

LA REVUE DU CAIRE

Fondée en 1938
Vol. XXXX, No. 213

M A I
1958

DIRECTEUR :
Alexandre Papadopoulo

ORIENT ET OCCIDENT

Qui ne connaît le fameux vers de Kipling opposant l'Est et l'Ouest comme deux entités inconciliables ? C'est d'ailleurs là un poncif qui date de bien avant le poète anglais. Je ne sais plus quel voyageur d'autrefois — Volney, il me semble — s'était plu à souligner qu'en Occident le code de la politesse exige que l'on se découvre devant autrui au lieu qu'en Orient s'impose le comportement inverse. Et notre voyageur y voyait le signe d'une autonomie irréductible ! Il y a quelques 80 ans, le Vicomte de Vogüé résumait son expérience de l'Orient dans un récit romancé intitulé *Vanghéli*, où il faisait du fatalisme la clé de l'âme orientale accusant ainsi entre elle et l'âme occidentale un hiatus impossible à combler.

Il serait certes facile et amusant de partir à la chasse aux différences entre les deux mondes de l'Est et de l'Ouest. Elles frappent même les moins avertis. Mais il faudrait s'assurer d'abord si elles tiennent à une différence fondamentale dans l'essence ou si elles se réduisent à des accidents superficiels résultant du hasard ou à des variations qu'expliqueraient des motifs d'ordre sociologiques.

L'Européen du XIXe siècle regardait l'Orient comme un monde sans commune mesure avec le sien. Il avait peut-être tort de comparer l'âge de la

vapeur et de l'acier où il vivait au moyen-âge où se débattait encore l'Oriental. De plus, cet Européen aurait dû trouver dans l'histoire matière à réflexion. Le fait que le christianisme, phénomène oriental, se fût répandu en Occident ne prouvait-il pas qu'il y avait au moins un point où se rejoignaient les deux mentalités orientale et occidentale, si tant est qu'elles existaient séparément ? Il y avait d'ailleurs à cette propagation du christianisme d'illustres précédents. Isis et Sérapis, nés en Egypte, avaient régné sur tout l'empire romain. Ne prétend-on pas que Paris dérive de Bari, nom égyptien de la barque solaire ?

L'antiquité a-t-elle connu nos modernes distinctions entre l'Est et l'Ouest ? Pythagore et Platon avaient étudié en Egypte la science ésotérique des prêtres et les Grecs se considéraient comme les disciples des Egyptiens, lesquels n'hésitèrent pas, de leur côté, à adopter Alexandre et à le sacrer fils d'Ammon. Rome, il est vrai, s'était mise au-dessus de tous, mais des Gaulois aussi bien que des Numides. Et cet orgueil de conquérants n'avait pas empêché les Romains de recueillir l'héritage des civilisations antérieures, de les fondre dans un même creuset, d'en tirer une sagesse où l'on peut reconnaître une ébauche de cet humanisme méditerranéen que prônent aujourd'hui d'éminents esprits.

Chose curieuse, c'est encore l'antiquité qui réfute cette division de l'humanité en deux groupes étrangers l'un à l'autre. La claustration de la femme, sa mise à l'écart de la vie publique, dont on fait l'apanage de l'Orient, eh bien ! on la trouve dans l'ancienne Grèce qui connaissait le gynécée alors que, dans l'Egypte des Pharaons, les femmes participaient aux diverses activités de la vie sociale sur le même pied que les hommes au point de

revêtir quelquefois les insignes de la suprême puissance !

En réalité, cette opposition entre l'Orient et l'Occident remonte au Moyen-Age seulement et il paraît qu'on la doit à un malentendu. Quand l'Europe fut devenue chrétienne, l'Afrique et l'Asie musulmanes ont cru assister à une coupure irrémédiable entre ces deux tronçons du Vieux Monde, d'autant plus que, pendant quelques siècles, depuis l'invasion arabe de l'Espagne, jusqu'à l'alliance conclue entre François 1er et Soliman le Magnifique, les deux religions allaient s'affronter dans un gigantesque duel. Mais c'était un combat entre sœurs ennemies qui, lorsqu'elles se connurent mieux, découvrirent avec stupéfaction combien elles étaient proches l'une de l'autre. Il existe incontestablement plus d'affinités entre pays musulmans et nations chrétiennes qu'entre ceux-là et, par exemple, la Chine et le Japon. Voilà donc notre concept d'Orient qui craque de tous côtés, qui se dérobe dès qu'on veut le saisir. Faudra-t-il en exclure l'extrême Asie, ou bien distinguer entre deux Orient ? Les Grecs furent les héritiers des Egyptiens et les Arabes ceux des Grecs. Mais ni les Egyptiens, ni les Arabes ne subirent l'influence chinoise, si ce n'est dans des proportions insignifiantes. L'Extrême-Orient s'opposerait-il non seulement à l'Occident mais encore au Moyen-Orient ? Là encore est-on sûr que l'opposition soit radicale ? Beaucoup de choses nous déroutent dans l'humanité jaune, c'est vrai. Pourtant comment savoir s'il ne faut pas incriminer notre ignorance de ses réalités profondes ?

En tout cas le mur que l'on prétendait infranchissable entre notre Orient et l'Occident s'est effrité quand nous l'avons examiné de près. A l'origine un

malentendu religieux fit croire à un divorce irréparable. Ensuite, pendant que l'Europe, au sortir du Moyen-Age, progressait à pas de géant, l'orient s'assoupissait et son retard explique le vers de Kipling et le récit de Vogüé comme il explique qu'on ait englobé sous une même appellation des pays dissemblables comme le Maghreb et la Chine.

Aujourd'hui où l'Orient — puisque nous n'avons pas d'autre vocable sous la main — s'est réveillé et qu'il s'efforce de rattraper son retard, que reste-t-il des vieilles classifications ? Les femmes égyptiennes, turques, chinoises ou indiennes, qui jouissent de leurs droits, s'emploient à effacer ce qui sépare encore deux mondes voisins. Le développement de la technique, de la science les rapprochera davantage. Car la science appelle les mêmes méthodes de raisonnement et, à mesure qu'elle s'épanouira, en Orient, s'estomperont les prétendues distinctions entre mentalité orientale et mentalité occidentale, et se dissipera le mythe d'une différence essentielle entre elles.

Cela ne veut pas dire qu'elles finiront par s'identifier totalement. Deux êtres de même essence n'ont jamais exactement la même forme. Des traits particuliers assurent la singularité à chaque individu dans une même race, à chaque frère dans une même famille. On se plaît à rappeler qu'au moment où, vers le VI^e siècle av. J.C., Solon organisait la société athénienne d'après le critère de la richesse et plaçait les plus fortunés au sommet de la pyramide sociale, la société védique aux Indes mettait à sa tête les brahmanes, c'est-à-dire les plus sages. Matérialisme occidental, spiritualisme de l'Orient, se hâtera-t-on de conclure ! Dans la pratique, cette différence s'atténue beaucoup. Qu'est-il demeuré du désintéressement des sages brahma-

nes ? Les riches Athéniens n'ont-ils pas accédé à la sagesse en créant une des plus belles civilisations ? Il n'en est pas moins vrai qu'il y eût à l'origine une divergence d'orientation et, si la réalité a contrecarré plus tard les projets des hommes, elle n'a pas réussi à cacher entièrement cette divergence. Laisés à eux-mêmes les Egyptiens ont exercé leur volonté de puissance en bâtissant des temples et des tombeaux qui défiaient le néant, et les Indiens ont manifesté leur goût de la vérité en se perdant dans une métaphysique contemplative. Abandonnés à eux-mêmes, les Occidentaux se sont lancés dans une course effrénée aux richesses matérielles comme si le Destin leur avait infligé une version nouvelle du supplice des Danaïdes.

Ainsi, l'unique différence que nous ayons pu constater entre l'Orient et l'Occident rend plus impérieuse leur communion puisqu'elle nous les montre complémentaires. Chacun possède dans ses excès le remède qui neutraliserait les excès de l'autre. Par un dosage harmonieux de leurs apports respectifs ils pourraient faire revivre un âge d'or pour l'humanité.

Hassan el Nouty

La critique littéraire et le Nationalisme Arabe

Pour la première fois, **La Revue du Caire** publie un texte de Madame Soheir Qalamâwî. Ce célèbre critique égyptien est une des premières femmes qui soient entrées à l'Université du Caire. Elle y passa sa licence ès lettres, avant d'aller à la Sorbonne commencer la préparation de sa thèse sur les « Mille et une nuits » qu'elle soutint en 1940 devant l'Université du Caire. (1) Madame Qalamânî profita de son séjour en Europe pour visiter outre la France, l'Allemagne, l'Angleterre et l'Italie. Plus tard, elle fut invitée aux Etats-Unis.

Madame Soheir Qalamâwî est professeur de littérature moderne à la section de la langue arabe de l'Université du Caire depuis 1936. Elle s'est surtout intéressée à la critique littéraire, et poursuit, par rapport à la littérature arabe moderne, l'œuvre de critique entreprise par son maître le docteur Tâhâ Hussein dans le domaine de la littérature arabe classique. Mais son activité critique déborde largement l'Université. Elle donne en effet tous les quinze jours une causerie à la radio du Caire sur l'actualité littéraire, collabore activement à plusieurs revues arabes et participe à toutes les manifestations culturelles importantes du Moyen-Orient, comme en témoigne la conférence dont nous donnons ci-dessous la traduction.

Outre sa thèse de doctorat, on doit à Madame Soheir Qalamâwî des **Contes de ma grand-mère** (2) dont une partie a été traduite en français, **L'Imitation** (3) ouvrage de critique littéraire, et de nombreuses traductions de l'anglais, langue qu'elle possède parfaitement. Citons entre autres **My Antonia** de Willa Cather (4), **Histoires chinoises** de Pearl Buck (5), **Epîtres chinoises** de Dickenson etc... (6) Elle vient de traduire trois pièces de Shakespeare (**Taming of the Shrew**, **Coriolan** et **Macbeth**) pour

le comité de traduction des œuvres du grand dramaturge, que préside le docteur Tâhâ Hussein. Elle fait d'ailleurs elle-même partie de la commission de révision des traductions de ce comité,

La conférence dont nous donnons la traduction a été prononcée par Madame Soheir Qalamâwî, au congrès des écrivains arabes qui s'est tenu au Caire du 9 au 15 décembre 1957 autour du thème suivant : la littérature et le nationalisme arabe. Ce sujet a conduit Madame Qalamâwî à aborder le problème de la littérature engagée, à évoquer quelques uns des facteurs qui ont commandé l'évolution de la littérature arabe moderne, et à indiquer le rôle qui revient au critique littéraire par rapport à l'idée de nationalisme arabe. Il nous a paru intéressant de traduire cette communication, caractéristique d'une tendance.

H. Teissier

N.D.L.R. — Il va sans dire que, selon notre règle nous laissons à l'auteur l'entière responsabilité de ses opinions, qui n'engagent en rien la Revue.

(1) *Al-mar'ûdât wa tariqat mo'âlajatihâ fi alf layla wa layla* (le développement des thèmes dans les Mille et une nuits). Le Caire, Dâr al-Ma'âref, 1941. La thèse de magistère de Madame S. Qalamâwî, soutenue devant l'Université du Caire en 1937, a également été publiée : *Adab al-Khawârij fi l-'asr al-Umawi* (la littérature kharijite à l'époque omeyyade), Le Caire, Lajnat al-ta'lîf, 1945, 152 p.

(2) *Ahâdith jaddati*, Le Caire, Lajnat al-ta'lîf, 1935, 119 p.

(3) *Fann al adab, al-Mohâkâ*, Le Caire, Mostafa al-Bâbâ l-Halabi, 1943, 148 p. On trouvera aussi les idées de Madame Qalamâwî sur la critique littéraire dans un recueil de conférences prononcées à l'Institut des Hautes Etudes Arabologiques (*MIDEO*, t. I, p. 172-175), *Mohâdarât fi l-naqd al-adabi*, Le Caire, Ma'had al-dirâsât al-'arabiyya al-'âliya, 1955, 85 p.

(4) Traduit sous le titre *Arizati Antonia*, Le Caire, Dar al-Ma'âref, 440 p.

(5) Traduit sous le titre *Qisas siniyya*, Le Caire, Anglo.

(6) Traduit sous le titre *Rasâ'il siniyya*, Le Caire, Dar al-Ma'âref, 1947, 92 p.

Les plus anciens critiques littéraires connus, Platon et Aristote, étaient déjà d'un avis différent sur le rôle que doit jouer la littérature dans la vie. Après eux les critiques n'ont pas cessé d'aborder à nouveau cette question sous toutes ses formes et dans des termes variant avec les époques et les problèmes qui y étaient agités. Mais les deux grands philosophes, et tous les critiques de valeur, eurent toujours grand soin au cours de leurs discussions de respecter le concept de littérature. Or aucun de ces critiques n'a jamais soutenu que la littérature devait défendre une idée déterminée ou se mettre au service d'un but précis, moral, politique ou social. Cette entrave à la liberté ne porterait pas seulement tort à l'écrivain et à la vérité mais, au cas où l'écrivain accepterait d'écrire dans de telles conditions, c'est la littérature elle-même qui se renierait. Celle-ci, en effet, est un moyen d'atteindre un but, et un moyen qui a ses caractéristiques propres. On doit les respecter intégralement sous peine de voir la littérature perdre ce qui la fait telle. Cependant, par ses qualités particulières, la littérature aide l'homme à penser, à agir, à exercer une influence sur la vie dans les domaines qu'il choisit et de la façon qu'il veut. C'est par ce biais que sont donc intervenus les réformateurs religieux, moraux, sociaux ou politiques, pour lui dicter ce qu'elle devait être. Mais la littérature libre n'a jamais prêté attention à ce qu'on lui dictait, et elle a poursuivi sa tâche, comme l'a dit un critique, en étendant le domaine de l'imagination, sans laquelle l'homme ne pourrait être ni bon, ni efficace. En effet, nous ne saurions prétendre à être vertueux ou à faire œuvre utile, sans savoir nous représenter les autres autour de nous et sans sentir qu'ils ont droit à l'exis-

tence à côté de nous. C'est ainsi que la littérature exerce une influence indirecte sur le moral, le politique, le social, et sur toutes les qualités que les réformateurs jugent indispensables.

Abordons donc maintenant le problème de l'unité arabe. C'est la cause de notre présence à ce congrès et de notre venue de tous les pays arabes, pour étudier en commun et réaliser que pendant la longue histoire de la littérature qui a fleuri à l'ombre de cette unité, l'idée que l'on s'en ait faite s'est trouvée mêlée à bien des notions et bien des événements. La littérature arabe a exprimé de différentes manières cette rencontre et les critiques se sont arrêtés à l'expression littéraire de cette idée. Mais leurs positions à son égard me paraissent encore obscures et mal définies.

En effet, le nationalisme arabe a été uni dans ses débuts, au concept d'Islam, puis successivement, à ceux de patrie géographique des Arabes, d'état islamique et de culture islamique. Enfin, à notre époque, depuis la fin du siècle dernier et au début de ce siècle, il a recommencé à se mêler, parfois à s'opposer, au lien islamique, bien que son origine religieuse soit trop évidente pour être niée. En face de ces conceptions différentes, la littérature n'a pris qu'une seule position, celle d'exalter ce principe merveilleux et stable qui, au fil des âges, a conduit des hommes à se rassembler, à s'unir, à se lier les uns aux autres. Elle a chanté les gloires passées, pleuré le présent et s'est tournée avec émotion vers l'avenir.

Mais a-t-on dégagé le sens de cette idée de nationalisme arabe dans la littérature, jusqu'à la première guerre mondiale? Les critiques n'ont pas suffisamment étudié ce sujet, à ma connaissance. Leur attitude était une attitude de poètes ou d'écri-

vains, c'est-à-dire qu'ils laissaient parler leur cœur.

Ceci vient d'abord de ce que le critique arabe, de nos jours, n'a pas encore compris l'importance de son rôle. Il a la mission de guider, c'est-à-dire non de dicter, mais de préparer l'atmosphère favorable au progrès. Son rôle est de passer au crible tout l'héritage littéraire, ancien et moderne, en se référant aux critères de l'époque dans laquelle nous vivons. Et cela, non pour nier et approuver (car ce qui est consacré par une gloire séculaire et admis par tous, ne peut être remis en question), mais pour redresser et orienter, de manière à ce que l'ancien soit vu à la lumière du moderne et que le moderne suive le mouvement de l'art en s'y adaptant de façon harmonieuse et intelligente.

Il faut aussi signaler, à mon avis, le rôle joué par l'irruption d'un grand nombre d'idées occidentales dans l'esprit des hommes cultivés de chez nous, et les efforts pour appliquer ces idées avant même de les avoir comprises et approfondies. La différence des langues qui gênait une vraie compréhension, porta tort également à la littérature arabe, à un moment où elle n'avait pas achevé de se réveiller. Aussi le mouvement de renouveau a-t-il dévié. Nous nous sommes mis à exalter une littérature humaniste, alors que « l'inhumain » écrasait l'orient. Ce mouvement s'est éclairé d'un courant arabe nettement romantique. Dieu sait pourtant que dans cet orient dépouillé, pillé et où se répondaient une poignée de corsaires, il n'y avait rien pour favoriser l'apparition des idées d'amour et de sympathie universelle. Puis ce mouvement tourna à une pure et simple occidentalisation, particulièrement chez les poètes émigrés du début du siècle.

La critique prit, par réaction, une position purement instinctive, celle de défendre la littéra-

ture ancienne avec la dernière énergie. Mais elle le fit avec une énergie primitive. Elle prit conscience de notre patrimoine et regarda la langue arabe en son essence, non comme la base nécessaire de l'unité arabe, mais comme la langue sainte, la langue de la religion et de l'héritage ancien. En ces sombres heures, les critiques et certains poètes n'avaient en effet d'autre appui que la sainteté de la religion et du passé pour défendre ce premier fondement de l'unité arabe.

Deux facteurs principaux ont agi sur la langue littéraire : les mots étrangers qu'il fallait traduire ou transcrire d'une manière ou d'une autre, et les dialectes locaux qui commencèrent à la fin de l'époque de la sclérose turque, à traduire seuls et vigoureusement, le tempérament populaire qui ne peut se passer d'une expression artistique. Or la littérature, par son passé et par sa nature, est, de tous les arts, le plus attaché à l'âme populaire, et celui dont la diffusion est la plus facile. Les critiques, au contraire prirent la défense d'une langue plus relevée, celle de la littérature.

