



Le Langage et l'Esprit

Lorsque Ernest Chausson mourut en 1899, à un âge où César Franck, son maître, n'avait encore rien écrit de génial, il laissait une quarantaine d'œuvres dont beaucoup allaient devenir classiques. En effet, il n'est presque plus d'orchestres qui n'aient joué sa *Symphonie en si bémol*, de violonistes qui n'aient dit son *Poème*, de sociétés de musique de chambre qui ne gardent à leur répertoire son *Quatuor avec piano* et son *Concert*, tandis que plusieurs de ses mélodies sont aujourd'hui aussi familières à nos oreilles que des lieder de Schumann ou des chansons de Duparc.

Chausson avait composé, en outre, de la musique de théâtre. Comme tous les artistes de sa génération, il avait acquiescé à l'hérésie de Bayreuth, et cru à la sainteté du drame lyrique. A l'époque où il donnait à ses *Cinq Fantaisies* pour piano seul le numéro d'opus 1, il avait écrit une scène pour soli et chœur de femmes sur un sujet emprunté à l'histoire de *Jeanne d'Arc*. Sa première œuvre symphonique, *Viviane*, suivait de près les *Caprices de Marianne*, précédait de peu *Hélène*, et n'était, elle aussi, que le commentaire d'un épisode dramatique. Sa *symphonie* et son sextuor étaient pareillement encadrés entre *La Tempête* et le *Roi Arthus*, et si ce grand drame en trois actes et six tableaux ne le satisfait pas, ce n'était point qu'il eût renoncé au théâtre. Au contraire, il voulait n'y voir qu'un essai et se promettait de mieux faire.

Cette âme, née pour la méditation, brûlant d'un lyrisme intérieur, repliée sur une souffrance dont elle ne distinguait peut-être pas elle-même les causes, sembla croire plusieurs fois que l'œuvre du musicien doit, pour être bien en place, chanter devant des tréteaux et des toiles peintes. Il fut un de ceux qui favorisèrent le plus la renaissance de la musique pure, mais il se sentait appelé à créer de grandes œuvres de musique de scène. Goethe aurait voulu être peintre et il pensait certains jours qu'il avait gâché sa vie. Nous n'attachons de prix qu'à ce qui nous manque et ce que nous possédons de meilleur est souvent ce que nous avons le moins convoité.

Si Chausson avait tort de ne pas s'adonner tout entier à ce qu'il réussissait le mieux, il avait raison de ne voir dans le *Roi Arthur* qu'une tentative. Elle était honorable sans doute, mais elle n'apportait rien de plus que les drames de Wagner. La formule en était différente et, pour ainsi dire, adaptée à l'esprit français, cependant elle n'était enrichie d'aucune figure nouvelle, et, à beaucoup d'égards, elle paraissait plus pauvre. On y retrouvait une légende trop voisine de celle de *Tristan*. Les personnages, les situations, les décors mêmes appelaient une comparaison qui ne pouvait être à l'avantage de l'auteur français. Les procédés du commentaire musical étaient ceux de la Tétralogie, et il arrivait que l'on cotoyât la réminiscence. Cependant il était évident que Chausson y prouvait ses dons de symphoniste. Il avait allégé sa partition des récits, des symboles et des obscurités. L'air y circulait mieux, la musique s'y sentait plus libre, et le drame apparaissait souvent comme un prétexte à développements symphoniques. On y entendait des chœurs et de longs passages d'orchestre qui, sans nul doute, avaient été conçus par le musicien avant d'être acceptés par le poète. Mais cette indépendance relative ne suffisait pas. Le drame wagnérien, dépouillé de sa mythologie, cesse de toucher au sublime. Il perd en même temps sa richesse et les similitudes extérieures empêchent de bien mesurer des différences peut-être essentielles. En réalité, le drame musical était dans une impasse d'où il ne pouvait sortir qu'en revenant en arrière, ce qui eût semblé une déchéance, ou en s'évadant par un saut dans l'inconnu, au delà des vieilles murailles. Le *Roi Arthur*, quelle qu'en fût la valeur certaine, devait apparaître, aux yeux mêmes de son auteur, comme l'œuvre d'un épigone.

C'est donc ailleurs qu'il faut chercher le vrai mérite d'Ernest Chausson.

