

LA REVUE DU CAIRE

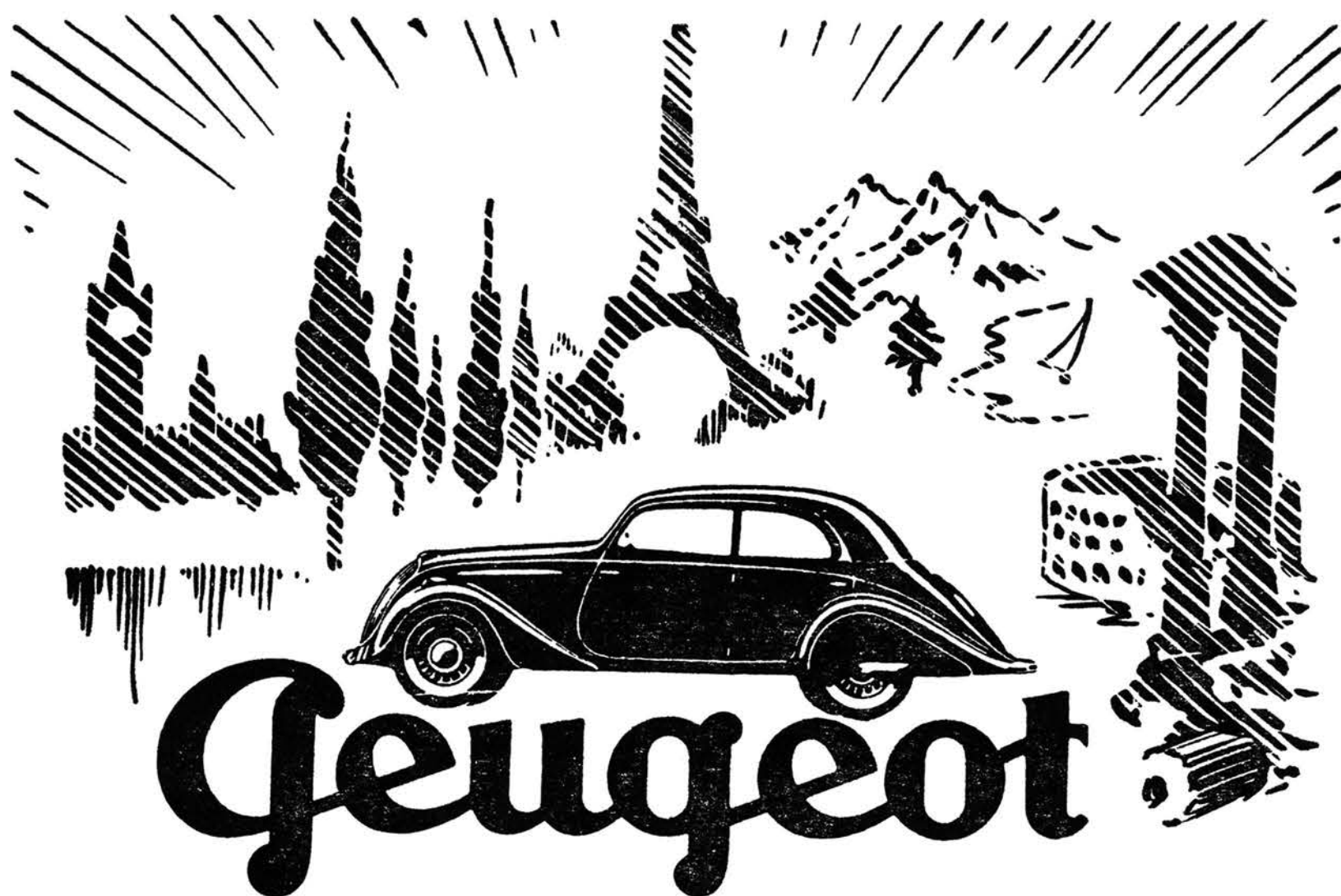
لا ريفي دي كير

SOMMAIRE

	Pages.
JULIEN MAUREL..... Paris vient de perdre Léon-Paul Fargue.....	453
ÉTIENNE DRIOTON... Nouveaux fragments de théâtre égyptien.....	457
ANTOINE MANEBY... Autour d'un bi-centenaire : Vauvenargues ou la philo- sophie inachevée.....	489
JEAN DUPERTUIS.... Jacques-Dalcroze, chansonnier et rythmicien (<i>fin</i>).....	495
MAURICE BRILLANT.. Le destin du théâtre musical.....	526

rdc

ÉGYPTE : 12 PIASTRES



Peugeot

202

Cet été...

... Sera-ce Paris, Londres, Genève, Bruxelles, Rome ?

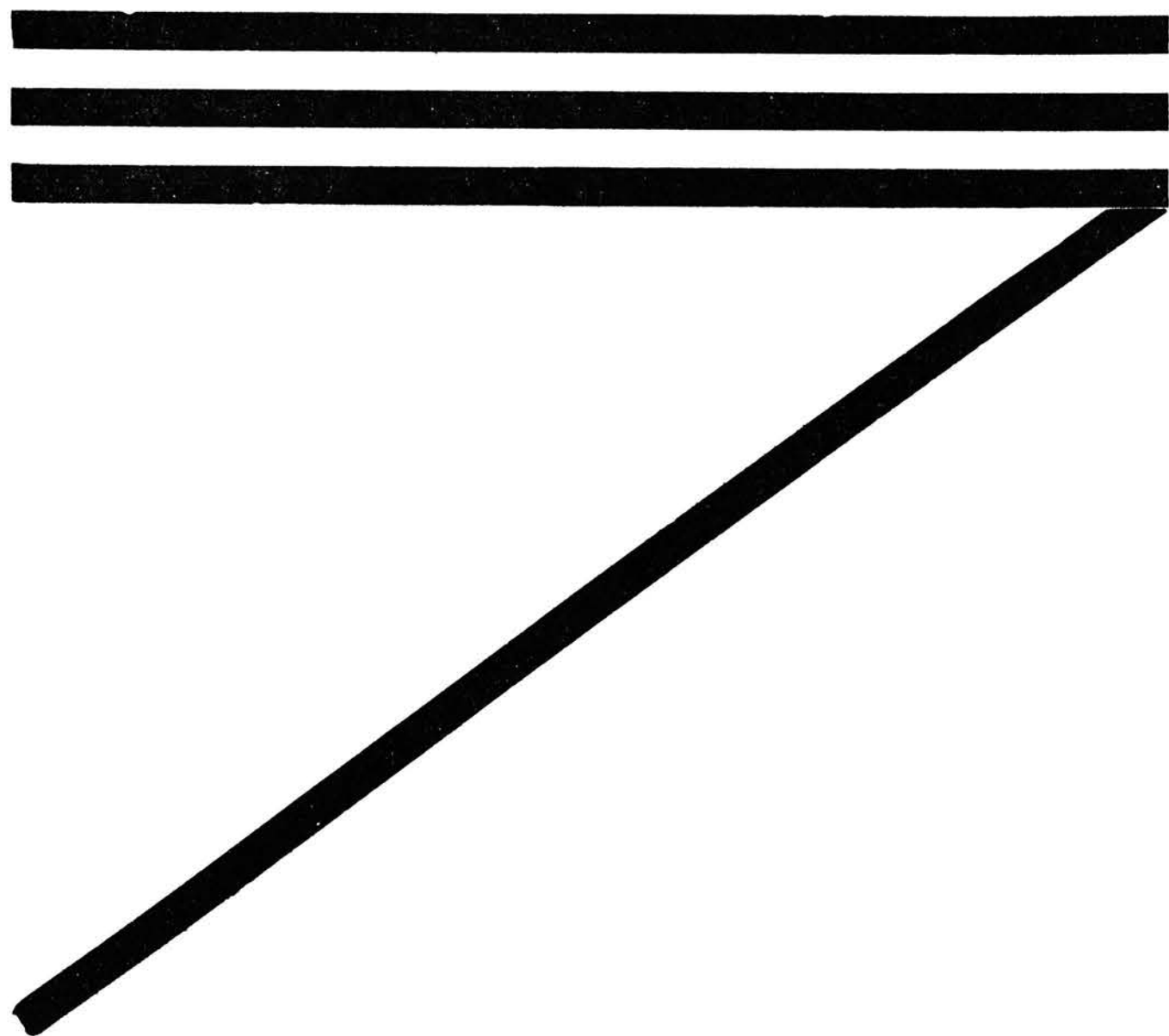
Peut-être ne le savez-vous pas encore ? Peut-être hésitez-vous à éparpiller un congé relativement court en train, ou en car ou même en avion ? Peut-être votre budget ne prévoit-il pas tant de frais de déplacement ?

Mais êtes-vous **SURS DE PARTIR** ? Oui ?... Alors, téléphonez aujourd'hui même à G. PAVID et Cie. Ils vous donneront le moyen de parcourir les plus longues distances dans le temps le plus court, avec des frais ne dépassant pas deux millièmes au kilomètre. Dès lors plus d'horaires compliqués de retards. Vous aurez à votre arrivée votre PEUGEOT, vous aurez votre carnet de triptyque qui vous permettra de passer par toutes les douanes librement, vous aurez votre essence à la taxe.

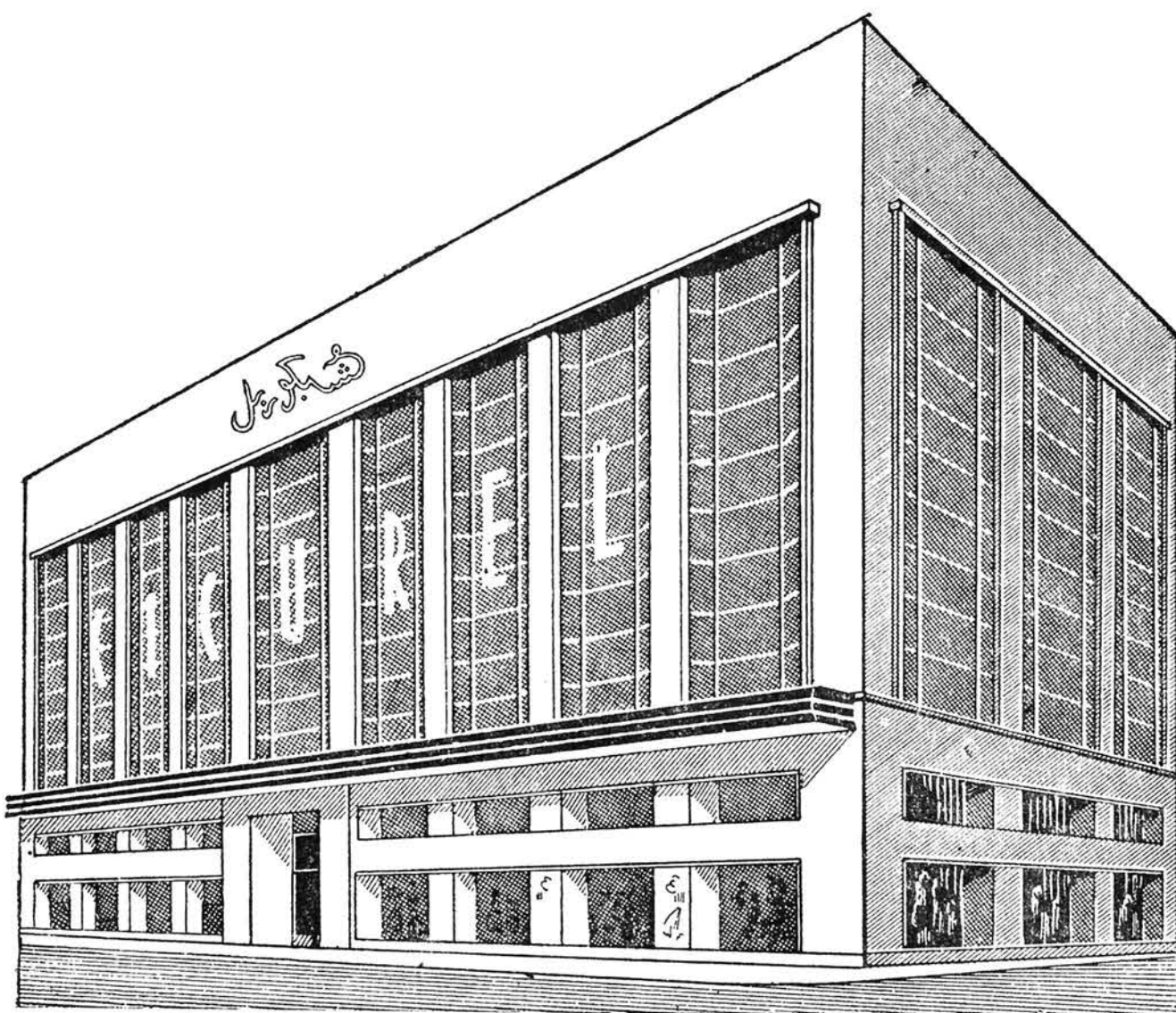
Et vous ne payerez que L. Eg. 327.

*Masou Pavid
Rue Elfi Bey - Le Caire -*

The Land Bank of Egypt



ÉTABLISSEMENT HYPOTHÉCAIRE ÉGYPTIEN



Grands Magasins

Picurel

S. A. E.

Les magasins les plus élégants d'Égypte

R. C. C. 26426

LA REVUE DU CAIRE

PARIS VIENT DE PERDRE

LÉON-PAUL FARGUE.

Léon-Paul Fargue est mort.

Peut-être qu'un de ses livres est tombé d'une table de chevet pour s'ouvrir à la page qui dit : « La rue est triste comme une porteuse de pain congédiée. Les maisons ont mis leur tablier gris », ou à celle qui chante le canal Saint Martin « glacé comme une feuille de tremble, et si tendre ».

Peut-être. Sûrement.

Parce qu'il fallait bien que quelqu'un dise, avec les mots convenables, la mélancolie qui traînait hier soir dans l'air de Paris, et que cela, comme le soleil du matin sur le boulevard Montparnasse, comme les fanaux qui brillent et les trains qui sifflent dans le brouillard, il n'y a encore que Léon-Paul Fargue pour le dire.

Rien n'est perdu. Ce n'est pas le silence encore. Et vite, on fait le compte de tous les livres qui portent le nom de Paris sur leur dos. Oui, on pourra tenir encore un certain temps. Il reste assez de chapitres tendres pour tout expliquer aux gens qui ne savent pas se promener. Il reste une page sur chaque saison, une sur Montparnasse, une sur Montmartre, une sur les fiacres, pour s'en souvenir encore, une sur La Chapelle « où l'on rase mieux, de plus près, plus

doucement que sur les boulevards où les coiffeurs à basque parlent anglais, et ne savent pas ce que c'est qu'une peau d'homme». Une page sur les Champs-Élysées, «les soirs d'automne, semblables à une immense plage formée par la réunion de tous les cafés où les Parisiens viennent prendre un bain de fraîcheur et de lune après-dîner». Une page sur la grande pâtisserie qui souffle son haleine tiède au coin de la rue de la Pompe, accueillante aux dames bien nées qui se restaurent de crème fouettée ou de parmesanes avant ou après l'adultère rapide de notre temps. Une page sur les quais où les vieux messieurs rentés, soignés, gâtés, cheminent voluptueusement le long des cartes du ciel, des timbres-poste, des gravures pornographiques et des éditions originales... Il reste des histoires légères de jolies filles ou de sculpteurs nègres. Quand vous les lisez c'est comme si on vous les racontait, rien n'est perdu, encore, de cet esprit parisien qui reçoit la flèche et rend la grâce en même temps, qui perçoit la nuance, reconnaît la subtilité, la fraîcheur, les demi-teintes, le clair-obscur et le frémissement d'une année, d'un jour ou d'une heure.

Il reste, pour les gens indécis et tristes, la lumière qui rend gais les soirs des cafés, et toutes sortes d'indications sur «le cérémonial crépusculaire du dîner, qui est une pente ouverte sur l'éternité», et sur la mode «ce papier carbone fictif, qui, pareil aux neuf copies des chaînes de bonheur, multiplie à l'infini la moindre nouveauté».

Il reste d'aimables préfaces pour tous les gens du monde qui savent sourire (une pour La Fontaine, une pour Verlaine, une pour Jean Effel).

Il reste — par écrit, ce n'est pas perdu — un mot de Victor Hugo, deux de Verlaine, mille de Mallarmé.

Il reste un guide pour aller passer une saison en Astrologie, un autre pour suivre les méandres du passé.

C'est tout.

Absolument tout.

Car il n'a préparé ni conseils, ni réponses pour ceux qui vont au cinéma, téléphonent ou font de la politique. Sinon, peut-être cet appel triste :

*Le petit restaurant malingre
Tiède comme un
Baiser malsain
Il faut, il faut l'aimer
Autant que les idées.*

C'est tout. Il n'a plus besoin d'écrire la préface à l'annuaire des téléphones qui aurait conseillé d'aimer le silence. Il est arrivé dans un pays feutré, ouatiné, fait pour lui. Les choses viennent enfin de prendre les couleurs qu'il aimait : ombres grises et cendres bleues qui dorment dans sa tête avec « regret sobre », une parole d'un chagrin vague, un nom touchant qu'il n'arrive pas à retrouver, tout ce qui porte une chanson triste au bord des lèvres...

Il erre dans une demi-tristesse. Il se souvient encore des dimanches en abat-jour roses, et des gestes qui passent devant une fenêtre éclairée tard. Il a emporté avec lui toutes les lampes de sa vie, celle

dont l'anse lape et danse
celle
qui tressaille comme un papillon captif,
se débat dans les chemins serrés des murs et l'autre
sœur au col marin, cernant sa peur

Il a préparé, depuis longtemps, tous les mots qu'il faut à cette espèce d'éternité où se promènent Mallarmé et Debussy. Même si on ne lui rend pas sa « voix de musicien à pédale gauche », il aura de quoi tout dire :

— « Moi, je me suis laissé appeler par les géographies secrètes, par les matières singulières aussi par les ombres,

les chagrins, les prémonitions, les pas étouffés, les douleurs qui guettent sous les portes, les douleurs attentives et qui attendent sur une patte, le passage de fantômes... des souvenirs de vieilles fenêtres, des fumets de glissades, des reflets et des cendres de mémoire... »

Il n'y a pas besoin d'avoir peur pour lui. Il a aussi des paroles prêtes pour toutes sortes d'autres mondes, pour celui saugrenu où

« les chous tournent vers le ciel leurs faces de Quasimodos saouls de lune, tandis que les coqs de Caldecott crachent des coquelicots »,

pour celui

« où les étoiles, accrocs bleus, regardent passer les heures et les feuilles sèches »,

pour celui...

Mais ce n'est pas là qu'il est. Simplement, il vient de s'éveiller, fantôme, entre la Seine et Saint-Germain-des-Près. Il a retrouvé la légèreté du temps où il marchait. Il a filé tout droit vers son quartier préféré, entre la gare du Nord et la gare de l'Est. Son visage rond, où tremblent encore les rides du sourire, flotte dans la fumée des trains. Il est en train de refaire Paris, avec « des échos de marivaudage, des traces d'or, des morceaux de ponts, des groupes d'arbres retrouvés, des formes reconnues, des éclairs d'angoisse et de souvenirs ».