Certes aucun critique de cette époque n'a soutenu que la langue de la littérature doit nécessairement être différente de celle de la vie quotidienne. Aucun d'eux n'a abordé la question de savoir si les œuvres comprises du peuple méritaient le nom de littérature, ou si, au contraire, n'est littérature que ce qui n'est pas compris par le peuple. Aucun n'a discuté l'avis de Tolstoï, admis de leur temps, bien qu'il paraisse aujourd'hui dépassé, et selon lequel les gouvernements ne devraient pas dépenser d'argent pour encourager un art incompris du peuple ; et les génies des siècles passés ne seraient plus poètes du fait que le peuple ne les comprend plus. Au contraire les critiques défendirent l'héritage des

anciens et ils le firent en poètes et non en critiques littéraires. Ce qui porta souvent tort à cet héritage depuis la fin du siècle dernier, c'est qu'il est devenu une nourriture peu adaptée à une époque dont les conditions de vie ont complètement changé.

L'École du renouveau attaqua, en Égypte et dans l'émigration, l'épique, la poésie de louange et la poésie érotique. Elle prôna une littérature qui ferait sienne tout ce qui est vie et beauté. Mais ce qui est plus intéressant, c'est qu'elle chercha à se libérer de la domination de la tradition ancienne, de la tyrannie du « Arrêtons-nous pour pleurer » et des louanges sans fin de la critique pour la poésie des anciens. Mais ce mouvement de critique, positif et négatif, n'était pas fondé sur une recherche et une étude qui puissent permettre d'ouvrir une voie et de définir des perspectives d'avenir.

Le roman hérita de la prééminence de la poésie, pour des raisons qu'il n'y a pas lieu d'évoquer ici. Sa libération à peu près complète des modèles anciens, et les diverses influences qu'exercera sur lui la culture occidentale, lui furent un moyen de s'épanouir loin des attaques de la critique. En effet par sa langue qui recherche la clarté et non l'obscurité de la poésie, et par le fait qu'il n'avait pas à s'appuyer sur une tradition (sinon la tradition populaire dont les critiques ignoraient la valeur), le roman avait le champ libre puisqu'il croissait loin des attaques.

Ceci mit fin pour toujours au règne des poètes. Ils ont cédé la place à un art qui s'accorde avec les besoins du temps. La poésie est un langage littéraire. Elle libère le mot des liens qui l'emprisonnent, enrichit sa puissance de suggestion et le rend apte à s'accorder avec les exigences des autres connaissances. Mais ce mot ne convient pas comme outil

pour le roman. Il faut au roman de la clarté. Le poète, lui, à cause de l'hermétisme de son domaine doit s'appuyer sur des valeurs fixes, admises aussi par son auditeur. Il peut alors le prendre par la main et l'entraîner à sa suite. Mais à l'époque actuelle où les valeurs se sont mêlées et se contredisent, et où plane sur toute l'humanité le fantôme de l'inquiétude, du manque de sécurité et de la terreur d'un lendemain angoissant, nous ne pouvons pas trouver de valeurs stables sur lesquelles la poésie s'appuyerait comme sur une base constante pour impressionner dans son hermétisme. Aussi faut-il aujourd'hui qu'un autre genre littéraire tienne le flambeau de la littérature, un genre qui repose sur sa clarté et son aptitude à exposer des problèmes, à décrire des situations complexes et à tracer des perspectives d'avenir.

Aussi le roman a-t-il prit de l'importance pendant ce siècle au point qu'il a détrôné la poésie et qu'il s'en est fallu de peu qu'il ne la chasse du sanctuaire de l'art pendant un temps. Le roman s'est développé également chez nous qui faisons partie de ce monde tourmenté bien que les causes de ce tourment soient différentes. Ce genre littéraire nouveau est venu traduire nos problèmes. Mais le nationalisme arabe y est tout différent de celui que chantaient les poètes. C'est là que commence le rôle précis de la critique. Elle a à déterminer les causes qui ont amené le roman moderne à être romantique, à représenter les aspects réalistes de la vie, ou à traiter parfois des grands problèmes humains ou philosophiques, soit sur la scène soit sous la forme d'un récit.

Là donc commence le rôle des critiques : étudier cette réalité et s'efforcer de deviner l'avenir à travers elle. Il faut donner une analyse de l'unité

arabe ainsi que des questions littéraires et des problèmes humains qui peuvent naître autour d'elle.

Prenons l'exemple de la tragédie de l'unité arabe, j'entends de la catastrophe palestinienne. Les poètes ont commencé par pleurer sur la situation, puis ils se sont révoltés, exprimant le plus profond d'eux-mêmes. Ils ont ensuite commencé à décrire certains aspects de la question sous une forme qui était presque discursive. Enfin parurent de nombreux ouvrages scientifiques, comme cela était nécessaire pour que le problème soit compris dans son contexte international. Mais où sont les prosateurs et les romanciers de cette tragédie si grave, dans la réalité et dans la littérature ? C'est le premier signal d'alarme à propos duquel les Arabes ont pris conscience de leur nationalisme. Ils se sont réveillés pour s'y accrocher et les cris d'alarme se sont alors succédés, la guerre de libération en Algérie, la guerre pour défendre le droit l'an dernier en Egypte, et d'autres événements moins importants que la guerre, même s'ils ont eu une plus grande influence. Ce sont là des cris d'alarme qui réveillent le sentiment national et appellent l'attention de la nation à l'unité.

L'idée d'unité arabe, il faut en préciser le contenu et il faut que cette définition plus poussée soit grosse d'énergies. Cette unité sera ainsi exprimée en une image vivante et capable d'évoluer avec notre littérature en continuel mouvement au cours des âges. Il suffit au poète qu'il soit ému par une idée imprécise, mais riche de son imprécision même, pour qu'il nous touche et nous entraîne à sa suite. Mais le romancier, lui, a besoin de mouvement et d'événements. Peu importe que ce mouvement soit psychologique ou réel, pourvu qu'il ait une grande puissance de suggestion.

Les possibilités de la littérature arabe contemporaine sont bien plus grandes que ne l'ont cru les critiques jusqu'à présent. C'est une littérature qui a vécu plus de seize siècles et qui a élargi ses horizons au cours de cette longue période. Elle a ainsi acquis une vitalité, une force, une résistance qu'aucune autre littérature ne peut prétendre dépasser. Elle s'appuie sur un héritage littéraire, linguistique et culturel immense. La plus grande partie n'en a pas encore été étudiée, elle est même inconnue. Ainsi le rôle du critique face à l'unité arabe est-il plus important qu'on ne le pense.

Certes les critiques ont fait beaucoup dans les différents domaines de leur discipline. Ils ont étudiés les textes littéraires et la littérature arabe à toutes ses époques. Ils ont tenté de passer au crible l'héritage de la critique ancienne. Mais ce domaine de la critique réclame encore beaucoup d'efforts, car notre tradition littéraire s'étend sur de longs siècles.

Face d'une part à ces courants mondiaux qui, que nous le voulions ou non, nous influencent sur le plan littéraire, et face, d'autre part à ce passé glorieux, le critique contemporain doit juger, découvrir, purifier et entretenir la route. La base en est la conscience de nos liens réciproques et de cette unité qui élargit l'étude et fait bénéficier tous les autres pays arabes de chaque recherche poursuivie en l'un d'eux.

Enfin, si ce congrès nous apporte quelque chose, outre le bonheur d'une telle rencontre et la joie que procure la visite de frères, s'il nous apporte, dis-je, quelque chose de plus, c'est qu'il tourne nos regards vers nous-mêmes pour que nous puissions discerner notre bien dans la littérature qui nous entoure et que nos cœurs en soient touchés.

Le nationalisme arabe est une force littéraire avant d'être une arme ou une politique. C'est une réalité glorieuse avant d'être un moyen ou un instrument. C'est l'instinct de conservation qui s'éveille au danger et appelle à l'action et au sacrifice, mais aussi à une production littéraire éternellement vivante.

Soheir Qalamâwî

(Traduction de H. Teissier)



BON REVEIL!

LA GARE ET LE BALAYEUR DE LA GARE

La première nouvelle du village, après mon retour à la Capitale, me fut donnée par le vendeur au guichet de la gare. Quand je demandai à l'employé un billet pour la gare du Pont, il se tourna vers moi, étonné :

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 boîteuse, l'artiste. Mais la vie de tout le monde va être bouleversée et transformée par l'arrivée de l'Oustaz. Après une longue absence due à une maladie, le narrateur retourne à son village.

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

— Bon réveil! s'exclama-t-il, vous ne savez donc pas que cette gare a été supprimée voilà des mois et remplacée par une autre ?

Je compris que l'Oustaz avait réussi à faire passer la ligne par chez nous et je souris, agréablement surpris en lisant sur le billet le nom de notre village. Je m'installai à ma place dans le train, me posant mille questions mais l'esprit calme et sans inquiétude, mon ancienne nature, l'amour du repos et de la paresse, m'étant revenus avec la santé.

Je demeurai rêveur une bonne partie du voyage puis je fus pris d'un assoupissement qui se révéla moins fort que ma nostalgie puisque je me réveillai de moi-même au moment où le train se préparait à s'arrêter à la gare de notre village.

Grand Dieu! Grand Dieu! Quand avait-on construit le bâtiment de la gare, la maison du chef de gare et les quais et la cabane de signalisation? Mais où suis-je donc? N'était-ce pas ici la place du marché? Où se tient-il alors? Qu'elle était belle la place où j'avais débouché! Je m'arrêtai pour contempler ce qui m'entourait. Mes yeux ne reconnaissaient plus mon village! N'était-ce pas ici que se trouvait la maison du commerçant en grains? Où était-il allé? Était la boutique du barbier? Elle avait disparu. Était le coin près duquel se tenait le vendeur de jus de réglisse? Il y avait là une rangée de vieilles maisons modestes que des familles se léguaient de générations en générations, où donc sont-elles? Leurs habitants s'étaient-ils dispersés?

Un ouvrier en costume jaune me croisa poussant une voiture à bras. Quel était ce cos-

tume ? Quand je le questionnai, j'appris qu'il travaillait comme ouvrier de l'hygiène au nouveau conseil municipal puis il ajouta :

— Il ne me manquait vraiment que d'être chargé de ramasser aussi les détritüs des trains ! Les passagers n'ont aucune pudeur, ils ne trouvent du plaisir à manger les oranges et les mandarines que durant le voyage et la plupart sucent aussi des cannes à sucre et en jettent les écorces par la fenêtre sur les quais, avec une jouissance extrême. En quoi cela peut-il les toucher et qui peut leur mettre la main au collet, quand ils passent dans leur train comme l'éclair. Et que diriez-vous de ceux qui n'ont bonne digestion qu'à l'arrêt du train ? On nous a averti que la propreté de la gare influe sur l'aspect du village et sur son bon renom : nous le croyons de bonne foi. Mais que fait l'administration des chemins de fer ? Pourquoi trimons-nous quand elle néglige son travail ? N'est-il pas plus juste qu'elle applique d'abord ses règlements ou sommes-nous chargés de surveiller aussi les fautes des autres et de les réparer ? La justice ordonne, s'il existe comme ils le prétendent une justice, que l'administration des chemins de fer nomme un ouvrier à elle qui veillerait à la propreté de la gare et de la ligne. Il faut remanier cette administration sans queue ni tête et reprendre son organisation... Moi, monsieur, je suis épuisé de travail ! Je balaye et j'arrose les rues, cela exige un effort qui abattrait une montagne ! Croyez-vous que nos villageois ont cessé de jeter les détritüs sur le chemin public ? Ils sont restés les mêmes, que Dieu nous en préserve, et leurs habitudes n'ont pas changé. N'est-il pas injuste

que je sois chargé de balayer la gare aussi? Je vais vous dire la vérité: au début je la balayais deux fois par jour, suivant les règlements, à présent je le fais une seule fois le matin et en vitesse; tout travail est devenu chez nous négligé et routinier, accompli simplement pour remplir un vide. L'important est qu'on nous assigne un homme équitable qui nous traite avec justice et que le bonus de vie chère augmente. »

Arrivé au bout de ses plaintes et de la glorification de ses efforts, sa curiosité s'éveilla et il me demanda d'où je venais. Quand je lui appris que je retournais d'un pays étranger d'outre mer, il ne m'interrogea pas sur ses habitants, sur l'étrangeté de leurs mœurs ni sur son climat mais me posa à brûle-pourpoint une seule question :

— Quel est le salaire d'un ouvrier comme moi dans ce pays, combien d'heures travaille-t-il ?

Je restai devant lui hésitant, me demandant si je devais parler ou me taire puis me remettant à Dieu je lui dis :

— Où travailliez-vous avant d'être nommé au conseil municipal ?

— Garçon d'écurie chez le commerçant de laiterie.

— Je suppose qu'alors vous imploriez Dieu matin et soir de vous sauver du nettoyage des crottes d'animaux même si vous deviez devenir balayeur ?

Son visage se rembrunit quelque peu et il bredouilla :

— Comment savez-vous ça ?

— Et je pense que votre salaire a doublé et que ce costume vous est donné gratis?

Irrité il s'éloigna en maugréant :

— Pourquoi voulez-vous me priver du plaisir de me plaindre? Et puis qu'en savez-vous? peut-être que si je me résigne et ferme le bec le conseil municipal m'oubliera et que le tour d'avancement me sautera en passant?

LE POMPIER

Je le quittai en remerciant Dieu de ne pas habiter ce quartier qui avait été anéanti et d'avoir ma maison modestement bâtie près des champs et éloignée des agglomérations. Je marchais donc, sans cesse surpris, me tournant à droite et à gauche, quand je me trouvai en face d'un nouveau bâtiment surmonté d'une inscription qui le désignait comme « La section des pompiers ». Un pompier au corps énorme, aux grosses moustaches, un casque luisant sur la tête, à l'aspect effrayant était debout devant la porte: son visage sévère exprimait une sainte colère. Mon cœur s'apitoya de le voir en cet état, je m'approchai de lui et lui offrit une cigarette qu'il saisit avec arrogance comme si c'était lui qui m'en faisait don. Je m'étais à peine enquis de ses affaires qu'il éclata disant :

— Vous êtes le premier à me questionner sur mes affaires, sans aucun doute vous êtes étranger à ce village dont les habitants et le conseil municipal ne nous montrent aucun signe d'intérêt, comme si nous n'étions pas à leur service.

L'ouvrier de l'hygiène m'ayant appris la patience je lui dis :

— Peut-être chacun est-il occupé par son travail et ses soucis.

Il me répondit d'un air de défi :

— Voilà bien l'égoïsme qui était la raison secrète de la misère et du retard de ce village ! S'il n'est pas effacé des cœurs à cette époque de progrès nous resterons, mon cher, Gros Jean comme devant.

— Quels sont vos préoccupations ?

— Ah ! Vous me demandez quelles sont mes préoccupations, mais par quel bout commencer ? Ayant senti pour la première fois ses responsabilités chacun de nous a maintenant sa petite idée sur les affaires de ce village et si l'Oustaz daignait m'interroger je lui aurait indiqué la vraie solution. Mais il est occupé et n'a pas de temps à donner à mes pareils.

— L'Oustaz ? En quoi est-il mêlé à cela ?

— Vous ne savez donc pas qu'il est devenu notre nouveau « omdah » ?

— Et qu'est-il advenu du précédent ?

— Il est actuellement relégué parmi le commun des mortels après son échec aux élections et personne ne connaît sa situation. J'ai entendu dire qu'il était très abattu ; pourtant c'est un vieil homme qui devrait songer enfin à se reposer, que veut-il de plus ?

Je m'étonnai de ce que l'homme conseille à autrui le contentement quand lui-même n'est jamais satisfait... Il demeura un instant silencieux ; me remettant à Dieu, je lui demandai :

— Quelle est l'idée dont vous vouliez faire part à l'Oustaz ?

— Mon avis personnel est que les choses

ne se suivent pas d'une manière logique, raisonnable. Il fallait avant le passage du train au milieu du village, que l'administration des bâtiments soit chargée d'inspecter les bâtisses et les immeubles pour abattre ceux qui sont menacés d'effondrement, qui ne peuvent supporter les secousses causées par le train, et consolider ce qui pouvait être sauvé des maisons qui bordent la ligne. Mais cela ne s'est pas passé ainsi : je réclame que l'administration des bâtiments soit punie pour sa négligence ou qu'elle soit purgée des éléments corrompus responsables de cette négligence. Il y a des bruits qui courent à propos d'accords malhonnêtes conclus entre l'administration et les entrepreneurs et il n'y a pas de fumée sans feu. Sur qui retombent les conséquences de cette négligence ? Sur moi... et personne ne s'en doute. Imaginez un peu, depuis l'organisation de cette section je ne me suis pas arrêté de travailler jour et nuit. Je suis épuisé, moi, monsieur ! Nous sommes chargés de déblayer les décombres des maisons qui s'écroulent ! regardez mes mains, vous voyez les blessures qui les couvrent ? Il s'est écroulé vingt immeubles, sans compter les incendies causés par les étincelles du train qui mettent le feu aux greniers pleins de paille. Nous sommes quatre, quatre seulement, dans la section des pompiers et il aurait fallu dix ou vingt travailleurs ! Mais on nous dit d'attendre le budget et nous attendons... en vain !

— Avez-vous remis une réclamation au conseil municipal ?

— Oui, plus d'une fois, mais il est occupé par mille problèmes, comment se soucierait-il de nous !

— Patientez ! Votre tour viendra.

— Eh oui, « crève espèce d'âne en attendant ta ration... » (1)

Le pompier me pris par la main et me tira jusqu'à la ligne du train où nous nous arrêtâmes ; il me désigna du doigt les rangées de maisons qui s'élevaient des deux côtés : leurs murs étaient noircis et les pots de fleurs avaient disparu des fenêtres ; il me dit :

— Voici des maisons toute branlantes qui s'écrouleront l'une après l'autre. Comment travaillerons-nous et que devons nous faire ?

— Peut-être leur effondrement est-il un bien, pour qu'on puisse tracer à ces endroits des places, de belles rues ou y construire de nouveaux immeubles propres : le changement est la loi du monde.

— Qui assure que le conseil municipal terminera les nouveaux immeubles avant l'écroulement des vieux, il n'y a donc personne pour se demander où iront les pauvres habitants de ces demeures ?

— D'après vous, il fallait avant de poser la ligne que ces maisons restent telles quelles, puis qu'on en construise de nouvelles avant de détruire les anciennes pour ensuite faire passer le chemin de fer. Si l'on avait attendu la réalisation de tous ces projets la ligne ne serait jamais passée et les vieilles maisons seraient restées comme elles étaient. L'important est de faire le premier pas et les mesures d'amélioration sont plus faciles à envisager dans la suite, la solution de chaque problème venant en son temps. La question de la construction de nou-

(1) Proverbe arabe.

velles demeures au village n'est pas pour ses habitants une difficulté née d'aujourd'hui, nous en souffrons depuis assez longtemps... Vous l'ignorez sans doute parce que vous n'êtes pas, comme je m'en aperçois, un fils du pays.

