

A L'ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE

LA MUSIQUE MODERNE

par NADIA BOULANGER

(d'après la Sténographie des Cours)

Mlle Nadia Boulanger commence par fixer en quelques mots les directives de son cours. Délimitant le sujet, elle insiste d'abord sur la relativité de la notion qu'expriment les mots *musique moderne* : « la musique est toujours en évolution, comme la vie est évolution perpétuelle, et il n'y a pas un changement absolu ou une barrière entre l'art d'hier, l'art d'aujourd'hui et l'art de demain; mais une transformation qui se fait petit à petit, d'une manière presque incessante : comme nous vivons au jour le jour, il nous semble parfois que cette transformation est très grande, parce que de vieilles habitudes ont été changées, que nous sommes tous très paresseux, qu'il est beaucoup plus facile de rester sur quelque chose d'acquis que de changer quelque chose à ce que nous avons déjà accepté. »

Les lois de la musique sont, par certains points, permanentes, par d'autres, tout à fait changeantes. Telle découverte existe d'abord à l'état pour ainsi dire accidentel, dont son auteur ne prend pleine conscience qu'après coup. Il ne faut pas accepter toute découverte avec une admiration aveugle. Mais il est indispensable, comme le dit très bien Schoenberg dans la préface de son *Traité d'harmonie* (et, par une curieuse coïncidence, M. G. Rageot dans un récent article du *Temps*, à propos de culture générale), d'exercer sa curiosité, de se garder de la paresse intellectuelle, de ne pas se contenter de demander à la musique un plaisir superficiel, mais d'y chercher aussi les joies supérieures de l'intelligence. La grande pierre d'achoppement, dit en substance Schoenberg, est notre goût du « confort ». « Des hommes cherchent, des hommes essaient de donner un sens nouveau ou renouvelé à la vie; nous devons tenter de les comprendre. Ils sont autour de nous et il est terrible de penser qu'il existe des cas de gens qui sont de très grands artistes, et qui sont tout à fait abandonnés et tout à fait tenus à l'écart de tout, parce qu'ils disent quelque chose de nouveau; on les condamne sans procès, sans les entendre ».

Après ces données générales, Mlle Nadia Boulanger aborde la partie technique de son sujet. Nous reproduirons ici de larges extraits textuels de la sténographie qui en a été prise, en les raccordant par un résumé.

« Les caractéristiques techniques de la musique moderne, comme de toute musique, peuvent se diviser en plusieurs parties : *Elargissement du sens tonal, modifications harmoniques, modifications rythmiques, recherches au point de vue orchestral, déclamation*. Et je ne dirai point *Formes*, parce qu'il semble que les Formes ne changent pas beaucoup. Au travers de l'Histoire de l'Art, elles se modifient un peu, mais c'est pourtant elles qui changent le moins.

Si nous prenons l'élargissement du sens tonal, il faudrait remonter assez loin pour

voir comment le chromatisme est entré dans les gammes diatoniques. Peut-être beaucoup d'entre vous ne savent-ils pas que la musique, sans remonter à l'antiquité, a été basée pendant longtemps sur les modes de l'Eglise. Je ne vous ferai pas un tableau de ces modes parce que vous n'avez qu'à acheter un manuel et à les apprendre; cela nous retarderait trop et c'est inutile. Je vous dirai, tout à l'heure, quels sont les livres que je vous conseille de posséder dans votre bibliothèque sur certains sujets. Ce qui nous importe pour le moment c'est de savoir qu'au XVI^e siècle, des musiciens comme Gesualdo de Venosa, ont retrouvé le principe des gammes grecques, dans lesquelles un des tétracordes pouvait être déplacé et avoir lui-même une de ses notes déplacée. »

(Mlle Nadia Boulanger expose alors le système chromatique des Grecs. Elle insiste, à ce propos, sur la nécessité absolue pour les élèves d'entraîner leur sens auditif, de savoir écouter : des musiciens doivent entendre les notes mieux que des mots.)

« Donc, dans le système grec, il y avait une possibilité de déplacer un des tétracordes et de déplacer une des notes du tétracorde, de un ou deux tétracordes. Cette recherche a amené l'intrusion du chromatisme dans le diatonisme.

