

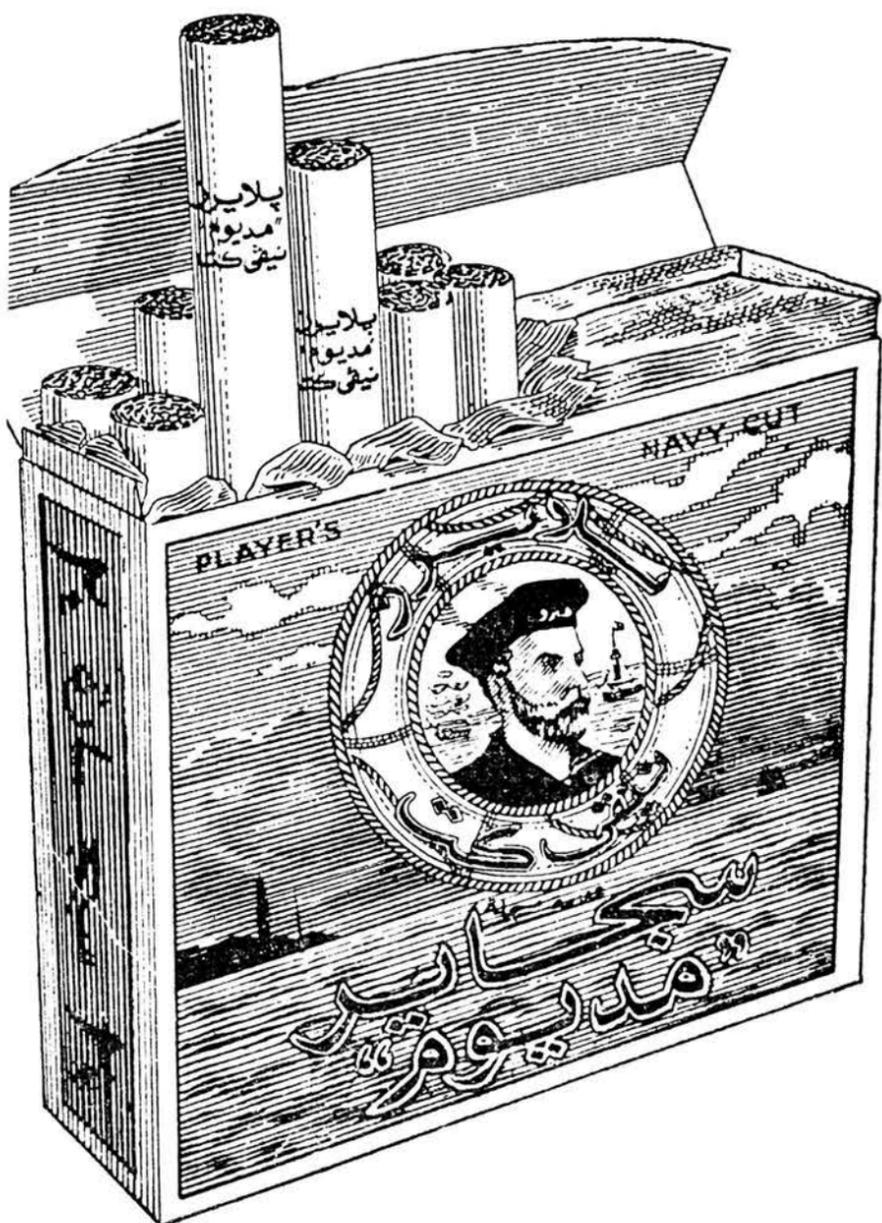
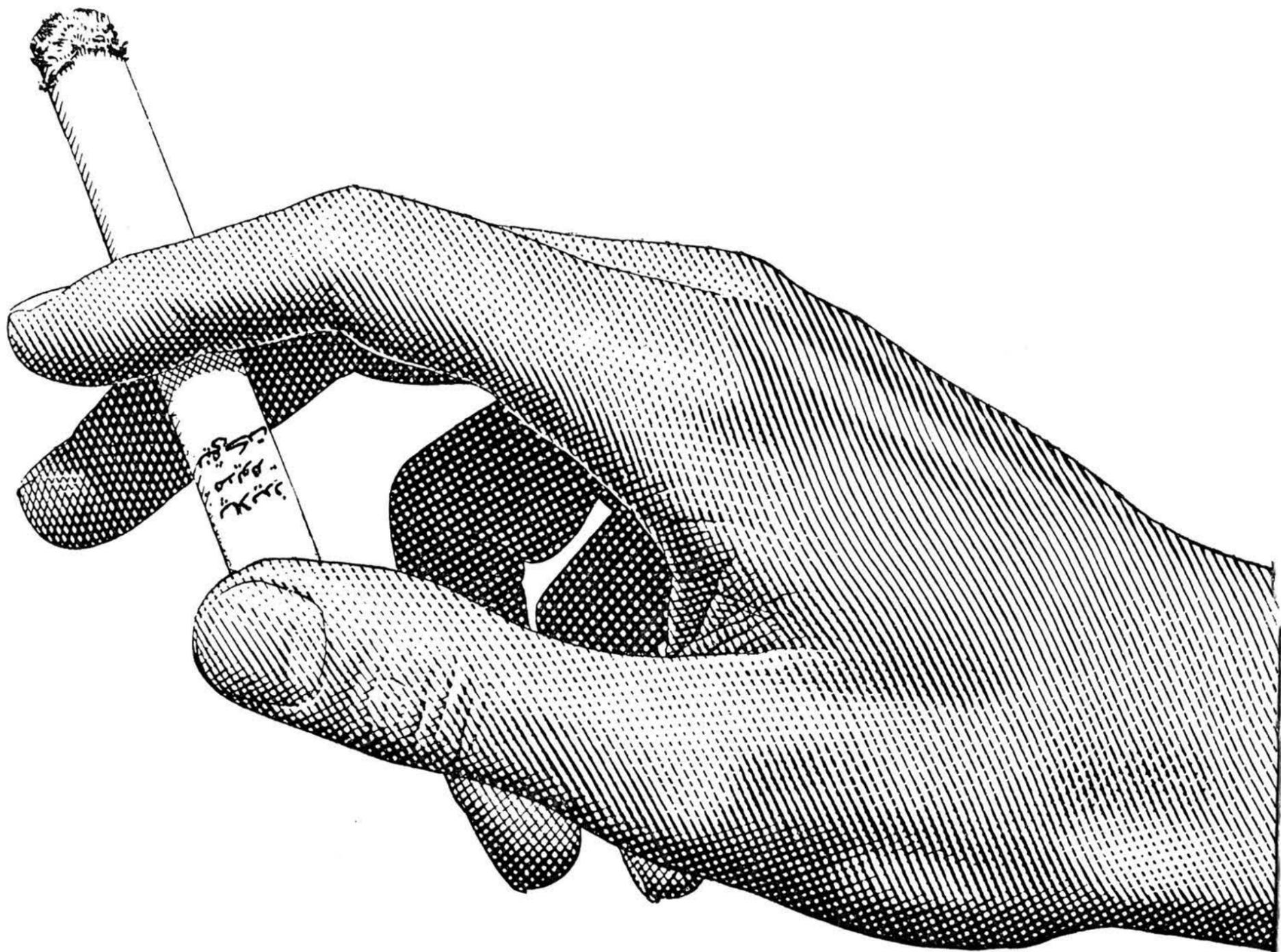
# LA REVUE DU CAIRE

