit.*, p. 115-116.

²⁰³⁷ Don LaCross, « Egyptian Surrealism and "Degenerate Art" in 1939 », *Arab Studies Journal*, vol. 18, n° 1, printemps 2010, p. 78-117 ; réédité et traduit en français : « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 224-239.

Le 10 juillet 1939 *al-Risalah* publie une notice se référant au groupement « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », pour paradoxalement en annoncer la dissolution :

Un groupe d'artistes qui s'est constitué en Égypte et se fait appeler le « groupe de l'Art Dégénéré » est à présent sur le point de se dissoudre. [...] Il a échoué dans sa recherche d'un soutien qu'il espérait de trouver parmi les artistes, la presse et l'opinion publique. Aucun écrivain, aucun journaliste ni aucun autre visiteur n'est passé à son siège dans l'immeuble de la rue al-Madabegh pour entendre ce que ses membres avaient à dire²⁰³⁸.

Le critique d'art 'Aziz Ahmed Fahmy, à qui on doit ces déclarations, poursuit en expliquant qu'il s'agit d'un achèvement attendu, le projet du soi-disant « groupe de l'art dégénéré » étant, pour lui, condamné dès son origine : « l'art dégénéré auquel se réfère ce groupe ne peut pas être défini vraiment dégénéré du moment où il y a quelqu'un qui le définit de l'art. En effet, l'art ne peut pas être en même temps "art" et "dégénéré", sauf s'il s'agit d'art faux²⁰³⁹ ». Selon Fahmy, l'idée même d'un « art dégénéré » non seulement est un oxymore – l'art étant l'expression suprême de l'esprit humain, il ne peut qu'être « honnête » et « noble » – mais « une contradiction aberrante dans les termes », l'art véritable ne pouvant jamais être « corrompu » ou « dégradé ». La valeur du travail artistique se mesurant à l'engagement sincère de l'artiste pour la beauté, même lorsqu'il représente des choses « traditionnellement considérées comme laides ou contre la norme sociale²⁰⁴⁰ », l'artiste parvient à créer de l'art du moment où « il s'émerveille de la beauté des corps qu'il peint » et « qu'il exprime ce plaisir sincèrement²⁰⁴¹ ». Le critique précise son point de vue en argumentant sur le fait qu'un travail « sera réellement dégénéré » seulement si son auteur « s'écarte de son goût personnel et produit, pour une raison quelconque, une chose qu'il n'aime pas et à laquelle il ne croit pas²⁰⁴² ». Ce qu'il ferait de lui « un menteur et un hypocrite », mais pas un artiste, ne pouvant pas parler d'art dans le cas de la convenance politique ou de la commande vénale, mais de « farce » ou de « marchandise ».

Revenant aux membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », Fahmy fait deux

²⁰³⁸ 'Aziz Ahmad Fahmi, « Al-Fann al-Munhatt » [L'Art dégénéré], *al-Risalah*, n° 314, 10 juillet 1939, p. 1376.

²⁰³⁹ *Idem*, citation traduite en italien par Arturo Monaco, *Il surrealismo in letteratura araba*, *op. cit.*, p. 59.

²⁰⁴⁰ *Idem*.

²⁰⁴¹ *Idem*, citée par Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 224.

²⁰⁴² *Idem*.

hypothèses expliquant, selon lui, leur position, que le critique assimile à ce qu'on pourrait définir comme une « dégénérescence de l'art » : s'il ne s'agit que de « barbouilleurs », produisant des images sans valeur spirituelle, esthétique, ou personnelle, alors leurs peintures sont « fausses » et n'ont rien à voir avec de l'art. Au contraire, « dans le cas où le groupe de l'Art Dégénéré est composé d'individus sincères dans leurs sentiments et leurs expressions, leur art sera sans aucun doute élevé, malgré leur modestie à le considérer comme dégénéré²⁰⁴³ ».

La conclusion de ce court article est un avertissement concernant la valeur de l'art en général, mise en danger par la trompeuse – et incomprise par Fahmy – définition du groupe : en continuant à « prétendre faussement » que ses travaux sont de faible qualité, le « groupe de l'Art dégénéré » trahit le véritable rôle de l'art en tant qu'expression authentique ; cette fabrication d'« artificialité » risque de « rabaisser l'œuvre d'art au rang de camelote, niant par là même les prétentions des artistes à une expression artistique honnête²⁰⁴⁴ ». Sans aucune mention faite à la stratégie du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » qui consistait à s'opposer à l'oppression des libertés artistiques, affichée dans la récupération provocatrice de la définition d'« art dégénéré », et sans probablement connaître l'appel de la F.I.A.R.I., les positions de 'Aziz Ahmed Fahmy restent très critiques envers la motivation et la définition du groupe, qui restent incomprises, et déplacent le débat autour du contexte culturel international vers une réflexion philosophique sur l'esthétique en général.

Tout en imaginant que la rédaction d'*al-Risalah* était bien informée de ce qui était en train de se passer en Europe en ce qui concerne les politiques culturelles coercitives des régimes les plus totalitaires, nous ne pouvons pas affirmer que le signataire de ce bref article connaissait le contenu du manifeste « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* ». Nous pouvons imaginer même qu'il l'ignora volontairement afin de discréditer le groupe, en n'en faisant qu'un rassemblement de « têtes chaudes » au seul but de « contrarier délibérément²⁰⁴⁵ » l'*establishment* culturel cairote avec

²⁰⁴³ *Idem.*

²⁰⁴⁴ *Idem.*

²⁰⁴⁵ Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 230, défend justement l'idée selon laquelle le critique « oublie » les préoccupations politiques et sociales réelles du groupe, et « préfère considérer »

des œuvres dérangeantes sinon choquantes.

Nous constatons en revanche que les propos de Fahmy, tout en restant dans le domaine de la réflexion sur l'art, très actuel en Égypte et dans le monde arabe à cette époque d'ouverture à l'art figuratif, montrent une ouverture envers les artistes du groupe, presque une incitation à expliquer les réelles raisons de leur mouvement. Ce qui ne s'est pas fait attendre, avec la réponse d'Anwar Kamel²⁰⁴⁶ publiée une semaine après, « au nom du Comité permanent d'"Art et Liberté" ». Il rétablit d'abord le véritable nom du groupe, mentionné finalement et de façon inattendue à la toute fin de l'article de Fahmy, et déclare partager les opinions du journaliste pour ce qui était d'une éventuelle exhortation à soutenir un « art dégénéré », c'est-à-dire artificiel, faux : « nous considérons que jamais pourrait naître un groupe au nom d'"Art Dégénéré" ». Et il poursuit :

Nous avons formé en revanche un groupe appelé « Art et Liberté », dont les objectifs peuvent être résumés dans la défense de la liberté de l'art et de la culture, dans la publication d'œuvres modernes, dans la présentation de conférences et d'expositions d'art. En même temps, il s'engage à signaler aux jeunes égyptiens le ferment littéraire et social dans le monde²⁰⁴⁷.

L'intellectuel se montre ferme, en revanche, dans la critique envers Fahmy, qu'il accuse de négligence, « une erreur que nous aurions espéré ne pas voir commise par un rédacteur d'*al-Risalah* » : écrire à propos d'un groupe dont il ne connaît même pas le nom ou les objectifs, « préférant dépendre des opinions de colporteurs de ragots et de mauvaises langues²⁰⁴⁸ ».

Le rédacteur en chef du journal ayant commandé l'article à 'Aziz Ahmed Fahmy, appelé en cause, répond la semaine suivante avec un très court article, dont le titre « Art dégénéré, tout de même²⁰⁴⁹ » donne d'emblée le ton de la polémique. En expliquant même la raison qui l'a poussé à « dénoncer le groupe » dans les pages d'*al-Risalah*, il argumente ainsi, après avoir pris connaissance des écrits et des œuvres que « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » avait rendu

comme son seul objectif celui d'« épater la bourgeoisie » [comme est-il écrit en français dans le texte original].

²⁰⁴⁶ Poète, écrivain et militant communiste, signataire du manifeste « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », Anwar Kamel (1913-1991) avait fait paraître en 1936 *al-Kitab al-manbuz* [Le livre banni], recueil de poèmes en prose qui fut immédiatement interdit. Pour plus d'informations, se référer à la notice bio-bibliographique dans les annexes.

²⁰⁴⁷ Anwar Kamel, « Jama'at al-Fann w-al-Hurriyah » [Le groupe Art et Liberté], *al-Risalah*, n° 315, 17 juillet 1939, p. 1426, citation traduite par d'Arturo Monaco, *Il surrealismo in letteratura araba*, *op. cit.*, p. 60.

²⁰⁴⁸ *Ibidem*, cité par Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 230.

²⁰⁴⁹ Nousri 'Atallah Sous, « al-Fann al-munhatt bi-raghmi dalika », *al-Risalah*, n° 316, 24 juillet 1939, p. 1474-1475.

accessibles au public :

Je dis à ce Monsieur que l'art qu'il prône et qu'il diffuse est un art dégénéré, quoi qu'on dise à son sujet. Le soi-disant groupe « Art et Liberté » ne perçoit la liberté que comme un chaos, qui ne cadre ni avec la norme ni avec la loi. De surcroît, se conformer à l'art occidental et à ses dernières inepties, ce n'est pas à considérer comme une liberté, mais c'est en fait un asservissement aveugle. Et c'est ce que fait le groupe « Art et Liberté » !²⁰⁵⁰

Plus qu'un débat sur la dénomination du groupe ou sur l'esthétique, c'est l'évidente adhésion du groupe à la modernité avançant en Occident qui a en effet suscité la réprobation des critiques du journal arabe, comme d'une bonne partie des intellectuels égyptiens. Comme nous l'avons vu, l'inquiétude nationaliste avançant au cri de « L'Égypte aux Égyptiens », on ne voyait en effet dans le cosmopolitisme des arts et dans les influences étrangères sur la culture locale qu'une forme d'impérialisme et de domination coloniale qui ne permettaient pas l'essor d'un art national indépendant.

Face à ces accusations, Anwar Kamel s'adresse directement au directeur de la publication, Ahmed Hasan al-Zayyat, dans une lettre datée du 31 juillet. Il y dénonce l'utilisation de formulations jamais utilisées par le groupe pour se définir, de « distorsions malveillantes » faites par « les principaux bénéficiaires, sur le plan matériel », du respect « de la tradition et des valeurs morales » conservatrices de « l'ordre social contemporain²⁰⁵¹ ». En expliquant que « Art et Liberté est autant un mouvement social qu'un mouvement artistique faisant de l'art par amour de l'art », Kamel invite à prendre personnellement connaissance des œuvres qu'il expose et à rencontrer les membres du groupe, pour s'en faire une idée plus pertinente. Il explique que la fondation du groupe avait découlé de préoccupations face à la condition de l'Égypte, étant « en ce moment une société malade et défaillante » : « non seulement [l'Égypte] a perdu son sens moral, mais elle est dans une situation sociale et économique désespérée²⁰⁵² », juge Kamel. Loin d'être un groupement asservi aux modes étrangères, « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » montre ainsi son appartenance au

²⁰⁵⁰ *Idem*, cité par Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 230. À la place de « chaos », Arturo Monaco parle d'« anarchie », terme plus connoté politiquement, dans *Il surrealismo in letteratura araba*, *op. cit.*, p. 60.

²⁰⁵¹ Anwar Kamel, « Jama'at al-Fann w-al-Hurriyah » [Le groupe Art et Liberté], *al-Risalah*, n° 317, 31 juillet 1939, p. 1520-1521, citations tirées de Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 231.

²⁰⁵² *Idem*.

peuple égyptien, dont il tire sa motivation et son exemple, et revendique ainsi sa matrice purement égyptienne.

Dans le numéros d'*al-Risalah* qui suivent ne sont pas publiés d'autres échanges avec les membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », même si la formule « art et liberté » est encore insérée dans le titre d'un article de 'Aziz Ahmed Fahmy, pour sa rubrique « *Dirasat al-Fann* [Études sur l'art] ». Et ce, sans même pas faire mention du groupe dont il avait été question jusqu'au numéro précédent de l'hebdomadaire, continuant à nier les rapports d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » avec le contexte politique, social et artistique européen, complètement négligé. Fahmy y expose plutôt sa propre conception de l'art, et de la liberté, qui doivent se soumettre à la volonté de Dieu : il explique que « les manifestations de la vie de l'homme sont trois : la sensation, l'intellect, et la morale²⁰⁵³ », correspondant chacun à un domaine, respectivement : l'art, la science et la vertu. L'homme aspirant à la perfection dans toute action (« la perfection humaine ne peut être atteinte que par l'ascension du moi à tous les niveaux – explique-t-il – pour former ensuite un mélange harmonieux »), il doit tendre à l'équilibre de ces trois éléments, équilibre qui est fondamentalement différent dans chaque communauté.

Et c'est là que le discours prend une tournure qui montre l'écart insoluble entre le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » et tout critique ou personnalité égyptienne se référant à l'identité religieuse du pays : le critère de la tradition et de l'appartenance culturelle de l'Égypte à l'Islam, défini là comme « la religion naturelle de l'homme », dont « l'art parfait » dérive et de laquelle il faut s'inspirer afin de « réaliser l'idéal de vie imaginé par le prophète Mohammed avec sa religion²⁰⁵⁴ », déclare Fahmy. En considérant que la religion permet de vivre dans un équilibre nécessaire à la perfection de l'homme, la proposition du critique d'art se mêle à celle d'un chef religieux : « nous devrions donner à l'islam le pouvoir de régir les affaires spirituelles de toute

²⁰⁵³ 'Aziz Ahmad Fahmi, « *Dirasat fi' l-fann: al-Fann w-al-Hurriyah* » [Études sur l'art : Art et Liberté], *al-Risalah*, n° 319, 14 août 1939, p. 1610-1612. Arturo Monaco, *Il surrealismo in letteratura araba, op. cit.*, p. 61, traduit avec : « le sentiment, la raison et l'inclinaison ».

²⁰⁵⁴ *Idem*, traduit en italien par Arturo Monaco, *idem*.

l'humanité : sensuelles, intellectuelles et morales²⁰⁵⁵ », poursuit-il. Il en découle que ce qui n'est pas conforme à la morale ou à la religion peut bien évidemment être défini comme de l'art, mais qu'il s'agit d'un art « timide, où les artistes agencent des œuvres avec les semences de leur esprit, à la recherche seulement d'autosatisfaction²⁰⁵⁶ », et n'opérant pas en vue du progrès de la nature humaine. Ce qui ne veut pas forcément dire que l'artiste doit se plier à cette morale sans vraiment y adhérer, parce que cela donnerait vie à un art faux et même inutile. Fahmy argumente ainsi : « ce que je veux dire, c'est que l'artiste commence à réaliser la vertu à l'intérieur de lui-même. En faisant cela, l'art qu'il créera sera l'image de soi-même et donc un art vertueux²⁰⁵⁷ ». En laissant toutefois la liberté à chaque artiste de choisir la vertu de laquelle s'inspirer, et en mettant en garde sur le danger représenté par la « glorification de l'instinct naturel », Fahmy déclare que lui a choisi la valeur suprême : l'Islam, le seul guide sur le chemin de la perfection, et non pas une restriction à dépasser au nom de la liberté. Si « l'art pur et authentique est un instinct naturel, la tendance à faire ce que la morale et l'intellect reprouvent n'est pas un instinct naturel²⁰⁵⁸ », commente-t-il, mais plutôt la projection de défauts de personnalité de l'artiste. La conclusion de Fahmy peut bien s'adresser au groupe qu'il a nommé, sans y faire référence : « ceux qui refusent la transcendance continueront à se complaire dans leur art, leur connaissance et leur morale, avec toute la liberté d'un être perdu et vaniteux²⁰⁵⁹ », déclare-t-il.

Il est évident qu'une telle conception de l'art, et de la vie même, est incompatible avec le principe de liberté et d'indépendance de l'art de toute religion ou imposition politique que le manifeste de la F.I.A.R.I., dont « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » s'inspire, a pris comme fondement. On peut néanmoins et paradoxalement rapprocher les deux discours, « fiarique » et religieux, dans les indications qu'ils donnent à l'artiste pour tendre à un objectif, l'art étant considéré par les deux comme un moyen vers un bien supérieur : *Pour un art révolutionnaire*

²⁰⁵⁵ *Idem*, cité dans Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 232.

²⁰⁵⁶ *Idem*.

²⁰⁵⁷ *Idem*.

²⁰⁵⁸ *Idem*.

²⁰⁵⁹ *Idem*.

indépendant parle de « servir la lutte émancipatrice », par l'artiste « pénétré subjectivement de son contenu social et individuel », alors que Fahmy et la mouvance islamiste indique dans l'exemple de vie du Prophète la voie à parcourir, dans tous les domaines de l'homme, pour la construction d'un avenir où l'Islam serait réalisé par tous. Si l'on considère que pour les deux conceptions, l'art authentique et sincère « ne peut pas [...] ne pas aspirer à une reconstruction complète et radicale de la société²⁰⁶⁰ », on peut penser, comme le fait Arturo Monaco, que la position d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » « ne paraît plus si antithétique par rapport à celle de Fahmy²⁰⁶¹ », même s'il est évident que leurs idéaux de société et de progrès sont à l'opposé.

Dans la condamnation partagée de l'art pur, « qui d'ordinaire sert les buts plus qu'impurs de la réaction » selon Breton et Trotski, la conception de l'art comme moyen d'élévation de l'homme d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » et d'*al-Risalah* se heurte à la position seulement à l'apparence ouverte de Fahmy à d'autres formes de « vertu ». À bien y regarder, les positions de la critique égyptienne face à « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » reproduisent finalement les accusations d'insanité mentale faites par les nazis à l'encontre des artistes dont les œuvres étaient rassemblées dans *Entartete Kunst*, quoique d'une façon plus dissimulée : la folie des « défauts de personnalité », la presque monstruosité de leurs choix immoraux et « innaturels », leur athéisme fautif, leur conscience « perdue et vaniteuse », rappellent étrangement les accusations fascistes à un art défini « étranger, bolchevisant et juif²⁰⁶² ». L'accusation d'internationalisme est à cet égard commune à plusieurs débats sur l'art qui étaient en train de se développer dans différents pays, dans ce moment historique où la montée des fascismes, ou les sympathies pour ces derniers, étaient les résultats d'une mouvance nationaliste exacerbée, que ce soit du côté des puissances coloniales et belligérantes ou du côté des pays colonisés, ne serait-ce que culturellement. La Triennale de Milan

²⁰⁶⁰ *Pour un art révolutionnaire indépendant, op. cit.*

²⁰⁶¹ Arturo Monaco, *Il surrealismo in letteratura araba, op. cit.*, p. 62. Nous traduisons.

²⁰⁶² Nous faisons référence aux termes par lesquels on définissait une bonne partie de l'art moderne italien dans le célèbre article « Tutto, nulla e qualche cosa. Straniera, bolscevizzante et giudaica », *Il Tevere*, 24-25 novembre 1938, reproduit dans *Abstracta : Austria, Germania, Italia 1919-1939 : l'altra « arte degenerata » = die andere « entartete Kunst »*, Milan, Electa, 1997, p. 154. On y reproduisait les œuvres de Fontana, Rho, Carrà, De Chirico, Cagli, les architectures de Lingeri et Terragni, au moment où les liens entre l'Italie et l'Allemagne se resserraient à la veille de la Deuxième Guerre Mondiale et que les idées-guides de la politique nazie envers l'art moderne avaient été assimilées dans un déconcertant terrain commun de présupposés idéologiques.

en 1933 fut considérée comme une « mobilisation de l'euro-péisme contre l'italianité, de l'internationalisme contre la romanité²⁰⁶³ », le *Duce* appelant à un art moderne ancré dans la tradition²⁰⁶⁴, alors qu'en Allemagne la Ligue pour la culture allemande invoquait le *Führer* pour éloigner « tous les produits révélant des symptômes de cosmopolitisme²⁰⁶⁵ » du monde culturel.

Dans le cas de l'Égypte, l'accusation de corruption venant d'une « contagion internationaliste » n'est même pas envisagée : cela aurait donné aux motivations d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » une valeur ajoutée, celle d'agir à l'unisson avec les inquiétudes des artistes européens, dans une approche cosmopolite finalement partagée par la majorité du public cultivé et aisé d'Égypte. La tactique de la critique égyptienne est en revanche celle de taire les velléités polémiques de ces jeunes artistes, les noyant dans des considérations philosophiques renvoyant à une religion de plus en plus présentée comme le signe d'une véritable identité égyptienne, dans cette période de transition pour l'Égypte entre le protectorat anglais et les aspirations à l'indépendance, sans oublier la montée des Frères musulmans.

La polémique d'*al-Risalah* contre les membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » était basée sur les méthodes dialectiques de l'échange d'opinions que sur ses pages se relayaient, mais seulement jusqu'à la décision de priver de tribune de réponse les artistes s'insurgeant contre les propos faussement conciliants de Fahmy. Au nom de la rédaction d'*al-Risalah*, Nasri 'Atallah Souse veut mettre le mot de la fin [*kalimah akhirah*] au débat, en rendant publique la décision du journal de ne pas publier l'intervention d'Anwar Kamel parue dans le numéro du 31 juillet dans son entièreté, préférant « omettre ce qui est gênant pour ses règles élevées et son haut niveau d'exigence²⁰⁶⁶ ». Censure mise à part, Souse poursuit en défendant les positions de son journal et en cherchant à rabaisser son adversaire : le message de Kamel est jugé confus, puisque « il est

²⁰⁶³ G. Sommi Picenardi, « Il novecentismo come antifascismo », *La Vita Italiana*, octobre 1933, cité in E. Crispolti, *op. cit.*, p. 756. Nous traduisons.

²⁰⁶⁴ Dans un discours au siège de l'Académie de Pérouse à l'octobre 1926, partiellement reproduit dans *Abstracta : Austria, Germania, Italia 1919-1939 : l'altra « arte degenerata »*, *op. cit.*, p. 153.

²⁰⁶⁵ H. Brenner, *La Politica culturale del nazismo*, Bari, Laterza, 1965, p. 309-311. Nous traduisons.

²⁰⁶⁶ Nasri 'Atallah Souse, « Hawla al-fann al-munhatt – kalimah akhirah » [À propos de l'art dégénéré – un dernier mot], *al-Risalah* n° 319, p. 1620, cité dans Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 233.

incapable de défendre l'art qu'il diffuse, [ni] par une pensée rationnelle convaincante ni par une éloquence stimulée par des sentiments jaillissant du tréfonds de son cœur²⁰⁶⁷ ». Complaisant, Souse ajoute :

l'art moderne est un labyrinthe dans lequel de nombreuses personnes s'égarer. Parler d'art moderne et l'étudier est la meilleure manière de le percer et de découvrir sa vérité et son mensonge... Je m'excuse auprès du maître [Kamel] qui a commencé à s'agiter uniquement parce que j'ai cru en lui et l'ai invité de manière innocente à parler d'art²⁰⁶⁸.

Selon de curieuses ressemblances avec la rhétorique nazie, Anwar Kamel, appelé ironiquement « maître », est en même temps taxé d'ignorance, en proie à ses états d'âme, « égaré » dans le « labyrinthe » de l'art moderne, raison pour laquelle le journaliste s'arroge le devoir d'expliquer aux lecteurs « la vérité » enfin : les peintures d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » sont issues du surréalisme, « un mouvement purement français, motivé à l'origine par les théories de Sigmund Freud²⁰⁶⁹ ». Souse se lance ensuite dans une explication succincte et superficielle des principes de ce mouvement d'idées, en prétextant rapporter des citations de son fondateur même, en mettant sur le compte du surréalisme, à côté de l'écriture automatique ou des « sympathies révolutionnaires », l'usage de la violence ou le déni du progrès humain, par exemple²⁰⁷⁰.

À cause de la présentation incomplète des lettres de Anwar Kamel dans le journal il n'est pas possible de savoir si une référence au surréalisme a déjà été faite, mais l'éditorial de Nasri 'Atallah Souse est le premier à se référer explicitement au surréalisme dans ce débat. Le journaliste d'*al-Risalah* fait d'ailleurs de la provenance « étrangère » de l'influence surréaliste sur le groupe le centre de son accusation : « je crois que les mouvements artistiques ne voyagent pas avec autant de facilité d'un pays à l'autre... la personnalité et l'inspiration non plus²⁰⁷¹ ». En soutenant ainsi l'impossibilité de la naissance d'un surréalisme égyptien, Souse juge l'importation de ce courant

²⁰⁶⁷ *Idem.*

²⁰⁶⁸ *Idem.*

²⁰⁶⁹ *Idem*, traduit en italien par Arturo Monaco, *Il surrealismo in letteratura araba*, *op. cit.*, p. 62.

²⁰⁷⁰ Pour l'énonciation synthétique des postulats de Souse attribués à Breton, voir Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 233.

²⁰⁷¹ Nasri 'Atallah Souse, « Hawla al-fann al-munhatt – kalimah akhirah », *op. cit.*, cité par Don LaCross, *idem*.

étranger dans le tissu culturel égyptien comme une contamination de son évolution naturelle, dans un argumentaire qui ressemble dangereusement aux amalgames faits dans les États policiers occidentaux qui voient dans les avant-gardes comme à des formations malsaines pour l'identité du peuple et de la nation qu'ils défendent. C'est là une autre raison pour Souse d'insister sur la qualité des œuvres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » : « je redis avec fermeté, après avoir regardé certaines toiles peintes par des membres de l'association, que c'est un art dégénéré²⁰⁷² ».

Malgré le ton péremptoire de ce journaliste, il semble pertinent de rappeler qu'*al-Risalah* a cependant exposé des positions très critiques envers le fascisme²⁰⁷³, et que donc le réquisitoire de Souse, avec sa proposition d'instruire les lecteurs du journal avec des exemples d'art « plus convenable »²⁰⁷⁴, dans une démarche très proche de celle de Goebbels et de *Entartete Kunst*, n'est pas forcément partagé par toute la rédaction de l'hebdomadaire. Cela peut d'ailleurs expliquer la décision d'*al-Risalah* de publier une réponse ultérieure d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », à travers un de ces majeurs peintres, Kamel Telmisany, en contestation implicite donc avec l'article partiel de Souse, afin qu'il puisse rester vraiment comme « le dernier mot » de ce débat animé.

Telmisany veut surtout « rendre justice » au mouvement surréaliste, « punir le crime contre la pensée » de Breton en rétablissant la vérité de ce qui lui appartient, « rectifier les fautes » d'une « image déformée et abrutie²⁰⁷⁵ » du surréalisme, en donnant aux lecteurs d'*al-Risalah* beaucoup d'indications de sources récentes et fiables à consulter. Il tient tout d'abord à rétablir le respect du groupe envers *al-Risalah* (définie comme une « revue respectée »), qui a permis aux membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » de prendre la parole pour défendre leurs idées, tout en

²⁰⁷² *Idem.*

²⁰⁷³ Voir à ce sujet l'article d'Israël Gershoni, « Egyptian liberalism in an Age of "crisis of orientation" : *al-Risala's* reaction to fascism and nazism, 1933-39 », *International Journal of Middle East studies*, vol. 31, n° 4, novembre 1999, p. 551-576.

