

LA REVUE DU CAIRE

Fondée en 1938
Vol. XXXX, No. 212

A V R I L
1 9 5 8

DIRECTEUR :
Alexandre Papadopoulos

TEWFIK EL HAKIM ET SON ŒUVRE

Dans la renaissance littéraire qui a ranimé le souffle créateur de l'Égypte depuis le début de ce siècle, Tewfik El Hakim, bien qu'il n'ait commencé à écrire qu'après 1920, occupe une place de premier plan.

Tewfik El Hakim est aujourd'hui le plus commenté et le plus traduit des écrivains égyptiens. Ses œuvres ont été publiées en français, en anglais, en russe, en allemand, en espagnol, en italien. Ses pièces ont été jouées à Londres, à Paris, à Palerme, à Stockholm, à Salzbourg. Son roman, *Le Journal d'un Substitut de Campagne*, a été classé aux États-Unis, par un important mensuel littéraire, parmi les soixante meilleures œuvres mondiales parues entre 1920 et 1950.

Pour replacer en quelques mots son œuvre dans son cadre historique, rappelons que Chawky, Hafez et Moutran, trois grands poètes aux dons magnifiques et divers ont créé, au tournant de ce siècle, la poésie arabe moderne en Égypte, suivis

N.D.L.R. — Cette étude sert d'introduction à la pièce de théâtre de Tewfik El Hakim : **Pour notre Terre**, qui est sur le point de paraître aux éditions de « La Revue du Caire ».

par toute une cohorte d'autres poètes parmi lesquels Choucri, El Mazni, Abbas El Ackad. La renaissance poétique s'est développée rapidement et avec beaucoup de vigueur, mais la prose n'a pas connu en ses débuts cette rencontre de génies et de talents qui avait favorisé la poésie. D'abord limitée aux traductions des romans et du théâtre étrangers, français surtout, et à la littérature grecque ancienne, la prose s'est contentée d'essais religieux, historiques ou philosophiques, tels que ceux d'Afghani, Mohamed Abdou, Loutfy El Sayed. Plus tard, la prose arabe contemporaine s'essaye au récit historique ou folklorique avec Manfalouti, Zeydan, Ramzi, Mohamed Teymour, Mohamed Hussein Heykal, El Mazni. Il appartenait cependant à Taha Hussein de l'illustrer par un style prestigieux allié à une pensée moderne, dans une série d'œuvres de critique, des essais historiques ou philosophiques et enfin par des romans comme *Le Livre des Jours*, qui ont marqué toute sa génération.

C'est dans ce vaste mouvement que s'insère l'œuvre de Tewfik El Hakim et c'est à lui qu'appartiendra l'honneur de créer, pour la première fois dans l'histoire de la littérature arabe, un théâtre en prose réellement original et de donner une nouvelle impulsion au roman, autant par la qualité de la construction et du style que par le choix des sujets puisés dans la réalité nationale et sociale de l'Égypte.



Tewfik El Hakim est né à Alexandrie en 1898, selon ses biographes, en 1902 d'après ses dires, dans une famille de la bourgeoisie égyptienne. Son père, substitut de campagne à l'époque de sa naissance,

ne se trouvait même pas à Alexandrie, retenu par ces fonctions tyranniques que Tewfik El Hakim décrira plus tard avec tant de force et d'humour. Mais le père de l'auteur ne songeait pas à quitter la carrière, et il allait devenir magistrat, puis conseiller à la cour. Sans doute aimait-il ses fonctions malgré leurs servitudes, puisqu'il a tellement tenu à ce que son fils suive ses pas. Celui-ci, dès son jeune âge, montrait pourtant qu'il n'était pas sourd à l'appel d'autres voix. Il avait fait la connaissance des milieux artistes sous l'aspect peu recommandable des acteurs de théâtres ambulants, voire de saltimbanques, qui donnaient des représentations dans les villes de province. Ce milieu bohème, les feux de la rampe, le monde artificiel des costumes, des décors et des fards, exercèrent sur la vive imagination du jeune garçon une attirance irrésistible qui lui faisait délaisser ses études et courir auprès de ses nouveaux camarades. Ces fréquentations ne furent pas du goût de ses parents, qui ne pouvaient imaginer, bien sûr, que ces pauvres acteurs, dans leurs misérables costumes, s'agitant sur des tréteaux de fortune, avaient ouvert à leur fils une fenêtre sur le paradis de l'art, que ces funambules lui avaient transmis par dessus la rampe un message somptueux, allumé en lui le feu d'une vocation qui allait produire tant de chefs-d'œuvres. Vertement rabroué sans doute, et bien souvent, pour ce penchant bizarre chez un jeune homme de famille honorable — quelle idée de fréquenter des bohémiens aux mœurs douteuses ! — il se remit bon gré, mal gré, aux études « sérieuses », et finit par décrocher sa licence en droit à l'université du Caire en 1924. Dès 1918 pourtant, il avait écrit sa première pièce et en 1924 on joue déjà au théâtre des productions auxquelles il collabore. Ses parents ne peuvent plus interdire à

ce grand jeune homme la fréquentation des milieux théâtraux de la capitale, qu'ils attribuent, sans doute, à quelque perversion morale !

En ces années qui marquaient la fin de la guerre de 1914, l'Égypte moderne traverse une période cruciale de son histoire, qui va changer son avenir et marquer profondément toute la jeunesse de l'époque. La Révolution nationale de 1919-22 avait été l'aboutissement de tout un siècle de progrès, de la modernisation du pays dans tous les domaines, et de son ouverture aux idées qui n'ont cessé de fermenter en Europe depuis la Révolution française jusqu'à la Révolution russe. Le principe des nationalités, les idées de démocratie politique et sociale, avaient largement pénétré en Égypte par l'intermédiaire de toute l'élite égyptienne cultivée en France. Les Alliés, vainqueurs de la guerre de 1914, avaient fait toutes sortes de promesses basées sur la liberté des peuples à disposer d'eux-mêmes afin d'attirer l'Égypte dans la lutte contre les Turcs. Les quatorze points de Wilson avaient été proclamés. Le peuple égyptien avait, d'ailleurs, sourdement pris conscience de lui-même et de ses intérêts, opposés à ceux de la maison régnante et de l'aristocratie turque, dès l'époque de la révolution d'Orabi en 1881. Toute la renaissance littéraire et intellectuelle, depuis Afghani et Mohamed Abdou jusqu'à Moustapha Kamel et Loutfi El Sayed, l'*Ustaz al guil*, le « Maître du siècle », qui défendait tous les jours dans son journal *Al Garida* les principes de liberté, de nationalité et surtout la nécessité d'une pensée rationnelle et laïque, avait contribué à préparer cette révolution nationale.

La bourgeoisie égyptienne, voire les fellahs, s'étaient d'autre part considérablement enrichis au cours de la guerre de 14 grâce aux cours astrono-

miques atteints par le coton. L'industrialisation avait commencé et des grèves avaient eu lieu dès 1899. Tout ceci a permis à la bourgeoisie égyptienne de prendre conscience de sa force et, menant le peuple, d'aller proclamer ses revendications d'abord à Sir Reginald Wingate dès le 13 novembre 1918, puis à la Conférence de la Paix de Versailles, devant Clémenceau, Wilson et Loyd George. L'Angleterre réagit brutalement en puissance coloniale et le 8 mars 1919 exile à Malte le leader Saad Zaghloul et trois de ses compagnons qui menaient la « délégation », le « Wafd ». C'est le lendemain même que se déclenche la Révolution nationale contre l'occupant, qui devait aboutir, après un nouvel exil aux Seychelles, à la reconnaissance du royaume d'Égypte sous la couronne de descendants de Mohamed Ali, par la déclaration du 22 février 1922.

C'est au cours de cette période bouleversée, où la flamme du nationalisme flambait dans les rues du Caire et, comme toujours en Égypte, surtout parmi les étudiants, que Tewfik El Hakim a fait son droit. Or cette époque exaltante a constitué aussi l'âge d'or du théâtre en Égypte qu'illustraient alors les troupes de Naguib El Rihani, d'Ali Kassar, de Zaki Okacha et des écrivains comme Amin Sedky, des compositeurs comme Sayed Darwiche. Un genre de comédie populaire accompagnée de chants, de danse et de musique s'était formé, qui connaissait un succès prodigieux. « Les événements politiques qui amenèrent l'exil du leader Saad Zaghloul et de ses compagnons et la révolution nationale de 1919 eurent de grandes répercussions sur le théâtre populaire. Celui-ci saisit l'occasion pour introduire des allusions voilées à la situation et un ton patriote aux chants. Ces chansons étaient ensuite fredonnées dans les rues. Le théâtre populaire de cette

époque a ainsi servi la cause politique du pays » (1)

C'est dans cette atmosphère d'exaltation patriotique, de lutte politique et de richesse théâtrale populaire, que le jeune Tewfik El Hakim traverse les années peut-être les plus importantes de la vie, celles qui vont de 18 à 25 ans. Il en sera profondément marqué tant dans son amour du théâtre, qui se trouve définitivement enraciné et pousse déjà en lui comme une plante vigoureuse, que dans la tendance à un réalisme national qui lui inspirera son premier roman : *L'Ame retrouvée* (1933). Bien mieux, Tewfik El Hakim collabore durant cette période à des pièces avec les troupes à la mode, donne des idées, écrit des dialogues sans les signer de son nom de famille. Il apprend ainsi son métier d'auteur dramatique, en contact continu avec les acteurs les plus expérimentés et à la lumière des nécessités de la scène, qui se traduisent tout de suite par le succès ou par l'échec.

Sa première pièce, composée en 1918, s'appelle *L'Hôte indésirable*. Il s'agit évidemment de l'Angleterre qui est l'invitée que personne n'a priée de venir et qui se refuse à quitter la maison. La pièce est interdite par la censure et ne peut même pas être jouée. Trois autres pièces, écrites pour la troupe Zaki Okacha, seront par contre montées, mais non publiées : *Le Fiancé*, jouée en 1924, *La femme moderne*, en 1926 et une opérette, *Ali Baba*, en 1926 également.

Pourtant son père, en bon magistrat qu'il était, ne sait distinguer dans cette attirance irrésistible pour les milieux du théâtre, — qui se prolongeait décidément au delà de toute mesure ! — autre chose

(1) Abdél Rahman Sedky : Le théâtre arabe, in *Cinquante ans de Littérature égyptienne*, La Revue du Caire, 1953.

que de la dissipation. Il ne sait pas deviner combien profond est cet amour et sur quel plan à la fois ascétique et éternel il se situe. Comme tous les parents, il est aveugle au talent de son fils. Aussi, pour l'arracher à ces fréquentations, l'envoie-t-il à Paris continuer ses études de Droit et préparer le doctorat. Il ne se doutait pas qu'il tombait de Charybde en Scylla ! Le jeune homme ne s'est pas plutôt installé à Paris et inscrit à la Faculté qu'il s'oriente, comme une aiguille aimantée, vers les milieux de la bohème artistique et littéraire, les cafés que fréquentent les acteurs, et ses pas le mènent plus souvent aux théâtres du Boulevard, à Montparnasse ou à Montmartre, qu'aux amphithéâtres de la Sorbonne. Trois années passent, de 1924 à 1927, avant que son père n'abandonne l'espoir de le voir Docteur en Droit, trois années au cours desquelles le jeune homme « perdit son temps » à lire toute la littérature contemporaine ou ancienne, à assouplir son intelligence, à aiguïser son sens de la répartie, dans les conversations avec la bohème la plus spirituelle du monde, à polir enfin son goût dans les théâtres de Paris.

Mais tout a une fin : un jour le père, déçu, renonce à l'envoi de subsides si mal employés et de guerre lasse, rappelle son fils en Egypte. Il n'abandonne pourtant pas l'espoir de lui voir suivre la carrière dont il avait lui-même gravi les échelons. Aussi retrouvons-nous entre 1927 et 29 Tewfik El Hakim comme attaché au Parquet mixte d'Alexandrie. C'était là un poste agréable, dans la seconde capitale, brillante et mondaine, où Tewfik El Hakim n'a pas dû se sentir perdu. Puis vient sa nomination comme substitut auprès des tribunaux nationaux, en 1929.

C'est au cours des quatre années suivantes que

le jeune homme va vraiment connaître l'Égypte, non plus la belle façade bourgeoise et moderne du Caire ou d'Alexandrie mais la société obtuse de la petite bourgeoisie des chefs-lieux de province comme Tantah, Damanhour, Dessouk, Faraskour, où il est successivement en poste, et, autour de ces centres surtout, la campagne, la vaste et plate campagne égyptienne avec son innombrable population laborieuse de paysans qui pousse du limon du Nil, comme des plantes de la même couleur que la terre qui les porte. C'est pour lui la révélation de la misère extrême de ces gens, de leurs passions frustes et violentes mais aussi de leur gentillesse, de la gaîté et de la poésie qui les habitent comme un don du ciel et qui seules rendent leur existence supportable. Il mesure le mur d'incompréhension qui sépare la population des fellahs, vivant à une époque antérieure, à un rythme différent, des fonctionnaires et des citadins, chargés comme lui de leur appliquer des lois inspirées du code Napoléon, auxquelles ils ne comprennent rien. Bien entendu, personne ne se préoccupe de les aider dans leur misère. C'est au cours de cette période de sa vie que l'écrivain amasse ces notations sur la vie des paysans, sur leurs coutumes, sur leur parler et leurs superstitions, sur l'incurie ou l'indifférence des fonctionnaires et la rapacité des riches propriétaires terriens, qu'il utilisera dans le *Journal d'un Substitut de Campagne* (1937), dans de nombreux contes, dans le magnifique recueil intitulé *Souvenirs d'Art et de Justice* (1953) ⁽¹⁾, enfin dans la dernière de ses œuvres, *Pour notre Terre* (1957).

Au bout de quatre ans de ce travail qu'il dé-

(1) Voir La Revue du Caire, Nos. de février 1955 à Juin 1956.

teste, mais dont il aperçoit aussi les côtés humoristiques, voire poétiques, Tewfik El Hakim a amassé toutes les connaissances sur son pays et son peuple qu'il était susceptible d'y puiser. Les malheurs et la misère qui l'entourent le dépriment sans plus lui être utiles. Il a soif de retourner dans des milieux civilisés, et il sent que c'est dans la capitale seulement qu'il pourra agir sur l'opinion publique par ses œuvres et ses articles. Aussi demande-t-il son transfert au Ministère de l'Instruction Publique. Durant ces années, son activité littéraire s'est développée malgré l'atmosphère où il vit, et il vient de publier *La Caverne des Songes* (1933), sa première pièce philosophique, qui suscite justement de nombreuses controverses.

Le Procureur Général ayant appris qu'un de ses subordonnés se trouve à l'origine de tout ce bruit fait autour d'une œuvre littéraire et lui suggérant, au cours d'une rencontre, qu'il eût été préférable qu'il se fût illustré par un ouvrage de Droit, Tewfik El Hakim saisit l'occasion pour lui répondre que c'est justement pour que sa vie littéraire et les répercussions qu'elle pouvait soulever n'affectent plus la magistrature qu'il demande son transfert au Ministère de l'Instruction Publique.

Ce n'est qu'à l'âge de 36 ans que prenait fin, ainsi, ce long duel entre les tendances profondes de l'écrivain et ces fameuses études et cette carrière juridiques que son père avait tellement tenu à lui faire suivre. Son talent littéraire et ses dons créateurs qui s'affirment alors avec éclat tranchent le débat et s'ils vont encore le gêner bien souvent dans sa carrière de fonctionnaire, ils sauront aussi lui en faciliter le couronnement.

Nommé Directeur des enquêtes au Ministère de l'Instruction Publique en 1934, — poste semi-

juridique encore ! — l'écrivain est transféré en 1939, à la suite du retentissement causé par son roman *Le Journal d'un Substitut de Campagne*, au Ministère des Affaires Sociales, qui vient d'être créé, en partie à la suite des remous provoqués dans la presse par ce livre, qui exposait pour la première fois avec sincérité les conditions sociales des paysans. Il y est nommé Directeur du Département des Orientations Sociales, qui lui-même est à l'origine du ministère actuel de l'Orientation Nationale. Au cours de sa carrière de fonctionnaire, Tewfik El Hakim est bien souvent en butte aux vexations de ses supérieurs, à cause de ses œuvres et des articles où il attaquait tous les partis sans distinction. Plusieurs fois il est menacé de révocation et traduit devant des Conseils de discipline. Mais comme les dirigeants craignent l'opinion publique et que l'écrivain compte de nombreux partisans dans la presse, on se contente de couper son traitement d'un demi mois, ce qui, d'après le règlement, est alors au pouvoir du Ministre.

En 1943, ne pouvant plus supporter les entraves à sa liberté et les vexations que lui impose sa situation de fonctionnaire, il présente sa démission du Service pour devenir enfin un homme libre de s'exprimer comme il l'entend. Il acceptera cependant, bien plus tard, en 1951, la fonction de Directeur Général de la Bibliothèque Nationale, poste qui lui laisse toute liberté d'écrire comme il l'entend, dans une atmosphère propice. Enfin, lors de la création du Conseil Supérieur des Lettres et des Arts en 1956, il est nommé membre permanent du Conseil Supérieur, fonction qu'il occupe actuellement.

La vie privée, les amours, les passions, le sport ou quelque « hobby » ne semblent pas avoir tenu

une grande place dans son existence, tout entière consacrée à la littérature, au théâtre et au journalisme, dans les loisirs que lui laissait sa carrière de fonctionnaire. Homme calme et rangé, aimant les cafés et la compagnie des amis qui l'y rejoignent dans l'après-midi, peut-être peut-on considérer comme un violon d'Ingres sa canne et son béret inséparables et comme un sport la pratique ostentatoire de l'avarice !

Il ne s'est pas non plus occupé directement de politique, soit en militant dans un parti, soit en se présentant à la députation, ni même écrit d'articles politiques au sens propre du terme. Il s'est contenté de dénoncer indirectement mais d'autant plus profondément par ses articles littéraires, écrits avec beaucoup d'humour, tous les partis politiques et la fausse démocratie qui régnait en Egypte depuis qu'en 1922 s'étaient terminés les jours héroïques de la Révolution. Cette démocratie permettait aux professionnels de la politique de cueillir de nombreux fruits délicieux à *L'Arbre du Pouvoir* : c'est le titre du volume où sont réunis en 1945 les articles qui dénonçaient ces abus. Tewfik El Hakim pose aussi le problème du pouvoir dans une délicieuse pièce de théâtre inspirée d'Aristophane, et qui s'intitule *Praxagora* (1939). Mais c'est plus profondément que des œuvres comme *Le Journal d'un Substitut de Campagne*, de nombreux contes, le *Théâtre Social* (1950) qui comprend 21 pièces, un recueil comme *Souvenirs d'Art et de Justice*, ou encore la pièce que nous avons devant nous ⁽¹⁾ vont chercher les causes du mal, dans les conditions sociales et économiques qui sont pour la première fois dépeintes avec un réalisme tout pénétré de compassion, d'humour

(1) *Pour notre terre.*

et de poésie, parce que l'humour et la poésie sont au même titre que la misère, inséparables de la campagne égyptienne.

