

# LE MENESTREL

## PARMI LES ORIGINES CORPORELLES DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

(Fin) (1)

**L**AISSONS ces artifices destinés à amplifier ou à déformer le son de la voix humaine et qui prêtent au chant un caractère déjà instrumental. Logiquement, nous devrions maintenant renverser les rôles et considérer la bouche non plus dans sa liaison avec l'appareil vocal, mais dans son pouvoir de renforcer les sons qui viennent frapper sa cavité naturelle : des instruments — *l'arc musical* et la *guimbarde* — usent ainsi de la bouche entr'ouverte comme résonateur. A ce moment la bouche ne « parle » plus, ou à peine; mais sans l'action amplificatrice de sa cavité rien de bien perceptible n'émanerait d'instruments si discrets. Toutefois la logique nous dit ici qu'avant d'envisager des instruments où la subtilité du son s'accompagne d'une action modérée, presque immobile et tout au moins silencieuse du corps, nous devons nous arrêter au bruit que fait ce même corps mouvant, soit qu'il se frappe, soit qu'il batte ce qui l'avoisine immédiatement (le sol sous le pied), soit qu'il secoue ce qui ceint l'une ou l'autre de ses parties et, en dernier lieu, ce que tient sa main. Mais il est difficile de procéder avec ordre au milieu de faits si divers et qui sollicitent, tous également, un examen de faveur.

Nous avons déjà signalé l'action de la main sur la gorge et comment elle se traduisait par un trémolo de la voix. Plusieurs exemples empruntés à différents continents vont nous montrer le frappement d'une partie du buste ou du bras. Le comte de Gobineau a vu en Perse, durant les dix jours du *moharrem*, des fidèles réunis se battre ainsi la poitrine : « De leur main droite ils font une sorte de coquille et se frappent violemment en mesure au-dessous de l'épaule gauche. Il en résulte un bruit sourd qui, lorsqu'il est produit par beaucoup de mains, s'entend à une très grande distance... » (2). La même scène, près d'Ispahan, est décrite par Pierre Loti sous de plus violentes couleurs :

... Une centaine d'hommes, rangés en cercle autour d'un derviche qui psalmodie, poussent des gémissements et se frappent la poitrine. Ils ont tous mis à nu leur épaule et leur sein gauches; ils se frappent si fort que la chair est tuméfiée et la peau presque sanglante; on entend les coups résonner creux dans leur thorax profond... De plus en plus il s'exalte, le vieux derviche au regard de fou; voici qu'il se met à chanter comme les muezzins, d'une voix fêlée qui chevrote, et les coups redoublent contre les poitrines

nues... Le cercle des hommes se resserre, pour une sorte de danse terrible, avec des bonds sur place, des trépignements de frénésie. Et tout à coup, ils s'étreignent les uns les autres, pour former une compacte chaîne ronde, chacun enlaçant du bras gauche son voisin le plus proche, mais continuant à se meurtrir furieusement de la main droite, dans une croissante ivresse de douleur... — ... la fête de deuil va bientôt finir; par dix, par vingt ou trente, ils s'avancent en masse compacte, enlacés et courant, tête renversée en arrière, ne regardant rien; on voit le blanc de leurs yeux, ouverts démesurément, dont la prunelle trop levée semble entrer dans le front. Les bouches aussi sont ouvertes et exhalent un rugissement continu; toutes les mains droites frappent à grands coups les poitrines sanglantes... Dans un coin, un vieillard, abrité du remous humain par le tronc d'un mûrier centenaire, frappe comme un possédé sur un monstrueux tambour; trois par trois, des coups assourdissants, et battus très vite comme pour faire danser on ne sait quoi d'énorme; — or, la chose qui danse en mesure est une sorte de maison soutenue en l'air, au bout de longs madriers, par des centaines de bras, et agitée frénétiquement malgré sa lourdeur. La maison dansante est toute recouverte de vieux velours de Damas et de soies aux broderies archaïques; elle oscille à dix pieds au-dessus de la foule, au-dessus des têtes levées, des yeux égarés, et par instants elle tourne, les fidèles qui la portent se mettant à courir en cercle dans la mêlée compacte, elle tourne, elle tourbillonne à donner le vertige. Dedans, il y a un muezzin en délire, qui se cramponne pour ne pas tomber et dont les vocalises aiguës percent tout le fracas d'en dessous; chaque fois qu'il prononce le nom du prophète de l'Iran, un cri plus affreux s'échappe de toutes les gorges, et des poings cruels s'abattent sur toutes les poitrines, d'un heurt caverneux qui couvre le son du tambour... Près de moi, un jeune garçon, pour s'être frappé trop fort, vomit une bave rouge dont je suis écla-boussé (1).