²⁰⁷⁴ Probablement le premier d'une série d'essais sur l'art, la semaine suivante Fahmi signait l'article « Al-Fann huwa al-intaj al-ruhi » [L'art comme production spirituelle], *al-Risalah*, 21 août 1939, dans lequel il soulignait l'importance de « la beauté transcendante » et de « l'authenticité émotionnelle » dans toute activité créatrice, indique Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 234.

²⁰⁷⁵ Kamel Telmisany, « Hawla al-fann al-munhatt » [À propos de l'art dégénéré], *al-Risalah* n° 321, 28 août 1939, p. 1701-1703, reproduit et traduit en italien par Arturo Monaco dans les annexes de sa thèse, *Il surrealismo in letteratura araba*, *op. cit.*, p. 305-311. Il semblerait que la rédaction du journal ait volontairement poursuivi ces échanges sur le thème « art dégénéré », en choisissant de titrer de cette manière la réponse de Kamel Telmisany, dans laquelle il n'est pourtant que question de surréalisme.

contestant cependant « le droit » du journal à publier des informations fausses grâce à « son influence et sa diffusion qui ne se limitent pas à l'Égypte, mais rejoint tout l'Orient arabe !²⁰⁷⁶ », s'insurge Telmisany. Surtout, il dénonce l'usage instrumental, fait par le « docteur » Souse, d'une source partielle et secondaire concernant les propos attribués à Breton : Telmisany identifie l'auteur définissant le surréalisme comme un « art lointain de la vérité manifeste » en Sisley Huddleston (1883-1952), et les passages résumés par Souse dans des paragraphes de *Bohemian literary and social life in Paris : salons, cafés, studios*, volume publié en 1928²⁰⁷⁷.

Contrairement à Souse qui utilise un ouvrage vieux de dix ans, Telmisany expose les dernières parutions des surréalistes²⁰⁷⁸ et invite à s'informer des dernières tendances de la peinture de ce mouvement²⁰⁷⁹, ainsi que des contributions d'autres surréalistes, français, anglais²⁰⁸⁰, ou égyptiens justement²⁰⁸¹. Il faut souligner que les indications bibliographiques de Telmisany concernant le surréalisme sont rares, sinon introuvables, à l'époque en Égypte, et probablement dans tout le monde arabe. La photographe Lee Miller, résidant au Caire pendant ces années, dans la correspondance qu'elle entretient avec Roland Penrose, déplore le manque de sources fiables sur le sujet, et raconte à la fin de 1937 : « j'ai prêté ma bibliothèque surréaliste à tout le monde en ville et

²⁰⁷⁶ *Idem.*

²⁰⁷⁷ Éditions G. Harrap and Co., Londres. Journaliste et essayiste, Huddleston fut envoyé du *Times* en France, où il devint proche de la secte « Christian Science » et, plus tard, du régime de Vichy.

²⁰⁷⁸ Kamel Telmisany y fait référence à la traduction en anglais de *Qu'est-ce que le Surréalisme ?* d'André Breton, par David Gascoyne, publiée comme *What is Surrealism ?* par les éditions Faber, à Londres, en 1936. Il s'agit du texte de la conférence que Breton avait prononcé le 1^{er} juin 1934 à Bruxelles, publiée *hic et nunc* chez René Henriquez.

²⁰⁷⁹ André Breton, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », *Minotaure*, 6^{ème} année, 3^{ème} série, n° 12-13, mai 1939, p. 16-17. Dans une démarche typique, Breton y faisait le point sur ce qu'il devait être poursuivi, comme « l'automatisme absolu », en particulier des techniques récentes de la « décalcomanie sans objet » de Dominguez ou du « fumage » de Paalen, et sur ce qui était en déclin, comme la paranoïa-critique de Dalí, surtout après les récentes déclarations racistes du peintre. De manière significative pour les peintres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », l'indication d'André Breton à identifier la peinture d'Yves Tanguy comme « la mieux adaptée aux échanges nouveaux », pour « passer outre à l'univers à trois dimensions », marquera profondément l'évolution picturale de Ramsès Younane en particulier.

²⁰⁸⁰ Le critique anglais Herbert Read avec son essai *Surrealism*, comportant également des essais de Breton, Éluard, Hugnet accompagnés d'une riche iconographie, est considéré par Telmisany comme une source fondamentale du mouvement surréaliste, comme on le verra aussi dans les articles qu'il allait publier dans *al-Tattawor*. Dans l'article en question, Read est cité également pour son ouvrage *Art and Society* (Londres, Heinemann, 1937) et pour un récent article paru dans *London Bulletin*, probablement « An Art of pure form », sur l'art abstrait (n° 14, mai 1939, p. 6-9), la reprise d'un texte de *Art and Society*, *op. cit.*, p. 259-260.

²⁰⁸¹ « Vous trouverez peut-être une image intéressante dans la conférence tenue en français par le poète égyptien Georges Henein, membre du groupe surréaliste », suggère ironiquement Kamel Telmisany à Nasri 'Atallah Souse, *idem*, en se référant à la conférence « Bilan du mouvement surréaliste », faite au Caire le 4 février 1937, *op. cit.*

ils commencent à avoir des idées sur le sujet²⁰⁸² ». Fréquentant les mêmes salons, tenus par la poète Marie Cavadia ou par la peintre Amy Nimr, animés par Georges Henein et les membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », Lee Miller fournit les intellectuels cairotes de lectures inspirantes, de matière féconde.

Dans son « mot » adressé à *al-Risalah*, Kamel Telmisany montre sa stupeur face à la « faute si grossière » commise par Souse qui consiste à considérer le mouvement surréaliste comme « purement français²⁰⁸³ ». Le peintre en revendique alors l'internationalité « dans la pensée et dans l'expression », rappelant que « l'empreinte locale n'a en lui qu'une part minimale » :

Mieux, je vous informe que parmi les peintres les plus en vue il n'y a même pas un français : le peintre Giorgio De Chirico est italo-grec, Salvador Dali est espagnol, Picasso aussi, Paul Klee et Max Ernst sont allemands, Penrose est anglais, comme Henry Moore aussi, Paul Delvaux est belge, Chagall a la nationalité russe, etc. Ceux-là, cher monsieur, sont les meneurs du mouvement. Et c'est vraiment une blague le fait que parmi eux il n'y ait même pas un français ! *L'art n'a pas de pays, mon ami*²⁰⁸⁴.

Conscient que des groupes surréalistes sont nés dans différents pays du monde, Telmisany fait également référence à l'éditorial du premier numéro de *Clé*, « Pas de patrie ! », et considère que ce serait une chance à saisir, pour l'art égyptien, d'être influencé par une telle école, ce qui témoignerait de sa modernité : « Nous voulons une civilisation qui marche avec le reste du monde, non qu'elle soit arrêtée pendant que toutes les autres avancent²⁰⁸⁵ », déclare-t-il.

En prenant des exemples tirés de l'art et de la littérature populaire²⁰⁸⁶, que le peintre avait déjà mis à l'honneur dans le *Manifeste des néo-orientalistes*²⁰⁸⁷, tout comme une partie de l'art pharaonique et de l'art copte, Telmisany affirme :

et bien, tout cela, c'est du surréalisme. [...] Nous n'imitons pas des écoles étrangères mais créons un

²⁰⁸² Lee Miller, lettre à Roland Penrose, 9 novembre 1937 (archives Lee Miller), citée dans l'original anglais par Sam Bardaouil, *Surrealism in Egypt, op. cit.*, p. 9.

²⁰⁸³ Kamel Telmisany, « Hawla al-fann al-munhatt », *op. cit.*, p. 309.

²⁰⁸⁴ *Idem.* Nous soulignons.

²⁰⁸⁵ *Idem.*

²⁰⁸⁶ Kamel Telmisany prend comme exemples la tradition de la '*arusat al-Mawlid* [la poupée du Noël du Prophète], une figurine en sucre avec quatre bras ; du *Karogoz*, une forme de théâtre des ombres ou de marionnettes qui, depuis l'époque ottomane, tournaient en dérision l'autorité despotique opprimant le peuple ; la légende populaire d'Oumm al-Shu'ur, une créature féminine habitant le Nil, ensorceleuse entraînant ceux qui s'aventuraient seuls la nuit le long de ses berges ; le personnage de l'escroc de Hasan le Malin, figure du folklore d'une grande partie du monde arabe.

²⁰⁸⁷ Daté du 1^{er} janvier 1937 et accompagnant l'exposition de ses œuvres chez les Essayistes (voir *supra*), on y retrouve par exemple la référence à la poupée en sucre du « mouled ».

art qui naît de la terre brune de ce pays et qui coule dans nos veines depuis que nous avons commencé à vivre en suivant la pensée libre, et jusqu'à maintenant, mon ami²⁰⁸⁸.

Concernant le renvoi de Souse aux théories de Freud en tant que première source d'inspiration du surréalisme, Telmisany l'accuse d'alarmisme et de populisme, en replaçant les découvertes du philosophe dans le contexte de l'histoire de la pensée moderne et en revendiquant pour l'Égypte la liberté de sa démocratie et celle de ses artistes : « l'Égypte n'est pas encore une partie de l'Allemagne, ni une colonie de l'Italie au point de brûler sur les places publiques les œuvres de Freud, le tout accompagné par une barbare explosion de joie²⁰⁸⁹ ». Il rappelait d'ailleurs qu'en Égypte justement, déjà plusieurs artistes ont été influencés par Freud : le peintre Mahmoud Saïd, les écrivains Mahmoud Taymour et Tawfik el-Hakim, entre autres.

En restant dans le contexte égyptien à propos duquel Telmisany veut revendiquer la composante surréaliste, l'artiste renvoie à la réception positive d'une partie de la critique qui a salué l'œuvre de trois peintres membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », soulignant à leur propos l'influence de l'art populaire et orientale²⁰⁹⁰. En inscrivant certains des artistes ayant adhéré à « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » dans le sillon de l'art populaire local, Kamel Telmisany essaie d'en légitimer les œuvres : « avec leur art ils ont atteint un niveau culturel élevé », explique-t-il en affirmant même : « en eux il y a une imagination et une pensée personnelle qui n'a rien à voir avec le surréalisme²⁰⁹¹ ». Il les distingue donc de Youssef al-'Afifi et de Fouad Kamel²⁰⁹², dont « l'art est extrêmement personnel, différent de celui de n'importe qui », comme peut l'illustrer une

²⁰⁸⁸ Kamel Telmisany, « Hawla al-fann al-munhatt », *op. cit.*, p. 309.

²⁰⁸⁹ *Idem.*

²⁰⁹⁰ Kamel Telmisany fait référence aux « nombreux articles » consacrés par Ahmed Rassim, « un homme ayant sa propre opinion de l'art », comme il le dit ironiquement, *ibidem* – auteur en 1936 des deux volumes en arabe *Al-Dhilal* [Les Ombres], de critique d'art sur la nouvelle peinture égyptienne, ainsi que de *Illa fann masri* [Vers un art égyptien] – à Kamel Walim [William ?], Fathi al-Bakri et à Telmisany même, parus dans *al-Ahram*. En particulier, le dernier, datant du 17 septembre 1938 et repris le 15 octobre. Nous n'avons pas pu consulter ces sources, en l'état actuel de nos recherches.

²⁰⁹¹ Kamel Telmisany, « Hawla al-fann al-munhatt », *op. cit.*, p. 310-311, se réfère à Hussein Youssef 'Amin et à Abou Khalil Loutfi, en précisant, à propos de ce dernier : « même si avec le surréalisme il y a des liens évidents en particulier dans [s]es hauts reliefs peints ».

²⁰⁹² Frère cadet d'Anwar Kamel, élève de Youssef al-'Afifi à l'école secondaire Saadiya du Caire, Fouad Kamel (1919-1973) avait adhéré au *Manifeste des néo-orientalistes* de Kamel Telmisany, avant de signer le manifeste « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* ». Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique dans les annexes.

œuvre de Kamel reproduite dans le second bulletin *Art et Liberté*²⁰⁹³, comportant également un poème en prose de l'artiste²⁰⁹⁴. Leur rapport au surréalisme, en effet, « jaillit du cœur à l'instant, marquant ses traits avec les nerfs et le sang²⁰⁹⁵ », écrit-il. De al-'Afifi²⁰⁹⁶ en particulier, il reprend la réponse emblématique face à un détracteur : « le surréalisme n'est que le nom scientifique moderne donné à ce que nous appelons l'imagination, la liberté d'expression, la liberté de style. Et l'Orient depuis la nuit des temps en est la patrie²⁰⁹⁷ ».

Avec cette formulation ambivalente concernant les rapports du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » à l'internationalisme et au localisme, le débat n'est pas encore clos puisque Ramsès Younane²⁰⁹⁸ propose à *al-Risalah* une élucidation ultérieure sur ce qu'est « Le mouvement du surréalisme²⁰⁹⁹ », en écartant toute référence à l'art dégénéré qui se prêtait aux interprétations les plus controversées. En partant du constat de sa difficile définition, s'agissant d'un mouvement en même temps « social, artistique, politique, philosophique, psychologique... et il nous tient d'ajouter qu'il est aussi un mouvement religieux²¹⁰⁰ », Younane se propose de répondre une fois pour toutes aux épineuses questions : « Qu'est-ce qu'alors le mouvement surréaliste ? Quel est son objectif ? » Il poursuit en retraçant donc les origines poétiques et philosophiques²¹⁰¹, afin d'expliquer que « le

²⁰⁹³ « *Alam/ Souffrance* », que nous choisissons de ne pas reproduire compte tenu de la mauvaise qualité du document, existant seulement en photocopie (archives Younane). Voir dans les annexes iconographiques la reproduction d'un dessin portant le même titre, « *Alam/ Souffrance* » étant sans doute le titre d'une série, dans *Al-Tattawor*, n° 1, janvier 1940, p. 42 (image 111).

²⁰⁹⁴ Fouad Kamel, « Alam baht li'l utur » [Douleurs en quête d'une découverte], *Art et Liberté*, n° 2, mai 1939 (en arabe), dont voici des extraits : « À l'intérieur de cette pièce se réunissent tous les éléments de la vie/ Mais d'une vie qui n'est pas cette vie./ [...] Cette pièce d'où débute la vie dans son entièreté se rassasie de douleurs inconnues dont est impossible de connaître la raison/ [...] Des larmes en abondance parurent sur les murs tristes coulant d'yeux invisibles d'une matière divine ensevelie à l'intérieur des pierres ». Nous traduisons, avec la collaboration d'Arturo Monaco. Le texte a été republié par Bashir al-Sabaï, « Jurj Hunayn : namadujan li-siryali misri », *Alif. Journal of Comparative Poetics*, n° 20, 2000, p. 37-40.

²⁰⁹⁵ Kamel Telmisany, « Hawla al-fann al-munhatt », *op. cit.*, p. 311.

²⁰⁹⁶ Youssef al-'Afifi avait créé en 1937, avec Hussein Youssef 'Amin, l'Association des professeurs d'art et avait été le maître de Kamel Telmisany et de Fouad Kamel à l'école secondaire Saadiya au Caire.

²⁰⁹⁷ Kamel Telmisany, « Hawla al-fann al-munhatt », *op. cit.*, p. 311.

²⁰⁹⁸ Voir dans les annexes iconographiques la reproduction d'un portrait photographique de Ramsès Younane et de Fouad Kamel vers 1945, détail d'une image des membres de la Maison des Artistes à La Citadelle (image 107).

²⁰⁹⁹ Ramsès Younane, « Harakat al-Suriyalizm » [Le mouvement du surréalisme], *al-Risalah*, n° 322, 4 septembre 1939, p. 1748-1750, reproduit in *al-Kitabah al-Ukrah*, n° 19-20, 1999, et traduit en espagnol par Rosa Torres Ruiz, dans *El Surrealismo en la literatura árabe contemporánea. De Art et Liberté a Le Désir Libertaire*, thèse de doctorat en philologie de l'Université de Séville, sous la direction de María López Enamorado, 2015, p. 264-269. Nous nous référons à cette traduction pour les citations, en français, de cet article.

²¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 266.

²¹⁰¹ « En poésie [le surréalisme] s'inspire de Rimbaud, de Baudelaire ou de Lautréamont, et il emprunte d'eux l'utopie de la révolution, distante de la logique et de ses méthodes étrangères à la perception et à l'expression. Il s'inspire aussi

mouvement essaie de se baser sur toutes ces origines, pour la création d'un mythe collectif proche de celui créé par les religions anciennes²¹⁰² ». Il établit un parallèle entre les théories de Marx et celles de Freud, il déclare que « l'appel à la libération sociale doit aller de pair avec l'appel à la libération de l'âme », parce que « l'habitude à l'obéissance des ordres établis entre les gens est la base sur laquelle s'appuient les gardiens de la morale, et ce sont des obstacles qui empêchent l'accès à toute innovation et rénovation²¹⁰³ ». Les surréalistes invitent, en tant que « garants du changement de la société actuelle », à recourir à celles que Younane appelle « des méthodes », comme le « dépaysement des objets » en poésie et en peinture, « à la provocation des désirs réprimés et à leur stimulation, à l'incitation à la rébellion²¹⁰⁴ », ainsi qu'à l'automatisme. Le but du surréalisme est la création d'une « philosophie globale » n'exigeant pas de talent artistique ou littéraire pour se faire, puisque tout le monde peut opérer pour « irradier la vie » d'une « atmosphère surréelle²¹⁰⁵ », écrit le peintre égyptien qui avait auparavant participé à plusieurs Salons du Caire²¹⁰⁶.

Ramsès Younane présente ces propos de façon synthétique et sans apparente référence à « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », tout en inscrivant implicitement son article envoyé à *al-Risalah* dans le sillage de la F.I.A.R.I., par le biais de la citation, en ouverture de sa présentation du mouvement surréaliste, de la phrase de Léon Trotski : « Conquérons pour tous le droit au pain... et à la poésie²¹⁰⁷ ». Les distances par rapport à l'instrumentalisation de l'art du « réalisme socialiste » est exprimée dès les premières lignes, revenant sur l'expulsion de Louis Aragon du groupe

de Hegel et de sa foi dans la liberté, et avec Karl Marx est d'accord avec son explication matérialiste de l'histoire. Il prend de Freud sa théorie de l'inconscient », explique Younane, en s'arrêtant brièvement sur la philosophie marxiste et sur les influences qu'elle eut sur des intellectuels tels que Bernard Shaw, André Gide, André Malraux, Thomas Mann.

²¹⁰² *Idem*. L'expression « mythe collectif » est insérée dans le texte sans traduction ou adaptation en arabe. Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 236, traduit le rapport du nouveau mythe collectif avec les religions comme « rivalisant avec les mythologies créées par [elles] ».

²¹⁰³ *Ibidem*, p. 267.

²¹⁰⁴ *Idem*. Younane se sert d'exemples tirés de Lautréamont (« belle comme... »), de tableaux rappelant ceux de Delvaux, de citations de Salvador Dalí (« L'art doit être comestible ») et de Nicolas Calas (« L'art est une poudrière »), en les insérant sans traduction ou adaptation en arabe. L'expression « dépaysement des objets » est également insérée dans le texte en français, sans traduction en arabe.

²¹⁰⁵ *Idem*. Rosa Torres Ruiz traduit l'expression, de façon sans doute imprécise, par « atmosphère surréaliste ».

²¹⁰⁶ Voir dans les annexes iconographiques, en guise d'exemples, la reproduction de deux tableaux de l'artiste, sans doute réalisés entre 1935 et 1938 (archives Younane, images 109 et 110). Une de ses œuvres sans doute contemporaine à la naissance de « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » est reproduite dans le journal *Al-Radio al-Masry*, n° 208, 11 mars 1939, document exposé au MNAM « Georges Pompidou » lors de l'exposition *Art et Liberté*.

²¹⁰⁷ « Tout homme mérite de recevoir sa part de pain et sa part de poésie », écrivait Léon Trotski dans *À la mémoire de Sergueï Essénine*, hommage écrit en janvier 1926 après le suicide du grand poète russe.

surréaliste, et en conclusion de son texte, où les différences d'avec les socialistes « qui croient fortement [...] en la nécessité de l'aliénation des forces littéraires et artistiques dans le chemin de la propagande politique directe²¹⁰⁸ » sont redites avec une référence évasive à « leur » situation propre, à l'Égypte ou à « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » : « en fait nous, dans leur opinion, nous sommes dans une étape de transition accélérée²¹⁰⁹ », affirme-t-il.

La conclusion, à notre avis, peu claire de Younane – dont on ne comprend pas s'il se réfère ou pas au groupe dont il fait partie, à la situation politique de l'Égypte, ou même à celle des arts au Proche-Orient –, a probablement contribué à laisser le doute sur ce qu'était le véritable but du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* ». Pensons à une question clairement posée par un lecteur dans une lettre ouverte adressée au directeur d'*al-Risalah*, publiée un mois après dans la revue, qui confirme en tout cas l'intérêt pour le sujet « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », suscité par ces échanges²¹¹⁰. Tout en soulignant le sincère désir de ces jeunes de créer un art et une littérature nouvelles qui aient leur origine dans la spécificité de l'Égypte, cette intervention soulevait une série de doutes sur la capacité du groupe à « éclairer les œuvres de ses artistes et écrivains », et surtout à désigner leurs « objectifs réels²¹¹¹ ». Selon ce lecteur, Fouad Kamel, Ramsès Younane, Kamel Telmisany, quand ils traitaient d'autres artistes, « ne réussi[ssaien]t pas à expliquer de façon décisive et convaincante la nature réelle de leur art », et quand ils présentaient le surréalisme, leur argumentation était « de manière générale, large et rapide », incapable finalement de fournir « une idée concluante » au moins sur leur groupe : « ne serait-il pas plus sage – suggérerait-il – que le groupe Art et Liberté dévoile son art et sa littérature avec une totale honnêteté, sans tromperie ni ambiguïté ?²¹¹² ». Si « tromperie » y avait eu, peut-être même de façon délibérée, dans les réponses des membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », l'auteur de cette lettre

²¹⁰⁸ Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 267, interprète différemment cette phrase, en en faisant une démarche socialiste que les surréalistes partagent, en ligne avec la citation de Trotski mise en exergue de l'article.

²¹⁰⁹ *Idem*, p. 269.

²¹¹⁰ Hussein 'Abdallah al-Sayyid, «Hawla al-Fann wa al-Hurriyah aydan » [Encore à propos d'Art et Liberté], *al-Risalah*, n° 326, 2 octobre 1939, p. 1919-1920.

²¹¹¹ *Idem*, traduit par Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 237.

²¹¹² *Idem*.

insiste sur la nécessité d'une clarification en ce sens, basée sur des « recherches scientifiques solides et reconnues ».

Les différentes interventions des membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » ne parviennent pas à répondre de façon claire à la question des effets que les innovations qu'ils prônaient en littérature et en art auraient en termes de perspectives pour l'avenir artistique, littéraire, et moral du pays. Cette dernière contribution au débat révèle finalement l'incompréhension totale de ce qui a été tenté jusque-là par Telmisany, Kamel et Younane, et démontre une profonde méconnaissance du public cultivé égyptien de ce qui était en acte en Occident, soit du côté des avant-gardes que de celui qu'elles étaient en train de subir sous les régimes dictatoriaux. Il reste, pour nous, l'incertitude sur ce qu'*al-Risalah* avait décidé de ne pas publier, en opérant ouvertement des coupures dans les réponses des membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » et dans leurs tentatives d'explication, restées au moins partiellement incomprises par le public arabophone de la revue, ne serait-ce qu'à cause du recours important à des expressions françaises non facilement accessibles par un public de non-initiés²¹¹³. Les choix éditoriaux d'*al-Risalah* lui ont cependant permis de donner une preuve de « maturité consistant à héberger un débat sur des thèmes si sensibles » à l'époque, comme le souligne Arturo Monaco²¹¹⁴. Le chercheur italien revient sur la « grande modération avec laquelle Fahmy s'est exprimé, [...] en élevant le niveau du discours²¹¹⁵ », maintenu dans les limites du domaine artistique, alors que le risque de débordements dans les domaines de la politique, de la morale, de la religion, était très sensible, comme nous l'avons vu.

²¹¹³ Quant à l'usage du français, nous supposons que pour le public moyennement cultivé d'*al-Risalah*, cela ne constituait vraisemblablement pas un écueil. Don LaCross, dans « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *op. cit.*, p. 237, avance par contre des perplexités quant à la naïveté de ce lecteur, faignant une incompréhension qui n'en était pas une des « choses bien plus sinistres à propos du surréalisme », sur lesquelles plusieurs hypothèses peuvent être faites.

²¹¹⁴ Arturo Monaco, *Il surrealismo in letteratura araba*, *op. cit.*, p. 65.

²¹¹⁵ *Ibidem*, p. 62.

« Un effort » vers *L'Évolution* : rupture et engagements d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* »

Les artistes membres du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » ont considéré « nécessaire de repousser ce "dernier mot" » dans lequel *al-Risalah* a tenté de circonscrire, en les faussant, les perspectives du groupe. Perspectives amples et donc pas encore nettement définies, nous le supposons, auxquelles Telmisany se réfère en voulant attiser la curiosité du public du journal égyptien : leurs « réponses concrètes seront données à travers des publications détaillées, des expositions et des conférences qui vont avoir lieu pendant la prochaine saison hivernale²¹¹⁶ », écrit le peintre. Parmi ces « publications détaillées », la création d'un journal « hebdomadaire d'actualité », en français : *Don Quichotte*, qui se fait le porte-parole des activités d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* »²¹¹⁷.

Son titre aurait été choisi en hommage au poète catalan Gabriel Alomar Villalonga, ministre d'Espagne au Caire à l'époque²¹¹⁸, qui avait refusé de faire allégeance au régime franquiste et qui se revendiquait comme l'inventeur du futurisme²¹¹⁹. « Dirigé par des jeunes », comme le dit son sous-titre, le comité de rédaction de *Don Quichotte*, qui se réunit au Caire, 16 rue El Ghinéna²¹²⁰, est formé par les frères Raoul et Henri Curiel²¹²¹, leur cousin Raymond Aghion, Henri Dumani, Marcelle Biagini et Édouard Lévy²¹²², signataires du manifeste « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-*

²¹¹⁶ Kamel Telmisany, « *Hawla al-fann al-munhatt* », *op. cit.*, p. 308.