لا ريفى دى كير

## SOMMAIRE

	Page
HILDE ZALOSKER . . . .	Les Hypostases du Temps dans l'œuvre de Tomas Mann . . . . 1
YOUSSEF EL SEBAI ..	Nour Miçal . . . . . 21
ABDEL MONEIM	
KHEDRY . . . . .	Le mot français . . . . . 40
YOUSSEF IDRIS . . . .	La mère des civilisations . . . . . 48
FERNAND LEPRETTE .	Revenons à Melek . . . . . 62
MICHELINE HERZ ..	Suite . . . . . 68
A. PAPADOPOULO . . . .	Primitifs de 1959 . . . . . 73
YOUSSEF EL SEBAI ..	Hadj Darouiche . . . . . 101
G. C. ANAWATI . . . .	Contribution à l'étude de l'arabe parlé du Caire . . . . . 113

rdc



*Player's  
please*

20 cigarettes à P.T. 7  
10 cigarettes à P.T. 7

Fabricants: EASTERN COMPANY S.A.E. (R.C. 4884 Giza)



**The whole world is waiting  
for your vacation**

**ONLY TWA** connects 60 key cities with  
21 world centers in Europe, Africa and Asia

**Fly the finest... FLY TWA**  
**TRANS WORLD AIRLINES**  
**U.S.A. • EUROPE • AFRICA • ASIA**

# Banque Belge et Internationale en Egypte

Société Anonyme Egyptienne

Autorisée par Décret Royal du 30 Janvier 1929

L E C A I R E  
H E L I O P O L I S  
A L E X A N D R I E

---

TRAITE TOUTES OPERATIONS  
DE BANQUE

R.C.C. 39

R.C.A. 692

# BANQUE MISR

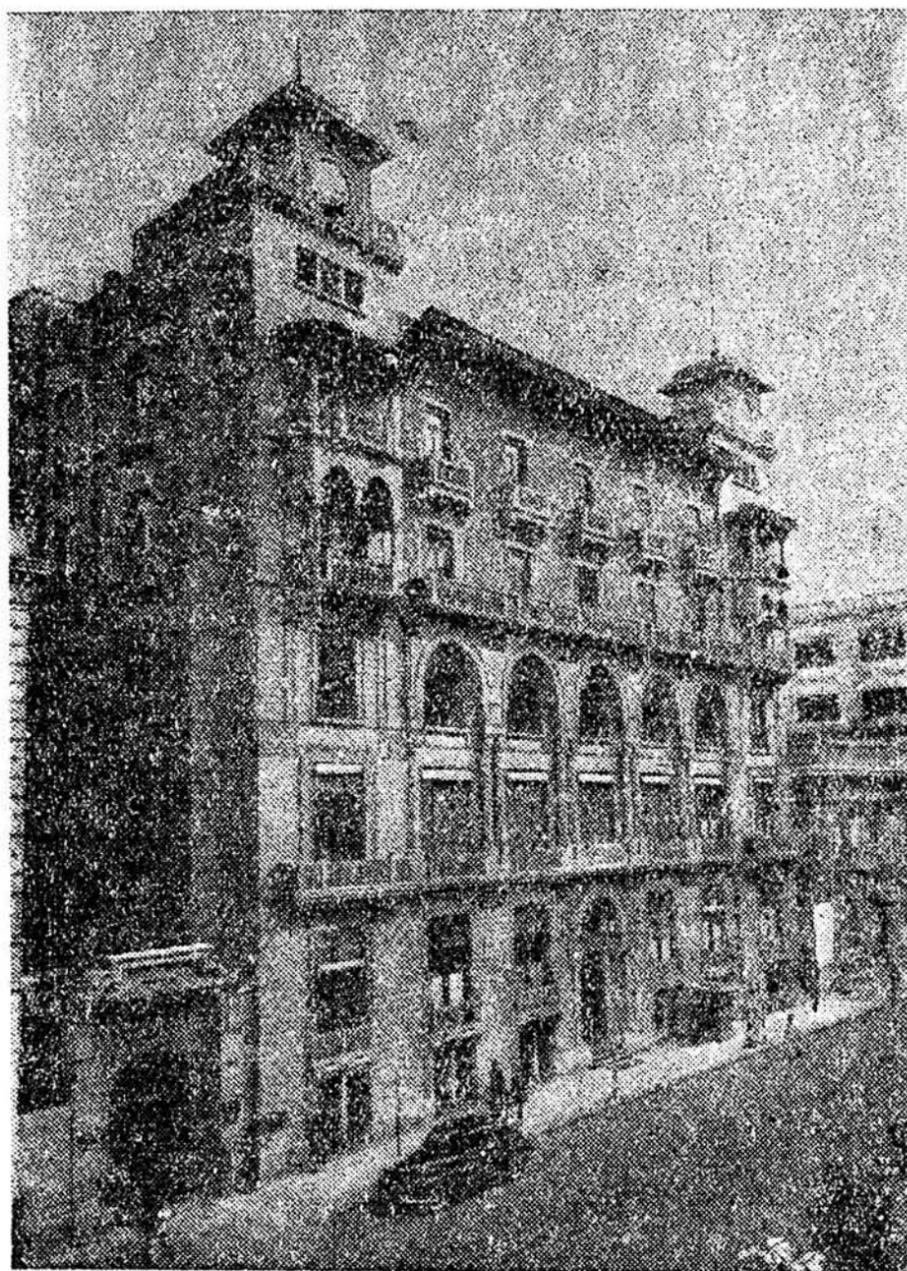
S. A. E.