Julien MAUREL.

NOUVEAUX FRAGMENTS DE THÉÂTRE ÉGYPTIEN.

Depuis les études que nous avons publiées dans cette *Revue* (1) sur le théâtre égyptien, ou pour mieux dire en même temps qu'elles, MM. Blackman et Fairman, égyptologues anglais, sont arrivés par une voie indépendante à identifier un autre texte dramatique parmi les inscriptions du temple d'Edfou (2).

Il s'agit dans l'espèce d'inscriptions qui accompagnent une série de onze bas-reliefs sculptés sur la face intérieure du mur d'enceinte, du côté ouest. Les visiteurs du temple s'arrêtent volontiers devant les tableaux de cette série, qui montrent Horus à tête de faucon naviguant, voile déployée, et perçant de son dard un hippopotame. Ces bas-reliefs sont séparés entre eux par des colonnes d'hiéroglyphes.

En rapprochant ces textes, où ils ont relevé à juste titre des indications dramatiques, des bas-reliefs voisins, MM. Blackman et Fairman ont estimé retrouver la teneur même du

(1) *La Revue du Caire*, n° 3 (octobre 1938), p. 211-212; n° 4 (novembre 1938), p. 294-308; n° 35 (octobre 1941), p. 572-587; n° 36 (novembre 1941), p. 43-68; n° 37 (décembre 1941), p. 193-206; n° 38 (janvier 1942), p. 222-245. Ces articles ont été réunis en un volume : *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942.

(2) CHASSINAT, *Le temple d'Edfou*, VI, Le Caire 1931, p. 60 à 90 et XIII, Le Caire 1934, pl. CCCXCIV à DXIV.

drame sacré que l'on représentait, pensent-ils, au cours des fêtes annuelles d'Horus à Edfou. Ils en ont publié une traduction soignée, accompagnée d'un important commentaire philologique, dans le *Journal of Egyptian Archaeology*, sous le titre : *Le mythe d'Horus à Edfou, II. — C. Le triomphe d'Horus sur ses ennemis : un drame sacré* (1). Leur traduction divise le texte en prologue, actes, scènes, interludes et épilogue. Tout au long de ce mémoire les auteurs s'ingénient à combiner les données du texte en colonnes avec celles des représentations figurées.

On doit avouer que le résultat auquel ils arrivent est assez décevant. Dans le drame qu'ils reconstituent de la sorte, la principale action qui progresse (et Dieu sait si elle est dénuée d'intérêt scénique !) est l'enfoncement successif de dix dards dans les différentes parties d'un hippopotame qu'une indication du texte prescrit de confectionner en gâteau. En accompagnement de ces gestes monotones, c'est une succession inextricable de propos, parfois poétiques, mais sans lien apparent, où il est la plupart du temps difficile de démêler les interlocuteurs et surtout de discerner le progrès d'une action quelconque.

Or, si l'on admet l'existence d'un théâtre dans l'ancienne Égypte, il faut convenir que ses pièces dramatiques doivent satisfaire à un minimum d'exigences sans quoi il n'est point de théâtre sous une latitude quelconque : représenter plus ou moins au naturel une action dans son développement. Le drame reconstitué par MM. Blackman et Fairman ne remplit pas ces conditions. Il est positivement et absolument injouable.

(1) BLACKMAN et FAIRMAN, *The myth of Horus at Edfu, II. C. The triumph of Horus over his enemies : a sacred drama*, dans *The Journal of Egyptian Archaeology*, XXVIII (1942), p. 32-38 ; XXIX (1943), p. 2-36 ; XXX (1944), p. 5-22 et 79-80.

Voici du reste, à titre d'exemple et pour qu'on en puisse juger, la scène V du premier acte, selon MM. Blackman et Fairman (1).

SCÈNE V (2).

DESCRIPTION DU BAS-RELIEF. — Deux barques. Dans la première Horus, seigneur de Mesen (3), et dans la seconde Horus de Behdet (4). Deux démons subalternes, armés comme de coutume, semblent être léontocéphales (5). Horus, seigneur de Mesen, enfonce son arme dans la partie postérieure d'un hippopotame qui se tient debout, tandis qu'Horus de Behdet harponne le pied d'un autre qui est couché sur le dos. Le roi est dans la posture des scènes I et III (6).

PERSONNAGES.	BAS-RELIEF.	TEXTE DRAMATIQUE (7).
	Horus, seigneur de Mesen	} Horus
	Horus de Behdet	
	Deux démons	—
	—	Isis
	Le roi	—
	—	Le lecteur?
	—	Le chœur

(1) *The Journal of Egyptian Archaeology*, XXIX (1943), p. 17-18.

(2) Je me contente de traduire ci-après le texte principal de MM. Blackman et Fairman, sans les notes contenant les références et les commentaires qui l'enrichissent. Les notes ajoutées le sont par moi pour faciliter la compréhension au lecteur.

(3) Temple renommé de la ville d'Edfou.

(4) Nom égyptien d'Edfou.

(5) D'après les traces qui subsistent, car les têtes, comme toutes celles de ces bas-reliefs, se trouvent sauvagement mutilées.

(6) C'est-à-dire les bras ballants le long du corps.

(7) Les auteurs réservent, avec raison, ce nom de « texte dramatique » aux longues inscriptions en colonnes qui séparent les tableaux.

TEXTES SUBSIDIAIRES. — A, 1. *Au-dessus d'Horus, seigneur de Mesen* : [77, 13] (1). Paroles dites par Horus, seigneur de Mesen, grand dieu, seigneur du ciel, qui coupe les jambes de ses ennemis ; héros de grande vaillance quand il s'élançe au combat ; qui court rapidement à la poursuite de ses ennemis.

A, 2. *Devant Horus, seigneur de Mesen* : [77, 11]. Le neuvième harpon est enfoncé profondément dans ses pattes de derrière.

B. *Au-dessus du démon dans la première barque* : [78, 1]. Paroles dites par De-qui-la-mort-est-dans-la-face-et-qui-crie-fort : J'entoure ta Majesté comme un rempart, un poteau (?) qui protège ton âme au jour du conflit. Je veille sur ton temple jour et nuit, écartant l'ennemi de ton sanctuaire.

C, 1. *Au-dessus d'Horus de Behdet* : [78, 5]. Paroles dites par Horus de Behdet, grand dieu, seigneur du ciel, seigneur de Mesen, qui transperce les jarrets de son ennemi.

C, 2. *Devant Horus de Behdet* : [78, 4]. Le dixième harpon est enfoncé profondément dans ses jarrets.

D. *Au-dessus du démon dans la seconde barque* : [78, 7]. Paroles dites par Celui-à-la-face-enflammée-qui-introduit-le-Mutilé (?) : Je bois le sang de celui qui ruine ton sanctuaire, je mets en pièces (2) la chair de celui qui violerait ton temple. Je te donne la vaillance et la puissance de mes bras et la vigueur de ma Majesté contre tes ennemis.

E, 1. *Au-dessus du roi* : [76, 5]. Le Roi de Haute et Basse Égypte Seigneur des Deux-Pays (blanc) (3), Fils de Rê, Sei-

(1) Dans cette traduction, aussi bien que dans celle que je donnerai plus loin, les deux chiffres renvoient à la page et à la ligne de CHASSINAT, *Le temple d'Edfou*, VI, où le texte hiéroglyphique se trouve publié.

(2) Dans une addition (*The Journal of Egyptian Archaeology*, XXX, 79), MM. Blackman et Fairman proposent, sous toutes réserves, de traduire plutôt *je broie*.

(3) Les cartouches-prénoms laissés en blanc dans ces inscriptions étaient remplis par des signes peints, qui ont disparu. Cet usage permettait de mettre un monument au protocole du roi régnant, le nom de Ptolémée, commun à tous les souverains de la dynastie lagide, restant immuable.

gneur des Diadèmes (Ptolémée, puisse-t-il vivre à jamais, aimé de Ptah)], Serviteur-du-Faucon d'Horus de Behdet, Serviteur-d'Horus de Harnôfer (1).

E, 2. *Devant le roi* : [76, 4]. Adoration du harpon sacré.

F. *En une ligne horizontale au-dessus du bas-relief* : [76, 8]. Gloire soit à ton esprit, ô lancier de grande vaillance, Horus de Behdet, grand dieu, seigneur du ciel. Adoration à tes anges vengeurs (?), tes suivants, tes messagers et tes gardiens qui gardent ton sanctuaire. Gloire soit à ton vaisseau de guerre, ta mère, ta nourrice, qui a bercé ta beauté sur ses genoux. Louange à ton dard, ta hampe, tes cordes et ce tien armement pour abattre tes ennemis. Ta Majesté les a placés comme protection autour de ton temple. Ton esprit sauvegarde Mesen à jamais.

TEXTE DRAMATIQUE. — (a) [HORUS] [77, 1]. Le neuvième harpon est enfoncé profondément dans ses pattes, pénétrant (?) dans la chair de l'hippopotame.

(b) [LE CHOEUR.] Que ton harpon s'empare de lui, Horus, farouche de visage, fils vigilant du Maître de l'univers (2). A l'aube tes merveilles sont vues comme (celles d')Haroéris (3) sur les rivages.

Se peut-il qu'un frère haïsse son frère qui est plus âgé que lui? Qui l'aimera? Il tombera dans la corde de Chesmou (4) comme butin de Notre-Dame de la Chasse (5).

(c) [ISIS.] T'es-tu souvenu comment, lorsque nous étions en Basse Égypte, le père de(s) dieu(x) nous envoya des dieux pour nous conduire, Sopd (6) étant notre timonnier? Comment les dieux étaient unanimes à veiller sur nous, chacun d'eux expert en son office? Comment Khentekhtaï (7) tint pour nous le gouvernail et Geb nous montra le chemin?

(1) Ou *le Bel Horus*, un des vocables d'Horus d'Edfou.

(2) Ici : Osiris.

(3) Ou *Horus le Grand*. Cet Horus était un dieu solaire, distinct d'Horus l'Enfant, fils d'Osiris.

(4) Dieu destructeur dans les *Textes des Pyramides*.

(5) La déesse-Prairie, patronne de la chasse.

(6) Orion.

(7) Dieu d'Athribis, assimilé à un Horus.

(d) [LE CHOEUR ET LES ASSISTANTS.] Tiens ferme, Horus, tiens ferme !

(e) [HORUS.] Le dixième harpon est enfoncé profondément dans ses jarrets.

(f) [LE LECTEUR?] Venez et faites lui (?)... qui... contre lui, disent (?) les Jeunes Harponneurs.

(g) [LE CHOEUR.] Saisissez et empoignez, ô seigneurs de force, pillez, ô maîtres des bêtes sauvages ! Buvez le sang de vos ennemis et de leurs femelles ; affilez vos couteaux et aiguissez vos lames, plongez (?) vos armes en lui (= *dans le sang*) !

A vous sont les corps de lions dans l'abri (?) caché. A vous sont les corps d'hippopotames, dont l'abomination est... A vous sont les corps d'oies-*bb* qui courent le long du rivage, leur(s) cœur(s) fier(s) de s'y poser.

(h) [LE CHOEUR ET LES SPECTATEURS.] Tiens, ferme, Horus, tiens ferme !

Ce n'est d'ailleurs là qu'un spécimen et l'une des scènes les plus courtes. L'addition d'une bonne dizaine de scènes du même genre ne parvient pas à donner l'impression d'une véritable œuvre dramatique. La preuve expérimentale du reste en a été donnée récemment au Caire même. Dans le courant de l'année passée deux groupements de la ville, sollicités successivement de monter, pour un festival, la pièce égyptienne éditée par MM. Blackman et Fairman, m'ont questionné sur la valeur de ce texte. Malgré l'assurance que les inscriptions traduites ne pouvaient actuellement l'être mieux qu'elles ne le sont, ces clubs ont renoncé au projet. Ils ont tous deux donné comme raison qu'aucun auditoire ne supporterait la représentation d'un livret de ce genre.

*
* *

Pourtant, puisque les indications scéniques mises en lumière par MM. Blackman et Fairman existent sans doute possible dans une partie du moins des textes utilisés, ceux-ci

sont certainement dramatiques. Si l'interprétation qu'en donnent les savants anglais, en rapprochant le texte des tableaux et en le coupant en scènes correspondant à chacun des bas-reliefs, s'avère insoutenable, c'est qu'il faut chercher dans une autre voie.

Le problème sera traité en détail dans un mémoire à paraître dans un prochain *Cahier des Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*. Sans entrer dans les justifications qu'on trouvera dans ce travail, je vais exposer brièvement, à l'intention des lecteurs curieux de l'histoire du théâtre, les résultats de cette étude.

Les bas-reliefs d'Edfou dont il a été question ne représentent pas une action dramatique mais, sous une forme idéalisée (1), les phases d'un rite qu'on célébrait chaque année, le 21 du mois d'Amchir, dans le fameux temple d'Horus. Au cours de ce rite le célébrant, en présence d'une statue d'Horus guerrier, transperçait de dix dards une figurine en pâte d'hippopotame, qui figurait Seth, l'ennemi d'Horus; puis il la découpait et les morceaux en étaient portés sur les autels de différents dieux honorés dans le temple. Le but de ce rite était de détruire à distance tous les ennemis d'Horus et du roi régnant.

Pendant la célébration de cette cérémonie, un lecteur psalmodiait des psaumes dont le texte est reproduit dans les colonnes d'inscriptions qui accompagnent chaque tableau. Ces psaumes, dont le recueil était de dix-sept, avec préambule et conclusion, ont été composés en cousant bout à bout des passages empruntés à deux livrets dramatiques plus anciens, l'un qui plaçait les événements à Busiris, l'autre à Bouto.

(1) En ce sens qu'au lieu du célébrant, c'est Horus lui-même qui est figuré comme accomplissant les actes du rite et que plusieurs détails mythologiques enrichissent le tableau. Le roi régnant, intéressé aux effets de la cérémonie, est représenté dans chaque scène en posture d'adoration.

Le cas n'est pas nouveau. Un rituel de même genre, celui du temple d'Osiris à Abydos, a déjà livré, amalgamés, les fragments de trois drames différents sur le *Retour de Seth*, qui ont été traduits et commentés dans cette *Revue* (1).

En utilisant les procédés de la critique textuelle, c'est-à-dire en se basant au départ sur les différences de vocabulaire et de conceptions, on arrive à dégager et à reconstruire en partie ces deux drames. En partie, car il est évident que le compilateur a fait des coupures dans ses sources. En particulier il a mutilé, quand il ne les a pas supprimées, les annonces de personnages et les indications scéniques. Il en a toutefois suffisamment laissé pour que le caractère dramatique des documents qu'il utilisait apparaisse, comme MM. Blackman et Fairman l'ont bien fait remarquer, et qu'on puisse partir de là pour reconstituer ces œuvres avec certitude.

(1) *La Revue du Caire*, VII (1941), p. 222-242. *Le théâtre égyptien*, p. 90-110.

I

LE DRAME BUSIRITE D'HORUS.

Le premier de ces drames était une pièce à grand spectacle célébrant la victoire d'Horus sur les ennemis de son père Osiris, après que le tribunal des dieux eût donné raison à celui-ci contre son frère Seth, qui l'avait assassiné, usurpé son trône et devant qui Isis avait dû s'enfuir et se cacher dans les marais du Delta avec son fils Horus.

Horus est représenté comme un adolescent plein de force, à la taille héroïque des dieux. Il a armé une puissante galère, montée par un équipage d'élite. C'est sur elle qu'il va exterminer les ennemis d'Osiris qui, à la suite de la sentence des dieux, se sont métamorphosés en hippopotames pour se cacher et échapper au châtement (1). La pièce ne comportait pas de représentation du combat lui-même. Fidèle avant la lettre à la règle classique de l'unité de lieu, elle ne montrait que le départ d'Horus et son retour triomphal à Busiris.

PROLOGUE.

Thoth, le dieu de la sagesse à tête d'ibis, entre en scène le premier. Horus survenant, il l'accueille par le souhait d'un heureux jour, pour le féliciter de l'issue favorable de son procès contre Seth et de la royauté qui vient de lui échoir à la place de l'usurpateur. Mais Horus lui rétorque son souhait : ce jour ne sera heureux pour lui que s'il abat l'ennemi de son père, le redoutable Taureau du Marais. Il dévoile ses projets en employant le temps passé, comme dans une prophétie.

(1) MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, I, Paris 1895, p. 176.

(61, 3-10). [*C'est*] *Seth lorsqu'il a été jugé au tribunal de Rê* (1).

[THOTH.] — *Il dit :*

Heureux jour, ô Horus, seigneur de ce pays,
fils d'Isis, doux d'amour, seigneur de justification,

Héritier d'Osiris, rejeton d'Onnôphris (2) justifié,
grand de vaillance dans toutes ses places! (3)

Heureux jour, que soit ce jour distribué en ses minutes,
heureux jour, que soit cette nuit distribuée en ses heures!

Heureux jour, que soit ce mois distribué en ses quinzaines,
heureux jour, que soit cette année distribuée en ses mois!

Heureux jour, que soit cette éternité distribuée en ses années,
heureux jour que soit cette pérennité!

[ment!

Que tout aille bien quand ils viendront pour toi périodique-

[HORUS]. — Heureux jour! J'ai tiré dans un taurillon (4),
Heureux jour! Mes mains s'emparent de sa tête!

(1) Ces sortes de titres sont en réalité des didascalies mutilées et détournées de leur sens par le compilateur. Elles comportaient originairement une première phrase, ici disparue, qui définissait une action du rite liturgique. Une seconde phrase introduite par « c'est » (également disparu ici) en fournissait une explication symbolique.

Cette fusion d'une rubrique liturgique, en tout point semblable à celles du Papyrus dramatique du Ramesséum (qui est un livret de cérémoniaire) édité par Sethe et d'un texte dramatique (et par conséquent non liturgique) est curieuse. Il faut admettre que ce drame, dans la forme sous laquelle le compilateur d'Edfou l'a connu, était déjà le livret d'un lecteur sacré qui, pendant la cérémonie rituelle, psalmodiait ce texte emprunté à une composition dramatique. Seulement, à la différence de la compilation d'Edfou, cet emprunt avait respecté la disposition, et presque l'intégrité, du drame.

(2) Dénomination d'Osiris.

(3) C'est-à-dire dans tous les lieux où il est adoré.

(4) Terme méprisant pour son ennemi, le Taureau du Marais.

J'ai tiré sur des femelles d'hippopotames dans une eau de huit
[coudées,
j'ai tiré contre le Taureau du Marais dans une eau de vingt
[coudées!

Un dard de quatre coudées, une corde de trente coudées,
une hampe de seize coudées sont dans ma main, enfant de
[huit coudées.

J'ai lancé de ma main droite, j'ai laissé filer de ma gauche (1),
comme peut le faire un trappeur accompli.

(67, 5 b-6).