Max Radiguet qui en 1842 débarqua aux îles Marquises, et principalement à celle dénommée Tahua, nous a décrit de grandes actions dansées et chantées en plein air, vrais opéras-ballets auxquels participent des populations entières : un jour des femmes « entonnèrent sur un rythme assez vif un *comumu* accompagné du claquement de mains ordinaire. Les hommes eux-mêmes y prirent part. Le bras gauche soudé au corps et le poignet venant couvrir la clavicule droite, de façon à ménager un creux entre l'angle du bras et le sein, ils frappaient à coups redoublés de leur main ouverte ce creux, qui détonait en mesure sous le choc intelligent » (2). Une autre fois la fougue du *comumu* fut telle que le sang jaillit sous les coups portés — comme dans le récit de Loti : « Plusieurs individus l'accompagnaient en frappant avec une telle furie de la main droite l'angle formé par leur bras gauche demi-plié et collé à la poitrine, que la peau meurtrie s'enlevait, et que le sang finissait par jaillir sous les chocs mul-

(1) Voir le *Ménestrel* des 23 février et 2 mars 1934.

(2) Comte de Gobineau, *les Religions et les philosophies dans l'Asie centrale* (Paris, Crès), t. II, ch. XIII, pp. 123-124.

(1) Pierre Loti, *Vers Ispahan* (Paris, Calmann-Lévy), pp. 171-177.

(2) Max Radiguet, *les Derniers sauvages* (Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929), p. 54.

tipliés avec une ardeur de plus en plus frénétique (1). » Une scène de lamentation nous ramène au procédé du trémolo par frappement d'une partie du corps : « Le repas des hommes s'interrompt, et les convives, se tournant vers la mer, poussèrent à l'unisson leur clameur plaintive; puis des gémissements suivirent, durant lesquels chacun se frappait, à petits coups, l'estomac et le gosier pour produire des sons entrecoupés (2). » D'Asie et d'Océanie passons en Afrique. Chez les *Bangala*, population de l'actuel Congo belge, se pratique le frappement du biceps : « Le Bangala danseur, au lieu de s'accompagner de claquements de mains, croise les bras sur sa poitrine et, de sa main droite se frappe le biceps gauche, ce qui, grâce au creux du coude, donne un battement très sonore, sec ou sourd, à volonté (3). » Le même fait se trouve confirmé par un autre témoin : « Ils tapent vigoureusement sur le biceps avec la main en creux et produisent un bruit particulier appelé *isango* (4). » Chez une autre population du Congo belge, les *Mayombé*, c'est le ventre que l'on bat : « Les spectateurs coopèrent en accompagnant la danse par un battement de mains, ou en se frappant le ventre, etc., sur un rythme très cadencé. ... Les danseurs se frappent aussi le ventre de la main gauche (5). » De même les danseurs de Ceylan (6).