C'est au fond l'origine de bien des découvertes tout à fait modernes. La différence est que, dans le chromatisme ajouté à la gamme, un degré altéré modifie une de ses notes, comme on ajouterait un adjectif à un mot (on ne change pas le mot, on lui donne un caractère un peu plus accusé, sans plus). Mais petit à petit, au cours d'évolutions que nous pouvons suivre à travers l'Histoire, ces douze degrés que nous appelons, si nous prenons le mode majeur, *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do*, dans lequel on peut inclure : *do, do dièze, ré, ré dièze, mi, fa, fa dièze*, enfin le chromatisme que vous connaissez, mais le chromatisme qui n'est qu'une modification de la gamme majeure, petit à petit ces degrés sont arrivés à faire partie intégrante de la gamme. Ce que je dis là est un peu compliqué, je le sais, mais il faut accepter ceci : d'une part la réapparition des gammes, et d'autre part, la modification, quelquefois très poussée de la conception des sept degrés uniquement considérés comme vrais, a amené une possibilité de dire *do* et puis (au lieu de dire *do dièze* qui a l'air d'être quelque chose de plus que *do*, un espèce de superlatif) *do* et quelque chose qu'il faudrait ne

plus appeler *do dièze* mais ce qu'on voudra. Cette transformation est commencée chez certains musiciens. Oboukoff, un jeune Russe, a inventé une nouvelle notation. Ce n'est qu'un des aspects des possibilités de transformation, mais un des côtés extrêmement important; si on ne veut pas l'envisager, certains compositeurs sont à peu près impossible à analyser. Scriabine, par exemple, a toujours sa dominante sur la quarte augmentée, mais qui pour lui n'est pas une quarte augmentée; il a son rapport entre : *do, fa dièze, do*. Ce qui amène une division, non pas de deux parties inégales dans la gamme, c'est-à-dire de *do* à *sol*, une quinte, et de *sol* à *do*, une quarte, mais de deux divisions égales. »

(Nécessité d'accepter cela, de ne pas essayer de plier à une commune mesure deux points de vue essentiellement différents. — Importance de la connaissance des différentes gammes, gammes grecques, gammes ecclésiastiques, gammes pentatoniques, pour arriver à saisir d'une part le chromatisme de *Tristan*, qui est, si l'on veut, un diatonisme chromatisé, et de l'autre le chromatisme de Schoenberg, chromatisme pur que d'aucuns ont appelé « atonalité ».)

« Je crois que le meilleur moyen d'appréhender vos gammes tout à fait bien serait de vous astreindre, ayant bien compris les différents tétracordes, à répéter les différentes gammes sur un même degré. Jouer la gamme de *do* majeur en majeur, jouer la gamme de *do* en mineur, ensuite avec le premier mode grec, c'est-à-dire le dorien, et ainsi de suite. Quand vous faites vos gammes il faut un quart de minute pour jouer une petite gamme dorienne, une petite gamme phrygienne, et au bout de six mois vous sauriez toutes vos gammes tout à fait très bien, sans avoir à y réfléchir. »

(Lire si possible le chapitre du *Traité d'Harmonie* de Gevaert qui a trait aux gammes. Gevaert arrive à ceci : l'emploi des différents modes s'étant amalgamés au mode majeur amène à un mode qu'il appelle « mode intégral », gamme majeure empruntant certains degrés principaux des modes les plus employés, et qui est mi-chromatique, mi-diatonique. Pour l'harmonie :)

« Vous avez appris l'harmonie. Vous savez qu'elle est en partie basée sur les intervalles, et que les intervalles sont en partie donnés par les harmoniques naturelles et, en partie, par des modifications apportées à ces harmoniques naturelles pour obtenir les quintes tempérées. C'est-à-dire que nos intervalles ne sont jamais exactement justes au point de vue mathématique.

Je pense que vous connaissez tous la succession de vos harmoniques. Si vous ne la connaissez pas, apprenez-la, vous la trouverez dans des livres. L'harmonie emploie des accords de trois sons qui sont les accords parfaits, ou les accords de quinte diminuée, ou les accords de quinte augmentée, les accords de septième et les accords de neuvième. Les accords de septième et de neuvième qui ont d'abord été employés sont les accords de septième de dominante et de neuvième de dominante. Cela s'explique. Mais il faut admettre que, non seulement il y a des accords de neuvième et de septième de toutes les espèces possibles sur tous les degrés, mais aussi des accords de onzième et des accords de treizième.