J'ai tiré contre le Taureau du Marais,
j'ai blessé le Hideux-de-visage.

Je laboure l'eau de mes traits près du rivage,
je conquiers l'eau, j'attaque le courant.

(71, 1 b).

Je suis Horus, fils d'Osiris,
qui frappe les révoltés et abat ses ennemis.

SCÈNE PREMIÈRE.

On assiste aux préparatifs de l'expédition aux accents d'un hymne triomphal. La scène se termine par un repas servi à Horus.

(64, 3 b). *Enfoncer l'arme du dieu dans la tête de l'hippopotame. C'est Horus (70, 9-71, 1 a) parvenu à sa force, qui a commencé à devenir le vengeur de son père.*

[UN CHŒUR] (2). — Le ciel est mis en joie par le vent du
la terre est parsemée d'émeraudes du Midi, [nord,

(1) Allusion au lancement du harpon, dont la hampe était munie d'une corde sur laquelle le chasseur tirait pour ramener le gibier transpercé par son dard.

(2) En restituant cette annonce de personnage dans le texte, nous n'entendons pas préjuger de l'existence dans le drame d'un chœur à la façon des tragédies grecques. Il se peut que les hymnes de ce genre aient été exécutés par des groupes d'acteurs ou de figurants déjà présents sur la scène : les trappeurs, les enfants des harponneurs, etc.

Parce qu'Horus a construit sa galère,
pour descendre sur elle vers la Prairie,

Afin d'abattre les ennemis de son père Osiris,
afin de capturer pour lui les rebelles.

(66, 10 b-11 a).

Salut à toi, qui te couches solitaire et parles avec ton cœur (1),
matelot qui accostes en pleine eau (2),

(64, 8 b-9 a).

Homme prototype (3), Horus... (*détruit*)...,
Horus combattant, homme prototype,

De qui la crainte est chez les habitants des eaux,
le respect chez les habitants du rivage!

(79, 8-9).

Prends ton équipement,
embarque-toi avec confiance!

Tes ornements sont ceux de Hedj-hotep (4),
ton filet est celui de Min (5),

Tissés pour toi, filés pour toi,
par Hathor, dame de l'ivresse.

(1) C'est-à-dire qui parle en dormant. Dans une incantation conservée par une statue de Ramsès III du Musée du Caire (*Annales du Service des Antiquités*, XXXIX, p. 71), un magicien déclare qu'il s'est glissé dans le lit d'Horus et qu'il est parvenu à entendre ce qu'il disait pendant son sommeil.

(2) Manœuvre particulièrement difficile à exécuter et qui requiert une habileté consommée.

(3) Littéralement : *premier homme mesuré*. C'était Horus qui avait fait la transition entre les dieux et les hommes. Dans un monde divin, où tout était d'une taille gigantesque, il avait introduit, en arrivant au secours de Rê à la tête d'une armée recrutée parmi les hommes (d'où le vocable associé d'Horus combattant), l'élément humain dont il était le chef et restait le prototype.

(4) Génie qui présidait à l'habillement des divinités.

(5) Dieu de Coptos, patron des chasseurs du désert.

On t'a préparé un repas de cuissots :
tu l'avaleras en prévision (1).

SCÈNE II.

Une surprise intervient. Au moment où, sa collation terminée, Horus va s'embarquer, une déesse, la déesse-Lance, lui apporte de la part d'Onouris une lance magique destinée à lui assurer la victoire.

(74, 4 a). *Enfoncer l'arme du dieu dans sa face. C'est Horus avec l'arme qu'Onouris lui a fabriquée comme sa sauvegarde.*

(81, 4-6 a). [lance,
[LA LANCE]. — C'est moi, oui c'est moi la patronne de la
c'est moi l'adolescente, dame du trait retentissant,

Qui s'élance sur les rivages,
qui fulgure aux trousses de la bête de proie,

Qui perce son cuir, brise ses côtes,
et fait pénétrer les pointes (2) à l'intérieur de son corps.

Ne m'oublie pas la nuit du Flux
à l'heure du branle-bas! (3)

(64, 4-5 a). [girafe,
[UN CHOEUR]. — Qu'ils sont beaux tes ornements en peau de
ton filet de Min, ton bois de lance d'Onouris!

(1) C'est-à-dire pour prendre des forces en prévision de ce qui pouvait survenir, comme d'être dans l'impossibilité de se restaurer.

(2) Littéralement *les faces de faucon*. Le dard de la lance d'Horus était découpé en forme de profil de faucon portant une pique sur la tête.

(3) C'est-à-dire au moment où, devant la montée des eaux du Nil, les animaux sauvages s'enfuient affolés. Ils étaient alors une proie facile pour les chasseurs.

Quand ton bras se sera mis à lancer, les riverains aimeront te voir,
comme lorsque Sothis apparaît au premier de l'an.

Ils verront tes traits sauter au milieu du fleuve
comme la lune par un ciel calme.

Tu frapperas et tu infligeras des blessures [vaillance (1)].
comme peut tirer Horus, le Taureau victorieux, seigneur de
(61, 11-13 a). [bas,
Les femelles d'hippopotames qui sont pleines ne mettront plus
il n'y en a plus qui concevront parmi leurs jeunes femelles,

Lorsqu'elles auront entendu le bruit de pilonnement de ta lance,
le bruit de sifflement de ton dard,

Comme celui d'un orage à l'orient du ciel,
ou comme celui d'un tambour dans la main d'un enfant.

SCÈNE III.

Isis invite son fils au départ. Horus s'embarque donc et prend le large, tandis qu'un chœur exécute une cantate à sa galère.

(64, 7 b-8 a). [*C'est*] le beau Faucon qui descend dans son bateau lorsqu'il prend le fleuve dans sa alère.

(79, 11 b-80, 10).

[ISIS]. — Prends ta galère, mon fils Horus, que j'ai équipée
comme la gouvernante qui nourrira Horus sur l'eau,
Qui le cachera sous ses bois ténébreux de pin,
sans qu'il y ait à craindre du départ à l'arrivée.

[UN CHŒUR]. — Le beau gouvernail vire sur son pivot,
comme Horus sur les genoux de sa mère Isis.

(1) Mention d'un Horus guerrier, différent d'Horus, fils d'Osiris.

Les pieux (1) sont fermes sur le pont arrière
comme un vizir à la cour.

Le mât est ferme sur le massif (2)
comme Horus quand il gouvernait ce pays.

Cette belle voile est luisante d'aspect
comme la grande Nout enceinte des dieux (3).

Des deux balancines (4) chacune remplit son rôle sur les vergues
comme des frères de même mère qui jouent à la balle.

Les tolets sont fixés sur les plats-bords
comme des ornements de princes.

Les rames frappent sur ses flancs
comme des hérauts qui annoncent un tournoi.

Les ais sont de grands amis :
l'un ne peut pas se séparer de l'autre.

Le pont est comme une tablette à dessin
remplie d'images de déesses.

Les étais sont à l'intérieur de la cale
comme des colonnes érigées dans une salle hypostyle.

Les cabillots sont dans les loges
comme la vipère sacrée qui cache son dos.

L'écope de vrai lapis-lazuli vide l'eau
à la façon d'un parfum de prix.

La fleur de lis (5) se balance à sa proue
comme un cobra à l'orée de son trou.

L'amarre est à côté de la bitte
comme un garçon à côté de sa mère.

(1) Il s'agit des deux grands pieux, situés à l'arrière du bateau, auxquels on amarrait au repos la poignée des rames-gouvernails.

(2) Bloc de bois dans lequel le mât était planté.

(3) Image suggérée par le gonflement de la voile sous le vent.

(4) Cordages qui soutiennent les vergues. La compilation intercale ici *l'une est Isis, l'autre Nephthys*, ce qui détruit l'équilibre du parallélisme. C'est une interpolation évidente.

(5) Grosse corolle de fleur en forme de quoi la proue, et parfois aussi la poupe, des bateaux de luxe était sculptée.

SCÈNE IV.

Le drame, on l'a dit, ne comportait pas de figuration du combat. La rive d'où la galère était partie la voyait revenir ramenant Horus victorieux. Des réjouissances s'organisaient. Aux chants et aux danses des femmes de Busiris, succédaient deux ballets : celui des enfants des harponneurs et celui des enfants des trappeurs.

(64, 5 b-6 a). [*C'est*] *Horus dans son navire comme un triomphateur, après qu'il a abattu les hippopotames du haut de sa galère.*
(83, 6-8 a).

[des parages d'Andjet (1) !

[UN CHOEUR]. — Réjouissez-vous, femmes de Busiris et gens
Venez, voyez Horus qui a transpercé le Taureau du Marais !

Il s'est abreuvé du sang de l'ennemi,
avec sa lance comme pourvoyeuse.

Il a répandu un fleuve couleur de sang
comme Sekhmet dans le carnage.

(77, 7 b-10).

Allons, faites nous faire un ballet (2)
un ballet à ce sujet, à ce sujet !

disent LES ENFANTS DES HARPONNEURS. [la victoire,

[UN CHOEUR]. — Tenez ce que vous avez pris, ô seigneurs de
ce que vous avez ravi, ô seigneurs du carnage !

Abreuvez-vous du sang de vos ennemis
et de celui de leurs femelles !

(1) Le nome de Busiris.

(2) Littéralement *un tortillement*.

Aiguisez votre sabre, affilez votre glaive,
organisez vos pantomimes (1) avec lui!

Vous êtes une bande de lions
à l'intérieur d'un fourré d'embuscade.

Vous êtes une bande de laies
dont l'abomination sont les buses (2).

Vous êtes une bande d'oiseaux-*bb* s'ébattant sur une rive,
leur cœur se divertissant à la survoler.

(73, 8 b-9). CE QUI EST À LA DROITE D'HORUS, *c'est-à-dire les Enfants des trappeurs* :

Mangez les chairs de l'ennemi, abreuvez-vous de son sang,
annoncez-le aux habitants des enfers (3)!

Létopolis (4). *Massacrer les ennemis de sa mère Isis.*

ÉPILOGUE.

Un morceau en prose, qui décrit le dépècement de l'hippopotame, a été ajouté au drame comme conclusion. La scène se passe à This.

(84, 15-85, 11). *Alors Isis a ouvert sa bouche. Elle parle à son fils Horus. Elle dit :*

(1) Littéralement vos *remplacements*, c'est-à-dire vos *mimiques*. Les distiques qui suivent proposent les trois thèmes successifs du ballet : l'approche précautionneuse (*vous êtes une bande de lions...*), l'attaque contre un ennemi qui se dérobe (*vous êtes une bande de laies...*), le triomphe enfin et la maîtrise du champ de bataille (*vous êtes une bande d'oiseaux...*).

(2) Parce qu'elles ravissent leurs marcassins.

(3) Phrase ironique : l'âme de l'ennemi ainsi anéanti est en chemin pour les enfers.

(4) Cette mention, ainsi que celle qui suit, sont des indications empruntées au rituel pour situer l'action et expliquer son symbolisme. Elles n'ont aucune relation avec le texte dramatique même.

Puisque tu dépèces ton gros hippopotame (1), viens vite vers moi ; approche-toi de moi que je te conseille. Je te dis :

Fais porter sa patte de devant à Busiris pour ton père Osiris Onnôphris, justifié.

Envoie ses côtes à Iait (2) pour Haroéris qui préside à Létopolis, sa patte de derrière restant à This (3) pour ton bisaïeul Onouris.

Envoie son épaule à Abydos pour ton demi-frère Ophoïs.

Envoie sa poitrine à Assiout pour Tefnout, dame de Medjed.

Donne son jambon à Khnoum-Haroéris aux nombreux exploits, grand dieu, seigneur du glaive, seigneur de vaillance, qui abat les ennemis, car c'est ton cousin.

Donnes-en une grosse part à Khnoum, seigneur d'Éléphantine, grand dieu, seigneur de la Cataracte : il a renforcé l'équipage de ta galère (4).

Donne sa croupe à Nephthys, car c'est ta cousine.

Son cœur est pour moi et son derrière est pour moi, car je suis la vulve de l'Engourdi de cœur et son cœur, lui dont le cœur est défaillant.

Donne ses os aux félins et sa graisse aux vers, son lard aux enfants des Harponneurs afin qu'ils connaissent le goût de sa chair, sa hure entière à leurs enfants afin qu'ils apprécient l'élégance de sa forme (5), les extrémités de ses membres à tes suivants afin qu'ils apprennent le goût de sa chair.

Qu'ils exaltent ton harpon qu'est, ô mon fils Horus, le harpon du dieu fiché en lui, cet ennemi de ton père Osiris.

(1) Dans ce drame l'expédition est dirigée contre les ennemis d'Osiris métamorphosés en hippopotames. La victoire a donc valu plusieurs prises. Celle d'Horus est un animal plus gros que les autres, qui incarne leur chef Seth.

(2) Sanctuaire du nome létopolite.

(3) C'est ce détail qui prouve que la scène se passait à This.

(4) En fournissant des matelots expérimentés, dont Assouan était une pépinière autrefois comme aujourd'hui.

(5) Phrase ironique.

II

LE DRAME BOUTITE D'HORUS.

Ce drame s'avère dès le début comme très différent du drame busirite : c'est une pièce à tendances psychologiques et à but moral.

Les données du reste en sont différentes. Horus n'est ici qu'un adolescent timide, tout entier sous l'influence de sa mère Isis. Celle-ci est la véritable protagoniste du drame au point que, si les fragments conservés dans la compilation d'Edfou constituent la pièce complète (ce qui n'est pas absolument sûr), Horus n'y prend même pas la parole. Son ennemi Seth n'est plus un chef de bande, c'est un solitaire, un redoutable hippopotame dont le repaire se trouve quelque part dans le fleuve aux environs de Bouto. Horus part pour l'attaquer sur une nacelle légère et il lui livre, dans les roseaux qui bordent le Nil, un combat singulier. Son armement est des plus simples : un javelot et une corde, comme dans les scènes représentées dans les mastabas. Le résultat de sa victoire est qu'il obtient la royauté par la disparition de l'usurpateur et non, comme dans le drame busirite, par décision du tribunal des dieux.

PROLOGUE.

La scène s'ouvre sur les marais de Chemmis, près de Bouto. Isis s'y entretient avec Horus. Elle lui suggère des idées de vengeance contre Seth et lui persuade que le moment de le faire disparaître est arrivé. L'expédition du reste sera facile et elle se présentera comme une partie de plaisir. Il suffira de marcher le long du Nil et, d'un endroit découvert, de

lancer habilement un javelot au milieu du fleuve pour tuer sans danger le monstre qui s'y cache.

Horus, du moins dans l'état actuel du texte, ne répond rien, mais il est évident qu'il se laisse persuader.

[Prairie,

(67, 3 b-5 a). [Isis]. — J'ai voué un vêtement (1) à la déesse-
à Taït, à Chedet, à Sothis, à Djaït, dames de la chasse.

Affermis tes jambes (2) contre cet hippopotame,
saisis-le de ta main.

(70, 8 b-6 a). Devenu sujet (3), tu remédieras au mal,
tu maltraiteras qui t'a maltraité,
mon fils Horus!

(71, 2-4 a). Qu'il fera bon marcher sur la rive sans obstacle,
passer l'eau sans que le sable cède sous tes pieds,
Sans qu'une épine les pique,
sans que l'Aquatique (4) se montre,
Jusqu'à ce que l'on voie ta force,
jusqu'à ce que ta lance soit plantée en lui (5),
mon fils Horus!

(66, 1 1 c-1 2 a). Te voici sur une berge sans broussailles,
un rivage sans buissons.

(83, 8 b-9 a). Tes traits sauteront au milieu du fleuve
comme l'oie sauvage auprès de son petit.

(66, 1 1 b). Tire, je t'en prie, sur la surface du Nil (6),

(66, 1 2 c). plonge ton trait en lui,
mon fils Horus!

(1) En *ex-voto*.

(2) C'est-à-dire *Pars à la recherche de...*

(3) L'usurpation de Seth a réduit Horus à cette condition.

(4) Littéralement *celui qui est dans l'eau*, désignation de Seth sous forme d'hippopotame.

(5) Dans l'Aquatique.

(6) Littéralement *sur le dos du Nil*.

- (77, 2 *b*). Demain on verra tes exploits
comme ceux d'Haroéris (1) sur les rives.
- (66, 1 2 *b*). Ne crains pas sa puissance,
ne te dérobe pas devant l'Aquatique!
- (87, 1 1 *a*). Puisses-tu prendre ton javelot
et en finir avec lui (2),
mon fils Horus, ô doux d'amour!

SCÈNE PREMIÈRE.

Cette scène a conservé son titre : *La prise d'armes*.

Au moment où il va s'embarquer, Isis remet à Horus une arme magique, la propre lance de la déesse de la chasse. Les paysans de la Prairie, les trappeurs, accourus pour assister au départ de celui qui va les délivrer de la terreur du monstre, entonnent alors un chant en son honneur. Ptah, dont les ateliers de Memphis ont forgé les armes d'Horus, lui offre un repas servi par les enfants de ses ouvriers.

(64, 7 *a*). *La prise d'armes*.

[Isis.] — Prends le vent dans Chemmis (3), ô seigneur du
capture l'hippopotame et crée la joie (5)! [flotteur (4),
[la déesse-Prairie (6),

(67, 3 *b*). Prends l'arme que Ptah, la belle idole, a forgée pour
forgée avec du métal de ma mère (7)!

(1) Ou Horus le Grand. Dieu différent d'Horus l'Enfant, fils d'Osiris et d'Isis, qui est en scène ici.

(2) Avec l'Aquatique.

(3) C'est là, dans les marécages qui environnent Bouto, que se passe cette scène.

(4) Le flotteur en joncs tressés était un accessoire de la corde du harpon, dont il maintenait l'extrémité à la surface de l'eau.

(5) La joie de la libération.

(6) La déesse de la chasse, à qui Isis a consacré un vêtement en *ex-voto* et dont elle a peut-être emprunté l'arme, déposée dans son sanctuaire.

(7) La mère d'Isis est Nout, la déesse-ciel. Il s'agit donc ici du

(74, 7 b-11 a). Salut à toi, Horus ! *disent* LES TRAPPEURS,
 Voici que tu es un cormoran plongeur
 qui a transpercé une eau poissonneuse (1).
 Voici que tu es un ichneumon sûr de ses griffes
 qui a pris ce qui est tombé sous sa patte.
 Voici que tu es un lévrier de chasse
 qui entame le gras du cou (2) pour dévorer les chairs.
 Voici que tu es un enfant fort à son boumérang
 qui a battu plus grand que lui.
 Voici que tu es un lion féroce embusqué sur le rivage
 qui a mis un cadavre sous lui.
 Voici que tu es un feu au foyer caché
 qui éclate (3) au milieu des broussailles.
 (64, 9 a). Tout le monde proclame la puissance de tes armes,
 le Pervers te craint dans l'onde.
 (83, 12 b-13 a). C'est Ptah qui a façonné ta lance,
 c'est Sokaris (4) qui a forgé tes armes.
 Hedj-hotep dans la Belle Place
 a fait ta corde avec du fil,
 Ton dard avec une plaque de cuivre,
 ta haste avec du nabéca exotique (5). [dss
 (74, 4 b-7 a). Tes serres, c'est un scalpel qui cherche le poisson-
 au fond du gosier du Seigneur de la violence (?).