Mentionné par Aristophane dans le chœur final des *Guêpes* (7), le frappement du ventre se trouve dans les légendes de la Chine ancienne auxquelles se réfère M. Marcel Granet (8) « le Premier Crocodile, en frappant de sa queue son ventre, avait produit une plénitude d'harmonie » ; « La Bête du Tonnerre a le corps d'un dragon et une tête humaine (tout comme le Premier Crocodile) elle joue du tambour sur son ventre — et elle éclate de rire » ; on voit des fous furieux « qui frappent leur ventre comme tambour en matière de jeu... ». Si nous ne ressaisissons point quelle réalité a pu être recouverte par de tels mythes, les récits védiques nous rapportent dans l'Inde que le « tambour de terre », qui est frappé lors de la fête du solstice d'hiver, se compose de « la peau d'un animal de sacrifice, tendue sur un trou de résonance creusé en terre » et qu'il est battu « avec la queue du même animal » (9). Ici se retrouve entre autres l'idée d'une peau que frappe la propre queue de l'animal. Il existe encore de par le monde des petits tambours dont un bout de la corde qui les suspend est noué et forme la queue battante de l'instrument (10). Mais un rapprochement entre la peau du ventre et celle du tambour nous est fourni par le récit effrayant que M. Raoul d'Harcourt emprunte aux *Memorias antiguas historiales y politicas del Peru* de Montesinos : dans le cortège triomphal de l'Inca Sinchi-

Roca apparurent « six tambours de forme humaine, faits des peaux des caciques et des capitaines (ennemis) qui s'étaient distingués dans la bataille. Leurs peaux avaient été écorchées tandis qu'ils vivaient encore, puis gonflées d'air de sorte qu'elles représentaient leurs propriétaires d'une manière très réelle, et on leur frappait le ventre avec des baguettes par mépris. En dernier lieu, venait le tambour fait du chef d'Andahuaillas, qui avait été tué pendant le combat » (1).

La peau, soit roulée et tenue entre cuisses (2), soit étendue sur celles-ci (3), se rapprocherait le plus de ce tambour humain que les légendes et les supplices étaient les seuls à nous figurer. Elle forme l'un des plus primitifs instruments à membranes : la peau ne supportant encore aucune tension fixe. Instrument moins de danseur que de spectateur, elle reste distincte du corps ; nous y reviendrons donc à ce titre.

Le frappement des cuisses par les mains se produit-il en dansant plutôt qu'en regardant danser ? Le danseur espagnol use de ce geste ; les danses comiques figurées sur les vases grecs laissent supposer que l'imagination burlesque de l'antiquité ne connaissait aucune limite : après le frappement du ventre parodié dans les *Guêpes*, voici le frappement des fesses, ou plutôt du coussin qui les couvre. Une légende *aranda* du centre de l'Australie, celle des hommes-canards (*ibiljakua*), rapporte un frappement du haut des cuisses à l'aide de deux petits bâtons (4).

\* \*

Le claquement des mains se trouve compter parmi les procédés d'accompagnement les plus répandus à travers le monde. Le claquement des doigts en particulier est pratiqué par des danseuses, entre autres les Espagnoles, mais ne diffère pas essentiellement du jeu des castagnettes. Cook surprit ce geste du pouce et de l'index chez des chanteurs *maori* de Tonga-Tabou (5) ; de même le chevalier Chardin, lors de ses voyages en Perse (6), vit les chanteurs animer les danseuses en faisant « claquer leurs doigts si fort, qu'on diroit qu'ils ont des os, ou des castagnettes à la main ». Nous retrouverons encore ailleurs ce moyen de marquer le rythme ou la mesure.

Nous noterons au préalable combien il est délicat de distinguer entre les gestes qui n'appartiennent qu'aux danseurs et ceux qui sont abandonnés aux spectateurs. Le fait d'être spectateur n'implique pas pour cela l'immobilité, la non-participation au spectacle. Parlant de la musique *maori*, Max-Anély, à qui nous avons déjà emprunté des citations (7), évoque cette « participation dans son intégralité du spectateur de fête à la fête elle-même... Le spectateur ou l'auditeur tel que nous

(1) Max Radiguet, *op. cit.*, p. 50.

(2) *Op. cit.*, p. 145.

(3) Cyr. van Overbergh, *les Bangala* (Bruxelles, 1907), d'après Lemaire.

(4) Cyr. van Overbergh, *op. cit.*, d'après témoignage de Hanolet.