De plus, les ornements ont joué un très grand rôle dans l'harmonie, harmonie qu'on ne peut jamais dissocier complètement du contre-point; car les harmonies sont produites souvent par des rencontres de lignes. Dans ces rencontres de lignes, que donnent les différentes voix superposées, vous avez l'emploi au début des « retards », c'est-à-dire une note faisant partie d'un accord et prolongée sur l'accord suivant et se résolvant par mouvement conjoint sur une des notes de l'accord suivant. C'est la première forme de la *dissonance*. Puis, sont venues l'*appoggiature* et les autres formes d'ornements libres. Et enfin, petit à petit, la dissonance dans certains cas est devenue partie intégrante de l'accord. Par exemple, nous verrons chez Debussy, très souvent, l'accord parfait comprendre, en plus des trois notes qui sont la fondamentale, la tierce et la quinte, une sixte et une neuvième qu'on peut appeler *appoggiatures non résolues*. Il est évident que ces appoggiatures jamais résolues donnent à penser; il se passe certainement quelque chose d'un peu particulier; cette sixte et cette neuvième sont des notes qui, petit à petit, se sont ajoutées et font partie de la résonance naturelle de l'accord.

D'autre part, l'emploi des harmoniques se développe de plus en plus. On pourrait dire un peu ridiculement, parce que tous ces genres de classification sont un peu ridicules, que la musique a commencé en employant seulement les sons *un* et *deux*, soit un son auquel s'est plus tard adjoint la quinte.

Cela vous donne les formes de diatonisme et toutes ces formes de musique du début vers lesquelles il paraît que certains compositeurs reviennent en partie. Puis, s'est formé l'accord *majeur*, c'est-à-dire l'accord qui a inclus les harmoniques jusqu'au son *cinq*. Puis, la *septième de dominante*, qui les a inclus jusqu'au son *sept*. Puis, l'accord de *neuvième*, jusqu'au son *onze*, et l'accord de *treizième* jusqu'au son *treize*..., et on pourrait aller un peu plus loin parce qu'il est vraisemblable que, pour bien analyser la musique moderne, il faudrait dans certains cas dépasser l'harmonique *seize* qui, dans les livres, est à peu près la seule jusqu'où on soit arrivé.

Etablir la relation entre les harmonies et les harmoniques est une manière de considérer la question assez commode pour l'esprit, mais que je ne crois pas tout à fait exacte. Cependant elle aide beaucoup la mémoire. Donc, à partir de la neuvième, le nombre de l'harmonique correspond au son de l'accord.

Naturellement, c'est avec les accords qu'intervient en partie la *modulation*, et la modulation est un des points les plus délicats dans toute musique à analyser. Je crois qu'il est extrêmement important de considérer la modulation comme un moment où, étant à l'état de repos, on a déjà admis l'état de mouvement. Vous allez comprendre : Je suis ici, assise, je ne bouge pas ou je bouge pour ce que je fais avec vous; mais rien ne m'empêche de me dire : il est trois heures moins cinq, je vais faire ceci à trois heures et demi. Il faut donc que j'aie pensé un peu en avant pour pouvoir continuer à agir. Eh bien! la modulation est une superposition de l'état dans lequel on se trouve à un état non encore accompli, mais déjà accepté par l'esprit. Je suis en *do majeur*, il y a un moment où tout le monde se dit : « vous êtes en *do majeur* », mais j'ai déjà décidé d'aller en *sol*; donc, *do* est devenu le quatrième degré de *sol*. Je veux aller à New-York, par exemple, en passant par Pékin. J'aime à savoir où je vais et quel chemin je parcours, il faut donc savoir quel est le chemin à prendre pour aller à New-York. Me plaît-il d'y aller directement, ou est-ce que je préfère faire un détour? Commencer par aller à Berlin, ou Marseille? etc. Cette logique là, je vous conseille de l'étudier de très près et je crois qu'il serait intéressant pour vous de l'approfondir en faisant un parallélisme qui va très facilement, entre Bach, Chopin et Ravel, par exemple. L'analyse des degrés est exactement la même, des successions de quintes qui s'enchaînent dans le cycle que vous connaissez, c'est-à-dire si nous allons par les dièses : *do, sol, ré, la, mi, si, fa dièse, do dièse*, qui est enharmonique avec *ré bémol, la bémol, mi bémol, si bémol, fa, do*; ou si nous partons par les bémols, *do, fa*, etc. Si j'ai envie d'aller plus vite, je ne suis pas obligé de faire tout le tour. Je puis trouver des possibilités de lignes coupant mon chemin en deux. Je veux par exemple aller de *do* à *fa dièse*. *Do* se trouve dans l'ordre des quintes la quinte première et *fa dièse* se trouve la quinte qui est juste aux antipodes. En musique il me sera très facile d'aller du pôle nord au pôle sud en passant au travers. Je n'ai qu'à me mettre sur la dominante de *do* et j'ai : *fa, si*. Or, *fa, si* sont enharmoniques de *mi dièse, si*; donc, vous voyez qu'à ce moment-là, cet intervalle *fa, si*, qui est une quarte augmentée, étant enharmoniquement une quinte diminuée, je peux passer de *do* à *fa dièse* immédiatement, et j'attire votre attention sur ceci parce que la musique moderne a employé énormément cette modulation à la quarte augmentée et quelque-