« métal du ciel », expression qui, dans le mot copte ΒΕΝΙΠΕ, sert à désigner le fer. Mais à l'époque de la composition de ce drame, apparemment sous le Nouvel Empire, le fer était encore d'un usage si exceptionnel en Égypte qu'il est peu vraisemblable qu'il fût alors pris pour le métal du ciel. Ce devait être plutôt un bronze d'une qualité spéciale. Le dixième distique à la suite serait en faveur de cette interprétation.

(1) Dieu de la nécropole de Memphis.

(2) Littéralement *des pays étrangers*.

(3) Littéralement *une eau avec poissons*.

(4) C'est ainsi que dans les scènes de chasse, depuis les mastabas de l'Ancien Empire, les lévriers attaquent les animaux sauvages.

(5) Littéralement *qui vit*.

Que de fois tu transperces ce que tes serres saisissent
 et ta lance est approvisionnée dans ta main !
 Le Nil te fournit du gibier dès le matin :
 tes flèches sont celles du Seigneur de la Cataracte.

[ARTISANS,

Le rassasiement de ton gosier est donné, *disent* LES ENFANTS DES
 par Ptah, nous te l'offrons.

SCÈNE II.

Mais les choses ne se passent pas comme Isis les a imaginées.
 Alerté sans doute par ces préparatifs, le monstre donne dans
 le lointain des signes de sa colère en mugissant. Les dieux
 du ciel manifestent alors leur crainte pour Horus. Mais Isis,
 restée confiante, lui adresse, sur son esquif qui s'éloigne, de
 dernières exhortations au courage :

[Horus !

(81, 1 b-3 LES DIEUX DU CIEL *disent* : Craignons pour
 = 79, 9 b-1 1 a). Entendez-vous les cris du monstre?

[des eaux (1),

[Isis.] — Courage, Horus, Ne t'enfuis pas devant l'habitant
 ne redoute pas l'habitant de l'onde !

N'écoute pas s'il te supplie (2) !

Qu'il n'échappe pas à ton étreinte,
 mon fils Horus !

(67: 6 b-8 a). Enfonce ton dard en lui, (mon fils Horus),
 cet ennemi de ton père !

Plonge-le, de grâce, ton dard en lui, (mon fils Horus),
 que ta lame morde dans sa peau !

Que la vigueur de tes bras tire ce pleutre
 ... (*détruit*) ...

[mon fils Horus !]

(1) Désignation de l'hippopotame.

(2) Isis prépare ici l'épisode de la supplication de Seth, qui se
 retrouve dans les différentes versions de la légende osirienne.

SCÈNE III.

Changement de tableau. Nous voici à présent plus loin au bord du fleuve. Horus a blessé le monstre, mais, dressé sur le bas-fond, celui-ci essaie de faire chavirer la barque. Isis, accourue de Chemmis, se tient sur le rivage et elle encourage son fils de ses cris.

(74, 1-3 a). LA DIVINE ISIS vint. Elle trouva l'hippopotame dressé au-dessus du sol sur ses pattes de derrière (1). Elle fit irruption sur le lieu de son combat avec son fils Horus. Elle dit :
Me voici ! J'arrive, comme mère (2), de Chemmis !

Je t'apporte la défaite (3) de l'hippopotame
qui dévaste la prairie des [riverains?] des canaux
La barque est légère, celui qui est en elle n'est qu'un enfant,
mais c'est un pleutre celui qui est pris dans ta corde !

(69, 10 b-11 a). Cri de l'hippopotame tombé dans ta corde :
« Plainte, plainte dans Khargeh ! »
La barque est légère, celui qui est en elle n'est qu'un enfant,
mais c'est un pleutre celui qui est pris dans ta corde !

SCÈNE IV.

Galvanisé par les adjurations d'Isis, Horus manœuvre de façon à réduire l'hippopotame à sa merci. Il enfonce son javelot et resserre l'étreinte de sa corde.

(73, 4 b-5 a). Un cri est poussé par LA DIVINE ISIS, qui inter-

(1) Littéralement *ses jambes*.

(2) C'est-à-dire pour remplir le rôle protecteur d'une mère.

(3) Littéralement *la fin*.

pelle le pauvre qui n'a plus de père pendant qu'il combat avec le monstre :

Affermis ton cœur, Horus mon fils :

voici que tu l'as saisi, cet ennemi de ton père!

(73, 6 b) Ton arme, elle a atteint ses os,
(73, 5 b-6 a). ne le ménage pas,

Une main (1) faisant pénétrer ton arme dans sa peau,
l'autre main agissant avec ta corde!

(73, 6 c-7 a). J'ai vu ton arme dans sa panse,
ta corne plantée dans ses os.

SCÈNE V.

L'hippopotame n'attend plus que le coup de grâce. Il pousse alors un cri de détresse. Ému, Horus se souvient qu'il tient la vie de son oncle entre ses mains et il hésite. Isis, qui s'en rend compte, presse Horus d'en finir, car Seth s'est montré mauvais frère envers Osiris et il n'a jamais eu pitié d'Horus. Sentant que ses raisons ne décident pas son fils, Isis implore un génie destructeur, le Seigneur de l'écrasement, pour qu'il pousse les mains d'Horus. L'hippopotame est tué.

(66, 13-67, 2 a). [Isis.] — *Elle dit à Horus :*

[de sa nuque :

Ton ennemi est tombé sous toi dès que tu as eu mordu la chair
c'était un épouvantail à femmes!

Cri de détresse dans le ciel du sud,
plainte dans le ciel du nord,

(1) Littéralement *la main 1... la main 2...* Cette façon d'exprimer l'ordinal se retrouve, dans les textes de ces bas-reliefs, pour la numération des javelots d'Horus.

C'est le cri de détresse de mon frère Seth
lorsque mon fils Horus l'a saisi.

(77, 2 c-6 a). Mais est-ce un frère, celui qui hait son frère aîné?
Qui peut l'aimer?

Il tombera dans la corde de Chesmou (1)
comme gibier de la Dame de la chasse.

S'est-il souvenu de toi
quand nous étions dans le Marais (2)?

Lorsque le Père du dieu (3) envoya les dieux qui nous ramenèrent
Sopdou (4) s'empressa de naviguer vers nous.

Les dieux s'entendirent pour veiller sur nous,
chacun d'eux tenant son rôle.

Khentekhtai (5) prit pour nous le gouvernail,
Kêb (6) nous montra le chemin.

(77, 1 b-2 a). Enfonce ton dard en lui, Horus,
sois impitoyable, valeureux fils du Maître de l'univers.

(69, 8 b-10 a). Pousse sur le harpon, tire sur la corde,
joins-toi à Horus, ô Seigneur du coup de grâce (7)!

(1) Génie du pressoir qui, dans les *Textes des Pyramides*, était l'exécuteur des hautes œuvres des dieux.

(2) Exilés après le meurtre d'Osiris.

(3) Osiris. L'expression est parallèle à celle de *Mère du dieu* qui désigne Isis.

(4) Orion.

(5) Dieu d'Athribis, considéré comme une forme d'Horus.

(6) Dieu-Terre.

(7) Littéralement *de l'écrasement*. Ce génie, qui présidait à la mise à mort du gibier, avait une légende à laquelle les deux distiques suivants font allusion, mais qui reste incompréhensible pour nous.

Vois, tu es un nubien du Soudan,
mais tu habites dans un temple,

Et Rê t'a donné sa royauté
pour que tu abattes l'hippopotame.

SCÈNE VI.

La scène se passe maintenant à Bouto, où Horus rentre victorieux en rapportant la dépouille de l'hippopotame. Les femmes de la ville l'accueillent à quai par des chants d'allégresse. Puis Isis commande aux enfants des harponneurs d'exécuter un ballet de triomphe.

[Bouto

(83, 9 *b-1 2 a*). [UN CHOEUR.] — Réjouissez-vous, femmes de
et riverains des lagunes !

Venez, voyez Horus à la proue de sa barque
comme le soleil quand il brille à l'horizon,
Paré d'étoffe verte, habillé d'étoffe rouge,
revêtu de ses ornements !

Les couronnes du Sud et du Nord sont assurées sur sa tête
et les deux uréus entre ses sourcils.

Il a reçu la crosse et le fléau,
dès qu'il a été couronné de la grande Double-Couronne,
Sekhmet restant devant lui
et Thoth assurant sa protection.

(73, 7 *b-8 a*). Habitants du ciel et de la terre, craignez Horus,
habitants des enfers, révérez-le !

Voici qu'il se lève en roi victorieux :
il a pris possession du trône de son père.

(64, 10 *b*). Rê a établi une garde pour Horus dans l'orbe du ciel
et dans l'orbe de la terre également (1).

(1) Ce distique se trouve transcrit en écriture énigmatique.

(80, 11 b-81, 1 a). Alors LA DIVINE ISIS dit aux enfants des harponneurs, dont elle avait vu les mouvements (1) gracieux :

Tombez sur l'ennemi,
égorgez-le dans son repaire!
Massacrez-le dans [sa bauge] tous ensemble,
multipliez vos coups sur lui!

ÉPILOGUE.

Comme le drame bousirite, celui de Bouto se termine par une adjonction en prose, qui est un scénario du démembrement de l'hippopotame. La scène, comme la précédente, se passe à Bouto.

(89, 6-90, 2). HORUS dans sa vaillance (2), après qu'il ait réuni les Deux-Terres (3).

SETH, abattu sous forme d'hippopotame.

LA FAUCONNE (4), venue à la Ville du Temple d'Horus (5). Elle dit à son fils Horus :

Ton ennemi (6) est abattu à jamais, ô Vengeur de son père! Viens que je te conseille.

Envoie sa patte de devant au Château du Prince (7) pour ton père Osiris. Qui-se-réveille-bien-portant, sa patte de derrière restant à Bouto (8) pour ton bisaïeul Ipy-sehedj (9).

(1) Littéralement *les bras*.

(2) C'est-à-dire équipé en guerrier.

(3) C'est-à-dire coiffé de la double couronne.

(4) Surnom d'Hathor à Dendérah. Elle est assimilée ici à Isis.

(5) Edfou. Il s'agit sans doute ici de la visite annuelle de la déesse au moment de la grande fête d'Horus.

(6) Le texte actuel porte *tes ennemis*. La version originale est à rétablir d'après l'accord du pronom personnel, un peu plus loin.

(7) Nom d'un temple d'Héliopolis.

(8) Détail qui localise la scène.

(9) C'est Chou, surnommé ici « Celui qui attribue le Lumineux », par allusion à l'exploit d'Onouris-Chou rapportant à Rê son œil, le soleil, qui s'était enfui en Nubie.

Fais porter son épaule à Hermopolis pour Thoth Grand-dans-la-Vallée.

Donne ses côtes au Grand de Vaillance (1) et sa poitrine à Ounout.

Donnes-en une grosse part à Khnoum-dans-le-Temple et son collet à Outo-des-deux-Uréus, car c'est ta bisaïeule.

Donne son jambon à Horus-le-Primitif, grand dieu qui s'est produit au commencement.

Donnes-en une grillade aux Oiseaux (2) qui rendent des oracles à Djébâout.

Donne son foie à Sépa (3), sa graisse aux fantômes de Bouto.

Donne ses os à Ceux-qui-ne-laissent-rien, son cœur à la Chanteuse du Nord.

Son devant est pour moi, son derrière est pour toi : je suis ta mère qu'il a persécutée.

Donne sa langue aux enfants des harponneurs, le meilleur de ses tripes aux ... (*détruit*)...

Prends pour toi sa tête, qui a commis l'usurpation de la couronne royale (4) de ton père Osiris.

Ce qui restera de lui, brûle-le dans ce brasier (5) de la Maîtresse des Deux-Terres (6).

Rê t'a donné la vaillance de Montou, ô Horus !

A toi la jubilation !

MORALITÉ.

La pièce n'est pas finie. Un personnage vient tirer la morale des événements. Il montre Horus récompensé par un règne

(1) Ancien dieu du nome hermopolite, que la liste du kiosque de Sésostri I^{er} à Karnak appelle *le Combattant*. Son épouse était la déesse-lièvre Ounout.

(2) Sortes de grues, d'après les représentations figurées.

(3) Dieu-Mille-pattes, à qui un sanctuaire était dédié à Tourah.

(4) Littéralement *la couronne de fonction*.

(5) Un brasier devait donc être allumé sur la scène.

(6) L'uréus royale, dont la flamme consumait les ennemis.

glorieux de la piété filiale dont il a fait preuve en vengeant son père. Il fait admirer l'ordre providentiel qui veut qu'un fils succède à son père et le réhabilite, et termine par le souhait que quiconque a le bénéfice de cette situation en remercie Dieu.

(70, 1 b-8 a). Que je purifie ma bouche, que je mâche du natron,
 pour exalter la victoire d'Horus, fils d'Isis,
 Le beau garçon issu d'Isis,
 le fils d'Osiris, doux d'amour!
 Horus a chassé de sa main
 lorsque son bras a commencé à être fort.
 Il a établi le ciel sur ses piliers :
 toutes les choses qu'il a faites ont réussi
 Voici que Busiris et Memphis sont en joie,
 Hermopolis et Abydos en allégresse (1).
 Elles voient ce beau monument durable
 qu'a fait Horus, fils d'Isis.
 Il a édifié Pé (2), l'a orné d'or,
 l'a travaillé et rehaussé d'électrum.
 Sa résidence est belle est riche
 à l'instar du siège du Maître de l'univers.
 Sa Majesté habite à Khanefer, [père.
 les Deux-Rivages d'Horus le félicitent d'avoir les biens de son
 Il a pris la charge de son père,
 le réhabilitant et donnant la réplique pour lui.
 Celui qui avait voulu l'opprimer,
 il l'a abattu.
 Comme il est bien que la charge d'un père
 soit à son fils qui le réhabilite!
 Il doit en remercier Dieu.

(1) La compilation a introduit ici, en surcharge, une liste de villes qui, d'après la légende, avaient pris le parti d'Horus dans sa lutte contre Seth.

(2) Partie de la ville de Bouto.

*
* *

Ces deux nouveaux fragments dramatiques, qu'on dégage du texte d'Edfou signalé à l'attention des historiens du théâtre par MM. Blackman et Fairman, s'intègrent dans ce que l'on connaissait déjà du drame égyptien et fournissent en même temps à ce sujet des renseignements nouveaux.

A part leurs épilogues, les deux pièces sont en vers, autant du moins que notre connaissance rudimentaire de la poésie égyptienne permet d'en juger (1). On ne connaissait encore qu'une pièce de ce genre : le fragment d'*Horus piqué par un scorpion*, conservé dans une incantation de la Stèle de Metternich (2). Les pièces plus anciennes sont toutes en prose. Faut-il en conclure que le théâtre en vers est une innovation du Nouvel Empire, date des drames conservés par le texte d'Edfou ? Ou peut-être la différence d'expression correspondrait-elle seulement à une différence d'exécution, les pièces en prose étant parlées au naturel et celles en vers chantées, comme nos opéras ? L'abondance des chœurs dans les deux nouveaux fragments d'Edfou plaiderait en faveur de cette hypothèse.

Le second drame, celui de Bouto, témoigne d'une intention morale marquée. On en connaissait déjà un autre composé dans le même esprit, *Isis et ses sept scorpions* (3), dans lequel la miséricorde est récompensée et la dureté de cœur

(1) On ne sait encore rien de précis sur la versification et la métrique égyptiennes. Il semble pourtant qu'on soit fondé à tenir pour écrits en vers les textes composés de phrases d'une longueur sensiblement égale régies par un étroit parallélisme.

(2) *La Revue du Caire*, VII (1941), p. 204-205. *Le théâtre égyptien*, p. 88-90.

(3) *La Revue du Caire*, VII (1941), p. 198-204. *Le théâtre égyptien*, p. 82-88.

punie. Ici c'est, dans Horus, la glorification de la piété filiale, L'Égypte ancienne a donc connu un théâtre édifiant.

Quant au premier drame, celui de Busiris, il offre une particularité curieuse : dans un texte évidemment dramatique, il insère en tête de chaque scène une véritable rubrique rituelle, étonnamment semblable dans son énoncé aux indications du *Papyrus du Ramesséum*, que Sethe a publié comme texte dramatique, mais qui est en réalité un livret de cérémonie (1). Que viennent faire ces directives liturgiques dans un livret de jeu scénique, qui est d'un ordre tout différent? On ne peut l'expliquer qu'en reconnaissant dans le drame busirite, tel qu'il a été utilisé par le compilateur d'Edfou, un texte dramatique déjà adapté à l'usage liturgique et transformé en psalmodie à réciter dans le temple. En fin de compte la compilation d'Edfou, qui l'amalgame à une œuvre d'autre origine, n'en serait qu'une nouvelle édition revue, remaniée et considérablement augmentée.

Étienne DRIOTON.

(1) *La Revue du Caire*, I (1938), p. 218-222. *Le théâtre égyptien*, p. 10-14.

AUTOUR D'UN BI-CENTENAIRE.

VAUVENARGUES

OU

LA PHILOSOPHIE INACHEVÉE.

En 1746, paraissait chez Antoine Claude Briasson, rue Saint-Jacques, à l'enseigne de la Science et de l'Ange Gardien, un petit livre intitulé : *Introduction à la connaissance de l'esprit humain, suivie de réflexions et de maximes*, sans nom d'auteur.

Celui-ci, qui n'avait pas voulu se révéler, sans doute par crainte de déroger, se nommait Luc de Clapiers et portait, concurremment avec son père, le titre de marquis de Vauvenargues. Ce fut lui qui illustra ce nom auquel, en principe, il n'avait aucun droit. Il ne devait plus rien publier de son vivant, car il mourut l'année suivante, le dimanche 28 mai 1747, voici deux cents ans.

Luc de Clapiers était né trente-deux ans plus tôt, à Aix-en-Provence, d'une famille dont la noblesse était prouvée depuis le début du xiv^e siècle. Son père avait été Premier Consul de la ville et sa conduite courageuse, lors de la peste de 1720, lui avait valu l'érection en marquisat de sa terre de Vauvenargues. Il avait quatre enfants dont trois garçons qui furent officiers et une fille qui entra au Carmel.

La jeunesse de Luc, qui était l'aîné, se passa dans la maison familiale d'Aix ou au château de Vauvenargues. Ces demeures sombres et tristes sont encore debout. Le père, Joseph, devait être une manière de tyran domestique. Nous manquons de confidences à ce sujet, mais certaines réflexions générales de notre auteur laissent supposer une expérience personnelle. Ainsi :

« L'âge peut-il donner le droit de gouverner la raison? »
ou encore,

« Les hommes sont trop intéressés et trop impérieux pour apprendre à leurs enfants la générosité et l'indépendance ; ils ne leur apprennent qu'à être économes et souples ; ils les enivrent des petites choses dont ils sont eux-mêmes possédés. »

De ses études, on sait seulement que, vers quinze à seize ans, Vauvenargues fut transporté par la *Vie des Hommes Illustres* de Plutarque, les *Épîtres* de Sénèque et les *Lettres* de Brutus à Cicéron.