(5) Cyr. van Overbergh, *les Mayombé* (Bruxelles, 1907), p. 332.

(6) John Davy, *An account of the interior of Ceylan* (Londres, Longman, 1821), p. 118.

(7) « Tournoie, défile en cercle, frappe-toi le ventre, lance ta jambe au ciel ; faites-vous tourbillons » (trad. Van Daele, in éd. Guillaume Budé), p. 24, v. 1529-1530.

(8) M. Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne* (Paris, Alcan, 1926), t. I, pp. 263 et 326 ; t. II, p. 510.

(9) Oldenberg, *la Religion du Veda*, trad. par Victor Henry (Paris, Alcan, 1903), p. 379.

(10) Izikowitz, *le Tambour à membrane au Pérou*, in *Journal de la Société des américanistes*, t. XXIII (1931), p. 172 et fig. 24.

(1) R. et M. d'Harcourt, *la Musique des Incas et ses survivances* (Paris, Geuthner, 1925), p. 17.

(2) Edward John Eyre, *Journals of expeditions of discovery into Central Australia and overland from Adelaide to King Georges sound, in the years 1840-41* (Londres, Boone, 1845), t. II, p. 228 ; N. W. Thomas, *Natives of Australia* (Londres, Constable, 1906), p. 126.

(3) Erhardt Eylmann, *Die Eingeborenen der Kolonie Südastralien* (Berlin, Reimer, 1908), pp. 375-377.

(4) Carl Strehlow, *Mythen, Sagen und Macchen des Aranda-Stammes in Zentral-Australien* (Francfort, Baer, 1907), pp. 74-76.

(5) Cité par Max-Anély, *op. cit.*, p. 1011.

(6) *Voyages de M. le Chevalier Chardin en Perse*, t. II (Amsterdam, 1711, in-4°), ch. vii, p. 115.

(7) *Op. cit.*, pp. 1024-1025.

le connaissons autour de nous, tel que nous le personifions par coutume et par docilité, apparaît une sorte d'être artificiel et contraint. Il vit dans la gêne et dans la dissimulation. Ankylosé sous une posture pleine de réserve, il va subir des incitations magiques. » Laissons ce dernier point auquel Barrès a touché dans son adaptation d'un conte chinois, *la Musique de perdition* (1) ; il est du reste possible qu'avec l'harmonie écrite, infiniment fouillée de la musique d'Occident, avec sa perpétuelle mobilité d'expression aient été entièrement transposées sur un registre intérieur ces forces que le corps s'appropriait avec trop de sauvagerie ; il y aurait report, sublimation, mais non point tant perte : il n'est qu'à voir au concert le désordre de quelques visages. Mais dans le paroxysme de certains spectacles — et pas seulement primitifs — l'assistance ne se compose plus que d'acteurs-danseurs et d'acteurs-spectateurs, tous plus ou moins acteurs-musiciens ; un degré de plus et ces genres se trouvent confondus dans une totale participation à une cérémonie qui ne semble dédiée qu'à un spectateur idéal, surnaturel, dominant la scène. Or jusqu'à quel point ce paroxysme suscite chez les spectateurs des mouvements spontanés, inappris, réellement improvisés ou n'éveille au contraire que des gestes et des cris attendus, réglés d'avance, ce problème nous demeure inaccessible. Il est certain que devant la danseuse ou devant la chanteuse l'Espagnol ne criera pas autre chose que son habituel *ollé, ollé!* et qu'il le criera même si le paroxysme n'est pas atteint, uniquement parce qu'il le doit faire dans tel cas, à tel moment. Mais nous ne saurons jamais si le signe extérieur de l'excitation le provoque autant qu'il est provoqué par elle ; comment se mêlent ici la règle et le « déréglé » ; à quel point pour d'autres yeux et pour d'autres oreilles que les nôtres, cette règle s'accommode de flottements de détail ; dans quelle mesure un spectacle, qui nous semble inordonné, a toutes ses lignes arrêtées ou un spectacle, qui s'avère à tel point fixé, superpose chez chacun d'expression non individuelle et d'émotion intimement ressentie. Ce que M. Marcel Mauss dit des manifestations collectives d'affliction trouve son prolongement ici-même (2). Prévisible, escamoté ou réglé, aucun geste musical de l'auditoire ne saurait être considéré comme une superfétation ; il s'ajoute aux autres éléments de l'exécution ; comme tel, il relève de toute étude d'esthétique musicale.