Il s'enflamma de colère et ne sut que dire, le problème était assez compliqué pour qu'il ne puisse lui trouver une solution. Son orgueil dégénéra en basses plaintes et il se prit à dire :

— Imaginez-vous ! Le conseil municipal nous met sur le même pied au point de vue du salaire que l'ouvrier de l'hygiène. N'y a-t-il pas de différence entre se plier pour ramasser les détritrus et pénétrer dans les flammes au milieu des toits et des murs qui s'effondrent... Est-ce que c'est juste ça ?

LE COCHER

Je le laissai, lui aussi, debout devant sa porte, le visage renfrogné, la poitrine bombée, l'expression mauvaise, conscient de l'importance qu'il attribuait à ses avis qui demeureraient inconnus, fier de sa capacité de critiquer. Je me dirigeai vers ma maison : il était temps que j'y retourne pour y déposer mon bâton de voyageur ! Une question me tourmentait pourtant l'esprit, question que je n'arrivais pas à énoncer clairement ; qu'était-ce donc ? Je sentais que quelque chose me manquait ; je remis en ordre mes pensées : je m'imaginai revenant une fois, précédemment, de voyage et je comparai mes souvenirs d'alors et les images d'aujourd'hui. Soudain, je me rappelai : où donc était le cocher de la voiture à cheval unique ? Mes jambes se

clouèrent sur place, mon cœur trembla pour lui, de quoi vivait-il après la suppression de l'ancienne gare? Je regardai de tous côtés, tout en allant et en venant, je questionnai à son propos quelques personnes ne voulant pas retourner chez moi avant de l'avoir rencontré et de m'être tranquilisé sur son compte.

Finalement je le trouvai à la porte de la mosquée assis sur le seuil, le dos voûté, la tête sale et poussiéreuse, je le vis en train de mendier!... Je m'approchai de lui et lui mis la main sur l'épaule. Il leva vers moi ses yeux et dès qu'il me vit il sauta sur ses pieds m'embrassa et ses yeux se remplirent de larmes.

— Ne croyez pas, me dit-il, que je pleure sur mon état. Le train m'a écrasé moi aussi, comme il l'a fait d'un grand nombre des fils de notre village dont la plupart sont morts violemment sous ses roues. D'autres, des jeunes gens, ont perdu un bras ou une jambe; vous pourrez les voir venir à la porte de la mosquée demander l'aumône lorsque leurs blessures se seront cicatrisées. Quand le train m'a écrasé moi aussi, quand sa malédiction m'a atteint, quand je perdis mon gagne pain, je n'insultai pas le destin ou Celui qui répartit les chances mais ma colère se tourna contre ma propre stupidité et mon manque de prévoyance. J'étais arrivé à la fin de ma vie sans faire le compte des mauvais jours. Il fallait de toute façon qu'un jour je me retire, que je trouve dans les économies que j'aurais dû faire de quoi me garder du besoin. Mais je me moquais du temps, détestais la prudence et me reposais trop sur Dieu et voilà que le temps à son tour se moqua de moi, que la prudence se vengea et que la pitié de

Dieu s'éloigna de moi. Je pleure surtout mon vieux cheval ! S'il avait été atteint d'un mal soudain dont il serait mort mon cœur ne se serait pas déchiré pour lui. Je me serais plutôt consolé si je l'avais vu quitter la misère et la fatigue pour reposer éternellement sous la poussière. J'aurais dit : il a fait son temps. Mais je suis resté de longs jours à le surveiller debout devant moi sur ses pattes minces comme des allumettes, avec ses genoux dont les os saillaient comme des bracelets, soutenant un ventre flasque, avec son dos arqué, sa tête amaigrie, les naseaux remplis de mouches... Son corps fondait peu à peu de faim ; bientôt il n'eut que la peau sur les os mais malgré tout il ne m'en voulait pas ; il me regardait avec bonté et tendresse comme s'il plaignait mon état et ne voulait pas que je regrette le sien. Puis il mourut. Je n'ai pas pu jeter son cadavre dans le fleuve, je l'ai enterré à côté du pont, près du sycamore.

— Pourquoi ne l'avez vous pas vendu, son prix vous aurait aidé dans votre extrémité ?

— Ét qui donc l'aurait acheté !

— J'ai aperçu un grand nombre de voitures transportant des pierres et des briques : les constructions dans le village suscitent un mouvement incessant.

— Que vous est-il arrivé, qu'est-ce qui vous a changé ? Je ne me souviens pas de vous, ainsi, demandant au boiteux de courir ! Vous auriez approuvé cela, vous, qu'après toute une vie commune je le livre à une telle fatigue ? même si je l'avais fait, d'ailleurs, il n'aurait pas survécu plus d'une semaine à ce surmenage. Quand il me faut choisir entre deux maux, entre cau-

ser une injustice ou une souffrance à autrui et la subir moi-même, j'ai toujours préféré la dernière solution... car il y a une grande différence entre dormir malheureux et dormir couvert d'une sueur de honte.

— Êt alors, que faites-vous maintenant? Venez vivre chez moi aussi longtemps que vous voudrez; la nourriture d'une personne peut suffire à deux.

— Vous me supporterez un jour, deux jours, mais vous serez gêné à la longue d'un vieil homme comme moi. Le fardeau que je porte est lourd; laissez-moi à mon destin et puisque je dois vivre d'aumône cela m'est égal de la recevoir d'un seul ou de plusieurs hommes comme c'est le cas actuellement. Peut-être même l'aumône de ceux qui ignorent mon histoire m'est plus légère que celle des gens qui me connaissent et qui ont été témoins de mes jours passés.

— Je n'aime pas vous voir dans ce désespoir! Pourquoi ne dites-vous pas que le destin a fermé une porte pour vous ouvrir une plus large d'où vous pourrez tirer un plus grand profit sur lequel vous ne comptiez pas. La construction de la gare offre de nouvelles possibilités de travail que le village ne connaissait pas auparavant. Je ne vous demande pas de travailler comme porteur de bagages, cela vous épuiserait, mais les commerçants importateurs et exportateurs ont certainement besoin de quelqu'un qui surveille le chargement ou le déchargement de leurs marchandises du train. Vous connaissez la gare et ses fonctionnaires, c'est un travail facile; si vous l'essayez il vous rapportera plus que celui qui vous a été enlevé.

— Mon ami ! Vous exigez de moi que je change à mon âge ? Je conduisais ma voiture les yeux fermés, sachant au bruit des sabots de mon cheval à quel endroit je me trouvais, je connaissais chaque pierre et chaque ornière. Tous ceux que je croisais me saluaient et je leur rendais leur salut en les interpellant chacun par son nom, j'ai vécu ainsi non une année mais trente. Vous croyez que c'est facile de prendre un nouveau métier où je subirai les récriminations et les insultes de ceux qui ne m'apprécient pas à ma juste valeur, ignorant mon passé ? Ils me regarderont comme un intrus et un concurrent et parmi eux, les jeunes gens seront extrêmement gênés par le vieillard que je suis.

— Je parlerai de vous au Conseil municipal.

— Voici donc le salut ! Laissez, mon cher, le Conseil municipal à ses affaires, qui suis-je pour qu'il s'occupe de moi ! Je ne suis qu'un chiffre dans une colonne qu'on ne lit pas en détail, mais dont il faut connaître le total, que le conseil municipal soustrait du total d'une autre colonne, obtenant ainsi le bénéfice net, Mes semblables et moi sommes de ceux qu'on soustrait.

— Mais l'Oustaz ne repoussera pas ma prière si je lui parle de vous.

— Vous ne savez pas que le temps des intercessions et des intermédiaires est passé ?

Je m'éloignai, regrettant mon impuissance à le convaincre, à l'aider ou à trouver une solution à son cas. Je le confiai à son Créateur, plus miséricordieux, et je songeai avec éton-

nement à cet homme et je l'estimai davantage car malgré ses malheurs, ses lèvres n'avaient pas proféré un seul mot déplacé, il n'avait ni insulté ni blasphémé et n'avait pas lancé d'accusations à tort et à travers.

Je n'avais pas fait deux pas qu'il m'appela et me rejoignit pour me dire :

— Vous ne savez peut-être pas que le Conseil municipal a décidé dès sa première réunion de fermer la taverne parce qu'elle était la source de corruption du village? Vos amis se sont dispersés, chacun se retirant dans sa maison comme l'ours dans sa tanière...

Je lui demandai, inquiet :

— Et où est le tavernier? Je voudrais le rencontrer.

Il répondit gaiement, sur ses lèvres un sourire mi-triste, mi-narquois :

— Si vous passez par le cimetière, enquêtez-vous à son sujet, vous le trouverez là-bas.

J'ai cru sur le moment, quelle bêtise! que le tavernier s'était choisi pour nouvelle demeure une de ces modestes maisons qui entouraient le cimetière. Voulant à tout prix le voir, je remis ma visite au lendemain matin car j'étais très fatigué. J'aurais aimé courir vers ma maison, revoir mon chien noir qui m'avait manqué, me retrouver seul avec moi-même et passer le temps, en jouant, solitaire, aux cartes au jeu du « faal » que les habitants du pays où j'avais été soigné appellent le « jeu de patience ».

LE TAVERNIER

J'avais décidé de sortir assez tôt, faire un tour dans le village et ses environs pour contempler les changements opérés et écouter les avis des villageois. Mais je n'ai pas eu le courage de mettre en pratique ma résolution avant d'avoir rencontré le tavernier, l'envie de le voir me préoccupant. Je me dirigeai du côté du cimetière, cherchant sa maison sans la trouver. Finalement je m'enquis à son sujet et l'on me dit :

— Il n'habite pas ici mais si vous entrez au cimetière demandez le fossoyeur, c'est lui-même.

Grand Dieu ! Il travaille comme fossoyeur ! que lui est-il donc arrivé ? Pourquoi avoir choisi ce métier parmi tant d'autres ? M'avait-il avoué dans le temps quelque chose que j'eusse oublié et qui aurait pu expliquer son choix ?

Je pénétrai au cimetière et trouvai le tavernier assis sur une dalle de marbre au-dessus d'une tombe. Sa tête était penchée sur sa poitrine, son front mouillé de sueur, je remarquai que sa corpulence avait augmenté, son ventre étant plus proéminent encore et que ses cheveux avaient blanchi.

Quant je fus debout devant lui, il leva vers moi un visage altéré et deux yeux rougis. Il me fixa un moment puis détourna son regard ; il se mit à taper la terre avec un petit bâton qu'il tenait à la main. Le temps et les événements ne semblaient plus compter pour lui, il se conduisait comme si je l'avais quitté la veille dans sa taverne et comme si rien de nouveau ne s'était passé entre-temps. Je ne savais comment lui parler, comment engager la conversation ; ce

fut lui qui s'adressa à moi d'une voix basse qui s'élevait progressivement :

— Ne soyez pas dur à mon égard. Du jour où j'ai fermé la taverne je me suis trouvé en face d'un problème qui ne différait en rien de celui du reste des hommes. Si l'on ne pense à rien d'autre qu'à ce problème, demeurant devant lui les mains liées et sans en détourner les yeux, il nous apparaît comme un malheur insurmontable mais si nous le rattachons aux événements qui le précèdent et qui l'entourent il ne semble pas plus terrible qu'un simple accident sans gravité. Eût si nous en faisons part aux journaux friands de faits divers tragiques ou comiques aucun journal ne le publierait parce qu'il le jugerait sans intérêt. Je devais donc ou quitter le village, ce que je ne pouvais faire car je déteste émigrer ou m'avouer vaincu et trouver dans le chômage un goût doux-amer, solution que je repoussais, ou encore trouver un nouveau travail. Heureusement, je n'ai pas eu à me fatiguer beaucoup, ni à chercher ce travail trop longtemps. A cette époque le fossoyeur du village est mort, je me précipitai et acceptai de prendre sa place. C'est un travail qui n'est pas très disputé et le gain qu'il fournit n'est guère moins important que celui des autres métiers ; enfin dès que j'y débutai, j'ai senti que j'avais été créé pour ce métier comme lui pour moi.

— Comment ? Ce travail vous plaît donc ? Enterrer les morts ! Lorsque les hommes vous voient leurs visages s'assombrissent, leurs cœurs se serrent et l'on ne vous serre la main ou ne mange avec vous sans se demander si votre main a conservé l'odeur des cadavres ?

Il se tut un instant puis me regarda et reprit :

— Ce métier a des secrets que vous ignorez, grâce à lui j'ai compris des choses qui m'étaient inconnues et qui devraient nous intéresser tous. Nous naissons formés d'une matière brute, encore verte et la vie est faite pour la fondre et la mouler. Comment ne pas me réjouir de ne pas sortir de ma vie comme j'y suis venu, sans connaissances et sans expérience.

Je ne sais pourquoi mon cœur tressaillit : ai-je eu pitié de ce qu'il soit atteint d'une légère folie ou ai-je tremblé qu'il ne me livre des secrets terrifiants ? Je lui dis doucement :

— Apprenez-moi ce que vous avez découvert ; je suis votre ami et comme vous le savez j'ai toujours soif de connaissances.

Il me prit par la main, me fit asseoir à côté de lui et me chuchota presque à l'oreille :

— Préparez-vous donc à écouter ce que je vais vous dire. L'homme est arrivé avec son cerveau à mesurer la terre et à la peser, il a découvert la distance entre la terre et le soleil et leur système de giration, il a maîtrisé les éléments, les a mélangés et a libéré les forces terribles qu'ils recélaient en eux. Mais il continue à escalader les montagnes, à descendre dans les vallées, à s'arrêter devant la mer, à parler aux étoiles, à contempler les fleurs, à s'émouvoir de l'aurore et à s'attrister au crépuscule. En tout ceci il n'a pu obtenir de la Nature un seul mot ou un signal passager montrant qu'elle sent son existence. Sa conversation avec la Nature est un monologue, l'homme est un acteur sur une scène sans spectateur. Il aurait dû devant ce mutisme se convaincre qu'il ressemble aux four-

mis, aux abeilles, au reste des animaux, des végétaux et même des minéraux, qu'il est une créature égale aux autres, apparaissant sur terre et disparaissant, se mélangeant entre elles en une pâte unique. Mais comment l'homme accepterait-il l'effacement quand il a fait des miracles et pénétré des secrets merveilleux ? Son orgueil exige d'obtenir de la Nature une réponse à ses questions pour y découvrir sa propre importance. Il est injuste quand il maltraite la Nature car l'homme, dans sa témérité, a englobé dans sa vision la vie seule. Or il y a un instant, un instant grandiose, où la Nature se lève avec toute sa force et sa puissance pour réhabiliter l'homme, comprendre son tourment et ses souffrances. Elle lui ouvre alors les bras et le serre sur son sein le couvrant de baisers comme une mère tendre son fils unique : c'est l'instant de la mise en terre. Regardez ces humains qui marchent devant vous : quand ils meurent ils sont à nouveau pesés, ce géant ventru quand je le porte dans mes bras est aussi léger qu'un petit enfant, ses os deviennent délicats, sa chair s'affine, ses extrémités s'amollissent. Et ce nain maigre quand je le porte je n'ai plus la force de marcher, je trébuche sur les marches du tombeau, le voilà devenu une boule énorme et lourde. Si mes mouvements maladroits le font bouger, je sens que je transporte dans mes bras l'Océan entier avec ses remous, ses sels, et ses tempêtes. Pourtant ils s'accordent tous à me faire allonger le pas, ce sont eux qui me poussent et me guident, j'entends leur même cri à tous : livre-moi à la terre ! livre-moi à la terre ! et quand la poussière les recouvre c'est l'instant où je vois la terre trembler et remuer,

traversée par le frisson du désir de l'amant qui serre sa bien-aimée, l'œil brillant d'avidité, la bouche sèche, les lèvres fendues par la force du désir : viens, viens, je t'attends de toute éternité. Je sens le cadavre du mort soupirer de tendresse et de plaisir. Alors le silence se répand sur la terre, la tranquillité du dormeur s'empare d'elle, lui ferme les yeux, lui désaltère la bouche, clos ses lèvres, c'est le paradis où règne le sens de la sécurité, du calme, du repos et du salut. La terre et l'homme se fondent dans une même étreinte et je ne sais plus si c'est la terre qui est partie du cadavre ou celui-ci partie de la poussière...

Mais attendez, ne soyez pas si pressé. J'ai compris ensuite par ma longue expérience des tombes que cette étreinte était tout ensemble une fin et un commencement. La terre, par l'innocence que Dieu lui conféra le jour de la Création, ouvre au cadavre son sein et ses bras s'écartent largement mais elle oublie que l'homme a gagné dans ce monde de nouveaux caractères plus puissants encore que ses instincts, rebelles, difficiles à vaincre, qui n'existaient pas dans sa nature première. Le mort ne se soumet ainsi que peu à peu à l'enlacement de la terre, le premier des caractères tendant à disparaître est la rancune et le désir de vengeance, puis vient l'ambition, le regret et le dernier qui le quitte est l'orgueil qui disparaît après quarante jours quand la fierté du nez s'affaisse. Alors et alors seulement la personnalité meurt et l'union du cadavre et de la terre s'accomplit. La gradation de la destruction de ces caractères laisse entendre un bruit de gargouillement, certains s'envolent comme des insectes d'autres

se glissent comme des vers d'autres encore se volatilisent en vapeurs et en gaz pourris.

Le tavernier soupira et se tut, sa voix était devenue un murmure. Je suis de ceux qui croient que la connaissance lorsqu'elle vous livre le secret de ce que vous détestez aussi bien que de ce que vous aimez, vous emplit du plaisir et de la joie de la puissance. Pourquoi donc le tavernier, si fier d'habitude de sa science, avait-il le cœur déchiré de tristesse ?

Je le confiai lui aussi à son Créateur et me préparais à partir quand il me prit à nouveau la main et me fit asseoir près de lui. Il me dit en détournant de moi son visage :

— Une chose que je n'avais pas prévue. Le jour où ma femme est morte et que je dus moi-même l'enterrer...

Le silence nous enveloppa, chacun se perdit dans ses pensées puis je me secouai. Le soleil était à son zénith, je me levai sans desserrer les lèvres et m'en retournai chez moi.