« Je mêlais ces trois lectures et en étais si ému, écrivit-il dix ans plus tard, que je ne contenais plus ce qu'elles mettaient en moi ; j'étouffais, je quittais mes livres comme un homme en fureur, pour faire plusieurs fois le tour d'une assez grande terrasse, en courant de toute ma force, jusqu'à ce que la lassitude mît fin à la convulsion. »

Compte tenu de l'outrance propre au XVIII^e siècle dans l'expression des sentiments, ces lectures eurent sur lui une influence certaine et durable, car il continuait :

« C'est là ce qui m'a donné cet air de philosophie qu'on dit que je conserve encore... »

En se qualifiant de philosophe, il définissait parfaitement l'orientation de sa pensée toujours appliquée à la connaissance platonicienne des grandes vérités permanentes.

« Puisse cet écrit, dans l'imperfection où je le laisse, inspirer aux amateurs de la vérité le désir de la connaître davantage... »

*
* *

Aux environs de sa dix-huitième année, l'heure de faire carrière étant venue, Luc choisit et entra comme cadet au régiment du Roi. Deux ans plus tard, il était nommé lieutenant. Après une courte campagne en Italie, il revint en France, en 1736, et y mena la vie de garnison jusqu'en 1741, de ville en ville, au hasard de la fantaisie ministérielle. Il semble que cette période lui ait inspiré un vif dégoût, cependant qu'il prenait pleine conscience de sa valeur :

« Il y en a qui aiment à faire distribuer de la paille, à mettre en prison un soldat qui n'a pas bien mis sa cravate, ou à donner des coups de canne à l'exercice ; ils sont rogues, altiers et suffisants de leur petit poste ; un homme de plus de mérite se trouverait humilié de ce qui fait leur joie, et négligerait peut-être son devoir. »

Si son esprit méprisait les besognes sans gloire de la vie de caserne et dédaignait de s'appliquer à la tactique ou à la stratégie, déjà son œuvre philosophique s'élaborait et l'on conçoit que les autres officiers de son régiment nommassent « le père Vauvenargues », ce compagnon taciturne qui, à vingt-cinq ans, s'écartait de leurs beuveries et de leurs débauches. Il avait le goût de la gloire et nous l'a dit sans détour, avec une hauteur qui jette une vive lumière sur le personnage : « Celui qui a écrit ces réflexions aime assez la gloire pour ne pas s'approprier celle d'un autre. » Mais le manque d'argent mettait la gloire hors de sa portée. Le service du Roi comportait une solde fort mince, insuffisante à l'entretien d'un officier. Luc recevait une petite pension paternelle et faisait des dettes qui assuraient le nécessaire. Par contre, il ne put jamais réunir les quelques centaines de livres indispensables, tant en frais de voyage que d'équipement, à un gentilhomme pour se faire présenter à la Cour. Or, loin du Souverain,

il ne fallait espérer aucune faveur quels que fussent le mérite ou le talent.

Ainsi enlisé dans sa médiocrité financière, Vauvenargues suit le sort de son régiment quand éclate la guerre de Succession d'Autriche, en 1741. Après deux années de dures campagnes il rentre à Nancy, promu capitaine, mais assez mal en point, car il avait eu les jambes gelées au cours de la retraite de Bohême. Diminué physiquement, il juge le moment venu d'occuper un emploi plus conforme à ses aptitudes, à ses goûts et à ses ambitions. Il écrit alors au Ministre des Affaires Étrangères, avec beaucoup de dignité :

« Je ne demande pas que l'on m'emploie, sur ma parole, à des affaires essentielles ; je m'offre de servir dans les pays étrangers sans appointements et sans caractère, jusqu'à ce que l'on me connaisse. »

Comme sa bonne volonté reste méprisée, il donne sa démission et quitte définitivement l'armée, en mars 1744. Il a vingt-huit ans.

*
* * *

Le retranchement de sa solde dans son maigre budget l'obligea tout d'abord à se retirer dans le manoir familial où une terrible atteinte de petite vérole le défigura et le rendit presque aveugle. Était-ce le dernier coup porté à son désir de gloire ? Non. Il se tourne vers la gloire littéraire, mais non sans dépit :

« Je suis au désespoir d'être réduit à un parti qui me répugne dans le fond autant qu'il déplaira à ma famille. . . »

Cet esprit réfléchi avait lu et médité la plume à la main, sans arrière-pensée de publication. Il utilisera ce trésor accumulé en dix années. Quoique réduit à des ressources minimes, il revint à Paris en 1745, prit un logement garni de deux pièces à l'Hôtel de Tours, rue du Paon, que le boulevard Saint-Germain et l'École de Médecine ont effacé de la carte

parisienne, et se mit à l'œuvre. Un envoi au concours d'éloquence de l'Académie Française ne fut pas primé. Il se consacra alors à l'ouvrage qui devait paraître une année avant sa mort.

Quand celui-ci parut, il l'envoya à Voltaire avec qui il entretenait une correspondance suivie depuis trois ans et qui l'en remercia dans un billet plein d'hyperboles :

« J'ai passé plusieurs fois chez vous pour vous remercier d'avoir donné au public des pensées au-dessus de lui... »

Mais sa santé allait déclinant et il écrivait, le 11 février 1747 : « Je ne me flatte pas encore de sortir de sitôt, car il n'y a aucun changement à mon engelure ; la plaie est toujours de même et l'os fort gonflé. Le défaut d'exercice influe sur ma santé, je ne digère point et je suis plein d'humeurs qui se portent sur ma poitrine et irritent ma toux... »

Il devait mourir le 28 mai 1747, vers quatre heures du matin.

*
* *

Cette vie obscure, manquée, prélude à une gloire posthume qui résiste à l'épreuve du temps. Son œuvre offre un caractère d'humanité et de sincérité totale car il y a livré sans détour les notes qu'il prenait pour jalonner le cours de sa pensée, les documents d'observation qui constituaient les pièces d'un dossier dont la mort interrompit la constitution. Matériaux prêts pour une construction dont l'architecture nous est restée inconnue.

Sans doute a-t-il subi l'influence de ses auteurs favoris — Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld — mais surtout dans la forme. Ne nous dit-il pas : « Je parle des choses ou j'en écris selon qu'elles m'affectent ou m'intéressent. » Là est son originalité : il se donne le sentiment, le cœur, les passions, nous dirions aujourd'hui l'affectivité, comme moyen suprême de connaissance. Il appartenait à Bergson, cent cinquante ans

plus tard, de développer avec éclat cette théorie : « Toutes nos démonstrations ne tendent qu'à nous faire connaître les choses avec la même évidence que nous les connaissons par sentiment. Connaître par sentiment est donc le plus haut degré de la connaissance ; il ne faut donc pas demander une raison de ce que nous connaissons par sentiment. »

Vauvenargues fixe l'homme comme but suprême de la connaissance :

« Pendant que ces grands observateurs de la nature se vantent qu'il n'y a point de certitude hors des mathématiques, l'homme d'un esprit flexible et délié apprend par le commerce des hommes le secret d'aller à ses fins ; il sonde les routes du cœur, s'instruit des ressorts de l'âme, et, au moyen d'une science incertaine selon les mathématiciens, se procure certainement les plus grands avantages de la vie. Peu jaloux des expériences de l'électricité ou de la pesanteur, ou de tel autre effet encore plus rare et dont les causes sont ignorées, moins occupé de calcul que de sentiment, il fait des expériences de l'humanité, du courage et de la prudence. »

Il ajoute :

« C'est dans notre propre esprit, et non dans les objets extérieurs, que nous apercevons la plupart des choses : les sots ne connaissent presque rien parce qu'ils sont vides, et que leur cœur est étroit. Mais les grandes âmes trouvent en elles-mêmes un grand nombre de choses extérieures ; elles n'ont besoin ni de lire ni de voyager, ni d'écouter, ni de travailler pour découvrir les plus hautes vérités ; elles n'ont qu'à se replier sur elles-mêmes et à feuilleter, si cela se peut dire, leurs propres pensées. »

Antoine MANEBY.

JACQUES-DALCROZE,

CHANSONNIER ET RYTHMICIEN.

(FIN.)

II

Au cours de ses études musicales, Jacques-Dalcroze fut appelé à diriger « par intérim » un orchestre en Algérie. C'est là, en écoutant et en notant les rythmes arabes de percussion, qu'il se persuada que le rythme est l'élément vital de la musique. D'ailleurs, il pressentait déjà combien les études de solfège seraient facilitées si les élèves pouvaient, non se représenter, mais réaliser d'une façon concrète — extérioriser « corporellement » — les éléments musico-rythmiques qu'ils ont tant de peine à bien marquer en chantant ou quand ils se servent d'un instrument. Et quelques années plus tard, si Dalcroze est arrivé par sa méthode à harmoniser pour ses élèves du Conservatoire de Genève les rythmes de leurs fonctions musculaires avec les rythmes de la musique, c'est qu'il

avait déjà remarqué ici et là combien le plus simple exercice musical peut enchanter les jeunes enfants quand on sait les intéresser au jeu de leurs muscles. « Faites chanter des gosses, disait-il, les « forte » se distingueront à peine des « pianissimo », mais qu'ils tendent un bras ou frappent légèrement du pied, immédiatement le son sortira plus fort de leur poitrine... C'est même étonnant, ajoutait-il, de constater jusqu'à quel point, chez eux, le geste crée la nuance. » Et quand il s'agira d'art, il faudra aussi que Dalcroze s'en mêle pour permettre aux adolescents de réaliser en expression créatrice leurs réactions sensorielles ou affectives.

« Gymnastique rythmique », comme on l'appelait improprement au début, la « rythmique » (1) dalcrozienne, basée sur le contrôle des rythmes physiques par les rythmes mélodiques, est essentiellement une méthode d'éducation musicale, à réalisations plastico-rythmiques.

Méthode « vivante » qui a tenu ses promesses, son but est moins d'amener l'enfant et l'adolescent à exprimer « extérieurement » les mouvements humains stylisés par la musique que de les rendre capables de créer en eux cette stylisation même — vibration « intérieure » de tout leur être, libéré peu à peu des résistances — contractions corporelles ou autres — qui les empêchent de rejoindre la vie dans son harmonie et de s'unir à elle.

*
* *

C'est en 1905, à Soleure, au Congrès des musiciens suisses que Jacques-Dalcroze, devenu rythmicien, exposa pour la première fois sa méthode, enseignée aujourd'hui dans

(1) L'adjectif « rythmique » devenant substantif.

plus de vingt pays (1) d'Europe et d'Amérique après avoir été fondée à Genève (cours privés), puis adoptée officiellement par le Département de l'Instruction publique (Enseignement primaire).

Et quelles furent les déclarations de Dalcroze, à ce congrès ?

D'abord, qu'il ne s'agit pour lui ni de gymnastique ni de danse, mais de mouvements corporels destinés à stimuler les réactions plus ou moins spontanées des élèves aux rythmes de la vie et de la musique — exercices d'ordre dans le temps et l'espace, exercices d'incitation ou d'inhibition, en vue de l'expression plastique de telle ou telle donnée rythmique. Puis, exercices de sensibilité musicale — phrasé, nuances, développement de l'oreille — conjointement à l'étude des mouvements rythmiques — division du temps, éléments du rythme — exercices d'invention, d'improvisation ou d'interprétation.

(1) Le diplôme de capacité professionnelle peut être obtenu à l'« Institut Jacques-Dalcroze » de Genève, à l'« Institut d'Hellerau » (Dresde), au « Dalcroze Training College » (Londres), à la « Dalcroze School of Music » (New-York), à l'Institut Dalcroze » de Stockholm, etc.

Pour l'obtention des simples diplômes et des certificats, mentionnons les écoles et cours de « rythmique » des pays suivants : France (Paris, Lyon, Strasbourg, Besançon), Belgique (Bruxelles), Hollande (La Haye), Italie (Gênes, Naples), Grèce (Athènes), Yougoslavie (Belgrade), Espagne (Barcelone), Portugal (Lisbonne), Suède (Stockholm, Göteborg), Suisse (Genève, Lausanne, Montreux, Vevey, Neuchâtel, La-Chaux-de-Fonds, Bâle, Berne, Zürich, Winterthur, Fribourg, etc.).

Hes Britanniques (Londres, Cardiff, Cornwall, Newbury, Amersham, Edimbourg, Glasgow, Dundee, Bristol, Manchester, Brighton, Reading, Belfast, Monkseaton, North Shields, etc.).

Ceylan (Bogawantalawa), Japon (Tokio), Égypte (à l'école normale de musique du Caire), Afrique du Sud (Johannesburg, Stillenboch), Australie (Sidney), Chili (Santiago), Canada (Toronto), etc.

Etats-Unis d'Amérique (New-York), Cleveland, Cincinnati, Détroit, Pittsburgh, San-Diégo, Berkeley, Sebring (Floride), etc.

Méthode d'assouplissement de l'appareil neuro-musculaire qui permette de créer, chez l'élève, par collaboration intime du corps et de l'esprit, comme une mentalité rythmique, sous l'influence de la musique. Et Dalcroze se reporte à ses premiers essais, à la difficulté qu'éprouvaient ses premiers élèves à « sentir », dit-il, le dynamisme rythmique de chaque élément musical. « Je commençai par introduire dans mes leçons quelques exercices de marche dirigée que j'improvisais au piano... Comment libérer ces enfants de leur raideur ou de leur timidité, les amener à s'épanouir dans la joie, en les délivrant de leurs entraves?... Comment les rendre vraiment maîtres de leurs mouvements — de leurs facultés motrices, imaginatives et créatrices? »

Ce « sens du rythme musico-plastique », déclare ensuite Dalcroze qui cherche à l'éveiller par sa méthode, tout élève-rythmicien peut l'acquérir s'il possède assez de sensibilité et de compréhension musicales pour reconnaître au passage les changements de tonalités ou d'harmonies — oppositions de contrepoint ou dispositions rythmiques qu'exprimeront ses mouvements et ses gestes — « attitudes de rythmique et non de danse », affirme Dalcroze, successions et combinaisons de gestes dictés par la musique, improvisés « sur la musique » et non à côté d'elle. Et dans quels milieux plus favorables que les « Jardins d'enfants » des écoles privées ou publiques pourrait être initiée cette préparation à l'expression plastique — directe, précise et naturelle — des rythmes musicaux? N'est-ce pas à l'âge où se forment le mieux les habitudes que devraient être provoqués les automatismes indispensables à la dissociation des mouvements, permettant de passer avec souplesse des actions rapides aux actions lentes ou vice-versa, et d'en graduer les nuances?

« Tous ces exercices, demande un congressiste, conviennent-ils uniformément aux enfants de n'importe quel pays? »

« Évidemment non », répond Dalcroze, assez amateur de ces tours d'horizon. (Je l'ai déjà noté à propos des chansons.)

— Les exercices d'incitation, par exemple, n'auraient aucune raison d'être dans des régions comme la Provence, où l'exubérance du langage et des gestes révèle un excès de tempérament.

— Et qu'en est-il, chez nous, de certains enfants nerveux qui souffrent d'un excès d'intellectualisme ?

— Leur état d'innervation musculaire ne s'accommoderait guère des exercices d'inhibition ou de concentration.

Ceux qui sont naturellement musiciens, volontiers expansifs, doivent être éduqués d'une façon « métrique » — ordre et mesure — tandis que d'autres, plus anxieux, ont besoin d'être stimulés.

Et Dalcroze en revient à la première question — celle des divers tempéraments — qu'il envisage sous l'angle des facultés rythmiques.

Enfants scandinaves, par exemple, disciplinés et ordonnés — « métriques », ceux-là — mais manquant de spontanéité, de sensibilité musicale et de dynamisme expressif. Enfants russes, facilement exaltés, au sentiment lyrique intense, mais défiants d'eux-mêmes et vite déprimés. Enfants tchécoslovaques d'un équilibre presque parfait. Et plus au sud, les enfants italiens de Rome, d'une extrême instabilité, à la fois excités, sensibles ou indifférents, au cours d'une même leçon. Les enfants français, souvent « arythmiques », du moins ceux du Centre et du Midi, mais qui parviennent rapidement à régler leurs habitudes motrices. Quant aux petits Genevois, les plus « inhibés » de tous, au dire de Dalcroze, ceux qui suivent régulièrement les cours de rythmique des écoles primaires leur sont redevables — l'expérience l'a prouvé — de plus de souplesse et de « musicalité ».

.....

La moisson ne fait point oublier le temps de semailles. Le bon grain a germé... et Dalcroze se souvient de ses premières recherches. « Je reconnus que l'affinement de l'intelligence musicale ne suffisait pas à assurer cette « musicalité » de mes élèves. Il fallait le doubler d'un état d'équilibre intérieur que rendrait possible le contrôle des réactions nerveuses de l'enfant et de ses réflexes... Persuadé, d'autre part, que dans toute harmonie le rythme vivifie la mesure en même temps que la métrique ordonne le rythme, je cherchais par quels moyens pourraient s'enchaîner les rythmes musicaux et les périodes sonores. »

Et c'est ainsi, explique Dalcroze, que sont apparues, tour à tour, dans ses cours, intimement liées, ses premières expériences d'ordre physiologique, auditif et analytique — ce qui a fait croire, d'abord, à une méthode de culture physique ou esthétique alors qu'il s'agissait d'une éducation musicale, basée sur le sens de la métrique et le sentiment du rythme.

*
* *

Dans un autre congrès, celui de la « Ligue internationale pour l'Éducation nouvelle » (Nice, 1925) Dalcroze nous exposa certains résultats pédagogiques de sa méthode.

« Vingt ans après le congrès de Soleure, il me paraît nécessaire, nous dit-il, de mettre les choses au point de prendre, date et position. » Faut-il que les principes de sa « rythmique », essentiellement musicale, aient été dénaturés ! Son premier volume, intitulé *Gymnastique rythmique* (1906) avait été retiré de librairie et remplacé par sa *Méthode Jacques-Dalcroze*(1)

(1) « *Méthode Jacques-Dalcroze* ».

1. La Rythmique.
 2. Marches rythmiques pour chant et piano.
 3. Gammes et tonalités; phrasé et nuances.
 4. La Plastique animée.
 5. Esquisses rythmiques pour piano.
- Ed. Jobin (Lausanne) et Rouart-Lerolle (Paris).

pour le développement de l'instinct rythmique, du sens auditif et du sentiment tonal.