Revenons au frapement des mains l'une contre l'autre. Nous n'avons pas jusqu'alors précisé qu'il se faisait de deux manières : l'une, avec les mains à plat ; l'autre, avec les mains en creux. La première, plus rythmique, sera examinée à part, avec d'autres procédés de rythme ou de mesure. La seconde est évidemment plus orchestrale ; voici comment, selon Max Radiguet, elle se pratiquait chez les Marquisiennes de l'île de Tahuata :

Le regard perdu dans les espaces, l'une d'elles se mit tout à coup à psalmodier une phrase qu'on pouvait prendre pour un verset de nos hymnes funèbres ; puis, rassemblant les doigts comme une personne qui s'apprête à puiser de l'eau, elle frappe en cadence ses deux mains formant le creux l'une contre l'autre, et fit ainsi à sa voix un accompagnement sonore. Ses compagnes suivirent son exemple, et une mélodie s'éleva, lente, plaintive, accompagnée par

le choc des mains, qui de grandeurs inégales et inégalement fermées — c'est nous qui soulignons — épanchaient des tons de valeur différente. Nous écoutâmes d'abord avec étonnement, puis avec une sorte de charme, cette bizarre lamentation musicale, qui, dans son ensemble, ne manquait pas d'une certaine harmonie... (1)

Ce *clapotement*, comme l'appelle Max-Anély (2), s'entend dans toute l'Afrique noire ; c'est par lui que, le soir, les filles s'excitent à danser. Nous croyons inutile de citer des textes rapportant un fait aussi connu : comme l'écrivait Mungo-Park, qui voyagea au centre de l'Afrique de 1795 à 1797 (3), « dans toutes leurs danses, tous leurs concerts, le battement des mains semble faire une partie nécessaire du chœur ». Mais nous relaterons ici un cas plus singulier, où le creux des mains vient frapper l'eau. Dans sa *Route du Tchad*, Jean Dybowski note que « lorsque les femmes ouad-das, aux heures chaudes de la journée, s'en viennent, toutes à la fois, se baigner dans l'Oubangui, très habiles nageuses, elles s'amuse à des joûtes diverses, qui se terminent presque toujours par un exercice bien particulier. Frappant toutes ensemble l'eau, de leurs mains dont elles réunissent les doigts pour en former une sorte de cuiller, elles arrivent à obtenir des sons à modulations variées, qui s'entendent de fort loin. On dirait la voix d'un de ces gros tambours de bois dont les indigènes accompagnent leurs danses (4). » Nous avons dès lors franchi le premier stade de notre étude des musiques corporelles. Ce ne sont plus les parties du corps seules qui résonnent ; le bruit est désormais provoqué par le choc de celles-ci contre une matière environnante. Avec les mains, nous avons frapement de l'eau ; avec les pieds, nous aurons piétinement du sol. Et dans aucun des deux cas il n'y a usage, à proprement parler, d'instrument de musique.

\*  
\* \*

Le piétinement de la terre : nous ne croyons pas qu'il soit possible d'imaginer un moyen plus primitif de produire un bruit. Nous remontons ici très haut dans les origines de la musique, et aussi de la danse.

