

ESSAI
SUR L'ORIGINE DES GAMMES
ET L'ÉVOLUTION
DE LA SENSIBILITÉ MUSICALE

De même que l'évolution des sciences est commandée par celle des moyens d'observation et de mesure, de même l'évolution des arts est étroitement liée à celle des modalités d'exécution.

Démontrée depuis longtemps pour ce qui est de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, la proposition n'est pas moins exacte d'un art en apparence aussi purement imaginaire que la musique.

Il paraît très difficile d'admettre que la voix ait trouvé d'elle-même — par une sorte de notion innée révélant, par exemple, la quinte ou la quarte et dérivant du mécanisme de la phonation ou de l'audition — des points d'arrêt fixes dans son échelle continue. La détermination de points d'arrêt fixes était au contraire inévitable — et par la suite ils devaient s'imposer à la voix elle-même — du jour où l'on voudrait établir un instrument capable de suivre ou d'imiter le chant.

Ce résultat peut être atteint de trois manières :

1^o) En utilisant les harmoniques du corps vibrant ; mais la solution n'est guère applicable qu'aux instruments à vent, et suppose une perfection de construction toute moderne ;

2^o) En juxtaposant des cordes ou des tuyaux de longueurs inégales (harpe ou flûte de Pan) ;

3^o) En faisant varier la longueur d'un tuyau (flûte à trous), ou d'une corde (monocorde, violon : il ne semble pas que l'antiquité ait appliqué ce procédé aux instruments

à cordes autrement que pour des recherches théoriques).

Rien n'empêche de supposer que les premiers essais de répartition des trous ou des cordes aient eu lieu au hasard. Mais de bonne heure a dû se manifester, tout au moins à l'intérieur de chaque groupe social, une tendance, aidée sans doute par des motifs d'ordre religieux, vers l'unification des échelles.

Dans ce sens on peut admettre que les solutions les plus simples sont celles qui ont été, sinon essayées les premières, tout au moins le plus souvent retenues et qui par suite ont eu le plus de chances de prévaloir.

La succession des longueurs vibrantes peut être réglée selon une progression soit arithmétique, soit géométrique.

Etablie d'après les rapports simples que pouvaient concevoir les primitifs ($1/2$, $2/3$), la progression géométrique fait très vite évader l'échelle de toute tessiture vocale possible; son application a dû être, à l'origine, extrêmement limitée; peut-être même n'a-t-elle fourni que la notion d'octave.

Il ne semble pas, en effet, qu'il y ait lieu de s'arrêter à l'idée, implicitement admise par de nombreux théoriciens musicaux, d'après laquelle la gamme se serait formée, à l'origine, par la succession des consonances; outre qu'on n'explique pas ainsi la formation des degrés enharmoniques ou chromatiques, c'est supposer acquise la notion de l'identité entre les deux notes séparées par un intervalle d'octave; or cette notion est toute moderne; ainsi que l'a fort bien indiqué M. Louis Laloy, les anciens ne voyaient dans l'octave que la première des consonances. Un tel mode de formation de la gamme ne se conçoit d'autre part qu'avec des instruments à échelle complète et étendue, alors qu'à l'origine l'échelle d'octave est un maximum.

La constitution de la gamme par la suite des consonances est une idée de théoricien qui a dû surgir après coup, à l'époque où les considérations mathématiques ont commencé à régenter la musique.

Tout semble indiquer que, dans la limite de l'octave tout au moins, la répartition des degrés a eu lieu selon la progression arithmétique des longueurs vibrantes. C'était d'ailleurs la méthode la plus pratique pour confectionner une flûte, une harpe, une syrinx, celle qui facilitait le mieux le doigté.

Une telle méthode devait aboutir aux deux résultats suivants :

1°) Resserrement plus grand des intervalles *acoustiques* dans le grave ; les intervalles linéaires et acoustiques sont en effet dans un rapport logarithmique ;

2°) Notation musicale partant de l'aigu.

Les échelles grecques présentent cette double particularité.

Mais la variation uniforme des intervalles linéaires ne permet de construire des échelles comparables que si le rapport des longueurs extrêmes est le même.

L'expérience a dû montrer de bonne heure qu'il fallait partir d'un rapport déterminé. Celui de l'octave, le plus simple numériquement ($1/2$) et qui correspond peut-être à une réalité physiologique, a dû être essayé dès l'origine : nous allons voir à quels résultats il a pu conduire.