L'enquête ne manquera pas d'être instructive : elle aidera à corriger des erreurs d'optique par lesquelles notre appréciation des valeurs est trop souvent faussée. Le « cas Chausson » est capable de porter la querelle parmi les augures. Mais on y verra quelques vérités salutaires réapparaître rajeunies.

Il est sans doute un point où l'on s'accordera facilement, mais pour mieux diverger ensuite : à l'analyse, la langue musicale de Chausson ne présente point d'originalité ; elle se distinguerait plutôt par quelque lourdeur, jointe çà et là à d'évidentes faiblesses. Quand un artiste se crée un langage où ses préférences prennent peu à peu figure de nouvelles lois, on peut s'imaginer qu'il nous enseigne lui-même toutes les recettes magiques. Or, si toute l'âme d'un musicien était enclose dans ses procédés d'expression, on trouverait avec peine où celle de Chausson a élu son asile.

M. Vincent d'Indy écrivait dans la *Tribune de Saint-Gervais*, quelques mois après la mort de son ami, en septembre 1899 : « Une flagrante transformation s'opérait en lui depuis quelques années, et chaque œuvre marquait un pas en avant sur la précédente. » M. Vincent d'Indy, vivant dans l'intimité spirituelle du musicien, anticipait certainement sur l'avenir. Il ne semble pas que cette transformation ait été autre chose que l'affirmation progressive et continue d'une certaine sorte de pensée. Nous ne saisissons point de différences de vocabulaire, de syntaxe ou de style, mais plus ou moins de concentration et d'intensité. Ici même les dates ne nous laissent rien prévoir. Entre l'opus 14, *La Caravane*, et l'opus 37, *La Chanson perpétuelle*, il y a sans doute des différences techniques, mais il n'y a point la découverte d'une nouvelle manière. Celle-ci se fût affirmée aussi dans le *Quatuor inachevé* : or, la dernière œuvre de Chausson n'est qu'une autre confidence de celui qui écrivit le *Poème*, opus 25. D'autre part, le *Quatuor avec piano*, opus 30, paraîtrait le contemporain de la *Symphonie* opus 20, et du *Concert*, opus 21. Quant aux *Mélodies*, qui sont les pages où l'auteur a le mieux élaboré et dépouillé la substance harmonique de son choix, elles ne furent pas écrites vers la fin, mais à toutes les époques de sa vie. On trouve dans les premières des recherches qui n'ont point changé l'orientation de sa musique symphonique.

Il ne nous semble donc pas exact que Chausson ait évolué de façon continue. A diverses reprises, il s'est exprimé avec plus de concision, et sa sobriété, parfois plus austère, atteignit plus haut et plus loin. Mais si l'on n'étudie que les termes et l'agencement de son langage musical, on ne peut pas dire qu'il ait rien « découvert ». Ecrivant après Schumann et avant Debussy, à l'époque où Wagner s'était imposé, où Franck l'avait eu pour disciple, il parlait le langage de son temps. Non seulement il ne fut pas ce qu'on appelle un précurseur, mais il eut moins de prescience, de liberté ingénieuse et de fantaisie inventive que Gabriel Fauré. Parmi les élèves de Franck il ne fut pas non plus celui qui sembla le mieux doué pour voyages de découverte. L'éloquence de son maître était plus serrée, à la fois plus pleine et mieux disciplinée. Vincent d'Indy avait plus de sûreté et de rigueur, Lekeu plus d'audace. Ernest Chausson n' « écrivait » pas mieux que ses contemporains, il n'écrivait pas différemment, il écrivait même moins bien que les meilleurs d'entre eux.

Il abuse des arpèges; souvent il « bourre » avec des trilles ou des trémolos; il se contente d'être exclusivement un « harmoniste »; sous un chant que Beethoven, quatre-vingts ans plus tôt, eût enrichi de plusieurs dessins secondaires, il marque seulement les temps forts par des accords essentiels. Il double les parties avec une ingénuité qui, chez un autre, eût facilement passé pour de l'impuissance. Qu'on lise par exemple le *Concert*. C'est beaucoup moins un sextuor qu'un duo entre le violon principal et le piano renforcé de quelques archets. A l'intérieur du quatuor, les instruments n'ont point de caractère propre : ils se tiennent côte à côte, sur la même ligne, ou, à distance d'octave, sur des lignes parallèles, et chantent de la même voix.