²¹¹⁷ « Art et Liberté », *Don Quichotte*, n° 15, 15 mars 1940, p. 6, annonce par exemple la conférence en arabe du jeune écrivain Nazmi Guirguiss sur « L'évolution des doctrines philosophiques », le soir du 18 mars 1940 au siège du groupe.

²¹¹⁸ Selon Gilles Perrault, *Un Homme à part*, Paris, Bernard Barrault, 1984. Alomar était en poste au Caire depuis 1937, après avoir été ambassadeur en Italie.

²¹¹⁹ Jean Moscatelli lui avait par exemple consacré l'article « Tandis que Marinetti vient en Égypte, c'est moi qui ai inventé le Futurisme, déclare Don Gabriele Alomar, poète catalan et Ministre d'Espagne », *Images*, 17 mars 1938, dans lequel l'ambassadeur et essayiste revendiquait la paternité du modernisme poétique, à partir de son ouvrage *El futurismo* de 1905.

²¹²⁰ L'adresse de la rédaction est inscrite dans la première page du journal. Longeant les Jardins de l'Ezbekiyeh du côté opposé de l'Opéra House, à quelques centaines de mètres donc du Continental Hôtel, elle ne se trouve qu'à quelques centaines de mètres de la rue Maghrabi et de sa parallèle la rue el-Manakh, les deux coupées par la rue el-Madabegh (voir dans les annexes iconographiques la reproduction du plan du Caire de l'époque : images 7 et 8).

²¹²¹ Issu d'une famille juive francophone de nationalité italienne, à l'abolition des capitulations en 1937 Henri Curiel (1914-1978) avait choisi la nationalité égyptienne, et tenté sans succès de s'engager dans l'armée française en 1939. Fondateur de « l'Union démocratique », il créa le « Mouvement égyptien de libération nationale » en 1943, à la base de grèves et manifestations qui signifiaient pour lui plusieurs séjours en prison, jusqu'à être expulsé du pays en tant que militant communiste en août 1950. Pour plus d'informations, se référer à la notice biographique en annexe.

²¹²² Avocat près de la cour d'appel mixte d'Alexandrie, Édouard Lévy (Alexandrie 1906-Paris 1996) est aussi un journaliste et un romancier francophone, signant avec son nom de plume Jean Dideral. Pour plus d'informations, se

Fann al-Munhatt », ainsi que par Georges Henein qui est en charge de la deuxième page, artistique-littéraire, intitulée « Par-dessus les moulins ». Elle se double bientôt avec une autre : « À tous les vents », grâce aux contributions de Jo Farna, de Jean Le Guevel, d'Édouard Lévy, d'Henri El Kayem, de Vera Bajocchi, des peintres Sam Kantarowitz et Laurent Marcel Salinas, de Denise Toledano²¹²³, parmi d'autres, donnant à lire des études littéraires, des nouvelles, des poèmes.

Georges Henein publie deux récits poétiques²¹²⁴ et tient une rubrique régulière où il présente Jean Malaquais, prix Renaudot 1939, *Alice aux pays de merveilles*²¹²⁵, Jacques Vaché, Henri Calet, et se charge de présenter la « Condition de la poésie²¹²⁶ » actuelle, c'est-à-dire celle qu'à ses yeux est le résultat le plus abouti de la modernité artistique : la poésie surréaliste²¹²⁷, dont sont publiés des extraits par André Breton, Paul Éluard et Roger Gilbert-Lecomte, des citations de Soupault, Jarry, Lautréamont, Tzara, Péret, Crevel²¹²⁸, de Henein lui-même. En parallèle avec l'activité « Essayiste », qui débouche en décembre 1938, comme nous l'avons vu, sur la création d'un nouveau groupement appelé « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », Georges Henein anime donc la revue éphémère

Don Quichotte à partir de décembre 1939²¹²⁹.

référer à la notice bio-bibliographique en annexe.

²¹²³ « Bloc-notes », dédié à Ahmed Rassim bey, dont il rassemble, sur plusieurs numéros de *Don Quichotte*, des extraits de textes poétiques.

²¹²⁴ Définis comme des « contes saugrenus » par le même Henein, dans une lettre à Henri Calet, sans date, *Grandes Largeurs, op. cit.*, « lettre n° 29 », p. 48, il s'agit de « Paris-Istanbul », *Don Quichotte*, n° 6, 11 janvier 1940, p. 7, avec une illustration d'Angelo De Riz, et de « Le Nonce de Doris Miller », *Don Quichotte*, n° 7, 18 janvier 1940, p. 3.

²¹²⁵ « Lecture pour enfants autant que [...] *Justine* de Sade », selon Henein, le roman de Lewis Carroll, salué déjà par André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*, est ainsi évoqué : « Il est fatal qu'un jour ou l'autre, **la réalité lâche prise**. La prise enfin lâchée c'est Alice » (le caractère gras est dans le texte). Cet article a été republié dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 405-407.

²¹²⁶ Une série de trois articles signés par l'auteur traite de ce thème : « Conditions de la poésie », *Don Quichotte*, n° 14, 8 mars 1940, p. 2, avec une dédicace à N[icos] Calamaris, le vrai nom de Nicolas Calas ; « Condition de la poésie II », *Don Quichotte*, n° 15, 15 mars 1940, p. 2, illustré d'un portrait d'André Breton dessiné par Man Ray ; « Condition de la poésie III », *Don Quichotte*, n° 16, 22 mars 1940 (perdu). Les deux premiers articles ont été republiés dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 418-424. Enfin, « Condition de la poésie (annexe) », *Don Quichotte*, n° 17, 29 mars 1940, p. 6, est composé d'un « tableau comparatif des styles poétiques » qui « tend à illustrer dans la mesure du possible, certaines de mes réflexions sur le VITESSE de la poésie moderne par rapport à celle de la poésie conformiste », écrit G[eorges] H[enein]. Les majuscules sont dans le texte que nous reproduisons dans les annexes iconographiques (image 114).

²¹²⁷ Henri El Kayem, « La guerre et la poésie », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 2, soutient pourtant que « de la belle aventure surréaliste, il ne nous reste que [...] cette nouvelle intégration de l'inconscient dans l'édification de toute œuvre d'art ».

²¹²⁸ À titre d'exemple, la citation de ce dernier : « Aujourd'hui ce n'est plus au père de punir le fils mais au fils de punir le père », publiée dans *Don Quichotte*, n° 10, 6^{ème} année, 8 février 1940, p. 3.

²¹²⁹ Le premier numéro, selon l'hypothèse faite par Abdel Kader el-Janabi, « *Don Quichotte* », *Grandes Largeurs*, n° 11, 1985, p. 5, serait paru le 6 décembre 1939 ; nous rectifions cette date en nous basant sur le jour de publication du journal : le jeudi, qu'en 1939 tombait le 7 décembre. Le dernier, le n° 17, date du 29 mars 1940, avant que le journal ne devienne un mensuel en mai 1940, en ne connaissant sans doute qu'une seule parution.

Alors qu'*Un Effort* excluait de son activité les questions politiques et religieuses, *Don Quichotte* représente justement une tribune pour la jeune génération d'intellectuels et d'artistes francophones, « pour qui l'esthétique ne se pense en dehors de son lien au politique²¹³⁰ ». La mise en page du journal compte des citations et des aphorismes encadrés, comme autant de professions de foi reflétant les positions politiques du périodique, dont voici des exemples :

Nous luttons contre : l'indifférence, l'anachronisme, la facilité, l'usage que les gens ne font pas de la liberté, toutes les falsifications et tous les euphémismes²¹³¹.

Nous luttons pour un monde sans frontières et sans classes, monde où ne régneraient que la justice et l'amour, la liberté et la fraternité humaine²¹³².

Nous luttons pour libérer la personnalité humaine de toutes les entraves qui l'ont, jusqu'aujourd'hui, maintenue esclave d'une nécessité matérielle ou d'une idole spirituelle²¹³³.

Ou, exprimant de la mobilisation que *Don Quichotte* voulait animer :

Soyons une voix et non pas un écho²¹³⁴ Il ne s'agit pas de donner le ton mais d'ouvrir la voie²¹³⁵.

Le mouvement se prouve en marchant – pas en faisant marcher. Nous ne vous disons pas suivez-nous... mais FAISONS ROUTE ENSEMBLE²¹³⁶.

Malgré les peu de numéros de *Don Quichotte* que nous avons pu consulter, qui semblent être les seuls conservés jusqu'à nos jours²¹³⁷, il est possible de se faire une idée des prises de position esthétiques et politiques qui font du journal une tribune de premier plan dans les avant-gardes caiotes du début de la Seconde guerre mondiale, tant dans le domaine intellectuel que politique. En particulier, Marcelle Biagini signe des articles éclairés et polémiques, expressions de l'activisme

²¹³⁰ Pascale Roux, « Don Quichotte », dans Bruno Curatolo (dir.), *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle : domaine français*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 225.

²¹³¹ *Don Quichotte*, n° 5, 6^{ème} année, 4 janvier 1940, p. 8, encadré. La citation est reprise par Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.*, p. 26, pour résumer le ton du journal.

²¹³² « Notre combat », *Don Quichotte*, n° 12, 6^{ème} année, 23 février 1940, p. 1, à la suite de la citation de Romain Rolland : « Notre destin nous a fait naître au cœur d'un grand combat, il ne nous est pas permis de nous isoler du combat ».

²¹³³ Lotfallah Soliman, « Le Rationalisme moderne : introduction », *Don Quichotte*, n° 14, 8 mars 1940, p. 5, commence par reporter les propos publiés « dans un des derniers numéros, [où] *Don Quichotte* définissait notre combat ». En plus de la phrase citée plus haut, tirée de « Notre combat », *op. cit.*, et reprise dans ce texte, nous n'avons pas pu déterminer à quel numéro du périodique Soliman fait référence, la seule collection de *Don Quichotte* existant à ce jour étant lacunaire.

²¹³⁴ *Don Quichotte*, n° 10, 6^{ème} année, 8 février 1940, p. 3, encadré.

²¹³⁵ *Don Quichotte*, n° 6, 6^{ème} année, 11 janvier 1940, p. 2, encadré. La première page du journal s'ouvrait justement avec l'article de Marcelle Biagini intitulé « Ne prenez pas la route », critiquant les moyens d'accès à la région de la Haute Égypte.

²¹³⁶ *Don Quichotte*, n° 5, 6^{ème} année, 4 janvier 1940, p. 7, encadré. Les majuscules sont dans le texte.

²¹³⁷ Les quelques numéros existant de cet hebdomadaire sont conservés à la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine de l'Université de Nanterre.

politique et social du journal, sur des questions comme les droits des femmes²¹³⁸, leur éducation et les préjugés les entourant²¹³⁹, la délinquance enfantine, la pauvreté et l'illettrisme des couches populaires, l'hygiène et la santé dans les campagnes²¹⁴⁰, le chômage des diplômés ; des problèmes à propos desquels elle invite à « commencer par la fin, c'est-à-dire par la transformation de l'état d'esprit [et] l'évolution de la mentalité du peuple²¹⁴¹ ». La première page dans laquelle ces articles figurent est consacrée à la politique intérieure et internationale, que les collaborateurs du journal commentent en exprimant leurs opinions résolument à gauche, prenant position en faveur des revendications salariales des ouvriers²¹⁴² et des paysans²¹⁴³, et défendant le droit de grève²¹⁴⁴. Surtout, les articles de *Don Quichotte* exhortent la jeunesse en particulier à « faire des libertés démocratiques le plein usage qui seul conditionne l'évolution progressive de la société », et à « forger résolument son avenir de ses propres mains²¹⁴⁵ ».

²¹³⁸ MA[rcelle]B[igi]ni, « La jeune fille qui travaille », *Don Quichotte*, n° 5, 6^{ème} année, 4 janvier 1940, p. 8.

²¹³⁹ Dans cette perspective est publié « La Chronique des Anciens. Sois l'ennemi de la femme », *Don Quichotte*, n° 5, 6^{ème} année, 4 janvier 1940, p. 1, un extrait de *L'Ennemi du Diable* par Tawfik el Hakim, précédé d'un chapeau introductif par A.T.H. Le dramaturge égyptien ayant été à l'origine d'une polémique, suite à sa récente interview parue dans *Al-Messawer*, Aly Kamel revient sur le sujet dans « La femme égyptienne à la croisée des chemins », *Don Quichotte*, n° 7, 18 janvier 1940, p. 1 et p. 8. Le haut de cette page du journal est significativement formé par un encadré reportant de façon symétrique les citations de Gustave Flaubert : « Il y a de par le monde une conjuration permanente contre la liberté et contre la poésie », et de Shakespeare : « Maudit le temps où les faux conduisent les aveugles ».

²¹⁴⁰ Marcelle Biagini, « Avez-vous pensé à la Haute Égypte ? », *Don Quichotte*, n° 5, 6^{ème} année, 4 janvier 1940, p. 1 et p. 6, où elle remarque : « au pays où le cobra décore les frontons des temples, les Services Sanitaires ne possèdent pas de vaccin anti-serpent » ; « il nous semble que la question de la santé des paysans de Haute-Égypte est plus grave et urgente que celle de la restriction de la vente des boissons alcooliques dans les villes. Avant que de nous supprimer l'alcool, donnez-leur des vaccins et de l'eau ». D'ailleurs, « Je n'ai pas fini de penser à la Haute Égypte » est la phrase d'ouverture de Marcelle Biagini à « Ne prenez pas la route », *Don Quichotte*, n° 6, 6^{ème} année, 11 janvier 1940, à la une.

²¹⁴¹ « Commencer par la fin » est le titre d'un long article paru en première page du deuxième numéro de *Don Quichotte*, 14 décembre 1940, suite à p. 5, où la journaliste invite à « donner plus grande liberté aux écrivains et journalistes, aux peintres et aux sculpteurs, aux acteurs et aux musiciens. Ils représentent ici comme ailleurs, la classe la plus évoluée, prête par conséquent à mener le combat ».

²¹⁴² « Pitié pour les ouvriers » est le titre d'un article encadré en première page de *Don Quichotte*, n° 10, 8 février 1940, qui publie la lettre d'un certain 'Abdel Hamid Ramzy adressée à *La Réforme égyptienne* en réponse à un article paru dans ce journal. Non publiée par ce dernier, elle trouve sa place dans *Don Quichotte*, accompagnée par « quelques réflexions » d'Henri Curiel se terminant avec cette note : « que la façon calme dont j'écris ne fasse pas supposer que mon indignation est moins grande que celle de tous les honnêtes gens ».

²¹⁴³ « Pas de justice sociale sans salaire minimum. 5 piastres par jour minimum vital du paysan égyptien pour le [illisible] des animaux », lit-on dans *Don Quichotte*, n° 14, 6^{ème} année, 8 mars 1940, p. 1. Un autre article signé par Renaud, « L'Union des Agriculteurs en Égypte », *Don Quichotte*, n° 9, 6^{ème} année, 1er février 1940, p. 3, présente l'histoire de cette initiative privée qui comptait à l'époque quarante ans d'existence.

²¹⁴⁴ « Le droit de grève en Égypte », *Don Quichotte*, n° 17, 6^{ème} année, 29 mars 1940, p. 1.

²¹⁴⁵ « La jeunesse et la politique », *Don Quichotte*, n° 6, 6^{ème} année, 11 janvier 1940, p. 8 La deuxième citation est en majuscules dans le texte. L'article commentait la conférence de Bahieddine Barakat pacha à l'American University le 4 janvier, ayant « le mérite d'appeler clairement la jeunesse à assumer dès maintenant ses responsabilités politiques » et à reconnaître son « droit d'exiger de nous que nous la laissions [...] construire son propre avenir et déterminer librement ses convictions en conformité avec l'esprit de son temps ».

Don Quichotte, comporte, dans sa version hebdomadaire, six ou huit pages grand format, comportant la rubrique fixe « Sciences vivantes », traitant d'ethnologie, de découvertes scientifiques, de biologie ; une double page sur les courses des chevaux, « Don Quichotte sur la pelouse » – la licence ayant été accordée à *Don Quichotte* en tant que journal hippique²¹⁴⁶ –, et une page sportive, « Les Olympiques », qui comprend en particulier les pittoresques « Propos en slip » d'un certain Adam II (sans doute Henri Curiel, selon Pascale Roux²¹⁴⁷), qui exalte le naturisme. La rubrique « La parole est aux actes : La vie des jeunes²¹⁴⁸ » se veut le relais des groupements : elle rend compte par exemple de la création d'une compagnie de théâtre des Écrivains d'Égypte d'expression française²¹⁴⁹, des conférences qui ont lieu dans la capitale, des activités d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » évidemment, mais aussi de l'Union Démocratique²¹⁵⁰, des « J.E.U.N.E.S.²¹⁵¹ », du groupe « Savoir²¹⁵² ».

Kamel Telmisany, avec Angelo de Riz et Maggy Axisa, est le principal illustrateur du journal,

²¹⁴⁶ Selon Arturo Monaco, *Il surrealismo in letteratura araba*, *op. cit.*, p. 66, qui déclare que le journal était « de propriété d'Idwār al-Šidyāq », personnage sur lequel nous n'avons pas plus d'informations, en l'état actuel de nos recherches, tout comme concernant le gérant responsable de la publication, Édouard Chidiac, dont le nom est communiqué dans la première page de *Don Quichotte*. Nous savons qu'il était également membre du comité de rédaction, avec Lydia Mizrahi aussi, et signataire des articles de politique internationale.

²¹⁴⁷ Pascale Roux, « Don Quichotte », dans *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 224.

²¹⁴⁸ De façon polémique par rapport à « Une enquête sur les jeunes » annoncée par *La Réforme égyptienne* le 6 janvier, se proposant d'interroger les chefs religieux, les éducateurs, le Barreau et la Presse, *Don Quichotte*, n° 6, 11 janvier 1940, p. 8, annonce « une enquête sur les anciens » pour laquelle envisage de s'adresser au « doyen des élèves du Jardin d'Enfants du Lycée, [à] quelques jeunes clients de la Maternité Farouk, enfin [aux] rédacteurs de *Don Quichotte* ». « Force de la jeunesse » et « Considérations sur nos aînés » sont les titres des articles, par Liliane Ambar et par Clément Nahum, publiés côte à côte dans *Don Quichotte*, n° 7, 18 janvier 1940, p. 8.

²¹⁴⁹ « Théâtre – Mme Huguette de Lacroix », *Don Quichotte*, n° 2, 14 décembre 1939, p. 2, annonce « la création d'un centre intellectuel et la mise en valeur des talents locaux » par cette actrice française résidente en Égypte par mariage.

²¹⁵⁰ H[enri] C[uriel], « Le but de l'union démocratique », *Don Quichotte*, n° 2, 14 décembre 1939, p. 6, reproduit le statuts de l'association : 1) le Respect des Droits de l'homme ; 2) la défense de la culture avec « l'effort nécessaire pour que tous [y] aient accès » (« nous tâcherons de créer une Université populaire ») ; 3) La collaboration entre tous les peuples : « nous [les Égyptiens] sommes un symbole vivant qu'elle est possible » ; 4) Le respect du droit international ; 5) L'établissement d'une paix durable. « Si nous avons lancé ce mouvement, c'est [pour] tâcher de faire, pour la liberté, la propagande que les États Totalitaires ont fait pour la Servitude », explique-t-il. Différentes notices sont consacrées aux fêtes, aux thés dansant, aux réunions poétiques, aux réceptions organisées par ce groupement animé par les Curiel.

²¹⁵¹ Groupement fondé en octobre 1938 par Léon Cohen, présidé par Berto Farhi, il était déjà devenu « une des premières organisations de la Capitale », comptant 250 membres, selon Adrien Rogatis, « Bravo les J.E.U.N.E.S. ! », *Don Quichotte*, n° 2, 5^{ème} année, 14 décembre 1939, p. 6. Composé de différentes sections (Cercle d'études, Musique, Camping, Savoir, Art dramatique), il venait de donner deux débats contradictoires sur le féminisme et sur la jeunesse « qu'on n'est pas près d'oublier au Caire et qui eurent leurs repercussions jusqu'à Paris », remarque le critique, *idem*.

²¹⁵² Jeanne-Pierre C., « Un nouveau groupement "jeune" est né : Savoir », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 8, qui relate que le groupe aurait suivi, à l'éclatement de la guerre et à la mobilisation de Cohen, à la décadence du groupement « J.E.U.N.E.S. », dont il reprend « l'idée jeune » – se proposant de résoudre « l'art pour l'art, la négation pour la négation, la peur de l'initiative » – et les membres. Tels propos sont contestés et rectifiés par Albert Carasso, dans une lettre publiée dans *Don Quichotte*, n° 6, 11 janvier 1940, p. 8 : « On nous écrit... », qui fait état de la poursuite des « J.E.U.N.E.S. ».

auteur du graphisme du titre principal et de celui des différentes rubriques. Le peintre tient une rubrique consacrée aux artistes égyptiens contemporains, afin d'instruire « le grand public [qui], mal renseigné, ne peut logiquement s'intéresser à la jeune peinture²¹⁵³ », explique une notice annonçant cette rubrique sur les « Beaux-Arts » dans la deuxième parution du journal. Les articles signés par Telmisany qui nous sont parvenus sont intitulés à Mahmoud Saïd, à Mahmoud Moukhtar, à Fouad Kamel, à Angelo de Riz, aux sculpteurs Aida Schéhadé, Sadik Mohamed, Hadgaddya ; ils ne sont toutefois pas des présentations de leur œuvre, mais leur œuvre est le plus souvent le prétexte à l'éclosion poétique que ces textes en prose donnent à lire dans *Don Quichotte*.

À parution irrégulière, la rubrique « L'art en Égypte » laisse parfois son espace à des articles de Georges Henein sur la peinture, en particulier celle de Magritte et de Delvaux²¹⁵⁴, sur la photographie²¹⁵⁵, un art que le journal met à l'honneur en proposant des agrandissements – non signés mais sans doute des œuvres d'Idabel²¹⁵⁶ – d'objets courants, aux résultats déroutants et poétiques. Dans le domaine artistique, Georges Henein rend surtout hommage à son ami peintre Kamel Telmisany, dans la dernière parution de *Don Quichotte* en tant qu'hebdomadaire, dans un article qui est aussi un manifeste artistique en faveur de l'internationalisme et un réquisitoire contre le néo-orientalisme alors en vogue :

L'art qui devient chaque jour davantage un moyen d'unifier le sentiment humain, ne doit pas servir à rendre compte des modes, des coutumes, des idées et des visions locales, - autant de fausses frontières plus absurdes que les vraies, dressées entre des esprits qui n'osent pas encore se

²¹⁵³ « Beaux-Arts », *Don Quichotte*, n° 2, 14 décembre 1939, p. 2, qui annonce la rubrique tenue par le peintre. Partant du constat que « nous sommes coupés cette année de tout contact avec les artistes de l'étranger » à cause de la guerre, « [nous] devons vivre, si l'on peut dire, sur nos réserves. Il ne faut pas croire qu'elles soient maigres », ajoute le rédacteur anonyme, puisque « nous avons en Égypte d'excellents peintres et sculpteurs ».

²¹⁵⁴ Georges Henein, « De nouveau la Belgique », *Don Quichotte*, n° 6, 11 janvier 1940, p. 2, illustré d'une reproduction du tableau de René Magritte *Le viol*, dont Henein écrit : « C'est le portrait de la sexualité dans ce pouvoir affolant qu'elle a de se superposer à tout, de se confondre en toute chose, de jeter partout la provocation et l'incendie... ». Le texte est republié dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 409-411. Il avait déjà été question d'artistes belges dans *Don Quichotte*, n° 4, 28 décembre 1939 (non consulté) : Henein avait rendu « un hommage insuffisamment éloquent à l'humour et à l'intelligence d'Henri Michaux », selon ses propres mots, *idem*.

²¹⁵⁵ Georges Henein, « La cuve aux sels d'argent », *Don Quichotte*, 5^{ème} année, vol. 1, n° 1, mai 1940, p. 12-13, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 424-426.

²¹⁵⁶ « Le monde minuscule », *Don Quichotte*, n° 14, 6^{ème} année, 8 mars 1940, p. 5, et *Don Quichotte*, n° 15, 15 mars 1940, p. 3. Nous avançons cette hypothèse sur la base des résultats des recherches contemporaines du collectif Idabel, formé par Ida Kar et par son mari Edmond Belali, visibles lors de l'exposition au Musée National d'Art Moderne « Georges Pompidou » en 2016, et dont « L'Étreinte » (1940) est reproduit dans le catalogue *Art et Liberté, op. cit.*, p. 205. Pour plus d'informations sur Ida Kar, photographe d'origine arménienne grandie en Égypte, voir la notice biographique en annexe et la reproduction de l'« étude surréaliste » en collaboration avec Angelo De Riz (images 92a, 92b et 92c).

reconnaître pour solidaires les uns des autres. *L'art n'a pas de patrie*, pas de terroir. Chirico n'est pas plus italien que Delvaux n'est belge que Diego Rivera n'est mexicain que Tanguy n'est français que Marx Ernst n'est allemand que Telmisany n'est égyptien. Tous ces hommes participent d'un même élan fraternel contre quoi les raisons de clocher ou de minaret ne sauraient élever qu'une barrière dérisoire. Telmisany peut prétendre être compris et être aimé non pour les quelques misérables bribes d'âme égyptienne qui pendent encore à son œuvre mais bien pour le déchirement guttural qui la parcourt tout entière et atteste sa violente humanité puisée aux sources de la douleur universelle²¹⁵⁷.

Sur « le drame de l'art néo-pharaonique », Kamel Telmisany avait d'ailleurs exprimé encore une fois son refus de toute « couleur locale » et de chauvinisme culturel, dans un article écrit sans doute en collaboration avec Henein :

[Rimsky-]Korsakov, Yves Tanguy, Paul Éluard... sont des artistes ayant atteint les cimes de la grandeur par le développement de leur individualité et par le regard absolu qu'ils posent sur un monde unique dont aucun principe héréditaire rivant l'homme à un sol déterminé, ne vient limiter l'étendue. [...] Ils inspirent aux hommes leurs attitudes vitales. Ils les aident à supporter la vacherie de l'existence. Rien dans leurs œuvres ne ressemble à une concession faite au particularisme local – à la couleur locale. [...] L'art authentique est plus profond qu'un style stérile à la merci de chacun. L'ART LIBRE NE FLECHIRA JAMAIS SOUS LE JOUG DE LA RACE ET DU SOL²¹⁵⁸.

Contre « le nationalisme dans l'art²¹⁵⁹ », les positions internationalistes de Kamel Telmisany et de Georges Henein rejoignent le manifeste « Pas de patrie ! », figurant sur la première page du bulletin de la FIARI, *Clé* :

L'art n'a pas plus de patrie que les travailleurs. Préconiser aujourd'hui le retour à un art « français » [...] c'est s'opposer au maintien de cette liaison étroite nécessaire à l'art, c'est travailler à la division et à l'incompréhension des peuples, c'est faire œuvre préméditée de régression historique²¹⁶⁰.