Fondée en 1920

R. C. Caire No. 2

---

**Siège Social : LE CAIRE**  
**151, Rue Mohamed Bey Farid (ex Emad E'-Dine)**  
**Téléphones No. 78295 et 78090**

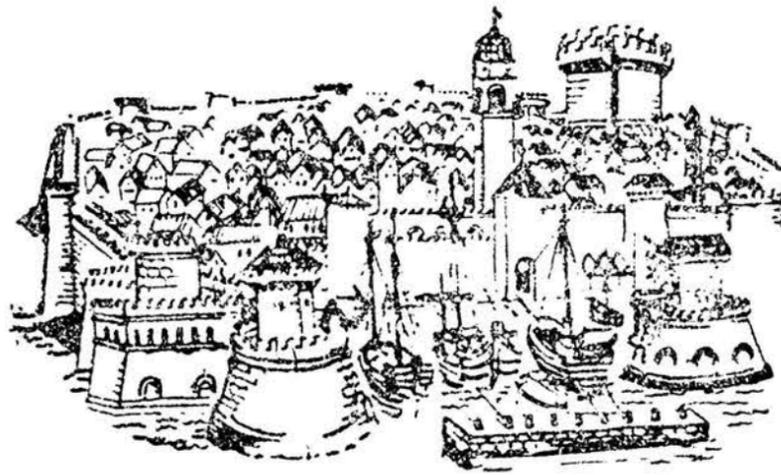


LA BANQUE met en location, à des prix très avantageux, des COFFRES de toutes dimensions pour la garde d'OBJETS DE VALEUR, au Siège Central du Caire et à la Succursale d'Alexandrie.

FESTIVAL

D'ETE

de



I.VII.-  
31.VIII.  
1959

THEATRE  
MUSIC  
FOLKLORE

# DUBROVNIK

Dubrovnik est une des villes du Moyen-Age les mieux conservées au monde.

C'est aussi un grand centre de tourisme.

Le Festival d'Eté de Dubrovnik, qui dure du 1er Juillet au 31 Août, se déroule sur 20 scènes en plein air, dans un cadre au caractère unique.

THEATRE — MUSIQUE — FOLKLORE

Rendez-vous

à

DUBROVNIK

en un seul jour

par



Tous les Mercredis et Samedis départs du Caire.

Pour toute information contactez les bureaux JAT,  
33, rue Kasr el Nil — Le Caire — Tél. 78066

# LA REVUE DU CAIRE

---

Fondée en 1938  
Vol. XLIII, No. 227-228

JUILLET - AOUT  
1959

DIRECTEUR :  
Alexandre Papadopoulo

---

## LES HYPOSTASES DU TEMPS DANS L'ŒUVRE DE THOMAS MANN

Le roman moderne a acquis une nouvelle dimension. Le roman-fleuve du XIX<sup>ème</sup> siècle indique bien par son nom qu'il s'étend en premier lieu dans la dimension horizontale. Par son développement progressif, sa continuité, il avance dans le temps, même s'il se prolonge aussi en quelque sorte en amont, pour rejoindre ses sources et son origine. Mais voilà que depuis Dostoïevsky et Proust, Joyce et Kafka le roman plonge en profondeur, s'enrichissant de la dimension verticale. Comme dans une composition en forme de fugue, le roman se structure en plusieurs étages, plusieurs niveaux superposés où différents thèmes liés par la structuration, se déroulent simultanément.

Parmi les romanciers qui se sont servis de cette forme de composition d'une manière si soutenue que la stratification de l'œuvre n'est pas seulement signe d'une nouvelle esthétique, mais révélatrice de la psychologie de l'auteur, figure Thomas Mann. C'est cette multiplicité des plans, la richesse des niveaux qui donnent à son œuvre cette profondeur et cette densité, cette complexité qui la rendent si ardue à lire.

Mais si d'une manière consciente Thomas Mann construit ses romans selon une architecture

à plusieurs plans, si à tous ces niveaux les thèmes se répondent et s'appellent, il y en a qui apparemment échappent au contrôle de l'artiste et n'y figurent point par un choix conscient et volontaire. Car l'œuvre d'art n'est pas seulement chargée du sens que l'auteur a voulu et cru lui conférer ; à côté des intentions et des pensées qui déterminent le contenu intellectuel, le sujet, il y a un sens humain, qui, entré dans la forme, se manifeste par une thématique dont l'artiste est imprégné sans en être conscient. Ce sens qui souvent se manifeste si impérieusement que l'artiste semble incapable de s'en délivrer, est révélateur de sa psychologie au point qu'on pourrait se demander si ce n'est pas lui, qui dans une sorte de passivité a été élu par le thème.

Pour la compréhension profonde de l'œuvre du grand romancier la connaissance de ces thèmes secrets, de sa mythologie intérieure est impérative. Car si le sujet choisi est déjà révélateur et s'impose toujours par la valeur paradigmatique du contenu, c'est surtout par ces motifs et ces thèmes secrets mais récurrents dans l'œuvre et qui y font continuellement irruption que s'éclairent la problématique de l'œuvre et celle de son créateur. Et même si ces thèmes inconscients doivent leur existence à un comportement psychologique de l'auteur, donc à une source extra-artistique, ils déterminent non seulement le choix du sujet, mais la composition de l'œuvre comme le comportement de ses personnages ; en somme, l'univers artistique du roman.

Baudelaire a dit quelque part, qu'il suffirait de compter les mots qui figurent avec une fréquence insolite dans l'œuvre d'un artiste pour avoir la clef de son monde imaginaire.

L'œuvre de Thomas Mann embrasse un domaine particulièrement vaste ; de la préhistoire jusqu'à

nous. Pourtant, dans ces sujets si variés, deux thèmes ou plutôt deux cycles de motifs figurent avec une fréquence et avec une intensité telles qu'ils semblent littéralement obsessionnels.