Tewfik El Hakim, qui longtemps a fait profession de misogynie dans ses articles humoristiques et plaisanté le mouvement féministe égyptien et le pouvoir des femmes, notamment dans *Praxagora*, a fini par se marier en 1946. Mariage heureux et tranquille qui lui a fait goûter aussitôt les joies de la paternité, par un garçon et une fille qui en sont issus.



L'œuvre de Tewfik El Hakim est toute en contrastes. Elle frappe à la fois par le réalisme des détails et par la profondeur des symboles philosophiques, par son humour et par la délicatesse de sa poésie, par un modernisme puisé pourtant aux classiques, par le constant frémissement de la vie et l'évasion de l'Art.

Car Tewfik El Hakim est par dessus tout un artiste, il est non seulement le plus artiste des écrivains égyptiens, mais peut-être un des plus artistes des grands écrivains actuels dans le monde. Il a gardé de la fréquentation des anciens Grecs le respect du travail bien fait et l'amour d'un théâtre qui met en scène le destin de l'homme à travers une anecdote symbolique, traitée pourtant dans le détail avec beaucoup de réalisme à la fois psychologique, historique, politique et social. Il a su retrouver quelque chose de l'humour et de l'esprit étincelant d'Aristophane et de la poésie tragique d'Euripide ou de Sophocle. Il a surtout rencontré souvent cet équilibre souverain entre tant d'éléments divers, les uns puisés à la vie, d'autres à l'imagination,

d'autres à la sensibilité ou à la passion, mais qu'ordonne toujours le symbole et qui laisse enfin la pensée maîtresse de la scène, après la mort ou l'échec des héros et le départ des acteurs. Ce n'est pas seulement dans ses pièces écrites sur des thèmes antiques, *Pygmalion*, *Praxagora*, *Œdipe-Roi*, que Tewfik El Hakim témoigne de ces qualités. Ayant assimilé le secret de fabrication des Grecs, il a su l'appliquer à de nouveaux sujets et créer de nouveaux symboles. La littérature orientale de la grande époque, des *Mille et une Nuits* à la poésie de Jelal El Din Roumi, en passant par Abou Nawas ou Moutanabbi, et la littérature européenne de Shakespeare et Racine à Maeterlink, Ibsen, Giraudoux, Pirandello ou Cocteau, se sont également fondues dans sa personnalité d'artiste pour donner des pièces où l'équilibre et la préoccupation du beau des grands maîtres de la Grèce demeurent.

Pourtant, malgré ce souci d'art et d'art classique, comme de symboles éternels, il y a chez Tewfik El Hakim un sens aigu de la *modernité*. Ce climat est rendu sensible autant par le réalisme psychologique qui fait sentir l'acquis de toute la culture contemporaine et notamment de la psychanalyse, que par les raffinements et la complexité artistiques, jouant sur plusieurs plans, avec parfois des discordances voulues, qui donnent à ses pièces une allure quelque peu sophistiquée.

Mais l'art ne s'oppose nullement à la vie pour Tewfik El Hakim. Au contraire, il permet de lui faire rendre un son plein et authentique avec tous les échos et toutes les résonnances qu'elle comporte, ou plutôt avec celles que l'artiste choisit comme significatives. Dans *Le Journal d'un Substitut de Campagne*, la description réaliste de la condition des paysans s'entrelace à une intrigue policière,

dont on ne connaîtra pas l'énigme, comme à la mystérieuse poésie d'un vagabond un peu fou, le Cheikh Asfour qui chante sa belle. Ces fils entremêlés, l'écrivain les tresse savamment en artiste pour donner une image impressionniste plus totale des réalités de la campagne égyptienne, telle qu'il la voit, où, à côté de la misère des paysans qu'il dénonce, existe aussi cet aspect poétique et mystérieux et ces crimes dont, il le sait mieux que personne, on ne perce pas toujours le secret.

Shéhérazade est, peut-être, au théâtre l'œuvre artistique la plus accomplie de Tewfik El Hakim. L'auteur imagine ce qui se passe au lendemain de ces Mille et une Nuits, au cours desquelles la princesse a promené le Roi à travers tous les pays, toutes les classes sociales, lui a montré les mœurs et les coutumes les plus diverses, bref lui a raconté toute la réalité du monde.

« Ce spectaculaire voyage a été transposé par l'auteur contemporain sur le plan spirituel et c'est l'âme même du Roi qui évolue d'étape en étape.

« Esclave de ses désirs, Shéhrazayar exige que chaque nuit lui soit livrée une vierge qui devra périr à l'aube. Tel était Shéhrazayar le soir où Shéhérazade lui fut amenée. (.....) Eveil de l'amour ! Ce sensuel est devenu sentimental ! Mais la flamme ardente elle-même ne tardera pas à devenir, en se purifiant, une pâle lumière douce et sereine. Le Sultan ne se fie plus au sentiment, il tend à la connaissance. Il ne veut plus s'en tenir au transitoire. Il est hanté par le souci du transcendant, de l'absolu.

« Ces trois étapes psychologiques de la vie de Shéhrazayar, qui s'espacent largement dans le temps, le dramaturge a réussi par un heureux aménagement, à les porter simultanément sur les planches,

en les incarnant en trois personnages. Le premier c'est un esclave nègre, laid et abject, qui symbolise l'appétit physique. (...) Le second, le jeune vizir sentimental amoureux de Shéhérazade. (...) Le troisième c'est justement Shéhrayar dans sa dernière phase. (...) Quant à Shéhérazade, c'est la nature même. Rien d'élevé ni de bas pour elle. Telle la nature, Shéhérazade se présente à eux trois ; et chacun n'y voit que sa propre image. » (1)

Shéhérazade a été jouée à la Radio de la BBC par Sir John Gielgud et Margaret Leighton et le *Times* du 22 mars 1955 écrivait dans un article très élogieux : « ..., son mélange d'humour, de rêverie métaphysique et de profonde humilité devant les mystères que la pièce explore, ont constitué pour ceux qui l'ont écoutée une expérience exceptionnelle. » La pièce a été jouée à Paris et Alexandre Arnoux écrivait : « Tewfik El Hakim, poète et dramaturge a tracé ce grand sujet, qui touche à l'essentiel de l'homme, de ses espérances et de ses désespoirs, avec une force intérieure inépuisable... »

Cependant, comme tout véritable artiste, Tewfik El Hakim sait adapter la qualité de l'art aux exigences du sujet et, dans *L'Ame retrouvée*, dans ses contes, dans les *Souvenirs sur l'Art et la Justice*, dans ses comédies, l'art, toujours présent dans la construction de l'œuvre et dans le style, passe presque inaperçu, laissant l'apparence d'une image purement réaliste. C'est aussi le cas de *Pour notre Terre*. Ici, l'écrivain a même tenté l'expérience d'utiliser une langue entièrement populaire, mais qui obéisse pourtant à la grammaire de l'arabe clas-

(1) Abdel Rahman Sidky : Le Théâtre arabe, dans *Cinquante ans de Littérature égyptienne*, numéro spécial de *La Revue du Caire*, p. 184, 185.

sique. Voilà un exemple d'art dissimulé qui permet de projeter en avant la réalité dans toute sa saveur populaire et terrienne.

On pourrait même dire de la vie entière de Tewfik El Hakim que l'art en a été la substance. On ne connaît pas à cet écrivain de grande passion ni d'action politique en dehors de son art. C'est à travers son âme d'artiste que l'homme en lui voyait les événements politiques, les personnes chères, les situations intimes ou nationales. Et, grand timide devant les gens et devant la vie, dont la violence dionysiaque et informe effrayait cet apollinien, l'art lui a servi pour exprimer ses amours et ses tendresses informulées, pour sublimer ses chagrins et ses déceptions, pour réaliser dans le monde artificiel et merveilleux du théâtre ses tendances et pour reconstruire une réalité obéissant aux formes et aux lois imposées par l'artiste. L'art, et surtout l'art du théâtre, a servi à Tewfik El Hakim de refuge devant la vie, il a tenu la promesse de ce paradis artificiel qui, tout enfant l'avait ébloui sur les tréteaux des acteurs ambulants. L'art a été à la fois, comme le voulait Aristote, la purgation des passions de son âme et leur réalisation dans un monde qui n'était plus livré à l'accidentel et où la volonté des autres obéissait sinon à sa volonté personnelle, du moins à celle de l'artiste en lui, et celui-ci n'était pas sans avoir des connivences avec le destin des anciens qu'il avait su apprivoiser.

Mais il ne faudrait pas en conclure que Tewfik El Hakim soit partisan de l'art pour l'art, ou qu'il se soit enfermé dans son art comme dans une tour d'ivoire. Car à travers son art, et d'autant plus précisément qu'il ne savait pas ou n'osait pas se réaliser dans sa vie, toute la substance du monde, du monde tel qu'il le voit, avec ses misères sociales,

ses faux démocrates, avec ses belles femmes passionnées pareilles à Shéhérazade, se retrouve, transportée seulement sur le plan de l'art qui l'informe et la rachète.

Tewfik El Hakim a vécu sa vie à travers son art, il a participé à la lutte nationale, politique et sociale en parlant à travers le masque des acteurs antiques. Et, comme l'on sait, ce masque permettait d'amplifier la voix de l'homme pour la faire entendre de la foule innombrable de l'amphithéâtre.

Dans un recueil intitulé *Ecrits de la Tour d'ivoire*, l'auteur a d'ailleurs confié les déceptions et la solitude que rencontre l'écrivain dans cette fonction de redire la vie en dévoilant les forces secrètes, fonction qui ressemble un peu à celle du chœur dans la tragédie antique. Et ces notes qui se placent sur un plan individualiste, portent en réalité témoignage sur la situation de l'écrivain dans une société qui ne prend pas au sérieux sa mission et où l'incompréhension de l'art est d'une proportion telle qu'elle constitue une véritable atteinte à l'intégrité de sa conscience.



Quelle est donc la pensée qui sous-tend et informe les réalités de la vie que Tewfik El Hakim transpose dans les grands mythes de son œuvre ? *La Caverne des Songes*, *Shéhérazade*, *Salomon le Sage*, *Pygmalion*, *Œdipe-Roi*, nous livrent les clefs principales de cette philosophie.

Tewfik El Hakim, qui est le contraire d'un volontariste par tempérament, a cherché à s'opposer à une certaine philosophie européenne et surtout à celle de Nietzsche. Pour Nietzsche, et c'est aussi le

cas pour André Gide par exemple, l'homme est absolument libre et absolument seul dans l'univers. Tewfik El Hakim a voulu montrer dans ses pièces que l'homme n'est pas seul et qu'il n'est pas entièrement libre non plus. « Sa grandeur vient de sa lutte courageuse pour gagner une guerre impossible contre les maîtres invisibles de son destin », aime-t-il à dire. On le voit, l'écrivain se souvient de la sagesse antique qu'exprime si puissamment la tragédie grecque, mais il replace cette pensée profonde dans un contexte moderne. Ces forces invisibles qui dirigent son destin et contre lesquelles la lutte est inévitable et sans fin, ce ne sont plus les dieux antiques ni même le Destin, comme on serait tenté de le croire, par une assimilation superficielle avec le soi-disant fatalisme musulman. Ce sont plutôt, pour Tewfik El Hakim, des forces naturelles émanant de l'existence même de l'homme, ce sont des forces qui se trouvent aussi en lui-même. Par exemple, la notion de temps, ce n'est plus le redoutable Chronos, père des dieux, mais une loi naturelle de l'homme, une réalité qui fait partie de sa texture même, qui le fait vivre et qui l'emprisonne en même temps. Ici l'on se souvient de Bergson. *La Caverne des Songes* est cette prison du Temps, prison sans matière qui pourtant fait partie de notre substance même au point que la communication entre ses habitants et les hommes qui ne sont pas leurs contemporains devient impossible. Signalons, à ce propos, qu'il n'entre aucune intention sociale dans le sens de cette pièce et que ce serait un contre-sens de l'interpréter comme une impossibilité d'action et une invitation à se retirer dans quelque tour d'ivoire.

L'autre force qui empêche l'homme d'être libre, c'est son humanité même, c'est-à-dire cette condi-

tion d'un être qui se trouve entre l'animalité et la spiritualité. C'est ce qu'illustre puissamment *Shéhérazade*. Shahryar a voulu se dépouiller de tout ce qui faisait de lui un homme comme les autres. Après avoir poussé ses appétits dans toutes les directions, après avoir épuisé toutes les jouissances, il a voulu se débarrasser non seulement de la chair, mais aussi des sentiments, amour ou jalousie, il voudrait devenir connaissance pure, comme l'enseignent les mystiques de l'Inde ou de l'Islam ou, en tout cas, dépasser dans n'importe quelle direction l'humanité. Mais, pour Tewfik El Hakim, Shahryar a voulu quitter la terre en quête d'un ciel impossible et il demeurera suspendu entre ciel et terre, rongé par l'inquiétude. Shahryar est une sorte d'incarnation du surhomme de Nietzsche, depuis ses appétits monstrueux jusqu'à son désir de dépasser à tout prix la condition humaine. Pour Tewfik El Hakim, il aboutit ainsi au néant, et à un néant angoissé qui est loin d'être le Nirvana des Hindoux.

Une autre pièce anti-nietzschéenne, et antigidienne aussi, c'est son *Œdipe-Roi*. L'écrivain égyptien a conçu d'une manière tout à fait originale le rôle de Tirésias, qui donne la clef de toute la pièce. Tirésias, le Grand-Prêtre qui ne croit guère aux dieux dont il célèbre le culte, est un personnage nietzschéen par excellence. Tirésias, en effet, a une confiance illimitée en lui-même, au point qu'il veut jouer le rôle des dieux et fabriquer la destinée des autres. C'est sur sa seule volonté qu'il compte pour transformer l'avenir. Il désire changer le régime de la succession dans la maison royale, pour l'orgueil de jouer avec le destin des autres. C'est à cette fin qu'il persuade Laius que son fils constitue un danger pour sa vie parce qu'il le tuera une fois devenu adulte. Il conseille donc

à Laïus de faire assassiner son fils. C'est lui aussi qui plus tard invente de toutes pièces la fable du Sphinx, profitant de la peur suscitée par quelque bête s'attaquant aux passants. C'est lui enfin qui décrète que celui qui débarrassera le pays de ce monstre épousera la reine et prendra le pouvoir. Il désire par là mettre un terme à la succession normale du pouvoir royal et faire accéder au trône le premier venu. Complot particulièrement habile de l'Homme auquel répond l'ironie du Destin qui a sauvé Œdipe et qui l'a amené à point nommé pour jouer le rôle prévu par Tirésias ! Ainsi donc la volonté nietzschéenne de l'homme joue dans le cadre plus vaste d'une autre volonté invisible, — qu'on la nomme Dieu, ou destin ou hasard, peu importe ! La grandeur de l'homme n'est pas de se proclamer le seul être libre, ni l'égal des dieux, mais de reconnaître l'existence de ces forces invisibles auxquelles il se heurte et qu'il doit combattre incessamment.

Cette lutte n'a même pas pour but de dominer ces forces, elle est nécessaire pour vivre même, parce que la vie n'est pas donnée, statique, mais qu'elle est faite d'un perpétuel combat de forces qui s'opposent à l'intérieur de nous-mêmes. *Pygmalion*, par exemple, personnifie la lutte perpétuelle entre le réalisme et l'idéalisme. Vous lui donnez le réel, il n'est pas content ; vous lui offrez l'idéal, il n'est pas content non plus ! c'est qu'en réalité l'homme participe aux deux ordres, qui sont perpétuellement en lutte en lui. Dans *Salomon le Sage*, enfin, Tewfik El Hakim montre que l'homme est dominé également par sa propre puissance, qui peut lui faire perdre la sagesse.

Forces internes ou forces externes, elles font partie de la nature et la guerre contre elles, sans

espoir de paix définitive, est la loi de la condition humaine.

On a accusé Tewfik El Hakim d'être pessimiste et sa philosophie de n'offrir aucune issue. Mais la mission de l'écrivain est-elle de fabriquer un monde et un homme factices où l'homme serait fort et libre comme un demi-dieu et dominerait les forces qui s'opposent à lui, parce qu'elles seraient dénaturées et tronquées à l'avance ? Nous avons vu combien l'art fait partie de la vie-même de Tewfik El Hakim ou plutôt combien sa vie fait partie de son art, pour comprendre qu'il lui est impossible, sans mutiler sa propre représentation de lui-même et du monde, de modifier ce qu'il croit être le réel. Ni pessimisme, ni optimisme, c'est là, selon lui, l'exercice d'un véritable réalisme dans le domaine de la pensée et de la conception du monde. Il faut souligner, d'ailleurs, que Tewfik El Hakim se tient à égale distance de l'autre extrême qui est de croire, avec l'existentialisme moderne, que la vie est purement absurde et que l'existence de l'homme n'a aucun sens. La mission de l'écrivain est pour lui de représenter l'homme dans sa dimension réelle devant l'univers, de découvrir et de signaler les dangers internes et externes qui le menacent et de préciser le domaine et les moyens des combats nécessaires pour vivre et pour progresser vers la liberté et les aspirations supérieures.

Cependant, dans ses romans et ses pièces nationales ou sociales, Tewfik El Hakim, qui dépeint là aussi les forces et les dangers qui menacent l'individu, est résolument plus optimiste. Par le combat de la révolution nationale, l'âme de l'Égypte sera retrouvée, thème repris et amplifié dernièrement dans *Isis*. Et si le *Journal d'un Substitut* se contentait de décrire la condition du paysan, sans

donner d'espoir, — parce que le combat contre la misère n'était pas encore engagé et qu'il ne restait que la solution de voiler cette misère par la poésie, — *Pour notre Terre* montre au contraire les paysans en lutte contre leur condition sociale et témoigne de la possibilité de la victoire. Ici, les forces internes à l'homme sont l'égoïsme, la ruse, l'hypocrisie d'un côté, la solidarité de l'autre, la force invisible c'est l'argent. Et l'auteur montre que cette lutte-ci peut être engagée et que contrairement à d'autres, elle peut être gagnée.

Pour Tewfik El Hakim, il y a donc une distinction à faire entre des forces et des conditions inhérentes à la nature psychologique de l'homme, à la texture même de sa vie ou de l'univers et d'autres forces et conditions qui sont contingentes et qui dépendent par exemple du rapport de puissance des nations, des classes sociales ou des individus entre eux. Dans ce domaine, qui est celui de la lutte nationale, sociale et politique, si le combat est également nécessaire, s'il est même aussi une condition inhérente à la vie, son résultat lui, demeure contingent et la liberté de l'homme peut améliorer son destin.