Déjà dans *Le Rappel à l'ordure* le polémiste égyptien attaquait en 1935 l'idée même de « patrie » qui, « telle qu'elle est pratiquée dans nos sociétés, n'est rien qu'une variété de camp de

²¹⁵⁷ Georges Henein, « L'Art en Égypte X : El Telmisany », *Don Quichotte*, n°17, 29 mars 1940, p. 2. Nous soulignons et remarquons la similitude avec le texte de Kamel Telmisany, « Hawla al-fann al-munhatt » [À propos de l'art dégénéré], *al-Risalah*, 28 août 1939, *op. cit.* : après une liste de noms d'artistes surréalistes et de leur nationalité (« Giorgio De Chirico est italo-grec, [...] Paul Delvaux est belge »), le peintre concluait : « L'art n'a pas de pays ».

²¹⁵⁸ Kamel Telmisany, « Mouktar et le drame de l'art néo-pharaonique », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 2. Les majuscules sont dans l'article, qui est divisé en trois parties consacrées à la musique (les danses polovtsiennes), à la littérature – avec une réminiscence du personnage de Sonia de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski : « ce qui rend son œuvre puissante et immortelle c'est qu'elle nous apprend à aimer les êtres... Il n'y a pour l'art aucune chance de s'immortaliser s'il ne s'assigne pas pour but premier et ultime, l'accès à une humanité absolue », écrit l'auteur, sans doute épaulé par Georges Henein –, à l'art enfin.

²¹⁵⁹ Tel est le titre d'un article paru dans *Clé*, n°1, janvier 1939, p. 2, où il était question des récentes positions du journal *Beaux-Arts* publiant le manifeste « Pour un art français », à l'occasion de l'exposition des Indépendants. Le critique anonyme y était défini comme « le noble renovateur de la sensibilité française et chrétienne, le distingué souteneur d'une probité intransigeante », avec une ressemblance surprenante, *mutatis mutandis*, au président de la « Société des Amis de l'Art », Mahmoud bey Khalil.

²¹⁶⁰ « Pas de patrie ! », signé par le Comité national de la F.I.A.R.I., *Clé* n° 1, 1^{er} janvier 1939, p. 1.

concentration²¹⁶¹ », écrivait-il. Contre une conception passéiste et « partisane » de la culture et de l'art, Kamel Telmisany signe des articles polémiques sur la situation actuelle de l'art égyptien dans lesquels le peintre se lance contre

cette attitude partisane et négative qu'une critique ignorante accole [au] nom de Moukhtar, [dont elle a] criminellement défiguré l'art, et tenu en échec la sculpture en Égypte et en a enrayé tous les progrès possibles au cours de ces dernières années. C'est elle encore qui est coupable de la résurrection désastreuse de l'art pharaonique sous la forme exaspérée et suffocante qu'on a voulu lui imposer, insupportable à toute individualité, rebelle à toute création et à toute rénovation. C'est elle enfin qui est responsable de la décadence honteuse des valeurs artistiques au sein de la jeunesse égyptienne²¹⁶².

Ses positions exprimées dans le *Manifeste des néo-orientalistes* en défense de l'artisanat trouvent expression dans *Don Quichotte*²¹⁶³, où Telmisany rejoint les opinions d'autres membres de la rédaction comme Henri Dumani, qui « regrette l'introduction d'une civilisation de standardisation et de machinisme qui a tué l'artisanat, véritable créateur de l'art des civilisations passées²¹⁶⁴ ». Sur le sujet des « peuples enfants²¹⁶⁵ » *Don Quichotte* publie plusieurs articles, dont les « Croyances de l'Égypte ancienne²¹⁶⁶ ». Parmi ceux-ci, le journal semble paradoxalement compter aussi la civilisation arabo-islamique, dont il présente – en profane, par Dumani encore – les réalisations artistiques exposées au musée de l'art arabe²¹⁶⁷, « La plus ancienne inscription islamique²¹⁶⁸ » à peine retrouvée, et cite un poème arabe élogiant les plaisirs de la table²¹⁶⁹. Un esprit provocateur revendiqué motiva sans doute certaines prises de position, qu'on ne peut que considérer *a posteriori* comme maladroites ou simplistes.

²¹⁶¹ « À propos de patrie », *Le Rappel à l'ordure*, *op. cit.*,

²¹⁶² Kamel Telmisany, « Moukhtar et le drame de l'art néo-pharaonique », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 2.

²¹⁶³ Edmond Bassat, « Agonie de l'artisanat », *Don Quichotte*, n° 9, 1^{er} février 1940, p. 1, illustré de la photographie d'un quartier ouvrier du Caire.

²¹⁶⁴ Henri Dumani, « Le musée de l'art arabe », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 3, considéré comme l'« un des musées les mieux organisés que l'on connaisse » même s'« il serait urgent de procéder à son agrandissement », écrit le critique qui établit des parallèles entre les verres multicolores de l'art populaire égyptien avec les vitraux présents dans l'exposition de l'art français au Caire au printemps 1938, par exemples.

²¹⁶⁵ Henri Dumani, « Les vicissitudes de l'âme chez les primitifs », *Don Quichotte*, n° 2, 14 décembre 1939, p. 5, rubrique « Sciences vivantes ».

²¹⁶⁶ Par Henri Dumani, *Don Quichotte*, n° 7, 18 janvier 1940, p. 7.

²¹⁶⁷ « *L'Islam n'ayant jamais adoré les images*, la différence entre art religieux et art profane n'est pas à faire », expliquait de façon simpliste Henri Dumani, *idem*. Nous soulignons.

²¹⁶⁸ Tel est le titre d'un bref article, illustré par la photographie de l'artefact, publié à la une de *Don Quichotte*, n° 6, 11 janvier 1940, dont est annoncée la suite à p. 4, non publiée finalement.

²¹⁶⁹ « Poème arabe » par le Cheikh Amer El Ambouty El Chafféi (XVI^e siècle), *Don Quichotte*, n° 2, 14 décembre 1940, p. 2.

À propos de la jeunesse des rédacteurs du journal, Georges Dumani se prête à commenter

« l'effort si résolument intellectuel que constitue la création de *Don Quichotte* » :

Les jeunes qui font ce journal sont à l'image des jeunes de tous les pays en cette première moitié d'un siècle particulièrement cruel. Quoi d'étonnant qu'ils soient plus *rétractés* ? Quoi d'extraordinaire que, n'ayant pas connu la douceur [sic] de vivre, ils se colletent durement avec la vie, et que leur sensibilité s'exprime à la fois avec *une généreuse colère et une violente impatience* ? Ils n'ont pas le temps de rêver et ils n'ont *pas le temps d'attendre*. Vivre : se mouvoir dans la liberté de l'action, le frémissement de la paix, l'intensité du désir, l'ivresse de l'amour !²¹⁷⁰

Dans des tons emphatiques qui rappellent ceux des premiers Essayistes, l'écrivain fait preuve d'indulgence envers les paroles extrêmes, les initiatives risquées de ces « jeunes » :

Comment ne pas admirer l'énergie des jeunes qui se dégagent de l'obsession de la matière et qui, sur les ailes de l'enthousiasme, entendent s'élever et donner à leur âme plus d'air et à leur intelligence plus de perspective ? Et parce qu'ils sont jeunes, ils se tromperont sans doute, mais toujours avec noblesse. Puis l'âge viendra. [...] D'ici là acceptons sans impatience leurs jugements péremptaires, leurs dédains triomphants, leur vocabulaire exacerbé. C'est la preuve d'une richesse qui se gaspille peut-être mais dont une partie, au moins, ne sera pas perdue²¹⁷¹.

Cette « aimable et si indulgente plaidoirie » ne convainc pourtant pas tous les lecteurs du journal, et « Une vieille jeune aux jeunes vieux de *Don Quichotte* » reproche à ses collaborateurs ce qu'elle considère comme ces airs désabusés et de supériorité, ces manières de juger du haut de votre incompétence²¹⁷² » :

Pourquoi ces premiers numéros de *Don Quichotte*, « JOURNAL DES JEUNES » m'a-t-il déçu [sic] ? Qu'est-ce donc que je demandais à ce journal et que vous ne m'avez pas apporté ? Sans aucun doute – cette jeunesse, que vous promettiez comme un merveilleux appât et que vous avez déguisée en commère à lunettes quelques peu impertinente envers les anciens !
[...]
Il est vrai que nous vivons une époque très tourmentée – mais que je sache, les collaborateurs de ce journal ont eu une jeunesse préservée au sein de la famille qui leur servit de butoir contre les vagues déferlant du tumulte de la société actuelle. Alors pourquoi, jeunes gens, avez-vous perdu votre vertu de voir jeune, d'aimer la vie, la fleur, la beauté, l'amour ? Pourquoi partir à la conquête des moulins à vent ?²¹⁷³

La « Réponse peu enthousiaste à une vieille jeune », sollicitée par la lectrice, est signée par Marcelle Biagini – qui n'est visiblement pas cette « petite amie qui s'est tellement dépensée pour

²¹⁷⁰ Georges Dumani, « La chronique des anciens. Les jeunes et leurs aînés », *Don Quichotte*, n° 2, 14 décembre 1939, p. 6, rubrique « La parole est aux actes – La vie des jeunes ». Nous soulignons.

²¹⁷¹ *Idem*.

²¹⁷² « Une vieille jeune aux jeunes vieux de *Don Quichotte* » est le titre de la lettre anonyme publiée dans *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 8, rubrique « La parole est aux actes – La vie des jeunes », dans laquelle la lectrice se définit pourtant comme « une amie qui n'aspire qu'à voir *Don Quichotte* prendre âme » et qui « souhaite que ce nouveau-né de "JEUNES" grandisse même s'il n'est pas espagnol ! ».

²¹⁷³ *Idem*. Les majuscules sont dans le texte original.

aider *Don Quichotte* à voir le jour²¹⁷⁴ » à laquelle est faite allusion dans la lettre – qui, précisant s'exprimer « en [s]on nom personnel²¹⁷⁵ », attaque avec violence les propos de la lectrice :

À supposer que toute la rédaction de *Don Quichotte* se compose de fils à papas [sic] enveloppés dans du coton, leur mérite n'en serait que plus grand de prendre position de l'autre côté de la barricade. Et il faut être une égoïste de votre taille pour le leur reprocher. [...]

Il ne s'agit pas ici de *Don Quichotte* et de sa destinée. Le problème qui nous occupe est bien plus grave que cela.

C'est le choc de votre inconscience contre notre lucidité.

C'est le choc de notre intégrité contre vos compromissions²¹⁷⁶.

Celle de Marcelle Biagini est une des postures extrêmes assumées par les rédacteurs de *Don Quichotte*, le plus souvent avec le but manifeste de scandaliser son lectorat, s'y opposer. Des exemples en sont des propos irrespectueux adressés aux lecteurs du journal, tels que « j'ai le regret de vous apprendre que Paul Éluard vous emmerde²¹⁷⁷ », et surtout l'article virulent de Georges Henein, « À propos de quelques salauds », dans lequel le polémiste « trait[e] La Fontaine et La Bruyère de porcs », ainsi que « leurs semblables » petits-bourgeois. Le fabuliste est, selon Henein, « une pauvre ridicule ordure promise à la poubelle de l'histoire » :

La Fontaine résume et représente l'essentiel des vertus bourgeoises, à commencer par la pauvreté de cœur et à finir par la lâcheté d'esprit. Plus exactement la petite bourgeoise de tous les temps, le nôtre y compris, a le droit de se reconnaître et de s'applaudir en lui. Ce goût de l'avancement que je soulignais, il y a un instant, cette horreur panique du risque, du rêve ou de l'aventure, cet éloge de la prudence, de la sagesse, de l'épargne dans tout ce qu'elles peuvent avoir de déprimant et de paralysant tous les traits distinctifs d'une effroyable humeur conservatrice se retrouvent dans cette œuvre plus basse que la terre. [...] La Fontaine ne tend à rien d'autre qu'à élaborer *une philosophie du coin du feu à quoi nous ne cesserons d'opposer les mots d'ordre du vagabondage, du rêve et de la révolte*. La cigale en tant qu'animal, nous intéresse médiocrement. Néanmoins nous prendrons toujours son parti contre les fourmis de ce monde²¹⁷⁸.

Ce qui suscite d'emblée le scandale dans les cercles francophones conservateurs d'Égypte,

²¹⁷⁴ « Une petite amie à moi m'ayant confié les grands espoirs qu'elle nourrissait de la collaboration de ses amis et connaissances pour lancer un hebdomadaire "des Jeunes", je n'ai pu que l'inciter à persévérer dans cette idée », lit-on dans la lettre adressée au journal, *idem*, sans plus de précisions sur l'identité de cette collaboratrice (Vera Bajocchi, Lydia Mizrahi, celle qui signe Rosa el-Youssef, ou Maud, ou Jacqueline ?)

²¹⁷⁵ « Si ce que je vais vous dire soulève, comme je l'espère, votre indignation, ayez la bonté de la déverser sur moi toute seule. Le plaisir pour moi n'en sera que plus grand », écrit Marcelle Biagini, « Réponse peu enthousiaste à une vieille jeune », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 8.

²¹⁷⁶ *Idem*. Concluant en répondant directement à la question de la lectrice : « Qui vous le demande ? », Biagini écrit, presque ménaçante : « Pas vous certainement./ Mais vous ne comptez pas/ C'est moi qui compte./ Moi, c'est à dire la jeunesse de partout./ Dupe des mots d'ordre qui vous sont chers./ Dupes [sic] en ce moment./ Mais plus pour longtemps ».

²¹⁷⁷ Georges Henein, « À propos de La Fontaine », *Don Quichotte*, n° 8, 25 janvier 1940, p. 2.

²¹⁷⁸ Georges Henein, « À propos de quelques salauds », *Don Quichotte*, n° 7, 18 janvier 1940, p. 2, repris dans *Georges Henein. Œuvres, op. cit.*, p. 412. Nous soulignons.

qui réagissent indignés – « dans des lettres qui prouvent la décadence de la politesse bourgeoise », commente Édouard Lévy, alors que Henein ironise sur « ces lettres [qui] veulent être injurieuses » mais dont les « auteurs ont encore plus d'une leçon de style à recevoir²¹⁷⁹ » – et prennent part à une polémique qui court sur plusieurs numéros du journal, opposant détracteurs – « Messieurs les Antisurréalistes » les apostrophe Lévy – et sympathisants des positions de Henein, clairement reconduites à celles « de tous les surréalistes²¹⁸⁰ ».

La première exposition de l'Art Indépendant

« Les insultes seront reçues à l'adresse du présent journal ou dit groupement, rue Madabegh n° 28²¹⁸¹ », close provocateur le journaliste en invitant les lecteurs – en particulier les « Antisurréalistes » – à visiter l'exposition organisée par « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », visible dès la semaine suivante²¹⁸². Le même numéro de l'hebdomadaire consacre un encadré et un autre espace à l'annonce de l'événement : signé par « le secrétaire » Georges Henein, l'encadré donne les renseignements pratiques, communique les noms des participants et explique les motivations de « cette importante manifestation artistique » :

Sur l'initiative du groupe « Art et Liberté » désireux de donner en *exemple à la jeunesse* de ce pays *un art dégagé de toute consigne académique et de toute tendance réactionnaire*, une Première Exposition de l'Art Indépendant se tiendra du 8 au 24 Février 1940 dans les salles du cercle « El Nil » (Midan Soliman Pacha)²¹⁸³.

En reprenant la revendication de la liberté de l'art qui en France avait déjà été mise à l'honneur par les pointillistes et les impressionnistes en 1884 (Odile Redon, Georges Saurat et Paul

²¹⁷⁹ « Que ce doit être ennuyeux d'écrire quand on ne dispose même pas des moyens de déchirer spirituellement son prochain », lance Henein, « À propos de La Fontaine », *Don Quichotte*, n° 8, 25 janvier 1940, p. 2.

²¹⁸⁰ Édouard Lévy, « Quelques opinions sur le surréalisme », *Don Quichotte*, n° 9, 1^{er} février 1940, p. 2, qui recense « les opinions de plusieurs maîtres de la critique littéraire bourgeoise », dont Drieu de La Rochelle, Paul Morand.

²¹⁸¹ Édouard Lévy, « Quelques opinions sur le surréalisme », *Don Quichotte*, n° 9, 1^{er} février 1940, p. 2.

²¹⁸² L'événement et les dates sont annoncés également dans un encadré, *Don Quichotte*, n° 9, 1^{er} février 1940, p. 2.

²¹⁸³ Georges Henein, « L'exposition du groupe Art et Liberté », *Don Quichotte*, n° 9, 1^{er} février 1940, p. 8. Nous soulignons.

Signac, entre autres), le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » appelle sa première exposition, le « Salon des Indépendants ». Elle est la première d'une série de cinq expositions annuelles : les expositions « de l'Art Indépendant »²¹⁸⁴.

Le numéro suivant de *Don Quichotte*, paru le même jour que le vernissage de l'exposition, consacre toute sa huitième page à la publication du catalogue de l'exposition, en français et en arabe, reproduisant des œuvres exposées et illustré des dessins de quelques artistes participant à la manifestation²¹⁸⁵. Les lecteurs majoritairement bourgeois et pas souvent jeunes du journal se trouvent ainsi face aux réalisations d'artistes dont ce type de public n'avait sans doute pas l'habitude de visiter les expositions, proposant des images que nous imaginons pour eux pour le moins dérangeantes, voire incompréhensibles.

Le texte signé par Georges Henein est publié à gauche dans sa traduction en arabe, accompagné du nom de l'exposition²¹⁸⁶ et d'un dessin de Kamel Telmisany : une figure féminine mutilée et nue dans un paysage désertique dont on entrevoit un arbre aux branches sèches et tombantes et un soleil de plomb, de loin derrière le dos courbé de cette femme agonisante. Son long bras en premier plan, à la main démesurément grande, transpercé par un bâton, montre une blessure ouverte qui saigne. Le haut de son corps est partiellement tourné sur la gauche du dessin, la tête inclinée en avant, les yeux ouverts dans le vide regardent en bas, les cheveux noirs et longs en couvrent l'autre épaule et le bras, dessinant la forme des seins nus. La partie basse de son corps est de face, et le côté droit de la taille semble coupé, séparé du reste du torse qui s'incline sur le côté opposé, détaché du bassin ; une grosse blessure aux marges irrégulières marque l'amputation. Le dessin des cuisses se termine dans le sable, les lignes esquissant le volume avec des traits brefs et arrondis qui courent le long de la silhouette, restent ouvertes, rendent floue la délimitation de ce

²¹⁸⁴ La II^e exposition se tient du 10 au 25 mars 1941 à l'Immobilier, et compte également une section de photographie ; du 21 au 30 mai 1942 a lieu la III^e exposition, à l'Hôtel Continental du Caire ; du 12 au 22 mai 1944 la IV^e exposition se tient au Foyer d'art du Lycée Français du Caire, tout comme la V^{ème} exposition de l'*Art Indépendant*, du 30 mai au 9 juin, intitulée, comme son catalogue, *La Séance continue*.

²¹⁸⁵ *Don Quichotte*, n° 10, 8 février 1940, p. 8. Voir dans les annexes iconographiques la reproduction de cette page du journal, et donc du catalogue de la Première Exposition de l'Art Indépendant : image 112.

²¹⁸⁶ En arabe : « al-Ma'rad al-ouel lil-Fann al-Horr », ce qui signifie « La première exposition de l'art libre ». Nous traduisons.

corps dans le sable. Le crêtes du sable se prolongent d'ailleurs à l'intérieur du texte avec des motifs stylisés de vaguelettes. Une tâche noire apparaît au sol, dont la forme ondulée rappelle ce qui semble être la pointe des cheveux, longs jusqu'à la mi-cuisse, mais aussi la marge externe de la blessure à la taille, qui émerge du côté droit du dessin. Comme l'écrira quelques semaines plus tard Georges Henein toujours dans *Don Quichotte* :

La blessure pour Telmisany est une seconde naissance. *Une manière d'ouvrir les yeux* à l'évidence du sang. Les bles[s]ures les plus significatives sont celles qui viennent du dedans, - celles qui après un *long voyage intérieur* éclatent à la surface de la peau comme ces lampes rouges qui lorsqu'elles s'allument au-dessus de la porte du drame en interdisent l'accès aux étrangers, pendant toute la durée du traditionnel ON TOURNE.

Je ne me cache d'ailleurs pas que ce mythe de la blessure qui, par suite d'une interprétation fâcheuse, pourrait accrédi-ter l'existence d'une blessure originelle non moins effaçable que le péché du même nom, risque d'absorber Telmisany et de le détourner de tout ce qui blesse, de l'arme et de *l'esprit même du crime qu'il s'agit de retourner contre leurs détenteurs séculaires*²¹⁸⁷.

Les proportions des corps dans la peinture de Telmisany sont de l'ordre de l'imaginaire : « seul le noir, le sang, les figures déchirées et les lignes tristes et frappantes sont les images dictées à l'artiste par un monde hétérogène, où vit une humanité défigurée », écrit à propos de l'artiste Georges Henein. Selon lui

La peinture moderne qui est une peinture d'expression et non d'intention, se doit de traduire en terme artistiques, à propos d'une corbeille de fruits comme à propos d'un paysage paranoïaque [sic], l'agressivité de l'individu plus grand que nature, profondément *infidèle aux limites que sa condition lui assigne*²¹⁸⁸.

Étienne Mériel, dans le catalogue d'une exposition que Kamel Telmisany allait tenir l'année suivante à la Librairie Thoth du Caire, écrit : « Pour le contentement des plus timorés d'entre nous, les figures de Telmisany se suffisent désormais de la dose d'horreur dont peut les parer le malheur d'une existence moyenne ». A. Revaux, dans le même catalogue, exprime l'universalité de ce message : « Nous nous y reconnaissons parce qu'en partant d'un esprit abstrait, cette peinture sait passer par le cœur et faire saigner ainsi le peu qui nous en reste ».

Revenons à la page de *Don Quichotte* et au catalogue de *l'Exposition de l'Art Indépendant*, dont le pliage du journal en quatre marque la séparation des quatre volets du document. Sur la

²¹⁸⁷ Georges Henein, « El Telmisany », *Don Quichotte*, n° 17, 29 mars 1940, p. 2. Nous soulignons.

²¹⁸⁸ *Idem*. Nous soulignons.

droite, en vis-à-vis de la partie en arabe, se trouve un texte manuscrit et signé par Georges Henein, accompagné par deux dessins : d'Angelo de Riz, représentant un rocher d'où émerge la pointe de ce qu'on dirait être un obélisque ; et en dessous, presque fusionné, une figure de Fouad Kamel dont les lignes supérieures rejoignent et semblent aspirées par la pointe de cette falaise. En bas, dans les flots agités d'une mer sombre, le haut d'une figure humaine, aux genoux pierreux et aux mains jointes, dont la tête semble double : le visage d'une femme aux très longs cheveux ondulés d'où naît la tête d'un cheval, sorte de Janus bifrons, dont la crinière s'unit à la masse noire des cheveux. Des gouttes coulent sur le visage de la femme, de son front, de ses yeux, de sa joue, ainsi que de l'œil du cheval : des lignes en descendent sur les épaules, massives, sur le torse masculin.

En bas de la page du journal, donc au recto de la carte valant catalogue de l'exposition, la liste des noms des artistes qui exposent²¹⁸⁹, encore en français et aussi en arabe, est accompagnée par d'autres dessins. Ainsi celui de Jo Schlesinger : deux jambes, sortant d'une flaque d'eau dans laquelle elles sont immergées jusqu'au chevilles ; un arbre se détache au loin, seul élément de paysage, à la perspective irréaliste. Au niveau du sexe : une grande tête de femme, disproportionnée, à la coiffure ordonnée et à la mode, ne montre qu'une moitié de son visage, l'autre étant couverte par un panneau, ou une feuille de papier blanc, qui laisse une ombre sur sa joue. Les lignes délimitant cet espace blanc à la forme trapézoïdale sont claires et géométriques – on dirait tirées à l'équerre – sur le visage de la femme, alors qu'elles sont courbes, épaisses et foncées sur les côtés. À l'autre extrémité de la feuille la tige d'une plume sert de bord extérieur. Le visage de la femme est stylisé : trois traits sûrs de crayons en dessinent le nez, comme les lèvres charnues, l'œil, ouvert à moitié, n'est qu'une bande allongée noire, couverte de traits qui montent à la verticale. La courbe des sourcils seule donne une vague expression à ce monstre surréaliste, dont la base du nez semble froissée comme en train de forcer la vue.

²¹⁸⁹ Parmi les vingt-trois noms, en plus des membres reconnus du groupe, remarquons ceux d'A. Angelopoulo, de Mahmoud Saïd, de Maggy Axisa, d'Assia, de Wally de Naglovska, de Meridel, et d'Aida Chéhadé, d'Hadgadya, de Sadek Mohamed, des sculpteurs auxquels Kamel Telmisany consacra des articles dans *Don Quichotte* (voir *infra*).

Une citation signée de Picasso sépare ce dessin de celui signé de Aida qui se trouve plus bas : « Ce monde est ouvert devant nous, tout est encore à faire et non à refaire ». Aida Chehadé signe un collage très rassemblant aux paysages lunaires de Chirico : une statue acéphale gisant sur un socle de marbre au milieu d'un paysage nu, reproduction ou photographie utilisée pour y ajouter des nuages au crayon et des lignes qui rejoignent le dessin de Ramsès Younane sur la page en face, qui semblent donner un fond au dessin de Jean Moscatelli plus bas. Avec la même économie de moyens, Jean Moscatelli esquisse le profil d'une femme dans un paysage, probablement les dunes du désert. « Les plus troublantes réalités » que Georges Henein réfère à Giorgio de Chirico dans le texte de présentation de l'exposition sont ainsi représentées dans les dessins l'accompagnant, « les drames du rêve » qui rappellent Dalí et les « espaces arbitraires » de Tanguy sont rendus ici par des paysages de fin du monde, où seuls l'eau, la pierre, le désert restent, quand l'homme a perdu son humanité et sa présence même, comme dans le dessin de Ramsès Younane²¹⁹⁰. Cette condition inhumaine trouve une référence par exemple dans l'animalité de la créature mi-femme-mi-cheval dessinée par Fouad Kamel. La douleur représentée par le corps mutilé du dessin de Telmisany renvoie, elle, à la guerre qui sévit en ce moment en Europe, et aux portes de l'Égypte, à « la voix des canons » évoquée dans le texte :

À l'heure où presque partout dans le monde, l'on ne prend au sérieux que la voix des canons, il est nécessaire de donner à un certain esprit artistique, l'occasion d'exprimer son indépendance et sa vitalité. [...] JEUNESSES, il est temps de mettre le cap sur les horizons fertiles, d'aller au-devant des « vraies richesses » qui vous sont dues²¹⁹¹.