Un des thèmes qui s'amorce à tous les niveaux du roman est celui de la dualité. Selon le domaine où il se manifeste il prend la forme de l'antithèse, de l'ambivalence, de la polarité et de la dialectique. Mais, c'est toujours le même archétype mental qui se manifeste. L'univers de Thomas Mann est déchiré ; son monde est régi par des forces opposées, des échelles de valeurs inconciliables, dans une tension aiguë qui reflète l'antinomie éternelle du réel.

Bien sûr, Thomas Mann n'est pas le premier à avoir senti et exprimé la dualité de notre monde, mais dans aucune œuvre, cette déchirure ne prend ces proportions, n'est si complète et si définitive. Elle apparaît jusque dans les domaines les plus infimes de la vie et de l'esprit. Ce n'est pas non plus l'exploration du phénomène de la dualité en soi que se propose Thomas Mann. Le thème surgit autonome et avec violence, presque à l'insu de l'auteur. Et même si l'on suppose qu'il n'existe aucun rapport entre l'artiste et l'homme en tant que tel, celui-ci n'engage pas moins son expérience humaine, son optique mentale et sa problématique personnelle dans sa création tout entière : la forme artistique est toujours vécue par la conscience du créateur.

Le second thème qui par sa fréquence et son intensité s'apparente à celui si fondamental de la dualité, est un thème, ou plutôt un ensemble de thèmes, que Thomas Mann spontanément assemble : la Mort, le Temps, la Musique. Ces thèmes sont à ce point combinés, interchangeable et entremêlés que de prime abord il semble impossible de les sé-

pârer et d'établir la priorité de l'un d'entre eux.

Déjà, Fougère (1) dans une excellente étude a montré combien le thème de la mort avait eu d'attraction pour Thomas Mann, une sorte d'étrange séduction. Et si Thomas Mann n'est pas le seul dans la littérature moderne qui ait traité ce sujet, le thème de la mort prend dans son œuvre une telle ampleur, il est chargé d'une telle affectivité d'un tel pathétique qu'il passe au premier plan et détient longtemps l'accent principal. Pour un disciple de la philosophie pessimiste de Schopenhauer la mort devait devenir thème majeur et omniprésent. C'est ainsi que s'explique aussi l'accent romantique de cette nostalgie de la mort qui va parfois presque au morbide. Car si les artistes de notre époque, de Kafka à Malraux, de Heidegger à Sartre ont montré l'absurdité tragique de la condition humaine, chez Thomas Mann cette évidence est plus personnelle, plus intime plus pathétique. Ce n'est pas la mort seule, c'est le mourir dans toute son horreur finale, l'effroi du condamné devant l'inévitable. Nul écrivain n'a examiné avec cette insistance mêlée de dégoût l'homme devant la mort, nul ne l'a suivi de si près dans cette ultime expérience. L'unité de l'œuvre de Mann est telle que seuls quelques thèmes seront repris sous des angles toujours nouveaux, l'un de ces thèmes est la mort, c'est comme un *ars moriendi* moderne ! Est-ce la fragilité de sa propre constitution, l'intimité dans laquelle il a vécu avec la mort, est-ce le tragique souvenir de sa jeunesse : deux de ses sœurs se sont suicidées, est-ce le fait d'appartenir après une lon-

---

(1) Jean Fougère, *Thomas Mann ou la séduction de la mort.*, Ed. du Pavé

gue lignée de générations à une famille qui est en train de s'éteindre et à une société, à une époque, elle aussi, arrivée au terme de son existence? Est-ce à cause d'une sensibilité prodigieuse — sa bénédiction ou sa malédiction? Sont-ce tous ces facteurs unis et combinés? le fait est que depuis les premières nouvelles chaque œuvre porte cette même obsession de la mort.

Dans *La mort à Venise*, c'est une épidémie de choléra qui sévit dans la ville de la Lagune qui s'unit au thème de l'amour platonique qu'Aschenbach, l'artiste, voue au bel éphèbe Tadziu. *Tristan*, *Le petit Monsieur Friedemann* et finalement le premier grand roman, dont le sujet principal sera l'extinction d'une famille patricienne, *Les Buddenbrooks*, dans tous, il montre cette intimité, ce voisinage obsédant de la mort. Les scènes de la mort de la femme du consul ou celle de Thomas Buddenbrook sont décrites dans tous leurs détails scandaleux, avec la révolte de la créature qui s'oppose, révoite où toute dignité disparaît et où il ne reste que l'ultime effroi de l'être traqué et hébété, tout cela est décrit avec un étrange mélange de réalisme, d'objectivité et d'horreur. On sent la fascination que la mort exerce sur Thomas Mann, cette même fascination qui se dégage du retable de Grünewald, tout comparable avec son Christ sanglant et tuméfié, et ses pestiférés couverts de pustules puantes à quelque planche d'un ouvrage d'anatomie ou à un cauchemar sorti de la plume d'Edgard Allan Poë. Vingt-cinq ans plus tard, Thomas Mann reprend dans *la Montagne Magique* une nouvelle enquête sur la mort. Cette montagne magique, sera le lieu parfait pour une telle enquête. Dans toutes ses formes, banales, tragique, héroïques et mêmes ridicules, la mort se présente comme en un vase

clos — le sanatorium —, où les malades viennent pour mourir. (Rappelons qu'à la même époque, a un an près, Knut Hamsun et Herman Hesse, publieront chacun une œuvre majeure, qui par une étrange coïncidence est une enquête sur la mort, et se passe en grande partie dans un sanatorium.)

Dans l'ensemble de l'œuvre mannienne *La montagne magique* sera comme l'épopée de la maladie, le chant de la décomposition. Dans les premières nouvelles *La mort à Venise*, *Tristan*, *Le petit Monsieur Friedemann*, *Les Buddenbrooks*, le thème de la mort est traité sous un aspect parfois esthétique, romantique. En unissant l'amour et la mort, sous l'influence en fait de Wagner, cela devient comme le chant nuptial de la mort. Or, *La Montagne Magique* est un point tournant dans l'évolution du thème. Il est vrai que s'y trouve encore des scènes qui rappellent celles de la mort de la femme du consul, où la description du mourir est poussée jusqu'aux dernières limites de l'acceptable. Mais peu à peu ces scènes changent, deviennent secondaires, s'estompent devant un nouveau thème qui apparaît, celui du temps. Et si *La montagne magique* est au premier degré un « ars moriendi », si le sujet est avant tout l'exploration de la vie et de la mort des pensionnaires du sanatorium, il sera aussi une enquête soutenue sur le phénomène du temps. Hans Castorp, ce jeune homme « simple » monte au sanatorium pour rendre une courte visite à son cousin malade, il y restera sept ans, perdra toute notion du temps lorsqu'à son tour il tombera malade. Et c'est grâce à la maladie que son intelligence s'aiguise, qu'il devient sensible à la problématique de la vie et de la mort. Mais étendu sur sa chaise-longue, en face des cimes éternelles il découvre avec étonnement le phénomène du

temps. Loin de la vie courrante avec ses césures normales, loin de la vie « de la plaine », la vie bourgeoise, avec curiosité d'abord avec passion ensuite, il s'attaque à ce phénomène. Son cerveau simple, peu préparé à des méditations philosophiques s'acharne sur ce problème tout à coup surgi ; il le pense, il le repense sous tous ses aspects.