Je me plus, ce jour-là, à fouiller dans mes vieux papiers, à lire des lettres que m'avaient envoyées depuis trente ans des amis chers et je me préparai à écrire à l'un d'entre eux une lettre à laquelle j'allais joindre mon testament lui recommandant ce qu'il devait faire de mes papiers après ma mort. Mais je changeai entièrement d'avis m'occupant à des lectures sans rapports avec notre pays, notre peuple ou notre temps. Pourquoi le cacher ? Oui, j'ai lu un long traité sur les chauves-souris et leurs caractéristiques. Je désirais retrouver le calme que possédait mon esprit avant que je ne sorte me promener, le calme que m'avaient fait perdre les paroles du tavernier.

UNE VIE NOUVELLE

Je n'en croyais pas mes yeux, une vie nouvelle s'était instaurée dans notre village. Naguère ses habitants étaient plongés dans un profond sommeil, ils s'étaient habitués au calme, à l'indifférence, à l'acceptation de l'injustice. Chaque fois qu'ils s'en plaignaient les chaînes qui les emprisonnaient s'alourdissaient encore plus. Dans leurs esprit s'était établie, engendrée par le désespoir, l'idée qu'aucun progrès ne pouvait les atteindre; de plus, et c'est le plus terrible, il leur fut démontré qu'aucun effort ne leur était demandé. Ils ne leur restait plus aucun idéal; ils perdirent toute confiance en eux-mêmes et n'espérèrent plus que quelqu'un rétablirait jamais la justice parmi eux. Ils penchèrent alors au vol, comme dans toute collectivité persécutée et décadente quand le maintien de l'ordre devient branlant. Il devint légitime de voler les biens de la collectivité, ils n'éprouvèrent même plus le besoin de veiller sur leur conservation. Si un reste de conscience empêchait certains de dilapider directement ces biens collectifs, leurs visages s'éclairaient du plaisir de châtier, d'exercer leur vengeance en laissant la main de la décrépitude et de la destruction s'étendre lentement sur ces biens et les miner. Que de fois j'ai vu un ouvrier détériorer ses outils de ses propres mains s'écriant: « Qu'ils aillent au diable et le pays avec... ». Ceux qui ne s'attaquaient pas aux biens collectifs s'en prenaient aux propriétés des plus faibles. Ceux-ci n'essayaient pas de défendre leurs possessions contre plus fort qu'eux par la force, même désespérée — par dignité ou révolte —, ils se ré-

fugiaient plutôt dans le dol, la falsification, le mensonge et le faux témoignage. Pour comble de malheur l'argent, moyen d'échange, en se dévaluant devint une proie pourchassée qu'on se disputait comme des chiens. Il commença à diminuer dans les mains des gens, peu à peu la misère devint générale. L'objet de leurs querelles tomba des livres, aux piastres et aux millièmes.

Je sentais en visitant le village et ses environs que les gens s'étaient réveillés de leur sommeil, secoués grâce à la prise par l'Oustaz des rênes du pouvoir par la stricte application de la loi parmi eux et par ce qu'ils avaient senti en lui de dévouement, de recherche du bien commun et par la confirmation des intentions par les actes. Ils se réveillèrent sentant le poids qui pesait sur leur poitrine, lourd comme une montagne se déplacer enfin tout d'un coup comme éclate une bulle d'air.

Je ne prétendrai pas que le village nageait maintenant dans la prospérité et la paix mais il était suffisant que tout le monde ait compris que nous traversions une ère nouvelle, avec ses règles et ses lois qui ne pardonnaient pas le vol, que le coupable n'évitait plus le châtement, que la corde de la corruption n'était plus lâchée. J'avais été désolé de voir de nombreuses personnes, tendre dans le passé vers le mal non par suite d'une nature viciée mais parce qu'elles se laissaient emporter par le courant, aveuglées par la généralité du mal et par sa puissance. Ces personnes-là retournèrent dans le droit chemin sans efforts ni regrets; comment ne pas me réjouir pour eux que le salut leur fut offert et que l'élément honnête en eux fut sauvé. Que

Dieu pardonne le passé !

Mais l'effet du réveil sur certains est le même que celui d'une forte surprise et il n'est rien de plus difficile à une âme habituée à être dominée que de lui offrir soudain la liberté et de jeter pour la première fois sur ses épaules la responsabilité de débrouiller ses propres affaires. On lui dit : tu es ton propre maître, défends tes droits et remplis ton devoir. Cet homme réclamait bien lui-même ses droits et croyait que la raison de tous ses malheurs provenait de la privation de ceux-ci, déclarant que s'ils lui étaient rendus, son état changerait en un clin d'œil et qu'il serait précipité soudain de l'injustice en pleine lumière ; mais quand il a été mis en face de la lumière ses yeux en furent aveuglés.

Je recontraï aussi parmi les habitants du village la catégorie de ceux qui se félicitaient de l'ère nouvelle mais qui la portaient comme un habit neuf qui n'a pas encore perdu sa rigidité et dans les plis duquel les mouvements des bras et des jambes ne sont pas encore souples. Il se promène dans son nouvel habit mais cela le gêne, il se réjouit de ce qu'il a gagné, mais se plaint du sérieux excessif de la vie nouvelle. Il compare aussi ses gestes gênés dans son nouveau costume avec la fausse aisance des vieux vêtements déchirés qu'il a enlevés et qu'il haïssait auparavant.

Je ne fus pas surpris de voir que ces idées me furent inspirées non par un homme instruit mais par un fellah, les « fellahs » étant ceux qui, avec les nouvelles institutions, avaient effectué un véritable bond en avant, dépassant celui de tous les autres dont un grand nombre dégrin-

gola malheureusement sur la pente.

Je rencontrai ce fellah près de la sakkiah ; il s'empessa de m'inviter à prendre part à son repas (qu'elle est belle la généreuse hospitalité des gens du pays !). Dès qu'il se vit à l'aise avec moi il me dit :

— Le propriétaire de la terre — que Dieu le maudisse ! — a cessé de m'aider depuis l'application de la loi des nouveaux loyers comme s'il désirait volontairement me nuire ou me prouver que sans lui je suis un incapable qui ne vaut rien... J'ai pris la terre avec le nouveau loyer mais où sont les graines, les engrais chimiques et le peu d'argent nécessaire pour réunir la récolte ? C'est moi maintenant qui doit me démener pour obtenir tout cela ! J'y arrive mais après un effort et une fatigue que je ne connaissais pas auparavant : c'était le propriétaire qui faisait tout ce travail. Avez-vous entendu ? Certains fellahs ont décidé de s'accorder secrètement avec les propriétaires, derrière le dos du Conseil, pour cultiver la terre à l'ancien loyer, voulant ainsi arracher la terre des mains de leurs concurrents et pour être sûrs de l'aide des propriétaires puissants.

La colère me prit mais je me maîtrisai et lui dit :

— Mon ami est-ce que cela vous plait ? On vous donne une perle que vous jetez de vos propres mains dans la boue ? Vous êtes ceux qui ont le plus profité du nouveau régime, chaque fellah est maintenant son propre maître, qu'il sache au moins mener ses affaires avec sagesse et raison sans être découragé par l'effort ou la fatigue. Ou bien voulez-vous vivre comme des

enfants, enfants dans la servitude, enfants dans la liberté ?

Le fellah ayant exposé sa première plainte, la fit suivre d'autres :

— Et quand vivrons-nous dans la prospérité promise ? pour que je puisse manger comme les gouvernants de la viande chaque jour et non une fois toutes les deux semaines ?

Je lui répondis en me levant :

— La chose est entre vos mains et le monde est à vous. La prospérité viendra quand vous saurez bien cultiver la terre pour que la récolte soit bonne, quand vous apprendrez à bien planter les légumes et les fruits, à élever les poulets et les abeilles, quand vous saurez bien filer la laine. Votre question aurait dû être : quand possèderais-je le savoir des gouvernants ?

Je pensais en retournant chez moi aux assistants de l'Oustaz qui s'étaient groupés autour de lui le jour de son premier discours : la plupart des membres du conseil municipal ont été choisis parmi eux, tous des jeunes gens. Nous les voyions auparavant sans soupçonner qu'ils mijotaient quelque chose ou qu'ils étaient capables de supporter un fardeau aussi lourd, exigeant la santé de l'esprit et du corps. Sans doute les vieillards, fiers de leur expérience, ne s'intéressaient pas à eux mais, lorsqu'ils eurent percé, nous les vîmes faire face aux responsabilités et dépenser des efforts qui auraient fait se courber des montagnes. Ils ne réclamaient pour eux aucun gain, leur seule récompense était de servir leur peuple de toutes leurs possibilités. De nombreux régimes se sont suivis dans notre village, sous lesquels ses affaires étaient menées par des vieillards, nous allions

donc sans nous presser, préférant le repos, laissant les vieilleries inchangées, tous nos programmes progressaient lentement, influencés par l'âge et la mentalité des gouvernants, nous avançons dans la crainte des révolutions. Il était donc bon, indubitablement, qu'un groupe de jeunes gens prennent en main les affaires du village pour nous faire gagner le temps perdu, pour détruire et rebâtir.

Je retournai chez moi fatigué mais je me prescrivis de sortir tôt le lendemain pour visiter mes amis, intrigué de ce qu'aucun d'entre eux ne soit venu me voir depuis mon retour de voyage.

Yéhia Hakki

traduction française
de Fouad Saad

SOURCES IDEOLOGIQUES DE L'ŒUVRE DE COURTIN

Malgré l'immense place qu'occupe chez Antoine de Courtin la culture antique et religieuse, nous ne devons pas négliger l'apport du XVI^{ème} et du XVII^{ème} dans l'élaboration de ses traités.

S'il se contente de citer en passant Tristan l'Ermite ⁽¹⁾, Erasme ⁽²⁾, il se réfère davantage à un contemporain et ami de Budé, l'humaniste espagnol Jean-Louis Vives ⁽³⁾, cet esprit européen, tout imprégné du nouvel enthousiasme de la Renaissance, s'intéressa à la variété des idées et des esprits. Ses préoccupations furent universelles, sa philosophie réunit les courants aristotéliens et platoniciens. Il est vraiment le reflet de son époque. Humaniste, Vives se préoccupa des problèmes pédagogiques touchant à l'éducation et par là à l'ins-

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, mars et avril 1958.

(1) *Paresse*, p. 121.

(2) *Paresse*, p. 40. — *Paresse* éd. 1677 vol. II p. 36, 38, 41, 49. — *Jalousie*, p. 154, 182. — *Art de devenir éloquent*, Ms. 250 folio 139 ; Ms. 252 folio 129 verso.

(3) *Jalousie*, p. 49, 50, 59, 64, 68, 69, 145, 149, 161, 162 et 175.

titution de la famille. Son ouvrage le plus important dans ce domaine concerne principalement l'éducation des femmes « *De institutione feminae christianae* ». Toutefois Courtin ne semble pas avoir connu ce livre car il se réfère uniquement à l'ouvrage de « *De officio mariti* ». Les ouvrages de Vives, d'inspiration paulinienne, nous offrent les thèmes de la patience et de la soumission féminine, si souvent repris par Courtin. Celui-ci emprunte aussi quelques idées à Juste Lipse ⁽⁴⁾ et les utilise dans ses traités *de la Paresse* et *du Point d'Honneur*, cependant l'inspiration générale de ce dernier traité revient nettement à Sénèque dont nous avons parlé et à Grotius ⁽⁵⁾ en ce qui concerne les rapports sociaux et le problème juridico-moral. Quoique Courtin ne le cite pas à tous moments, il lui emprunte sa méthode et ses thèmes essentiels. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce qu'il ait eu des affinités avec le grand jurisconsulte hollandais ; car leurs activités et même certains traits de leurs caractères se ressemblent. Tous deux appartiennent à ce type d'humanistes pourvus d'une culture extraordinaire, nourris de l'esprit latin et projetant sur tous les problèmes du temps, malgré leur diversité, les lumières de leur esprit. Ils étaient à la fois aptes à la méditation abstraite et à l'exercice des fonctions publiques. Ils puisaient dans l'expérience des ambassades la connaissance des hommes et des institutions. La complexité des rapports humains leur offrait une source d'observation continuelle.

Courtin comme Grotius, fait des livres historiques sa lecture favorite, illustre les problèmes

(4) *Paresse*, p. 75, 103, 170, 172, 174. — *Point d'honneur*, p. 159, 194, 250.

(5) *Point d'honneur*, p. 35, 44, 46, 67, 78, 92, 108, 129, 176.

actuels à l'aide des problèmes anciens, cherche les retours et les recommencements de l'histoire dont il professe implicitement la valeur éducative. De nombreuses anecdotes des temps passés sont citées dans leurs ouvrages pour rendre plus concret l'enseignement moral qu'ils apportent. La devise de Grotius : « Hora ruit » traduit bien cette avidité intellectuelle, ce respect du temps et ce souci de son emploi rationnel qui caractérisent également l'auteur du *Traité de la Paresse*.

Courtin et Grotius ne se ressemblent pas seulement par le caractère et le choix des centres d'intérêt, mais encore ils usent de la même méthode de composition. Nous retrouvons chez Grotius cette sorte de trilogie chère à Courtin qui consiste à exposer un problème successivement sur les plans naturel, rationnel et religieux, en prenant bien soin de mettre en lumière les rapports de similitude, les oppositions et les insuffisances, suivant une gradation nettement ordonnée. Aussi, l'on comprend aisément que Courtin, quoique non juriste de profession, se soit intéressé à l'œuvre de Grotius jusqu'à traduire lui-même et publier le *Droit de la Guerre et de la Paix* ⁽⁶⁾. Ses contemporains d'ailleurs partageaient son goût pour ces problèmes ⁽⁷⁾.

Si l'influence de Grotius se fait sentir dans la

(6) *Journal des Sçavans*, année 1687-88 p. 99.

(7) Nous lisons dans les *Mémoires* concernant Christine que Gustave Adolphe « lisait avec plaisir le traité de Hugues Grotius du Droit de la Guerre et de la Paix, qu'il tenoit toujours sous son chevet, et sur les maximes duquel il portoit ce jugement remarquable que, si Grotius se trouvoit lui-même, à la guerre, il verroit que les belles leçons, qu'il prescrit, ne se laissent pas toujours pratiquer ». (Arkenholtz (Johann) *Mémoires concernant Christine reine de Suède*, Amsterdam et Leipzig, 1751-1760, 4 tomes, en 2 vol. cf. T. I p. 6).

totalité de l'œuvre de Courtin, c'est pourtant dans *le Traité du Point d'Honneur* qu'elle est la plus visible. Le sujet s'y prête d'ailleurs. Courtin appuie sa morale sur le Droit et Grotius, lui, fonde son Droit sur la morale. Cette sorte de parenté intellectuelle est intéressante à étudier à la fois dans le *Point d'Honneur* et le *Droit de la Guerre et de la Paix*. Tout d'abord Courtin emprunte entièrement à Grotius sa conception de la défense. Tous deux voient dans le droit de la défense une revendication de la nature. Toutefois la défense concerne le mal possible, elle doit donc éviter la précipitation, germe d'erreur. La comparaison des deux passages est très caractéristique : « Sur quoy il est à propos de remarquer, que ce droit de se défendre vient immédiatement et en premier lieu de la nature, qui imprime à chacun de nous le soin de nous-mêmes » (8).

« Du costé de la nature, tout autorise la defense selon ces principes dont nous venons de parler. Elle a donné à chaque animal des forces pour repousser ce qui luy est nuisible, et pour se procurer les choses nécessaires » (9).

Mais si le christianisme de Grotius corrige ce qui est trop proprement naturel ou latin dans les traditions juridiques, de même Courtin estime la charité supérieure à la défense naturelle : « On est ensuite en peine de sçavoir si l'on a droit de percer ou d'écraser des personnes indifférentes et innocentes, qui se trouvant en nôtre chemin, empêchent, ou que nous ne nous défendions, ou que nous ne nous sauvions par la suite, sans laquelle nous ne pouvons éviter la mort. Il y en a, et même des Théo-

(8) Grotius : *Le Droit de la guerre et de la paix*, trad. par Courtin, Amsterdam, 1688, 3 vol. cf. T. II, p. 8.

(9) *Point d'honneur*, p. 83.

logiens, qui croient que cela est permis ; et à la vérité, si nous ne regardons que la nature, elle a bien moins d'égard à la société qu'à la conservation de soy-même ; mais la Loy de la charité, et particulièrement celle de l'Évangile, qui veut que nous traitions nôtre prochain d'égal à nous mêmes, ne le permet en aucune façon » (10).

« C'est cette charité qui doit estre la regle de la regle mesme, c'est cette charité chrestienne qui doit mettre des bornes à la loy de nature. Il m'est permis par le droit de nature de tuer celuy qui m'attaque, et qui me met en danger d'estre tué moy-mesme si je ne le tuë. Et cela m'est permis quand mesme il seroit innocent, comme il seroit, par exemple, à mon égard s'il me prenoit pour un autre, s'il estoit hors de son bon sens, ou si quelques resverie le transportoit : car je ne suis pas plus obligé de souffrir le mal qu'il me veut faire, que si c'estoit quelque beste qui se jettast sur moy : mais la loy de la charité, et particulièrement celle de l'Évangile, qui veut que nous traitions nostre prochain d'égal à nous-mesmes, m'oblige de ne le point faire » (11).

Courtin emprunte à Grotius qui, lui, se rattache directement à Sénèque, sa conception de la grandeur du pardon et de sa supériorité sur la vengeance. « De mesme il y en a qui souttiennent, que l'on peut tuer un homme qui est sur le point de donner un soufflet, ou de faire quelqu'autre outrage : Et peut-estre cela est-il vray, si on ne s'arreste qu'à la rigueur du droit estroit, c'est à dire de la loy extérieure des hommes. Car quoy que la mort

(10) Grotius : *Le droit de la guerre et de la paix*, op. cit. t. II, p. 8 et 9.

(11) *Point d'honneur*, p. 92.

et un soufflet soient bien inégaux ; celui néanmoins qui tasche de me faire cette injure, me donne par cela mesme un certain droit contre luy, c'est à dire une certaine faculté morale qui s'étend à l'infini, supposé que je ne puisse pas autrement détourner de moy le mal qu'il me veut faire. Mais la loy evangelique declare cette action tout à fait criminelle » (12).

« Il y en a aussi qui croient que celui qui est sur le point de recevoir un soufflet, ou tel autre outrage, a droit de tuer son ennemy, pour s'en garantir ; et pour moy je n'en disconviens pas, si l'on n'a égard qu'à la justice expletrice ; car quoy que la mort et un soufflet soient inégaux, néanmoins celui qui tâche de me faire cette injure, me donne par cela même un certain droit contre luy, c'est à dire une certaine faculté morale, qui s'étend à l'infiny, supposé que je ne puisse pas autrement détourner de moy le mal qu'il me veut faire. Il ne semble pas même que la charité nous impose d'obligation en faveur de l'ofençant. Mais la Loy Evangelique déclare cete action tout à fait criminelle » (13).