« L'instinct de vie, déclarait déjà l'auteur dans son premier livre, met l'enfant en possession de moyens physiques que l'éducation moderne ne développe guère d'une manière utile et rationnelle... Les forces vives musculaires, soumises aux influences des centres nerveux, vibrent sans contrôle ni but. » Et plus loin : « Les mouvements instinctifs doivent être réglés par l'intelligence raisonnée et consciente. Le rôle de celle-ci est d'empêcher l'activité instinctive de s'exercer lorsque les mouvements qu'elle provoque sont inutiles. »

Et Dalcroze, toujours persuadé que les habitudes motrices peuvent être créées et coordonnées dès l'âge le plus tendre, nous affirme à nouveau que l'éducateur doit faire apprécier aux enfants les moyens corporels dont ils disposent. « Les centres nerveux, dit-il, doivent devenir les collaborateurs — non seulement les serviteurs — de la volonté raisonnée... Il faut arriver, grâce à une gymnastique spéciale, à garantir à chaque muscle isolé la faculté d'agir — se tendre ou se détendre, comme de rester neutre lorsque son action n'est pas nécessaire à l'ensemble des mouvements. Et l'un des meilleurs moyens d'assurer l'indépendance de chaque mouvement est d'en provoquer la conscience, en l'exerçant simultanément avec d'autres mouvements corporels — mouvements constants — dont il ne doit pas subir l'influence réflexe. Par une action lente exercée sur chaque muscle — tendu ou relâché, avec vigueur ou avec douceur — l'on arrivera à fortifier le sentiment de l'innervation motrice et musculaire. »

C'est sur de tels principes d'ordre psycho-physique, que Dalcroze a fondé sa méthode d'éducation rythmique. *Tout rythme est mouvement. Tout mouvement a besoin d'espace et de temps. Régler et perfectionner les mouvements, c'est développer la mentalité rythmique. Perfectionner la force et la souplesse des muscles,*

en réglant les proportions du temps, c'est développer le sens rythmique ; en réglant les proportions de l'espace (mouvements combinés), c'est développer le sens du rythme plastique.

Possibilité, entrevue par Dalcroze, de réaliser en mouvements des valeurs de durée — ce qui lui permit de renouveler son enseignement du solfège, en demandant à ses jeunes élèves, non plus de mémoriser, mais d'expérimenter — de vivre — leurs premières notions musicales. Et quelle joie pour lui de les voir naître à la vie sonore, à la vie rythmique, autrement qu'en chantant des gammes du bout des lèvres, comme auparavant, sans que les notes y défilent avec leurs valeurs tonales différentes.

D'autre part, ayant dégagé de sa gangue le sens rythmique musculaire, Dalcroze s'aperçut, dès ses premières expériences, que l'essor des mouvements rythmiques naturels était contrarié, chez ses élèves, par des résistances de tous genres. Les muscles ne « jouaient » pas avec la facilité et l'indépendance désirables ; leur gauche n'avait pas l'agilité de leur droite ; mauvaise exécution des mouvements contraires. Il fallait désentraver les gestes en faisant appel à la musique qui nous offre un modèle concret et parfait de l'usage du rythme. A l'image de ses divisions et subdivisions — groupements des valeurs de durée — la gymnastique rythmique crée des groupements de valeurs d'espace que déterminent les gestes. Représentation plastique des rythmes de la musique, y compris les rythmes simultanés (polyrythmie) qui peuvent être interprétés par un même individu, faisant plusieurs mouvements à la fois. Et pour celui qui a pratiqué jusqu'au bout la rythmique dalcrozienne, combien de difficultés tomberont d'avance que doit vaincre le musicien — surtout le chef d'orchestre — dans l'exercice de son art. Exécuter à la fois, au piano, un rythme de la main gauche, et un autre rythme de la main droite ; « entendre ou conduire à l'orchestre des rythmes simultanés et différents », comme

l'écrit Ansermet (1), « maintenir l'égalité d'un mouvement, ménager une accélération ou un ralentissement réguliers, faire succéder brusquement des mouvements qui soient dans des rapports déterminés, concevoir intégralement une œuvre polyphonique ».

« En ce qui concerne l'enfant, nous dit Jacques-Dalcroze, au congrès de Nice, non seulement mes élèves apprennent à dissocier leurs mouvements, mais ils en comprennent la signification, connaissent le point d'appui du geste et ressentent le rythme qu'ils cherchent à réaliser... La différenciation de deux facultés opposées et pourtant complémentaires (je résume ici mes notes) — rapidité de réaction à un ordre reçu ; inhibition instantanée d'un geste en voie d'exécution — permet d'acquérir par automatismes répétés une maîtrise psycho-physique incontestable... Le développement musical étant inséparable de l'étude de la rythmique, l'enfant s'enrichit autant que le lui permettent ses dons naturels. »

« Non seulement certains élèves de Dalcroze apprennent plus rapidement le piano, mais plus facilement aussi à lire ou à écrire, comme en témoignent parents et maîtres... Dans un institut d'enfants anormaux, près de Londres, une fillette n'arrivait pas à compter au delà de 10 ; après deux mois de leçons de rythmique, elle comptait aussi bien qu'un enfant normal... Dans une classe de solfège (2), de tous jeunes enfants accompagnent leur chant de mouvements corporels qu'ils essaient ensuite de reproduire au piano ; « promenades musicales » qu'ils aiment à inventer — sur le clavier — jouant une gamme, d'une main, et un arpège, de l'autre, pour s'initier aux intervalles et aux accords. Fragments de mélodies qu'on leur a chantées et qu'ils jouent en y ajoutant

(1) Chef de l'« Orchestre Romand » (Genève).

(2) M^{lle} Renée Mottier, Fribourg (Suisse).

un rythme ou certains bruits musicaux qu'ils cherchent à imiter, comme ceux de l'orage, de la pluie, du ruisseau. Et ces enfants, ravis de marquer les « nuances » (si l'on a soin de cultiver leur sensibilité), interprètent naturellement ce qu'ils jouent, comme s'ils s'extériorisaient au piano, en racontant leurs petites histoires en musique.»

« Les meilleurs joueurs de notes sont souvent ceux auxquels on a fait découvrir d'abord, par l'instinct, le sens des mélodies. Et comment y parvenir, si ce n'est en stimulant la recherche spontanée du rythme?... Je constate qu'au sortir de l'école, déclare un congressiste, un bon élève sait déchiffrer une suite de notes et les chanter en mesure, mais au détriment du rythme, du sentiment vrai et de l'intelligence profonde... Mon neveu vient de commencer l'étude du piano, nous dit un musicien, après avoir fait deux années de rythmique. Or, je le vois déchiffrer sans peine (ses dons sont ceux de la moyenne) des études que je n'eus pu aborder en mon temps qu'après plusieurs années d'efforts et de répétitions fastidieuses.» Et tant d'autres témoignages sur l'efficacité d'une méthode — la rythmique dalcrozienne — qui s'étend sur tout le domaine de la musique et permet de rendre attrayant même le travail technique élémentaire dont ne peuvent se dispenser les débutants.

*
* *

Au rez-de-chaussée de l'« Institut Jacques-Dalcroze », à Genève (1), une grande salle blanche aux murs nus, avec son long piano dont le clavier est déjà ouvert. Des enfants de tous âges, filles et garçons, vêtus d'un maillot noir, prennent

(1) 44, rue de la Terrassière.

soudain possession de cet espace vide, rythmant leurs premiers pas sur le plancher poli. Et Dalcroze à peine assis, les cordes du piano lui obéissent avant même, semble-t-il, que les doigts du maître aient eu le temps de reconnaître les touches et de leur commander.

Dès les premiers accords, les enfants se donnent d'abord la main, comme s'ils allaient danser une ronde. Puis, la musique devenant plus impérieuse, les mains se lâchent, les bras se lèvent, les pieds frappent le sol, les corps se tendent comme des voiles sous la poussée du vent. (Division et accentuation métriques. Différenciation des diverses mesures par un « frappé » sur le sol, à chaque premier temps. Des gestes des bras accompagnent chaque pas, avec le minimum d'effort musculaire pour les temps faibles. Sur des commandements inopinés, à l'ouïe d'un « hop » (1) énergique, l'enfant doit pouvoir empêcher brusquement un bras de se contracter ou un pied de frapper le sol, ou encore substituer un mouvement de bras à un mouvement des pieds.)

Un simple signal du maître et c'est un ordre nouveau qui s'établit, brusque, inattendu — un sens nouveau qui se crée, comme si les rythmes de la musique et les mouvements du corps se confondaient — s'unissaient — en une seule perception. Et quand les bras se lèvent, au moment où les mains vont lâcher le rythme qui s'envole, celui-ci s'offre de nouveau et repart avec elle, dans une pénétration plus intense.

(Exercices d'inhibition, le rythme musical consistant en mouvements et en arrêt de mouvements.) Deux ou trois élèves que j'ai remarqués hésitaient encore, alors que tous les autres avaient déjà vaincu leurs résistances. Ni leurs pas ni leurs gestes n'étaient encore assez entraînés dans le mouvement commun. Ils luttaient vainement contre eux-mêmes... et

(1) Ces « hops » sont souvent remplacés par des commandements d'ordre musical, soit au piano, soit sur un tambourin.

voici que, tout à coup, ils se sont abandonnés, radieux, aux exigences de la musique, comme s'ils en étaient illuminés. (Savoir s'arrêter à temps — brusquement ou lentement — changer une marche en avant en une marche en arrière, sauter au commandement, se coucher à terre dans un délai très bref — sans contraction inutile — se relever avec le minimum d'effort possible et sans perdre le sentiment de la mesure.)

Une pause de courte durée — quelques bavardages, quelques rires — et la leçon continue. Un rythme de marche, aux quatre temps incisifs — entraînants et joyeux. Et toujours le temps fort revient que marquent les élèves par un pas en avant, en abaissant les bras, d'un geste de décision. (Mouvements unifiés des corps et de la musique.) Après quoi le rythme devient plus riche et plus varié; l'ordre nouveau s'établit, mais le changement est moins brusque. Est-ce parce qu'on s'y attendait que la surprise paraît moins vive? (Réalisations des durées musicales. Décomposition des notes plus longues que les « noires », en des mouvements sur place. Un pas en avant pour la « blanche », plus un mouvement; pour la « blanche pointée » deux mouvements, etc. Décomposition des « noires » en deux pas, trois pas (triolet), quatre pas, etc. Et dans l'exécution de la « syncope » (1) — exercice le plus difficile de la méthode — le pas en avant doit être remplacé subitement par une flexion des jambes ou une surélévation du corps... Transpositions immédiates des rythmes sonores en rythmes plastiques, sans que l'esprit ait le temps d'analyser la musique jouée. Et leur exactitude dépend de la formation du plus grand nombre possible d'automatismes acquis... Dissociation des mouvements, préparatoire aux nuances dynamiques. Contraction de tel muscle d'un bras tandis que le même muscle de l'autre bras reste décontracté.



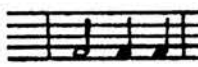

(1) Note émise sur un temps faible et continuée sur un temps fort.

Division du temps, d'une certaine façon, par un membre, et, d'une autre, par un membre différent — par exemple, dans un temps donné, trois mouvements égaux avec les pieds et quatre ou cinq avec les bras (1)... Représentation corporelle des procédés musicaux de développement d'un thème, comme dans la fugue où les compositeurs ne font que doubler ou quadrupler la vitesse ou la lenteur d'un même motif. Arriver à tripler, par exemple, la vitesse ou la lenteur d'un rythme.)

*
* *

Cette grande salle de l'Institut Dalcroze où j'ai pénétré tant de fois... d'emblée se noue un lien presque visible entre cet espace vide qui attend qu'on le remplisse et le piano du maître, ou plutôt la fonction qu'on lui connaît et qu'on évoque sans même le voir.

Déjà les élèves du cours supérieur — jeunes gens et jeunes filles en tunique courte — se sont emparés de cet espace libre pour y dérouler leur longue chaîne vivante, en forme d'ellipse. A les voir vêtus « à l'antique », je pense à cet art du

(1) Pour une mesure à 4 temps, par exemple  avec les pieds, et  avec les bras, ou  avec les bras, et  avec les pieds.

Que de fois, en marchant rapidement, les bras ballants à droite et à gauche — et oscillant régulièrement — nous pouvons observer sur nous-mêmes cette inégalité de temps — de cadence — entre nos pas et nos mouvements de bras.

« De même que peuvent alterner des mesures inégales, écrit Maurice Emmanuel, de même le peuvent des temps inégaux, auxquels une répétition voulue confèrera régularité et symétrie. »

geste et des attitudes, à cette plastique du corps qui s'enseignaient chez les Grecs et dont s'est préoccupé Dalcroze en créant sa rythmique, bien que les incertitudes des savants sur la musique grecque nous permettent seulement de supposer que celle-ci, accompagnant la danse, devait nécessairement diversifier ses rythmes.

Ces élèves que tu vois, me dis-je, se disperser, les yeux fermés, puis revenir, chacun à sa place (espace révélé du dedans... mesuré par le corps... sensation visuelle remplacée par la sensation auditive...), ces adolescents que tu vois frapper sur des tambourins, disposés sur le sol (exercices de dissociation, maîtrise de rythmes différents), il n'est aucune des notes jouées au piano, aucune des variations de rythmes ou de mélodies, qu'ils n'aient saisies, incorporées, puis transposées en gestes conscients et spontanés.

Improvisations de Dalcroze toujours si musicales, chatoyées d'heureux contrepoints, de fines harmonies. Modulations inattendues sur des airs populaires, riches parfois d'expression et d'émotion rythmiques. Pourquoi suis-je si lent à comprendre, m'attardant encore à vouloir séparer les harmonies des rythmes qu'elles entraînent? « Que mes oreilles s'accordent donc avec mes yeux, me dis-je, pour que disparaissent ces hésitations auxquelles s'achoppe mon esprit. Ces jeunes êtres qui courent, s'élancent, se baissent, sans jamais perdre le sentiment de la mesure, ces mains qui sèment des rythmes dans l'espace, ces pieds qui y impriment en traces visibles des mélodies et des chansons, ce sont les notes mêmes de la musique qui se personnifient (1). »

.....

Un arrêt — très long, celui-là — pendant lequel les élèves, attentifs et immobiles, entourent le piano de Dalcroze. Le

(1) H. C. BONIFAS, *La leçon de musique*.

maître parle, explique, donne des conseils. Il précise quelque détail de technique, le fait exécuter tour à tour par deux ou trois élèves. Par ci, par là, une exclamation, une question, une mélodie qui revient... Les exercices des solfège correspondent à ceux de la rythmique. (Division et accentuation métriques. Application à la voix des exercices de concentration et d'inhibition.)

Création de l'audition intérieure des sonorités : l'élève chante une mélodie ou une gamme, puis il cesse de chanter et continue la mélodie « en pensée ».

Audition des harmoniques d'un son : l'élève reconnaît le timbre d'une voix au milieu d'un groupe chantant ou parlant.

Acquisition et combinaison d'automatismes vocaux : l'élève chante une gamme en changeant de rythme, ou chante une série de tierces, de quarts, etc. en changeant d'intervalle.

Application des exercices de rythmique aux réalisations vocales : chaînes de rythmes, c'est-à-dire imitation en canon, mesure par mesure, d'une mélodie chantée par le maître. L'élève chante trois notes, par exemple, pendant que ses bras ou ses pieds font deux, quatre ou cinq mouvements. Il chante une mélodie, puis au commandement, il exécute la double vitesse ou lenteur d'une mesure ou d'un temps.

Contrepoint, polyrythmie et polyphonie : l'élève chante une mélodie tout en effectuant un autre rythme à l'aide des mouvements corporels. Il réalise un canon en « chantant » la 1^o voix, en « frappant dans les mains » la 2^o et en « marchant » la 3^o. Il écoute le double rythme d'une mesure, chante d'abord la voix supérieure, puis l'inférieure. Il écoute une succession d'accords, puis reproduit chaque ligne vocale, etc.

Malgré toute la technique de la méthode dalcrozienne, — d'autres diront : grâce à cette technicité — après les exercices métriques de rythmique ou de solfège, après les exercices d'indépendance des muscles, puis d'expression corporelle des mouvements polyrythmiques de la musique, l'interprétation

personnelle et l'improvisation sont possibles et même de rigueur, d'autant plus, qu'aux yeux de Dalcroze — il l'a mille fois répété — l'enfant aime à imaginer et à créer, et c'est un des torts des programmes scolaires, selon lui, de ne point accorder une place assez grande aux études ayant pour but d'éveiller l'imagination créatrice. « Les meilleures leçons, écrit-il, sont celles où l'on incite l'enfant à improviser... Improviser, c'est créer vite, en allant droit au but, en dépit des résistances... L'individu doit se livrer sans mesure... puis agir « en mesure »... Conception rapide, puis création réfléchie... L'étude de l'improvisation a pour résultat d'harmoniser les qualités de sensibilité et d'ordre, les facultés d'imagination et de construction. »

C'est donc chose normale pour un élève de Dalcroze que d'improviser au piano sur trois ou quatre notes aussi peu harmoniques que possible, jouant à trois temps, d'une main, et à cinq, de l'autre, compliquant encore le jeu en changeant brusquement de temps, de vitesse ou de rythme, à un signal du maître. Chose normale que d'improviser un rythme sur une succession de notes d'égale durée, ou d'improviser une mélodie sur un rythme donné, et de la diriger par les mouvements du corps, en la faisant nuancer par un groupe d'élèves. Idem pour des mélodies à plusieurs voix.

Au piano, Jacques-Dalcroze parle à ses élèves, comme s'il leur disait ce que les mots ne suffisent pas à dévoiler — les mots qui courent après la vie sans toujours l'atteindre ni la saisir, tandis que la musique... « le son que rend une âme » dès que la vie l'effleure... Un maître qui sait, par sa musique, gagner le cœur de ses élèves, se faisant « enfant », avec eux, et joyeux, en ce moment, « pour eux » : « Allons, reprenons ce rythme de cloches que vous aimez ; il résume bien nos efforts et récompensera notre peine. » Et tout le groupe se disperse encore une fois, puis se reforme en chaîne, pieds et bras tendus en avant pour mieux affirmer sa maîtrise de

l'espace. Musique facile et légère qu'improvise Dalcroze avant de jouer tout à l'heure du Mozart, du Chopin ou du Bach. Premier rythme retenu d'abord le long des membres hésitants, puis s'affermissant à mesure que se précise la mélodie...



Et le mouvement se perpétue — sonorités et plasticité — qu'accentue la marche rythmée de ces enfants.

Cloches, sonnez, sonnez à l'unisson

.....

Une âme vibre en vos chansons.



Exercices d'expression musicale — interprétation et improvisation — qui ont pour but d'éveiller le tempérament des élèves, de les faire passer rapidement d'une nuance expressive à une autre. (Rapports immédiats entre la musique extérieure et celle qui chante en chacun de nous, au rythme de nos joies et de nos peines.)

Insouciance et abandon dans les « Petits Riens », de Mozart, que joue Dalcroze à son piano pour mettre naturellement en valeur, dans l'art du groupement, le sentiment musical de ses élèves.

Sur l'air de la « Boîte à Musique », de Séverac, trois jeunes gens se divertissent à faire tourner, en rythmes saccadés, une poupée imaginaire, puis une jeune fille interprète, seule, une « Légende de Prokofieff » — à la limite de la rythmique

et de la danse — une « Neige » de Honegger qu'elle danse « sur la musique » et non « à côté », comme c'est le cas, hélas ! si souvent, au théâtre. Sentiment juste de la mesure dans tout le moelleux de cette danse rythmée, à pas feutrés, rendant bien celui de la neige qui tombe.