L'abbé Demanet, dans sa *Nouvelle Histoire de l'Afrique française*, publiée en 1767 (5), écrit, parlant des riverains de la Casamance (dans l'actuel Sénégal) : « c'est un usage constant, chez eux, de danser tous les jours depuis la chute du soleil jusqu'à minuit ; ils ont un lieu destiné à cet effet, où chacun s'assemble au son d'une espèce de caisse qu'ils suivent pour diriger leurs sauts, leurs mouvements, leurs contorsions et leurs battements de pieds avec tant de force, que la terre en est souvent creusée. » A la même époque, Thibault de Chanvalon rapporte dans son *Voyage à la Martinique* : (6) « J'ai vu sept à huit cents nègres, accompagnant une noce au bruit d'une chanson ; ils s'élevoient en l'air, et retomboient tous en même temps ; ce mouvement étoit précis et si général, que le bruit de leur chute ne formoit qu'un seul son. » Battements de pieds, sauts collectifs : leur force et leur régularité rythmique qu'attestent ces deux

(1) Max Radiguet, *op. cit.*, p. 12.

(2) *Op. cit.*, p. 1012.

(3) Mungo-Park, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique...* Trad. de l'anglais par J. Castéra (Paris, Dentu et Carteret, an VIII), ch. XXI.

(4) Dybowski, *la Route du Tchad* (Paris, Firmin-Didot, 1893), pp. 360-363.

(5) Paris, Veuve Duchesne et Lacombe, t. I, p. 184.

(6) Paris, Bauche, 1763, p. 66.

(1) Barrès, *le Mystère en pleine lumière* (Paris, Plon, 1926).

(2) *L'Expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens)*, in *Journal de psychologie*, 1921.

exemples nous en disent le but avant tout sonore, et, si nous songeons au rythme de ces mouvements, le résultat déjà musical. Ils participent sans aucun doute de la danse; mais leur fin, dans la danse, est le bruit: la danse trouve là sa musique qui lui demeure intimement liée. (Combien l'idée moderne de « danse pure » nous paraît fragile en mesurant ce que la danse depuis ses origines a multiplié de gestes spécifiquement musicaux). Mais ne nous dissimulons pas que ce qui peut compter aussi, ou d'abord, c'est que la terre, cette mère, soit foulée et que les sauts soient d'autant plus élevés qu'à leur hauteur devra monter la végétation. Ils s'agit là de symboles printaniers, de rites de fécondité — *le Sacre du Printemps* et *les Noces* seront remplis de pareils piétinements rituels du sol — donnant à ces foulements et à ces sauts un sens qui fut peut-être premier. Religion (ou magie), danse et musique, sont ici à tel point imbriquées qu'il serait bien téméraire de prétendre démêler autour de laquelle s'étaient ensuite ajustées les deux autres. Pour ces raisons mêmes se place aux origines de la musique instrumentale le pied du danseur plutôt que la main du musicien; d'où, le premier objet extérieur que le corps aurait utilisé pour des fins sonores ne serait point le bout de bois ou de pierre que saisit la main, mais le sol que frappe le pied. Sur ce sol ont été martelées les premières musiques instrumentales. Et peut-être celles qui suivirent se diviseraient-elles en deux courants, selon qu'elles évoqueraient plutôt le frapement des pieds ou qu'elles participeraient plutôt de la liberté de la main? Qui, dès lors, du rythme ou de la mesure se rapprocherait davantage de la musique issue du battement du pied ou de celle née de la main? Mais en regardant de plus près nous voyons que les faits ne se limitent pas à un simple dualisme; qu'entre le mouvement musical du pied et celui de la main se place celui d'un corps porteur d'ornements sonores et que de plus le frapement même du pied n'est point uniforme.