Le *Quatuor avec piano* est, à cet égard, beaucoup mieux équilibré. Pourtant, il n'est pas exempt de faiblesses, voire de pauvretés. Les accords que Franck eût triés avec soin, évitant de faire entendre prématurément celui qui ne devait paraître qu'au terme d'une progression calculée, s'enchaînent avec beaucoup moins de sûreté et de prudence. A la lecture, certains battements syncopés semblent un expédient un peu simple. Le piano, dans ses formules d'accompagnement, ne trace que des arabesques toujours semblables, retenues dans les limites prévues par une harmonie sans ambiguïté. Lorsque Chausson

=====

a trouvé la couleur qui lui convient, il ne juge pas utile d'en rehausser le ton afin de varier la parure d'un dessin qui se répète. Le piano redira, deux lignes plus loin, la phrase même que l'alto vient de terminer, et l'habillera des mêmes nuances.

Les modulations, prises en soi, ne paraissent ni habiles ni originales. C'est pourtant là que l'on trouverait le plus de caractères distinctifs. Les unes sont nettes et éclatantes, les autres se présentent plutôt comme des enchaînements d'accords et des transitions insensibles. Celles-ci semblent se diriger dans une demi-obscurité où elles distinguent mal leur route. On ne sait point quel est leur but : elles repassent aux mêmes lieux, font souvent un détour, un écart vers des tons éloignés et reviennent sur un accord qu'elles auraient pu atteindre en quelques pas. Il semble qu'elles soient entraînées dans ces courses compliquées par une basse qui s'entête trop souvent à des progressions chromatiques et ne souffre pas qu'on la suive de la manière la plus simple. Mais de cette houle continue surgit soudain un éclat de lumière qui installe pour quelques instants une large clarté sur les vagues. Puis celle-ci disparaît à son tour, fait place à des remous chargés d'ombre, à des inquiétudes lourdes. Cependant il se prépare une nouvelle affirmation du jour. Elle se fera, sans fausse honte et sans vanité, par une modulation à la tierce supérieure ou par quinte augmentée, consciente de son rôle et sûre d'elle-même. Les cadences parfaites se posent çà et là : elles donnent le ton, mais sans se prodiguer et leur autorité n'en est que plus grande.

Si toutes ces figures du discours musical n'ont point la rareté d'une élégance aristocratique, ni l'aspect surprenant des peuples étranges, il convient d'ajouter qu'elles se présentent toujours avec une franchise probe, le souci de leur dignité, l'assurance réfléchie de ceux qui ont la conscience délicate et tranquille. Ces arpèges qui courent, sans en sauter un seul, sur tous les degrés d'un accord, portent au-dessus de leurs têtes, comme sur des banderolles déployées, des appoggiatures, des retards, des notes de passage dont ils acceptent et rehaussent la prééminence. On devine en eux une discipline consentie qui n'est ni de la routine, ni de la servilité. Ils se disposent ainsi parce qu'il leur paraît juste et bon d'être de la sorte, parce qu'ils ne font point de cas de la bizarrerie, de l'exotisme et de l'éclat.

Ces cadences parfaites, qui ont ailleurs tant de parentes vulgaires chez qui il est habituel de trancher de tout sur un ton péremptoire, ne parlent qu'à propos et savent envelopper leur franchise de distinction. Elles visent et atteignent à l'essentiel, mais elles y mettent la manière. Ici, la sensible descend sur la tierce; la tonique qu'elle abandonne se trouve reprise par la partie voisine, et le violoncelle, la plaçant à la base, s'y pose aussitôt pour prendre son élan. Le but est touché, un nouveau départ devient possible et la cadence a rempli son rôle sans qu'on puisse lui reprocher de brutalité. Là, après avoir affirmé sans ambages son intention, elle cède la parole à un trait en tierces chromatiques qui fuit vers les hauteurs et va y mettre doucement un accord de sixte où le thème reparait. Deux temps plus tard, l'accord du premier degré se reforme à l'état fondamental et l'on s'aperçoit que la conclusion est venue.