Il serait aussi faux de parler d'optimisme dans ce cas que de pessimisme dans l'autre. Tewfik El Hakim cherche à représenter la réalité telle qu'il la voit. Mais son réalisme ne consiste pas seulement à représenter les détails des conditions matérielles — ce serait, selon lui tronquer le monde — mais aussi la réalité des contradictions psychologiques et morales inhérentes à la nature de l'homme et de son milieu. Et dans ce domaine, son attitude est agnostique et stoïcienne.

Mais au fond, ce qui sauve l'homme, en définitive des contradictions et des luttes insolubles

que lui imposent la réalité du monde et sa propre nature c'est le domaine de l'art. Cela ne fait pas partie de la philosophie exprimée consciemment par Tewfik El Hakim. On peut même dire que dans *Pygmalion* il a soutenu le contraire en montrant que l'art est insuffisant. Mais cela ressort de l'ensemble de sa vie et de son œuvre. Comme pour Schopenhauer, comme pour les anciens Grecs, l'art sublime et rachète la condition humaine. En transposant ces contradictions elles-mêmes sur le plan de l'art, il leur impose la volonté de l'artiste, une forme de beauté qui lui permet de les accepter et donc de les dépasser. Lorsque le monde artificiel qu'éclairaient les feux de la rampe apparaissait au jeune Tewfik comme une sorte de Paradis, il n'avait pas tort dans son intuition d'enfant et son art a été une longue quête de ce Paradis, il a été une longue tentative de reconstruire le monde et l'homme, sans rien cacher, en toute sincérité et sans tricher avec lui-même. Mais dans cet univers reconstruit tout est beau, le tragique est beau, le comique est beau, les contradictions insolubles agitent de beaux mythes et c'est cette beauté qui est le mensonge de l'homme et son Paradis.

Alexandre Papadopoulo

UN SINDBAD MODERNE

Amie, Thalassa !

O'er the glad waters of the dark blue sea
Our thoughts as boundless, and our souls as free,

Lord Byron.

J'avais assez voyagé sur mer avant de vivre neuf mois à bord de ce navire « scientifique » ; je me suis alors aperçu que je connaissais fort peu la vie du marin. Le passager des paquebots vit, en effet, « dans » le bâtiment plus qu'il ne vit « sur » le bateau ; lorsqu'il lui arrive de faire les cent pas sur le pont pour aider sa digestion, il jette un rapide coup d'œil sur l'im-

N.D.L.R. — Voir les numéros d'avril à décembre 1957 et de janvier, février et mars 1958.

Dans **Un Sindbad moderne**, le Dr. Faouzi égrène les souvenirs pleins d'humour et chargés de pittoresque glanés au cours d'une expédition entreprise en 1933, à bord du navire égyptien « Mabahiss ». Cette expédition anglo-égyptienne, financée par un legs du célèbre océanographe Sir John Murray allait étudier durant près d'un an la faune et la flore de l'Océan Indien, depuis les côtes d'Afrique jusqu'à celles de l'Inde et de Ceylan. Le livre est paru en arabe en 1937.

Le Dr. Hussein Faouzi est né au Caire en 1900. Etudes Médicales, Médecin des Hôpitaux jusqu'en 1925. 1925-1930 Etudes de Sciences Naturelles à Paris, d'Océanographie à Monaco, Plymouth et Heligoland et d'Hydrobiologie et de Pisciculture à Toulouse. Doyen de la Faculté de Sciences d'Alexandrie (1942-48). Vice-Recteur et Recteur p.i. de l'Université d'Alexandrie (1954). Depuis 1955, Sous-Secrétaire d'Etat permanent au Ministère de l'Orientation Nationale. Nombreuses publications scientifiques. Auteur de **Un Sindbad moderne**, **Sindbad l'ancien** (contes et légendes de la mer au Moyen-âge) et de **Sindbad s'en va à l'Ouest**.

mense plaine liquide alors qu'il regarde à dix fois, et avec quelle attention, les jambes de la jolie fille qui lui a tourné la tête dans la salle à manger ; il réfléchit longuement sur le genre de rapports qui peuvent exister, entre ce vieux coureur et la jeune personne qui l'accompagne ; notre passager coule de longs regards vers la beauté mûre qui occupe un fauteuil au coin du jardin de thé, et qu'accompagne un grand jeune homme brun, à la chevelure noire et luisante, portant une chemise rubis dont le col ouvert permet d'entrevoir une vigoureuse poitrine et dont les petites manches laissent émerger de puissants bras palpitants de vie ; il est intrigué par les possibilités de frôlement de ces deux corps qui, au début du voyage, étaient étrangers l'un à l'autre. La vie des passagers sur les navires de grand tonnage se déroule entre le ping-pong, le deck tennis, les jeux d'adresse, le repas en musique, la digestion, et de nouveau, l'heure de l'apéritif.

Pour connaître vraiment la mer, il faut voyager — comme nous l'avons fait — sur un petit bateau de 300 tonnes, ne dépassant guère 40 mètres de long, à condition, bien entendu qu'il ne s'agisse pas d'un yacht de grand luxe !

Sur un petit bateau, nous vivons en contact intime et perpétuel avec la mer ; elle est, alors, notre seule occupation, notre seule consolation, notre seule distraction. Quand la tempête s'annonce, nous devons nous empresser d'arrimer nos sièges et nos bagages, de remettre dans leurs caisses les appareils scientifiques, de fermer la double paroi de verre et de fer de nos hublots (le menuisier passe donner un dernier coup de main) ; alors, nous montons sur

le pont, protégés par une cape imperméable, la tête serrée dans un capuchon qui tombe sur nos yeux et notre nuque, afin de scruter l'horizon, de mesurer la hauteur des vagues, de lire le baromètre, d'enregistrer la température de l'eau, d'estimer le degré d'humidité, la vitesse du vent; il nous faut, aussi, aider l'officier navigateur à mesurer la hauteur du soleil ou des étoiles, avant que les embruns ne recouvrent les astres de leur écran gris. Au milieu de la tempête, notre devoir est de visiter le quartier des matelots pour soulager la fièvre de l'un, la colique rénale de l'autre, et dans ce parcours, nous nous accrochons à n'importe quoi pour ne pas être balayés par la lame qui déferle sur le pont...

Le lendemain, une aube limpide illumine l'horizon; les étoiles du matin s'éteignent, une à une, et le disque solaire point, comme s'il sortait d'un sommeil au fond de l'océan; il est précédé de radiations rouges et or, teintées de violet et il se reflète sur une nappe bleue parfaitement calme. La tempête de la veille, qui, nous a peut-être jetés hors de notre couchette pendant la nuit, n'est plus qu'un cauchemar oublié.

Nous nous sentons proches de tout sur notre bateau au cours de la nuit, nous entendons, toutes les quatre heures, les changements de quart; nous nous accoutumons aux battements des machines, réguliers comme les battements d'un cœur; notre sommeil et nos réveils sont à la merci de l'officier de service, qui se fait un devoir de nous réveiller lorsque le navire traverse la « mer de feu »: l'on admire alors les vagues étincelant d'une lueur qui nous permettrait presque de lire, lueur qui ne ressemble à aucune des lumières de notre monde, si ce n'est

aux reflets que jettent, dans les ténèbres, le cadran d'une montre phosphorescente ou le corps des vers luisants au moment de leurs amours.

Et lorsque, par une chaude et lourde après-midi, un marin nous arrache à notre sieste pour nous faire admirer une bande de marsouins, nous lui sommes reconnaissants : ces mammifères font la course avec notre bateau, jouent ensemble, émergent en arcs de cercles parfaits où, sous l'ébène luisant du dos, on entrevoit le ventre blanc, curieux nageurs escortant notre petit bateau qui file 10 nœuds, sans que leurs gracieux mouvements trahissent le moindre effort : est-ce la nageoire caudale qui agit en hélice, ou bien les muscles de leur corps qui serpentent surnoisement sans qu'on puisse rien remarquer, ou bien est-ce l'élan du saut hors de l'onde qui se continue sous l'eau ? en tout cas le mouvement est magnifiquement servi par la forme hydrodynamique et l'épiderme lisse du marsouin.

Sur un petit bateau, nous appartenons à la mer avant d'appartenir à nous-mêmes ou à nos compagnons. Nous ne nous soucions ni de la qualité, ni de la couleur de notre chemise : nous ne songeons pas à perdre dix minutes à choisir la cravate qui attirerait l'attention de la belle femme qui nous préoccupe depuis sa rencontre au bureau des passeports. Nous n'avons même pas besoin de chemise ! un tricot sans manches, de fabrication japonaise, à un franc pièce, fera bien l'affaire ; un pantalon, en toile — de ce tissu dont on fait les salopettes — serre notre taille et abrite nos jambes. La même toile nous chausse, avec des semelles en caoutchouc ; blanches à l'origine, nos espadril-

les sont vite noircies par la graisse et la boue grise ou rougeâtre extraite du fond des mers par nos appareils. Nos gros orteils y pratiquent d'ailleurs des trous d'aération et de confort ; ou bien nous préférons aller nu-pieds sur le pont en bois de teck, lavé tous les jours par les marins et frotté au sable une fois par semaine.

A bord du petit bateau, nous sommes tout entiers à la mer et à ses profondeurs, au ciel et à ses astres : ce n'est qu'en second lieu que nous appartenons à nous-mêmes et à nos compagnons. Notre ouïe, notre vue, tous nos sens, toute notre âme, sont dirigés d'abord vers la grande masse liquide qui nous entoure et nous porte. Nous remarquons tantôt une nouvelle nuance dans la gamme des couleurs marines et nous en cherchons l'explication ; tantôt nous pénétrons dans une zone où les vagues forment des soulèvements larges et doux comme les mouvements que fait la poitrine d'un paisible dormeur : ce sont les vestiges d'une lointaine tempête et ce clapotis tendre est tout ce qui reste des rugissements de la veille : ce sont, en quelque sorte, les confettis, les serpentins, les lampions, les bonnets de papier-crêpe, les bouteilles vides, les chaises renversées qui témoignent, à l'aube, du bal bruyant qui s'est achevé.

Qu'aperçoit-on à l'horizon ? Une trombe marine ; la mer tend sa bouche pour déposer un baiser sur le sein des nuages.

Et là, en nappes étendues, voici des sargasses ; d'où viennent-elles, où s'en vont donc, toutes ces algues ? Qui sait ? Elles forment, peut-être, un cortège nuptial à ce couple de cachalots nouveaux mariés qui jubilent et lan-

cent très haut vers le ciel leur jet de vapeur d'eau.

Et quels sont ces êtres qui volent en bandes nombreuses ? Ils ne sauraient être ni des oiseaux, ni des sauterelles, alors que la terre la plus proche se trouve à plusieurs jours de navigation. Tiens ! ce sont des poissons-volants qui, par calme plat, sautent de leur milieu glauque et planent dans l'air aussi longtemps que leurs nageoires, étalées en guise d'ailes, peuvent les soutenir : pendant quelques secondes, des centaines voire des milliers de ces poissons fendent l'air, puis retombent dans l'eau, recommencent une seconde et une troisième fois, en prenant leur élan d'un coup de queue, puis plongent définitivement.

A bord de notre petit bateau, nous sommes tout entiers à la mer et au ciel : il n'y est question, ni de ping-pong, ni de small-dance, ni de se prélasser dans de moelleux salons, ni de bienheureux « far niente », comme sur les cités flottantes où les compagnies de navigation ont pris soin de transporter notre lit, notre salle de bain, notre jardin, notre musique, notre cabaret, notre cinéma... et mêmes nos potins, nos cancans, nos flirts, nos scandales. Le transatlantique est un casino d'escale entre deux ports, un hôtel parmi les hôtels, en somme un séjour terrestre plus agréable qu'un autre. Notre petit bateau est notre domicile maritime ; nous allons au port par besoin : renouveler nos stock de combustible, d'aliments, réparer nos engins, soigner nos malades. Et même lorsque notre paquebot touche au port, nous n'apercevons rien de la magie des escales, leurs secrets resteront celés : tout juste, y connaissons-nous les

douaniers de l'escale et ses « dhobies ». Vous ne faites pas connaissance de ses entremetteurs ; vous n'aurez pas affaire aux vendeurs ambulants sur barque qui, sur leur sambouc ou zaroug, étalent des tapis persans, des colliers d'ambre, des défenses d'éléphants en ébène et en ivoire, des peignes en écaille, des poignards yéménites, à côté des caisses de savon des paquets de pantalons, de tas de poissons frais, que sais-je encore ! Vous oubliez tout de la mer dès que vous mettez pied à terre ; par contre, quand notre petit bateau accoste, nous partageons la vie du port pendant l'escale ; nous nous étonnons que l'immense mer bleue soit devenue, dans cet enclos, une mare puante sur laquelle flottent des nappes d'huile. Dans ces Venises noires et sales, qu'enveloppent des fumées de charbon, on voit défiler des houris, des samboucs, portant des prestidigitateurs, des fakirs, des colporteurs de soie indienne et japonaise, des vendeurs de nacre, de pierres précieuses, de montres, de chaussures, de ceintures, de chapeaux, de tricots. On dirait le rassemblement des humains dans la vallée du jugement dernier, car là on rencontre l'officier de marine originaire d'une famille aristocratique du Devonshire ou de l'Essex, et le coolie venu de Chine, de Zanzibar ou des forêts malaises ; le commandant italien d'un croiseur iranien va rendre visite à son collègue hollandais d'un cuirassé venu des îles de la Sonde ou de Rotterdam. Dans ce marché international, les cris des sirènes se mêlent aux couleurs des pavillons et aux rayons des projecteurs.

Et que connaissez-vous, paisible voyageur, des manœuvres délicates qui vous ont conduit

en sûreté à quai ? Sur un petit navire, nous vivons les minutes fiévreuses de l'accostage, où il faut manier le bâtiment avec prudence, jeter les cordes, amarrer ou jeter l'ancre dans la rade s'il ne se trouve point de quai disponible. Avez-vous assisté à un chargement de charbon dans votre navire ? Avez-vous vu ce défilé de porteurs somalis qui, en file indienne, vont ranger dans la câle les sacs de houille, comme s'ils s'affairaient à construire de barbares pyramides au fond du continent noir ? Avez-vous remarqué, par la suite, que votre propre peau avait pris la teinte ébène des coolies de l'Afrique équatoriale ?

Si vous n'avez pas vécu ainsi, cher voyageur, vous connaissez bien peu la mer, et vous ignorez tout des ports lointains où vous débarquez, plus encore qu'au moment où vous avez quitté votre port d'attache.

Adieu, petit navire ! Adieu, Thalassa !

Nous avons eu l'occasion de nous apitoyer sur le sort d'un jeune homme riche qui, ayant dilapidé son bien, s'en allait flânant, en loques, de café en café, l'air morose, la barbe sale, les chaussures défoncées.

Nous connaissons des personnages qui, après avoir brillé d'une célébrité nationale ou extra-nationale, tombent dans l'oubli et supportent tant bien que mal leur éclipse. Je me souviens d'un célèbre leader qui à la fin de sa vie s'était retiré de la scène pour ne plus reparaître que dans une petite mosquée où il faisait régu-

lièrement ses dévotions sans jamais parler à personne. Bien peu de fidèles autour de lui se doutaient que ce personnage avait un jour organisé un soulèvement populaire dont le pays paya les frais de sa propre liberté.

Il nous arrive parfois de rencontrer une bonne vieille femme qui nous tend, pour quêmander, un feuillet : le nom qui figure au bas de la supplication nous révèle l'identité de la mendicante. C'est une ancienne cantatrice, danseuse ou actrice qui, dans ses beaux jours, a fait soupirer les galants, a ruiné des fortunes, a « détruit des foyers prospères » selon l'expression populaire.

J'ai eu la chance de naviguer plusieurs fois à bord de notre navire de recherche après sa randonnée en Océan Indien. Le bâtiment était encore tout neuf et mieux entretenu même que par le passé. Toutes ses peintures étaient propres et luisantes, son pavillon flottait fièrement, son oriflamme étincelait de ses trois étoiles, son équipage parfaitement ordonné et net et ses armes fort bien astiquées. Un soin très poussé dans les moindres détails donnait au bâtiment l'aspect d'une jeune mariée.

Il fendait l'onde d'une allure nerveuse comme la trajectoire d'une épée ; ses machines tournaient rond, indice de robustesse ; nous laissions derrière nous un sillon écumeux où se formaient des vagues particulières — les vagues de notre bateau — différentes de celles de l'Océan.

Ma couchette était plus moelleuse et mes draps plus blancs qu'au cours de notre croisière indienne ; les laboratoires étaient propres,

éclairés par des hublots dont le cuivre était astiqué, les carreaux transparents.

Et cependant, cet éclat nouveau ne m'empêcha point d'éprouver un sentiment de mélancolique regret, un peu comme ce qu'on ressent en présence de l'un des cas auxquels je viens de faire allusion. Peut-être ai-je mal choisi mes exemples : j'aurais mieux fait de comparer notre bateau à une ex-étoile sans éclat mais qui a gardé sa fortune et son élégance, ou à un chef populaire dépassé par les événements, mais qui n'a perdu ni sa personnalité ni son allure.

Mais, en pareille matière, la parfaite similitude des objets comparés n'est pas de rigueur, puisque ces objets nous inspirent finalement des sentiments de même nature. Et il nous arrive, en présence d'une grandeur déchue, de déplorer la gloire perdue plus que la misère présente. En présence de ce navire dont la gloire n'était plus qu'un souvenir, j'éprouvais les mêmes sentiments que ceux qu'on aurait envers des loques humaines frappées par la cruauté du destin.

Ce navire avait sillonné l'Océan Indien : ses machines avaient tourné les quatre cinquièmes de chaque mois pendant neuf mois consécutifs ; pendant ces deux cents jours d'audacieuse croisière, il avait traversé plus de quarante mille kilomètres.

Ce navire avait franchi plusieurs fois la ligne, et porté les couleurs égyptiennes et l'emblème de notre marine sous des horizons lointains ; partout on voyait avec admiration la petite équipe qui bravait ainsi les périls de la mer.

Notre petit bateau avait transporté l'une

des plus importantes missions scientifiques maritimes de notre siècle ; les journaux du monde entier en avaient parlé pendant toute une année ; les savants et les dirigeants de l'Égypte, de l'Inde, de Ceylan, de l'Afrique Orientale, de Zanzibar, des Seychelles, de la presqu'île arabe avaient visité le navire...