Coordination des pas, des gestes et de la musique, *exigée par Dalcroze*, et qui est à la base de toute interprétation personnelle, différant d'un élève à l'autre, comme je l'ai vu dans ce « Prélude » de Chopin, interprété à la fois par deux jeunes filles. Position horizontale de la première, presque couchée, sa tête appuyée sur le bras droit, et ne se relevant qu'au moment le plus pathétique du prélude ; position verticale de la seconde élève, debout tout le temps, les bras en cercle au-dessus de sa tête, et ne se baissant qu'à la fin du morceau, comme pliée sous le poids d'un chagrin.

Et quelle diversité d'attitudes, sinon de gestes, dans l'interprétation moins contrastée peut-être d'une « Fugue » de Bach par cinq élèves de la classe supérieure ! Une seule foulée, par bonds, qui les porte en avant et prolonge leurs pas d'un demi-temps, suivis d'un mouvement de flexion, comme si la musique en passant dans leur corps avait besoin, pour multiplier — pour étendre — ses rythmes, d'un sol aux assises plus larges et plus profondes. Et trois élèves, le corps droit, les bras en avant, se sont emparées d'un nouveau rythme que viennent de maîtriser leurs deux camarades. Et celles-ci s'étant retournées — toujours en mesure — les entraînent dans leur sillage, la tête haute, le corps dressé en arrière, les bras levés et étendus, à gauche et à droite, en un beau geste d'allégresse — hommage rendu à la musique si pure de Bach qu'elles ont senti vibrer en elles.

Je devine combien d'efforts — de dure patience — il a fallu pour en arriver là — à une telle joie sans dissonance. Exercices fixant l'amplitude des mouvements et permettant au corps de passer rapidement d'une nuance expressive à une

autre. Exercices de contrepoint plastique (1) qui n'ont pas la prétention de transformer ces élèves en artistes, mais dont le résultat, après un certain temps d'études, sera la possibilité pour eux de réaliser par le geste, spontanément, rythmes et mesures d'une musique même très complexe.

Et cet accord intime de la musique et du geste — toute émotion rythmique étant émotion d'art — devrait ouvrir à la danse une voie nouvelle, en la ramenant, en somme, à l'« orchestrique » des anciens Grecs que semblent rajeunir, sans aucune préoccupation de théâtre, Dalcroze et ses élèves.

*
* *

Tout n'a-t-il pas son rythme dans la nature et dans la vie? Saisons et marées... Trot des chevaux, vol des oiseaux... Travaux des hommes aux champs ou à l'usine... Mouvements sonores des machines, des pendules, des cloches, harmonisés par Strawinsky, Milhaud, Dalcroze... Rythmes dans le temps ou dans l'espace.

Rythmes de la marche, observés par Dalcroze au cours de ses voyages : « Longues enjambées des Anglais, écrit-il, oscillations des hanches chez les Espagnols... Indolence des Nubiens, grâce calculée des Viennois... Les Hindous glissent sur le sol; les Japonais le piétinent... Quant aux Genevois, ajoute-t-il, non sans malice, leur raideur les fait marcher à pas menus... du moins les Genevois de vieille souche! »

Rapports recherchés par Dalcroze entre les mouvements corporels et le tempérament : « Certains hommes ont toujours les bras fléchis; d'autres les laissent balloter ou les lancent en avant et en arrière. »

(1) Transpositions dans le domaine corporel d'exercices courants de technique musicale (combinaison simultanée de mélodies, etc.).

« Défectuosité première — gaucherie — de nos gestes, avouent les vrais rythmiciens, puis — après deux ans de cours — régularisation de nos rythmes moteurs. » (Art d'enchaîner les mouvements, de les nuancer, de les reprendre en modifiant leur « tempo ».)

Et je pense à ce que Platon disait déjà du rythme : « Expression de l'ordre et de la symétrie qui pénètrent par le corps dans l'âme et lui révèlent son harmonie. »

Et je me rappelle une longue causerie sur un banc de la Treille, à Genève. « Oui, me dit Dalcroze, les Grecs étaient parfaitement conscients de l'importance du rythme dans la vie, dans l'art et dans l'éducation... Qu'on songe aux jeux rythmiques du gynécée, des fêtes dionysiaques et des panathénées. »

.....

— N'est-ce pas en Algérie que vous perçûtes d'abord toutes les valeurs du rythme, en écoutant la musique arabe ?

— Non, c'est en lisant chez moi les fables de La Fontaine.

O dieux hospitaliers! que vois-je ici paraître?

Dit l'animal chassé du paternel logis.

Holà! madame la belette,

Que l'on déloge sans trompette,

Ou je vais avertir tous les rats du pays.

(Deux vers de 12 pieds, deux de 8, un de 12).

.....

Il appelle la mort. Elle vient sans tarder,

Lui demande ce qu'il faut faire.

.....

Le trépas vient tout guérir.

.....

Plutôt souffrir que mourir.

.....

(Vers de 12, 8 et 7 pieds).

.....

Sire, répond l'agneau, que votre Majesté

Ne se mette pas en colère ;

Mais plutôt qu'elle considère

Que je me vas désaltérant,

Dans le courant,

Plus de cent pas au-dessous d'Elle

.....

« Combien l'effet de ces vers de huit pieds, après une série d'alexandrins, me dit Dalcroze, correspond à mon goût, très vif — vous le savez — pour les temps inégaux et les mesures irrégulières. Et ce vers de quatre pieds qui reste alerte, malgré ses mots pesants au cours d'une période de mots légers (1). »

.....

« Cette même variété de métrique, continua-t-il, m'apparut peu de temps après dans la musique d'un orchestre birman, entendu à l'Exposition coloniale de Wembley

(1) En prose, les mêmes rythmes variés furent étudiés par Paul Valéry dans les phrases de Villiers de l'Isle-Adam, ainsi que leurs mesures, leurs sonorités, leurs temps forts et leurs temps faibles.

(Londres), en 1890. Accentuations rythmiques alternées, à cinq et sept temps, que j'eus la chance de retrouver plus tard, en Algérie, dans les sonorités moins cristallines d'un orchestre arabe, lors d'une fête organisée par les Aïssaouahs (1).» Et Dalcroze m'explique que ceux-ci se croient invulnérables quand ils dansent — insensibles aux piqûres, aux morsures, aux blessures — et que leurs danses, extrêmement violentes, sont souvent accompagnées de sauts et contorsions. « Rythmes binaires (2), au nombre très varié de répétitions. Scansion de quatre mesures à deux temps, suivies d'une série de sept ou de onze... J'ai proposé à quelques musiciens de cet orchestre un thème mélodique, rythmé à cinq temps, mais très vite ils sont revenus à la mesure binaire, en se contentant de varier la longueur des périodes.»

Et d'autres essais que vous me racontiez, Dalcroze... Quelle verve était la vôtre, en ce matin d'avril! — je m'en souviens. Discrètement, quelques passants vous saluaient — hommage au chansonnier, déjà populaire, plutôt qu'au rythmicien, encore inconnu. Vos amis, vous disaient préoccupé de questions confuses : « Pluralité des rythmes... dissociation des mouvements... division des temps... » Et je vous voyais souligner vos paroles de dessins dans l'espace, comme pour mieux préciser vos intuitions que l'on prenait pour des chimères. Corrélation des mouvements sous l'influence de la musique... sentiment de la métrique... premiers éléments de votre « gymnastique », d'où sortirait votre « rythmique »... puis cette « plastique animée » que vous avez créée, sans qu'elle soit le but de votre méthode — « plastique musicale » susceptible de nombreuses applications à l'art de la danse et du théâtre.

(1) Confrérie musulmane de l'Afrique du Nord.

(2) ... formés de deux éléments.

*
* * *

Et vous, les premiers rythmiciens — ceux de la première heure — c'était vers 1900 — vous souvient-il de ce groupe de faunes et de nymphes que vous aviez formé pour danser en plein air, un dimanche d'été, sur le gazon d'un beau domaine, près de Genève?

Première démonstration de rythmique plastique, comme s'il plaisait à Dalcroze, si heureux ce jour-là, de recréer par vos pas et vos gestes — impromptu poétique — cette ronde de divinités champêtres, au rythme de son tambourin.

Et vous qui avez « vécu » dans vos leçons tous les éléments du rythme — accents, nuances, « phrasés », silences... — transmis au corps par la musique, n'est-ce pas comme une première initiation à la danse que vous aura offert la rythmique dalcrozienne, sans que vous lui ayez jamais demandé — chose impossible — d'imprégner votre corps de beauté et de grâce, si celui-ci en était dépourvu. Ce que les Anglais ou les Américains appellent « muscular imagination », vous l'aurez au moins acquis, grâce à la rythmique, vous contentant de cette sensation d'attitudes plastiques, si difficiles pour vous à bien extérioriser. Et cette correspondance — fusion intime — entre imagination corporelle et sensibilité musicale vous aura permis, si vous l'avez éprouvée en vous, de mieux comprendre jusqu'à quel point la rythmique peut être profitable à la danse.

.....

C'est Jacques-Dalcroze — ne l'oublions pas — qui a découvert le lien entre rythmes musicaux et rythmes corporels, et qui a restauré du même coup, incidemment, l'union perdue entre les « arts-musique » des anciens Grecs. C'est lui aussi qui, à la lumière de sa découverte, a réagi le premier contre

la fausse danse classique — déjà dénoncée partiellement par Isadora Duncan — contre les « amusettes » des figures de ballet et des poses plastiques, exécutées sans accord avec la musique. « Il suffit, me disait-il, d'entendre ces dames... (les danseuses d'opéra) compter sans relâche aux moindres de leurs pas, pour savoir que rarement s'harmoniseront avec la musique leurs mouvements réglés d'une façon si artificielle. » Et Dalcroze m'explique, en présence de M^{me} Brunet-Lecomte, professeur à son Institut, que la danse d'opéra se base sur certains mouvements corporels dont elle assure l'équilibre extérieur. Exercices techniques de contraction des membres inférieurs ; exercices de virtuosité dont la position initiale — genoux et pieds très « en dehors » — facilite certains sauts et l'équilibre sur les pointes, mais empêche les danseurs — les danseuses — de se mouvoir naturellement dans un « tempo » lent ou modéré. « Il est même très significatif, ajoute M^{me} Brunet, que l'étude des enchaînements de mouvements dans les nuances de la durée ne fasse pas partie de l'enseignement chorégraphique, comme si la danse ne se passait pas dans le temps aussi bien que dans l'espace. »

— D'où me vient ce malaise, demandai-je, éprouvé tant de fois au théâtre ? Est-ce de l'union factice que je discerne entre la musique et la danse, quand s'intercale un ballet dans l'opéra — danse expressive du ballet pantomime ou danse du ballet classique, plus indépendante de la partition musicale ?

— Dites plutôt union naturelle (1), du moins dans la pantomime, et même union parfaite, quand le danseur sait régler

(1) Dans l'art des anciens Grecs danse, musique et drame formaient un tout uni. Il en est de même, aujourd'hui, chez les peuples primitifs.

« L'opéra serait la forme la plus haute de l'art si les divers éléments qui le composent ne se dissociaient pour jouer chacun sa partition propre — de musique, de chant, de danse, etc. »... (Émile Simon).

les rythmes de son corps sur la musique . . . quand son torse, ses bras aussi bien que ses pieds contribuent à mettre en relief, par une plastique vivante, les valeurs musicales.

— N'est-ce pas ce que réalise si bien le ballet russe dans « Petrouschka » et les danses du « Prince Ygor » — interprétations plastiques sur des musiques rapides ?

— Oui, mais que celles-ci deviennent plus lyriques — plus graves et lentes — vous verriez les danseurs maintenir un « tempo » trop vif dans un mouvement ralenti — ce qui fausserait toute harmonie entre la rythmique de l'orchestre et leur danse.

.....

Et se révèle une fois de plus l'importance de la loi dalcrozienne : « Identification des mouvements corporels et des mouvements sonores, dans toutes les nuances du temps. »

« Audition intérieure des rythmes » qui permet à l'élève de Dalcroze, impressionné par la musique, d'en recréer les éléments en lui-même pour les exprimer en attitudes plastiques. Eurythmie toute voisine de la danse — de la danse d'art, se suffisant à elle-même, sans le soutien de la musique — « harmonieuse géométrie dans l'espace » dont parle Valéry dans son « Ame et la Danse ».

Stylisation des rythmes corporels.

Virtuosité du geste que peut faire reflourir au théâtre la rythmique dalcrozienne.

*
* *

Renouvellement de la mise en scène, dans certains théâtres d'avant-garde, et des mouvements scéniques. Premiers essais de Gémier, à l'Odéon, puis de Jacques Copeau au « Vieux-Colombier », de Pitoëff, Dullin, Baty, Barrault et d'autres. Nouveaux programmes du Conservatoire de Paris, réorganisé

en 1946, avec des cours obligatoires d'« expression corporelle » — mimique et rythmique — dans les classes de diction.

« Je considère que la rythmique, telle que l'a créée Dalcroze, et telle qu'il l'enseigne, écrit Charles Dullin, est le mode d'éducation plastique indispensable à la formation des jeunes acteurs. (Décontraction musculaire... mesure et notion du temps... concentration si nécessaire au jeu intérieur.) J'ai vu, poursuit-il, des jeunes gens nerveux et gauches s'assouplir rapidement.» Puis, il ajoute, non sans mélancolie : « Malheureusement, trop de théoriciens se sont emparés de l'œuvre de Dalcroze pour la déformer, trop d'esthètes et de snobs qui prétendent l'enrichir de leurs trouvailles.»

Combien de mauvaises représentations voyons-nous, au théâtre, parce que le metteur en scène a négligé de baser ses effets sur les valeurs du rythme. Le mouvement qui englobe la pièce et conduit chaque acte, équilibrant dans chaque scène le temps accordé aux dialogues et aux tirades, ne faut-il pas, pour des raisons d'harmonie, qu'on en retrouve le rythme « extérieur » dans le déplacement des acteurs, dans leurs pas et leurs gestes ? Bien plus... l'acteur qui parle, qui lève la main, ferme les yeux, etc., n'exprimerait rien s'il n'obéissait à un rythme « intérieur » dont il doit savoir maintenir la continuité, tout au long de son rôle. Et jusqu'aux lignes du décor, plus ou moins stylisé, selon un certain rythme, jusqu'à la gamme de ses couleurs — de ses nuances — tout marquera cette tonalité générale — création d'art — issue des mouvements scéniques.

« Pour moi, écrit Pitoëff, jouer un rôle, fixer une mise en scène, faire jouer les acteurs, dessiner les décors et les costumes, régler les lumières, etc., n'est pas autre chose qu'établir un lien qui raccorde ces éléments divers... Et ce lien, avoue-t-il — aveu qui est un témoignage — je le trouve dans le rythme, tel que me l'ont révélé les cours de

Dalcroze à Genève — sentiment rythmique, dirons-nous plutôt, — qui dort en chacun de nous, sans que nous puissions toujours le préciser. » Fermez les yeux... écoutez le rythme de votre cœur — d'autres diront : le rythme de votre âme — et vous trouverez cette « durée » du temps qui peut devenir un moyen d'expression, comme la « pause » musicale (1). Et c'est ici que Dalcroze intervient en nous communiquant toute l'harmonie du rythme, et seul le corps qui possède cette harmonie est capable de servir l'art scénique.

« Pour moi, je le répète, écrit encore Pitoëff, si j'ai réagi avec d'autres contre la statique du théâtre actuel, c'est que je considère le rythme comme le point de départ et le fondement de toute réalisation scénique. »

*
* * *

D'autre part, dans nos salles d'opéra, la plupart des spectateurs d'aujourd'hui en sont encore à ignorer que le geste dont on rétablirait l'accord intime avec la musique pourrait en décupler la valeur expressive. Quant aux chanteurs d'opéra, habitués aux gestes étudiés — conventionnels — comment voulez-vous qu'ils les remplacent par des gestes naturels paraissant sincères, quand leur corps (ils en ont conscience) ne leur offre que des résistances ? Quels services inappréciables leur rendrait la rythmique ainsi qu'aux musiciens de l'orchestre — surtout les jeunes exécutants, souvent incapables de conserver un « tempo » strictement régulier ou de le varier à leur gré.

Dans nos salles de concert, nombre d'auditeurs ne se doutent guère que tant de jeunes instrumentistes et de chanteurs ignorent les lois de l'harmonie, comme si la langue

(1) ... silence qui équivaut à une mesure.

des sons restait pour eux lettre morte — une langue qu'ils n'entendent point. La rythmique leur apprendrait à mieux distinguer les « tons » des « modes », à déplacer par l'oreille les demi-tons dans l'étude d'une même octave — l'une des trouvailles de Dalcroze (1). Et quelle variété de rythmes — de modes — ils trouveraient dans les chants populaires aux trois « majeurs » et aux trois « mineurs » qu'on trouve aussi dans les chants liturgiques.

Musique vocale collective, enseignée en France au temps de la Renaissance, et qu'a remise en évidence Dalcroze, chansonnier et rythmicien — chant choral... chanson populaire où s'exprime spontanément l'âme d'une région ou d'un pays.

.....

Spectacles lyriques — art lyrique dramatique que peut rénover la rythmique en harmonisant mieux au théâtre attitude, geste et musique. Mise en scène de groupes chantants — groupes de masse — tour à tour légers ou graves — parfois dansants — et le temps reflleurira peut-être où s'exprimera mieux que par les figurants et les choristes d'aujourd'hui la joie ou la douleur d'un peuple.

Et à mesure que la rythmique se répandra dans les écoles et les conservatoires de musique (ce rêve de Dalcroze commence à se réaliser), compositeurs et chefs d'orchestre disposeront d'interprètes plus compréhensifs, en pouvant aussi compter sur un public plus sensible.

.....

Pour des raisons techniques de plastique musicale, Jacques-Dalcroze fut le premier à s'insurger contre les symétries des barres de mesure, et le rythme de ses mélodies — dans ses

(1) Établissement des « tons » par déplacement de la tonique dans les limites de l'octave « ut-ut ».

œuvres symphoniques — se moule de si près sur celui des paroles qu'il semble en traduire, par ses changements constants, les moindres nuances de tons ou d'accents.

Douceur et malice qu'exprimaient déjà les chansons vaudoises ; romantisme sans violence, avec un brin de rêverie, dans le « Poème alpestre » et le « Jeu du Feuillu », représentés en 1896 et 1900, puis dix ans après le « Festival vaudois », dans le spectacle en plein air de la « Fête de Juin » (1914) où rythmiciens et rythmiciennes, pour la première fois, à Genève, se mêlèrent à l'action dramatique (1).

.....

Au parc « Mon Repos », une scène immense construite au bord du lac donne accès à des barques qui lentement viennent de l'autre rive.