Il est vrai que le phénomène du temps a été une des découvertes les plus importantes de cette époque. C'est au début du siècle que Bergson fera son premier cours au Collège de France, l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* avait déjà paru en 1889.

C'est à la même époque environ que de leur côté, les Futuristes découvriront dans le temps une catégorie qu'ils tenteront d'introduire dans la peinture pour enrichir et combiner le statisme du monde pictural avec le dynamisme de la coulée du temps. La littérature de son côté s'empare de cette nouvelle découverte. Proust en fera en quelque sorte le personnage principal de son œuvre. Virginia Woolf, Joyce et d'autres suivront.

Pour Thomas Mann le temps sera une longue et lente conquête. C'est déjà dans *La mort à Venise* que le thème apparaît pour la première fois, en sourdine dirait-on, sorte de thème mineur. Couché sur la plage, Aschenbach, laissant glisser du sable entre ses doigts, se rappelle le sablier avec lequel il jouait enfant. Il médite sur la courte durée, que délimite la mesure du sablier ; il l'oppose à l'immensité qui l'entoure, et dans sa rêverie perd la notion du temps et prend conscience à la fois de la complexité de celui-ci. Dans *La montagne magique*, en accord avec l'ampleur de l'œuvre le thème est repris avec autorité. Dans ces hauteurs, où il neige en été tandis que le soleil chauffe et bronze

THOMAS MANN

ERLENBACH · ZÜRICH

24. Aug 19

Sehr verehrte Frau,  
 nehmen Sie verbindlichsten Dank für die Übersendung der "Revue du Caire" mit Ihrem Aufsatz "Le Docteur Faustus et ses modèles". Ich habe die ausgezeichnete Arbeit mit aufmerksamer Sorgfalt gelesen. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass sie den Ansprüchen eines französischen Humanisten unendlich überlegen ist, der sich so viel darauf anzuwenden hat, seinen Raub an Goethes Leben und Schicksal entdeckt zu haben und ihn zu enthüllen. Das nun wirklich recht ist nicht. Ich habe ja selbst in dem kleinen Buch "Die Entstehung des Docteur Faustus" von der eigentümlichen Montage-Technik gesprochen, die sich mir in diesem Falle aufdrängte, von der erstaunlichen Wirklichkeit des Romans, die für mich vielleicht sein vorzüglichstes Merkmal bildet.

Über Goethes Leben scheint M. Colleville's ent-

des gemeinsamen Quelle, dem alten Volksbuch. Ich  
kann bei Depierre - Eder an Exponier nicht ge-  
dacht - nicht dass ich nicht. Sie finden die  
besonderen Mitteilungen über die Gesichtspunkte  
sein primäre Art, die hinter dieser selbst  
Epiphanie stand, in der 'Entstehung' (S. Fischer  
Verlag, Frankfurt 2/3. 1949.) - Die Krankheit,  
entzündung ist eine gemeinsame Erfahrung. Der  
Elf von damals ist heute ein langbeiniger Drei-  
Fährten mit einem Rücken, der eben seine  
Fährten bei uns überträgt.

Die Aufsatz, somit ist sicher, gehört zu  
den besten, einseitigsten Studien, die über den  
Volks 'Faustus' geschrieben worden sind.

Die sehr ergebene  
  
München

en hiver, ou tous les repères normaux disparaissent, Hans Castorp a pris conscience du temps, de son existence. Mais qui est le temps ? Une substance ? Une convention ? Une condition de l'espace ? Il se manifeste par la durée, mais celle-ci est changeante, elle paraît parfois lente, parfois rapide. Peut-on mesurer le temps vraiment ? Dans son esprit simple Hans Castorp découvre la différence entre le temps astronomique et le temps vécu. Il comprend que la durée des consciences n'est pas celle des horloges.

La philosophie moderne, de Bergson à Einstein, Castorp la redécouvre par l'expérience et la repense dans son modeste savoir. Et du pur vécu, il accède finalement aux concepts métaphysiques. Sur son balcon, dans les hauteurs limpides des montagnes, face à cette éternité « il voit clair ».

Si la *Montagne magique* représente l'étape de la découverte du concept du Temps, la tétralogie *Joseph et ses Frères*, cette œuvre monumentale est le couronnement, la synthèse et l'aboutissement de sa pensée. Le premier chapitre, qui forme une sorte d'ouverture est une méditation sur le temps et débute par ces paroles : « Profond est le puits du passé. Ne devrait-on pas l'appeler insondable ? »

Le vieux Eliezer, assis au bord d'un puits explique à son élève, le jeune Joseph, la structure du temps et de l'histoire, cette manifestation humaine du temps. *La montagne magique* abondait en spéculations et en dissertations sur le temps, mais dans la tétralogie biblique Thomas Mann introduit un nouveau concept du temps. Jusqu'à présent, il s'agissait du temps individuel, du temps vécu par l'individu, du temps humain. L'histoire biblique et préhistorique, dans laquelle s'inscrivent les événements de la tétralogie, n'est plus à la mesure de

l'homme individuel. Il brasse des générations, se perd dans la pénombre des temps primordiaux et des origines de l'homme. Ce n'est plus le temps progressif de l'occident, de l'homme occidental, ce temps dans lequel les événements se déroulent selon une causalité et une logique bien définies ; l'Orient, où se passe l'histoire de *Joseph et ses frères* ne connaît pas l'historicité, il est a-historique. Aussi, le temps acquiert-il dans la tétralogie une nouvelle dimension. Pour Eliezer penché sur le puits dont il scrute les profondeurs, les nappes superposées des eaux s'identifient aux couches superposées de l'histoire. Tout est là, le passé au fond et le présent plus près, plus haut, sous les dernières couches du devenir du demain. Au temps progressif européen, Thomas Mann oppose dans sa grandiose paraphrase de la Bible, un temps statique, à la diachronie la synchronie. Au temps-fleuve le temps-puits, ce puits qui est comme le réceptacle d'un temps stationnaire et omniprésent. (Ici, Thomas Mann rejoint le concept des cubistes, qui dans leurs compositions tentent cette même expérience du temps immobile.)