Celui-ci, hélas, n'est plus aujourd'hui qu'une masse d'acier luisant ou peint, de cuivres étincelants, de bois lavé et ciré, d'appareils qui dorment au fond de boîtes tapissées de velours, de filets pliés enveloppés dans leurs bâches. A bord du bateau on entend des ordres militaires, le cliquetis d'armes neuves, le bruit de chaussures bien cirées : c'est tout ce qui reste de la gloire conquise sous des cieux lointains, en des eaux inconnues. Mais le navire n'y est pour rien : les feuilles de laurier se fanent d'elles-mêmes sous l'action inexorable du temps.

Une fois seulement, ce navire a brillé encore après son voyage historique, et puis, il est redevenu prisonnier des cordages, des chaînes d'ancre, des balises, des amarres. J'aimerais le comparer aux villes abandonnées, aux sanctuaires d'une vieille religion éteinte... mais je n'ose, car le bâtiment est encore plein de vie, et n'attend que le moment d'aller à nouveau en haute mer, affronter les affres de la nature déchaînée ; il ressemble plutôt à un cheval de race, qui gratte nerveusement le sol de ses sabots en attendant la course.

Quelque temps plus tard, je me suis embarqué sur ce navire de recherches, en une mission étrangère à ses fonctions ; je pensais alors à Hercule accomplissant le travail d'Omphale.

Il y eut, bien sûr, l'habituel branle-bas de l'appareillage; le bateau fendait, superbement, l'eau de sa proue; j'ai circulé à bord mais c'est en vain que j'ai recherché cette vigueur qui, pendant neuf mois, palpait dans ses flancs: les laboratoires étaient déserts; dans le quartier occupé, jadis, par les membres de la mission scientifique, le linge du commandant séchait sur une corde; aucun bruit de pas ne résonnait sur la coursive qui montait des laboratoires au pont, où les savants, autrefois, faisaient, jour et nuit, une navette continuelle, portant les êtres étranges ramenés par nos filets des grandes profondeurs; c'est en vain que j'ai essayé d'entendre le son des coups de l'appareil de sondage par l'écho, appareil qui, des dizaines de fois par minute, enregistrait sur la passerelle les profondeurs de la mer sous notre navire; c'est en vain que j'ai essayé d'entendre, à l'aube, à midi et au coucher, la voix de mon ami, le Commander F....., qui mesurait l'altitude du soleil ou des étoiles et commandait: « Stand by ! stop! ten, fifty-five », et alors, l'officier de quart marquait l'angle indiqué par le sextant; c'est en vain que j'ai attendu l'arrivée de mes compagnons dans ma cabine pour prendre, avant le dîner, notre verre de gin quotidien...

Oui, la vie curieuse de notre camp flottant — habité par des soldats de la science, qui s'armaient pour percer les secrets de la nature et non pour tuer leurs semblables — n'est plus qu'un souvenir estompé. Chacun de nous a regagné ses pénates, son travail ... mais chacun de nous a emporté, dans son cœur, l'impérissable image du bateau.

A mesure que les jours s'enfuient, cette image devient plus chère, plus belle.

A cet instant, je suis là, sur ce même navire des beaux jours, mais je suis seul, comme un poète bédouin qui murmure ses souvenirs dans la solitude. Mes compagnons m'ont laissé solitaire : je circule d'un pas étrange dans les cabines, les laboratoires, peuplés de leurs souvenirs : partout, il me semble voir leurs spectres, et je finis par avoir l'impression que, moi aussi, je ne suis qu'un spectre...

Adieu, cher navire. Est-il écrit que nous conserverons ton souvenir jusqu'à notre mort, ou bien devons-nous, un jour, aller de nouveau ensemble vers des mers lointaines, où les flots se creusent profondément et où la tempête rugit ?

FIN

Hussein Faouzi
traduction française
de La Revue du Caire

SOURCES IDEOLOGIQUES DE L'ŒUVRE DE COURTIN

Nous avons indiqué dans quelle mesure les qualités d'observation de Courtin avaient contribué à l'inspiration de ses traités de morale ; il convient maintenant de faire une part à sa culture et à sa formation littéraires (1).

Grand admirateur des auteurs anciens, Courtin estimait tout particulièrement Cicéron (2). Dans son traité de *L'Art de devenir éloquent*, il fait mention de tous les ouvrages de rhétorique du grand orateur latin (3). Mais ce sont le « *De Oratore* » et

N.D.L.R. — Antoine de Courtin (1622-1685) diplomate et écrivain français qui fut longtemps au service de la Suède. Principales œuvres : **Le Nouveau Traité de Civilité, Le Traité de la Paresse, Le Traité de la Jalousie, Le Traité du Point d'Honneur**, etc... Importante œuvre inédite **L'Art de devenir éloquent**, découverte par l'auteur de cette thèse, Mr. Kamal Farid. — Cf. « La Revue du Caire », février 1958.

(1) Les sources sont divisées pour la clarté de l'exposé en sources anciennes, religieuses et modernes.

(2) Ainsi dans son *Traité de l'Art de devenir Eloquent*, Courtin l'intitule : 1) Prince de l'éloquence, Ms. 250 f° 33 v° et Ms 253 f° 112 ; 2) Prince des Eloquents, Ms. 253 f° 113, 252 f° 180 ; 3) Prince des Orateurs, Ms. 252 f° 191 v° ; 4) Le maistre de l'art, Ms. 252, f° 193 v° ; Maistre des maistres Ms. 251 f° 75 ; 6) Le maistre de l'éloquence, Ms. 251, f° 74 v° Ms. 252, f° 131 v°.

(3) «Rhetorica» ; «Partitiones Oratoriæ» ; «De Oratore» ; «Brutus» ; «De optimo genere oratorum» ; «Orator».

l'« *Orator* » qui ont exercé la plus grosse influence sur lui. Courtin ne pouvait d'ailleurs choisir un meilleur guide de l'éloquence. Cicéron et Courtin s'appliquent tout d'abord à faire sans réserve l'éloge de cet « art » tout en marquant la supériorité de l'homme sur les bêtes et de l'homme éloquent, sur le reste de l'humanité (4).

« Le talent de la parole a en lui-même tant de charmes que rien ne peut produire sur l'oreille ou l'esprit une plus flatteuse impression » (5).

Courtin reprend aussi la grande théorie soutenue dans le « *De Oratore* » et illustrée par le « *Brutus* » à savoir que « le premier principe de l'éloquence est de bien penser » (6). Cicéron renvoie en effet l'orateur à la nature et à l'ordre véritable des choses suivant lesquels, avant de parler, il faut savoir ce qu'on va dire ; avant de songer à exprimer ses idées, il faut commencer par en avoir. Car, affirme Courtin « un homme ne sera pas éloquent, pour estre simplement capable de parler, si son discours est d'ailleurs sec et sterile de matiere et de preuves » (7). Sans connaissances solides, l'élève n'aura que ce que l'on appelle le verbiage par où on entend un discours plein de mots et vide de pensées (8). De même, Cicéron avait insisté pour que l'orateur possédât une foule de notions « sans lesquelles il n'y a plus qu'un vain et ridicule verbiage » (9). Courtin reprend cette idée lorsqu'il

(4) Ct. Courtin: *Art de devenir Eloquent*, Ms. 250 f° 19 v°, Cf. Cicéron: *De Oratore* Livre I, 32, Paris éd. «Les Belles Lettres» 1950.

(5) *De l'Orateur* II, 33.

(6) Cf. «*L'art de devenir Eloquent*», Ms. 250, f° 23.

(7) *Idem*, f° 30.

(8) *Idem*, Ms. 252 f° 2.

(9) Cf. Cicéron: *De Oratore*, op. cit., livre I, 17.

affirme que « la dialectique suppose... un homme sçavant » (10). Cicéron mettait en valeur la nécessité de la philosophie, de la Morale, de la Psychologie, de la Littérature, de l'Histoire, de la Jurisprudence, de la Géographie, des Sciences mathématiques et naturelles ; car, selon lui « l'abondance des choses engendre l'abondance des mots ». Ainsi, le futur orateur aura-t-il tout entrevu et non tout approfondi, car Cicéron ne lui demande pas d'être spécifiquement un savant ou un érudit, mais il lui demande d'avoir la culture d'un « homme bien né » ainsi que disaient les Romains. Cette conception était bien faite pour séduire Courtin qui va transposer ces enseignements et les appliquer à l'« honnête homme » de son siècle. S'inspirant de ce principe, Courtin ajoute cependant un élément chrétien à cette instruction préalable : l'étude de la « Morale chrestienne » et de la « Théologie » (11) : ainsi se mêlent chez Courtin la culture antique et des conceptions profondément chrétiennes.

Lorsque Courtin énonce d'autre part les qualités nécessaires à tout orateur, c'est aussi dans l'œuvre de Cicéron qu'il les puise. Ce dernier, en effet, lui montre que les règles de l'art oratoire s'appuient sur trois ressorts de persuasion (12) : prouver en instruisant, se concilier la bienveillance des auditeurs, enfin éveiller en eux une émotion. Courtin, pour développer ce troisième point s'est particulièrement inspiré de Cicéron (13). Il a bien insisté sur le fait que l'orateur devait se passionner

(10) Cf. *Art de devenir éloquent*, Ms. 251, f° 2 v°.

(11) Cf. *idem*, Ms. 251, f° 2.

(12) *De Oratore*, livre II, 114-216. *Art de devenir éloquent* Ms. 250 f° 19, Ms. 252, f° 25, 49, 115.

(13) Cicéron : *De Oratore* livre II, 185-216. Courtin : *Art de devenir éloquent*. Ms. 252 f° 66-67.

intérieurement et extérieurement pour son art afin d'exciter chez ses auditeurs la passion qu'il éprouve lui-même.

C'est encore à la lueur du « *De Oratore* » que Courtin indique comment l'orateur doit user de la raillerie ⁽¹⁴⁾ pour ne pas s'exposer à la dérision de son public. Il reconnaît aussi l'utilité de la mémoire et en accord avec Cicéron, il précise que pour avoir une bonne mémoire, il faut l'avoir naturellement bonne ⁽¹⁵⁾, mais que celle-ci peut être impressionnée favorablement par les organes des sens ⁽¹⁶⁾. Il emprunte encore à Cicéron la notion que « la science de bien dire, se trouve être une vertu » ⁽¹⁷⁾. Et comme cette idée rejoint une théorie qui lui est chère, Courtin fait sienne cette conception ⁽¹⁸⁾.

S'intéressant au problème posé par l'invention, Courtin procède à l'étude des « lieux » ⁽¹⁹⁾ qui fournissent la matière à l'orateur, il en dresse un tableau et expose d'après Cicéron leur utilisation pratique ⁽²⁰⁾.

Enfin, à ses propres conceptions sur la forme et l'« élocution d'un discours », Courtin ajoute celles du grand orateur latin. Eloquent, l'orateur ne l'est pas complètement s'il ne s'attache à la « clarté », à la « netteté », à la « variété » de son discours, à

(14) Cf. *De Oratore*: livre II, 216-291, et *Art de devenir éloquent*: Ms. 252 f^o 124.

(15) *Art de devenir éloquent*, Ms. 252 f^o 185 v^o. *De Oratore*, livre II, 356.

(16) *Art de devenir éloquent*, Ms. 252 f^o 187. *De Oratore*, livre II, 357.

(17) *De Oratore* I, 83.

(18) *Art de devenir éloquent*, Ms. 253 folio 112.

(19) Idem, Ms. 251, f^o 9 v^o, 74 v^o.

(20) Cicéron: *Topiques*, éd. Belles Lettres I, 6-78, *De Oratore*, livre II, 130-178.

l'élégance et au rythme de ses phrases et à la juste appropriation de ses propos à son auditoire ⁽²¹⁾ ; et les jeux de sa physionomie, son attitude, son ton, sa voix complètent sa technique oratoire ⁽²²⁾. Courtin a bien mis en lumière l'importance de ces facteurs sur lesquels Cicéron avait jadis disserté longuement dans ses traités de rhétorique.

Ainsi, cette rapide comparaison nous permet de mesurer l'importance de l'influence cicéronienne sur la pensée de Courtin. Mais cette influence se manifeste aussi à propos d'un autre traité de Courtin : *Le Traité de la Civilité*. En effet, sauf en ce qui concerne quelques références religieuses ⁽²³⁾, nous constatons que la source pour ainsi dire unique, ou tout au moins essentielle du *Traité de la Civilité* est le « *De Officiis* » de « Cicéron » ⁽²⁴⁾. Nul doute que cet ouvrage n'ait contribué dans les grandes lignes à fortifier chez Courtin, sa conception de l'importance et du sérieux de la civilité.

Le « *De Officiis* » cicéronien a pour but de définir et de décrire le type d'action conforme à la nature et qui correspond aux devoirs d'une charge. Courtin a trouvé tout d'abord dans ce livre l'idéal latin si connu : bien s'acquitter des affaires de la nation et des affaires domestiques ; car c'est le goût de la chose publique qui inspire les deux ouvrages, chacun adapté évidemment aux particularités de son temps. Cicéron insiste sur le respect accordé à la vie en société qui devient comme le propre de

(21) *Art de devenir éloquent*, Ms. 252, f° 113 v°, 169 v°. *De Oratore*, livre III, 48-51, 52-55, 173-198, 210-212.

(22) *Art de devenir éloquent*, Ms. 252 f° 131 v°, 182 v°, 183, 189 v°, 191 v°, 193 v°. *De Oratore*, livre III, physionomie 221-223 ; gestes 220, ton 214-219, voix 224-227.

(23) *Civilité*, p. 10, 66, 69, 91.

(24) *Civilité*, p. 4, 6, 10, 15, 16, 17, 69, 74, 141, 143, 167.

l'homme. C'est par là que l'homme diffère des bêtes : idée toute aristotélicienne et qui prend un relief particulier dans la pensée de Cicéron. L'accession à l'humain se fait par le social, c'est-à-dire par un certain raffinement apporté à la vie en société, raffinement qui se manifeste par la civilité ⁽²⁵⁾.

Une autre idée que l'on trouve chez Cicéron comme chez Courtin, c'est celle d'une liaison entre la moralité et la civilité. Le maintien du lien social est un devoir pour l'auteur latin au même titre que les autres devoirs de la vie morale. C'est pourquoi le « *De Officiis* » traite à la fois de problèmes moraux, de questions plus superficielles telles que le comportement en présence d'autrui. Cette conception découle de la morale antique, morale essentiellement aristocratique, réservée à une élite et dans laquelle une place devait nécessairement être faite à la politesse. Respecter les convenances, pour Cicéron, c'est maintenir la cohésion du lien social, et par là, humaniser davantage l'homme. Courtin ajoutera à ces notions cicéroniennes le fondement religieux grâce à l'apparition de la vertu d'humilité. Il christianisera ainsi ce qu'il y avait de trop laïque chez l'auteur ancien.

La « *modestia* » dont il est question chez Cicéron n'a pas, peut-être, les mêmes nuances et les mêmes résonances que la « *modestie* » chez Courtin. Elle correspondrait plutôt à ce raffinement dans l'adaptation que l'on retrouve partout au long du *Traité de la Civilité*. Elle est, du dire même de Cicéron, « la science qui adapte les actions aux circonstances » ⁽²⁶⁾.

(25) Idem, ch. III.

(26) Cicéron: *Caton l'Ancien.*, *Des devoirs* Ed. Garnier, Paris, s.d. Des devoirs Liv. I — p. 279.

« Cette vertu consiste dans la connaissance grâce à laquelle les choses que l'on fait et dit viennent toujours au moment le plus convenable » (27). Cette remarque a inspiré l'une des quatre règles prescrites par Courtin « bien observer le tems » (28) et cette définition que nous trouvons dès le début du *Traité de la Civilité* : « Une science qui enseigne à placer en son véritable lieu ce que nous avons à faire ou à dire » (29).

Outre ces grandes conceptions, maints petits détails ont été empruntés au « *De Officiis* ». Le passage concernant la pudeur en particulier, l'idée que celle-ci a la nature pour base et sert ainsi de fondement à la civilité. « La pudeur humaine s'est laissée diriger par les dispositions qu'a prises la nature » (30). Nous pouvons comparer utilement cette définition cicéronienne et les passages du chapitre III du *Traité de la Civilité*. Certaines remarques sur l'attitude extérieure sont également empruntées à Cicéron : « Gardons-nous dans notre démarche d'affecter une lenteur paresseuse qui nous ferait ressembler à des porteurs d'objets sacrés » (31) ou bien encore le conseil de s'effacer, de ne pas se faire valoir : « il est... tout à fait choquant de parler de soi » (32).

Pour Cicéron comme pour Courtin, la civilité exprime la recherche de cette harmonie vers laquelle tendent la morale antique et la morale classique du XVII^e siècle, si imprégnée du goût du

(27) Cicéron : *Des devoirs* I op. cit., p. 279.

(28) *Civilité*, p. 6.

(29) Idem — p. 6.

(30) Cicéron — *Des devoirs* I op. cité p. 267.

(31) Idem — p. 271.

(32) Idem — p. 275.

juste milieu : « Quand un joueur de flûte ou d'instrument à cordes fait entendre une note légèrement fausse, les connaisseurs s'en aperçoivent et de même il faut veiller à ce que, dans la vie, il n'y ait aucune dissonance ; cela est même bien plus important car la concordance des sons est bien peu de choses comparée à celle des actes »⁽³³⁾. Cet idéal se retrouve à travers le traité de Courtin autant au moins que le lui permettait son respect extrême de la hiérarchie sociale, expression d'une moralité moins égalitaire que celle de Cicéron.

Enfin, de manière plus rapide et voilée, l'influence cicéronienne se manifeste encore dans les *Traité de la Paresse*⁽³⁴⁾ et *du Point d'Honneur* de Courtin⁽³⁵⁾. Cependant l'inspiration générale de ce dernier traité revient surtout à Sénèque⁽³⁶⁾ et au stoïcisme pour ce qui a trait à la morale individuelle. Du « *de Ira* »⁽³⁷⁾, Courtin retient la théorie des passions, parle de son caractère à la fois animal et humain, mais surtout humain⁽³⁸⁾. Du « *de Clementia* »⁽³⁹⁾ il retient la grandeur du pardon des offenses, thème qui, chez Sénèque, fait penser déjà

(33) Cicéron : *Des devoirs* I op. cité, p. 281 et 283.

(34) *Paresse*, éd. 1673, p. 58.

(35) *Point d'Honneur*, p. 45, 67, 85, 86, 102, 208, 333, 334 et 352.

(36) *Point d'Honneur*, p. 44, 59, 67, 107, 131, 188, 189, 199, 211, 212, 235, 236, 239, 248, 252, 290, 291, 294, 299, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 314, 316, 317, 319, 320, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 334, 336 et 346.

(37) Sénèque : *De la Colère*. Rouen, 1661.