Il en va de même dans l'enchaînement, et la texture de ces accords que des puristes déclareront malhabiles. D'abord cette apparence de gaucherie les préserve toujours de la vulgarité. Si Ernest Chausson n'a pas renouvelé le langage musical, il sut lui donner un accent que l'on n'avait pas encore entendu. Il n'emploie que des accords simples et n'explore pas, comme Debussy allait le faire, les lieux où ils prennent d'autres figures et d'autres positions d'équilibre. Son accord préféré est l'accord de septième. Il l'unit à ses semblables par tous les liens d'exception qui deviennent chez lui de règle et il ne craint pas d'ajuster même leurs renversements par mouvement conjoint. Si l'influence de Wagner sur lui fut manifeste, il ne garde pourtant pas sa prédilection pour la neuvième mineure sans fondamentale, et sa musique prend un tour plus nerveux, une surface plus rugueuse. Mais ses procédés d'écriture ne semblent avoir pour but que d'éviter les tournures prévues. C'est presque un miracle qu'ils y parviennent toujours, avec des moyens dont aucun ne lui est propre. Il y parvient précisément par ces modulations continues et enchevêtrées, qui s'éloignent, se rapprochent, se tourmentent, qui semblent le fait du hasard ou d'un expédient et finissent pourtant par créer un tissu qui, malgré la rudesse de certaines fibres, se prête, dans son ensemble, mieux que tout autre, aux couleurs de la méditation et de la tristesse. C'est ainsi qu'il passe soudain du ton mineur de la tonique au ton mineur de la dominante. Il le fait par un rétablissement en quelques notes, qui, en soi, n'a point d'aisance et

paraîtrait plutôt un effort imposé qu'une intention. De même les fausses relations abondent dans ces enchaînements chromatiques et les résolutions exceptionnelles qui, chez Fauré par exemple, ont la netteté d'un trait de pointe sèche sur une planche de gravure où il n'y aurait rien de trop, donnent à une page de Chausson un air d'inexpérience où certains voudraient voir de la lourdeur et de l'empâtement.

En réalité, il n'y a là que des procédés voulus et efficaces. Chausson n'a jamais eu le souci de l'originalité pour elle-même. Il n'avait pas de coquetterie d'écrivain, et n'a pas connu « les affres du style ». La pensée seule lui importe et il l'exprime de la façon qui lui paraît la plus simple. Il le xprime pour lui-même plutôt que pour autrui. Il hésitait à présenter un manuscrit à un éditeur, quoique la musique fût la raison de sa vie et peut-être parce qu'elle était pleine de sa vie. C'est l'esprit qui compte, et nul ne pourra soutenir que Chausson n'ait pas dit exactement ce qu'il voulait dire. Où l'âme est présente, il ne faut exiger du langage que la fidélité.

Une pensée forte s'habille d'abord avec des vêtements taillés au goût du jour, puis elle fait ensuite sa propre mode. Il arrive aussi qu'elle finisse par ne plus vivre que pour sa toilette. Il est vrai, sans doute, que tous les maîtres ont transformé la langue musicale, mais il est non moins vrai qu'ils commencèrent par s'exprimer dans celle d'autrui. Ceux qui prétendent d'abord tout détruire, finissent par habiter les anciennes maisons. Ils s'y installent tôt ou tard et s'y découvrent une âme du bon vieux temps. L'artiste qui veut créer un style au lieu de mûrir sa pensée, ne sera qu'un orfèvre : l'orfèvrerie est un art mineur.

Chez un musicien la pensée s'exprime d'abord par des mélodies, elle se complète par la mise en œuvre. Chausson fut un admirable inventeur de mélodies et il sut, aussi bien que quiconque, les développer, les combiner et les vêtir. Tous les motifs qu'il a choisis sont décisifs. Aucun n'effleure la banalité, aucun ne semble une richesse d'emprunt. Son imagination musicale a la même sûreté et la même puissance que celle d'un Schumann ou d'un Schubert. S'il compose une œuvre de quatre mouvements, il trouvera pour chacun d'eux un thème caractéristique dont nos mémoires restent hantées. De combien de musiciens faut-il en dire autant ? Le début autoritaire et lyrique

du sextuor, ces trois notes à distance de quinte supérieure, puis de quarte inférieure qui deviennent un chant souple et passionné; la fameuse *Sicilienne*, l'adagio qui enferme tant de désolation entre quelques degrés chromatiques, le finale qui n'est qu'une transformation rythmique de la gamme, voilà quatre « idées » simples, mais simples comme une cellule vivante, mère d'un microcosme. De même le *Quatuor avec piano* : les deux premiers temps développent deux thèmes que l'on ne peut oublier. D'abord une sorte de galop descendant qui bondit de quarte en quarte et remonte à la dominante où il s'apaise; puis cette plainte d'alto, faite d'un arpège, d'un fragment de gamme et d'une retombée, qui a l'ampleur des phrases beethoveniennes mais ne pourrait pas être de Beethoven. Et le *Poème* pour violon et orchestre, la *Caravane*, la *Chanson perpétuelle*, le *Poème de l'Amour et de la Mer*, le *Colibri*, le *Quatuor inachevé*?