Mais la conquête d'un temps-espace, tel qu'il apparaît dans *Joseph et ses frères*, ce temps vertical, appelle une autre découverte. La descente dans les ténèbres de la préhistoire, dans les temps mythiques et archaïques est en même temps une descente dans les profondeurs abyssales de la conscience humaine. Jusqu'à ce que les couches toujours plus profondes de l'Âme humaine se rencontrent avec les niveaux toujours plus reculés de l'histoire, et que le moi archaïque retrouve le temps archaïque pour se fondre avec lui.

Ainsi, par une sorte de mutation le thème de la mort s'affaiblit, se transforme. La forme tempo-

relle et affective de la mort s'est effacée et la forme éternelle et conceptuelle, le temps, prend sa place. Dans la thématique mannienne le temps sera une hypostase de la mort. La mort du Patriarche Jacob, la mort de Rachel, la bien-aimée, ne sont plus une lutte terrifiante et dégradante, un corps à corps avec l'Inconnu terrible, livrée par l'homme, ce combat n'est plus l'anéantissement de l'individu dans un processus physique et chimique, une décomposition malodorante. C'est une cérémonie sacrée, un mystère et un acte symbolique ; toute terreur a disparu. Cette mort se joue sur un autre plan, et l'affectif a cédé la place à une objectivisation métaphysique.

Une paraphrase pleine de virtuosité du thème « temps » est entreprise dans la nouvelle *Lotte à Weimar*. Dans l'espace d'un jour, par le truchement de souvenirs, d'incantations et de narrations se déroulera la vie entière de Goethe. C'est là une curieuse expérimentation, comme si des corps plastiques, dépouillés de leur espace propre étaient projetés sur une surface plane.

Mais les recherches sur le temps ne s'arrêtent pas là. Et si le temps n'est qu'une transmutation de la mort, le temps à son tour subira une nouvelle transformation. Hans Castorp, aux prises avec le phénomène du temps, n'avait-il pas avec une urgence toujours grandissante posé la question des possibilités esthétiques du temps ? Le temps aurait-il un contenu artistique ? Est-il créateur des formes ? Or, c'est dans la musique, dans la forme sonore que se réalise l'expérience du temps, car le temps est immanent à la musique. Et après l'analyse du temps Thomas Mann entreprendra l'analyse de la structure musicale.

La musique a, depuis toujours, joué un rôle

majeur dans l'œuvre de Thomas Mann, et dans les premières nouvelles elle accompagne le thème de la mort.

Nous le savons, l'intérêt principal, celui du sujet au premier degré est essentiellement le phénomène créateur d'une part et l'artiste d'autre part ; mais c'est surtout le musicien, le compositeur qui lui donnera l'occasion de se pencher sur ce problème. Si Aschenbach dans *La mort à Venise* et Tonio Kröger sont des écrivains, il y a par contre toute cette lignée ininterrompue de musiciens que nous présente Mann, pour aboutir finalement dans une œuvre majeure, *Le Docteur Faustus* à une enquête des plus complètes sur l'ensemble du phénomène sonore. Tout y est : analyse structurale, psychologique, historique, jusqu'à l'aspect ontologique de la musique.

Notons toutefois l'intérêt grandissant que montre l'esthétique moderne pour la musique, qui s'introduit sous ses différents aspects tant dans la peinture que dans la littérature. Phénomène qui nous semble riche de signification, et qui mériterait d'être examiné de plus près.

Abandonné depuis le Baroque, l'instrument de musique devient dans la nature morte de la peinture moderne un objet de prédilection. Il remplace fleurs et fruits, pipes et harengs-saurs. Depuis l'époque cubiste de Picasso, en passant par Braque, Chagall, Klee jusqu'à Dufy, pour ne nommer que les plus grands, la peinture se sert de plus en plus de l'instrument de musique comme objet favori. A la même époque, la musique fait son apparition dans la littérature. Pour Romain Rolland — comme pour Werfel — c'est encore et avant tout par une biographie d'un compositeur — réel ou imaginaire — que l'auteur fait incursion dans le monde de la mu-

sique. Chez Proust, ce n'est plus l'individu, le musicien, c'est le phénomène musical en soi. L'analyse du petit thème de la « sonate » de Vinteuil, exécutée au cours des soirées musicales des Verdurins est devenue célèbre. A cette analyse du phénomène sonore, de l'objet du petit thème, s'oppose cet autre passage : l'analyse de l'émotion qu'éprouve Swann, analyse de l'effet esthétique et psychologique de celui qui l'éprouve.

Les analyses d'œuvres musicales que Thomas Mann insère dans ses romans (2) ont émerveillé les musicologues. Il y a des interprétations (3) et des analyses de Wagner — auquel le romancier a dédié une étude magistrale. Il y a celles d'œuvres de Beethoven, de Bach, de tous les grands compositeurs — jusqu'aux modernes : Schönberg —, dans le *Doctor Faustus*. Mais il y a plus. Il y a des analyses de compositions de grandes œuvres musicales — imaginaires, qui nous sont données avec une telle richesse de détails, une telle connaissance technique, une telle entente des lois de la musique, une telle compréhension de sa substance propre, que Heinz Pringsheim (4) et avec lui tant d'autres critiques, ne cessent de s'étonner, et de se demander si en partant de ces descriptions minutieuses d'œuvres imaginaires on ne pourrait pas, par

---

(2) Dans l'histoire de la genèse du *Doctor Faustus*, (Die Entstehung des Doctor Faustus,) Thomas Mann rend hommage à son ami Adorno, musicologue et philosophe, dont le contact fécond et enrichissant les conversations et discussions sur la musique l'ont aidé pendant son travail.

(3) *Leiden und Grösse Richard Wagners* et *Richard Wagner und der Ring* dans le recueil: Adel des Geistes. (Berman Fischer-Verlag).