fois, par l'enharmonie de sa dominante, c'est-à-dire de l'intervalle attractif qui, si nous sommes en *do*, fait *fa, si, mi do*, et si nous sommes en *fa dièse* fait *mi dièse, si, fa dièse, la dièse*. »

(Bien connaître ces relations, indispensables à toute analyse musicale. En résumé, aux accords de trois, quatre et cinq sons, se sont ajoutés les accords de six et sept sons; les accords de neuvième, de onzième et de treizième sont employés, avec des tierces majeures ou mineures, sur presque tous les degrés. D'un point de vue plus moderne encore, on admet que la réunion de certains sons dans certains cas engendre une certaine couleur sonore (*Klangfarbe*). Mlle N. B. réserve, quant au présent, cette notion encore mal définie.)

Sur le rythme : « Nous sommes satisfaits quand nous avons péniblement compté, sans grande certitude d'exactitude, un et deux et trois et quatre et... n'est-ce pas? Nous sommes satisfaits avec ces divisions faites en désespoir de cause; si je trouve cela horrible comme système, je l'ai employé moi-même faute de pouvoir faire aller les gens en mesure autrement, même avec tous les efforts. Il y a des gens peu développés au point de vue rythmique et qui ont de telles difficultés que c'est le seul système, quand ce n'est pas le métronome, qui est encore plus triste.

Or, le rythme est une sensation que, physiquement, il faut développer, qui est naturelle chez l'enfant et qu'il suffit de laisser aller. (Lire les livres de J. Dalcroze.) Si vous dites à quelqu'un : « voulez-vous marcher », il marche également, ses mouvements ont presque toujours une durée qui fait qu'un posé est précédé d'un levé et d'un levé qui est correspondant à l'effort qu'il veut donner dans le posé. Or, quand on dit à quelqu'un : « mettez-vous au piano, posez vos mains sur le piano », tout d'un coup il ne sait plus poser les mains, il est perdu... Eh bien! c'est un sens du rythme qui n'est pas assez développé, parce qu'il ne fait pas partie de notre vie naturelle et normale.

Notre système de mesure pendant extrêmement longtemps a été basé sur le principe d'une unité de mesure divisée en parties égales : une ronde divisée en quatre noires, une blanche divisée en deux noires, enfin le principe de la mesure que vous connaissez. Il semble que dans beaucoup de cas la musique moderne procède du système grec. Le système grec avait comme unité la petite valeur, mettons la croche si vous voulez pour préciser, et un rythme était fait de valeurs multipliées, additionnées, répétées. Un groupe comportait quatre unités, ou six, ou dix, ou douze. Il faut accepter cela pour pouvoir comprendre certaines œuvres modernes. Prenons, par exemple Stravinski, — le nom qu'il faut toujours citer quand on parle du mouvement tout à fait actuel, — si vous prenez une œuvre comme *Le Sacre du Printemps*, ou le *Chant Dissident*, et que vous restiez habitué à des mesures égales, vous ne pou-