« L'action de l'artiste sur la matière » trouve une très personnelle et « secrète » interprétation par ces trois artistes égyptiens, proposant leur propre « amplification enivrante » des quatre

²¹⁹⁰ Voir dans les annexes iconographiques la reproduction du tableau *À la surface du sable*, vers 1939, crayon sur papier, conservé au Musée d'Art Moderne du Caire : image 113. Oeuvre reproduite également dans la catalogue de l'exposition *Art et Liberté*, *op. cit.*, p. 175, dont le dessin inséré dans le catalogue de la première Exposition de l'Art Indépendant semble être une autre version, ou une esquisse préparatoire.

²¹⁹¹ Georges Henein, « Première Exposition de l'Art Indépendant », catalogue de l'exposition reproduit dans *Don Quichotte*, n° 10, 8 février 1940, p. 8.

concepts surréalistes : le rêve, l'arbitraire, le symbole et le hasard²¹⁹². Des détracteurs qui se sont par ailleurs déjà exprimé dans *Don Quichotte*, Henein anticipe leur réaction et explique :

Les négateurs habituels de l'art nous accuseront une fois de plus de faire œuvre négative. De Mahmoud Saïd à Fouad Kamel, la réponse qui leur est apportée par cette exposition a de quoi leur imposer silence. Rendre à l'imagination sa liberté, au désir son intensité, aux objets leur pouvoir hallucinatoire, cela ne s'appelle pas faire œuvre négative.

L'apport novateur de cette initiative du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » avait été soutenu par un pionnier de l'art moderne égyptien comme Mahmoud Saïd, prêtant son tableau *La Femme aux boucles d'or* à l'illustration de « l'intensité du désir » que l'art se doit d'exprimer²¹⁹³. Déjà exposé au *Salon du Caire* de 1934, l'œuvre avait eu l'effet de frapper les visiteurs, surtout jeunes, par la force d'évocation sensuelle que Jeanne Marquès soulignait :

tous avaient un long regard [...] pour *La Femme aux boucles d'or* et *La Fille au voile* de Mahmoud Saïd. Et, tout en se dirigeant à pas lents vers la salle abyssine du peintre Naghi [...], il se retournaient pour sentir encore le regard lourd des deux créatures blondies et *le rouge insolent de leurs lèvres outrageusement peintes*. Pour eux, certes, ces deux tableaux avaient un sens. Ne représentaient-ils pas *l'attrait du bonheur défendu... le mirage* et, qui sait... le songe enfin réalisé²¹⁹⁴.

Georges Henein, à la même période que la découverte par le grand public de cette œuvre emblématique du peintre alexandrin, avait publié dans *Un Effort* un texte évoquant le personnage sensuel de « La Vamp », très ressemblant à cette figure blonde et aguichante représentée par Saïd :

Elle, la vamp. [...] Elle est un massif de chair en liberté. [...] Elle jouit de son vice inédit. Dégoûté de la fille « rationalisée », de la femme fidèle qui attend au foyer, de la maîtresse qui jure l'amour éternel, le peuple est venu étancher son désir d'impossible au contact de cette femme qu'il a créée par son attente. [...] Les regards descendent sur ses seins tendres et souples comme le sable que vient de découvrir le reflux et dans lequel s'enfoncent les pieds nus, avec un goût de moelleux, le sable vivant et palpitant, le sable merveilleux et mouillé dont est faite la vamp illuminée. [...]. Elle est, dans une société sérieuse et confite qui a aboli l'aventure et où rien ne résiste plus au pouvoir de l'homme, la seule aventure qui résiste encore à ce pouvoir... [...] Musée de désirs extrêmes. Terminus de la volupté²¹⁹⁵.

C'est ce rêve et ce désir que l'exposition aurait réveillé auprès du public cairote, selon son principal organisateur. Georges Henein écrit en effet à Henri Calet, à la fin du mois de février

²¹⁹² « Chacun de ces mots doit être l'origine d'une fabuleuse progression géométrique, d'une amplification énivrante dont l'artiste seul, porte en lui le secret », poursuit Georges Henein, *idem*.

²¹⁹³ Voir dans les annexes iconographiques la reproduction de cette œuvre de Mahmoud Saïd, datée de 1933, récemment exposées au MNAM « Georges Pompidou » : image 115.

²¹⁹⁴ Jeanne Marquès, « Salon 1934 », *L'Égyptienne*, n° 103, 10^e année, juin 1934, p. 14.

²¹⁹⁵ Georges Henein, « La Vamp », *Un Effort*, n° 44, juin 34, p. 16-17.

1940 :

Vous ai-je dit que l'exposition de l'art indépendant a été une brillante secousse artistico-sismique ? Les bourgeois de la région n'en sont pas encore revenus. Par contre, des couples ont réussi à *faire l'amour dans les salles de l'exposition* et le Musée d'art moderne s'est vu dans l'obligation d'acquérir pour la première fois, des œuvres surréalistes²¹⁹⁶.

Face à ces remarques, nous comprenons comme cette manifestation artistique, à la scénographie imaginée et réalisée par le visionnaire Angelo de Riz²¹⁹⁷, est d'un tout autre genre que le *Salon du Caire* ou les expositions officielles. Malheureusement, aucune autre description, compte-rendu ou critique ne sont parvenus à nous, en l'état actuel de nos recherches, et il est donc impossible pour l'instant retrouver d'autres informations (sur les œuvres exposées, sur la mise en scène, sur la fréquentation, par exemple) sur cette exposition pionnière dans l'art moderne égyptien. Ainsi, nous ne pouvons pas non plus en retracer la réception dans le milieu culturel égyptien de l'époque : à commencer par *Don Quichotte*, dont la notice en bas de la reproduction du catalogue de l'exposition annonce que deux pages de la prochaine parution du journal seront consacrées à la manifestation, avec des commentaires de Marie Cavadia, Roger Le Guevel, A. Revo et Georges Henein, mais nous n'avons pas pu accéder à ce document d'époque, à l'apparence perdu.

« Progresser vers la lumière et la liberté²¹⁹⁸ », c'est ce que cette exposition aspire à démontrer au public égyptien et à montrer en exemple à la jeunesse du pays, dont il met à l'honneur des artistes jeunes et souvent anticonformistes comme Aida Schéhadé, Sadik Mohamed, Abou Khalil Loutfi²¹⁹⁹.

Don Quichotte est donc un versant de l'activité du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-*

²¹⁹⁶ Georges Henein, lettre à Henri Calet, sans date [fin février-début mars 1940], publiée dans *Grandes Largeurs*, n° 2-3, *op. cit.*, p. 48. Nous soulignons. Parmi les œuvres acquises par le Musée d'Art Moderne du Caire, le tableau de Telmisany « *Poésie en noir, portrait de G[eorges] H[enein]* », souligne Georges Henein, dans « El Telmisany », *Don Quichotte*, n° 17, 29 mars 1940, p. 2, dont une reproduction illustre l'article.

²¹⁹⁷ « Le peintre Angelo de Riz est chargé de l'aménagement et de la décoration des salles », précise Georges Henein, dans « L'exposition du groupe Art et Liberté », *Don Quichotte*, n° 9, 1^{er} février 1940, p. 8.

²¹⁹⁸ Kamel Telmisany, « L'art en Égypte VI : Aida Schéhadé », *Don Quichotte*, n° 12, 23 février 1940, p. 2.

²¹⁹⁹ Défini comme « le premier à faire progresser la sculpture égyptienne vers la lumière et la liberté » par Kamel Telmisany, *idem*, Loutfy n'avait pas participé comme les deux autres sculpteurs à l'*Exposition de l'Art Indépendant*, mais collabore à la même période à la revue *Al-Tattâwor*, avec plusieurs illustrations. Kamel Telmisany consacre aux deux sculpteurs ayant pris part à la manifestation artistique deux articles dans *Don Quichotte*, n° 12 et n° 14, assortis des photographies de leurs œuvres.

Hurriyah », qui organise à la même période que la parution de l'hebdomadaire la première *Exposition de l'Art indépendant* et réalise l'ambitieux projet de lancer la « première revue littéraire et artistique d'avant-garde, en langue arabe²²⁰⁰ », *Al-Tattàwor*. Les deux initiatives sont annoncées par *Don Quichotte* dans la rubrique « La parole est aux actes : la vie des jeunes ».

Sans doute la nécessité d'une revue propre au groupement s'était déjà fait sentir depuis la parution des bulletins *Art et Liberté*, et le jugement des amis de Paris compta probablement pour quelque chose dans la distance que « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » prend de la rédaction de *Don Quichotte*. Par exemple Henri Calet, après une première impression positive, motivée par « l'enthousiasme exceptionnel » qui animait les rédacteurs, revient sur son opinion peu de temps après, en considérant le journal « trop local et comme marqué d'infantilisme²²⁰¹ ». Georges Henein avait déjà jugé « Don Quichotte » comme un « titre malencontreux²²⁰² » peu adapté aux « valeurs à défendre et qui valent tous les sacrifices²²⁰³ », celles auxquelles Calet se réfère par rapport aux combats que le groupe cairote mène de front contre le *status quo* culturel et politique²²⁰⁴.

Finalement, face aux attaques reçues à la parution de l'article où Georges Henein lance une « agression [...] contre la mémoire de La Fontaine²²⁰⁵ », le journal ne réagit pas très différemment du public scandalisé de ses lecteurs. Il vit une étape de « pleine scission²²⁰⁶ », signe de sa difficulté à garder une prise de position nette, ne serait-ce que dans le domaine littéraire, contre une opinion publique empreinte de conservatisme et de bonnes manières bourgeoises. Georges Henein lui-même, qui avait cru au projet de ce journal qui se voulait novateur, considère « la tentative à peu près sans résultats » et conclut : « les principaux "tenanciers" de ce journal ont beau se prétendre des durs entre les durs, ils semblent dans la pratique ne demander qu'à se compromettre par tous les

²²⁰⁰ Anwar Kamel, « Naissance d'Al Tatawor », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 8. Tel est le sous-titre de la revue.

²²⁰¹ Henri Calet, lettre à Georges Henein, 16 février 1940, *Grandes Largeurs*, *op. cit.*, « lettre n° 28 », p. 46.

²²⁰² Georges Henein, lettre à Henri Calet, 4 décembre 1939, *Grandes Largeurs*, *op. cit.*, « lettre n° 24 », p. 40.

²²⁰³ Henri Calet, lettre à Georges Henein, 6 janvier 1940, *Grandes Largeurs*, *op. cit.*, « lettre n° 25 », p. 42.

²²⁰⁴ Parmi ceux-ci, Henein mentionne une séance d'hommage à Freud, « entrecoupée de tirades incendiaires », suivie par un « beau public. Tous très jeunes », dans sa lettre à Henri Calet, 4 décembre 1939, *op. cit.*

²²⁰⁵ Georges Henein, « À propos de La Fontaine », *Don Quichotte*, n° 8, 25 janvier 1940, p. 2.

²²⁰⁶ Georges Henein, lettre à Henri Calet, sans date, *Grandes Largeurs*, *op. cit.*, « lettre n° 26 », p. 44.

moyens²²⁰⁷ ». L'écrivain francophone partage donc l'avis de Calet qui, jugeant que « les tendances en sont bien confuses » et que « les pages se suivent en se contredisant²²⁰⁸ », exprime clairement sa mise en garde : « vous risquez de vous perdre là-dedans ». Il lui conseille donc de donner au groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » un moyen d'expression qui lui soit propre : « une petite revue, bien à vous, serait peut-être un meilleur véhicule²²⁰⁹ ».

Afin de « remédi[er] radicalement à toutes les déficiences, confusions, mochetés qui alourdisaient et compromettaient l'hebdomadaire²²¹⁰ », *Don Quichotte* essaie de se transformer en revue au terme de « quatre mois d'expériences et d'épreuves²²¹¹ ». « Le n° 1 de *D. Q.* doit paraître symboliquement le 1^{er} mai²²¹² », écrit Henein à Calet.

Don Quichotte plus fidèle que jamais à tout ce qui n'a pas cessé d'être sa raison de vivre et de combattre, s'apprête à changer d'aspect. [Il] se présentera sous la forme d'une revue qui entend bien faire justice des dogmes qui humilient l'intelligence créatrice de l'individu aussi bien que des régimes qui limitent arbitrairement sa condition matérielle. [...] *Don Quichotte* pourra, ainsi transformé, réaliser l'un de ses désirs les plus vifs : intéresser au développement culturel et social de l'Égypte, le plus grand nombre possible d'intellectuels étrangers. Le contact est dès maintenant assuré avec la France, la Belgique, la Suisse et les États-Unis. [...] Pour le triomphe d'un art et d'une pensée libérés de tous les conformismes et de toutes les conventions, pour que règne ici comme dans le reste du monde un commencement de justice sociale et un surcroît de liberté et de dignité humaine²²¹³.

Georges Henein continue de collaborer et de faire participer à la publication ses amis Nicolas Calas et Henri Calet, dont les nouvelles côtoient des articles aux tendances disparates (à côté d'un compte-rendu du Congrès de la Réforme sociale ou d'une étude « à propos de l'ouvrier égyptien », on célèbre le centenaire d'Émile Zola et on discute d'une lettre inédite de Proust). Outre les difficultés concernant la ligne éditoriale, et sans doute victime de la censure instaurée dans un contexte de guerre menaçant d'atteindre le Proche-Orient, censure supervisée par les autorités anglaises d'occupation, le périodique cesse d'être publié au printemps 1940.

²²⁰⁷ Georges Henein, lettre à Henri Calet, sans date, *Grandes Largeurs*, op. cit., « lettre n° 29 », p. 47.

²²⁰⁸ Henri Calet, lettre à Georges Henein, le 16 février 1940, *Grandes Largeurs*, op. cit., « lettre n° 28 », p. 46.

²²⁰⁹ *Idem*.

²²¹⁰ Georges Henein, lettre à Henri Calet, 27 mars 1940, *Grandes Largeurs*, op. cit., « lettre n° 31 », p. 50.

²²¹¹ « À nos lecteurs », *Don Quichotte*, n°17, 29 mars 1940, p. 1.

²²¹² Georges Henein, lettre à Henri Calet, 27 mars 1940, *Grandes Largeurs*, op. cit., « lettre n° 31 », p. 50.

²²¹³ « À nos lecteurs », *Don Quichotte*, n°17, 29 mars 1940, p. 1. Nous soulignons.

Al-Tattàwor, l'évolution en arabe

« Il faut que 1940 serve à quelque chose... par exemple à sortir de l'équivoque²²¹⁴ », pouvait-on lire dans *Don Quichotte*. Pour cela aussi l'hebdomadaire en français présente, au moment même de sa naissance, la « courageuse tentative²²¹⁵ » d'*Al-Tattàwor* : « une revue jeune à la fois par le dessin ambitieux qui anime ses collaborateurs, par leur enthousiasme et par l'audace de leurs propos²²¹⁶ ». Plusieurs articles et encadrés lui sont consacrés, et les idées que le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » veut défendre et diffuser par ce support sont explicitées :

Nous croyons à l'évolution permanente et aux variations continues – c'est pourquoi, nous n'engageons pas le public à adopter des principes d'une rigueur absolue, qui deviendraient après un certain temps, des dogmes infaillibles.

Nous combattons les traditions périmées et les superstitions et les valeurs héréditaires introduites pour exploiter les forces de l'homme matériellement et moralement.

La revue *Al-Tatawor* lutte contre l'esprit réactionnaire, protège les droits de l'individu, et insiste sur les droits de la femme en matière de liberté dans la vie.

La revue *Al-Tatawor* lutte en faveur de l'art moderne et de la libre pensée et éclaire la jeunesse égyptienne sur les mouvements contemporains en art, en littérature et dans les questions sociales.

La revue *Al-Tatawor* est un foyer de la pensée libre où se forment les éléments d'évolution du pays²²¹⁷.

Cette publication, « une revue mensuelle, littéraire, d'art libre, de poésie moderne et de questions sociales²²¹⁸ », probablement subventionnée par Georges Henein même – qui à cette époque est aussi employé de la société des Eaux du Caire –, paraît à la même période où le groupe collabore, en français, au journal *Don Quichotte*, dirigé par les frères Curiel. Alors que *Don Quichotte* essaie la nouvelle formule de la revue mensuelle à partir de mai 1940, le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » s'est déjà lancé, depuis le 1^{er} janvier, dans une initiative novatrice et osée : animer un journal en arabe, voulant donc « combl[er] un grand vide dans la presse

²²¹⁴ *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 4, dans un encadré en haut de page.

²²¹⁵ Anwar Kamel, « Naissance d'Al Tatawor », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 8, qui publie la traduction de l'avant-propos de la revue, où le « jeune écrivain [...] définit la position de *Al-Tatawor* », lit-on dans le chapeau de présentation, *idem*.

²²¹⁶ « Al-Tatawor », *Don Quichotte*, n° 15, 15 mars 1940, p. 6, recommande aux lecteurs la publication, dont il présente la récente parution du n° 3.

²²¹⁷ « Art et Liberté. Al-Tatawor (Évolution) », *Don Quichotte* n° 2, 14 décembre 1939, p. 6, qui présente la nouvelle publication « que fera paraître le 1^{er} Janvier 1940 le Groupe "Art et Liberté", en langue arabe ». Le surlignage est rendu dans l'original par des caractères en gras.

²²¹⁸ *Idem*.

égyptienne²²¹⁹ » en s'adressant à toutes les classes sociales, y compris les plus humbles, afin de véhiculer et démocratiser un message de modernité et de libération, des mœurs et de la conscience de l'homme, capable d'adopter les revendications sociales, politiques et artistiques prônées par le surréalisme en France.

En voulant mener une critique de la réalité du pays qui était le leur, et en décidant de s'adresser à son lectorat le plus « authentique », comprenant les couches populaires – presque exclusivement arabophones –, le groupe adopte un discours plus politique et didactique, non exempt cependant d'intérêt artistique. Ce changement de niveau dans l'adresse à un lectorat autochtone signifie en même temps un écart par rapport aux milieux europhones et mondains des villes cosmopolites du Caire et d'Alexandrie, public privilégié de la presse francophone. L'immersion dans cette réalité que le groupe voulait changer correspond donc à une sorte d'éloignement du discours « étranger », que ce soit dans l'adresse mais également dans la référence constante aux innovations venant de Paris. La revue, qui ne manifesterait jamais son adhésion au surréalisme, se voulut principalement l'expression d'une volonté politique très à gauche. Le discours dans la langue du peuple et pour le peuple devient ainsi plus susceptible d'être largement diffusé et donc, potentiellement, plus dangereux.

Le premier numéro d'*At-Tattawor* est publié en janvier 1940, accompagné du sous-titre : « L'Évolution, revue mensuelle publiée par le groupe Art et Liberté », et de l'adresse correspondant au siège administratif de la revue et du groupe, au 28 rue Madabegh. Signataire du manifeste « Vive l'art dégénéré/ *Yahya al-Fann al-Munhatt* », le trotskiste Anwar Kamel figure comme fondateur de la publication. Elle se présente d'emblée au public, qui probablement ne connaissait pas le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », comme moteur de changement et de nouveauté : la première page comporte un bref éditorial au titre programmatique « Une nouvelle direction », dans

²²¹⁹ Anwar Kamel, « Naissance d'Al Tatawor », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 8.

lequel la rédaction exprime les objectifs de cette nouvelle publication. En reprenant le titre de la revue, « L'Évolution », l'article en développe le sens et la portée et s'ouvre sur ces déclarations :

Nous croyons dans l'évolution perpétuelle et dans le changement continu²²²⁰.

Féconde en confrontations d'idées et en courants chargés d'innovations, [cette revue] tendra à supprimer les superstitions, les croyances périmées et surtout les valeurs traditionnelles consacrées à l'exploitation des individus moralement et matériellement²²²¹.

En pointant l'origine du problème dans la « perte d'équilibre » de la société égyptienne, définie comme « malade », la revue appelle à un « esprit de justice du système ». Les symptômes de la décadence sont l'état de frustration des jeunes qui, même cultivés comme les collaborateurs de la revue, souffrent de la répression de leurs aspirations²²²², et surtout, les conditions de misère et d'indigence dans lesquelles vit la grande masse du peuple. Dans une société injuste comme celle de l'Égypte de l'époque, la revue se propose donc « d'enflammer » les esprits de ses lecteurs, engourdis ou ignorants à cause de la situation de soumission dans laquelle ils vivent, de réveiller leurs pulsions cachées et d'être à l'origine d'un débat sur les idées nouvelles : « pour les pulsions cachées dans l'esprit de cette génération nous aplanissons un chemin qui puisse créer dans l'atmosphère de la société où nous vivons une nouvelle ère de lutte de la pensée et un mouvement libre²²²³ ».

Sans réellement vouloir transmettre un message politique prédéfini²²²⁴ donc, la revue se veut principalement « un espace utile » de débat, « un foyer » pour les jeunes de la nouvelle génération, où ils puissent « faire rencontrer leurs idées libres et leurs aspirations de renouveau, pour faire

²²²⁰ « Ittijah jadid » [Une nouvelle direction], *At-Tattàwor*, n° 1, janvier 1940, p. 1. Reproduit et traduit en italien par Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano attraverso la sua rivista « al-Tatawwur »*, *op. cit.*, p. 84. Ce passage est absent dans la traduction en français par Anwar Kamel publiée dans « Naissance d'Al Tatawor », *op. cit.*, qui débute ainsi : « Nous croyons fermement que la société égyptienne est actuellement une société rongée par les maux, et déséquilibrée du triple point de vue moral, social et économique ».

²²²¹ Anwar Kamel, « Naissance d'Al Tatawor », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 8. La version en arabe diffère légèrement : « Nous nous opposons aux légendes et aux superstitions, et luttons contre les valeurs héritées qui ont mis l'individu dans une situation de grave exploitation dans sa vie matérielle et spirituelle », dans « Ittijah jadid », *op. cit.*

²²²² « La jeunesse intellectuelle est en proie aux rêves maladifs, fruits du refoulement que ses élans et ses instincts subissent », traduit Anwar Kamel, « Naissance d'Al Tatawor », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 8.

²²²³ « Ittijah jadid » [Une nouvelle direction], *At-Tattàwor*, n° 1, janvier 1940, p. 1. Reproduit et traduit en italien par Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano attraverso la sua rivista « al-Tatawwur »*, *op. cit.*, p. 84. La traduction en français par Anwar Kamel publiée dans « Naissance d'Al Tatawor », *op. cit.*, exprime ainsi cette idée : « En publiant cette revue nous créons une possibilité d'expression pour ceux qui désirent ardemment provoquer une période nouvelle ».

²²²⁴ « Tout en nous abstenant de proposer des systèmes rigoureux pour résoudre ces difficultés », lit-on dans la traduction en français par Anwar Kamel publiée dans « Naissance d'Al Tatawor », *Don Quichotte*, *op. cit.*

grandir, mûrir et préparer les moyens pour le développement de ce pays²²²⁵ », comme « le point de départ d'une évolution indispensable²²²⁶ ». Comme le synthétise Arturo Monaco, auteur d'une récente recherche sur la revue, *Al-Tattàwor* fut « probablement la plus haute tentative menée par l'Égypte, dans sa phase de renaissance culturelle, en tant qu'expression de l'avant-garde artistique, littéraire, politique et sociale²²²⁷ », comme le développement de ces mêmes idées quelques années plus tard en témoignera, preuve que les graines d'une nouvelle pensée avaient été jetées et qu'il leur fallait du temps pour qu'elles donnent leurs fruits.

Comme pratiquement toutes les associations culturelles nées dans cette Égypte de l'entre-deux-guerres, des Essayistes à « La Chimère », de *Don Quichotte* à l'A.C.F.E., *Al-Tattàwor* s'adresse aux jeunes, et est réalisé par des jeunes. Georges Henein l'explicite dans son éditorial paru dans le deuxième numéro, de février, « Traverser les étapes » : « la réalisation de ces plans libérateurs nécessaires à sortir du chemin étroit du moment présent ne repose que sur les épaules des jeunes²²²⁸ ». En revenant par cinq fois sur l'importance des jeunes, Henein insiste sur cette idée en ces termes : puisque « le devoir des jeunes, c'est préparer la voie pour une vie meilleure, la vie de demain », ils sont les seuls qui « n'auront pas peur de faire un nouveau saut pour se libérer des chaînes du passé²²²⁹ ». Les principes fondamentaux pour la réalisation d'un progrès de la société tout entière, pour son « évolution », sont énoncés dès le premier numéro, qui comporte en clôture le statut du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » :

Article I :

Le 9 janvier 1939 s'est formé un groupe appelé « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » avec les objectifs suivants :

- a) Défendre la liberté de l'art et de la culture,
- b) Diffuser des œuvres modernes, organiser de conférences, rédiger de comptes-rendus sur les

²²²⁵ « Ittijah jadid » [Une nouvelle direction], *At-Tattàwor*, n° 1, janvier 1940, p. 1. Reproduit et traduit en italien par Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano attraverso la sua rivista « al-Tatawwur »*, op. cit., p. 84.

²²²⁶ Anwar Kamel, « Naissance d'Al Tatawor », *Don Quichotte*, n° 5, 4 janvier 1940, p. 8, parle d'« un foyer où pourraient se grouper des êtres [à] la libre pensée et [aux] tendances réformatrices ».

²²²⁷ Mémoire de *laurea magistrale* (D.E.A.) en Langues et civilisations orientales, *Il movimento surrealista egiziano attraverso la sua rivista « al-Tatawwur »*, soutenue en juin 2012 à l'Université de Rome « La Sapienza », sous la direction d'Isabella Camera D'Afflitto, p. 25.

²²²⁸ Georges Henein, « Ikhtiraq al-marahil » [Traverser les étapes], *At-Tattàwor*, n° 2, février 1940, p. 1. Reproduit et traduit en italien dans Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano attraverso la sua rivista « al-Tatawwur »*, op. cit., p. 86.

²²²⁹ *Idem*.

- plus grands intellectuels de l'époque moderne,
c) Attirer l'attention des jeunes égyptiens sur les mouvements littéraires, artistiques et sociaux du monde²²³⁰.