(38) *Point d'honneur* : p. 44, 131, 188, 189, 236, 248, 252, 294, 307, 308, 310, 314, 317, 319, 320, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 334 et 346.

(39) Sénèque : *De la Clémence*, Paris éd. « Les Belles Lettres », 1921.

au Christianisme ⁽⁴⁰⁾. *Le Point d'Honneur* est plein de ces notions à la fois stoïciennes et chrétiennes, comme la nécessité d'une attitude de témoin froid et objectif à l'égard de ce qui nous arrive personnellement et la nécessité de s'aguerrir et de pratiquer la maîtrise de soi.

Mais ce qui appartient à Sénèque et que l'on retrouve assez peu chez les autres stoïciens, c'est cette douceur à l'égard d'autrui qui ne pouvait pas laisser Courtin insensible. C'est pourquoi il cite de préférence Sénèque dans ce traité destiné à faire régner l'harmonie entre les individus.

On retrouve également trace de l'influence de Sénèque dans les traités de *la Paresse* ⁽⁴¹⁾ et de *l'Art de devenir éloquent* ⁽⁴²⁾ mais Courtin le cite plus particulièrement dans son *Traité de la Jalousie* ⁽⁴³⁾ car cet auteur lui offre de très utiles remarques d'ordre moral. Toutefois, il convient de faire aussi une place de choix à Aristote auquel Courtin se réfère constamment ⁽⁴⁴⁾ à propos de sujets souvent fort différents. Il peut être considéré comme l'auteur ancien ayant eu, avec Cicéron, le plus d'influence sur Courtin. Quatre ouvrages surtout sont cités : *De animalium motu* ⁽⁴⁵⁾ ; *De anima* ⁽⁴⁶⁾ ;

(40) *Point d'Honneur* : p. 107, 211, 212, 235, 239, 290, 291, 299, 303, 304, 305, 309, 316 et 336.

(41) *Paresse*, éd. 1673, p. 57, 68 et 83.

(42) *Art de devenir éloquent*, Ms. 250 folio 26.

(43) *Jalousie* p. 25, 101, 112, 113, 119, 120, 126, 127.

(44) Cf. *Paresse* éd. 1673 p. 24, 164 et 184. — *Paresse* éd. 1677 vol. II., p. 48, 49 et 120. — *Point d'honneur*, p. 40, 42, 43, 48, 50, 85, 153, 205, 294 et 342. — *Art de devenir éloquent* Ms. 250 folio 28 verso, Ms. 251 folio 3 verso.

(45) *Jalousie*, p. 10, 12, 20.

(46) *Jalousie*, p. 20, 26, 27, 29, 38.

Ethique à Nicomaque (47) ; *De cura rei familiaris* (48).

Courtin emprunte d'abord à Aristote une certaine conception du corps humain et de l'organisation de la vie affective. Il s'appuie sur le grand thème aristotélicien suivant lequel la science de l'âme doit tenir à la fois de la physique et de la métaphysique. La méthode consiste à expliquer les phénomènes de l'âme par ceux de corps. Courtin, comme Aristote, différencie très exactement ce qui appartient à la vie rationnelle de ce qui appartient à la vie animale. Cette distinction est très importante, car elle sera le fondement de sa théorie des passions exposée dans le *Traité de la Jalousie*. Courtin se rattache donc directement à la décision aristotélicienne « d'étudier et de connaître d'abord sa nature [la nature de l'âme] ensuite les propriétés qui s'y rattachent, et dont les unes semblent être des déterminations propres de l'âme elle-même, tandis que les autres appartiennent aussi, mais par elle, à l'animal » (49). Courtin ne cite du « *De Animalium motu* » que les derniers chapitres qui traitent de cette organisation du corps humain et de la sensibilité, les premiers étant trop métaphysiques. Avec Aristote, il fait du cœur le principe de vie et de chaleur naturelle.

Une autre notion aristotélicienne que Courtin

(47) *Jalousie*, p. 43, 44, 47, 48, 50, 52, 55, 154, et Aristote *Ethique de Nicomaque*, Paris éd. Garnier 1950.

(48) *Jalousie*, p. 44, 45, 48, 49, 86, 90, 92, 99, 100, 146, 153, 154.

(49) Aristote: *de l'Âme*, Paris J. Vrin, 1947, I, 1 p. 2.

utilise dans son *Traité de la Jalousie* est celle de la classification de l'âme qui met à part l'âme raisonnable. Seule cette âme, séparée du corps, possède la liberté. De ce privilège, Courtin déduira la possibilité et la nécessité morale de maîtriser les passions et en particulier la jalousie.

C'est encore l'influence d'Aristote qui apparaît dans sa théorie de l'imagination. Cette dernière est à l'origine de la passion. Les animaux la possèdent, mais ils n'ont pas de raison. Et toutefois l'imagination est nécessaire au jugement lui-même. L'explication du jugement que nous trouvons à la page 29 du *Traité de la Jalousie* reflète parfaitement celle d'Aristote et son empirisme bien connu.

Sur un plan plus métaphysique que psychologique, nous remarquerons qu'Aristote a influencé Courtin à propos de l'idée de nature et celle de finalité. Cette conception de la nature est avant tout optimiste. Il y a un ordre naturel, nécessairement bon, qui engendre l'harmonie et qu'il est nécessaire de ne pas contrarier. Aristote compare l'homme et l'animal à un Etat politique gouverné par ces lois de la nature. C'est dans ce cadre que Courtin décrit les premiers aspects de la jalousie qui apparaît alors comme un désordre, une passion qui va détruire l'ordre naturel. Cette passion est donc condamnable puisque rien de ce qui provient de la nature ne peut être néfaste. Pour maîtriser ses passions dangereuses, l'homme est guidé par une lumière naturelle existant chez l'animal à un plus faible degré. Nous rencontrons cette idée de finalité, une des plus importantes de la philosophie d'Aristote, chez Courtin qui l'invoquera souvent à l'appui de ses arguments. Cette connaissance naturelle infaillible, implicite, nous guide dans nos actions : « La lumière naturelle montre que c'est de

l'eau, par exemple, et non pas de l'encre qu'il faut boire » (50).

Sur un plan plus moral que métaphysique, nous pouvons constater encore comment Aristote a influencé Courtin. La notion de l'homme : animal social fait pour vivre avec autrui, l'amour, en tant que recherche d'un autre soi-même, ces conceptions profondément aristotéliennes ont été utilisées par Courtin pour confirmer sa théorie du caractère naturel de l'amour et de l'excellence du mariage. L'idée de finalité y trouve aussi sa place car la conservation des espèces, grâce à l'amour, compense en un certain sens l'existence de la mort.

La morale d'Aristote est une morale d'harmonie, de mesure, d'exacte concordance entre le bonheur et la sagesse. Le secret de ce bonheur est de ne pas contrarier une nature dont l'ordre fait notre admiration. Une telle morale a fortement attiré Courtin « l'honnête homme » du XVII^e siècle. La jalousie est alors une faute contre l'ordre et un obstacle au bonheur. « Il est bon de sçavoir que l'homme vient au monde avec un désir et un penchant naturel pour la société ; jusques-là que cette inclination est si forte en luy, que la pierre n'en a pas de plus naturelle pour tomber de haut en bas » (51).

Aristote accorde une grande importance aux joies de l'amitié et aux joies domestiques. Sa morale n'a rien de draconien. Elle s'acquiert par l'expérience. Les règles en sont nuancées. La justice n'est pas mathématique et rigoureuse et les devoirs

(50) *Jalousie*, p. 19, 20.

(51) *Jalousie*, p. 43.

ne sont pas identiques pour tout le monde dans une société où règne la hiérarchie et non l'égalité. Courtin empruntera à cette morale d'Aristote l'idée d'une différence entre les devoirs de l'homme et ceux de la femme et celle aussi de la liaison de l'ordre moral à l'ordre social. Ce lien entre sociabilité et vertu si important pour Aristote, se retrouve dans le *Traité de la Jalousie* ainsi que la prédominance accordée à l'amitié et à l'entente domestique : « Le Mariage qui est une société particulière de l'homme et de la femme est la plus naturelle et la plus parfaite société qui se puisse former ; puisque c'est sur le modèle de celle-cy que les autres sont formées, comme celle-cy l'est sur le modèle de l'ame et du corps qui composent l'homme, lequel est un composé admirable »⁽⁵²⁾. A travers cette morale antique, Courtin a vu le moyen de ne pas séparer le bonheur de la vertu et la vertu de la raison.

Dans un autre ordre d'idées, Courtin cite aussi Xénophon⁽⁵³⁾ auquel il emprunte quelques illustrations de sa pédagogie : cette idée par exemple qu'il ne serait pas mauvais que les enfants fussent élevés par l'Etat, idée qu'il énonce d'ailleurs assez timidement, car elle semble assez choquante pour les mœurs du XVII^e siècle. Il admire aussi l'endurance bien connue au froid et à la faim telle qu'elle nous est décrite dans la *Cyriopédie* de Xénophon : « Ils mettent grand peine à rendre les enfants patients et attrempez en toutes choses, obéis-

(52) *Jalousie*, p. 46.

(53) Cf. *Traité de la Paresse* éd. 1677 vol. II, p. 48, 52, 57, 63, 70, 71, 84, 96, 98, 116 et 117. — *Paresse* p. 185 et 187. — *Point d'Honneur* p. 83.

sans aux supérieurs, endurans faim et soif » (54).

Cependant, là ne se limite pas l'influence exercée par les Anciens sur Courtin. En dehors de l'apport considérable fourni par les auteurs dont il vient d'être question, Courtin se réfère aussi à Plutarque (55), Homère (56), Platon (57), Horace (58), et plus rarement à Plaute (59), Lucrèce (60), Virgile (61),

(54) Cf. Xénophon: *La Cyriopédie*, tr. du grec par Jacques des Comtes de Vintimille, Rhodien, chez Gilles Robinot 1571 p. 8.

(55) *Point d'honneur*: p. 53, 125, 129, 332, 343. — *Jalousie*: p. 51, 53, 99, 154. — *Art de devenir éloquent*: Ms. 253 f° 118 verso, 125 v°, 127, 128 verso, 133 verso, 137.

(56) *Paresse*, p. 168, 169. — *Point d'honneur* p. 241. — *Art de devenir éloquent*, Ms. 253 folio 124 verso.

(57) *Point d'honneur*: p. 67, 112. — *Art de devenir éloquent*, Ms. 251 f° 117.

(58) *Point d'honneur*, p. 83. — *Art de devenir éloquent*: Ms. 250 f° 16, Ms. 251, f° 2, 70, 106, 144, Ms. 252, f° s67, 89 v°, 105 v°, 124, 169 v°, 178 v°, 179, 180, 181 184 Ms. 253, f° 135. — En ce qui concerne l'influence considérable d'Horace sur la pensée et la littérature françaises, nous renvoyons à Lebègue (Raymond): *Horace en France pendant la Renaissance*, Paris, E. Droz (S.M.) in-8°, paginé 141-164, 289-308 et 384-419. — (Extrait de «Humanisme et Renaissance tome III, Fas. 2, 3, 4) cf. p. 141 « Le bilan de son influence sur la pensée et la littérature nationales. En ce qui concerne la France, la matière est si riche qu'elle pourrait remplir un gros volume ». p. 418 « Bien que Stemplinger n'ait connu qu'une faible partie des textes que j'ai cités, il n'hésitait pas à affirmer ceci: « C'est de France que proviennent la plupart des manuscrits d'Horace, c'est la France qui fournit la première traduction des Odes. Nulle part Horace n'a été plus souvent traduit qu'en France. Il n'y a certes, aucun pays où Horace ait été mêlé à la vie raire autant qu'en France ».

(59) *Paresse*, p. 57.

(60) *Point d'honneur* p. 84, 143.

(61) *Art de devenir éloquent*, Ms. 252 folio 2 v°.

Tite-Live ⁽⁶²⁾, Gallien ⁽⁶³⁾, Pline ⁽⁶⁴⁾, Quintilien ⁽⁶⁵⁾, Justin ⁽⁶⁶⁾, et Hésiode ⁽⁶⁷⁾.

*
**

Mais ces sources anciennes, si elles sont nécessaires, ne sont pas suffisantes. Jamais Courtin n'approfondit un problème moral sans avoir recours aux Livres saints. Il faut donc maintenant insister sur l'importance de ces sources sacrées. Dans l'*Ancien Testament*, Courtin se réfère à la *Genèse* ⁽⁶⁸⁾, à l'*Exode* ⁽⁶⁹⁾, aux *Lévites* ⁽⁷⁰⁾, au *Deutéronome* ⁽⁷¹⁾, aux livres des *Rois* ⁽⁷²⁾, aux livres de *Judith* ⁽⁷³⁾, d'*Esther* ⁽⁷⁴⁾, des *Psaumes* ⁽⁷⁵⁾, de *Salomon* ⁽⁷⁶⁾. Ce

(62) *Point d'honneur* p. 112. — *Art de devenir éloquent* Ms. 253, f° 133 v°.

(63) *Point d'honneur* p. 84.

(64) *Art de devenir éloquent*, Ms. 250 folio 9 v°.

(65) *L'art de devenir éloquent*, Ms. 250 f° 27 verso, Ms. 251 f° 5 verso, Ms. 252 f° 124, 133 v°, 170 v°, 172 v°, 184.

(66) *Art de devenir éloquent*, Ms. 251 f° 140 v°.

(67) *Point d'honneur*, p. 342.

(68) *Point d'honneur*, p. 87. — *Art de devenir éloquent*, Ms. 250 f° 25, Ms. 251 f° 10, Ms. 253 f° 61v°.

(69) *Point d'honneur*, p. 123, 134, 141 et 149.

(70) *Idem*, p. 133.

(71) *Art de devenir éloquent*, Ms. 253 f° 65.

(72) *Point d'honneur*, p. 311 et 312. — *Art de devenir éloquent* Ms. 253 f° 55 v°, 63, 72 v°, 103 v°.

(73) *Art de devenir éloquent*, Ms. 253 f° 59 v°.

(74) *Idem*, Ms. 253, 59 v°.

(75) *Point d'honneur* p. 352. — *Art de devenir éloquent*, Ms. 251 f° 105 v°, Ms. 253 f° 30 v°, 53, 62, 79.

(76) *Paresse*, p. 23, 27, 119, 129, 137, 140 et 141. — *Paresse* éd. 1677 vol. II, p. 68, 80, 81, 88 et 121. — *Art de devenir éloquent*, Ms. 253 f° 105 v°.

sont toutefois les *Proverbes* ⁽⁷⁷⁾ et l'*Ecclésiaste* ⁽⁷⁸⁾ qui ont le plus retenu son attention. Assurément, ce qui a intéressé Courtin dans les *Proverbes*, c'est leur valeur psychologique, il va les utiliser dans une large mesure surtout dans son *Traité de la Jalousie*.

Courtin ne cite pas les *Proverbes* pour leur caractère religieux, mais pour la profondeur de réflexion humaine qu'ils nous offrent. Quant à l'*Ecclésiaste*, avec sa métaphysique du désespoir, il est trop éloigné de sa pensée. Courtin s'intéresse dans cet ouvrage plutôt aux réflexions amères sur les femmes, réflexions qui lui servent à condamner les femmes jalouses. Et cependant, ni les *Proverbes*; ni l'*Ecclésiaste*, ne sont les principales sources de Courtin. L'inspiration religieuse la plus marquante du *Traité de la Jalousie* demeure l'inspiration paulinienne. Courtin se réfère constamment aux *Epîtres* ⁽⁷⁹⁾ parce que cette œuvre contient des préceptes de morale et quelquefois de morale pratique. Saint-Paul a abordé le thème de la condition féminine. La partie proprement mystique de cet ouvrage n'intéresse Courtin que dans la mesure où il y trouve un fondement religieux à la notion de ma-

(77) *Point d'honneur*, p. 38, 73, 307, 314. — *Jalousie*, p. 140, 144, 153, 160, 173, 179. — *Art de devenir éloquent* Ms. 253, f° 70.

(78) *Jalousie*, p. 44, 91, 102, 138, 141, 142, 144, 145, 151, 160, 163, 179, 180 et 181. — *Point d'honneur*, p. 307 et 309, 315. — *Art de devenir éloquent*, Ms. 251 f° 105 v°, Ms. 253, f° 72 v°, 75.

(79) *Jalousie*, p. 67, 68, 69, 70, 72, 73, 125, 131, 132 et 150. — *Paresse* éd. 1673 p. 24, 45, 68, 115, 135 et 164. — *Paresse* éd. 1677, p. 46, 47 et 48 (vol. II). — *Traité du Point d'honneur*, p. 106, 110, 145, 146, 149, 150, 295, 313. — *Art de devenir éloquent*: Ms. 251 f° 134 et 136, Ms. 252 f° 128, Ms. 253 f° 38 v°, 51, 53, 61 v°, 75, 76 v°, 78, 83 v°, 115 v°, 131, 132.

riage. L'amour total qui doit régner entre les époux prend son sens dans le symbole religieux de l'union du Christ et de l'Eglise. « Et vous, maris ayez vos femmes comme Jésus-Christ a aimé l'Eglise, et s'est livré lui-même à la mort pour elle »⁽⁸⁰⁾. Courtin s'est intéressé dans l'œuvre de Saint Paul à cet aspect religieux du mariage et aux passages concernant les devoirs domestiques et la condition féminine, sur laquelle l'Apôtre revient souvent. Courtin y puisera une nouvelle confirmation, chrétienne cette fois, de l'inégalité entre l'homme et la femme, idée fondamentale du *Traité de la Jalousie*. Si, pour Saint Paul, le mari symbolise le Christ et la femme l'Eglise, il en résulte un devoir de soumission de la femme au mari : « Que les femmes soient soumises à leurs maris comme au Seigneur ; parce que le mari est le chef de la femme comme Jésus-Christ est le chef de l'Eglise qui est son corps, dont il est aussi le Sauveur. Comme donc l'Eglise est soumise à Jésus-Christ, les femmes aussi doivent être soumises en tout à leurs maris »⁽⁸¹⁾. Si l'autorité n'appartient qu'au mari, l'amour lui, doit être réciproque, « ce respect n'exclut point l'amour »⁽⁸²⁾ commente Courtin. Il en résulte pour la femme un certain nombre de devoirs qui, eux aussi, sont inspirés directement des conseils donnés par Saint Paul dans ses Epîtres. Courtin a donc considéré dans l'œuvre de Saint Paul les passages qui pouvaient confirmer sa conception autoritaire du mariage, et celle qu'en avait le 17^{ème} siècle.

(80) *Epître aux Ephésiens* chap. V, v. 25. — *Jalousie*, p. 67.

(81) *Epître aux Ephésiens*, chap V, v. 22, 23, 24 et *Traité de la Jalousie*, p. 68.