vez jouer, vous avez un tel malaise à compter trois, cinq, sept, deux, cinq, que vous vous refusez à aller plus loin. Mais, si vous admettez que la croche est la constante et qu'elle va être répétée deux, trois, quatre, cinq fois, etc..., vous n'aurez plus de difficulté, vous partirez d'un mouvement égal, répété un nombre inégal de fois, c'est-à-dire : une fois deux, une fois cinq, une fois trois, une fois onze, peu importe le nombre : c'est une petite unité répétée un nombre de fois variable. Ainsi faisaient les Grecs. Et vous devez tous lire le livre admirable de Maurice Emmanuel, sur l'*Histoire de la Langue musicale*. Lisez le chapitre qu'il donne sur le rythme grec; certains chapitres sont difficiles, mais celui-ci est particulièrement magnifique et accessible à tout le monde. Et si, comme moi malheureusement, vous ne lisez pas le grec, vous serez frappés, en regardant des transcriptions de rythmes grecs, de voir quelle corrélation il y a entre ces rythmes et la musique de Stravinski. Je ne veux pas du tout dire copie, pastiche, je veux dire que ce principe est le même, et non plus le principe de mesures égales divisées avec des valeurs égales.

Dans la musique moderne vous pouvez avoir affaire à un temps de deux unités ou de trois. Si vous avez affaire à un temps et demi, comme dans le *Finale* du Quintette de F. Schmitt, quand il faut ajouter le demi-temps, vous passez un quart d'heure pénible, seulement par manque d'entraînement. Vous pouvez vous offrir l'expérience; prenez le *Chant Dissident*, je serais enchantée que tout le monde puisse m'en parler. Essayez de jouer la main gauche comme elle est rythmée... et la main droite, et vous aurez fait un progrès magnifique au point de vue rythmique. C'est très difficile pour tout le monde : vous avez des mesures inégales. Par exemple, une mesure à trois croches, une mesure à cinq croches et une mesure à trois croches; cela fait donc une pulsation de trois, une pulsation de cinq, et une de trois. Ceci n'empêche pas des rythmes différents de s'inscrire au-dessus de ce rythme. Vous avez : un, deux, trois, un, deux, trois, quatre, cinq, un, deux, trois, cela c'est la pulsation (comme en principe, en ce moment, mon pouls est une chose régulière si je me porte bien); la pulsation est une inflexion du mouvement du corps qui serait un, deux, trois, un, deux, trois, quatre, cinq, un, deux, trois, mais rien ne m'empêche en même temps de faire des accents sur deux et sur quatre parce que je puis sauter sur deux et sur quatre, ou faire un mouvement de la main, avoir une intonation de la voix. C'est ce qui se passe dans la musique de Stravinski; vous avez des superpositions, un contre-point de rythme que vous êtes bien obligés d'admettre comme vous avez admis un contre-point de mélodies. Mais il est vrai qu'il n'est pas tout à fait naturel d'entendre des mélodies l'une sur

l'autre, car il me souvient d'avoir eu un élève qui était un petit bonhomme extraordinaire, qui avait quatre ans et qui jouait déjà du piano très gentiment. J'adore les enfants, et cette leçon était pour moi une très grande joie. Quand il jouait des tas de choses ça allait très bien, mais quand il jouait du Bach il avait un air très sérieux et très ennuyé. Un jour, je lui demandais pourquoi il ne voulait pas jouer telle *Invention* de Bach et il me répondit : « Je n'aime pas que deux personnes parlent en même temps, elles ont l'air de se disputer... » Son oreille n'admettait pas de suivre à la fois deux personnes parlant...

Or, c'est un des privilèges de la musique que de superposer des lignes, mais cela sous-entend et présume une éducation de l'oreille très développée. Il ne faut pas entendre des rythmes, ni des harmonies, ni des mélodies dans le sens vertical, il faut entendre dans le sens horizontal, dans le sens de la ligne, parce que la musique est tout de même faite de phrases. Or, si nous prenons une majorité de cinquante musiciens et que nous leur demandions de nous jouer une « Fugue » de Bach, il arrive qu'à beaucoup d'endroits on ne suit plus une des lignes; quand cela se passe avec Stravinski (nous l'avons tous éprouvé), il se passe à un moment donné des choses bizarres, et on n'en sort pas. Eh bien! il faut admettre que la musique doit être faite de l'audition de lignes superposées dans lesquelles les accords viennent inscrire des accents verticaux, comme une colonne vient donner quelque chose dans une ligne d'architecture; la colonne est parfaitement verticale mais l'ensemble de l'architecture est horizontal. Voulez-vous, bien que je n'aime pas beaucoup les comparaisons, que nous comparions l'accord à la colonne et l'ensemble à l'architecture? »