§

Laissant de côté les instruments à vent, considérons deux cordes de longueur 1 et 2 tendues entre deux traverses divergentes. On garnit l'intérieur du trapèze en y tendant 1, 2 ou 3 cordes équidistantes, parallèles aux premières.

Cette méthode donne les résultats suivants, qu'il a paru préférable d'exprimer en notes, en partant du *La* (1) supérieur.

(1) Il est bien entendu que cette note n'est choisie qu'à titre d'exemple. D'autre part la question des *modes* antiques ou médiévaux n'est pas abordée ; enfin les gammes sont ramenées à la forme qui nous est habituelle, c'est-à-dire de *mèse* à *mèse*.

- | | |
|----------------------|-----------------------------|
| a) 2 divisions : | <i>La — — re — — la</i> |
| b) 3 divisions : | <i>La — mi — do — la</i> |
| c) 4 divisions : | <i>La fa — re — si la</i> |
| d) a et b combinés : | <i>La — mi re do — la</i> |
| e) b et c combinés : | <i>La fa mi re do si la</i> |

La simple lecture de l'échelle (a) explique l'importance que reçoit dans la musique grecque l'intervalle de quarte; il y joue le rôle que joue chez nous la quinte.

L'échelle (b) avec son tricorde grave, séparé par un double ton du tétracorde aigu, apparaît dans la musique des Grecs.

C'est notre accord parfait mineur réalisé *en dehors de toute considération acoustique ou esthétique*, et bien avant l'accord parfait majeur. Acoustiquement il correspond à la relation 3, 4, 5, qui est celle du triangle égyptien, très usitée en architecture. Inversé, cet accord devient l'accord parfait majeur sous la forme de quarte et sixte (2).

L'échelle (c) apparaît dans un thème populaire grec utilisé par Glazounow (*ouverture op. 1*). Elle constitue l'accord de septième de sensible, cher au xvii^e siècle, et qui correspond peut-être à la survivance d'une sensibilité ancienne.

L'échelle (d) *la, mi, re, do, la* et l'échelle (e) *la, fa mi, re, do si, la*, permettent de nombreuses combinaisons musicales.

Elles offrent ce caractère commun d'être plus fournies dans le grave que dans l'aigu, où elles comportent un saut vocal.

En art, toute difficulté technique suscite deux ordres de solutions tendant, les unes à l'éviter, les autres à l'utiliser comme moyen d'expression.

(2) On peut rapprocher l'accord parfait mineur, dont les degrés s'accroissent; en montant, du campanile de Giotto, par exemple, et l'accord inverse de quarte et sixte majeur, dont les degrés diminuent en montant, du palais Farnèse ou du palais Valmarana. Mais il est douteux que cet ordre de considérations ait influé à l'origine sur la sensibilité musicale.

Examinons d'abord les solutions qui tendent à combler le saut vocal.

1°) Si l'on ajoute à l'échelle (c) deux divisions intermédiaires entre les degrés aigus trop éloignés (soit d'une part le *sol*, d'autre part une note placée entre le *mi bémol* et le *mi*, avec tendance à remonter au *mi*, par rapprochement avec les échelles voisines, par influence de l'intervalle de quarte, etc.), on obtient la gamme de Terpandre : *la, sol, fa, mi, re, si, la*.

2°) Si à l'échelle (e) on ajoute un degré intermédiaire entre les deux degrés aigus, on obtient l'échelle diatonique classique, c'est-à-dire notre gamme mineure de *la* ; il est à noter que ce degré — le *sol* — n'est peut-être pas substantiel et que Rameau a été amené à le considérer comme une note de passage.

De même que l'accord parfait mineur représente l'inversion de l'accord parfait majeur de quarte et de sixte, de même l'échelle mineure a été présentée comme un renversement de l'échelle majeure : simple coïncidence entre les résultats donnés par des rapports numériques analogues, acoustiques dans un cas, linéaires dans l'autre.

3°) Complétée de la même manière, l'échelle (e) donne la gamme incomplète de cinq notes, à tonalité assez équivoque, qu'on retrouve un peu partout, notamment en Chine. De là procède une autre échelle, où les intervalles d'un ton et demi sont divisés en deux intervalles de $3/4$ de ton, et qu'on rencontre en Ecosse, dans l'Inde, etc. ...