Sur le « proscenium », un veilleur de nuit — le récitant — commente des « tableaux vivants » — groupes costumés du Moyen Âge, de la Réforme, de la Révolution — qui symbolisent l'histoire de la cité. Puis il voit se lever l'aube d'un nouveau jour — remise des drapeaux, le 1^{er} juin 1814...

(1) Après la « Fête de Juin », représentée à l'occasion du centenaire genevois (entrée du canton de Genève dans la Confédération suisse), la « Fête de la Jeunesse et de la Joie » (1923), « Notre Pays » (1928) « Joli Jeu des Saisons » (1934), « Genève chante » (1937).

Pour le théâtre, Dalcroze composa de 1883 à 1897 « La Soubrette », « Riquet à la Houppe », « Par les Bois », « Janie », « Sanchoz-Pança », puis en 1906 « Le Bonhomme Jadis », (joué à l'Opéra-Comique de Paris), en 1908 « Les Jumeaux de Bergame ».

Pour le concert, plusieurs « Suites et Poèmes symboliques », trois « Quatuors » à cordes, deux « Concertos » (violon et orchestre), une « Fantaisie pour violon et piano ».

En outre, de la musique de danse pour piano, des « Vocalises » et de « Lieds » qu'il ne faut pas confondre avec les « Chansons » — chansons romandes et chansons enfantines — dont il existe plus de 60 recueils.

débarquement des Confédérés... réunion de Genève à la Suisse — jour de la délivrance...

Entendez-vous dans le lointain ?

.....

Comme en un rêve

Nos maux s'achèvent

Et nos chagrins.

Cent petits bateaux balancent leurs mâts autour de la barque historique — mouvements de l'eau, des mâts, des vagues et des voiles que miment les rythmiciens sur la scène, à l'unisson de la musique.

Quelques enfants entourent un soldat de leurs rondes. Et la chanson des cloches, orchestrée par Dalcroze, se mêle à la joie générale, chantée par le chœur, mimée par les rythmiciens qui en restituent fidèlement la cadence. « Je la suis, je la retrouve et ne puis jamais la perdre, écrit Valéry, et si, les oreilles bouchées, je la regarde, il m'est impossible, tant elle est rythme et musique, de ne pas l'entendre encore. »

.....

Cloches, sonnez...

Le ciel sur nos têtes est libre,

Et quand y planent vos chansons,

C'est l'âme du pays qui vibre.

.....

Sonnez, cloches... sonnez...





Festival genevois... pièce historique... spectacle populaire.

1.500 figurants, 400 chanteurs, 80 danseurs dont vous étiez l'animateur, Dalcroze — compositeur romand — à qui tout un peuple doit l'illusion d'être, aux jours de fête, le créateur de son propre enthousiasme.

.....

« Magicien du rythme », comme vous appelle plus d'un admirateur, du rythme musical, aussi important — dites-vous — que la langue harmonique et le coloris orchestral, avec quel art, en ces journées de juin 1914, vous aurez su, par une ingénieuse adaptation de votre rythmique à la scène, renouveler nos spectacles lyriques !

Et quelle reconnaissance infinie, Dalcroze, vous doivent tant de rythmiciens à qui vous avez permis de « vivre » la musique — par sensation directe, non plus par l'abstraction des sol-fèges — de la sentir vibrer en eux, de leur corps à leur âme !

« O musique, toi que nous créons et toi qui nous recrées ! »

Jean DUPERTUIS.

LE DESTIN DU THÉÂTRE MUSICAL.

C'est un tout petit livre, mais autour duquel s'élèvent beaucoup de discussions, voire des enquêtes. Comme on dit familièrement, « il fait plus de bruit qu'il n'est gros ». Artiste, décorateur de théâtre, original et très versé dans tout ce qui regarde musique et mise en scène, M. André Boll publie, sous le titre *La grande Pitié du Théâtre lyrique*, des réflexions parfois vives, quelquefois contestables, souvent pittoresques, toujours profitables et riches de substance. Remarquez, d'ailleurs, qu'il s'agit de l'état du théâtre lyrique en général plutôt que de telle ou telle scène vouée à la musique. Et je dois dire tout de suite que la valeur des éléments qui composent les « théâtres lyriques nationaux » ne me semble pouvoir être mise en cause. Sans doute, on peut toujours discuter sur la manière de les employer. Mais l'ensemble de voix réunies à l'Opéra, par exemple, ou la qualité de son orchestre sont au-dessus de toute contestation.

De même, il est incontestable que le théâtre musical, en France comme ailleurs, a besoin d'un renouvellement profond. En vérité, il semble, au premier regard, dans une impasse. A cette situation il y a bien des causes, depuis les plus matérielles, jusqu'aux plus purement esthétiques. Ne pouvant tout dire, je me borne à l'essentiel, à ce qui concerne la structure même du drame musical, de l'opéra. Car le grand point, c'est de trouver la forme, le genre qui convient à notre

temps. Brunetière avait raison. Les genres s'épuisent en musique comme en littérature, et Jacques Maritain n'est pas moins bien avisé de nous rappeler que « l'art est saisonnier — changeant — comme la nature », qu'il ne vit que de renouvellements.

On peut estimer que l'opéra proprement dit a disparu depuis trois quarts de siècle au moins. D'ailleurs, dans la longue période de sa floraison, il s'est produit de nombreuses modifications et ce nom commun d'opéra s'applique à des œuvres bien différentes. Une belle distance sépare, sans doute, les opéras de Lulli (les premiers opéras constitués en France), de ces « tragédies en musique », comme on les appelait, ou des opéras-ballets, qui naissent peu après et qui ne sont qu'une variété de l'opéra, au *Faust* de Gounod, en passant par Gluck et par l'opéra « historique » de Meyerbeer et Halévy, sans parler de l'opéra italien et de ses imitations. Mais c'est toujours un drame chanté d'un bout à l'autre, enveloppé, sans interruption, par l'orchestre.

Sur quoi le drame wagnérien, survenant comme un orage, supprime austèrement les ballets (encore que ce soit un fort aimable ornement) et instaure « la mélodie continue », tout en accroissant le rôle d'un bruyant orchestre ; mais il innove peut-être moins qu'on ne le pense (quant à la langue, malgré les clameurs qui l'ont accueillie, elle reste fort traditionnelle) ; et il conserve en tout cas cette musique ininterrompue que nous venons de dire. De son influence, de l'épuisement de l'opéra (était-ce un véritable épuisement ?) et du désir légitime de trouver autre chose, naît enfin le moderne « drame lyrique », où règne despotiquement la déclamation musicale, et qui bannit (ah ! on le regrette, les meilleurs musiciens aujourd'hui le regrettent) les « airs », duos et ensembles bien marqués, au vrai la mélodie pure. Une autre de ses tendances, non moins fâcheuse, est de donner fréquemment dans le réalisme, dans le prosaïsme même, sous prétexte de « faire

vrai». La plupart des révolutions artistiques, même les plus saines, prennent volontiers ce prétexte pour aboutir, d'ailleurs, à de nouvelles conventions : la convention, l'artificiel, par définition, sont essentiels aux arts, cette *création* de l'esprit. Un drame peut-il être vrai, « naturel », quand les acteurs le chantent du lever au baisser du rideau, et il est bien maladroit en tout cas de vouloir chasser de l'opéra cette fantaisie poétique qui fait son pouvoir d'évocation, de suggestion, de rêve : nous en avons tant besoin !

Quoi qu'il en soit, la révolution n'a pas abouti : le règne du drame lyrique n'a été ni long, ni très glorieux, malgré quelques belles œuvres (nous mettons à part, bien entendu, *Pelléas et Mélisande*, qui est au delà, très haut, tout isolé, chef-d'œuvre absolu). Nous voilà bien dans l'impasse. Le drame lyrique agonise... avec une extrême lenteur, car on ne sait par quoi le remplacer (ajoutez que l'usage de la déclamation lyrique a fait perdre la main aux compositeurs qui ont grand'peine à écrire des mélodies de théâtre, à *chanter*). On le sait, parbleu ! on s'agite, on cherche ; mille essais se croisent.

De ce foisonnement de formes nouvelles, constant aux époques de transition, naîtra sans doute, comme dans l'évolution biologique, la forme élue qui se fixera et vivra.

En attendant, les compositeurs se tournent volontiers vers le ballet, effort louable, certes, mais qui n'apporte pas une solution ; ou vers l'opéra-bouffe (qui compte des succès charmants, comme l'impayable *Angélique* d'Ibert). Mais cette solution « petit format », ne résout pas non plus le problème du « grand format », du genre opéra... Toutefois cela donne peut-être une indication. Le vieil opéra-comique, ou l'opérette qui lui a succédé ont toujours conservé, jusque chez l'admirable et si français *Messageur*, qui est tout proche de nous, le mélange du chant et du parler, comme ils gardaient les airs et ensembles bien marqués. André Boll pense que

l'Opéra-comique est né au xviii^e siècle, d'une réaction contre les lenteurs du grand opéra ; les historiens hésiteront à lui donner raison, et ils savent combien de circonstances fortuites extérieures, et de contrainte matérielle, ont joué dans sa création.

Mais, ce qui est vrai, c'est qu'en une existence devenue plus rapide nous avons besoin de drames qui se développent moins lentement et majestueusement. On en verra un témoignage dans ces curieux *opéras-minute* de Darius Milhaud qui, parfois, tel l'*Enlèvement d'Europe*, ne durent, en effet, que huit ou dix minutes, et dans ces intelligents raccourcis des vieilles tragédies (*Antigone, Roméo*) qu'a tentés Jean Cocteau. Boll, à qui je reviens par ce détour, suggère donc que, même dans le grand format (le drame, l'opéra), on unisse le parler, employé pour tout ce qui est action proprement dite, scène vive, narration, avec le chant, réservé aux grands moments de lyrisme, aux épanchements de passion, aux instants de loisir, d'arrêt, où il se développe normalement. Que si le passage du chant au parler semble plus malaisé ici que dans un opéra-comique, on peut user d'intermédiaires, comme le parler sur fond sonore, pareil à une musique de scène (on en peut voir un mélodieux exemple dans tel passage de la *Lakmé* de Delibes, qui ne date pas d'hier).

L'idée, sans être remède pour tous les maux, est à retenir, à étudier. Mais je ne suis pas fort inquiet sur l'avenir du théâtre musical, qui ne peut mourir et qui se transformera une fois de plus. Jusqu'à ce que naisse, glorieuse, la forme nouvelle, jouissons, en cette période agitée, de ce qui peut surgir de beau ou de plaisant, tout en écoutant, bien entendu, les chefs-d'œuvre anciens, qui n'ont pas abdiqué leur force d'enchantement.

Maurice BRILLANT.

TABLE DES MATIÈRES.

POÈMES. — ESSAIS. — ROMANS.

		Pages.
BENDA (Julien),	<i>Des constantes de l'esprit humain sur le plan moral et sur le plan esthétique.</i>	177
BERBERIAN (Manig),	<i>Fuir</i>	331
BOULAD (Gabriel),	<i>Le tour qui n'est pas inscrit dans le livre ou les pastèques et les poissons.</i>	156
CLARY (Robert),	<i>Le médecin de Stuttgart</i>	414
DEHARME (Lise),	<i>L'envers ne vaut pas l'endroit</i>	1
FARNA (Jo),	<i>Noël solitaire</i>	302
—	<i>Travail facile</i>	42
FONTENÉ (Robert),	<i>De l'homme et de l'œuvre d'art contemporaine</i>	62
MENASCE (P. de),	<i>Poésies persanes</i>	130
MONEIN (François),	<i>Mémoires d'un lièvre</i>	281
SARTRE (Jean-Paul),	<i>Prose et langage</i>	87
VALMONT (H.),	<i>L'isthme inconnu</i>	388
VERGNAS (Raymond las),	<i>Problèmes esthétiques. Tour d'ivoire ou engagement</i>	306
VIENNOT (Alberte),	<i>Il fait noir cette nuit</i>	235
VIKENTIEV (V.),	<i>Chronique d'une vie.</i> 93, 208, 311, 425	

ART. — HISTOIRE. — LITTÉRATURE.

AUDIBERT (Raoul),	<i>Le thème du maître d'hôtel</i>	297
BERTELÉ (René),	<i>Où en est la poésie en France</i>	335
BLONDEL (Maurice),	<i>Comment expliquer et résoudre les conflits actuels au sein des États et entre les peuples</i>	267
BRILLANT (Maurice),	<i>Le destin du théâtre musical</i>	526
BROGLIE (Louis de),	<i>La découverte de Neptune et la science moderne</i>	276

		Pages.
COGNIAT (Raymond),	<i>Chronique des arts</i>	77
DEBRÉ (Robert),	<i>L'enfant et la maladie</i>	68
DEGAND (Léon),	<i>Apprendre à voir</i>	241
DESCAVES (Pierre),	<i>Figures et genres littéraires</i>	135
DESTOUCHES (Jean-Louis),	<i>Charles Fabry et l'optique française</i> .	231
DRIOTON (Étienne),	<i>Nouveaux fragments du théâtre égyptien</i>	457
DUPERTUIS (Jean),	<i>Jacques-Dalcroze, chansonnier et rythmicien</i>	359, 495
—	<i>Trompettes pharaoniques</i>	57
GALLOTTI (Jean),	<i>Une transformation du Musée du Louvre</i>	340
JEANSON (Francis),	<i>Chronique littéraire</i>	344
KAMY (Mohamed Ali),	<i>Essais sur l'antique Égypte</i>	4
KEMP (Robert),	<i>Chronique théâtrale</i>	245
LAULAN (Robert),	<i>Edmond About, enfant terrible de l'école d'Athènes</i>	204
—	<i>Trois siècles de vie archéologique française</i>	73
MANEBY (Antoine),	<i>Autour d'un bicentenaire : Vauvenargues ou la philosophie inachevée</i> .	489
MAUREL (Julien),	<i>Paris vient de perdre Léon-Paul Fargue</i>	453
MERLEAU-PONTY (J.),	<i>Problèmes économiques</i>	199
PEUCH (Jacques),	<i>Existentialisme et biologie</i>	48
RÉGNIER (François),	<i>La figure de la composition</i>	271
SOULON (H.),	« Moments d'un captif », d'André Bellivier.....	181
SUDRE (René),	<i>Pierre Curie, le saint de la Société moderne</i>	163
ZAKYTHINOS (D. A.),	<i>Byzance et les Arabes dans leurs rapports intellectuels</i>	375

COMPTES RENDUS.

DUPERTUIS (Jean),	<i>Chronique des livres</i>	168
-------------------	-----------------------------------	-----

• OROSDI-BACK • OROSDI-BACK •

OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK •

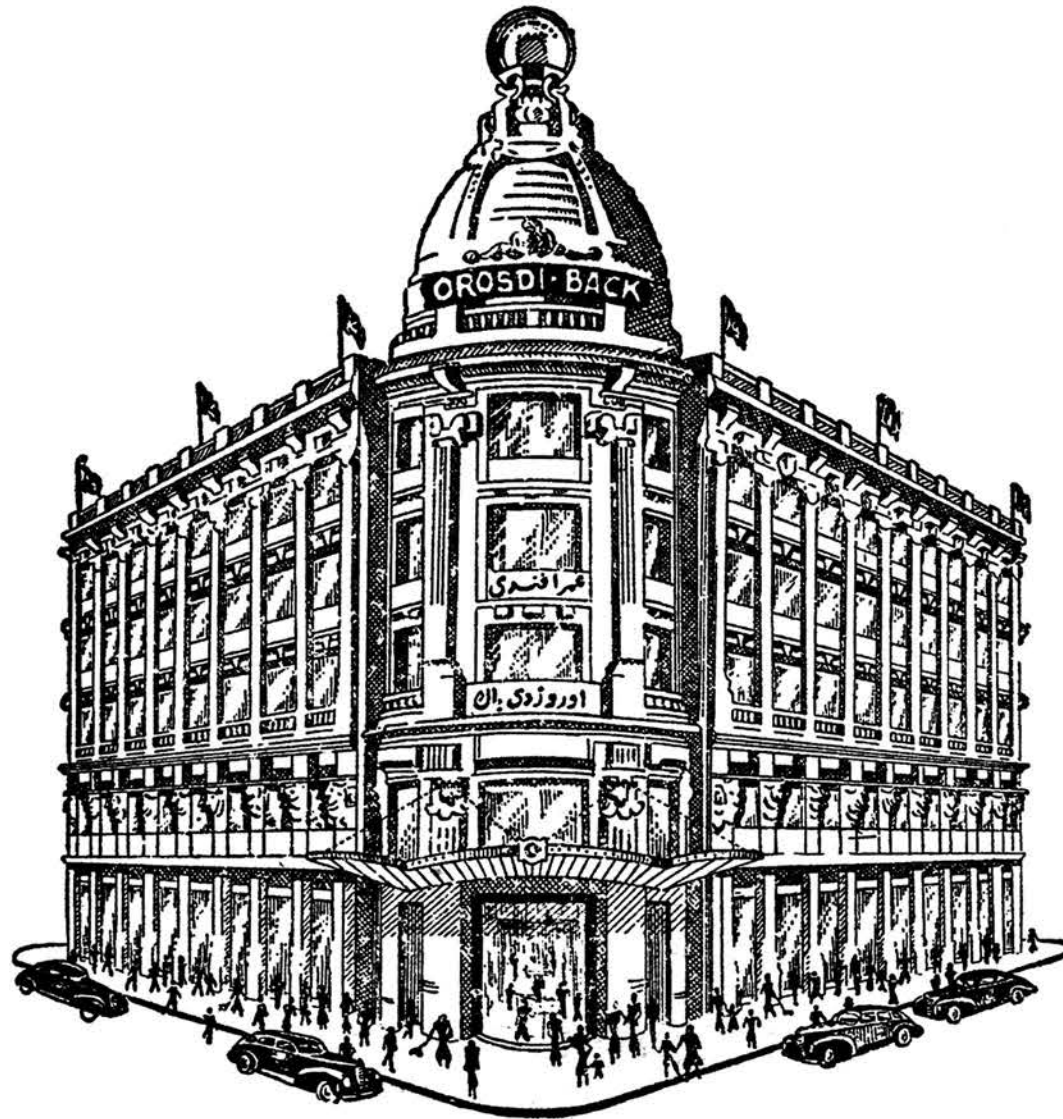
OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK • OROSDI-BACK •

NOUVEAUTÉS

D'HIVER

AUX

ÉTABLISSEMENTS



LE CAIRE

R. C. 302

PORT-SAID



LA
REVUE DU CAIRE

Abonnements pour l'Égypte P. T. 100
pour l'Étranger le port en plus.

On est prié de s'adresser à M. GASTON WIET (5, Rue Adel Abou Bakr — Zamalek — Le Caire), pour tout ce qui concerne la rédaction, et à M. ALEXANDRE PAPADOPOULO (3, Rue Nemr — tél. 41586 — Le Caire), pour tout ce qui concerne l'administration.

LE NUMÉRO : 12 PIASTRES.

N. B. — M. L'ADMINISTRATEUR reçoit tous les jours de 10 h. à 1 h., sauf les samedis et dimanches.