Ainsi Courtin a pris dans Grotius un des aspects les plus essentiels de sa conception de l'honneur : l'« honneur n'étant qu'une certaine estime de l'excellence et du mérite de la personne, celui qui supporte une telle injure, montre qu'il a une patience hors du commun, et par conséquent augmente son honneur, bien loin de le diminuer ; et il importe peu que quelques-uns qui ont le jugement corrompu, tournent par des noms inventez cette vertu en

(12) Idem, p. 92 et 93.

(13) Grotius : *Le droit de la guerre et de la paix*, op. cit. t. II p. 15 et 16.

deshonneur : Ces sortes de jugements mal faits ne changent ni la chose en soy, ni la vraye idée que l'on en doit avoir. Aussi non seulement les anciens Chrétiens, mais même les Philosophes l'ont fort bien compris, quand ils ont dit que c'est une bassesse de cœur, de ne pouvoir pas supporter un affront » (14).

On voit ici que la distinction exposée par Courtin entre le vrai et le faux point d'honneur inspiré par le « quant-à-moy » est contenue implicitement dans ce passage de Grotius. Mais celui-ci, moins psychologue que Courtin, ne lui a pas donné l'ampleur que nous trouvons dans le *Traité du Point d'Honneur*.

C'est encore à Grotius qu'il doit ses théories sur le mensonge. Il y voit, lui aussi, une sorte de rupture du pacte de confiance mutuelle qui doit unir les membres de la société :

« Cela est si universellement receu, qu'en tous les temps et parmy toutes les nations du monde, on a eu horreur du mensonge comme d'une chose qui violoit le contract naturel que les hommes ont fait ensemble de dire verité, ou de parler comme ils pensent. En sorte que de penser d'une façon, et de parler d'une autre, ce qui fait le mensonge, c'est faire injure à la personne à qui on parle. Ceux qui parlent, dit l'Ecrivain qui a exagéré tres-sçavamment toutes ces matieres, sont presumés devoir laisser la liberté du jugement à ceux à qui ils parlent comme par une espece d'accord tacite. Et c'est là cette obligation mutuelle que les hommes vouldrent contracter ensemble et introduire au mesme temps qu'ils resolurent de se servir de langage et de caracteres pour se faire entendre : Car sans une

(14) Idem p. 17.

telle obligation, c'eust esté en vain que ces choses-là eussent esté inventées » (15).

« Ce droit n'est autre chose que la liberté du jugement, ou le droit de n'estre point trompé dans le jugement que l'on porte du sentiment de ceux qui parlent, lequel droit ceux qui parlent sont présumez devoir comme par une espece d'accord tacite à ceux à qui ils parlent : c'est là cette obligation mutuelle et non pas une autre dont les hommes voulurent convenir ensemble, et laquelle ils voulurent introduire au même temps, qu'ils resolurent de se servir de langage et de caracteres pour se faire entendre ; car sans une telle obligation c'eût esté en vain que ces choses-là eussent esté inventées (16).

Si nous considérons les exceptions que l'on peut faire en ce qui concerne le mensonge, nous les trouvons similaires chez les deux auteurs (17). Le classement de ces exceptions a donc été directement emprunté à Grotius par Courtin,

De même la répartition des injures en injures sur les personnes et en injures sur les biens et l'extension donnée au droit de l'individu sur ce qui lui est étranger constituent une des théories principales de Grotius. Courtin l'exposera avec moins de détails dans *le Point d'Honneur*.

Le problème moral du crime, lui aussi, est abordé dans la même perspective par Grotius et Courtin. La morale de l'intention, l'idée suivant laquelle le crime inspiré à autrui est aussi coupable

(15) *Point d'honneur*, p. 66 et 67.

(16) Grotius : *Le droit de la guerre et de la paix*, op. cit. T. III, p. 25.

(17) *Point d'honneur*, p. 68-70. — Grotius : *Le droit de la guerre et de la paix*, op. cit. T. III, p. 27 à 31.

que celui que l'on exécute directement, sont autant de notions que nous trouvons chez Grotius et que Courtin a utilisées : « Il est toujours vray de dire que celuy qui est cause qu'un autre peche, peche luy-même. Et il ne faut pas que quelqu'un objecte, que l'action à laquelle il pousse cet homme de tuer, par exemple un ennemy public luy est permise ; il est bien vray que cette action luy est permise, mais elle ne luy est pas permise en cette maniere. C'est sur ce principe que Saint Augustin dit excellemment, qu'il n'importe pas si vous commettez le crime, ou si vous consentez qu'un autre le commette pour vous » (18).

« On fait le mal en premier chef, quand on le commande, quand on donne consentement, quand on assiste celui qui le fait, quand on luy donne retraite, ou enfin quand on participe au crime en quelque-autre maniere que ce soit.

En second chef, quand on donne conseil, quand on approuve, quand on flate : Car quelle différence y a t'il, dit Ciceron, entre celui qui pousse quelqu'un à quelque action, et celui qui le loue ? » (19).

Si maintenant nous nous élevons jusqu'au problème plus général du droit, nous constaterons que Courtin, non spécialiste de la question, a emprunté à Grotius ses définitions et l'esprit général du *Traité du Point d'Honneur*. Nous trouvons chez Grotius l'idée que le droit a pour source la nature, mais aussi la volonté libre de Dieu et qu'il est fortifié par le consentement (20). Il est sur le plan pratique,

(18) Grotius : *Le droit de la guerre et de la paix*, op. cit. T. III, p. 38.

(19) *Point d'honneur*, p. 45.

(20) « Les sources de droit qu'énonce notre auteur peuvent se ramener à quatre chefs : la volonté de Dieu, créatrice du droit naturel, l'assentiment général, où apparaissent plus que

la concordance des actions avec la nature raisonnable et sociable de l'homme :

« Dieu comme auteur de la Nature en a voulu affermir les loix, en défendant tout ce qui en doit troubler l'ordre, et commandant tout ce qui sert à le maintenir ; et c'est ce que nous appellons droit divin » (21). Si le droit naturel est commun aux hommes et aux animaux, comme il est manifeste dans la vieille doctrine d'Ulpian, le droit divin est compris par l'homme seul. C'est ce droit divin que l'homme respecte à travers les puissances supérieures : le prince et le magistrat. Cette théorie est une preuve que l'influence de Grotius, et non de Pascal, fut décisive sur Courtin.

Courtin est préoccupé par ce problème si fréquemment soulevé par Grotius : celui de la supériorité morale des peuples chrétiens sur les peuples païens (22). En outre l'idée cartésienne, si chère à Courtin, selon laquelle la morale doit être fondée en raison appartient également à Grotius (23). On comprend encore aisément que Courtin, préoccupé

partout ailleurs, les traces de la divine lumière qui sont en l'homme, et qui donne naissance au droit naturel secondaire au droit des gens primaire ; le consentement de celui qui s'oblige individu ou Etat parce que Dieu a fait l'homme libre et sui juris ; enfin l'ordre de l'Etat ou du magistrat s'adressant aux citoyens (Basdevant (Jules) : *Les Fondateurs du Droit international* : Grotius 1904, p. 158).

(21) *Point d'honneur*, p. 33.

(22) « La justice des peuples chrétiens doit être plus parfaite et plus sainte que ne l'a été celle des peuples auxquels manquait cette divine lumière » (Baron Descamps *A Hugo Grotius trois centième anniversaire du De jure Belli ac Pacis*. 1925 p. 2).

(23) « Je me suis préoccupé » dit l'auteur dans ses Prologomènes « de rattacher les preuves des choses qui regardent le droit de la nature à des notions si certaines que personne

à la fois de religion, de morale et de droit, se soit posé la question de la légitimité de la guerre. Ici encore, il doit au juriste hollandais l'opinion que la guerre est licite en soi, à condition qu'elle respecte les lois qu'on lui impose et qu'elle ait pour mobile la légitime défense⁽²⁴⁾. Malgré cette restriction, c'est le pacifisme évident de Grotius qui l'a inspiré. Les dernières maximes du *Point d'Honneur*, la révolte contre la brutalité, la barbarie et l'injustice se rencontrent dans les deux ouvrages.



Dans un tout autre domaine, celui de la dialectique et de la logique, Courtin s'inspire d'Agricola. Rodolphe Agricola⁽²⁵⁾ n'est pas un novateur hardi, ni un philosophe créateur d'une doctrine nouvelle, c'est plutôt un intermédiaire entre la pensée de l'antiquité et les aspirations des temps modernes. Son œuvre principale écrite en 1483 est la « *De Inventione dialectica* »⁽²⁶⁾. Il ne veut pas suivre aveuglément la logique traditionnelle des écoles, il fait siennes les préoccupations historiques et philosophiques de l'humanisme italien. S'il donne un exposé

ne puisse les nier à moins de se faire violence », (Baron Descamps : A Hugo Grotius, op. cit., p. 3).

(24) « D'une manière générale, pour qu'une guerre puisse être considérée comme « juste », elle ne doit avoir que l'une des trois causes suivantes : 1) La défense de ce qui nous appartient ; 2) La poursuite de ce qui nous est dû ; 3) La punition des crimes » (Joubert J.) : *Etude sur Grotius* : thèse pour le Doctorat en droit 1935 p. 87.

(25) Cf. Faust (A) *Die Dialektik Rudolf Agricola*, Beitrag zur Charakteristik des deutschen Humanismus, dans *Archiv für Geschichte der Philosophie*, t. 34, 1922 p. 118-135.

(26) Agricola (Rodolphe) *De Inventione Dialectica*, Ed. de Cologne 1539, 471 p. in-4°.

du système d'Aristote, il se propose de le faire sous une forme « émendée » et adaptée aux sentiments des hommes politiques de son temps. Ce qui caractérise sa dialectique, outre ses aspirations humanistes, c'est la « devotio moderna », le sentiment religieux si cher aux savants hollandais. Tous ses ouvrages poursuivent des fins religieuses, pédagogiques et politiques. On comprend aisément comment Courtin, moraliste chrétien, se sentit attiré par cet ouvrage. Pour l'étude des « lieux », Courtin suit fidèlement les idées d'Agricola (27). Aristote a jeté les fondements de la dialectique, Porphyre, son savant disciple, l'a continué. D'autres comme Cicéron, Thémistius et Boèce ont apporté à leur tour à cette science leur contribution. Cette petite histoire de la dialectique se trouve chez Agricola, auteur que Courtin désigne comme son principal inspirateur (28).

Il faut noter pourtant certaines corrections apportées par Courtin à son modèle. Rodolphe Agricola distingue trois disciplines philosophiques : « Logica, ethica et philosophia naturalis ». La logique se divise en trois parties : la grammaire (integritas), l'art de correction du langage, la dialectique (probabilitas), l'art de discerner si la chose est juste et la rhétorique (cultus), l'art d'ornez la parole. Courtin adopte la notion que la rhétorique est l'ornement du langage ; il en fait l'étude dans la quatrième partie de son *Traité de l'Art de devenir Eloquent*, tandis que la logique, qu'il distingue nettement de la dialectique, fera l'objet de la troisième partie de son traité. A propos de la Rhétorique, Courtin avoue lui-même n'avoir fait qu'abrégé le

(27) Idem : *Inventionne dialectica*, p. 1, 227.

(28) *L'art de devenir éloquent*, Ms. 251, f° 25.

manuel de Vossius⁽²⁹⁾ qui était un livre classique à cette époque⁽³⁰⁾.

Mais il est des sources implicites très importantes que Courtin omet de citer ; il passe en particulier sous silence tous les traités de bienséance écrits par les Ultramontains : cette pratique était d'ailleurs courante à cette époque puisque Magendie⁽³¹⁾ affirme que les imitateurs de pareils traités « avaient grand soin » de ne pas citer ces sources.

Certes Courtin affirme dans son *Traité de la Civilité* ne s'être servi « d'aucun livre de pareil sujet »⁽³²⁾. Il dit encore qu'« il vaut mieux consulter l'usage vivant, que l'usage mort »⁽³³⁾. Mais que penser de cette affirmation ? Bien que le Père Bouhours⁽³⁴⁾ ait accusé Courtin d'avoir plagié les ouvrages de La Serre et de Nervèze, à propos de certains passages de son *Traité de la Civilité*, nous pensons qu'il n'y a pas de rapport entre eux et Courtin, car ce sont des auteurs typiquement précieux⁽³⁵⁾. Puis, Courtin donne des règles de civilité précises auxquelles il faut se conformer, pendant que La Serre se cantonne dans de vagues généralités⁽³⁶⁾.

(29) *L'art de devenir éloquent*, Ms. 253 folio 133 verso.

(30) Vossius eut une forte influence sur les écrivains du XVIII^{ème} siècle. — cf. Kern (Edith G.) *The influence of Heinsius and Vossius upon French dramatic theory*, Baltimore, the John Hopkins Press, 1949, in-8^o.

(31) Magendie (Maurice) : *La politesse mondaine... de 1600 à 1600*, Paris, Alcan, 1925, p. 329.

(32) *Civilité* : p. 169.

(33) Idem.

(34) Bouhours (Père Dominique) : *Remarques nouvelles sur la langue française*, Paris S. Mabre Cramoisy, 1675, in 12 XX, 558 cf. p. 46 et 47.

(35) Magendie, p. 273, 281, 457, 458, 588 et 589.

(36) La Serre : *Compliments de la langue française*, se-

Quels étaient donc les ouvrages susceptibles d'inspirer Courtin ? Magendie nous parle du « Cortegiano » de Castiglione ⁽³⁷⁾ adapté chez nous par Faret au début du XVII^e siècle ⁽³⁸⁾, de « *la Conversation civile* » de Guazzo ⁽³⁹⁾, du « *Galathée* » de La Case, dont « *La Bienséance dans la conversation* » est une adaptation. L'œuvre de Courtin a-t-elle, avec ces ouvrages, des points communs ? et dans quelle mesure s'en est-il inspiré ? C'est ce que nous allons essayer d'établir.

Castiglione et Courtin expriment tout d'abord la difficulté de prescrire des règles uniformes pouvant convenir à tout le monde et à n'importe quel moment ⁽⁴⁰⁾. Pour Castiglione, pour Faret et pour Courtin, la bonne grâce est naturelle et ne s'acquiert pas. Mais alors que Castiglione et Faret font intervenir la notion de divinité, Courtin parle seulement d'une « pure libéralité de la Nature » ⁽⁴¹⁾. Ils s'élèvent ainsi que Guazzo contre l'orgueil et la vanité en leur opposant la modestie, l'affabilité et la soumission ⁽⁴²⁾. Ils flétrissent l'affectation ⁽⁴³⁾, mais chacun le fait avec des images qui lui sont propres.

conde édition revue et corrigée, Rouen R. Darré, 1651 cf. p. 31, 32, 34, 45, 47, 48, 51, 58.

(37) Magendie, p. 308.

(38) Idem, p. 322, 329.

(39) Idem, p. 323.

(40) Castiglione (Baltasar) *Le parfait courtisan*, traduction de Gabriel Chapuis Tourangeau. Lyon 1580, 660 p. cf. p. 2. — Courtin, *Civilité*, p. 7-8.

(41) *Civilité*, p. 2 et 3. — Castiglione, p. 37. — Faret Nicolas, *L'honneste homme*, Paris T. Quinet, 1634, in 4^o, p. 33.

(42) Guazzo (Stéfano) *La civile conversation*. Lyon, 1579, p. 175, 176, 178. — Castiglione, p. 46. — Faret, p. 249 et 251. — *Civilité*, p. 10, 11, 12.

(43) Castiglione p. 65, 111. — Faret, p. 35, 37. — Guazzo, p. 138. — *Civilité*, p. 15, 16.

Courtin d'ailleurs insiste plus que les moralistes italiens sur les manifestations de cette affectation et par là même, il conserve son originalité. Courtin aborde également le problème de l'habillement et nous devons avouer que ses conceptions se rapprochent surtout de celles de Faret, de La Case et de la « *Bienséance de la conversation* »⁽⁴⁴⁾. Ces auteurs avaient insisté aussi sur l'importance de la propreté qui ne doit être ni excessive, ni insuffisante, sur la netteté qui peut exclure la richesse de l'habillement, sur la mode que l'honnête homme doit suivre sans extravagance, non servilement. La mode doit toujours se conformer au physique et à l'âge de celui qui l'observe. C'est seulement dans le « *Galathée* » et dans la « *Bienséance* » qu'apparaît l'idée que l'on doit se vêtir selon sa condition. Ainsi, il semble que Courtin ait fait la synthèse des ouvrages qui traitent de la mode : car son traité est le plus complet, s'il y a quelque similitude de détails entre son livre et ceux des autres moralistes, il n'est pas un plagiaire car la pensée peut être identique, mais l'expression est bien à lui.

A propos des règles à observer pour la rédaction des lettres, Courtin s'inspire de Castiglione⁽⁴⁵⁾. Nous retrouvons chez Castiglione, la Case, Guazzo et Faret l'éloge de la vertu⁽⁴⁶⁾ ; mais comment un moraliste pourrait-il ne pas la louer ? Cette idée si peu originale, Courtin peut très bien ne l'avoir prise nulle part. De même Castiglione, Faret et Guazzo

(44) Faret, p. 225, 227, 229. — La Case, p. 27, 167-170. — *Bienséance de la Conversation entre les hommes*, Pont-à-Mousson, 1617, in 12° cf. p. 74, 75. — *Civilité*, p. 91-100.

(45) Castiglione, p. 76. — *Civilité* chap. XVI, p. 154, 155.

(46) Castiglione, p. 111-112, — Guazzo, p. 117. — Faret, p. 41, 67, 185. — *Civilité*, chap. I et particulièrement pages 10, 11.

avaient conseillé d'être modeste et respectueux ⁽⁴⁷⁾, d'éviter de se mettre en avant dans une entretien. Courtin fait la même remarque dans son *Traité de la Civilité* mais en termes quelque peu différents.

Il emprunte probablement à Castiglione et à Faret la définition et les conditions de la Bien-séance ⁽⁴⁸⁾, cependant, sa pensée est plus condensée et plus claire. Sans aucun doute, Courtin s'est inspiré de ces auteurs, mais il ne les a pas copiés ; il a fait plutôt œuvre de synthèse. Sur la manière de se comporter avec les Grands, Courtin arrive aux mêmes conclusions que Castiglione, Faret et Guazzo ⁽⁴⁹⁾, à savoir qu'une trop grande « familiarité est une effronterie » ⁽⁵⁰⁾. Cependant, il n'est pas du tout sûr que Courtin ait obligatoirement repris à son compte les conclusions de Castiglione et de Guazzo. Sa pratique des Cours étrangères et ses fonctions diplomatiques lui ont fourni l'occasion de puiser les règles de la Bien-séance à leur source même. On retrouve chez Courtin certains détails du comportement dans le monde déjà indiqués par Castiglione, en particulier au sujet de « l'avidité » qui ne doit jamais exister chez le parfait honnête homme. Mais, ici, c'est plutôt de Guazzo et surtout de La Case et de la « *Bien-séance de la Conversation* » que Courtin s'inspire sans aucun doute ⁽⁵¹⁾.