Ces diverses solutions reflètent le souci de combler des intervalles trop espacés ; dans les suivantes, au contraire, ces intervalles sont maintenus et utilisés expressivement.

4°) De la quarte aiguë de l'échelle (e) découle la tricorde d'Olympos (*la, fa, mi*) et, par la suite, le tétracorde enharmonique ;

5°) De la quarte grave de l'échelle (c) par l'intermédiaire d'une échelle hypothétique : *ré, si, la*, ressemblant un peu

à celle d'Olympos, mais comportant un saut vocal moins étendu et un effet moins puissant, a pu naître le tétracorde chromatique ;

6°) De la quarte aiguë de l'échelle (*e*) avec l'addition d'un *sol*, dérive un tétracorde qui, complété par un tétracorde conjoint analogue, a donné naissance à la gamme de Lamproclès.

On remarquera que ces dernières échelles ont pour point de départ une portion seulement de l'échelle d'octave, la quarte ou tétracorde.

La doctrine courante admet que la notion de tétracorde est antérieure à celle d'octave : l'octave se serait constituée, ultérieurement, par le rapprochement de deux quartes, séparées par un degré.

Cette manière de voir soulève de graves objections :

1°) On ne conçoit pas pour quelles raisons la relation $3/4$ aurait été adoptée d'emblée avant les relations plus simples $1/2$ et $2/3$. Si une échelle restreinte avait précédé l'octave, ç'aurait été la quinte et non la quarte.

2°) La division directe de l'intervalle de quarte par des cordes de longueur uniformément croissante ne donne pas les combinaisons variées qu'on obtient en partant de l'octave ;

3°) Des gammes fort anciennes telles que celle de Terpandre ou le pentacorde chinois n'ont pu se former qu'en partant de l'octave ;

4°) Le fait qu'on ait estimé nécessaire d'intercaler un ton entre les deux tétracordes prouve l'existence de la notion d'octave.

On peut donc, jusqu'à nouvel ordre, considérer le tétracorde comme procédant de l'octave, mais on doit admettre que, dans certains cas, la notion d'octave a été perdue de vue : ainsi s'expliquent les échelles modulantes formées de tétracordes conjoints. Le rôle restreint qu'ont joué ces échelles, les corrections qu'on leur a fait subir pour les

ramener à l'octave montrent que ces cas ont été exceptionnels.

A partir du moment où les mathématiciens se sont emparé du problème, il a été irrémédiablement embrouillé : leur tendance était de présenter sur le même pied des combinaisons dont les unes ne sont pas viables, dont les autres présentent des valeurs esthétiques ou traditionnelles essentiellement inégales, en un mot d'expliquer ce qui n'est pas, et de passer sous silence ce qui leur paraît inexplicable.

§

Ainsi qu'il a été indiqué plus haut, la théorie d'après laquelle les anciens auraient, à l'origine, établi leurs échelles musicales en partant de données linéaires progressant arithmétiquement est confirmée par le rapprochement plus marqué des degrés musicaux dans le grave. Mais parfois le resserrement dépasse celui qui correspondrait à la progression arithmétique des longueurs ; c'est le cas pour le tétracorde diatonique « mou » ou pour la gamme diatonique « enharmonisée ».

Au premier abord on est tenté de voir là une exagération expressive : mais une autre explication, étrangère à toute hypothèse d'ordre esthétique, vient à l'esprit : elle n'est valable, à vrai dire, que pour les instruments de la famille harpe.

Dans les harpes primitives en forme d'arc, les cordes sont limitées par deux lignes incurvées vers l'extérieur : disposition inverse de celle de nos harpes ou de nos pianos, où le support est incurvé vers l'intérieur. Dans les harpes « trigones » en forme de V, la traction des cordes infléchit la barre supérieure et aboutit au même résultat. Il en est de même pour certaines cithares, et cette disposition a pu être adoptée pour empêcher l'effet inverse (flexion vers l'intérieur) qui, avec un support non rigide, aurait compromis la tenue de l'accord.

De toute manière, ces dispositions devaient entraîner

d'une part une diminution d'étendue de l'échelle, de l'autre une accentuation nouvelle du rapprochement des degrés dans le grave.

La courbe qui passe par les extrémités des cordes donnant le tricorde diatonique « mou » ou la gamme diatonique « enharmonisée » accuse nettement cette origine. Par contre, lorsque les notes « diézées » ne sont pas des points d'arrêt de la voix, mais de simples notes de passage, il semble bien qu'il y ait lieu de faire intervenir un autre ordre de considérations.