L'ambitieux projet de la revue étant celui de contribuer à former intellectuellement et socialement une jeune génération d'Égyptiens libres, les thématiques abordées sont forcément très diverses. Au premier abord, on pourrait même dire disparates. Dans le deuxième numéro, Georges Henein se défend de traiter des sujets lointains des intérêts du peuple égyptien contre des critiques qui étaient, pour lui, « la preuve du manque de confiance dans les jeunes et dans les minorités cultivées²²³¹ ». Dans le numéro de mai encore, l'éditeur Anwar Kamel, en se référant aux violentes campagnes menées contre la revue par des réactionnaires ayant même fait appel au président du Conseil des ministres pour interdire l'activité du groupe, réitère la volonté à l'origine de la publication :

- 1) La revue *Al-Tattàwor* défend les droits des individus et demande l'amélioration des conditions des classes ouvrières qui sont la source de la richesse de ce pays. Elle ne considère pas cela une démolition du système actuel, mais seulement la réalisation des plus simples principes de justice sociale [...].
- 2) La revue *Al-Tattàwor* défend la liberté de la femme et invoque son droit à l'égalité dans tous les droits et dans tous les devoirs face à l'homme et à la société [...].
- 3) La revue *Al-Tattàwor* défend la liberté de pensée au sens large. C'est une question qui comprend le droit de l'individu à la liberté de croyance religieuse et à la liberté de la professer, et en même temps elle combat le fanatisme [...]. Elle s'oppose également avec force à toute interférence de la part des organisations religieuses dans les questions civiles et désapprouve l'exploitation du sentiment religieux utilisée par certains partis pour servir leurs objectifs politiques²²³².

En lisant cette « profession de foi » il est aisé de constater qu'*At-Tattàwor* n'est pas, et visiblement n'a jamais été, même dans ses intentions, une revue artistique à proprement parler. Tout en fixant la révolution artistique comme l'un des objectifs du groupe, celle-ci est considérée comme une conséquence de la révolution sociale et politique pour laquelle le groupe œuvre. La revue se décrit effectivement comme une sorte de manuel de politique moderne, afin de faire face au vieux

²²³⁰ *At-Tattàwor*, n° 1, janvier 1940, p. 64, traduit en italien par Arturo Monaco, *ibidem*, p. 27. L'article 2 précisait : « Le groupe est représenté par un comité élu selon sa loi interne. Le groupe a son siège au 28 rue al-Madabegh au Caire ».

²²³¹ « Les opinions à la sortie du premier numéro de la revue *At-Tattàwor* ont été différentes et certains ont déjà dit qu'il n'y a pas d'avenir pour cette revue parce que la plupart des gens ne s'intéresse pas des problèmes sociaux et culturels qu'elle traite », écrit Georges Henein, « Ikhtiraq al-marahil » [Traverser les étapes], *op. cit.*

²²³² Anwar Kamel, « Nahnu wa du'at al-ragiyah » [Nous et les propagandistes réactionnaires], *At-Tattàwor*, n° 5, mai 1940, p. 1. Reproduit et traduit en italien dans Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano attraverso la sua rivista « al-Tatawwur »*, *op. cit.*, p. 92.

système, souhaitant même le « corrompre » :

S'il y a corruption dans la libération des esprits des superstitions et des légendes réactionnaires, s'il y a corruption dans la libération des gens de l'esclavage et du servilisme, alors nous déclarons dès maintenant que nous avons une mission dans cette vie : corrompre les esprits des gens²²³³.

Al-Tattàwor paraît jusqu'en septembre 1940, en gardant la même structure dans les sept numéros qui nous sont parvenus. La différence entre les trois premières parutions et les suivantes est frappante : d'un nombre de pages conséquent, plus d'une soixantaine, la revue passe à un format réduit, qui compte une trentaine de pages. La diminution du format pour les numéros six et sept est extrême : la revue prend la forme du tabloïd, d'à peine quatre pages. Avec la réduction des pages, coupées arbitrairement par la censure, le prix aussi diminue de la moitié, ce qui fut sans doute une des causes, sinon la majeure, de la fin de la publication.

Comme Arturo Monaco le résume dans son mémoire consacré à cette importante revue arabe, il est possible de distinguer trois tendances qui structurent la publication, surtout dans ses trois premiers numéros : les articles programmatiques concernant les idées fondamentales du groupe ; les écrits traitant des problèmes socio-politiques ; et les textes consacrés à la production littéraire et artistique. Toutefois, il est nécessaire d'émettre une réserve quant à une réelle subdivision de la revue en domaines thématiques, puisque la volonté des membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » était un changement radical de la situation actuelle, une révolution totale, qui n'excluait aucun domaine de l'activité de l'homme, mieux, qui les considérait tous interconnectés entre eux.

Cette étroite connexion entre tous les domaines de l'activité et de la pensée de l'homme est particulièrement visible dans les articles théoriques et programmatiques. En se référant au surréalisme, la revue, et le groupe qui l'anime, essaie de définir les piliers d'une société à venir, et d'un art nouveau qui en serait la manifestation, comme l'article « La pensée au service de la société » de 'Ali Kamel qui explique :

La pensée devrait se développer avec le développement de la société humaine, exprimer ses espoirs et ses rêves, découvrir ses fautes et ses manques, être l'écho de ses demandes et de ses désirs, mener le savoir pour procéder à l'avant-garde, ouvrir la voie inévitable sans hésitation ni peur²²³⁴.

²²³³ *Idem.*

²²³⁴ 'Ali Kamel, « Al-Fikr fi hidmat al-mughtama » [La pensée au service de la société], *At-Tattàwor*, n° 1, janvier 1940,

En partant du constat de l'écart existant entre la littérature et l'art des dernières années, et l'état de la société actuelle, l'auteur remarque « un chemin fermé et limité où la production intellectuelle conduit le plus loin possible de la société²²³⁵ », en contradiction avec sa prétendue maturation et son récent développement. Rejetant l'idée d'un peuple inconscient et soumis, dont « les yeux s'ouvrent chaque jour à des nouvelles vérités et à des grands espoirs²²³⁶ », écrit Kamel, le problème est le rôle des intellectuels dans la communauté : au lieu de « percevoir les besoins et les demandes de leur peuple, [...] de le pousser en avant avec courage et dévouement²²³⁷ », ils s'enferment dans des cercles clos, en poursuivant « l'art pour l'art »²²³⁸. Selon Kamel, leurs pensées semblent étrangères au pays dans lequel elles se sont développées et ne servent qu'à divertir une minorité de lecteurs oisifs et fortunés. « Celui qui n'arrive pas à regarder les gens et à les comprendre, il ne peut pas regarder et comprendre soi-même²²³⁹ », déclare l'auteur, qui pose une interrogation très importante sur la situation de l'art égyptien : « face à ce paysan vivant avec deux guinées par jour, lui et sa famille, où est cette littérature qui nous représente sa misère, sa mort graduelle ?²²⁴⁰ »

À ce propos est exemplaire la valeur prise par l'essai de Taha Hussein, *L'Avenir de la culture en Égypte*²²⁴¹, dans le compte-rendu qui en fait Ramsès Younane dans les pages d'*At-Tattawwur*. Publié en 1938, donc contemporain de la fondation du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », l'écrit du doyen de l'Université du Caire invite l'intellectuel à une lutte contre l'ignorance, à l'utilisation de la méthode scientifique y compris dans l'analyse du patrimoine

p. 20. Reproduit et traduit en italien dans Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano attraverso la sua rivista « al-Tatawwur »*, op. cit., p. 110.

²²³⁵ *Idem.*

²²³⁶ *Idem.*

²²³⁷ *Idem.*

²²³⁸ 'Ali Kamel parodie la tendance au lyrisme romantique de tant de poètes arabes : « dans un monde égoïste qui se contente de courtiser une fleur ou de la plainte sur les ruines d'une maison abandonnée où des dizaines d'années auparavant habitait son aimée imaginaire », *ibidem*, p. 111.

²²³⁹ *Idem.*

²²⁴⁰ *Idem.*

²²⁴¹ Cet ouvrage, *Mustaqbal Al-Thaqafah fi Misr*, dont nous ne connaissons pas de traductions en français disponible à ce jour, a été traduit en anglais : *The Future of the Culture in Egypt*, Washington, D. C., American Council of Learned Societies, 1954 (réédité chez Palm Press en 1998) et a récemment été réédité en Égypte par The Egypt's Supreme Council for Culture (SCC), Le Caire, 2013. Voir également Isabella Camera d'Afflitto, *La Letteratura araba contemporanea. Dalla nahdah a oggi*, op. cit., p. 162.

littéraire arabe, à sortir de sa « tour d'ivoire » pour répondre aux besoins sociaux.

Sans aucun doute révolutionnaire dans ses propos, la portée novatrice de son essai est cependant relativisée par le peintre avant-gardiste, qui se demande : « Comment peut-il être un extrémiste ou un révolutionnaire, quand le professeur Taha Hussein est un académicien, et c'est dans la nature de l'académicien contemporain le scepticisme, l'hésitation et la position médiatrice ?²²⁴² » La méthode d'analyse du grand intellectuel s'appuie, selon Younane, sur « la logique et les instruments [qui] ne sont que des limites », alors que, conclut-il, « la vie est une attaque continue aux limites²²⁴³ ». En partant du principe que « la question de la culture est l'essence de la vie²²⁴⁴ », Younane considère que c'est l'idée même de « culture » qui doit être abordée d'une façon différente pour les lecteurs de la revue : non « un luxe intellectuel dont jouissent les soi-disant intellectuels quand ils se replient dans une solitude paisible », mais « un effort et une lutte pour la vie riche, ouverte et bouleversante » ; non seulement de la science, « mais la création, la production et le travail dans lesquels les mains se combinent avec la pensée et où s'intègrent la raison vigile et les poussées cachées qui dirigent l'activité de l'homme²²⁴⁵ ». En reprenant les idées-clés du surréalisme, l'artiste conclut :

La culture, c'est le fruit de la vie, et la vie riche contient la contemplation ainsi que l'action. Elle se nourrit de la science et de la connaissance ainsi que de l'exercice et de l'expérience. En elle il y a la philosophie, la logique et le calcul, tout comme en elle il y a la fantaisie, le désir et le rêve²²⁴⁶.

Comme pour les membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », la culture recouvre une grande valeur morale, en tant que signe d'un profond sens de dignité et de responsabilité personnelle²²⁴⁷. Surtout, il est fondamental que ces idées dont on peut être convaincu suite à la lecture de l'essai de Taha Hussein trouvent une utilité dans le monde réel, qu'elles aboutissent à un

²²⁴² Ramsès Younane, « Mustaqbal al-thaqafah fi Misr », *At-Tattàwor*, n° 1, janvier 1940, p. 10. Reproduit et traduit en italien dans Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano attraverso la sua rivista « al-Tatawwur »*, *op. cit.*, p. 96.

²²⁴³ *Idem.*

²²⁴⁴ *Idem.*

²²⁴⁵ *Idem.*

²²⁴⁶ *Ibidem*, p. 11.

²²⁴⁷ Blasphématoire, Ramsès Younane précisait : « Et nous n'entendons pas par morale les Dix Commandements, qui ne méritent pas les tables sur lesquelles ils furent écrits », *idem.*

changement dans notre vie, dans l'organisation de notre travail²²⁴⁸ », comme Younane le prône en ouverture de son article. Pour cela, il appelle à un sens de responsabilité qui « stimule le courage à la pensée indépendante », définie comme « la pensée positive agressive [qui] trace toute seule son chemin²²⁴⁹ ». Cet appel à l'indépendance intellectuelle devient un raisonnement sur la liberté comme un bien suprême :

Il ne suffit pas que la constitution assure la liberté des individus pour qu'ils deviennent vraiment libres, mais il est nécessaire qu'ils pratiquent la liberté pour apprendre la liberté, et il est nécessaire que la pensée libre se base sur l'expérience et sur l'expérimentation libre²²⁵⁰.

Ce que Ramsès Younane reproche le plus à Taha Hussein est sa « modestie », sa prudence dans la question du droit à l'instruction, qui était – et continue d'être – une plaie de l'Égypte. Corrompu à cause de son « manque de confiance en l'élève », le système scolaire agit comme s'il avait à faire non à des apprenants, mais à des suspects qu'il faut contrôler sans cesse : le résultat, selon l'intellectuel qui connaît de l'intérieur le système de l'enseignement égyptien, ayant lui-même été professeur dans différentes villes de province, est qu'une telle pratique « tue le sentiment de dignité, éteint le sens de responsabilité personnelle, réprime la pensée et l'expression sincère et paralyse le développement naturel des différentes habilités et des talents²²⁵¹ ». Dans son réformisme rappelant l'*Émile* de Rousseau, Younane considère que l'élève est celui qui doit guider l'enseignant, avec ses inclinations et ses intérêts, et aspire à une école vivante, active et pratique, où la discussion et l'échange, la collaboration et l'amitié, lui permettent de devenir « la nourriture de l'esprit ».

Puisque, comme il dit, « il est arrivé le moment de décider de bouleverser l'enseignement dans toutes ses étapes », Younane reproche enfin à Taha Hussein d'avoir tu l'importance de l'éducation sexuelle à l'école : celle-ci est la base pour « reformer notre vie sociale et sentimentale²²⁵² ». En se basant sur les statistiques officielles pour montrer l'énorme analphabétisme du pays, l'intellectuel réitère « le droit de la communauté au savoir et à la culture » et conclut avec

²²⁴⁸ *Ibidem*, p. 10.

²²⁴⁹ *Ibidem*, p. 11.

²²⁵⁰ *Idem*.

²²⁵¹ *Ibidem*. Traduit en italien par Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano, op. cit.*, p. 99.

²²⁵² *Ibidem*, p. 100.

force que « l'instruction universelle [...] est une extrême nécessité de la civilisation²²⁵³ » :

Nous devons avoir clair à l'esprit que l'utilité de l'instruction des enfants ne revient pas aux pères mais à la communauté [...]. Le système sain qui assure l'indépendance de l'instruction de la richesse des pères et qui fournit à tous l'égalité des chances dans l'acquisition du savoir et de la culture, c'est le système d'instruction gratuite à tous les niveaux²²⁵⁴.

En accusant cette Égypte qui gaspille les ressources du pays, l'artiste lui soumet ce qui semble un *ultimatum* : « jusqu'au moment où elle ne pensera intentionnellement au suicide, elle n'a pas d'autre issue que de se réfugier, et rapidement, dans un système d'organisation juste de la richesse de ses enfants... », c'est-à-dire « l'impôt sur les riches appelée "impôt sur l'instruction"²²⁵⁵ », selon lequel chacun paie selon ses revenus.

Face à la bonne société égyptienne et cosmopolite qui a la chance de suivre des études, souvent en partie à l'étranger, le système d'instruction égyptien, défini comme « coercitif », forme des intellectuels marqués par « l'égoïsme et l'arrivisme²²⁵⁶ », oisifs et détachés de la société dans laquelle ils vivent. 'Ali Kamel, dans son article « La culture et l'homme cultivé », utilise pour les décrire cette métaphore : « une fleur [qui] ne peut pas vivre dans un désert aride²²⁵⁷ » afin de symboliser l'impossible détachement de l'individu de la misère de la société. Mieux, sa faim de succès le pousserait, selon Kamel, « à la trahison du peuple moribond²²⁵⁸ » pour s'approcher de la minorité au pouvoir, ces réactionnaires qui « regardent les enfants d'Adam comme ils regardent des marchandises, et la culture comme une question commerciale d'exploitation²²⁵⁹ ». Selon la définition d'Aragon reprise par 'Ali Kamel dans un autre article, ces intellectuels seraient des « analphabètes sociaux », puisqu'ils font partie d'une société qu'ils ignorent et qu'ils ne comprennent pas, alors que « le rôle des intellectuels dans toute société est de percevoir les besoins et les requêtes de leur peuple, et non pas d'entraver le chemin des consciencieux mais de réveiller ceux qui dorment²²⁶⁰ ».

²²⁵³ *Ibidem*, p. 102.

²²⁵⁴ *Idem*.

²²⁵⁵ *Idem*.

²²⁵⁶ 'Ali Kamel, « Al-thaqafah wa al-rajul al-mutaqaf » [La culture et l'homme cultivé], *At-Tattàwor*, n° 2, février 1940, p. 26. Reproduit et traduit en italien par Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano, op. cit.*, p. 145.

²²⁵⁷ *Idem*.

²²⁵⁸ *Idem*.

²²⁵⁹ *Ibidem*, p. 143.

²²⁶⁰ 'Ali Kamel, « Al-Fikr fi hidmat al-mughtama » [La pensée au service de la société], *At-Tattàwor*, n° 1, janvier 1940, p. 20. Reproduit et traduit en italien par Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano, op. cit.*, p. 111.

Alors que « les enfants du peuple perçoivent les besoins de la nouvelle communauté, nos intellectuels se contentent d'utiliser leurs stylos pour inviter à un parti politique plutôt qu'à un autre²²⁶¹ », constate 'Ali Kamel, « à la place d'être comme ils devraient devant tout le monde en ouvrant les yeux et en enlevant le voile²²⁶² » de l'ignorance. Leur but devrait être la constitution d'un mouvement qui s'oppose à l'immobilisme et aux traditions imposées, pour la défense de principes fondamentaux qui sont « comme des obligations naturelles envers les autres²²⁶³ » : la promotion des principes de la coopération sociale, avec la redistribution des richesses, l'étatisation de l'industrie et la protection du travailleur, la modernisation de l'agriculture, la séparation entre l'État et la religion. Ceci est expliqué dans un autre article de la revue, par Zahir Ghali, qui s'ouvre par une phrase forte, comme la revue aimait en publier : « Nous n'hésiterons pas un instant à sacrifier les traditions nationales dans le cas où elles se heurtent avec les droits des individus et l'intérêt supérieur de la société²²⁶⁴ ».

En se référant aux théories de Nietzsche sur les superstitions et à la loi économique de Gresham, Ghali explique la situation actuelle de l'Égypte, en pointant le rôle des mœurs et des croyances populaires, ayant remplacé l'opinion publique qui devrait en revanche tendre au progrès. Pour atteindre le progrès, le premier des cinq principes sociaux et économiques repéré par l'auteur de l'article est l'égalité de la femme : « elle a le droit à la vie, à la liberté, à la parité » dans tous les domaines politiques, ainsi qu'à « une législation civile adéquate à la civilisation moderne²²⁶⁵ », interdisant la polygamie et limitant la répudiation, dans le respect de la dignité humaine de la femme. Pour réaliser la parité sociale, ajoute Ghali, les titres honorifiques devraient être supprimés et la propriété inaliénable et désormais corrompue du *waqf* abolie. Pour « cette réforme totale qui déracinerait l'arbre des traditions », écrit Ghali, « nous avons besoin d'une pensée libre d'où éloigner le voile noir des traditions, afin de voir ainsi la vérité claire et l'intérêt absolu. Nous avons besoin

²²⁶¹ *Ibidem*, p. 112.

²²⁶² *Idem*.

²²⁶³ Zahir Ghali, « Tawrah 'ala al-taqalid » [Une révolution contre les traditions], *At-Tattàwor*, n° 3, mars 1940, p. 7. Reproduit et traduit en italien par Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano*, *op. cit.*, p. 152.

²²⁶⁴ *Ibidem*, p. 151.

d'une intention humaine qui désire le bien de tout le peuple²²⁶⁵ ». Concrètement, cela aurait préparé une nouvelle génération à diriger le gouvernement, parce que, explique-t-il, « si la tête est saine, le corps aussi se fortifiera²²⁶⁶ ».

Pour les membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », le critère permettant de juger de la maturité politique d'un pays est évidemment la liberté, valeur suprême et concept qu'on ne peut que se refuser de circonscrire, selon l'auteur de l'article intitulé « Les limites et les chaînes ». Comme l'écrit Faysal 'Abderrahmane Shahbandar, « définir la liberté serait comme mettre une chaîne à sa signification, et l'expliquer serait poser une limite à son sens²²⁶⁷ ». En expliquant que le système politique dans lequel « la pensée humaine s'est dépassée dans l'imagination et dans l'émancipation des chaînes et des limites²²⁶⁸ », c'est l'anarchie avec son mot d'ordre « Ni Dieu Ni Maître²²⁶⁹ », Shahbandar illustre l'idéal de « l'accord démocratique » dont la France est l'exemple : « c'est un pacte qui réunit la liberté dans les trois couleurs qui embellissent son drapeau, dans les trois mots exposés dans les salles des tribunaux et dans les chambres du parlement²²⁷⁰ ». Cependant, la réalité politique de l'Égypte demande une mise au point : « si [la France] avait voulu réaliser la démocratie dans les mots et dans les faits, elle n'aurait pas laissé ses trois couleurs dressées sur les colonies, ni elle aurait légitimé à travers celle-ci les différents types d'exploitation²²⁷¹ ». Critique envers la France et l'Occident, qui avait pourtant créé ce système politique, dont la définition fut donnée par Abraham Lincoln, Shahbandar analyse donc le cas de l'Égypte, dont le système politique reflète sa position de dominé, ayant pris « de la liberté certaines notions et de la démocratie les contradictions²²⁷² ». En s'attachant au paradoxe inscrit dans la constitution égyptienne qui fait de la communauté la source des pouvoirs, alors que dans la réalité le peuple est

²²⁶⁵ *Ibidem*, p. 153.

²²⁶⁶ *Idem*.

²²⁶⁷ Faysal 'Abel al-Rahman Shahbandar, « Al-Hudud wa al-qiyud » [Les limites et les chaînes], *At-Tattàwor*, n° 2, février 1940, p. 12. Reproduit et traduit en italien par Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano*, *op. cit.*, p. 133.

²²⁶⁸ *Idem*.

²²⁶⁹ En français dans le texte.

²²⁷⁰ *Ibidem*, p. 134.

²²⁷¹ *Idem*.

²²⁷² *Idem*.

dépourvu de toute valeur politique²²⁷³, Faysal Shahbandar se demande comment les choses auraient pu être différentes :

Comment est-il possible pour une communauté dont les côtes sont dévorées par la famine et dont les enfants sont couverts d'ignorance, faire sortir d'elle un superviseur suprême agissant sur des gens qui possèdent à eux seuls l'argent, la connaissance et le pouvoir, étant les propriétaires de ce qui se trouve sur la terre et dans ses entrailles, qui a créé des systèmes légaux inaccessibles qui limitent les bases du pouvoir à eux et à leurs descendants après eux, jusqu'au moment où Dieu héritera de la terre avec tout ce qu'il y a au-dessus ?²²⁷⁴

Selon la vision surréaliste partagée par la rédaction d'*Al-Tattàwor*, la liberté peut être cherchée au-delà des chaînes de la conscience, à travers l'art : loin d'être une réalité fantastique dans laquelle s'abriter et fuir le présent, l'œuvre artistique est par contre considérée comme la plus haute expression de cette liberté, capable de donner à l'individu la plus grande connaissance de soi et, donc, du monde. La liberté réside également dans la capacité de reconnaître qu'à l'intérieur de l'homme existe une contradiction permanente et indépassable, sinon avec l'art, comme dans l'heureuse formule de Younane : « Tout ce qu'il y a d'émouvant dans la société n'est rien d'autre que contradiction, contraste et contestation²²⁷⁵ ».

Dans son analyse de la réalité sociale et politique, le peintre et théoricien du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » explique en effet du constat qu'un mouvement oscillatoire est à la base de toute société, se balançant entre une situation de plus ou grande instabilité, réglée périodiquement par des mouvements révolutionnaires et des bouleversements sociaux. Ces derniers ne seraient en effet que la conséquence nécessaire pour rétablir l'équilibre social : « dans leur essence, [ce ne sont] que des solutions où se rencontrent et s'harmonisent les grandes contradictions que la société n'est pas capable de concilier entre elles avec son mouvement normal²²⁷⁶ ». Younane explique que c'est lorsque la contradiction à la base de la société atteint une limite infranchissable, menant à l'éclatement de crises sociales, à leur tour annonçant un bouleversement général, que des

²²⁷³ « Donc l'élément manquant de notre vie publique est le nœud délié qui rien ne serre est le peuple », développe l'auteur, *ibidem*, p. 135.

²²⁷⁴ *Idem*.

²²⁷⁵ Ramsès Younane, « Al-Haqiqah wa al-hulm » [La réalité et le rêve], *Al-Tattàwor*, n° 3, mars 1940, p. 22. Reproduit et traduit en italien par Arturo Monaco, *Il movimento surrealista egiziano, op. cit.*, p. 157.

²²⁷⁶ *Idem*.

individus émergent de la foule, surtout des écrivains, des poètes et des philosophes, « au sein desquels s'agitent les éléments de cette contradiction²²⁷⁷ ». Parmi les exemples cités par le peintre égyptien, brassant toutes les cultures et les époques historiques, les personnages du mystique Akhenaton, initiateur d'une réforme religieuse à l'époque de l'apogée de l'empire égyptien²²⁷⁸ ; Charles Baudelaire, poète maudit de l'époque de la civilisation bourgeoise ; Lev Tolstoï et Bouddha, enfants de la classe aristocratique. Il cite encore les contradictions apparentes du recours aux cultures des Noirs et des natifs par les sociétés civilisées contemporaines, afin d'en tirer une inspiration pour la musique ou la danse, et le nombre élevé de chômeurs en Grande Bretagne, pays possédant toutefois un grand nombre de colonies. La différenciation des hommes en deux catégories, entre « une classe qui ne travaille pas seulement pour vivre, mais pour fournir aux autres les moyens de vivre, et une classe qui vit sans travailler, pour sa vie²²⁷⁹ », se reflète aussi dans la division des sentiments en deux types, entre élevés et sublimes, et primitifs et dégénérés, ces derniers étant caractéristiques de la classe ouvrière.

Puisque le progrès de la société a visé principalement les innovations techniques pour faciliter le travail et pour augmenter la production, Ramsès Younane dévoile « une vérité surprenante, dont les esprits ont commencé à s'apercevoir et devant laquelle s'ouvrent grand les rêves²²⁸⁰ » : il serait devenu possible de se libérer de l'esclavage du "travail"²²⁸¹. Prophétique, Younane déclare même : « l'homme commence une autre page de son histoire²²⁸² ». Dans l'attente d'une solution, la contradiction fondamentale cependant demeure, inscrite profondément dans la structure de la société :

entre les rêves et la réalité, entre les visions nocturnes et les occupations diurnes, entre les folies du sentiment et la sagesse de la raison, entre les impulsions du cœur et les prohibitions de la conscience, entre le plaisir et le devoir, entre les caprices de l'imagination et la précaution de la logique²²⁸³.

²²⁷⁷ *Idem.*

²²⁷⁸ Jean Moscatelli avait fait paraître en 1936 le roman *Akhenaton ou la religion la meilleure*.

²²⁷⁹ Ramsès Younane, « Al-Haqiqah wa al-hulm » [La réalité et le rêve], *op. cit.*, p. 158.

²²⁸⁰ *Ibidem*, p. 159.

²²⁸¹ À plusieurs reprises l'auteur utilise les guillemets pour le mot « travail ».

²²⁸² *Idem.*

²²⁸³ *Ibidem*, p. 158.