Mais Chausson eut en outre le sens de la grandeur. Ses thèmes ne restent pas d'heureuses trouvailles; ils font pour ainsi dire partie d'un ensemble qui se groupe autour d'eux sans effort. L'architecture où ils prennent place est simple, mais vaste; les arêtes en sont nettement marquées par ces cadences et ces retours dont nous avons déjà parlé et qui prennent d'autant plus de relief que la matière même du monument est moins transparente. La ligne de faite s'affirme sans ambiguïté et sans secousses : elle continue et elle prépare. L'œuvre est toujours homogène; souvent elle semble façonnée d'un seul acte de volonté.

Le génie propre de Chausson est fait d'un certain élan auquel se mêle une gravité triste. On dirait que ce sont là termes inconciliables. En effet, il y a en lui une sorte de démonie qui peut aller jusqu'à l'enthousiasme, et, d'autre part, une mélancolie qui semble toucher au désespoir. Ces deux extrêmes qui se côtoient expliqueront peut-être les particularités de son langage. Tantôt il va de l'avant et néglige les détails, attentif seulement à jalonner la route; tantôt il médite, s'arrête, revient, pénètre plus profondément en lui-même. Dans le premier cas, ceux qui prêtent plus d'attention aux vocables qu'à l'esprit, l'accuseront de négligence, et dans le second cas, de lourdeur. Mais celui qui sut exprimer d'une façon durable la générosité d'une âme

ardente et les méditations de la douleur, quelles qu'aient été sa grammaire et sa syntaxe, est de la race des forts.

Qu'on écoute plutôt la *Symphonie en si bémol*.

Elle débute par quelques accords graves. C'est déjà de la majesté. On sent que quelque chose de grand va suivre. Mais il s'y mêle aussi une inquiétude. Puis l'orchestre s'apaise, l'angoisse se desserre; le calme revient, comme une présence auguste. Cette grandeur n'est donc point de l'impassibilité, mais une domination de soi, une volonté et une attente. Les phrases mélodiques, courtes en elles-mêmes, s'enchaînent à leurs développements avec tant de continuité, que nous ne cessons de percevoir leurs sinuosités expressives. Jamais nous n'avons l'impression du morcellement. Au contraire, la mélodie monte, grandit, retombe; elle fléchit, mais elle n'abandonne point l'orchestre aux troubles du chaos et sa loi ne cesse d'ordonner la foule des sons. Majesté et inquiétude, telles sont bien les deux couleurs dominantes. Elles vont se séparer, s'unir, s'opposer. Tous les aspects naîtront d'elles.

L'inquiétude sera tantôt lasse, tantôt brûlante. Parfois elle s'enfle, moins angoissée, s'atténue, s'efface, se fond dans la confiance, même dans l'allégresse. On entend des plaintes, des prières. Il y a là du recueillement et aussi une sorte d'ivresse religieuse. La passion alterne avec le rêve, mais c'est une passion noble, une ferveur spirituelle. Vers la fin du premier morceau, le motif initial reparait aux tubas, trombones et bassons, magnifié par tout l'orchestre. Les sons foisonnent, tout chante. Un enthousiasme mesuré se déploie : on dirait un monde en gestation, une effervescence créatrice où règnent les décisions divines. Car ce n'est pas une fièvre qui s'exaspère et où l'expression dépasse la pensée. Le musicien reste maître, il se domine, se concentre, et le tumulte s'apaise dans la clarté.

S'il est vrai que les mouvements lents soient ceux où l'on reconnaisse le mieux la qualité des âmes, l'adagio de la *Symphonie en si bémol* suffirait à la gloire de Chausson. La grandeur y a quelque chose de tragique. Sur un accompagnement rythmé comme un battement d'artère, les bois cherchent une longue phrase triste. Cependant la mélancolie n'est pas ici de la lassitude : elle est résignée et un peu farouche. On la dirait pénétrée du sentiment de l'irréparable, mais exempte de désolation. Elle n'appelle pas non plus la révolte : elle accepte le destin des hommes qui est de vivre dans le drame.