(82) *Jalousie*, p. 68 et 69.

Dans le *Nouveau Testament*, Courtin fait aussi des emprunts aux *Evangelies de Saint Mathieu* ⁽⁸³⁾, de *Saint Jean* ⁽⁸⁴⁾, de *Saint Marc* ⁽⁸⁵⁾, et de *Saint Luc* ⁽⁸⁶⁾ et il cite quelquefois les *Actes des Apôtres* ⁽⁸⁷⁾ et les *Epîtres de Saint Pierre* ⁽⁸⁸⁾, de *Saint Jean* ⁽⁸⁹⁾ et l'*Apocalypse* ⁽⁹⁰⁾. Enfin, dernière source d'inspiration religieuse, la vie des Saints et des Apologues lui a été très utile. Il convient en particulier de faire une place importante à Saint Thomas ⁽⁹¹⁾. Dans le *Traité de la Paresse*, il le cite constamment à l'appui de ses affirmations, mais il faut noter toutefois que l'influence thomiste se fait sentir davantage dans les grandes lignes que dans les détails de l'ouvrage. Courtin en effet a emprunté à la vie courante de son temps ou aux chroniqueurs les exemples et les anecdotes qui illustrent sa morale. Il a retenu de Saint Thomas les notions philosophiques de sa morale qu'il ne pouvait trouver chez Descartes puisqu'elles n'étaient pas systématisées chez ce dernier. D'ailleurs, par ses affinités

(83) *Art de devenir éloquent*, Ms. 253 f° 28, 31 v°, 34, 36 v°, 37 v°, folios 38, 48, 49, 62, 69 v°, 71, 74 v°, 79, 84, 85. — *Paresse* p. 48, 133, 190. — *Point d'honneur*, p. 70, 71, 89, 134, 140, 145, 147, 150, 152, 295, 298, 306, 330 et 338.

(81) *Point d'honneur*: p. 102, 315. — *Art de devenir éloquent*: Ms. 253, f° 29, 31 v°, 37 v°, 38, 39, 42 v°, 45 v°, 46 v°, 47, 48 v°, 49, 50 v°, 64.

(85) *Art de devenir éloquent*, Ms. 253 f° 34, 36 v°.

(86) *Idem* — Ms. 253 f° 29 v°, 31 v°, 32, 33 v°, 35, 36, 37, 40 v°, 41, 45, 46, 56 v°, 117.

(87) *Art de devenir éloquent*, Ms. 250 f° 25 v°, Ms. 253 f°, 105, 115, 119.

(88) *Idem*, Ms. 253 f° 61 v°.

(89) *Idem*, Ms. 253 f° 81 v°.

(90) *Idem*, Ms. 253 f° 51.

(91) Saint Thomas. — *Paresse*, p. 17, 22, 23, 24, 25, 26, 49, 51 et 116. — *Point d'honneur*, p. 178.

avec Aristote, par le procédé de raisonnement logique déductif qu'il emploie, Saint-Thomas correspond bien à la méthode et à l'esprit de Courtin. De plus, il assure aux ouvrages qui s'inspirent de lui une autorité théologique que l'auteur du *Traité de la Paresse* ne voulait ni ne pouvait négliger.

C'est ainsi que Courtin emprunte à Saint Thomas l'idée générale d'une rationalité foncière de la morale. Le vrai et le bien « s'incluent l'un l'autre ; car le vrai est un certain bien, autrement il ne serait pas désirable, et le bien est un certain vrai, autrement il ne serait pas intelligible... c'est la vérité orientée vers l'action » (92). Quoique non citée explicitement dans l'ouvrage, cette maxime thomiste soutient l'édifice de Courtin et donne une raison d'être à son entreprise ; c'est pourquoi la discussion entreprise par Théotée au long de l'ouvrage est à la fois discursive et normative. La déduction est la méthode universelle de l'esprit humain, elle a donc sa place en morale.

Courtin, comme Saint Thomas, fait de l'amour de Dieu le souverain bien moral. La paresse peut devenir péché mortel dans la mesure où elle néglige en nous l'amour divin. Il le mentionne dans son *Traité de la Paresse* (93) : mais nous ajouterons qu'un « acte d'amour de Dieu... est la première obligation de l'homme à son entrée dans la vie morale » (94). Contre cet amour de Dieu s'inscrit en faux l'amour-propre ou orgueil où Saint Thomas

(92) Sertillanges (R.P.) : *La philosophie morale de Saint Thomas d'Aquin*, Paris, 1942 — p. 4 St-Thomas Ia IIae, q. LXXIX a. II ad. 2.

(93) *Paresse*, p. 26.

(94) Sertillanges : *La Philosophie morale* op. cité, p. 203 ; Saint Thomas I a II ae, q. LXXXIX, a. 6.

voit le premier péché et le plus grave. Mais Courtin prend amour-propre dans un sens plus proche de la Rochefoucauld ⁽⁹⁵⁾ que de la « superbe diabolique ».

Nous pouvons trouver dans Saint Thomas la définition de la paresse citée par Courtin et l'idée générale de la légitimité d'un repos qui n'outrepasse pas les bornes d'un délassement normal du corps et de l'esprit : « Non seulement les délassements modérés sont exempts de toute faute ; mais leur refus pour soi ou pour autrui, quand l'opportunité s'en présente, n'est pas sans reproche. Une telle raideur est déraisonnable, et tout ce qui s'écarte de la raison est une faute... le jeu n'étant utile que comme détente, en vue de favoriser les actions sérieuses » ⁽⁹⁶⁾.

« Se distraire, ce n'est pas se dissiper ni mener la vie comme si elle n'était pas une chose grave. Ce n'est pas davantage se livrer à des actions ou à des paroles honteuses... Ce n'est pas non plus s'agiter avec pétulance, perdre toute gravité, toute harmonie intérieure et extérieure... [Il faut] que dans les amusements des hommes la clarté d'un beau caractère ne cesse de luire » ⁽⁹⁷⁾.

Enfin Courtin a probablement emprunté à Saint Thomas la critique, du point de vue moral, de l'excès dans les ornements, les fards et la toilette féminine : « L'usage des fards, des crayons à se faire les yeux, des pigments de tout genre, s'il n'est pas justifié par quelque motif raisonnable, n'est jamais sans péché, à cause de l'espèce de trom-

(95) La Rochefoucauld : *L'Amour-propre* — Paris, 1894, p. 455.

(96) Sertillanges : *La Philosophie morale* op. cit., p. 381.

(97) Idem, p. 379 et 380.

perie qui s'y joint et de la vanité de telles pratiques » (98).

Nous rencontrons également chez le théologien catholique l'idée que la recherche de la connaissance peut être coupable si elle n'est accompagnée d'une fin morale. Peut-être Courtin s'en est-il souvenu dans son attaque des écrivains de son temps. Saint Thomas nomme ce vice la studiosité. En un mot la morale du juste milieu que l'on trouve dans le *Traité de la Paresse* présente des affinités certaines avec le goût de la mesure qui caractérise la morale aristotélicienne et thomiste.

Si l'on veut dresser un tableau complet des sources religieuses utilisées par Courtin, il convient de ne pas passer sous silence les œuvres de Saint Augustin (99), de Tertulien (100), de Saint Ambroise (101), de Saint Cyprien (102), de Saint Clément (103), de Lactance (104), de Saint Grégoire de Tours (105), de Saint Chrysostome (106), de Salvien (107) et Gratien (108).

Kamal Farid

(98) Idem, p. 383.

(99) *Point d'honneur*, p. 39, 118 et 229. — *Art de devenir éloquent*, Ms. 250 f° 34 v°, Ms. 252 f° 183, Ms. 253 f° 4, 31, 65 v°, 79, 133.

(100) *Point d'honneur*, p. 114, 116 et 135. — *Art de devenir éloquent*, Ms. 250 f° 62 v°, 63 Ms. 253 f° 66.

(101) *Point d'honneur*, p. 104, 105, 115 et 211.

(102) Idem, p. 118.

(103) Idem, p. 134.

(104) Idem, p. 151, 335, 341 et 342.

(105) *Art de devenir éloquent*, Ms. 253 f° 77.

(106) Idem, Ms. 253 f° 66, 67 v°, 74 v°.

(107) Idem, Ms. 253 f° 66, 69 v°, 71 v°.

(108) Idem, Ms. 253 f° 103, 105 v°.

BON REVEIL !

L'ARRIVEE DE L'OUSTAZ

La scène était préparée de toute éternité pour cet instant choisi. On sonna la cloche et le rideau se leva. Le lieu : la gare, le pont du chemin de fer blotti comme une vipère se glissant dans les bassins verts. Le temps : peu après

RESUME. — Dans un petit village quelque part en Egypte, que la ligne de chemin de fer a négligé, l'auteur met en scène les habitués de la taverne, en une série de portraits admirablement tracés : le tavernier, le boucher, le nain, la boiteuse, l'artiste. Mais la vie de tout le monde va être bouleversée et transformée par l'arrivée de l'Oustaz.

N.D.L.R. — Voir le début dans les numéros de décembre 1957, janvier, février et mars 1958.

Yéhia Hakki est né au Caire en 1905. Etudes de Droit à l'Université Egyptienne. D'abord avocat, il entre dans l'Administration. En 1927, il est nommé Secrétaire de Préfecture à Manfalout, en Haute Egypte. En 1929, il entre au Ministère des Affaires Etrangères, où il devient, après une longue carrière, ministre plénipotentiaire en Lybie. Il est actuellement Directeur Général de l'Administration des Arts au Ministère de l'Orientation Nationale. Les principales œuvres de Yéhia Hakki sont des recueils de contes et de nouvelles : **La lampe à huile** (1944), **Boue et Sang** (1955). **La mère des estropiés** (1955). L'œuvre que nous publions aujourd'hui, parue en 1956, est la plus longue de l'auteur. Cependant, fidèle à son génie de conteur, Yéhia Hakki l'a composée de petites pièces indépendantes et son unité est plutôt impressionniste et orchestrale. « La Revue du Caire » a déjà publié de Yéhia Hakki **La lampe à huile** (nov. et déc. 1953) et **Le Facteur** (sept. à déc. 1956).

l'aube, la nuit ayant ramassé les plis de son manteau avait disparu comme si elle n'avait jamais existé, il n'en restait aucune trace même pas l'ombre d'une fourmi. Le jour tressaillait comme un enfant couché dans son berceau caressé par le ciel qui l'œil attendri, l'haleine humide, se penchait vers lui. Les palmiers dispersés étaient perdus parmi les fleurs et la brume. Le public : le nombre n'a pas d'importance, il suffit d'un seul spectateur désigné par le destin.

Le cocher du fiacre à l'unique cheval était sorti de bonne heure pour être à temps au premier train, faisant le vœu que le voyageur qui lui serait destiné fût généreux, qu'il eût le visage ouvert et non pas attristant afin de commencer par cette vue sa journée, au terme de laquelle il espérait retourner chez lui la poche pleine, l'esprit heureux (car les gens de notre village cherchent le bon ou le mauvais augure dans le premier signe rencontré au matin). Une maladie avait empêché le cocher de travailler depuis quelques temps : la maladie de son cheval, qui si elle fut courte pour l'animal sembla très longue à son maître. Il avait dû affamer un jour ses enfants pour nourrir son cheval et laisser ce dernier sans nourriture le jour suivant pour donner à manger à ses petits. Pourquoi, songeait-il, n'auraient-ils pas tous participé à la même table ou si l'on veut à la même mangeoire et ne se seraient-ils pas partagés entre eux la faim et la satiété en toute justice et à parts égales ?

Arrivé au bout de la route agricole, son vieux cheval s'arrêta n'ayant plus la force de monter la pente menant au pont, malgré l'ef-

fort de son échine arc-boutée et l'appui de ses sabots enfoncés dans la terre. Notre ami s'assit, comme d'habitude, sur les marches de la voiture attendant patiemment le train. Dès qu'il entendrait le vacarme de la locomotive il se précipiterait sur le quai jouant du regard et des bras pour mettre le grappin sur un voyageur. Mais ce matin-là à peine avait-il aperçu le chef de gare sortant sur le quai, dans ses mains un trousseau de clefs et une pile de connaissements qu'il s'assoupit et fit un rêve.

Tout d'abord la seule chose qu'il ressentit fut son âme allégée au point de se séparer de son corps, qu'il voyait pleinement malgré son éloignement, allongé sur le lit. Lui, il flottait en l'air couché sur sa poitrine soutenu par deux ailes invisibles et, suspendu dans le vide il contemplait la terre entière passer à côté de lui comme un nuage. Il était pénétré d'un bonheur absurde et il souriait sans toutefois sentir ses lèvres bouger. Puis il se vit soudain conduisant sa voiture dans un chemin qui descendait peu à peu jusqu'à atteindre le canal qu'il découvrit asséché et sans une goutte d'eau mais dont le fond était recouvert de buissons épineux s'élevant à hauteur d'homme. La voiture descendit au fond du canal, les deux berges se refermèrent sur elle comme pour l'étouffer. Le cheval avançait difficilement, la peur emplit le cœur du cocher, il se retournait croyant entendre le grondement du torrent qui allait l'atteindre d'un moment à l'autre. Il vit des fellahines portant d'immenses jarres s'acheminer vers le lit du canal; ne trouvant pas d'eau elles posèrent les jarres sur leurs têtes et leurs corps se perdirent entièrement à l'intérieur des jarres,

au point qu'on n'apercevait plus de chacune d'elles que deux pieds couverts d'une légère croûte de boue. Il voulut leur crier : « Retournez, retournez avant que le torrent ne vous emporte. » Mais aucun son ne sortait de son gosier et pas une paysanne ne fit attention à lui. Sa colère contre la lenteur de son cheval n'arrivait pas à recouvrir la peur qui naissait en lui en pensant que cet animal muet, étouffé par le mors, ne soit le premier noyé, lui, son gagne pain et le compagnon de sa vie, si la crue venait à monter.

Il se réveilla soudain en sursaut, secoua son corps, le front couvert de sueur malgré le froid matutinal. Il se retourna, vit le train s'éloigner de la gare et le quai vide où des oiseaux volaient. Il se lamenta sur sa mauvaise chance, regrettant que le train n'ait amené aucun voyageur même si ce devait être l'ingénieur ivrogne qu'il aurait invité, ce matin-là, à une promenade gratuite dans sa voiture pour accomplir son vœu, car rien ne lui était plus dur que de retourner solitaire au village. Il allait monter dans sa voiture et reprendre sa place quand lançant un coup d'œil d'adieu à la gare il aperçut sur le pont un homme sorti d'il ne savait où, debout, immobile, en face de la route agricole, comme s'il l'étudiait avant de s'y aventurer. Peut-être que le regard du cocher dirigé de bas en haut ou que la longueur de l'ombre de cet homme, qui s'étendait de ses pieds, posés sur le quai, couvrait le pont jusqu'à l'ombre de sa tête qui reposait dans les champs, peut-être que l'une ou l'autre de ces raisons fit apparaître l'arrivant, aux yeux du cocher, comme un être immense, un géant maîtrisant le monde. Les

détails de la silhouette de cet individu demeureraient pourtant clairs, bien découpés, comme une image dessinée au charbon sur la page de l'horizon et de la brume, comme aperçue à cause de son énorme stature.

Il le regarda longuement et le vit debout sa main droite enfouie dans la poche de son manteau comme quelqu'un qui cache ses desseins. L'homme était calme et tranquille, ses habits simples et élégants moulaient son corps, sa tête élevée découvrant un cou long, son nez bien dessiné, sans molesse, exprimaient le refus de l'oppression et un caractère qui ne se laissait pas vaincre par les difficultés. Ses épaules étaient larges, faites pour soulever le poids des responsabilités, son port altier ne devait s'incliner que devant Dieu seul...

Il l'examina encore une fois avec insistance comme s'il reconnaissait ses traits sans les localiser exactement dans ses souvenirs, puis il se précipita et s'arrêta devant l'homme. Le voyageur fixa un moment le cocher, qui crut apercevoir une lueur amusée dans ses yeux comme si ce dernier voulait le mettre à l'épreuve pour voir si le cocher le reconnaîtrait ou non — la plupart de ceux qui retournent après une longue absence trouvent dans cet examen un plaisir et un amusement. Soudain le cocher salua l'arrivant avec respect et déférence disant :

— El Oustaz ? Ce qui m'a empêché de vous reconnaître au premier abord c'est votre taille plus haute que la mienne. Vous nous aviez quittés petit garçon et nous ne vous avons pas vu depuis ce temps-là. Malgré cela je vous ai reconnu et mon cœur n'a pas menti quand il a crié : " Par Dieu, c'est l'Oustaz lui-même !

Soyez le bienvenu, notre village est tout illuminé par votre présence ! »

D'une voix intelligente et sensible, l'arrivant lui répondit :

— Moi, je t'ai reconnu dès le premier instant et ton cheval aussi en dépit de tes cheveux blancs et de ton corps amaigri. Quant au cheval, je vois que ses os sont plus saillants de quelques centimètres encore !

Le cocher lui dit, très simple :

— Ce n'est pas étonnant que vous vous souveniez de moi : il n'existe pas au village d'autre voiture et puis nous, les pauvres, nous nous solidifions sous une seule image et en un même habit, qui ne changent jamais. Si l'un d'entre nous achète un nouveau vêtement il le choisit du tissu et de la couleur de l'ancien. Nous ne désirons qu'être bien couvert sans autres complications.

— Je me rappelle aussi ton nom et ceux de tes enfants.

— Mais la plupart sont nés après ton départ !

— Pourtant je les connais et je sais leur nombre exact.

Le cocher voulut lui demander comment il avait appris tout cela, mais il se retint quoique l'Oustaz souriait et lui parlait gentiment. Il avait senti que c'était un homme n'aimant pas bavarder ou plaisanter ni qu'on lui pose des tas de questions. Le cocher, comme tous les gens de chez nous, était pourtant un sentimental, aimant la bonne compagnie et brisant vite la glace. Il s'empressa de lui porter ses bagages, sauf une valise qu'enleva l'Oustaz refusant, malgré ses objurgations de la lui laisser.

Le cocher reprit sa place, gardant le silence, ne tournant vers l'Oustaz ni la tête ni le buste. Il l'entendit dire, un moment après, lorsque le village apparut au loin :

— Le souvenir de cette route ne m'a pas quitté un seul jour mais elle m'apparaît plus courte que je ne le croyais, peut-être l'avais-je mesurée avec les pas de l'enfance.

Le cocher voulut tenter encore une fois sa chance et pousser l'autre à la plaisanterie et au rire :

— Et nous, maître, dit-il, nous la mesurons à la piastre plutôt qu'au mètre. Ainsi nos villageois disent à présent que le markaz ⁽¹⁾ est éloigné d'un quart de ryal ⁽²⁾... c'est le prix du voyage en autobus.