En remarquant un intérêt croissant pour les rêves et les désirs cachés en relation avec le freudisme, Younane prend ses distances vis-à-vis de l'idée que ce soit la psychanalyse qui l'ait provoqué : la preuve en serait l'accueil « avec ferveur, mieux avec impatience » par un public « affamé », demandeur depuis longtemps d'une telle approche. C'est surtout la conséquence du « réveil des classes ouvrières » demandant une augmentation du salaire et le droit au temps libre, c'est-à-dire une part de plaisir. L'article se conclut sur l'importance du surréalisme, le seul mouvement à résoudre la contradiction « entre la raison intérieure et la raison consciente, entre la passion et le monde matériel²²⁸⁴ ». Dans « une unique idée nouvelle et une philosophie globale de la vie²²⁸⁵ », il fait émerger les secrets tus et traite les aspects les plus extrêmes « dans une seule image, dans un même cadre²²⁸⁶ ».

L'explication de Ramsès Younane devient clairement didactique quand il aborde l'histoire de l'art : la dichotomie interne à la société se retrouverait également dans la conception et le rôle de l'art, à son tour divisé en deux typologies :

un type se diffusa le premier et vit au service de la religion, vu que l'homme de religion était comme un officier, un ambassadeur de la classe dominante auprès des classes ouvrières pour menacer, préserver la sécurité et stabiliser le régime. Et c'était naturel que ce type d'art se distinguait pour sa noblesse, sa sévérité et son sérieux, c'est-à-dire pour la distance des rêves et des sursauts de l'imagination. L'autre type commença petit à petit, se développa et fleurit quand l'art se détacha de la religion et vit pour le plaisir des riches²²⁸⁷.

Il s'agissait sans doute d'un art « élevé » et « beau », mais rarement « profond », contraint à s'exprimer sur le niveau élevé de l'âme humaine et se soustrayant de plonger dans les parties enfuies et cachées de ses profondeurs, selon le jugement du peintre. Il était un art « pris en location » puisque « bizarrement » produit par « des individus exceptionnels de la classe ouvrière²²⁸⁸ ». Néanmoins jamais cette dernière ne fut dépourvue d'un art « éclairé par la lumière des rêves et de l'imagination²²⁸⁹ » qu'on perçoit dans les différents arts populaires, selon le peintre égyptien. En

²²⁸⁴ *Ibidem*, p. 161.

²²⁸⁵ *Idem*.

²²⁸⁶ *Idem*.

²²⁸⁷ *Ibidem*, p. 160.

²²⁸⁸ *Idem*.

²²⁸⁹ *Idem*.

considérant les arts comme un modèle pour les rêves et pour l'imagination, Younane précise toutefois que ce n'est pas la production artistique qui en constitue le but : « l'art n'est qu'un moyen²²⁹⁰ » ; leur objectif étant « la vie, avec ses pulsations profondes, ses nombreux battements, ses différents élans et ses trésors, qui restent ensevelis dans l'obscurité sous la poussière du "travail" et les inquiétudes de la vie²²⁹¹ ».

Selon Younane, le dépassement des privilèges de l'aristocratie qui s'opère dans la personne de l'artiste ressemble à la transgression de l'ordre dans la société et à l'incitation à l'anarchie. Pour la libération de l'artiste, il est donc nécessaire de briser le lien qui l'unit à son maître, afin qu'il puisse exprimer « les désirs refoulés et les rêves prisonniers qui demandaient leur droit à la vie²²⁹² ». Il faut donc œuvrer pour « un art libre » selon le titre d'un important article de Kamel Telmisany paru dans le premier numéro, dans lequel il explique :

J'entends pour *art libre* tout ce dont l'individu a le droit en termes de culture et de nourriture littéraire et poétique, pourvu qu'elles soient bâties sur un temple solide de connaissance précise de la vérité psychologique éclairant la voie pour connaître la condition de l'individu dans sa vie personnelle, les crises, les aspirations et les passions dont il est l'objet et les espoirs qu'il nourrit pour son avenir [...]. J'entends pour *art libre* ce qui exprime nos désirs et notre droit au rêve et à l'imagination libre et émancipée, hors des limites du temps et de l'espace ; l'art qui exprime ce que nous suggèrent les couleurs de la misère, les ruines des douleurs et de la souffrance et le cri aigu, dont souffre l'homme et dont nous souffrons tous avec lui, de vivre dans cette existence malade²²⁹³.

Le ton de l'article est vite donné à partir de la citation du psychiatre Bernard Hollander mise en exergue : « Tout le plaisir et toute la joie de la vie nouvelle sont nés dans les esprits d'hommes attaqués par la tradition et par l'orthodoxie conventionnelle. [...] Que le monde oublie les esclaves des traditions héritées... et bâtisse des temples éternels à ceux qui détruisent les traditions avec succès²²⁹⁴ ».

La volonté de Telmisany est en effet de montrer la voie pour la mise en œuvre d'un art enfin libre en Égypte, capable d'éclairer les vérités profondes de la vie de l'homme. Et sur le sens de cette liberté de l'art, l'auteur entreprend une explication concernant la condition de l'être humain tant du

²²⁹⁰ *Idem.*

²²⁹¹ *Idem.*

²²⁹² *Idem.*

²²⁹³ Kamel Telmisany, « Nahwa fann hurr » [Vers un art libre], *At-Tattàwor*, n° 1, janvier 1940, p. 34.

²²⁹⁴ *Ibidem*, p. 33.

point de vue biologique que psychologique, en soulignant les aspects pénibles d'une existence de misère : dans l'incapacité de fournir des instruments capables de « garantir à chaque individu de la société ce qui demande l'existence vitale de son corps », le « phénomène terrible » analysé par l'artiste est « le manque flagrant d'un art libre et profond qui exprime avec clarté et transparence la centralité de l'individu, ses espoirs et ses rêves, ainsi que ses douleurs matériels et spirituels dans notre vie contemporaine²²⁹⁵ ». Nécessité et droit de tout individu, de tout niveau culturel et social qu'il soit, l'art est un moyen « pour s'opposer à sa propre vie aride et stérile²²⁹⁶ ». Une opposition s'esquisse entre *l'art* et *l'art libre* : malgré le rôle du premier dans la vie sociale et civile, surtout au niveau esthétique d'objet utilisé quotidiennement, Telmisany explique :

l'art libre est cependant considéré au-delà de tout cela, indispensable à ce que nous puissions nous approcher psychologiquement de la compréhension de la vérité des problèmes de la société humaine et de son progrès psychique [...], en considérant ce qui a causé les systèmes et traditions en termes d'étouffement et d'interdictions pour réprimer les aspirations et les désirs que demande le corps humain vivant pour préserver son existence et sa nature²²⁹⁷.

En expliquant la validité des théories de Freud, présentées dans un autre article de ce même numéro de la revue,²²⁹⁸ le peintre égyptien publie plusieurs longues citations du philosophe et adhère à l'opinion de l'historien d'art Herbert Read, proche des surréalistes anglais, selon laquelle l'hypothèse formulée par Freud sur l'histoire de l'art et sur son développement serait la preuve la plus forte de la validité de la théorie psychanalytique.

Sur le rôle de l'artiste, Telmisany cite de rares cas d'artistes libres et à contre-courant par rapport à leur temps et accuse, lui aussi comme Ramsès Younane dans « La réalité et le rêve », le pouvoir ecclésiastique européen à cause de sa censure et du conséquent manque de renouveau²²⁹⁹, dont « l'artiste sincère » aurait été frustré pendant des siècles. Le peintre passe ensuite en revue les réalisations d'artistes égyptiens qui ont pratiqué cet « art libre » ; en excluant d'abord tous ceux qui,

²²⁹⁵ *Idem.*

²²⁹⁶ *Ibidem*, p. 34.

²²⁹⁷ *Idem.*

²²⁹⁸ Par Abdelhamid El Hadidi, p. 16-19.

²²⁹⁹ Suivant celle qu'il définit une « voie misérable et malheureuse », « la pire trace » de cette « ennuyeuse unité » se retrouve dans l'art italien, écrit Telmisany.

se trouvant « dans la position du faible, du méprisé, face à un maître²³⁰⁰ », s'étaient rendus en Europe pour imiter servilement ce que leur imposaient les Académies, influencées à leur tour par les *diktats* de l'Église. Le seul artiste dont l'authenticité a pu émerger, selon Kamel Telmisany, est Ragheb 'Ayad ; avec lui, seuls les noms de Mahmoud Moukhtar en sculpture, de Mohammed Naghi et de Mahmoud Saïd en peinture, peuvent représenter la génération des maîtres, ou pionniers, que la nouvelle école de jeunes artistes réunis autour de Youssef al-'Afifi est en train de suivre. Ces derniers sont enfin capables de « créer un art libre et nouveau portant la marque de l'artiste et [de] réaliser les espoirs de l'existence²³⁰¹ ». De Mahmoud Saïd en particulier, enfermé dans sa « tour d'ivoire », dans sa « forteresse inaccessible », l'auteur loue la capacité extraordinaire de rendre dans ses tableaux une « atmosphère poétique » caractéristique :

Cette atmosphère, c'est ce qui caractérise le plus ses tableaux de ceux des autres serveurs de l'art pictural. L'atmosphère qui s'infiltré dans un brouillard sombre et noir, comme les lignes noires entre les couleurs, forme sa perception des sentiments qui trouvent dans la couleur et dans le tableau les espoirs de la vie, ce qu'il ne trouve pas dans la société opprimée par l'obscurité de l'existence et par la cruauté de la situation. [...] Parmi les peintres de la vieille école, Saïd est le premier qui a creusé l'étude de l'âme humaine, les simples désirs que son pinceau trace ont été une incitation à la critique et à la révolution²³⁰².

Au lieu de rendre « l'image fixe de notre vie réprimée », Saïd est l'auteur d'œuvres remarquables pour leur originalité, que Telmisany commente et loue comme les deux tableaux reproduits dans son article : *L'invitation au voyage* (1932) et *La Danseuse* (1936)²³⁰³. « Le sourire qui électrise l'atmosphère mythologique de ces deux tableaux²³⁰⁴ » est ce qui reste de ces deux invitations aux voyages, ces « rêves éternels » de Saïd qu'on retrouve dans chacune de ses œuvres. Comparé à Léonard de Vinci et au surréaliste Paul Delvaux pour sa maîtrise des moyens artistiques, l'art de Saïd serait toutefois « prisonnier » et limité à cause de son enfermement choisi, selon Telmisany. Du peintre belge est reproduit dans ces pages le tableau *Les femmes-arbres* (1937)²³⁰⁵, accompagné d'un long commentaire du critique John Skinner²³⁰⁶ citant Jack l'éventreur et *Les*

²³⁰⁰ *Ibidem*, p. 35.

²³⁰¹ *Ibidem*, p. 36.

²³⁰² *Ibidem*, p. 38.

²³⁰³ Les reproductions sont en noir et blanc et, pour celle de *La Danseuse*, en pleine page. *Ibidem*, p. 37 et p. 39.

²³⁰⁴ *Idem*.

²³⁰⁵ *Ibidem*, p. 40.

²³⁰⁶ Le nom translittéré par Telmisany est « John Skitiner » : n'ayant pas trouvé de correspondant dans l'histoire de l'art

Chants de Maldoror. Les personnages du tableau sont définis par Telmisany comme des « vierges de *jinn* de chair, [...] toujours ancrées à leur terre comme des jeunes filles atteintes d'hystérie²³⁰⁷ ».

Le peintre s'adresse directement à elles : « Vous êtes les sœurs des sirènes adultères de Londres²³⁰⁸ ». L'article se conclut par un appel :

Ne sommes-nous pas dans l'extrême besoin d'un art libre et profond, qui exprime avec clarté et totale transparence la centralité de l'individu, ses espoirs, ses rêves ainsi que ses douleurs matérielles et spirituelles dans notre vie présente ? Beaucoup pensent que oui²³⁰⁹.

Dans une approche similaire, l'article de Georges Henein « Du rêve à l'humour noir » retrace l'évolution du rôle du rêve en littérature, qu'il en soit une inspiration, ou une thématique. Son parcours commence avec les romantiques allemands, les premiers à « se lancer dans l'océan du rêve : tous ne revinrent pas sur terre, mais ceux qui firent retour ramenèrent des bottins extrêmement rares²³¹⁰ ». Il ne s'agissait pourtant que des fruits de leur imagination poétique, et ils n'étaient pas des vrais rêves. En passant de l'individualisme révolutionnaire à la base du romantisme à la Révolution française, en touchant l'Illuminisme et la philosophie de Hegel, le discours de Henein nous mène aux « correspondances » poétiques de Baudelaire et à la valeur des symboles ayant perdu toute concordance avec le sens des mots.

Après l'exemple de Novalis, Arthur Rimbaud et le comte de Lautréamont ont combattu l'ordre littéraire et social établi avec les armes du rêve, selon l'auteur, en libérant finalement ce dernier de la valeur mystique et religieuse dont il était chargé dans le romantisme. Henein repère deux courants parallèles qui, avant la Première Guerre mondiale, firent du rêve le centre de leurs travaux : un plus scientifique, la psychanalyse ; l'autre littéraire, l'écriture automatique. L'intellectuel francophone explique que le précurseur dans cette méthode fut le romancier irlandais

et de la littérature, nous pensons qu'il s'agit du psychanalyste américain John Skinner, qui sera également l'auteur d'une interprétation célèbre d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, en 1947. Selon Sam Bardaouil et Till Ferrath, *Art et Liberté, op. cit.*, p. 22, il s'agit plutôt de Jean Scrutenaire, dont Roland Penrose avait traduit et publié un article sur la peinture de Delvaux, dans *London Bulletin*, juin 1938.

²³⁰⁷ *Ibidem*, p. 41. Le « *jinn* » (ou « *djinn* ») est une créature légendaire du folklore arabe, invisible ou capable de prendre des formes différentes, qui peut exercer une influence spirituelle sur les êtres humains.

²³⁰⁸ *Idem*.

²³⁰⁹ *Idem*.

²³¹⁰ Georges Henein, « Min al-hulm ila al-mizah al-'aswad » [Du rêve à l'humour noir], *At-Tattàwor*, n° 3, mars 1940, p. 26.

James Joyce, dont le chef-d'œuvre *Ulysse*. Ce roman, écrit avec des « terminologies ambiguës, surprenantes et éparpillés, et de mots confus qui se heurtent à la raison », est « devenu l'expression de l'anarchie compositrice, mais qui malgré cela est un miroir précieux où se reflètent les merveilles du subconscient²³¹¹ ».

À partir de ce moment un changement dans le sens même de l'inspiration poétique s'est opéré : d'un niveau élevé, comme d'un sommet difficile à atteindre, elle est devenue une force aveugle, qui monte des profondeurs de la conscience et qui est dictée au poète qui s'y soumet. Selon Henein, « la théorie poétique moderne se base sur les deux idées d'inspiration aveugle et de dictée du subconscient²³¹² », : après une certaine résistance dans la réception de ces nouvelles formes poétiques, le lecteur se serait laissé guider « jusqu'à ressentir l'écho de la représentation psychique cachée » : une preuve de cette influence grandissante en serait l'inclusion dans le langage commun de certains termes poétiques créés par le surréalisme²³¹³. À ce propos, il cite l'importance poétique du « hasard » comme « la forme dans laquelle se démontre la nécessité extérieure, au moment où elle trace son chemin vers le subconscient humain²³¹⁴ ». Pour illustrer ce procédé surréaliste, Georges Henein renvoie à des passages de *Nadja* de Breton comme à ses meilleurs résultats : dans cette œuvre, « les états émotifs se basculent en un éclair, et se montrent les extraordinaires merveilles du hasard²³¹⁵ », ayant ce dernier « une existence logique dans la chaîne humaine de la vie », considère Henein. Pour lui, les surréalistes sont également les initiateurs d'un autre procédé fondamental : l'humour noir, qu'il décrit ainsi :

un moyen parfait de libération de la raison des chaînes ressenties face aux exigences de la société littéraire et morale, et de guérison de la faiblesse causée par ces chaînes, ainsi que pour faire fuir l'homme de la personnalité fictive dont la société l'oblige de s'accoutumer ; c'est aussi l'occasion propice pour soustraire l'homme aux formalités du canon social²³¹⁶.

²³¹¹ *Ibidem*, p. 27.

²³¹² *Idem*.

²³¹³ Henein cite à ce propos André Breton, Paul Eluard et Louis Aragon. De ce dernier, il reproduit les vers de « Front rouge » : « Les yeux bleus de la révolution brillent d'une cruauté nécessaire », « Je reconnais ma résignation dans ses grands projets » ; de *Nadja* de Breton : « La beauté doit être convulsive ou ne sera pas ».

²³¹⁴ *Idem*.

²³¹⁵ *Ibidem*, p. 28.

²³¹⁶ *Idem*.

Il résume ainsi la valeur destructrice de l'humour noir : « le sens du manque d'utilité et de joie que chaque chose au monde possède ». Tout en constatant que « la littérature moderne a déjà commencé à dessiner une voie menant à la libération de l'âme (que nous considérons une introduction à la libération) », Henein conclut son article en donnant des exemples d'humour noir par des citations d'extraits des *Chants de Maldoror*.

Malgré les différentes thématiques traitées par plusieurs auteurs, les articles contenus dans *Al-Tattàwor* ont une cohérence interne qui vise à formuler un seul message de progrès, d'« évolution » totale, dans tous les domaines de la vie de l'homme. En se référant aux récents résultats des recherches artistiques, littéraires et politiques, le message d'*Al-Tattàwor* se pose clairement comme avant-gardiste surtout pour ce qui concerne le contexte égyptien, dans lequel les problèmes sociétaux n'avaient jamais été traités de manière si ouverte, où la libre expression de l'individu, avec ses ambitions et son imagination, n'avait tout simplement jamais été affirmée. Même si des intellectuels comme Taha Hussein, en débattant des rapports entre tradition arabe et occidentalisation, ou Salama Moussa, promoteur des idées socialistes et laïques en Égypte²³¹⁷, avaient commencé à introduire des thématiques nouvelles dans le panorama culturel égyptien et arabe de l'époque, la portée du message fort et totalisant de renouveau propre au groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » est sans précédent dans l'histoire culturelle de l'Égypte moderne :

Nous ne prétendons pas apporter des solutions définitives à des problèmes qui vont chaque jour se compliquant et s'aggravant davantage, mais nous croyons indispensable de réserver à une *jeunesse lucide et libre ses droits, sur un avenir qu'il faut se décider à conquérir* sur l'absurdité et la confusion du temps présent²³¹⁸.

Au début de la publication d'*Al-Tattàwor*, les membres du groupe se sentaient motivés par l'espoir de faire vivre en Égypte un foyer de discussion et de progrès qui pouvait presque rivaliser avec des revues culturelles avant-gardistes occidentales. Confiant, Georges Henein écrivait par

²³¹⁷ Journaliste et reformateur égyptien née à Zagazig en 1887, Salama Moussa avait prôné une simplification de la langue arabe classique et la reconnaissance de l'égyptien comme langue du pays. Rédacteur d'*al-Majallah al-Jadidah* jusqu'en 1942, quand Ramsès Younane prend la tête de la revue, Moussa oeuvra pour la réforme de la société égyptienne dans tous ses aspects, jusqu'à son décès advenu en 1958.

²³¹⁸ « À nos lecteurs », *Don Quichotte*, n°17, 29 mars 1940, p. 1. Nous soulignons.

exemple à Henri Calet, au bout de trois parutions de la revue en arabe :

Al Tatawer que nous sommes quelques-en à tenir bien en main est d'une ligne morale, littéraire et sociale, impeccable. Le ton que *Al Tatawer* est parvenu à maintenir ne se retrouve à l'heure actuelle que dans quelques revues américaines ou belges. Et l'accueil réservé par les intellectuels égyptiens à ce message insolite est une des bonnes raisons que nous avons sinon d'espérer en l'avenir, du moins de ne pas en désespérer complètement²³¹⁹.

Les écrivains, les artistes, les intellectuels ayant cru dans cette poussée vitale que le surréalisme et l'art pouvaient insuffler dans la société égyptienne ankylosée par les rituels mondains, la religion, la bureaucratie, le matérialisme bourgeois, avaient peu à peu perdu de leur espoir, frappés de plus en plus par la répression policière qui avait sans doute pesé sur la poursuite de la revue *Don Quichotte*, sur l'intégrité d'*Al-Tattàwor*, sur la liberté des expositions. Comme Marcelle Biagini écrivait dans le premier bulletin *Art et Liberté* :

La première des conditions favorables à l'éclosion de l'Art, c'est la liberté. Liberté de se lancer dans les recherches les plus osées, liberté de propager ensuite le résultat de ces recherches. Je n'exagère pas en affirmant que dans ce pays cette liberté n'existe plus. Pourtant aucun texte de loi n'est venu interdire aux artistes de s'exprimer comme ils le sentent²³²⁰.

Le catalogue de la dernière exposition annuelle du groupe, *La Séance continue*, ayant eu lieu pendant la guerre, remarquera comme depuis plusieurs années les « camarades [d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* »] continuent à payer durement leur attachement au principe de liberté²³²¹ ». Le désespoir deviendra donc pour eux un moteur supplémentaire de leurs actions, eux qu'ils savent presque déjà « se battre contre des moulins à vents », pour reprendre l'image que la revue *Don Quichotte* reprenait au roman de Cervantès :

En dépit des sinistres apparences qui prévalent un peu partout aujourd'hui, nous persistons à penser qu'au nombre des forces d'agitation et de propulsion qui entraînent l'humanité vers le large c'est-à-dire vers l'avenir, figurent en bonne place, l'artiste et son désir, l'artiste et son rêve, *l'artiste et son désespoir*. Car le désespoir n'est à aucun titre un milieu stagnant où baignent pour toujours les imaginations des faibles. Le désespoir n'attend pas. Le désespoir est torrentiel. Le désespoir force les portes. Le désespoir fait craquer les villes. *Le désespoir c'est l'orage sous lequel mûriront les mondes inouïs de la délivrance*. [...] Dans tous les pays relativement libres, de *jeunes équipes* entretiennent une lutte qui veut et doit être implacable contre le conformisme et l'oblitération systématique de tous les entendements²³²².

²³¹⁹ Georges Henein, lettre à Henri Calet, sans date, *Grandes Largeurs*, op. cit., « lettre n° 29 », p. 48.

²³²⁰ Marcelle Biagini, « Pour un art libre », op. cit.

²³²¹ *La Séance continue*, « Art et Liberté »/ éd. Masses, Le Caire, 1945, p. 13. L'exposition s'était tenue au Lycée Français du Caire, rue Youssef el Guindy, du 30 mai au 9 juin.

²³²² « C'est une telle situation qui confère à l'Exposition Telmisany son sens et sa pleine valeur », lit-on dans le catalogue de l'exposition *El Telmisany*, du 24 février au 6 mars 1941 à la librairie Thoth, place Soliman Pacha, Le Caire, par « Art

Conclusion :

Dans l'ébullition culturelle d'un pays comme l'Égypte, en marche vers une indépendance politique et morale tant espérée, tant attendue, à la fin des années vingt, et alors que les classes aisées baignaient dans un cosmopolitisme culturel et linguistique des plus féconds, la prolifération d'associations mondaines et culturelles s'accompagna d'un nouvel intérêt pour les problèmes de la jeunesse, cultivée et sans perspectives au lendemain de la Grande Guerre.

En réaction à l'hédonisme stérile de certains, et en réponse à l'incrédulité d'autres, le groupement des Essayistes se voulut un centre d'animation et de rassemblement de jeunes francophones autour de leur revue *Un Effort*, proposant un renouvellement bien utopique aux milieux bourgeois du Caire. Subissant certes une crise financière et de crédibilité, la proposition moderne et anticonformiste des Essayistes d'abord, et du jeune écrivain égyptien Georges Henein rapidement, concerna tous les domaines intellectuels, en particulier ceux des domaines « classiques » de la littérature et de la musique, aimés et amplement pratiqués par ces jeunes épris des poèmes de Musset et des sonates de Bach, autant de sources de discussions fécondes sur l'identité et sur l'influence réciproque des composantes occidentales et orientales constitutives de cette élite europhone résidant en Égypte.

La volonté farouche d'ouverture d'esprit du groupement et de compréhension des enjeux de l'époque en Europe introduisit dans les lieux de la sociabilité égyptienne les débats les plus récents concernant des doctrines politiques et sociales nouvelles, ainsi que la reconnaissance des cultures autochtones pour lesquelles les Essayistes œuvrèrent avec curiosité et entrain. D'une volonté de diffusion et de visibilité dépassant les frontières égyptiennes, adressée en particulier à la France berceau de culture et de modernité, l'intérêt des Essayistes se tourna ainsi vers la réalité culturelle

et Liberté ». Nous soulignons. Georges Henein y faisait référence aux « camarades surréalistes » anglais (« salut à vous Penrose, Jennings, Mesens, Lee Miller, Henry Moore, Onslow Ford ! ») qui « continuent à créer au milieu de l'horreur et de la destruction », et à Tanguy, Calas, Matta, Paalen, « greffés sur la courageuse avant-garde d'intellectuels américains, répand[ant] sur cette terre fertile, les plus actifs ferments ».

du pays, sa langue, ses auteurs, ses artistes. Le groupement évolua donc en un foyer d'art, participant aux débats contemporains autour de la « renaissance » culturelle et artistique de l'Égypte, créant la polémique quant aux manifestations officielles, et se proposant comme une alternative à celles-ci, exposant avec un grand éclectisme les artistes de tous genres actifs dans le pays.

Nouveau dans l'Égypte moderne et pionnier dans le monde arabe, le domaine des Beaux-Arts se prêta d'emblée à la discussion de valeurs appartenant traditionnellement aux sphères politiques et identitaires, conséquence des conditions récentes de son éclosion parmi les Égyptiens. Dès la fin du XIX^e siècle, l'introduction des expositions d'art comme nouvelles formes de loisir dans les habitudes de la classe aisée égyptienne, cultivée à la mode européenne, mena incontestablement à la formation d'un milieu d'amateurs d'art et d'artistes de plus en plus conséquent, avec tout ce que l'abondance et la prétendue facilité et rapidité dans l'exécution d'essais artistiques pouvaient comporter dans un contexte d'émergence d'une culture artistique nouvelle. La classe éduquée à ce genre d'art, si différent de celui pratiqué historiquement dans les pays de tradition islamique, fut rapidement marquée par l'émergence d'une séparation interne, chez les visiteurs des expositions d'art en Égypte, entre « occidentalistes » et « orientalistes », entre modernistes et traditionalistes, entre adeptes d'un progrès inspiré de l'Occident et ceux se réclamant d'une philosophie de vie orientale.