De tout temps les instrumentistes ont cherché à reproduire les effets expressifs de la voix. Or parmi ces effets se trouve celui qu'on dénomme « port de voix » et dont les chanteurs usent volontiers (et plus volontiers encore les chats dans leurs duos d'amour). Le violon, le trombone à coulisse permettent d'obtenir des ports de voix : l'ukulele hawaïenne, la flûte à trous également, moyennant un certain mode d'attaque. La harpe, la lyre ne s'y prêtent pas, à moins de multiplier le nombre de cordes ; cependant on peut y parvenir en partie en rapprochant certains degrés (le « pycnon ») et en accroissant l'écartement des autres.

Dans cette conception, le degré intermédiaire du « pycnon » n'aurait pas de valeur propre, ne constituerait qu'une note de passage. S'il en était ainsi, que resterait-il de toutes ces considérations sur la sensibilité musicale particulière des Grecs, révélée par l'usage des quarts de ton ? A-t-on la preuve que la voix se soit jamais *arrêtée* sur une des notes intermédiaires du « pycnon », et que l'instrumentiste ait jamais usé du « pycnon » autrement que pour des *glissando* ?

Les genres chromatique et enharmonique représenteraient ainsi un compromis entre la sûreté, la solidité, la rigueur du diatonique et la puissance d'expression émotive de l'échelle continue : et ceci concorderait bien avec les caractères éthiques que les Grecs attribuaient à ces genres.

Nous concevons maintenant comment les anciens ont pu

être amenés à employer, sans y attacher la même valeur éthique que nous, une échelle correspondant à notre gamme mineure ; mais comment celle-ci s'est-elle trouvée, dans les temps modernes, supplantée par la gamme majeure, dont les théoriciens ont longtemps considéré la gamme mineure comme une forme imparfaite ? La seule explication plausible est que l'idée soit venue de construire la gamme non plus de l'aigu au grave par accroissement des longueurs vibrantes, mais du grave à l'aigu selon des relations acoustiques, autrement dit qu'on ait découvert et utilisé les sons harmoniques (3).

Mais cette découverte n'a pu être amenée que par le perfectionnement de la fabrication et le développement de l'usage des instruments à vent et notamment des cuivres, les seuls qui donnent des harmoniques faciles à isoler et à utiliser couramment (certains instruments de bois, alpenhorn, lure, ayant pu jouer localement un rôle analogue).

De ces progrès, incontestables puisqu'on les trouve tout réalisés, pour les cors et les trompettes tout au moins, dès le haut moyen âge, aucune trace n'apparaît, semble-t-il, dans les livres, sans doute parce que, chez les Anciens, les instruments à vent (sauf l'*aula*) étaient méprisés musicalement, réservés à des usages militaires.

Or il est infiniment probable qu'à la fin de l'Empire les armées romaines disposaient de trompettes et de cors susceptibles de donner des sonneries variées ; non plus seulement en répétant une même note selon différents rythmes, mais encore en utilisant les sons harmoniques (4).

Une fois admise l'existence de sonneries réglementaires sur plusieurs notes, il est également probable, les mœurs du militaire n'ayant guère changé à travers les siècles, que sur ces sonneries s'ajustaient des refrains traditionnels d'un

(3) Tout se passe, dit M. Maurice Emmanuel, comme si l'on avait découvert les sons harmoniques. N'est-il pas tentant d'admettre qu'en les a effectivement découverts ?

(4) Cf. Tite-Live, XXIV, 10.

caractère sans doute analogue à ceux qui nous sont familiers.

Il y a là tous les éléments d'un folklore musical militaire basé sur les harmoniques des instruments à vent, c'est-à-dire sur l'accord majeur, généralement sous la forme plagale.

Si l'on considère la part importante que le langage des camps (cf. l'*Urdu* indien) a prise à la formation des langues romanes, il n'est pas interdit de supposer que le langage musical des camps a joué un rôle non moins important dans la formation de la langue musicale moderne. Ce serait la victoire de la trompette sur la lyre, Marsyas vengé par Arès sur Apollon (beau sujet de cantate pour le prix de Rome !)