(Que les recherches rythmique de Stravinski, dans bien des cas, donnent plus d'intérêt à la liberté que J. S. Bach cherchait déjà dans ses fugues. Rappel des récentes *Propositions sur le vers français*, de Paul Claudel, parues dans la *Nouvelle Revue Française*, où l'on trouve, à propos du rythme poétique, d'admirables leçons de composition) :

« Il cite notamment, et c'est vraiment merveilleux comme observation de rythmes, cette pensée de Pascal, que vous connaissez probablement tous par cœur : « L'homme est un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant », et il dit : « Supposez qu'au point de vue rythmique Pascal ait écrit : « L'homme est un roseau mais un roseau pensant. » Cela fait deux rythmes masculins et deux phrases lourdes qui tombent toutes les deux. Mais quand il a inséré dans les deux phrases masculines cette phrase qui, après tout, complète un peu le sens mais est surtout une opposition et un contraste de rythme, et qu'il a dit : le plus faible de la nature; c'est-à-dire une phrase où tous les mots ont des syllabes muettes, il l'a complète-

ment changée, la valeur de ces syllabes appuyées est plus grande. »

(Utilité de ces études littéraires pour mieux comprendre, en musique, ces ponctuations véritables que sont les *silences* et leur valeur dans la construction de la phrase. Il faudrait, au point de vue tant du rythme que de la déclamation, étudier soigneusement les formes du langage, les accents particuliers à chaque idiome, qui sont eux-mêmes sources d'accents rythmiques nouveaux. Noter que les compositeurs modernes adoptent soit une notation extrêmement fidèle des inflexions du langage, soit une stylisation très marquée, comme les peintres stylisent parfois volontairement les formes du corps humain.

Au sujet de l'*orchestre*, noter le développement formidable de la technique instrumentale, partant, de la virtuosité orchestrale. D'autre part, recherche, actuellement, de la pureté des couleurs. Après les ombres et les reflets de l'impressionnisme, on essaie d'arriver à des effets moins fugitifs. On ne mélange pas des instruments, on les prend chacun dans sa vraie couleur; comme on juxtaposerait, en peinture, du rouge, et du bleu, sans ombres de rouge à bleu.

Pour les *formes*, la connaissance des formes classiques suffit à celle des œuvres modernes qui ne les ont pas très profondément modifiées.

Pour approfondir ces notions, se pénétrer d'abord des connaissances indispensables qu'on acquerra dans les traités d'harmonie classiques, le *Traité de Fugue* de Gedalge, le *Traité de Composition* de Vincent d'Indy, l'*Histoire de la Langue Musicale* de Maurice Emmanuel, le *Traité d'Improvisation* de Marcel Dupré. Sur l'évolution de l'harmonie moderne, le petit ouvrage de Casella (*Histoire de l'Harmonie*) et les chapitres de Ch. Koechlin dans l'*Encyclopédie de la Musique*.

Les cours suivants aborderont l'étude de diverses personnalités contemporaines. En quoi consiste exactement leur génie, c'est assez difficile à déterminer. Sans doute en ce qu'elles ont exprimé la beauté d'une manière nouvelle.)

« Car nous revenons à notre point de départ : l'art ne peut pas vivre de redites, l'art a des périodes comme la vie a des périodes. Un système vit un certain temps, après quoi, sans être devenu mauvais, il est fatigué. Un autre vient qui, généralement, prend sa source à un autre point de l'histoire du passé et développe cet autre point. Aujourd'hui tout le monde est contre Wagner et beaucoup de gens contre Debussy. Qu'est-ce que ça veut dire « être contre »? C'est qu'un artiste est obligé de lutter beaucoup pour trouver sa vérité. S'il se laisse absorber par des personnalités aussi grandes et dévoratrices que les très grands, il est perdu. Quand le jeune Debussy est allé à Bayreuth il aimait beaucoup Wagner, il l'admirait énormément, mais il a compris que lui-même ne pouvait pas s'exprimer dans ce langage là et résolument il a pris un autre chemin.

C'est ce qui doit toujours se passer. Les hommes ont vu une chose, ils vont tous dans un même chemin; il faut dire une chose nouvelle, ils abandonnent ce qui avait déjà été exprimé d'une manière magnifique et ils prennent une autre voie. »

(A suivre.)