Dans ce contexte d'animation intellectuelle de débats artistiques, l'Égypte vit l'arrivée d'artistes, d'idées, d'œuvres véhiculant une poussée, parfois nihiliste, parfois utopique, vers la modernité, comme le futurisme italien, avec des positionnements extrémistes et parfois violents, ne facilitant nullement la compréhension d'avant-gardes nées *ailleurs*, répondant à des besoins esthétiques difficiles à comprendre en des terres d'*accueil* comme les pays d'Afrique du Nord et du Proche-Orient. Dans la conception réactionnaire de l'art qu'avaient ainsi les organisateurs du *Salon du Caire*, la seule manifestation artistique patronnée par le gouvernement égyptien dirigé par les

indépendantistes du *Wafd*, toute tentative d'expérimentation ou de modernisation des normes existantes fut perçue par l'opinion publique comme farfelue ou excessivement cérébrale. Tel fut le cas notamment des réalisations poétiques et théâtrales des artistes ayant créé un groupe futuriste égyptien, disciple direct des théories et des recettes présentées par son fondateur même, l'italo-égyptien Marinetti venu à deux reprises défendre la parole du futurisme, et du fascisme qui le soutenait, en Égypte entre la fin des années vingt et les années trente.

La censure et le scepticisme étaient ce que les jeunes artistes et intellectuels avant-gardistes actifs en Égypte devaient affronter à chaque exposition, à chaque tentative courageuse, parce solitaire et souvent incomprise, de porter le message de liberté des avant-gardes dans le milieu favorisé et conservateur de l'élite cosmopolite égyptienne, la seule qui fréquentait les expositions artistiques et à qui les paroles de ces jeunes pouvaient s'adresser, vu leur langue d'expression – majoritairement le français – et les thématiques abordées, si lointaines des préoccupations d'un peuple vivant dans la misère, dans l'analphabétisme, dans une tradition religieuse non réformée.

L'art devant d'être avant tout l'imitation et la représentation fidèle de la nature, et la poésie devant être exclusivement lyrique, sur le modèle des romantiques – européens comme arabes –, les tentatives d'artistes souvent étrangers furent laissées aux marges de la célébration d'un orientalisme par ailleurs faussement égyptien, œuvre d'artistes reproduisant fidèlement une technique purement esthétisante, une inspiration littéraire le plus souvent purement de façade. En opposition à cette conception stéréotypée de l'art, des groupements artistiques comme les Essayistes et « l'Atelier » d'Alexandrie, puis « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », s'essayèrent à dynamiser la société culturelle en place et à proposer d'autres voies, d'autres artistes, d'autres centres d'expositions et d'autres réceptions.

À cet égard, la voix, toujours hors du chœur, de Georges Henein fut exemplaire d'une volonté éclairée de secouer le conservatisme ambiant et d'introduire des valeurs esthétiques et morales nouvelles. Néanmoins, comme déjà dans *Un Effort*, le groupe « Art et Liberté/ *Al-Fann w-al-*

Hurriyah » refléta les tensions « entre rejet et revendication d'égyptianité²³²³ » qui étaient en acte dans le pays, en particulier dans les prises de position « néo-orientalistes » de Kamel Telmisany, même si elles furent exprimées par un vocabulaire pictural qu'on dirait proche de l'expressionnisme, en tout cas libre dans son expression et influencée indubitablement par le message libérateur du surréalisme.

La divulgation du message surréaliste en Égypte et la volonté de libération contre tous les conformismes, de religion, de mœurs, d'opinion, qui anima le groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » pendant une vingtaine d'années, bénéficièrent de différents moyens de diffusion afin d'atteindre le plus grand nombre : des périodiques, des expositions, des rassemblements publics allant des conférences aux *happenings*, des publications et même à la création de maisons d'édition : Masses et La Part du sable²³²⁴. Ce dernier intitulé est le nom également d'une revue éphémère qui eut deux numéros entre 1947 et 1950, en tant que « cahier de textes poétiques et critiques » d'abord, puis comme « cahier de littérature appliquée ». C'est sur ce support que se trouve la seule définition de « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » en tant que « groupe surréaliste d'Égypte²³²⁵ », un nom que le groupement adopta afin d'être identifié parmi les autres groupes surréalistes que le groupe « Cause », créé par Georges Henein même avec Sarane Alexandrian et Henri Pastoureau à Paris, aspirait à fédérer au niveau international.

La Part du sable eut en effet pour but de « contribuer au dégel des idées et à une plus intense circulation des images à travers la terre et les hommes²³²⁶ », sans qu'il n'y ait « ni signes de ralliement, ni certitudes dogmatiques » : des propos qui rappellent les professions de foi de quasiment toutes les revues et associations dont nous avons suivi la trajectoire dans cette étude. Comme d'autres revues culturelles que la jeunesse égyptienne éprise de modernisme avait fait

²³²³ Pascale Roux, « Un Effort », *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle*, op. cit., p. 1208.

²³²⁴ Publiant trois cahiers collectifs consacrés chacun à un auteur : *Hommage à Nietzsche* (1950), *Allusion à Kafka* (en français, en anglais et en arabe, 1954), *Vues sur Kierkegaard* (en français et en anglais, 1955).

²³²⁵ « Répondant à l'appel d'André Breton daté du 12 janvier 1947, le groupe surréaliste d'Égypte apportera son plein concours à l'exposition internationale du surréalisme » qui allait se tenir pendant l'été à la Galerie Maeght. *La Part du sable*, n° 1, février 1947, p. 2.

²³²⁶ « Ce cahier n'a aucun but précis », expliquait ce texte en guise d'introduction, *idem*.

paraître en français, cet énième « effort » fut motivé par la conviction, voire l'utopie, de changer les choses : « nous avons la faiblesse de croire solubles les problèmes qui nous oppressent²³²⁷ », lit-on dans ce texte introductif non signé. Pourtant, à la différence d'autres initiatives, c'est bien « la faiblesse » et le « découragement » qui font leur apparition en 1947, quand les manifestations artistiques du groupe égyptien peuvent se dire achevées, et que les publications de ses membres à travers les éditions Masses se furent arrêtées²³²⁸.

Cette revue paraît pourtant après la disparition de plusieurs périodiques en français, une langue considérée à beaucoup d'égards comme « une contre-langue²³²⁹ », porteuse d'une contestation se jouant à plusieurs niveaux : contre le protectorat anglais qui avait mené – en réaction – aux mouvements indépendantistes ; dépassant les limites morales et religieuses véhiculées par la langue arabe littéraire, langue sacrée et strictement codifiée à l'écrit, quasiment inconnue à la plupart des membres de l'élite culturelle du pays ; contre la fermeture idéologique des factions patriotiques et xénophobes toujours plus puissantes en Égypte jusqu'à leur apogée sous le régime de Nasser ; pour la liberté et l'humanisme qui, de l'Union Démocratique au tiers-mondisme, avaient mobilisé les intellectuels égyptiens dont nous avons retracé les parcours, jusqu'au début de la Deuxième Guerre Mondiale.

Malgré l'origine bourgeoise de plusieurs membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », malgré leur provenance des couches favorisées de la population égyptienne, malgré leur appartenance religieuse aux minorités chrétiennes et juives, la volonté farouche de ces artistes et de ces intellectuels de « changer le monde », comme l'invitait à faire le surréalisme, se joua également sur le terrain linguistique à la fin des années trente, quand le nationalisme libéral avait désormais échoué, afin de proposer une alternative aux courants réactionnaires qui s'adressaient

²³²⁷ « Mais encore faut-il que la scène se passe à l'air libre, encore faut-il avoir la liberté de les poser, de les traquer, de leur faire rendre gorge », est-il ajouté, *idem*.

²³²⁸ L'entreprise éditoriale serait commencée vers 1942, et après la publication de trois pamphlets de Georges Henein, de quelques plaquettes, de l'« Anthologie de l'esprit poétique allemand » par Iqbal el-Alaily et du roman *La Maison de la mort certaine* par Albert Cossery, se serait terminé avec la parution du catalogue de l'exposition du groupe « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » de 1945, *La Séance continue*.

²³²⁹ Selon la définition de Dominique Combe du français comme « La langue de la liberté et de l'humanisme », dans *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 77.

principalement aux « masses ». « Descendre dans la mêlée », ce fut alors parler la langue du peuple, débattre de ses problèmes quotidiens, regarder en face ses misères. C'est la raison pour laquelle Georges Henein se rapprocha de journaux arabophones comme *al-Balagh* en devenant « correspondant spécial » dès le printemps 1937, quelques semaines après avoir prononcé sa conférence « Bilan du mouvement surréaliste », radiodiffusée en français. C'est pourquoi surtout le groupe entreprit de publier une revue libertaire en arabe, en ces années de forte vigilance policière, en faisant *d'Al-Tattàwor* le moyen de faire brèche dans l'opinion publique arabophone d'Égypte. « L'Art dans la mêlée » prônée par Georges Henein, avait donc parlé la langue des « masses », représenté leurs gens, montré leurs plaies, indiqué des solutions à leurs problèmes à travers une révolution des mœurs, des croyances, du travail, de la famille.

La fidélité au surréalisme de ces intellectuels et de ces artistes n'ayant jamais connu André Breton – excepté évidemment Georges Henein et sans doute Ramsès Younane – et n'ayant souvent accédé aux œuvres des auteurs et des artistes surréalistes que par le biais de traductions et de reproductions, est exemplaire de la valeur de l'engagement à une idée, à un rêve que le message de libération du surréalisme avait représenté pour ces jeunes. L'alliance d'intellectuels d'horizons et d'origines différentes – des journalistes, des étudiants, des poètes, des artistes, des rescapés de l'armée ; Égyptiens, Italiens, Grecs, Français, Anglais, Maltais –, antifascistes et progressistes, avait créé au Caire « l'état-major de la grande armée des dispersés et des visionnaires », comme l'appellera Stefano Terra dans l'un de ses poèmes²³³⁰. Ses membres marqueront sous plusieurs aspects l'histoire culturelle de l'Europe naissante.

Comme le remarquera Don LaCross, « malgré la désintégration de la F.I.A.R.I., le projet surréaliste "Art et Liberté" en Égypte ne fléchit pas dans sa mission et représente probablement l'initiative la plus accomplie de la F.I.A.R.I. dans le monde²³³¹ ». La réalisation du message du

²³³⁰ Stefano Terra, « Canto ed elegia per Georges Henein, detto Giorgione », *Poesie inedite*, éd. All'insegna del pesce d'oro, Milan, 1991, p. 61-62. Nous traduisons. *La Grande Armata dei dispersi e visionari* est d'ailleurs le titre choisi par Massimo Novelli pour son ouvrage de reconstruction de la biographie de Stefano Terra, Rome, Ediesse, 2013.

²³³¹ Don LaCross, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », *Arab Studies Journal*, vol. 18, n° 1, printemps 2010, républié en annexe au catalogue de l'exposition *Art et Liberté*, *op. cit.*, p. 227.

surréalisme véhiculé par la Fédération Internationale pour l'Art Révolutionnaire Indépendant fut poursuivie par Georges Henein et Ramsès Younane, les principaux meneurs d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* », jusqu'à la séparation même du groupe et à la rupture avec le chef qui l'avait créé. Sans pourtant se trouver « en désaccord avec les positions essentielles du surréalisme », Georges Henein écrivit en effet, en juillet 1948, une lettre de rupture à André Breton, où il déplorait que le mouvement n'ait « fait aucun pas depuis vingt ans dans la voie de la libération de l'homme et que l'on éprouve quelque gêne à couvrir cette carence avec des mots²³³² ». Faisant état du « malaise qui s'alourdit au sein du groupe surréaliste », l'intellectuel égyptien constatait avec amertume comme

depuis deux ans, trop d'initiatives ont été prises « faute de mieux », c'est-à-dire au détriment et au défi de l'exigence fondamentale sur quoi le surréalisme s'est toujours fondé. [...] Lorsqu'on en arrive au « mieux que rien », vous conviendrez [rayé : avouerez] que tous les découragements sont permis²³³³.

En soulignant surtout que « depuis la fin de la guerre, ce qui a contribué à maintenir le surréalisme ce sont des actes et des œuvres individuels, tandis que tout ce qui tendait à l'expression collective se soldait par le plus cruel échec quand il ne minait pas l'édifice patiemment élevé », Georges Henein reprochait au chef du surréalisme sa « participation à la sinistre campagne d'attendrissement sioniste²³³⁴ » et, évidemment, « l'état du groupe » :

cet état si singulier et si inquiétant auquel vous pensez remédier en sacrifiant les quelques hommes qui ne courbent pas trop la tête, n'est que l'effet ou le reflet des initiatives malheureuses qu'il vous plaît de provoquer ou d'entériner. [...] Libre à vous d'ignorer ce qu'on pense de *Néon* à Londres, à Bucarest et au Caire. Libre à vous mais à vous seul, de vous féliciter du nombre de signatures atteint, sans vous soucier de la signification de ces signatures et des « arrière-pensées » dont certaines adhésions sont faites. Laissez-moi vous dire [rayé : en toute liberté], en l'occurrence, [...] que rien est préférable à *Néon*, que rien est préférable à votre présence parmi les malfaiteurs sionistes, et que tant qu'il n'existera rien de supérieur à ce genre de gestes et d'activités, *le silence restera la manifestation surréaliste la plus recommandable...*²³³⁵

²³³² Georges Henein, lettre manuscrite datée du 26 juillet 1948, inédite (fonds Jacques Doucet). Voir dans les annexes iconographiques la reproduction des brouillons retrouvés dans les archives Henein et Farhi : images 116 et 117.

²³³³ « Enveloppé ou non de protestations de pureté », ajoutait Henein dans la lettre envoyée à André Breton (fonds Jacques Doucet), en se référant aux considérations du chef de file du surréalisme sur la nouvelle revue du groupe, *Néon*, et à la réponse reçue par Ramsès Younane se refusant de signer le manifeste « À la niche les glapisseurs de Dieu ».

²³³⁴ L'intellectuel égyptien faisait ici référence au « Rassemblement démocratique révolutionnaire », créé par Albert Camus, Jean-Paul Sartre, André Breton, Benjamin Péret, David Rousset : un mouvement politique socialiste s'essayant à créer une « troisième force » à gauche et ayant son organe dans le journal *La Gauche*, paru à partir de mai 1948.

²³³⁵ Georges Henein, lettre manuscrite datée du 26 juillet 1948 (archives Henein et Farhi). Nous soulignons. De façon significative, *La Vocation du silence* est le titre d'une toile non figurative de Ramsès Younane, reproduite dans *La Part*

Ainsi, pour ces intellectuels pour qui l'engagement dans l'actualité sociale, politique, artistique, était le moteur de leurs actions communes, le désenchantement et l'exil devinrent les seuls chemins d'un avenir personnel où l'on pouvait continuer à être fidèle à ses convictions²³³⁶. Ramsès Younane avait fait le choix de s'installer en France au moment où son inscription aux activités du groupe surréaliste « de France » était multiple – l'adhésion à des tracts, la participation à l'exposition internationale de 1947 – dans l'espoir sans doute de pouvoir y jouer d'une reconnaissance qui ne fut finalement que marginale et considérée comme « exotique », comme lors de la participation à l'exposition pragoise sur le surréalisme international, ou de l'exposition personnelle à la galerie La Dragonne. Les obligations familiales l'emportant, le peintre travaillera finalement comme secrétaire de rédaction de la section en langue arabe de la radio nationale française pendant neuf ans, ce qui s'accompagnera d'une crise artistique et du début probable de sa peinture abstraite.

Le choix de l'exil par Edmond Jabès et par Georges Henein, si de choix on peut parler, survint cependant quand la réalisation de la révolution que « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » avait prôné se heurta à la réalité du despotisme, de la force policière – Jabès est assigné à résidence forcée, Henein est sous écoute depuis des années –, de la fermeture culturelle niant le caractère cosmopolite de l'Égypte que de ces auteurs avait été le vivier. À partir des années cinquante et de la montée au pouvoir de Nasser, la presse allophone d'Égypte se réduisit drastiquement, mais dans des organes francophones on pouvait pourtant lire de tels propos : « le français d'exportation est un bibelot pour "élites" avariées qui ne peuvent offrir d'intérêt humain à la masse égyptienne, et qui partant, doit être écarté comme anachronisme dans la montée de l'Égypte vers le progrès qu'ils veulent ignorer²³³⁷ ».

du Sable : cahier de textes poétiques et critiques, sous la direction de Georges Henein et Ramsès Younane, Le Caire, Art et Liberté, 15 février 1947, pages non numérotées.

²³³⁶ La fidélité et l'amitié de Georges Henein avec André Breton seront par la suite récupérées, comme le démontre la dédicace de Breton à Henein de *Le Revolver à cheveux blancs*, datée du 12 juin 1966 (archives Henein et Farhi), reproduite dans les annexes iconographiques (image 118).

²³³⁷ « Les écrivains étrangers d'Égypte : encore une trahison des clercs », *Actualités*, 7 janvier 1956, à la une, cité par Pascale Roux, « La Part du sable », *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle : domaine français, op. cit.*, p. 531.

Le cas du peintre Mayo est, dans le contexte culturel de l'Égypte de l'entre-deux-guerres, exemplaire d'une présence des avant-gardes au-delà de l'action planifiée et volontaire d'un meneur, fût-il Georges Henein ou Nelson Morpurgo. La richesse des échanges culturels entre le pays et l'Europe menait à des situations où des artistes se sentaient surtout les enfants d'un courant artistique, plus que d'une terre. Les retours dans sa terre natale du peintre gréco-égyptien Mayo, installé entre la France et l'Italie, enrichissent le tissu que nous avons essayé de tramer pour rendre la présence des avant-gardes artistiques et littéraires en Égypte d'une image mouvante et riche, surprenante et exemplaire encore une fois de la fidélité au surréalisme au-delà des relations et des allégeances personnelles, comme idée suprême de l'art libre de toutes limites. Précisons ici que la déduction qu'opère Sam Bardaouil, selon laquelle le réseau d'amitiés communes serait à l'origine des relations de Mayo avec Georges Henein nous semble vraisemblable, mais manque du fondement scientifique que seuls les documents pourraient apporter. Le simple fait que Mayo et Henein aient connu ou fréquenté une même personne, qui plus est à des périodes différentes, nous semble forcer la vérité des collaborations possibles et des influences réciproques²³³⁸, que nous nous réservons d'éclairer par des recherches ciblées dans les archives personnelles du peintre du Canal, grâce à l'accord de ses fils.

De façon incompréhensible pour l'instant, aucune trace de l'adhésion de Mayo au groupe, ne serait-ce qu'avec la souscription du tract *Vive l'art dégénéré* qui avait pourtant mobilisé de nombreuses personnalités égyptiennes, même extérieures au milieu artistique, n'a été retrouvée. De plus, la défense des artistes considérés comme « dégénérés » par le régime hitlérien, qui avait banni, détruit et ridiculisé l'œuvre de plusieurs artistes européens, dont Klee et Kokoschka, Picasso et Ernst, que Mayo avait connus de près, n'a vraisemblablement pas pu le laisser indifférent. Son silence face à une telle cause semble surtout incohérent compte tenu de sa participation à plusieurs

²³³⁸ Nous faisons référence à l'explication présentée dans le catalogue de l'exposition *Art et Liberté*, *op. cit.*, p. 21 et note 20, p. 50, selon laquelle « ce ne fut qu'une question de temps avant que les cercles de Mayo et de Henein ne se recoupent », en apportant comme preuve la dédicace de la plaquette *Er l'Arménien* par Monny de Bully à Georges Henein, conservée dans la bibliothèque Georges et Boula Henein, à Institut Français du Caire à Mounira. Ce long poème, inspiré par l'amitié avec Adamov, fut publié en 1938, quand Le Grand Jeu s'était déjà dissous et ses membres dispersés, y compris Mayo.

manifestations, éditoriales et artistiques, fortement impliquées dans ce qui était en train de se passer en France et en Europe dans ces années tourmentées. Même si on suppose que Mayo n'était pas encore arrivé au Caire au moment de la rédaction du manifeste, il reste à élucider si et pourquoi il n'a pas rejoint le groupement « Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » dans aucune de ses manifestations, comme la parution des deux bulletins *Art et Liberté* en mars et mai 1939, période où il était pourtant présent en Égypte. Par exemple, nous n'avons pas d'explication sur la raison pour laquelle, l'année suivante, le groupe ne compta pas la participation de Mayo à l'exposition de « l'Art indépendant » en février, avec vingt-trois autres artistes, ni pourquoi l'artiste n'aurait pas fourni une simple contribution pour la revue *Don Quichotte*, comme il l'avait déjà fait pour d'autres organes de presse égyptiens, hellénophones et francophones.

Au-delà des présences significatives de ces artistes dont nous avons esquissé la trajectoire se terminant le plus souvent dans l'exil – sauf pour Ramsès Younane qui rentra en Égypte au lendemain de la Guerre des Six Jours, *persona non grata* en France à cause de ses positions politiques en défense de son pays sous les feux de l'attaque tripartite –, d'autres voix firent revivre le flambeau éclairant du surréalisme en Égypte, à commencer par Joyce Mansour qui du salon de Marie Cavadia était une jeune habituée, motivée par Georges Henein même à poursuivre la poésie automatique qu'elle avait commencé à pratiquer comme exécutoire à sa douleur existentielle. Celle qui deviendra « l'étrange demoiselle » surréaliste d'Égypte côtoiera André Breton à Paris dès les années cinquante, et sera une des voix majeures du groupe d'après-guerre, comme la prochaine publication d'une monographie à elle consacrée le mettra en lumière.

Du côté d'Alexandrie, ville plus ouverte culturellement que Le Caire, le trotskiste Arturo Schwarz anima pendant la guerre une librairie et une maison d'édition, qui publia ses plaquettes poétiques signées sous le pseudonyme de Tristan Sauvage. Arrêté puis expulsé en Italie, pays natal de sa mère, il fonda à Milan une maison d'édition publiant Trotski et l'anthologie *La poesia surrealista francese*, bilingue et signée par Benjamin Péret peu avant sa mort²³³⁹. Poète

²³³⁹ Schwarz éditeur, Milan, 1959, puis Feltrinelli, Milan, 1978.

francophone, il fut publié chez Seghers à Paris, où il fit la connaissance des artistes qu'il exposera dans les années cinquante dans sa librairie-galerie d'art, accueillant en 1959 l'exposition internationale du surréalisme après son passage parisien. Son chemin sur les pas de Léon Trotski et d'André Breton, à une période sensiblement proche de celle qui avait conduit les membres d'« Art et Liberté/ *al-Fann w-al-Hurriyah* » à se déclarer comme « le groupe surréaliste d'Égypte », offre plus que quelques coïncidences, que des investigations et des échanges avec l'intellectuel pourraient approfondir.

Enfin, la parution dans les années soixante-dix d'un mouvement surréaliste arabe, publiant la revue *Le Désir libertaire*, aux contenus anti-religieux et anti-nationalistes qui lui valurent la censure dans tous les pays arabes, s'inspire directement des principes de révolution sociale du groupe de Georges Henein et de Ramsès Younane. L'internationalisme et la force de la parole et des œuvres de ces intellectuels égyptiens, de ces artistes courageux, ne semblent pas avoir dit leur dernier mot, puisqu'encore récemment à Paris on mettait en scène la seule pièce théâtrale écrite par Georges Henein, à la même période où de grands musées accueillaient leurs œuvres et présentaient au grand public leurs actions, ses correspondances et ses inédites sont retrouvés et mis à l'honneur dans des expositions à venir, dans des manifestations scientifiques, dans des publications et des traductions, permettant la connaissance d'une parole encore fertile.

Table des matières

Introduction	p. 6
Partie I : Sociabilité, mondanité, salons et associations : l'exemplarité des Essayistes	p. 14
<u>Chapitre 1 : Les Essayistes, un groupe de jeunes</u>	
Le débat autour de la jeunesse contemporaine et les Essayistes	p. 20
Naissance du groupement des Essayistes et création de la revue <i>Un Effort</i>	p. 28
Les « efforts » et les succès des Essayistes	p. 36
<u>Chapitre 2 : <i>Un Effort</i> de conciliation ?</u>	
L'ouverture orientale-occidentale d' <i>Un Effort</i>	p. 46
L'indépendance d' <i>Un Effort</i> , entre tradition et modernité	p. 59
<i>Un Effort</i> vers l'actualité. L'entrée de Georges Henein dans le champ	p. 68
Un message politique nouveau	p. 82
<u>Chapitre 3 : Essais artistiques</u>	
Le patronage et l'engagement pour les arts	p. 94
<i>Un Effort</i> , une revue d'art	p. 105
Disparition de la revue <i>Un Effort</i> et poursuite du groupement	p. 116
Partie II : Les arts en Égypte, entre « renaissance » et avant-gardes	
<u>Chapitre 1 : La <i>nahda</i> artistique en Égypte</u>	
Historique des premières expositions d'art en Égypte : une pratique récente	p. 126
La formation « égyptienne » à l'art « occidental »	p. 135
L'art égyptien, entre xénophilie et « égyptianité »	p. 150
<u>Chapitre 2 : La naissance d'un milieu artistique égyptien</u>	p. 164
Le <i>Salon du Caire</i> et « l'éducation du goût artistique »	p. 168
De salon en Salon : chercher Paris au Caire ?	p. 182
<u>Chapitre 3 : Modernismes et futurismes en Égypte</u>	
Présences modernistes	p. 196
Le mouvement du futurisme égyptien	p. 208

Marinetti l'Alexandrin	p. 218
Futurismes égyptiens	p. 228
Conclusion	p. 236
Partie III : Surréalismes égyptiens	
<u>Chapitre 1 : Un vent de contestation</u>	
L'art en Égypte dans les années 1930 et le rôle d'« esthéticien législateur » du <i>Salon du Caire</i>	p.240
La « Croisade artistique » des Essayistes, entre localisme et avant-gardes	p. 253
Georges Henein critique d'art et initiateur d'avant-garde	p. 266
<u>Chapitre 2 : Mayo, la liberté dans l'art d'un peintre gréco-égyptien à Paris</u>	
Mayo, du Canal de Suez à Montparnasse	p. 280
Retour en Égypte, inspirations et collaborations	p. 292
Le surréalisme de Mayo, sculpture du rêve	p. 308
<u>Chapitre 3 : Introduction et débats autour du surréalisme en Égypte</u>	
Du néo-orientalisme au surréalisme	p. 316
Futurisme VS surréalisme	p. 336
Défense de « l'art dégénéré » en Égypte	p. 344
Activités « fiariques » en Égypte	p. 356
<u>Chapitre 4 : L'Art indépendant et la Liberté d'expression en Égypte</u>	
Le débat égyptien autour de l'art dégénéré	p. 372
« Un effort » vers <i>L'Évolution</i> : rupture et engagements d'« Art et Liberté »	p. 392
La première exposition de l'Art Indépendant	p. 402
<i>Al-Tattàwor</i> , l'évolution en arabe	p. 412
Conclusion	p. 434
Table des matières	p. 446