(47) Castiglione : p. 164, 167, 168. — Faret, p. 117, 161. — Guazzo, p. 178. — *Civilité*, p. 6, 11, 12, 69-71, 74-76.

(48) Castiglione, p. 168, 265. — Faret, p. 103, 105, 125, 153 et 211. — *Civilité*, p. 6-7.

(49) Castiglione : p. 193. — Faret : p. 125. — Guazzo, p. 231, 232.

(50) *Civilité* : p. 21, 24, 57.

(51) Castiglione, p. 239. — Guazzo, p. 278, 279. — La Case, p. 175. — *Bien-séance de la conversation*, p. 126, 128. — *Civilité*, p. 102.

On retrouve en effet dans le « *Galathée* » et dans « *Bienséance de la Conversation* » d'innombrables détails concernant la façon de manger et le comportement à table : se tenir debout et découvert pendant le Benedicite ⁽⁵²⁾, ne pas mettre les coudes sur la table ⁽⁵³⁾, ne pas mordre dans son pain ni garder le couteau à la main pour manger ⁽⁵⁴⁾, ne pas se pencher trop sur son assiette ⁽⁵⁵⁾, ne pas se lécher les doigts ⁽⁵⁶⁾, ne pas sucer les os ⁽⁵⁷⁾, ne pas choisir le meilleur morceau ⁽⁵⁸⁾, ne pas se placer de soi-même à la table et s'installer au « faut bout » ⁽⁵⁹⁾. Courtin, étudiant la manière de présenter les mets ⁽⁶⁰⁾, emploie des termes analogues, par exemple, parlant de pigeons farcis, il dit : « Les pigeons rotis ou en ragout se servent tous entiers, ou se coupent par la moitié » ⁽⁶¹⁾. Dans « *La Bienséance* », on trouve : « Les pigeonneaux farcis se donnent entiers ou coupés de travers » ⁽⁶²⁾. Au sujet des meilleurs morceaux, de la manière de couper le poisson ⁽⁶³⁾ et d'éplucher les fruits, nous relevons les mêmes similitudes.

(52) *Bienséance de la conversation*, p. 124. — *Civilité*, p. 101.

(53) *Bienséance...*, p. 126. — *Galathée*, p. 175. — *Civilité*, p. 102.

(54) *Bienséance...*, p. 136, 138. — *Civilité*, p. 118.

(55) *Bienséance...*, p. 140. — *Civilité*, p. 119.

(56) *Bienséance...*, p. 141. — *Civilité*, p. 119.

(57) *Bienséance...*, p. 144, 146. — *Civilité*, p. 118.

(58) *Bienséance...*, p. 146-148. — *Civilité*, p. 114.

(59) *Bienséance...*, p. 164. — *Civilité*, p. 101-102.

(60) *Bienséance...*, p. 204, 206, 208, 212, 214, 216, 218. — *Civilité*, p. 103, 107-110.

(61) *Civilité*, p. 104.

(62) *Bienséance...*, p. 204.

(63) *Bienséance...*, p. 214 : « Le poisson pour l'ordinaire ne se coupe avec le couteau, sinon quand il est en pâte ». —

De cette rapide analyse, il ressort que Courtin s'est fortement inspiré de la « *Bienséance de la Conversation* », à quelques détails près, il répète le livre et par moments on sent très nettement la paraphrase. Ces conseils analogues au sujet du comportement à table ne sont pas les seuls. Le chapitre de Courtin intitulé « Pour l'Eglise » rappelle étonnamment le paragraphe « Du service divin » contenu dans « *La Bienséance de la Conversation entre les Hommes* » (64). Les mêmes interdictions apparaissent chez ces trois auteurs : ne pas bâiller, tousser ni éternuer s'il est possible en compagnie (65), éviter de se moucher et de regarder dans son mouchoir (66), ne pas cracher dans le feu (67), ne pas croiser les jambes étant assis (68), ne pas interrompre une conversation lorsque l'on arrive au milieu (69), ne pas parler à l'oreille de quelqu'un ou en langue étrangère lorsqu'on est en compagnie (70), ne pas témoigner en public de la tendresse à sa femme (71).

Il est une idée que l'on trouve chez la plupart des auteurs ultramontains et qui sera reprise par Courtin. Il faut accommoder notre conversation, notre contenance et nos gestes au lieu, au temps et

Civilité, p. 109 : Il faut observer qu'il est malséant de toucher le poisson avec le couteau, à moins qu'il ne soit en pâte ».

(64) *Civilité* chapitre VIII. — *Bienséance*, chapitre I.

(65) *Bienséance*, p. 16. — *Galathée*, p. 12, 25. — *Civilité*, p. 17 et 61.

(66) *Bienséance*, p. 18. — *Civilité*, p. 61.

(67) *Bienséance*, p. 24. — *Civilité*, p. 62.

(68) *Bienséance*, p. 26. — *Civilité*, p. 61.

(69) *Bienséance*, p. 102. — *Civilité*, p. 31-32.

(70) *Bienséance*, p. 106, 108. — *Civilité*, p. 32.

(71) *Guazzo*, p. 316. — *Civilité*, p. 38.

aux personnes avec lesquelles nous conversons (72). Courtin a le souci de la perfection du langage (73), souci qui était aussi partagé par Guazzo (74). Comme Castiglione, Faret et Guazzo, Courtin condamne le mensonge (75), la flatterie (76), le bavardage (77), la médisance (78), la calomnie (79). De même que Castiglione, il étudie le mécanisme de l'amour et de la haine (80), et parle de la justice (81), « pouvoir inhérent à la royauté ». Comme Faret, il condamne le duel (82). Mais pourquoi ces idées, la dernière surtout, ne lui seraient-elles pas personnelles ?

Chez Guazzo existait déjà la distinction entre les loisirs, la critique de la paresse et l'oisiveté (83), mais Courtin en fait une analyse beaucoup plus fouillée. Avec Castiglione, Courtin range dans la catégorie des fainéants ces « éternels amoureux » qui n'ont d'autre profession que d'aller de maison en maison traîner leur tristesse et leur oisiveté (84) mais il donne à cette idée une forme particulière. Les

(72) Castiglione, p. 251, 265. — Faret, p. 103, 105, 111, 113, 125, 191. — Guazzo p. 152, 153.

(73) *Civilité*, p. 44.

(74) Une phrase a été reprise presque textuellement par Courtin : *Civilité*, p. 44 : « Il est ridicule en racontant une histoire de dire presque à chaque parole, ce dit-il ce dit-elle ». Guazzo, p. 150 : « Ils répliquent incessamment ce dit-il qui est tant mal séant ».

(75) Castiglione, p. 527. — Faret : p. 193. — Guazzo : p. 102. — *Civilité*, p. 74. — *Point d'honneur*, p. 65-67.

(76) Faret, p. 121. — Guazzo, p. 80. — *Civilité*, p. 164, 165.

(77) Faret, p. 173. — *Civilité*, p. 75.

(78) Guazzo, p. 35. — *Point d'Honneur*, p. 60.

(79) Guazzo, p. 102-103. — *Point d'Honneur*, p. 60.

(80) Castiglione, p. 43, 153. — *Point d'Honneur*, p. 12.

(81) Castiglione, p. 575. — *Point d'Honneur*, p. 257, 258.

(82) Faret : p. 21, 23. — *Point d'Honneur*, p. 168-172.

(83) Guazzo, p. 272-275. — *Paresse*, 25-27, 112-116, 179 sq.

(84) Castiglione, p. 25-26. — *Paresse*, p. 105.

passages où Courtin critique « l'abus des toilettes et du fard chez les dames », l'abus des visites et des domestiques, rappellent certaines lignes de Castiglione et de Guazzo (85). Il insiste encore sur le rôle néfaste de la paresse, ainsi que Castiglione (86). Castiglione, Faret et Courtin condamnent également le jeu (87) lorsqu'il devient la seule préoccupation de l'homme, car il favorise la « fainéantise » et l'écarte de son devoir. Courtin s'est-il inspiré de leur pensée ou y a-t-il simple coïncidence ? L'on ne saurait le dire.

Castiglione et Courtin semblent avoir de la Jalousie (88) la même conception et ne se méprennent pas sur sa véritable valeur ; ils découvrent en elle une feinte, une ruse plutôt qu'un véritable témoignage d'amour. Ils arrivent aux mêmes conclusions sans toutefois qu'il y ait similitude entre les analyses.

Avant Courtin, Guazzo avait défini les devoirs de la femme envers son mari (89), exposé le comportement des femmes avec les hommes (90), il avait exalté l'amour raisonnable (91) et abaissé l'amour sensuel et la coquetterie féminine, citant *l'Ecclésiaste* pour diminuer la valeur de la femme (92).

(85) Castiglione, p. 107-108. — Guazzo, p. 325, 394, 431. — *Paresse*, 4 sq., 90, 91, 124-126.

(86) Castiglione, p. 570. — *Paresse*, p. 30, 53.

(87) Castiglione p. 223. — Faret, p. 29, 31, 33. — *Paresse*, p. 63, 181-183.

(88) Castiglione, p. 500, 509. — *Jalousie*, p. 1-4, 90, 81.

(89) Guazzo, p. 319, 336. — *Jalousie*, p. 130, 131, 156. — *Paresse*, p. 143.

(90) Guazzo, p. 258, 259-261, 265-267. — *Jalousie*, p. 180-182.

(91) Guazzo, p. 309. — *Jalousie*, p. 165.

(92) Guazzo, p. 255, 311. — *Jalousie*, p. 91, 161.

Castiglione avait, comme Courtin, entamé une discussion sur l'inégalité des deux sexes⁽⁹³⁾. L'un et l'autre ont cela de semblable que chacun d'eux avance les raisons pour et les raisons contre. Cependant, alors que Castiglione penche pour la perfection de la femme, Courtin prend franchement le parti de l'inégalité des deux sexes après avoir réfuté tous les arguments favorables à l'égalité.

Malgré tout, Courtin loue l'honnête femme. Comme Castiglione et Guazzo, il la désire bonne, vertueuse, discrète, douce, modeste, sage, agréable et experte dans le gouvernement de sa maison⁽⁹⁴⁾. Puis, après avoir défini le rôle de la femme, il expose les devoirs du père de famille⁽⁹⁵⁾. Il pense avec Castiglione qu'il convient d'inculquer aux enfants des préceptes moraux dès leur plus jeune âge⁽⁹⁶⁾. Il faut les accoutumer à résister aux difficultés pour combattre la timidité et la couardise⁽⁹⁷⁾, et il faut aussi leur enseigner le métier des armes et l'équitation⁽⁹⁸⁾.

Ce parallèle de Courtin avec les auteurs ultramontains nous permet de conclure que Courtin a eu connaissance de ces sources étrangères et qu'il s'en est inspiré. Nous avons l'impression qu'il a emprunté davantage à Castiglione qu'à Faret en ce qui concerne les détails. Mais c'est plutôt l'esprit du livre de Faret qui domine chez Courtin car on y décèle une empreinte chrétienne. Il s'est aussi ins-

(93) Castiglione, p. 381-332. — *Jalousie*, p. 102 sq.

(94) Castiglione, p. 369, 370, 373. — Guazzo, p. 268, 269, 330, 331, 336. — *Jalousie*, p. 156, 179, 180. — *Paresse*, p. 143.

(95) Guazzo, p. 342. — *Paresse*, éd. 1677 vol. II, p. 84, 85, 120, 121.

(96) Castiglione, p. 540, 541. — *Paresse*, éd. 1677, p. 50-51.

(97) Guazzo, p. 400, 401. — *Paresse*, édit. 1677, p. 65-67.

(98) Faret, p. 27. — *Paresse*, édit. 1677, p. 99, 100.

piré de Guazzo sans toutefois le copier servilement, et il a complété son argumentation avec l'ouvrage de la Case et le traité de la « *Bienséance de la Conversation entre les Hommes* » qu'il a suivi de très près, nous l'avons vu pour certains chapitres.

En somme, nous ne nous rallions pas complètement à la critique sévère de Conway (99) qui étudie l'influence du *Traité de la Civilité* de Courtin sur Georges Washington. Quatre-vingt douze des règles de Washington se trouvent d'après lui dans le manuel jésuite de « *la Bienséance de la Conversation entre les hommes* » (100). Les autres règles, il les a découvertes dans une version anglaise établie par Wawkins (101). Et en comparant Courtin et Washington (102), Conway accuse formellement Courtin de plagier sans le mentionner le manuel jésuite (103). Si Courtin n'a pas fait preuve de beaucoup d'originalité, il a eu le mérite de réunir en un seul traité les préceptes de bienséance qui demeureraient épars et fragmentaires dans les différents ouvrages du XVIème et du XVIIème siècles. Pourquoi, malgré ces similitudes, lui refuser le privilège des idées personnelles, car ainsi que le fait si justement remarquer Magendie « Sur ces questions de politesse, d'honnêteté, il y a tant de considérations courantes, banales, le bon sens, à lui seul, suffit à dicter tant de préceptes, qu'on peut se demander, quand on trouve les mêmes idées dans deux ouvrages, s'il y a eu influence, ou simplement coïnciden-

(99) Conway (Moncure Daniel) *George Washington's Rules of Civility, traced to their source and Restored*. London, 1890, cf. p. 11-18.

(100) Conway, op. cit. p. 12.

(101) Idem, p. 18.

(102) Idem, p. 59, 60, 79, 140, 141, 147 et 167.

(103) Idem, p. 17.

ce... Il est sage de considérer que, sur certains points, une tradition nationale était établie » (104).

Il convient aussi de ne pas passer sous silence, malgré l'importance de l'inspiration cicéronienne et ultramontaine, une influence non moins profonde sur la pensée de Courtin : celle de La Rochefoucauld..

Sans citer l'auteur, mais en mentionnant seulement l'ouvrage « *Réflexions morales* », Courtin se réfère à La Rochefoucauld pour trouver une confirmation de sa conception de l'humilité ou plutôt de la fausse humilité, masque de l'orgueil. Déjà dans *le Traité de civilité*, il suit La Rochefoucauld, en dissociant le réel de l'apparence, en mettant en garde contre la bonne foi ou la mauvaise foi dans le sentiment :

« On n'est jamais si ridicule par les qualitez que l'on a, que par celles que l'on affecte d'avoir » (105).

« L'imitation est toujours malheureuse; et tout ce qui est contrefait déplaît, avec les mêmes choses qui charment, lorsqu'elles sont naturelles ». (106).

Courtin, dans son *Traité de la Paresse* cite textuellement des passages des *Réflexions Morales* de la Rochefoucauld (107). Toute la description de la paresse qu'il expose dès les premières lignes de son ouvrage provient directement de cette source. Cependant il corrige par la suite la philosophie pleine d'amertume et de pessimisme de La Rochefoucauld en l'orientant dans un sens plus proprement reli-

(104) *Magendie*, op. cit., p. 339.

(150) *Civilité*, p. 15.

(106) *Ibidem*, p. 16.

(107) *Traité de la Paresse*, p. 19, 20. — La Rochefoucauld : *L'amour propre*. Paris, 1894, Max. 78.

gieux. Il fait un acte de foi dans la nature humaine et son optimisme fondamental est indéniable. Mais il n'en demeure pas moins que tous deux appartiennent à la même tradition morale française qui est avant tout lucidité aiguë et crainte de l'hypocrisie.

Certainement donc, Courtin a eu en main un exemplaire des *Maximes* qui circulaient sous le titre de « *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* », titre reproduit et abrégé par Courtin. Néanmoins, *le Traité de la Paresse* a d'ailleurs sa source première dans l'observation courante à laquelle Courtin s'est livré sur ses semblables et, si l'on excepte l'inspiration thomiste et l'influence de la Rochefoucauld, on peut dire que cet ouvrage est le plus original de Courtin.

Kamal Farid



LA SAISON DE BALLETS DU THEATRE BOLCHOI

« It is my firm belief that human society is divided into three distinct castes : Russian dancers, dancers and very ordinary people. »

Arnold L. Haskell.

On peut s'imaginer sans peine avec quelle impatience le public de la République Arabe Unie a attendu la Saison de Ballets classiques que le Théâtre Bolchoï de Moscou devait donner au Caire, puis à Alexandrie et à Damas. Aussitôt que l'annonce en a été faite, les demandes pour les abonnements ont assailli la direction de l'Opéra et bien entendu, malgré des prolongements rendus nécessaires par la demande générale du public, la saison a été jouée à guichets fermés.

La première s'est déroulée avec le plus grand éclat en présence du Président de la République, Gamal Abdel Nasser, des ministres et du corps diplomatique. On ne peut que féliciter le Ministre de l'Oriental National, M^{re} Fathy Radouan, pour avoir réussi à faire venir au Caire, avant tant d'autres capitales d'Europe, d'Asie ou d'Amérique, cet illustre ensemble qui est considéré dans le monde

LES ARTS — LA MUSIQUE

entier comme l'exemple le plus parfait de la danse classique et le gardien des meilleures traditions de cet art, dont Platon disait : « La danse est de tous les arts celui qui influence le plus l'âme. La danse est divine par sa nature et c'est un don de Dieu ».

Certes, la grande Oulanova n'a pas pu accompagner ses camarades, retenue par des engagements à Moscou même, mais Olga Lepechinskaya est une des *prima ballerina* les plus en vue en U.R.S.S. Lors de la création de *Cendrillon* de Prokofief en novembre 1945, par exemple, dans la chorégraphie de Zakharov, il y eut deux premières, Olga Lepechinskaya dansant le rôle dans l'une et Galina Oulanova dans l'autre. C'est dire que la Russie nous a délégué une étoile de la danse de toute première grandeur. A côté d'elle Irina Tikhomirnova, seconde vedette de la troupe, Nina Tchistova, M. Bogolioubskaya, N. Yergandjiyeva, V. Galietzkaya, M. Gotlieb, L. Tcherkassova, E. Farmaniantz brillèrent d'un éclat peu ordinaire et chacune aurait pu tenir l'étoile dans un firmament plus ordinaire. A vrai dire, tout le corps de ballet était composé de danseuses à la technique parfaite et dont chacune possédait son individualité propre. Du côté des hommes, bien que la vedette officielle de la troupe appartint à Vladimir Préobrajensky, cependant le danseur étoile fut en fait Guénady Lédiah. A côté d'eux, Léonide Jdanov, Anatole Kouznetsov et Ch. Yagoudine ont révélé autant de sens artistique que de sûreté technique.