L'accord parfait majeur ainsi imposé aux sensibilités trouvait sa place dans deux des modes grecs conservés au moyen âge, ceux qui ont comme tonique *fa* (le *si* étant bémolisé (5), et *sol*. Ce dernier était préféré par l'école, le premier par le peuple : c'est celui qui a prévalu dans notre gamme majeure ; l'incertitude des degrés est contraire au génie propre du genre majeur.

Les deux autres modes (*ré* et *mi*) ont donné deux gammes mineures ; le genre mineur, comme nous le verrons tout à l'heure, s'accommode de quelque incertitude dans les degrés ; c'est, comme l'a fort bien indiqué M. G. Urbain, le champ d'exploitation désigné du système modal.

Il est difficile de concevoir que la gamme majeure se soit formée de toutes pièces, en fonction des harmoniques. Ce processus aurait abouti à une échelle paradoxale ; par exemple, pour un instrument en *ut*, il aurait donné les degrés de l'accord de septième (ou de neuvième) dominante de *fa*, mais sans le *fa*, donc sans résolution possible. Il faut par suite admettre qu'il y a eu simplement un choix opéré, sur

(5) Il est remarquable que les théoriciens ayant cublié le mode d'*ut*, les praticiens l'aient subrepticement institué en altérant le mode de *fa*.

l'échelle diatonique, parmi les modes existants, avec attribution d'une valeur nouvelle à la tonique.

Ainsi s'est créée entre les deux groupes de modes une distinction beaucoup plus profonde que celle qui séparait autrefois les modes eux-mêmes. La formule selon laquelle nous n'aurions conservé que deux des modes anciens est donc radicalement fausse. Le majeur et le mineur sont tout autre chose : le terme de *genre* est celui qui leur convient mieux, rien n'empêchant de concevoir des modes à l'intérieur de chacun de ces genres, du genre mineur principalement.

Les mélodies conçues dans le nouveau genre majeur se caractérisaient à l'origine par l'affirmation tonale et l'importance de la quinte ; mais ces caractères sont passés par la suite dans le mineur. Reste l'introduction de la tierce majeure ; d'autre part, à l'inverse des échelles anciennes, on constate un resserrement des degrés dans l'aigu (cf. par exemple les airs de chasse, dans le mode plagal, *Le Lancer*) où la quarte inférieure reste vide : c'est le résultat normal de la formation ascendante, en suivant les harmoniques.

Acoustiquement on peut représenter de deux manières le passage du majeur au mineur (le premier étant devenu ainsi, bien que nouveau venu, le centre du domaine musical).

L'une consiste à maintenir les degrés et à changer le point de départ (soit qu'on descende d'une tierce mineure, soit que, comme Riemann, on prenne l'inversion de la gamme majeure). Elle est conforme à la réalité historique, mais non à la réalité musicale : car notamment à l'époque classique, dans les variations par exemple, le passage du majeur au mineur a lieu presque toujours par changement de degrés sans changement de tonique, d'*ut* majeur à *ut* mineur et non à *la* mineur : conséquence de l'importance donnée à la notion de tonalité.

En procédant de cette manière, les différences des deux genres peuvent se caractériser ainsi qu'il suit, du majeur au mineur.

1° *Altération de la tierce.*

L'altération de la tierce a la valeur d'une définition par différence ; elle signifie l'exclusion du degré caractéristique du mode majeur, de celui qui lui donne son éclat (associé sans doute à l'idée des instruments de cuivre, et des sonneries joyeuses). La preuve en est — on en peut faire l'essai — qu'une phrase construite sur les degrés *do, ré, fa, sol* donne l'impression du mineur.

2° *Incertitude dans les degrés du second tétracorde.*

Là encore on trouve une indication négative : la prohibition à la descente de la sixte majeure (*fa* dièse dans la gamme de *la*) ; les autres degrés demeurent *ad libitum* ou presque : il semble bien que ce flottement procède du désir de pouvoir imiter l'échelle continue de la voix.

A ce point de vue le genre mineur représente donc, comme les anciens genres enharmonique et chromatique un compromis, mais plus riche en ressources.

Présentons maintenant, selon les données, l'origine de chacun des degrés.

a) La tonique et la quinte, affirmations tonales, jouent le même rôle que dans l'échelle majeure tirée des harmoniques ;

b) La tierce, empruntée à l'ancienne échelle diatonique, a pris, par opposition avec la tierce majeure harmonique, une signification négative extrêmement importante ;

c) La sixte mineure présente une signification négative analogue, surtout à la descente ;

d) La seconde et la quarte proviennent sans changement de l'ancienne échelle diatonique : elles admettent des variantes modales ;

e) Sous la réserve plus haut indiquée en ce qui concerne la sixte, la garniture intérieure du tétracorde aigu reste flottante, livrée aux convenances de l'expression vocale, ou aux variantes modales.