Un psychologue, amateur de musique comparée et qui chercherait les caractères d'une civilisation, d'une époque ou d'une croyance, montrerait aisément que cette œuvre est d'un esprit chrétien. Elle est faite de mysticisme et de douleur, mais aussi de soumission et de confiance. La plainte des violoncelles, reprise par l'orchestre en tutti, se développe comme une effusion. Le thème initial de la symphonie reparaît dans un crescendo, telle une voix qui implore. Le calme revient avec la prière. Après les tourments de l'inquiétude, l'âme se résigne peut-être à la souffrance, mais garde la conscience d'une dignité.

La finale se déploie dans la magnificence : c'est d'abord un tonnerre maîtrisé, une force latente qui se prépare, une volonté qui se tend. Puis l'effort éclate et réussit. Nulle exagération creuse, la gravité exclut la déclamation.

Par souci de l'unité, Franck et ses élèves ont voulu choisir leurs motifs afin qu'il fût possible de les unis avant de conclure : l'œuvre symphonique se termine comme un cercle régulier qui se ferme. Mais il y a mieux ici qu'un procédé scolastique : le même esprit règne partout. Que le mouvement soit lent ou qu'il soit vif, nous y devinons la même noblesse de cœur. Les sautillés des violons, les notes piquées, effleurées ou brèves gardent un air de majesté comme dans le scherzo du *Quatuor* de Franck. La joie est celle d'un chant de Pâques, sous des voûtes monumentales. La sérénité et la grandeur ne sont pas en dehors de l'inquiétude : elles sont au delà. Ce ne sont pas des élans portés par la témérité ou allégés par l'oubli, mais un consentement, une affirmation, l'allégresse de tenir en soi son univers et sa récompense.

De tous les chefs-d'œuvre de Chausson, la *Symphonie en si bémol* est pourtant celui qui prêterait le plus à la critique ; sa jeunesse et son abondance n'ont pas la concentration, la puissance sobre, la tenue plus sévère ni l'accent profond du *Poème*, de la *Chanson perpétuelle* ou du *Quatuor à cordes*. Mais elle est, elle aussi, portée par un souffle dont l'analyse ne peut rien retenir et qui n'a pas d'autre nom que le génie. Parmi les auditeurs qui ne s'arment pas de surdité préventive, il n'en est aucun qui ne doive se laisser conquérir ; celui-ci préférera le *Concert* pour violon principal et quintette avec piano, l'autre, le *Quatuor en la*, les mélodies ou le *Poème*. Mais comment pourrait-on boudier à la gloire d'un maître qui sut, en quelques années, donner

tant d'œuvres différentes entre lesquelles on hésite, car elles expriment toutes le même esprit?

Car c'est par l'esprit que Chausson fut grand. Inspiré, il se contenta du langage de son époque. Il l'aurait transformé à son tour s'il avait vécu, puisque telle est la loi. Mais il lui suffit tout d'abord. Nulle part on ne le surprend en faiblesse de pensée. Il est également à l'aise, qu'il écrive de courtes mélodies ou de larges compositions symphoniques. Il n'est point une seule de ses œuvres qui n'ait son atmosphère, ce halo spirituel que les notes n'expliquent pas et qui les prolonge au delà d'elles-mêmes. Ici la critique doit s'arrêter : elle n'a plus d'instruments de mesure. Mais c'est aussi là que commence le vrai royaume. Dès lors, qu'importe ce que le « lecteur » aura « vu » ? Les lignes qu'il croyait malhabiles, les contours anguleux ? Que reste-t-il des reproches de Beckmesser le jour de la récompense ? Celui qui « écoute » et ne résiste pas ne songera même point que l'alto double le violoncelle, que le piano frappe des arpèges semblablement disposés, que telle modulation prend indûment la place de telle autre et que la basse repose sur des accords de quarte et sixte.

Il est bon qu'un auteur vienne parfois nous rappeler par son exemple indiscutable que la grammaire n'est pas la poésie et que l'art va plus loin que le style.

MAURICE BOUCHER.