Lorsque Pouchkine écrivait au début du dix-neuvième siècle :

*Verrais-je l'envolée spiritualisée
De la Terpsichore russe ?*

il ne se doutait pas que moins d'un siècle plus tard, le ballet russe allait être considéré comme la grande école de danse et l'exemple à suivre dans le monde entier.

C'est en 1735 que l'Académie Impériale de danse de Saint Pétersbourg ouvre ses portes et l'impératrice Anna Ivanovna ordonne que tous les cadets apprennent la danse pour remplacer les artistes étrangers à la cour de Russie. Un Français, Lande, est nommé directeur et un Italien, Francesco Araya est engagé pour enseigner les danses italiennes. Cette union de la technique française et italienne était prédestinée. En 1738, c'est au tour de l'Académie Impériale de Théâtre de Saint Pétersbourg à être fondée. En 1783, le Théâtre Bolchoï, ou Grand Théâtre, ouvrait ses portes à Saint Pétersbourg. Il allait être jusqu'en 1889 le grand centre du ballet russe. Cependant, en 1860, un nouveau théâtre, le Maryinsky, fut bâti qui allait remplacer dans ce rôle le Bolchoï à partir de 1889.

En 1801, Charles Didelot, élève de Noverre, de Vestris et de Dauberval, devient chorégraphe au Théâtre Impérial russe. Pouchkine a dit de lui qu'il y avait plus de poésie dans les ballets de Didelot que dans toute la littérature française de l'époque. En 1816 il devient premier Maître de ballet des Théâtres Impériaux et le demeurera jusqu'à sa mort en 1837. C'est lui qui établit les méthodes d'enseignement qui vont rendre plus tard les écoles impériales de ballet si célèbres.

Didelot, comme son maître Noverre croyait que le ballet doit être un *ballet d'action* et qu'au lieu d'être une simple suite de pas et d'attitudes gracieuses il doit exprimer une histoire, un drame, qui se déroule par l'action comme une pièce de théâtre. Dans ses *Lettres*, Noverre écrivait en effet : « Un

ballet bien composé, est une peinture vivante des passions, manières, habits, cérémonies et habitudes de toutes les nations du globe ; il doit par conséquent être expressif dans tous ses détails et parler à l'âme par l'intermédiaire des yeux ; s'il est dépourvu d'expression, de tableaux frappants, de situations fortes, il devient un spectacle froid et ennuyeux. Cette forme de l'art n'admet pas la médiocrité. » Publiées en 1760 à Lyon, les *Lettres sur la Danse et le Ballet* ont été traduites en russe en 1803. Didelot lui-même aimait à dire : « Un vrai danseur doit être aussi un bon acteur et posséder le cœur d'un poète ».

Tout au long du dix-huitième siècle d'ailleurs, le problème du ballet a passionné les intellectuels et les écrivains, Diderot déclarait : « La danse attend encore un homme de génie.. Une danse est un poème. Ce poème doit avoir sa représentation indépendante. C'est une « imitation », par la vertu des mouvements, une imitation qui présuppose la collaboration du poète, du peintre, du musicien et du danseur pantomime. » Noverre allait se révéler l'homme de génie qu'attendait Diderot. Il a réalisé une série de *ballets d'action* avec la collaboration de compositeurs comme Rameau, Gluck et Mozart. En Angleterre, Garrick le surnomme « le Shakespeare de la danse ». Parmi ses principales œuvres on compte les ballets d'*Orphée et Eurydice*, de Gluck, en 1762, puis ceux de l'*Alceste* du même compositeur en 1767 ; *Jason et Médée*, ballet d'action avec musique de Rodolphe en 1763. En 1771, les *Jalousies* ou *Les Fêtes du Sérail* sur la musique de Mozart ; en 1778, *Les petits riens* (Mozart-Noverre) sont donnés le 11 juin à l'Opéra de Paris. Le 18 mai 1779, c'est au tour de l'*Iphigénie en Tauride* (Gluck-Noverre). D'autres danseurs et chorégraphes s'en-

gagent dans la même voie, notamment Gasparo Angiolini (1723 - 96) qui produit *Don Juan* avec musique de Gluck dès 1761, ainsi que la première version des ballets d'*Orphée et Eurydice*, en 1762. On songe même au ballet comique et la *Fille mal gardée* (Dauberval-Hertel), qui en est le premier exemple, est créé en 1786 et se joue jusqu'à nos jours. Salvatore Vigano est un autre grand chorégraphe qui s'engage dans cette voie royale. Il compose notamment les *Créatures de Prométhée*, sur la musique de Beethoven et ce ballet est représenté le 28 mars 1801 au Théâtre Impérial de Vienne. En 1812, Vigano, devenu maître de ballet à la Scala de Milan réalise ce qu'il appelle un *choréodrame*, qui est un développement du ballet d'action. Il s'agissait d'un spectacle dramatique complet, comprenant des danseurs étoiles, des masses mobiles du corps de ballet, des décors authentiques et de la bonne musique. « Son œuvre, écrit Balanchine, anticipe de près de cent ans sur les réformes de Fokine. »

A l'époque romantique, le mouvement continue avec Jules Perrot, créateur, avec Jean Coralli, de *Gisèle* (1841), le chef-d'œuvre romantique du ballet. Mais il faudra attendre trente ans pour voir naître *Coppélia* de Delibes et Saint-Léon, chef-d'œuvre du ballet comique.

Malheureusement ce fut tout. Cette tendance qui ouvrait au ballet les plus belles perspectives allait en fait s'éteindre à l'époque romantique dont *Gisèle* constitue l'exception. A partir du jour où la danseuse est montée sur les pointes, — Marie Taglioni en 1826 et peut-être l'étoile russe Istomina dès 1816-1820 — le culte de la *prima ballerina assoluta*, renforcé par tout ce que l'esprit romantique contenait d'exaltation pour la femme, par son désir d'y voir un être éthéré, — qui s'exprimera dans

La Sylphide et tous les *ballets blancs* — enfin la rencontre d'une pléiade de danseuses exceptionnelles, Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Fanny Cerito, — pour qui est créé le fameux *pas de quatre* le 12 juillet 1845 au Théâtre de Sa Majesté à Londres — tout cela développe le culte de la ballerine au détriment du danseur réduit au simple rôle de portefaix. « Rien n'est plus abominable qu'un homme qui montre son cou rouge, ses grands bras musculeux, ses jambes aux mollets de Suisse de paroisse et toute sa lourde charpente virile, ébranlée par les sauts et les pirouettes », affirmait Théophile Gauthier. Le culte de la grande étoile féminine et de ses prouesses sur les pointes a complètement déséquilibré le ballet du XIX^{ème} siècle par la suppression de l'élément masculin. Les rôles d'hommes étaient souvent dansés par des femmes, tellement la plastique masculine était méprisée. Parmi les femmes elles-mêmes, la prima ballerina écrase ses compagnes et le corps de ballet très réduit n'a qu'un rôle décoratif. Le spectateur se passionne pour ses prouesses et oublie complètement de s'intéresser au sens du ballet, à son action voire même à la musique. Le balletomane de l'époque est entièrement subjugué par ce que nous appellerions aujourd'hui le culte de la vedette : il ne manque pas une représentation de son idole, compte en retenant sa respiration les trente-deux fouettés de la Legnani, est prêt à se battre en duel pour sa reine ou à mettre sa fortune à ses pieds.

C'est ainsi que les remarquables conquêtes du ballet au dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième furent complètement oubliées et abandonnées aussi bien en France qu'en Italie et dans toute l'Europe. Personne ne s'intéresse plus au *ballet d'action*, ni au décors, ni aux costumes. L'uniforme

c'est le tutu blanc qui met en valeur les jambes et la musique, si elle est bonne, gêne plutôt le balettomane parce qu'elle ne permet pas à son idole d'exécuter toutes les prouesses dont elle est capable. Le ballet, vidé complètement de sens et de poésie devient une sorte de technique féminine fantastique qui relève du cirque plutôt que de l'art et où quelques balettomanes viennent puiser un plaisir d'initiés. Lorsque, par exception, quelques rares grandes étoiles sont capables, malgré la pauvreté du contenu, l'inexistence du décors et le rythme vulgaire de la musique de donner un sens à leur danse, et même d'émouvoir, c'est qu'elles sont douées d'une personnalité extraordinaire. Mais le ballet se meurt.

Pourtant, malgré tous ses défauts, cette époque aura quand même servi à pousser jusqu'à son point de perfection académique le plus abstrait la danse féminine et à former les techniques qui en constituent jusqu'aujourd'hui la grande tradition. Mais la danse comme art supérieur est dans l'impasse et le ballet abandonné des intellectuels, des musiciens et du grand public.

Retournons à présent en Russie.

C'est le 18 janvier 1825 que le Grand Théâtre de Moscou, le Bolchoï, ouvre ses portes. Les ballets de Moscou y ont dansé seuls jusqu'en 1939, date à laquelle la scène est devenue le centre principal du ballet en URSS.

O. Kolossova, M. Danilova, Istomina furent les premières ballerines russes à se distinguer dans les premières années du dix-neuvième siècle. Une autre ballerine russe, Andrianovna danse à Paris en 1845. Plus tard, les rôles sont partagés entre Sokolova et Vasem. Cependant on estime toujours à St. Petersburg que les danseurs et ballerines russes ne sont

pas encore assez bons pour tenir les premiers rôles ou pour être chorégraphes et maîtres de ballet. La direction des Théâtres Impériaux engage en permanence les meilleurs éléments étrangers, surtout français. C'est ainsi que Marius Petitpa, jeune danseur d'une illustre famille de cet art, qui comptait Lucien Petitpa partenaire de Carlotta Grisi lors de la création de *Gisèle*, arrive à St. Petersbourg en 1847, engagé comme premier danseur au Théâtre Impérial. Il ne devait plus quitter la Russie jusqu'à sa mort en 1910 et ce Marseillais, en assimilant le caractère et l'atmosphère de sa patrie d'adoption a su s'intégrer à l'histoire du ballet russe au point d'en devenir inséparable. Au cours de sa longue carrière, il a composé plus de soixante ballets, dont plusieurs chefs-d'œuvres demeurent encore aujourd'hui les archétypes de la danse classique. Mais ce n'est pas seulement Petitpa qui est alors attiré par les brillantes possibilités que présentent les théâtres impériaux de St. Pétersbourg. De 1837 à 1841, la grande Marie Taglioni ne quitte pas la Russie. En 1841, Christian Johannsen, brillant élève de Bournonville à l'Opéra de Copenhague, débute à St. Pétersbourg et devient premier danseur. En 1843, Lucile Grahn, en 1848, Fanny Elsler et Jules Perrot, le chorégraphe de *Gisèle*, se produisent à St. Petersbourg, Perrot est engagé comme maître de ballet du Théâtre Impérial de 1851 à 1859. Carlotta Grisi reste en Russie de 1851 à 1853. En 1851, Cesare Pugni est nommé compositeur officiel de ballet au Théâtre Impérial. Cet honnête artisan de la musique, à qui le chorégraphe commandait tant de mesures, composera la musique de plus de trois cents ballets ! Minkus et Drigo lui tiendront compagnie, ce dernier s'illustrant par les fameux *Millions d'Arlequin*. En 1855, c'est au tour de Fanny Cerito de faire ses

débuts à St. Petersburg. En 1859, Arthur Saint Léon vient danser et devient maître de ballet jusqu'en 1867, année où il est nommé directeur de l'Opéra de Paris. C'est en 1860 que Christian Johannsen devient professeur à l'Ecole Impériale de ballet. Il le demeurera jusqu'au début du vingtième siècle et sera le maître de tous les grands danseurs russes, dont la Pavlova et Fokine. Paul Gerdt débute en 1866 et continuera une magnifique carrière jusqu'en 1916. Il est surtout remarquable comme mime, danseur de caractère et danseur noble : Pavlova, Fokine et Nijinsky seront ses élèves.

La venue de la ballerine italienne Virginia Zucchi, élève du célèbre Carlo Blasis, en 1885, obligera à une révision des valeurs. Jusqu'ici l'école française avait entièrement dominé les Ballets Impériaux. Elle se distinguait surtout par la grâce, la distinction, la noblesse alors que l'école italienne révélait une fougue, une rapidité, une technique étonnante bien que non dépourvue de raideur et de brusquerie. Dans le cas de la Zucchi, il y avait aussi l'expression de tout le corps. Le prince Serge Volkonsky, qui allait devenir directeur des théâtres impériaux en 1899, avoue qu'il a été converti au ballet par cette danseuse : « La Zucchi m'est apparue comme une grande exception et une grande révélation. J'ai vu que le ballet pouvait avoir un « sens ». Elle était l'un des plus grands mimes que j'aie jamais vus. Tout en elle semblait parler : les yeux, les épaules, les mains, les doigts. Je n'oublierai jamais son dos, tellement expressif lorsqu'elle le tournait au public. » C'était ce fameux dos dont Skalkovsky disait, paraphrasant Pouchkine : « Il y a plus de poésie dans le dos de la Zucchi que chez tous les poètes modernes d'Italie. » La grande étoile Kchesinskaya, ainsi que Benois, Nouvel et d'autres

amis de Diaghilew ont tous été influencés par les possibilités que la Zucchi révélait par son jeu instinctif. Dès lors, la direction des ballets impériaux décida d'allier les qualités des deux styles et c'est pourquoi, lorsqu'Enrico Zecchetti se fut illustré, il fut engagé comme danseur (1887) puis comme maître de ballet en second (1890) et surtout comme professeur à l'Ecole Impériale de ballet (1892-1902). On sait que Diaghilew l'engageait toujours pour suivre ses Ballets Russes et exercer ses grandes étoiles, Pavlova, Karsavina, Nijinsky, plus tard Massine et Serge Lifar. « Ces deux éléments (le français et l'italien) ont contracté un mariage idéal en Russie, et créé un style qui s'efforce d'allier la grâce de l'un à la vigueur précise de l'autre, tout cela à la lumière des aspirations spiritualistes et métaphysiques tellement propres à l'âme russe, naturellement exaltée et avide de créer », écrit Serge Lifar dans son *Traité de Danse académique*. Le préjugé était si grand en faveur des étrangers que Vsevolojky, alors directeur des Théâtres Impériaux, confia à Carlotta Brianza le rôle de la Princesse Aurore dans *La Belle au Bois Dormant*, en 1890 et à Pierina Legnani le principal rôle du *Lac des Cygnes* en 1895.

Mais les fruits de cette politique éclairée allait murir tous à la fois et faire d'un coup, en l'espace de quelques années, du ballet russe la seule grande école de danse au monde et des ballerines et des danseurs russes des noms idolâtrés dans tout l'univers. Seulement à la différence du dix-neuvième siècle, cette admiration ne va plus seulement à des virtuoses et à des phénomènes de cirque, mais à des danseurs doués d'un sens artistique profond et respectueux de la mission de leur art, il va à cette épaisseur d'âme et de poésie de leurs interprétations.

C'est d'abord la grande Kchesinskaya, la *prima ballerina assoluta* favorite du Tsar, et à côté d'elle Olga Préobrajenskaya, puis Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vera Trefilova. Du côté des hommes, Nicolas, puis Serge Legat et enfin Fokine, Mordkin, Bolm, Nijinsky. On sait que Nijinsky, « le dieu de la danse » ou « l'homme oiseau » comme l'avait surnommé la critique parisienne, faisait couramment des *entrechats dix*, ce que même le grand Vestris, qui a introduit l'entrechat-huit ne semble pas avoir égalé.

Mais bien plus important que la qualité technique extraordinaire de ces ballerines et de ces danseurs est leur sentiment de l'art et de la poésie du ballet, qui transfigure complètement la danse.

Cette transformation de la danse, qui retrouve son âme, et une « âme slave », a été en réalité amenée par une série de réformes qui proviennent entièrement des balletomanes, des intellectuels, des artistes et des poètes de cette *intelligentzia* de St. Petersbourg, tellement raffinée et artiste, qui représentait alors l'avant-garde de l'opinion russe. C'est eux qui ont senti que le ballet du dix-neuvième siècle était vide de sens et que les grandes étoiles de la danse, sauf de rares exceptions n'étaient que des virtuoses sans âme. C'est parmi eux que le besoin s'était fait jour et avait grandi d'une réforme et d'une régénération totale du ballet.

Chose curieuse, Petitpa ne sentait nullement ce qui manquait au ballet de son époque : la bonne musique, un sujet poétique et profond, la beauté plastique des décors et des costumes. Il est amusant de noter ici que Petitpa a commencé sa carrière de chorégraphe en Russie avec un ballet égyptien, *La Fille du Pharaon* (musique de Pugni), représenté le 30 janvier 1862. C'était un spectacle monu-

mental, avec des scènes au désert, dans les Pyramides, dans des palais énormes, utilisant des masses de danseurs.

Le vrai réformateur fut un directeur éclairé des Théâtres impériaux, Vsevolosky, qui joua un rôle déterminant dans le mouvement pour un retour au ballet d'action, accompagné de bonne musique. Il améliora aussi considérablement les décors et les costumes des Théâtres Impériaux, la machinerie de scène et les éclairages. Il eut surtout le bon goût de demander des ballets aux grands compositeurs russes, délaissant Pugni, Minkus et Drigo, il commande à Tchaikowsky *La Belle au Bois Dormant* (1890), puis *Casse-Noisette* (1892). Il reprend le *Lac des Cygnes*, qui avait été un échec complet au théâtre Bolchoï de Moscou en 1877, avec une nouvelle chorégraphie de Petitpa et Ivanov et sa présentation en 1895, à un public déjà préparé aux réformes, fut un triomphe. Ne manquant pas d'audace, Vsevolosky commande *Raymonda* à Glazounov, connu alors comme révolutionnaire, puis les *Ruses d'Amour* et les *Quatre Saisons*. D'autres bons compositeurs sont ainsi attirés vers le ballet, notamment Rimsky Korsakov et Borodine qui introduisent des scènes chorégraphiques dans leurs opéras. Le neveu de Vsevolosky, le Prince Volkonsky, devenu à son tour directeur des Théâtres Impériaux, désire continuer cette évolution. Il engage même le jeune Diaghilew. Mais à la suite d'intrigues l'un puis l'autre sont obligés de donner leur démission. La Russie connaissait ainsi de grands *directeurs de production*, fonction toute nouvelle, qui va se révéler essentielle. Ce sont des hommes de goût, aimant plusieurs arts et capables de concevoir un idéal élevé pour le ballet. Serge Diaghilew, formé par ses amis, Benoï,

Nouvel, Bakst et le groupe du *Mir Iskoustva* ⁽¹⁾, ne fera que continuer cette lignée en donnant à cette fonction l'éclat d'une véritable œuvre de synthèse créatrice.