A cet égard la gamme mineure peut être considérée

comme la stylisation, avec affirmation tonale, d'une échelle continue ; en fait tout thème chromatique, même s'il ne s'astreint pas à exclure les degrés prohibés (tierce et sixte majeure) donne nettement l'impression du mineur.

Ainsi la gamme mineure a été employée pour représenter les émotions, qui dans la nature, s'expriment sur une échelle continue : l'amour, la douleur (sans parler de la tempête). Et cet éthos s'est trouvé appliqué par la suite à des mélodies datant d'une époque où l'échelle mineure était la seule connue, et pouvait servir à exprimer les sentiments les plus joyeux ou les plus martiaux ; étant bien entendu que, dans tous les thèmes où figure une suggestion d'échelle continue, on doit admettre qu'il y a eu préoccupation d'effet émotif.

Indiquons enfin que le genre majeur, avec son squelette rigide, ses origines nettement harmoniques, est spécialement justiciable des théories de Rameau, suggère l'harmonie consonante, voire debussyste, l'écriture verticale, alors que le genre mineur n'est assujettissable aux théories de Rameau que dans la mesure où il a été influencé par le majeur, et se prête volontiers à l'écriture horizontale, à la polymodie, à la polytonie.

§

Résumons les propositions qui précèdent :

1^o) Alors qu'aujourd'hui la disposition des instruments est commandée par l'échelle musicale, à l'origine, l'échelle musicale a résulté de la disposition des instruments ;

2^o) Les gammes des anciens, notamment leur gamme diatonique, se sont constituées en dehors de toute considération d'ordre esthétique ou harmonique, d'après le seul souci de déterminer de la façon la plus simple et la plus uniforme les longueurs à donner aux diverses colonnes vibrantes ;

3^o) Les gammes chromatique et enharmonique représentent un compromis destiné à reproduire, en partant des mêmes

données que la gamme diatonique, certains effets émotifs de la voix :

4°) Les perfectionnements apportés à la construction des instruments à vent, le développement de leur usage, surtout aux armées, ont propagé, partout où ont passé les aigles romaines, la notion de l'accord majeur, principalement sous sa forme de quarte et sixte ;

5° Entre la gamme incomplète ainsi obtenue et l'ancienne gamme diatonique s'est formée une combinaison comportant les mêmes notes que cette dernière, mais avec une tonique nouvelle prenant une importance particulière dans la hiérarchie des degrés ;

6°) La nouvelle gamme majeure ainsi constituée a coexisté avec l'ancienne gamme diatonique, mais celle-ci a pris un caractère éthique spécial, lequel s'est même trouvé attribué par la suite à des œuvres qui, dans la pensée des auteurs, ne le comportaient pas. En outre, et pour mieux remplir ce rôle, la gamme mineure s'est modifiée et certains de ses degrés ont perdu leur fixité absolue.

La gamme mineure est donc quelque chose de beaucoup plus complexe et riche qu'un simple renversement de l'échelle majeure, elle est à l'intersection des trois grandes conceptions musicales : l'antique qui déterminait les intervalles, en descendant, par des longueurs croissantes de cordes ; la moderne qui procède des harmoniques, en montant ; et celle de l'échelle continue, la plus ancienne et la plus expressive de toutes, mais qui n'est utilisable artistiquement que moyennant une stylisation.

Ainsi s'explique l'importance que le genre mineur a prise dans le système musical moderne.

Présentées, pour faciliter l'exposition, sous une forme affirmative, ces diverses assertions ne représentent, il faut bien le répéter, que des hypothèses, c'est-à-dire des points de vue proposés pour interpréter les données que l'on peut rencontrer, souvent de la manière la plus imprévue, dans

les traditions, les textes et les monuments. Un travailleur isolé n'est pas en état d'entreprendre seul cette tâche ; il lui est donc permis de réclamer la collaboration de tous ceux que la question intéresse et à qui la nature de leurs travaux peut faciliter de telles rencontres.

C'est pour cette raison qu'il a paru utile de publier cette étude, malgré le caractère tout provisoire de ses conclusions.

LIONEL LANDRY.