(4) Heinz Pringsheim, *Thomas Mann und die Musik*; Schweizerische Musikzeitung, 7/8, juillet 1955.

un étrange renversement de l'analyse à l'œuvre et non de l'œuvre à son analyse, les écrire.

Mais un emprunt bien plus important sera fait au monde de la musique lorsque celle-ci prêtera ses lois propres, sa composition, voir sa structure à l'œuvre littéraire (5).

André Gide ne connaissait-il pas *Les Buddenbrooks*, lorsqu'il se demande dans *Les Faux Monnayeurs* pourquoi un roman ne se construirait pas selon le schéma de composition d'une fugue ? Le titre même *Point et contrepoint* de Huxley annonce la composition fuguée du roman tout en y insérant une des plus belles analyses qu'il y ait d'une œuvre de Bach (6).

Mais depuis *Les Buddenbrooks* Thomas Mann avait élaboré ce procédé avec autorité, et ce sera lui qui, à notre connaissance, emploiera pour la première fois la composition musicale, en l'occurrence celle de la fugue, pour une œuvre littéraire (7). En effet *Les Buddenbrooks* sont jusqu'au dernier détail une fugue à trois voix : la décadence d'une classe sociale, la décadence d'une famille, la déchéance d'un homme. Ces trois voix d'un même thème, indépendantes et pourtant rigoureusement maintenues dans l'architecture de l'œuvre, se superposent, se combinent, se fuient et se reprennent d'après les lois propres de la fugue. L'emploi si fréquent du « Leitmotif » emprunté à Wagner n'est qu'un élément mineur, mais non moins significatif.

Pourtant, si une composition en contrepoint, une composition fuguée peut être encore plus ri-

(5) Hilde Zaloscer, *De la Composition musicale dans les Oeuvres Littéraires*, Rythmes, No. 2, 1953, Alexandrie.

(6) Il s'agit vraisemblablement de la suite No. 2 en Si mineur.

(7) *Les Buddenbrooks* ont paru en 1900.

goureuse que celle des *Buddenbrooks*, c'est bien celle du *Doctor Faustus* (8). La tragédie de l'Allemagne Nazie, de cette Allemagne qui, oublieuse de toutes les valeurs humanistes et humaines, s'adonne aux forces destructives et irrationnelles du subconscient est traitée parallèlement avec le drame du compositeur Adrian Leverkühn, qui pour atteindre au génie créateur, signe, Faust moderne, un pacte avec le diable. Pour atteindre à l'inspiration il vend son âme aux démons, au démoniaque. La troisième voix du thème a comme personnage principal le phénomène musical en soi. Chaque voix appartient à un niveau du temps différent. Le temps du Faust historique, le XVème siècle, le temps d'avant guerre d'Adrian Leverkühn, le temps du témoin : l'Allemagne Nazie et sa destruction.

Mais voilà qu'après avoir analysé l'œuvre musicale, après avoir emprunté à la musique sa structure, Thomas Mann procède à une nouvelle enquête. Il s'interroge sur le contenu affectif de la musique. D'abord ce n'était que le côté romantique où, sous l'influence wagnérienne, la musique et la mort étaient étroitement liées. Mais déjà elle affir-

---

(8) Hilde Zaloscer, *Le Doctor Faustus et ses modèles*, (La Revue du Caire, Mai 1953, No. 160). Thomas Mann use d'un procédé très personnel et riche en possibilités. Une œuvre d'art déjà existante est reprise et réemployée dans le médium propre de l'écrivain et rendu à une nouvelle existence artistique. Ainsi les personnages du *Doctor Faustus* ont été peints par Dürer, Holbein, et d'autres avant de revivre dans l'œuvre du romancier et d'y accéder à un nouveau destin. Les personnages de *Joseph et ses Frères* se trouvent actuellement dans le Musée d'Art Egyptien au Caire. Combien d'autres y figurent que nous n'avons pas pu identifier. De même des œuvres musicales seront transposées tout en gardant leur contenu et leur expression propre.

me son côté inquiétant. Dans *La mort à Venise* c'est un musicien ambulancier, qui tout en jouant sur son orgue de barbarie un air gai, obscène et infâme, introduira la mort, le choléra, qui sévit dans la ville, dans l'hôtel où habitent les héros. *Tristan* en s'appuyant sur l'opéra de Wagner unit une fois de plus la musique à la mort. C'est en jouant cette musique exaltante et morbide, le *Liebestod* d'Isolde, ce chant nuptial de la mort, que meurt l'héroïne, trop faible pour résister au pathétique destructif de cette musique. C'est toujours sous l'influence de la musique que s'achève le destin du *Petit Monsieur Friedemann*. *Sang réservé*, œuvre étrange et équivoque, est la transposition — procédé si cher à Mann — du motif de l'inceste des dieux germaniques, du *Siegfried* de Wagner, transféré dans le milieu bourgeois de Berlin. Partout la musique joue son rôle catalyseur, à moins qu'en les libérant elle ne déchaîne les passions des hommes. C'est dans la musique que s'achève le destin de la vieille famille des *Buddenbrooks*. Encore une fois l'analyse d'une musique trouble et morbide, composée par Hanno, ce dernier rejeton trop faible pour vivre la vie saine et active de ses aïeux, accompagne la fin de cette famille arrivée à son terme.

Jusqu'ici la musique que l'auteur, dans un concept romantique lie à la mort, se manifeste avant tout par son effet sur l'individu. Thomas Mann s'attaque enfin à la musique en tant que manifestation d'une civilisation, d'un génie particulier. Car elle reflète une attitude humaine, une *Weatanschauung*. Il s'agit de saisir dans son effet psychologique sa réalité propre.

Déjà dans *La montagne magique*, Settembrini, le représentant des valeurs humanistes, expose le côté démoniaque de la musique, mettant en garde

son attentif disciple Castorp contre cette force incontrôlable, et son emprise sur l'âme. Thomas Mann ne lâche pas prise. Ce phénomène inquiétant l'occupe et le préoccupe. Il y a dans la musique un côté dangereux et néfaste, elle appartient aux couches insondables de l'homme, elle sort des profondeurs qui se dérobent au contrôle de la raison. On comprendra alors pourquoi en analysant et en exposant la déchéance morale de l'Allemagne Nazie, en faisant son procès, Thomas Mann prend comme symbole des tendances irrationnelles propre à l'Allemagne, la musique et son créateur : un compositeur. Dans une antithèse, Thomas Mann croit saisir et sauver la musique et ses deux possibilités : musique cultuelle et musique culturelle. La musique cultuelle, c'est la musique primitive des tams-tams au rythme enivrant et obsédant, c'est le déchaînement orgiaque des danses et chants primitifs. La fugue architecturée endigue par des lois sévères le flot désordonné porté par le rythme seul. C'est donc avec Bach que commence la musique dite culturelle, la musique « domptée » (9).