Une voix sérieuse lui proféra dans son dos :

— Ceci prouve que le temps n'a plus de valeur pour vous et que la misère a fait de la piastre l'étalon de toute mesure... Cela disparaîtra, cela disparaîtra...

L'Oustaz désignait, en passant, les champs des deux côtés :

— Ceci n'est-il pas le champ d'un tel qu'il a vendu à un tel ? Il rapportait exactement les détails de la vente et le prix, ce qui donna au cocher la certitude qu'il était au courant de tous les secrets du village, petits et grands ; il s'en étonna beaucoup se demandant comment l'autre connaissait toutes ces histoires ? Avait-il au village des partisans qui lui fournissaient ces nouvelles sans que nous sachions leur identité ?

(1) Markaz : chef-lieu.

(2) Ryal : pièce de 20 piastres.

Paraîtront-ils avec le retour de l'Oustaz ? Et s'ils se montraient avec lui que feraient-ils ?

L'inconnu d'habitude nous effraye mais le cocher sentit au contraire un frisson étrange le parcourir et songea que le village allait devenir le théâtre de grands événements dont il espérait d'heureuses conséquences. Car celui qui, comme lui, voyait l'occupant de la voiture comprenait immédiatement que ce dernier aurait aimé établir l'ordre et la justice dans le village car sa main était pure et son cœur honnête et plein de pitié.

L'INTENTION ET L'ACTION

La nouvelle de l'arrivée de l'Oustaz au village se répandit aussitôt et les gens s'en réjouirent, sauf son gérant qui en conçut beaucoup de soucis. Ses parents, ses connaissances et les fellahs de sa terre vinrent le saluer. On fit de nombreux commentaires sur les raisons de son retour, on répétait de bouche en bouche ses paroles où se sentait pour la première fois un grand intérêt porté aux affaires du village à la misère et aux injustices subies par ses habitants.

J'allai moi aussi le saluer. Je tenais sa description du cocher qui m'avait confié l'impression qu'il lui avait faite. On m'avait raconté que l'Oustaz avait passé toute la journée de la veille en tournée dans le village et presque toute la nuit plongé dans la lecture et l'étude dans son bureau qui était demeuré éclairé. Le matin, je le trouvai pourtant dispos et sou-

riant, il me reçut affablement et me fit asseoir à côté de lui.

Quelque chose de mystérieux m'attirait en cet homme, je pressentais qu'il allait porter un lourd fardeau qui l'empêcherait de goûter au repos, à la tranquillité et au calme. J'aurais voulu effacer la gêne qui planait entre nous, j'aurais voulu qu'il m'ouvrit son cœur. Depuis que je m'étais assis près de lui, les sentiments d'une mère qui voudrait protéger son fils de tout mal s'étaient emparés de moi. Je m'aperçus qu'il sentait très bien tout cela et qu'il aurait bien voulu répondre à mon sentiment, mais je voyais qu'il se forçait au silence, au retrait en lui-même, à la prudence avant de faire le moindre pas, non parce qu'il ne me connaissait pas, mais parce que le rôle qu'il allait tenir lui dictait, même s'il devait en souffrir, une sorte de solitude et d'éloignement des gens. Qui désire avoir un coup d'œil général doit quitter la plaine et escalader le sommet de la montagne pour que lui apparaissent les liens qui unissent les choses et la proportion exacte entre elles, vue d'ensemble impossible à celui qui les fixe de près.

Ma compréhension de son attitude n'effaçait pas la pitié que je ressentais à son égard : chaque homme, poussé par son instinct égoïste, place ses désirs en tête de liste et les tient pour le critère grâce auquel il juge ses prochains, leurs idées et leurs problèmes. Je me disais : s'il se livrait à moi, il ne trouverait peut-être pas que mes contes sont écrits seulement pour amuser. Aussi je me suis assis en face de lui, tête baissée, ne sachant trop ce que je disais. Puis je me levai, le saluai fixant son regard

modeste, y découvrant un mélange de bonté et de souffrances, de lutte et de patience, d'amour et d'oubli en faveur de ce qui lui paraissait le plus important.

Et pourtant j'ai souffert, car c'est ainsi que l'homme est fait, lorsque j'appris que l'Oustaz avait dit de moi, quand il fut question de moi dans son assemblée :

— Qui est-ce ? Ah, ce rêveur silencieux ? Je n'ai pas de temps à perdre avec lui et ses semblables, je veux des hommes d'action et non une cour inutile...

L'Oustaz nous laissa quelques jours dans l'expectative sur son compte, sans nous parler en détails de ses intentions, puis il annonça qu'il invitait les notables du village à venir le rencontrer dans sa maison après la prière collective du lendemain pour leur exposer une décision importante. Très peu de personnes déclinaient son invitation, les invités s'installèrent en cercles par rang : les notables eux-même reconnaissant une hiérarchie. Je m'assis dans un coin retiré...

Quand tout le monde fut là, que les salutations et les politesses, si nombreuses chez nous, s'épuisèrent, l'Oustaz se leva entouré d'un petit nombre de jeunes gens du village que nous connaissions pour leur sérieux, leur énergie, leur droiture et leur discrétion. Je compris que c'était ceux-ci qui se mettaient en rapport avec lui, lui rapportant les secrets du village. Le silence se répandit, les regards se portèrent tous vers lui, les oreilles se tendirent. Il parla d'une voix qui essayait d'étouffer l'émotion qui l'agitait :

— Je me suis longtemps torturé l'esprit sur la manière dont je devais introduire mon discours. Ayant examiné la question sous tous ses angles je n'ai pu trouver d'échappatoire à parler de moi-même quoique je déteste cela, Dieu le sait ! Mais la nature des hommes et leur conduite montrent qu'ils ne font pas de différence entre le principe et celui qui le prêche, la parole et celui qui la prononce. Comme les hommes profitent rarement d'une vérité qui sort, par mégarde, de la bouche d'un être nuisible dont la mauvaise foi leur est connue, ainsi ils sont rarement atteints d'un mal que le démon glisse hypocritement dans les discours d'un homme porté par sa nature à l'amour et à la justice, en qui ils ont une complète confiance. J'aimerais donc avant que vous ne jugiez mes paroles vous tranquilliser sur l'intention et le but qu'elles recèlent. Je suis le fils de ce village, c'est là que j'ai grandi et que j'ai été sevré, c'est ma patrie et ma demeure, où je reviendrai toujours et où je serai enterré. Je suis de votre milieu, il n'y a guère parmi vous d'homme auquel ne m'attache un lien de parenté, d'amitié ou de sympathie. Est-il donc possible, connaissant cela, que le doute porte celui qui possède la moindre parcelle d'intelligence à penser que je veuille vous tromper ou vous exploiter ? Le mal qui vous frappe m'atteint, le bien qui vous arrive me touche. L'égoïsme, la légitime défense mêmes me dictent l'amour de mon pays et de mon milieu, m'ordonnent de travailler consciencieusement à vous procurer le bonheur et la prospérité, n'ambitionnant pour moi-même ni fonction, ni argent, ni gloire et ne désirant rien gagner sans vous en faire profiter.

« Mais l'intention qui n'engendre pas l'action adéquate est un foetus mort-né; tout discours est inutile en ce cas-là: le bien et le mal qu'il expose sont figures de style qui n'influent pas sur nous mais sur le discours lui-même. De même tout acte mal préparé, qui n'est pas précédé par les décisions nécessaires est une témérité, destinée à un échec prématuré et relève de la présomption. Ce que nous perdons par l'indifférence des hommes capables d'action est beaucoup moins terrible, plus facile à réparer et à prévenir que les maux engendrés par ceux qui sont pressés d'agir.

« Cela m'est apparu clairement lorsque j'eus terminé les étapes de mes études et que je décidai de revenir vers vous. Ma longue absence augmentait mon amour pour mon pays et mes parents, j'ai été saisi d'une profonde nostalgie qui s'empara de mon cœur et de mon esprit, hantant mon sommeil et me suivant partout. Mais comment servir mon pays et travailler à rejeter l'injustice qui l'accable, cette vieille injustice qui a pénétré et étendu ses tentacules partout? Je demeurai de longs mois enfermé dans ma chambre sans cesser d'étudier et de réfléchir jusqu'à ce que la vérité m'apparut et que le chemin à suivre s'éclaircit.

« Je me disais: puisque l'intention est honnête et la préparation terminée les difficultés devraient être surmontées. La première chose que je fis alors, fut de m'isoler, de prendre un papier et un crayon, et d'écrire d'un côté ce dont souffrait le village; je voulais délimiter ainsi le champ des recherches et les présenter en une image claire pour faciliter la mention

du remède en face de chaque problème à résoudre. Quand j'eus terminé le dénombrement de nos maux il m'apparut qu'ils étaient autant de détails sans solution possible tant qu'on ne s'attaquerait pas à la base sur laquelle ils s'élevaient tous, à la vraie source de la corruption. Cette fondation c'était cette longue habitude, implantée dans l'âme des habitants, de la bassesse, de la faiblesse et de la lâcheté, l'habitude de se taire devant l'injustice, de préférer le repos et la paix au prix d'une humiliation plutôt que la lutte qui sacrifie un peu de son confort, l'habitude de refuser de réclamer son droit et de délaissé son devoir : ces défaites consécutives menant à la chute finale.

« Je travaillerai donc à insuffler le sentiment de l'honneur et de la fierté dans les cœurs de nos habitants, à les persuader que leur salut réside dans la réclamation de leurs droits mais aussi dans l'accomplissement de leurs devoirs.

« Nous nous sommes donc décidés, mes amis et moi, à pousser les gens à prendre ce chemin, d'abord par la douceur, mais au besoin par la force et la contrainte. Un groupe de volontaires choisis parmi nous se chargera de surveiller les hommes au marché, dans les magasins et dans les maisons s'il le faut. Tout récalcitrant devra marcher droit, il ne sera accepté de lui aucune excuse. Que les hommes s'occupent de leurs travaux en évitant les amusements et la légèreté ! Le temps est court et nous avons devant nous un long effort à fournir.

« Lorsque j'eus terminé l'examen du fond du problème je revins aux détails que j'avais énumérés sur ma liste et je trouvais que la des-

cription du remède pour chaque cas ne demandait pas beaucoup de réflexion, ma main les transcrivait avec une aisance et une facilité que n'entravaient nul doute ni la moindre hésitation.

« La première injustice étant celle dont souffrent les fellahs, je décidais de prendre leurs problèmes en main et de réussir avec leur aide et leur solidarité, à limiter le loyer de la terre à une somme raisonnable pour leur permettre de posséder quelque argent. Je serai le premier à réaliser ce nouveau régime sur mes terres et j'obtiendrai d'autre part pour eux, l'accord du gouvernement pour qu'il leur vende les grandes terres qu'il possède dans notre région pour un prix minime qu'ils rembourseraient à longs termes. Je poursuivrai les propriétaires et n'aurai de cesse qu'ils m'imitent en bâtissant de nouvelles maisons pourvues d'eau et de lumière pour les fellahs.

« Une des dernières injustices envers le village a été la privation du chemin de fer ; je travaillerai de toute ma force à redresser cet abus et j'y parviendrai avec la grâce de Dieu.

« Enfin, il faudra fermer la taverne, car c'est le centre de la corruption et la cause de l'éloignement des hommes de leurs foyers, elle réunit l'égaré, le libertin, le râté et le rêveur — (ici je sentis que l'Oustaz me fixait du regard). Il faut que le chômeur travaille, que le débiteur paye ses dettes, que l'époux infidèle et le fils rebelle se repentent, que l'honneur de chaque individu soit protégé, même malgré lui, pour qu'il ne soit pas un mauvais exemple pour autrui. La protection des mœurs est un problème collectif plutôt qu'une question individuelle.

« Voilà ce que vous devez m'aider à réaliser et pourquoi je vous ai réunis. »

Qui d'entre nous refusa d'obéir au prédicateur du bien et du progrès ? Tout le monde se leva, on entourra l'Oustaz et ses amis, lui jurant de marcher derrière lui et de suivre ses conseils. Puis tous se congratulèrent les uns les autres de cet esprit nouveau qui allait se répandre dans le village, chacun faisant le compte, pour lui-même, de ce qu'il y gagnerait ou de ce qu'il y perdrait et préférant attendre jusqu'à ce qu'on y vît plus clair.

ABSENCE

J'aime par nature le repos et me complais dans la paresse. Je ne me lèverai pas si, tendant mon pied, je ne trouve mes pantoufles à leur place. Mais la paresse nous enseigne la patience, mère de toutes les vertus, une des qualités les plus difficiles à posséder, et cela suffit pour la justifier. Étant ainsi fait, je déteste fracturer les portes, fouiller les secrets, être à l'affût des nouvelles et des racontars ; mais je me trouvais, à l'époque dont je parle, transporté par une énergie inaccoutumée qui ressemblait un peu à de l'inquiétude. Mes nerfs étaient tendus ; mon âme tirillée par des mouvements et des secousses lancinantes comme des maux de dents. Je ne pouvais plus tenir en place, ma curiosité et mon intérêt augmentaient, je fis connaissance avec l'insomnie : que de nuits je me levais, me

penchant à la fenêtre, tendant l'oreille, gettant le danger dont mon imagination chargeait l'atmosphère, pour maîtriser finalement mon inquiétude et me calmer. Mon occupation favorite était de passer chez mes amis et compagnons pour me rassurer sur leur compte; les trouvais-je en bonne santé, tranquilles, je m'en retournais malgré tout le soir même ou le lendemain matin frapper à leurs portes comme si je craignais de les avoir vus pour la dernière fois. Je n'entendais pas une nouvelle sans courir la vérifier, je voulais être partout, assister à tous les événements comme si j'étais chargé par quelque force mystérieuse et autoritaire d'écrire l'histoire de ces jours.

Mais voilà que je m'abattis soudain, terrassé je ne sais comment par une fièvre maligne et cachée qui me vida de mon énergie, épuisa mes forces et m'attacha à ma couche. La souffrance la plus intolérable me fut d'être immobilisé et de ne pouvoir suivre les événements du village qui me préoccupaient l'esprit.

Le médecin du patelin vint me voir, c'était un honnête homme qui se lavait encore les mains avant et après l'auscultation comme faisaient les docteurs qui soignaient nos pères et nos aïeux. Je vis dans son regard qu'il jugeait mon mal dangereux et que ma mort lui paraissait plus probable que ma guérison. Il me conseilla, tout en me tranquillisant, de changer d'air en partant pour la Capitale où je pourrais, disait-il, saisir l'occasion pour me faire examiner par ses savants docteurs.

C'est ainsi que je quittai le village malgré moi, maudissant ma malchance. Je mentirais si

je prétends que la peur de la mort n'avait pas envahi mon cœur ou que l'intérêt que je portais aux autres ne s'était pas refroidi par rapport à celui que je me portais à moi-même. Mais je remédiais à la peur en me remettant à Dieu et je ne me révoltais pas en constatant que mon rôle d'acteur en pleine bataille, était passé, au village, à celui de lointain spectateur, et pourtant je souffrais de ce changement d'état.

En entrant dans l'un des hôpitaux de la Capitale, je ne pus m'empêcher de sourire, car lorsqu'au cours de mes précédents voyages je descendais dans ces hôtels recommandés aux classes moyennes, j'étais abattu par la solitude que j'y trouvais. Je pensais alors que la chambre d'hôtel en notre siècle ressemblait aux filles de joie qui n'ouvrent leurs bras qu'à celui qui accepte de s'effacer immédiatement, sous peine d'être repoussé sans pitié par ces mêmes bras, au cas où le malheureux réclamait d'elles la sécurité, la paix ou la tranquillité. Je me disais aussi que si j'avais le choix, je serais descendu même sans être malade dans un de ces hôpitaux si propres, si reposants et moins chers. Mon vœu, s'était donc réalisé, car qui défie le destin est tôt ou tard atteint par le mal qu'il souhaitait, et il ne doit s'en prendre qu'à lui-même.

Le médecin des maladies internes m'envoya chez le dentiste, qui me renvoya au médecin des Rayons X, qui me recommanda de consulter le spécialiste du nez, des oreilles et de la gorge; je visitai le cardiologue et le chirurgien. Finalement l'on me dit : « Il serait préférable que vous partiez à l'étranger, seule une opé-

ration délicate faite par un chirurgien d'un tel pays pourra vous guérir ». Et voilà que je ne quittais pas seulement mon village mais tout le territoire.

Je restais absent plus d'un an...

Yéhia Hakki

traduction française

de Fouad Saad



LA VIE MUSICALE AU CAIRE

Notre chronique du numéro de janvier était déjà sous presse lorsque nous avons eu le plaisir d'entendre le VIème concert symphonique de l'Orchestre de la Radiodiffusion Egyptienne dont le programme débutait par la *Symphonie No. 2* d'Abou Bakr Khayrat, répondant ainsi par avance au vœu que nous formions d'entendre plus souvent des œuvres de compositeurs égyptiens, à la fois pour les encourager et pour leur permettre ce contact vivifiant du public sans lequel, à la longue, la création devient stérile. Pour être tout à fait juste il faut mentionner aussi que l'ouverture *d'Isis* du même compositeur avait été jouée par l'orchestre de la Radiodiffusion en juin 1957. D'ailleurs, nous n'oublions pas que la Radio Egyptienne, dès avant la guerre de 1939, avait, grâce à l'animateur qu'était le Mo. Joseph Huttel, créé tout un mouvement d'intérêt vers la musique inspirée par l'Egypte à des compositeurs égyptiens ou aux étrangers résidant dans le pays, tels que Huttel et Tacacz. Nous nous souvenons notamment du grand concert donné à l'Ewart Memorial Hall en 1937, radiodiffusé et retransmis par plusieurs stations d'Europe et qui a compris l'exécution d'œuvres comme *Au désert* et

LES ARTS — LA MUSIQUE

Finale de Youssef Greiss, la *Rhapsodie égyptienne* de Medhat Assem, *Sphinx Greetings* de Samy Chaoua et les *Cairo Pictures* de J. Huttel, suite symphonique qui comprend quatre mouvements : 1) Paysage du Nil, 2) Danse, 3) Clair de Lune, 4) Gala-Gala. Bien d'autres œuvres de compositeurs égyptiens ont été exécutées par des orchestres soit en Egypte soit à l'étranger, par exemple la *Rhapsodie égyptienne* de Shawky Moustapha qui a été jouée par l'orchestre du Lowell Institute de Boston et radiodiffusé aux Etats-Unis. L'E.S.B. a fait enregistrer un concerto pour « aoud » et orchestre à corde du même auteur. Il y a encore bien d'autres compositeurs égyptiens dont une dame, Bahiga Hafez, membre de la Société des Auteurs et Compositeurs de Paris depuis 1930 (1). Certes, il ne s'agit nullement de jouer des œuvres qui ne répondent pas en tous points aux règles de la composition. Mais d'autre part, il ne faut pas oublier que nous n'en sommes encore qu'aux premiers pas de la renaissance musicale du pays, alors que celle de la poésie, du roman, de la sculpture et de la peinture se sont faites depuis cinquante ans et ont produit déjà des œuvres majeures qui ont acquis une renommée mondiale.