Le pied frappe le sol. Quelle est, tout d'abord, la partie du pied qui frappe? La plante du pied, le talon ou la pointe: nuances de timbre dont tour à tour use le rythme et grâce auxquelles il peut se compliquer. Le célèbre coup de talon chez la danseuse espagnole et le sauvage frapement à plat du pied chez le danseur espagnol sont, avec les castagnettes, autant de moyens grâce auxquels le rythme, dans la presque immobilité de la danse — *zapateado* — s'exprime quand même, trépigne, soudain se casse pour ressurgir comme de sous terre. Ici le pied n'est évidemment plus nu. Mais, nu ou chaussé, nous devons nous demander aussi quelle est la nature du sol que ce pied frappe. Le sol peut être apprêté, recouvert d'une matière qui résonne. Aux îles Andaman les danseurs piétinent la face convexe d'un bouclier de bois (1). Le sol peut être suspendu comme une passerelle au-dessus d'un résonateur; mais ceci nous mènerait à la question du théâtre que nous envisagerons plus loin. Et, dans ce dernier domaine, la semelle de la chaussure elle-même peut être plate ou constituer par sa grosseur, par son évidence, un cothurne parfaitement sonore. Enfin le pied court sur le sol, non plus pour frapper celui-ci, mais pour mettre en branle les sonnaillles serrées autour des chevilles, des jambes ou des genoux. Dans ce dernier cas il y a saut, mais aussi rapide mouvement de torsion de toute la

jambe, et le bruit du pied disparaît sous le cliquetis furieux des coquillages, des coques de fruits ou des ferrailles. Or, que ce soit aux jambes, à la ceinture ou aux bras que s'attachent ces instruments, le problème reste identique: du mouvement total du corps ou des ses mouvements partiels habilement conduits, et non plus d'un choc, résulte un bruissement continu, parure sonore de la danse. Ainsi le corps s'enveloppe-t-il de musique.

André SCHAEFFNER.



## LA SEMAINE DRAMATIQUE

**Théâtre Marigny.** — *L'École des Contribuables*, comédie en trois actes de MM. Louis VERNEUIL et Georges BERR.

Cette pièce témoigne, de la part des auteurs, d'une remarquable habileté et d'une connaissance profonde du public. Sujet excellent qui, de prime abord, semblait se prêter simplement à une scène de revue, mais dont MM. Louis Verneuil et Georges Berr ont si bien su tirer toute la substance qu'il fait rire pendant les trois actes...

Un nommé Gaston Valtier, gendre de M. Fromentel, directeur des contributions, a vu son beau-père si bien pressurer le contribuable qu'il a l'idée de fonder une école où sera enseigné l'art de frauder le fisc. Voilà une école qui, évidemment, s'imposait et ne devait accueillir que des élèves enthousiastes. Aussi Gaston Vallier fait-il fortune. Comme il ne veut que le bien de son prochain, il enrichit son fondé de pouvoir, un nommé Raymond Giroux, fort ardemment épris de M<sup>me</sup> Valtier. Fromentel serait enchanté qu'il arrivât malheur à son gendre, mais celui-ci évite le danger et, quoique heureux dans les affaires d'argent, il ne sera point de ceux au nid desquels on vient pondre.

Fromentel, malgré son intégrité intolérante et agressive, sera d'ailleurs révoqué. Et alors, que pourra-t-il faire? Entrer lui-même au service de Valtier et mettre son expérience de la loi à la disposition des fraudeurs. Un homme de la valeur de Valtier finit nécessairement par avoir pour lui tous les puissants du jour, et le ministre des finances lui-même (au lendemain de la chute du cabinet) s'adressera à lui pour obtenir conseils et protection.

La finesse du dialogue, l'adresse avec laquelle les scènes sont amenées, la variété des effets — à peine vaudevillesques et parfois presque moliéresques — donnent à la comédie de MM. Louis Verneuil et Georges Berr une saveur que le public apprécie largement. Les interprètes de tout premier plan ne laissent rien perdre de toutes les trouvailles comiques des deux auteurs... M. Saturnin Fabre est grandiose de sévérité, de pompe officielle, d'indignation. M. André Luguet joue avec esprit et gaieté le rôle de Gaston Valtier, MM. Pierre Stéphen, artiste très fin et très naturel, Jacques de Féraudy, excellent acteur de composition, Grétilat, au talent multiforme, H. Jullien se taillent, chacun, un succès personnel... M<sup>lle</sup> Huguette Duflos est charmante et M<sup>lle</sup> René Rysor est toujours une très pétillante comédienne.

Marcel BELVIANES.

(1) Dr George Montandon, *la Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation* (Genève, Kundig, 1919), p. 13, fig. 23.