Mais l'enquête de Thomas Mann sur la musique ne se termine pas là, elle ne lui a pas encore livré son secret tout entier. L'interrogation continue, et le mène sur un nouveau plan. Hans Castorp

---

(9) L'effet néfaste de la musique qui libère les instincts destructeurs et affaiblit les lois de la civilisation, a déjà été traité, dans le même esprit par Tolstoi dans la *Sonate à Kreutzer*. Non seulement le couple adultère joue cette musique exaltante et si sensuelle de Beethoven, mais c'est sous l'effet de cette musique que le mari commettra son crime. La musique joue un rôle actif, néfaste, c'est elle en réalité qui est coupable du meurtre. Plusieurs affirmations du Tolstoi « évangélisé » insisteront sur le côté dangereux de l'art et en particulier de la musique.

dans *La montagne magique* ne s'était-il pas demandé si le temps peut accéder à la forme ? En s'attaquant finalement aux problèmes propres de la musique, à ses fondements mêmes, à son essence, Thomas Mann découvre la réponse à la question de Hans Castorp. N'avait-il pas demandé si le temps avait un contenu esthétique, voire formel ? Mais comment le pur vécu pourrait-il accéder au monde des formes ? Or, voilà que le temps vécu est immanent à la forme sonore. La musique est expérience et expression du temps. Le temps se réalise, se manifeste dans la musique. Thomas Mann est arrivé à la fin de son enquête. L'analyse de la structure musicale a révélé que l'œuvre musicale englobe toujours un fragment de la durée vivante. Et le devenir musical, le développement d'un thème comme le devenir réel de la conscience, reposent sur une analogie, qui est analogie dans le successif. Et c'est en définitive un devenir, une fin qui donne un sens au temps musical comme à la durée vécue. Car, comme le dit d'une manière pénétrante Gisèle Brelet<sup>(10)</sup> la pensée musicale se trouve soumise à deux groupes de catégories : la catégorie harmonieuse et la catégorie temporelle.

Ainsi, à la fin de cette enquête, il s'avère que la forme temporelle de l'œuvre musicale se confond avec la durée intérieure de son créateur, elle est l'expression de la durée vécue par sa conscience. Comme celle-ci, elle renferme un devenir qui naît et qui s'achève ; le temps musical sera donc le point de rencontre de la durée psychologique et du temps objectif coulé dans une forme.

Est-ce une coïncidence ou une allusion cachée,

---

(10) Gisèle Brelet, *Esthétique et création musicale*, (Presses universitaires de France.)

une intension riche de sous-entendus qui pousse Thomas Mann à faire coïncider d'une manière si frappante l'analyse que Eliezer donne du temps-puits de ce temps statique au couches superposées et qui remplace les succédanés du temps classique, du temps-fleuve avec l'analyse qu'Adrian Leverkühn donne de la musique du contre-point l'opposant à la musique harmonique. Comme celle-ci le temps s'écoule horizontalement, comme celle-là le temps simultanément se structure en couches verticalement superposées. Et dans les deux, il y a rencontre, où se dessine une « polyphonie ».

En définitive la musique serait donc cette forme esthétique du temporel que postulait Hans Castorp. Une musicalité immanente habite la forme du temporel, c'est elle qui donne à l'œuvre sa chair, sa réalité vivante. En prêtant à l'œuvre sa durée intime, le créateur fait adhérer la forme musicale à son expérience temporelle. Car en définitive l'esthétique doit admettre le droit du vécu, mais d'un vécu dont la forme est condition.

Ainsi Mort, Temps, Musique, trois thèmes intimement liés, apparemment interchangeables ou plutôt variations sur un thème unique ne sont que des aspects différents d'une même modulation, trois hypostases.

Sous la forme où il nie toute forme, où il n'est plus que de l'amorphe pur, dans l'expérience de la mort, le temps est subi par l'homme ; il accède à sa forme conceptuelle sous la notion d'un temps pur qui est pure durée, pour finalement aboutir par un acte créateur et libre, au domaine de l'art ; il prend alors la forme structurée de la musique.

**Hilde Zaloscer**

# La Revue du Caire

---

DIRECTION ET ADMINISTRATION

3, Rue Dr. Abdel Hamid Saïd — Le Caire  
Tél. 41586

---

## LE NUMERO : 20 Piastres

---

Abonnement pour l'Égypte : Un An ..... P.T. 200  
Abonnement pour l'Étranger : Un An ..... P.T. 225

---

### Représentants à l'Étranger:

#### FRANCE

Prix du Numéro ..... 240 frs.  
Abonnement un An ..... 2400 frs.

#### ETATS-UNIS

**STECHELT HAFNER, INC.**, 31, East 10th Street,  
New-York 3 (N.Y.)

Abonnement un An ..... \$ 8

#### CANADA

**PERIODICA**, 5012, avenue Papineau, Montréal 34,  
Canada.

Abonnement un An ..... \$ 8

#### VIET-NAM

**FRANCE-ASIE**, 93, rue d'Ormay, Saïgon.

ON S'ABONNE SANS FORMALITES CHEZ TOUS  
NOS REPRESENTANTS.

---

N.B. — Les Bureaux de la Revue sont ouverts tous les jours  
de 10 heures à 12 heures.

**VOYAGEZ MIEUX**

Par



LEBANESE  
INTERNATIONAL  
AIRWAYS

Via  
**MILAN  
PARIS  
BRUXELLES  
ET TOUT LE  
MOYEN ORIENT**



**EN SUPER DC-6-B**

*Nouvelle Organisation - Confort  
inégalé - Plats exquis servis avec  
la traditionnelle courtoisie Orientale.  
Pilotes Expérimentés.*

Renseignements :

DANS LE MOYEN ORIENT VOTRE AGENT DE VOYAGE

OU EN EGYPTE AUPRÈS DES AGENTS GÉNÉRAUX :

**SABENA**