En même temps des chorégraphes capables de concevoir le nouvel idéal du ballet se révélaient. C'est d'abord Lev Ivanov, second maître de ballet depuis 1855, mais que tenait dans l'ombre l'éclat de Petitpa. C'est à lui que l'on doit *Casse-Noisette* et la majeure partie du *Lac des Cygnes*. Puis vient Fokine.

C'est en Michel Fokine que cristallisent tous les éléments de la révolution de la danse qui va rendre au ballet sa place majeure parmi les arts. Dès 1904, il soumet des suggestions pour une réforme au nouveau directeur des Théâtres Impériaux, Teliakovsky, ancien général ignorant qui ne les appliquera pas. « Le ballet, écrit-il alors, ne doit plus être composé de « numéros », d' « entrées »... il doit présenter une unité de conception artistique. L'action du ballet ne doit jamais être interrompue pour permettre à la danseuse de répondre aux applaudissements du public... Le ballet doit avoir une unité complète d'expression, une unité faite de la synthèse harmonieuse de trois éléments : musique, peinture et art plastique ». En 1905, Fokine crée la *Mort du Cygne*, en 1907, le *Pavillon d'Armide*, en 1908, *Chopiniana*, connu plus tard sous le nom de *les Sylphides*. Puis, à partir du 18 mai 1909, ce sera le coup d'éclat de la Saison des Ballets Russes de Diaghilev à Paris, coup d'éclat qui se renouvellera tous les ans jusqu'en 1929 et présentera au monde les créations produites sous le signe de la fusion des quatre grands

(1) « Le Monde de l'Art », revue éditée par Diaghilev et ses amis entre 1899 et 1905.

arts, poésie, musique, peinture et chorégraphie. Ce sera *l'Oiseau de Feu*, *Schéhérazade*, *Pétrouchka*, *Le Spectre de la rose*, le *Prince Igor*, etc... Les meilleurs compositeurs, peintres, poètes et chorégraphes travaillent en coopération artistique féconde et produisent des ballets qui sont dansés par Ksechin-skaya, Pavlova, Karsavina, Mordkin, Bolm et Nijinsky. Comme chorégraphe, Nijinsky introduit une nouvelle révolution avec *l'Après-midi d'un faune*, puis avec *Jeux*, le *Sacre du Printemps* et *Tyl Eulenspiegel*. Les talents de chorégraphe de Massine, Serge Lifar, Bronislava Nijinska, Balanchine se développeront par la suite et mèneront le ballet dans plusieurs directions : ballet abstrait ou ballet pur de Bronislava Nijinska et de Balanchine, ballet néo-classique de Serge Lifar, ballet spirituel et baroque de Massine. Le langage du ballet, son vocabulaire, sa grammaire et sa syntaxe s'enrichissent énormément, car un des grands principes de Fokine était qu'il fallait créer pour chaque ballet des pas et des attitudes entièrement nouveaux, déterminés par le caractère des personnages et par la musique. On ne se contente donc plus des cinq positions classiques, auxquelles Serge Lifar ajoutera deux autres, on crée directement un langage de gestes et d'expressions de tout le corps, mais solidement fondé sur la possession parfaite de la technique classique (1). De plus le rôle de l'homme est entièrement réhabilité et de nombreux ballets sont créés où il tient le rôle principal. Actuellement dans le monde entier le ballet est dirigé par les chorégraphes et danseurs russes provenant tous des Ballets Russes de Diaghilev : Balanchine au New-York City Ballet, Serge

(1) Ce qui a fait toute la différence avec les tentatives infructueuses d'Isidora Duncan.

Lifar à l'Opéra de Paris, Massine et bien d'autres à Londres, Boris Kochno avec le Marquis de Cuevas.

En Russie même, la révolution de l'art du ballet a été beaucoup moins violente, d'une part parce qu'elle a été préparée par les réformes de Vsevolozsky, d'autre part parce que les traditions classiques y étaient plus fortes et enfin parce que durant toute la période des Ballets Russes de Diaghilev-Fokine, les œuvres présentées à l'étranger n'ont pas été montées en Russie, le Directeur des Théâtres Impériaux les refusant. L'évolution s'est donc faite plus lentement et en préservant davantage tous les trésors de la danse classique. Depuis la Révolution d'Octobre, les traditions des écoles de ballets impériaux ont été préservées, grâce notamment à Lounatcharsky, et le théâtre Maryinsky a continué à être le centre du ballet russe jusqu'en 1939 sous le nom de Théâtre Académique d'Opéra et de Ballet du nom de Kirov. C'est là qu'a été formée la grande Oulanova, issue d'une famille de danseurs du théâtre Maryinsky et d'autres ballerines célèbres aujourd'hui comme N. Doudinskaya et F. Balabina. Mais le théâtre Bolchoï de Moscou, la nouvelle capitale, a naturellement pris de plus en plus d'importance et, à partir de 1939, par suite de la guerre, il est devenu le centre du ballet russe. Le corps de ballet du théâtre Bolchoï compte aujourd'hui deux cent vingt-et-un danseurs et danseuses et il dispose aussi des réserves que constituent les étudiants de l'école de ballet qui lui est attachée et qui compte plus de trois-cents éléments. Plusieurs ballerines exceptionnelles illustrent le théâtre Bolchoï dont Galina Oulanova (à partir de 1939) et Olga Lepetchinskaya. Les chorégraphies sont dues à des Maîtres de Ballet de talent tels que Zakharov ou Lavrovsky. Parmi les principaux ballets de l'école so-

viétique, qui continue les réformes de Fokine mais sans chercher des effets d'art ultra-modernes (surtout au point de vue de la peinture), citons les *Flammes de Paris*, *Laurencia*, le *Coquelicot rouge*, les *Illusions perdues* (d'après la Comédie humaine de Balzac, musique d'Assafiev), l'*Age d'Or* de Chostakovitch, *la Fontaine de Baktchisaray* (Assafiev-Vokov-Zakharov). La première de ce ballet a eu lieu en octobre 1934, avec Galina Oulanova et Romain Rolland qui y assistait en compagnie de Gorky, écrivit à ce sujet : « J'ai vu *la Fontaine de Baktchisaray* et la merveilleuse Oulanova avec un enthousiasme indescriptible. Cette soirée m'a rappelé les splendides représentations des Ballets Russes à Paris, en 1910, qui sont parmi les souvenirs artistiques les plus précieux de ma vie. » Citons enfin *Roméo et Juliette* de Prokofiev-Lavrovsky dont Oulanova créa le rôle en 1946 — et que le film a permis à tous d'admirer — et enfin *Cendrillon* de Prokofiev-Zakharov.

On a dit souvent que l'école soviétique a développé les éléments folkloriques au détriment de la danse classique. Mais ceci est une grossière erreur historique. Des danses russes, *Gopak*, *Trépak*, etc... ont toujours été incluses par Petitpa lui-même dans presque tous ses ballets, elles faisaient partie des *divertissements* inévitables, et dès 1864, *Koniok-Gorbouniok* (le petit cheval bossu), premier ballet à thème russe est entièrement basé sur des contes et des danses du folklore par nul autre que Saint-Léon. Fokine a introduit le folklore russe dans de nombreux ballets, et Diaghilev écrivait dans une lettre au *Times* du 13 juillet 1929 : « ...Pourquoi devons-nous puiser notre inspiration aux menuets de la cour de France et non à la fête de village russe ? Ce que vous appelez du nom de danse « acrobati-

que », ce n'est qu'une terminologie de dilettante pour nos pas de danses nationaux ».



Olga Lepechinskaya est certainement une ballerine d'une classe exceptionnelle. Non seulement sa technique est sans faille et possède la netteté et la clarté du cristal, mais elle a ce don si précieux de la « présence ». Le *pas de deux* de *Don Quichotte* a été exécuté avec une perfection, un brio et un fini qui démontrent suffisamment que Lepechinskaya possède la virtuosité des plus grandes ballerines classiques. Dans d'autres morceaux, notamment dans *le Souvenir* et *l'Aveugle*, elle a montré de telles qualités de mime et d'actrice, par l'expression de tout son corps qu'au bout de quelques instants l'illusion était créée que la danseuse ne voyait pas. Il est vraiment dommage que cette intensité d'expression n'ait trouvé à s'employer que dans un petit morceau mélodramatique au possible. Ses qualités de comédienne ont brillé de tout leur éclat dans le rôle de Swanilda dans *Coppélia*. Enfin, dans la *Nuit de Valpurgis*, Lepechinskaya dans le rôle de la Bacchante témoignait d'une sorte d'ardeur païenne et d'un véritable sens dyonisiaque. Ainsi cette très grande ballerine est une artiste complète qui comprend aussi bien la profondeur psychologique que la forme artistique de ses personnages, pour les rendre sensibles par un jeu de tout son être, servi par une technique stupéfiante. On ne saurait que regretter d'autant plus qu'on n'ait pas donné à cette ballerine de rôle à sa mesure, *Gisèle* ou *Juliette*, *Cendrillon* surtout qu'elle a elle-même créé, au lieu de lui faire danser une petite saynète comique digne tout au plus d'un music-hall de troisième ordre.

A côté d'elle, Irina Tikhomirnova ne s'est pas laissé éclipser. Elle a interprété le rôle de Swanilda avec beaucoup d'humour. Sa technique classique est absolument parfaite, bien qu'elle manque peut-être de ce brillant sublime que sait lui communiquer Olga Lepechinskaya. Ses mouvements de bras sont, par contre, d'une plasticité et d'une poésie qu'on aurait à peine cru possibles si on n'avait vu son interprétation du *Lac des Cygnes* et surtout de *la Mort du Cygne*. Ici, comme dans *la Fontaine de Baktchisaray*, elle témoigne d'une grande intensité d'expression dramatique. Pourtant, dans la *Valse* de Moskovsky, sur une chorégraphie moderne, à la fois acrobatique et pleine d'humour, qui transpose le music-hall sur un plan abstrait — c'est dans l'esprit souriant et détendu du *Beau Danube Bleu* de Massine —, Tikhomirnova donne avec Lediah une interprétation éblouissante de justesse, de légèreté et de virtuosité. Enfin, dans la *Mélodie* de Gluck, tiré je crois d'*Orphée et Eurydice*, Tikhomirnova a su communiquer toute la noblesse d'attitude de la Grèce antique, alliée à une profonde concentration poétique, presque religieuse, qui a fait de cette brève apparition un des moments de ballet les plus purs de cette saison. Rien ne manque à Tikhomirnova pour être une très grande ballerine sinon une taille plus souple et une beauté plus spontanément émouvante.

A côté des deux vedettes de la troupe, les autres *solistes* ne sont guère moins intéressantes et s'il leur manque peut-être l'assurance et le brio de leurs aînées, elles possèdent par contre la grâce, le charme et la spontanéité de la jeunesse. Nina Tchistova danse avec beaucoup de sentiment et sa frêle silhouette a je ne sais quoi de pathétique et de naturellement expressif. Son interprétation d'Odette

dans le second acte du *Lac des Cygnes*, comme sa *Valse* de Chopin, à la merveilleuse chorégraphie de Fokine, nous permettent de voir en elle une future grande ballerine lyrique. Mariane Bogolioubskaya a donné une très belle interprétation de la *Fontaine de Baktchisaray*, dans le style de Galina Oulanova, avec le fameux mouvement du bras glissant verticalement le long de la colonne lorsqu'elle tombe. Elle ajoute à sa plastique parfaite un jeu très expressif de tout le corps. Il faudrait citer toutes les autres danseuses séparément, notamment Yergandjiyeva, Gotlieb, Galliestkaya, Tcherkassova, Orlovsakaya, Touchnina. Toutes possèdent une technique étonnante et un sens artistique profond qui leur permettent les rôles les plus divers. Eugénie Farmaniantz est une excellente danseuse de caractère dont on a admiré l'interprétation dans *les Poupées* de Liadov et la *Danse Arménienne*. Parmi les hommes, Vladimir Préobrajensky, premier danseur du Bolchoï, possède beaucoup de noblesse, de présence, d'élévation spirituelle et de sens artistique mais ne peut plus témoigner des qualités de *ballon* ou de souplesse qui sont l'apanage de la jeunesse. Aussi est-ce en Guénady Lédiah qu'il faut voir la vraie étoile masculine de la troupe. Ce jeune danseur nous paraît promis au plus bel avenir. Certes, il ne possède pas une élévation exceptionnelle et ses entrechats ne dépassent pas une honnête moyenne, mais sa technique au *terre à terre* est excellente, son *pas de bourrée* est naturel et rythmé et il sait surtout utiliser très intelligemment ses moyens. Favorisé par la nature, ce qui est très important, comme le soulignait Théophile Gauthier, il est doué d'un sens artistique profond qui lui permet de passer de la valse humoristique et légère de Moskovsky à la comédie plus fine de *Coppélia* et de là à la solennité religieuse de la *Mélodie* de Gluck, en passant par le

Pas de deux de Don Quichotte où il a manifesté un très grand fini dans ses pirouettes. Enfin, il accompagne, supporte et soulève avec beaucoup d'aisance et de naturel la ballerine et ses *attitudes* et *arabesques* se marient avec beaucoup de grâce à celles de la danseuse. Chamyl Yagoudine possède, lui, tous les moyens physiques pour devenir un danseur très spectaculaire. Son *ballon* est extraordinaire et le *Gopak* extrait de *Tarras Boulba* déchaînait régulièrement l'enthousiasme du public par des sauts d'une élévation et d'une aisance fantastiques. Il est réellement dommage que ce danseur semble se limiter à des rôles folkloriques ou de caractère comme dans *les Poupées* de Liadov, parce qu'il pourrait devenir un danseur classique d'une qualité exceptionnelle et chercher à égaler les plus grands, s'il sait allier le sens de la poésie et du lyrisme aux moyens physiques exceptionnels dont la nature l'a doué. Les autres danseurs classiques, L. Jdanov, Kouznetsov, Andrianov, G. Bovt, Koudriatchov, etc... possèdent certes à fond la technique classique mais ne présentent rien d'exceptionnel et sont parfois desservis par une plastique un peu lourde.

On n'aurait pas assez d'éloges pour le corps de ballet dont les ensembles ont toujours été parfaitement réglés, sans être mécaniques, et qui est composé de danseuses qui seraient aisément des solistes ailleurs. On a pu apprécier la perfection des ensembles de toute la troupe dans des scènes comme *la Nuit de Valpurgis* ou *la Polonaise et Cracovienne*, où malgré le nombre des danseurs se démenant sur le plateau, on ne pouvait constater la moindre bavure dans les rythmes réciproques.

Il serait injuste de terminer sans mentionner l'orchestre de la Radiodiffusion Nationale de la RAU qui, placé sous la direction du Maestro Tseitlin,

du théâtre Bolchoï a parfaitement accompli le rôle qui lui était dévolu.



Il nous reste à déplorer le programme choisi par la troupe du Bolchoï pour ces représentations, programme qui n'a pas permis à des ballerines, des danseurs et à un ensemble d'une qualité exceptionnelle de donner toute leur mesure, ni de nous communiquer souvent ce sentiment d'intense poésie que l'on attend aujourd'hui du ballet.

Tout d'abord, le programme entier était conçu comme un *divertissement*, une suite de numéros disparates, la plupart sans décors. C'est précisément contre cette conception du ballet que Fokine a mené sa grande révolution et qu'il a créé le ballet en un acte possédant une unité artistique profonde et un sens complet, dont il est possible de présenter trois ou quatre dans une même soirée. Bien plus, les pièces dont se composaient ce *divertissement*, dataient presque toutes de la période d'avant Fokine ou bien alors étaient tirées du folklore sans avoir toujours acquis le style du ballet classique — (avec l'exception notable du *Gopak* de Tarras Boulba pour lequel il faut féliciter Zakharov). Certains morceaux n'auraient jamais dû être inclus au programme, notamment *Flamengo*, *Danse Tzigane* ou la saynète du soulier trop étroit. Enfin, contrairement à l'enseignement de Fokine, les artistes interrompaient constamment le ballet pour répondre aux applaudissements.

On se demande pourquoi les ballets du Bolchoï ne nous ont pas présenté des extraits des grandes productions soviétiques : les *Illusions Perdues*, *Roméo et Juliette*, *Cendrillon* ou même des ballets de Fokine qui sont à leur programme : *le Pavillon d'Armide*, *les Sylphides*, *Carnaval*, *Prince Igor*, et que sais-je encore.

Certes nous avons pu admirer un acte du *Lac*

des Cygnes et une version de *Coppélia* en deux actes — (dont la fin déforme complètement le caractère de Coppélius) —, enfin le troisième acte de *la Fontaine de Baktchisaray*. Et ce furent d'ailleurs les plus beaux moments de cette saison. Il faut mentionner aussi quelques réussites remarquables, notamment *la Polonaise et Cracoviennne* de Glinka-Zakharov, qui est un chef-d'œuvre dans son genre, *les Poupées* de Liadov-Vainonen, *la Mélodie* de Gluck-Messerer, la *Valse* de Moskovsky, celle de Chopin-Fokine, le *Gopak* et *les Eaux du Printemps*.

Il est exact qu'il est impossible de transporter les grands ballets en entier avec les décors, la machinerie et les éclairages du théâtre Bolchoï sur des scènes beaucoup plus petites, comme la nôtre. Diaghilev lui-même l'a appris à ses dépens le jour où il a voulu monter *la Belle au Bois Dormant* à Londres en 1921 et que la forêt enchantée refusa de pousser et s'écroula dans un fracas épouvantable ! Mais c'est précisément pour cela que la direction artistique du Théâtre Bolchoï devrait préparer « pour l'exportation » des ballets spécialement conçus pour des scènes plus petites, avec leurs décors particuliers, qui pourraient servir pour à peu près tous les pays. C'est d'ailleurs exactement en face des mêmes données que s'était trouvé placé Diaghilev pour ses tournées. Mais c'est à la condition de prendre au sérieux le problème artistique posé par des saisons de ce genre qu'on peut aboutir à des ballets qui répondent exactement à l'attente d'un public rendu exigeant par les Ballets Russes eux-mêmes. Nous ne doutons pas que le résultat d'un tel effort, s'il était sérieusement entrepris pourrait être aussi sensationnel et aussi important pour l'histoire de la danse que celui que les Ballets Russes ont obtenu il y a presque exactement cinquante ans.

Alexandre Papadopoulo