Grâce à son chef d'orchestre le Mo. Litschauer et aux excellents éléments qu'il a placés aux têtes de pupitres, la Radiodiffusion égyptienne dispose actuellement non seulement de l'orchestre symphonique lui-même mais aussi de tous les ensembles de musique de chambre, trio, quatuor, quintette, sextette, et d'excellents solistes, que ce soit au violon,

(1) Pour une liste plus complète, cf. la remarquable étude historique de St. Caracassis: *La musique égyptienne contemporaine*, in « La Revue du Caire », Nos d'avril et mai 1955.

à l'hautbois ou à la flûte. Et les pianistes ne manquent pas en Egypte. Il importe donc que l'orchestre mette ses ressources variées au service des compositeurs égyptiens pour les aider à réaliser cette renaissance dans le domaine musical qu'on devrait normalement attendre d'un pays qui, ne l'oublions pas, a été probablement le premier dans l'histoire de l'humanité à avoir des orchestres et des chœurs. Il suffit d'observer les bas-reliefs et les peintures des tombes de l'Egypte antique pour s'en convaincre. L'orchestre de la Radio, ses musiciens et son Chef, devraient avoir conscience que l'Egypte a été pendant deux ou trois millénaires avant J.C. le haut lieu de la musique dans le monde et sentir qu'il n'est pas situé quelques part aux antipodes, ni même en bordure du monde musical mais qu'il est, si l'on en prend une vue historique assez vaste, à l'un des centres musicaux de l'humanité. Son arbre généalogique est le plus ancien du monde et il importe que l'orchestre permette à de nouveaux bourgeons de percer la vieille écorce. Nous attendons avec beaucoup de curiosité et d'espoir ces fleurs nouvelles. Mais c'est une période très délicate où il s'agit d'avoir beaucoup de compétence et de doigté. Certes, comme nous l'avons écrit en janvier, le seul système de musique « classique » possible actuellement, est celui de la musique dite pour des raisons historiques « occidentale », mais qui est tout simplement la forme perfectionnée de la musique humaine. Il est certain donc que les fleurs nouvelles de cet arbre si noble auront l'une des formes des fleurs d'Europe, mais leur parfum aura liberté de nous surprendre. Il faut se souvenir aussi des révolutions successives qui ont secoué la musique occidentale elle-même et se méfier du formalisme, attitude dogmatique qu'on n'adopte que trop facilement, parce qu'elle permet

les jugements les plus commodes et les plus assurés. Mais n'oublions pas que ce chemin ne mène le plus souvent qu'à l'académisme ; et si l'académisme, en ces débuts, est certes encore une qualité enviable, il importe cependant de s'en méfier dès à présent car on risque de juguler en son nom des tempéraments qui pourraient être féconds.

*
**

La *Symphonie No. 2* (la folklorique) d'Abou Bakhr Khayrat a été exécutée cet automne par l'Orchestre symphonique de Moscou sous la direction de Gauk au cours d'un programme radiodiffusé et télévisé ; c'est dire qu'elle présente les garanties requises au point de vue formel. Les Russes ont dû, d'ailleurs, se sentir en pays de connaissance car dans l'utilisation des thèmes folkloriques et le développement, la *Symphonie No. 2* prend exemple sur Rimsky-Korsakoff. La similitude générale du traitement du sujet et de l'orchestration est ressortie d'autant plus vivement lors de ce concert que la symphonie d'Abou Bakr Khayrat était suivie du *Concerto pour violon et orchestre* de Khatchadourian. Le compositeur égyptien a démontré qu'il avait pleinement assimilé les grandes leçons de l'école de musique russe, ce qui est fort légitime car pour le développement des thèmes puisés au folklore en suite symphonique, il est incontestable que les leçons de Rimsky Korsakoff, de Borodine et du Groupe des Cinq demeurent les plus valables. Mais, comme au sein de l'école russe elle-même, chaque compositeur manifeste son talent et son génie propre par la profondeur qu'il sait communiquer au thème folklorique traité, qui peut demeurer extérieur, comme de riches vêtements sur une statue de cire, ou au contraire se charger d'un sens

psychologique profond, par la richesse mélodique, par l'invention orchestrale.

La *Symphonie No. 2* d'Abou Bakr Khayrat demeure à notre sens assez extérieure dans le traitement du folklore égyptien. Le développement mélodique n'éveille guère de résonances sur d'autres plans psychologiques et n'intéresse que l'oreille. L'orchestration est colorée de quelques couleurs éclatantes et fortement contrastées mais manque un peu de nuances et d'imprévu. C'est le type de l'œuvre d'un académisme de bon aloi que l'on écoute avec agrément et dont le second mouvement (*adante cantabile*) a même gardé du thème mélodique une espèce de vacuité et de parfum nostalgique que la platitude sévère de la campagne égyptienne dégage toujours malgré la gaîté du soleil. Gérard de Nerval avait déjà senti la tristesse profonde sous-jacente à la gaîté multicolore de l'Égypte, tristesse et gaîté qui se transforment l'une en l'autre par une transmutation presque sans transition. Les contrastes violents ménagés par Abou Bakr Khayrat ont peut-être voulu exprimer ce sentiment mais sont demeurés, pour nous, sur un plan trop formel. M. Abou Bakr Khayrat, qui est architecte de profession, devrait se méfier de la déformation naturelle de songer un peu trop à la construction de l'œuvre. Cependant, nous le disions tout à l'heure, en ces premiers pas du renouveau musical de l'Égypte, une œuvre qui présente un académisme agréable, puisé aux meilleures sources, n'est pas pour déplaire. Elle est au contraire une étape nécessaire. Mais une étape qu'il s'agit de dépasser. Et nous sommes persuadés qu'Abou Bakr Khayrat qui témoigne de dons très réels n'en est pas incapable.

Le concerto de Khatchadourian est une très grande œuvre dont le fond mélodique, puisé au folklore d'Arménie n'est qu'un aspect seulement. Ce concert possède en même temps une profonde signification psychologique et nationale, un pathétique déchirant, souvent sublime, notamment dans l'*andante sostenuto*. Si l'on veut une comparaison, ce n'est plus la statue de cire revêtue de vêtements folkloriques que l'on a devant soi, mais bien une femme vivante et passionnée qui les porte naturellement, car les couleurs et la forme de ses vêtements répondent par un processus profond à l'histoire de sa nation, à son tempérament et à son âme. L'œuvre du grand compositeur soviétique est également captivante sur le plan tout à fait abstrait de la recherche formelle. C'est l'œuvre d'un artiste pleinement maître de ses moyens et qui conduit sans excès, une expérimentation abstraite dans le jeu des formes. Cette magnifique composition se déroule ainsi sur trois plans à la fois. Ce n'est une œuvre folklorique qu'extérieurement parce que le compositeur a su retrouver dans les thèmes populaires l'histoire crucifiée de son peuple et la vie psychologique ardente et indomptée qui anime ses concitoyens. L'artiste a su tirer parti des possibilités formelles, des mélodies, de l'orchestration, du dialogue entre le violon et l'orchestre. La véritable essence de ce concerto se trouve à l'intersection de ces trois plans, dans cette zone d'équivoque où ils sont tous les trois présents. Edith Bertchinger a magnifiquement interprété cette partition semée d'embûches, et su rendre le triple aspect de l'œuvre, à la fois pénétrée d'une ardeur ascétique, colorée et pittoresque et déroulant le lacis rapide de ses formes abstraites dignes de tenter la virtuosité de Paganini. C'est une violoniste de tout premier ordre à qui l'on devrait confier plus souvent le rôle de

soliste. Nous n'avions pas entendu l'orchestre depuis deux mois. Du troisième au sixième concert le progrès réalisé nous apparaissait énorme. Techniquement il n'y avait presque plus rien à désirer : ensemble parfait, attaques nettes, transitions bien amenées, équilibre des cordes et des cuivres, qualité réelle des chefs de pupitre. L'interprétation que le Mo. Litschauer a donnée du Concerto de Khatchadourian est tout à son honneur et il a pleinement rendu justice à la *Symphonie folklorique* d'Abou Bakr Khayrat et fait chanter la symphonie No. 5 de Schubert, dont il sait toujours rendre l'esprit léger.



Le septième concert a quelque peu déçu notre attente, — mais aussi avait-on remplacé le concerto pour violon de Beethoven par la *Symphonie inachevée* et partagé l'orchestre entre les répétitions de l'Opéra et l'Ewart. Nous n'avons pas suivi non plus Litschauer dans son interprétation de la 39ème symphonie de Mozart, rendue trop dansante à notre gré et où l'on ne retrouvait pas la *jocunditas* autrement profonde du Maître de Salzbourg.

Par contre, le huitième concert a tenu toutes les promesses d'un programme ambitieux : le *Concerto pour trompette* en mi bémol majeur de Haydn, le *Concerto pour violon et orchestre*, en ré majeur, de Beethoven, la symphonie du Nouveau Monde de Dvorak. Le chef avait l'orchestre parfaitement en main et celui-ci répondait à toutes les intentions du chef. Il démontrait non seulement une maturité technique complète mais avait enfin trouvé ce rythme intérieur et cette espèce de respiration qui en font un organisme vivant capable de donner le

sentiment de la spontanéité et de l'invention à ses interprétations. On peut dire qu'une nouvelle étape a été franchie en trois mois. L'orchestre de la radio du Caire est à présent un être vivant qui suit intelligemment son chef et qui peut exprimer non plus honnêtement, mais avec grâce, fougue ou passion la musique qui l'habite et qu'il n'a plus à essayer d'animer de l'extérieur, par la correction technique, ce qui est toujours impossible. Un grand bravo à son chef qui a su opérer cet approfondissement, cette transfiguration.

Litschauer est un très grand interprète de Haydn dont il retrouve toujours avec bonheur l'esprit. Le soliste, André Ryder s'est tiré fort honorablement de son rôle, bien qu'il n'ait pas toujours su nuancer un instrument d'ailleurs ingrat. Le concerto pour violon de Beethoven nous a permis d'entendre Edmond Pusl. Celui-ci possède une belle sonorité, une compréhension solide de l'architecture du morceau, un sens exact de son duo avec l'orchestre. Il a eu, notamment dans l'*andante*, des moments d'une belle élévation. Il est malheureux que quelques accidents techniques soient venus ternir une interprétation qui dans l'ensemble a rendu un son pleinement beethovenien. Félicitons surtout Litschauer qui a imprimé à l'orchestre la grandeur olympienne du Maître.

Mais c'est surtout dans la *Symphonie du Nouveau Monde* que le Chef a donné toute sa mesure. Rarement ai-je entendu une exécution plus sentie et plus juste de cette œuvre si belle qu'on a le tort de jouer soit de manière trop pittoresque, soit avec une passion trop « tzigane ». Litschauer a su éviter ces deux écueils tout en faisant miroiter les facettes de cette symphonie, tout en accordant au rythme sa valeur primordiale, tout en faisant chan-

ter avec une noble passion l'ensemble de l'orchestre. Pour le plaisir que nous lui devons, un grand merci.

LA SAISON D'OPERA AU CAIRE

Il faut vraiment féliciter Mahmoud el Nahas, Intendant Général de l'Opéra, pour avoir réussi à mettre sur pieds à la dernière minute une saison d'Opéra, dont le Caire avait été privé l'année dernière par suite des circonstances.

Certes, cette saison improvisée un peu tard n'a pas permis un choix de voix exceptionnelles, tous les chanteurs de renom ou même de qualité étant depuis longtemps retenus en Italie ou ailleurs. Mais avec ce qui restait, avec beaucoup de bonne volonté et surtout avec l'appoint de l'orchestre de la Radiodiffusion égyptienne et des chefs d'orchestre excellents, on a quand même renoué une tradition qui date de l'inauguration de l'Opéra du Caire en 1869, et qu'il eut été dommage de laisser se perdre.

C'est sans doute pour bien marquer cette volonté de continuité qu'on a inauguré avec *Aïda* (commandée à Verdi pour l'inauguration mais qui ne put être terminée qu'en 1871) une saison où les « valeurs sûres » étaient seules représentées. *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Mme Butterfly*, *La Bohème*, *Carmen* enfin. Si l'on excepte ce dernier opéra assez rarement joué au Caire, on ne saurait dire que le choix des autres apportait du nouveau ou que les organisateurs de la tournée se soient mis en frais d'imagination. Tout cela s'explique, bien sûr, par la nécessité de mettre sur pieds une saison, en si peu de temps, mais l'on ne pouvait s'empêcher

de faire le parallèle avec l'effort considérable qu'avaient déployé les organisateurs lors des dernières saisons, où il nous a été donné d'entendre du Menotti, le *Don Juan* de Mozart, d'excellentes représentations du *Barbier de Séville*, des voix et des acteurs de premier ordre.

L'opéra est un genre qui se meurt. On ne construit plus nulle part de nouveaux opéras et l'on en écrit de moins en moins. Encore lorsqu'il se rachète par une musique de haute envolée, comme c'est le cas de Mozart, Wagner, Tchaïkovsky, ou Borodine, accompagné d'un livret puisé aux bons auteurs ou à quelque légende, sa fonction peut se justifier. C'est hélas rarement le cas des opéras italiens, basés en général sur des mélodrames où le mauvais goût le dispute à la niaiserie, et sur quelques *arias* destinées à mettre en valeur les prouesses de chanteurs exceptionnels, qui emportent l'enthousiasme du public par la sensation d'un sublime de foire. Il faut le constater, l'opéra italien est une maladie spécifique aux habitants, d'ailleurs charmants, de la péninsule. Que ce peuple qui, par ailleurs, a du goût puisse entendre depuis cent ans avec le même enthousiasme les mêmes opéras, j'allais dire avec les mêmes vedettes, du moins avec des acteurs construits sur le même gabarit et possédant les mêmes qualités monstrueuses et les mêmes défauts, et cela chaque saison avec l'excitation de la nouveauté et le contentement que procure le grand art, passe l'entendement. L'opéra est devenu en Italie une sorte de folklore savant, dont tout le monde chantonne les airs depuis l'enfance et, comme dans tous les folklores, c'est la répétition même qui est attendue avec impatience, parcequ'en elle se réalise la communion sociale, fonction essentielle du folklore. C'est comme les Anglais et le cricket, ou

les Américains et le base-ball, les Espagnols et les courses de taureaux, les Basques et la pelotte. Cela ne se discute pas. C'est une idiosyncrasie nationale, au demeurant fort sympathique.

Malheureusement le public étranger n'est pas sensible à ce prestige et accepte difficilement une fiction qu'il cherche plutôt aujourd'hui dans le ballet. Encore lorsque tous les atouts sont réunis, beauté des voix, qualité du jeu, nouveauté des décors, le genre se défend. Mais aussitôt qu'on n'est pas emporté par des voix ravissantes ou sublimes, la fiction est difficilement tolérable. Ce sont les cordes vocales, si j'ose dire, qui empêchent de voir les ficelles du genre.

Ces cordes ont été trop souvent cette année elles-mêmes des ficelles ou alors des amarres de débardeurs.

Exceptons toutefois la voix à la fois forte et veloutée de Gabriella Tucci, un beau soprano lyrique, dont l'art exquis, la sensibilité musicale et le jeu naturel ont sauvé la *Traviata* malgré les cris de Gianni Jaia, un Alfred d'Orbel qui avait tout du fort des halles. Pourtant, la représentation de la *Traviata*, grâce à Gabriella Tucci, a été peut-être la plus satisfaisante de l'ensemble.

Mme Butterfly a été extrêmement bien jouée par Michiko Hirayama. C'est une actrice de premier ordre qui a incarné le personnage de Ciocio-San avec une vérité et même avec une vertu poétique exceptionnelles, même au théâtre. Dommage que sa voix, au demeurant agréable, ne porte pas plus loin que les premiers rangs de fauteuils d'orchestre. Angelo Rossi, en Pinkerton a montré qu'il sait discipliner une voix puissante et son jeu était assez naturel. C'est un élément très jeune qui pourra se former musicalement.

C'est dans *La Bohème* que Jaia a été le plus supportable. Doué d'une voix forte, il n'a aucun sens de la musique ou de la nuance et joue normalement mal. Il a réussi ici à être naturel. Elena Rizzieri en Mimi a su être touchante et sa voix de soprano léger est assez puissante bien que pas encore suffisamment travaillée. Franco Miolli possède une jolie voix de baryton. On l'apprécie dans le rôle de Marcel, le peintre, comme dans celui du Consul de *Mme Butterfly*. L'ensemble a été peut-être le plus équilibré au point de vue des voix et du jeu.

Fedora Barbieri a interprété *Carmen* avec la présence et « l'abattage » de la vedette qu'elle est. Sa voix puissante de mezzo-soprano, voire de contralto n'est pas toujours agréable dans le registre bas, bien qu'elle chante avec une science consommée. Pour le public étranger qui se représente *Carmen* en svelte et aguichante cigarière, la fiction de l'opéra était ici tendue à craquer, et l'on peut dire d'autant plus que l'actrice jouait mieux. La voix cultivée de Roberto Turini en Don José, a été un agréable contraste par rapport aux voix trop vertes des jeunes ténors, bien qu'elle manque un peu de volume dans les aigus et Silvano Verlinghieri est un excellent baryton qui dans le rôle d'Escarmillo a bien chanté son air de Toréador. Mais les deux meilleurs moments musicaux de l'opéra ont été constitués par les deux quintettes du deuxième acte, le trio du troisième. C'était d'excellente qualité. Il faut mentionner le corps de ballet, conduit par Antonietta Micioli et Marcello Proietti qui s'est distingué dans la *Traviata*, *Aida* et *Carmen*.

Il reste à féliciter sans arrière pensée l'orchestre, les chœurs ainsi que les chefs d'orchestre, les Mos. Napoleone Annovazi, Franco Manino et Nicola Rucci. Ce sont eux qui ont constitué la fondation

musicale solide de cette saison et l'on peut dire que dans ce domaine nous étions en progrès très certain par rapport aux saisons précédentes. L'orchestre et les chœurs du Théâtre National de l'Opéra du Caire ont amplement démontré leur qualité et légitimé tous les efforts consentis par le Ministère de l'Orientalisation Nationale pour leur formation. Ceci permet de bien augurer des saisons futures où des solistes choisis avec plus de soins permettront des représentations parfaitement équilibrées.

Alexandre Adopol

