



La Musique et les ressemblances générales *

V

DE LA VARIATION



U me demanderai en commençant pourquoi les musiciens de jadis ont eu l'idée de varier une phrase au lieu de s'en tenir à un simple *Da capo*. Cela m'offrira l'occasion de redire ce que je disais un jour à une personne qui se plaignait des longueurs propres au genre symphonique et en particulier des « reprises » : les *Da capo* sont dans la musique parce qu'avant d'y être la nature nous les a mis dans l'âme.

En effet, la répétition est assez souvent une source de plaisir. Or tout plaisir veut durer. Mais comment prolonger un plaisir qui est, de sa nature, chose uniquement temporelle et donc nullement spatiale ? En le renou-

* Voir le numéro du 1^{er} Juillet.

velant. De là, une nécessité qui est, parmi les plaisirs esthétiques, essentielle aux plaisirs instantanés. On sait d'ailleurs que les gourmets, quand un plat leur est agréable, demandent à y revenir en raison du caractère fugitif des plaisirs propres au goût. La fugacité est donc commune aux sensations du goût et, plus essentiellement encore peut-être, aux sensations de l'ouïe. De là est née l'habitude des reprises sensationnelles et sentimentales, dans l'âme, d'abord, et, après l'âme, dans cette sœur de l'âme qui a reçu de l'imagination mythique des Grecs le nom de Melpomène, déesse ou muse de l'art musical.

Quant à la raison psychologique de la variation, j'y vois un effet lointain d'une loi essentielle à l'âme qui est, selon Leibnitz, la tendance à passer d'une perception à une autre, objet constant de ce désir que l'auteur du troisième livre de *l'Éthique* identifiait à l'essence de l'âme.

Ainsi pourrait se vérifier ce qu'il m'est arrivé de dire dans une de mes leçons en Sorbonne que, de tous les plaisirs esthétiques, le plaisir musical est celui où la nature générale de la fonction affective, à laquelle convient le plus complètement et le plus essentiellement le nom de plaisir, atteint au sommet de son acte. Le plaisir musical dépasse en énergie les autres plaisirs issus de l'activité esthétique. Il participe de l'intensité et de la qualité. L'intensité, chacun le sait, différencie l'ordre intellectuel et l'ordre sensible. Dans l'ordre sensible la qualité est le caractère spécifique qui distingue, par exemple, un son d'une couleur. Enfin il est un troisième caractère que je comparerai au « timbre » et dont l'analogie se rencontre partout où s'exerce l'activité sensorielle. La qualité dont je parle, et dont la source se cherche encore, individualise en quelque sorte la sensation alors que la qualité la *spécialise*. Un *ré* diffère d'un *ut* et, quelle que soit l'intensité de sa résonance, le degré de l'échelle sonore sur lequel l'oreille lui assigne sa place n'en est pas affecté. Le son *ré* émis par une trompette, un trombone, un violon, une flûte, procurera toujours au sens de l'ouïe une sensation qualitativement constante (pourvu, cela va sans dire, que ce *ré* soit celui de la même octave). Quant au timbre, il individualise si bien la sensation, qu'on a beau, parfois, se servir du même instrument pour la faire renaître, on désespère d'y réussir. En effet le timbre est une

propriété du son qui varie avec les instruments auxquels on s'adresse. Mais selon les circonstances de temps, de lieu, selon l'humeur de l'exécutant ou du virtuose, selon le degré de docilité des doigts à cette humeur, le son varie au point de me permettre de différencier celui que j'entendis hier et celui que je viens d'entendre. Je me souviens par exemple de Risler au piano pendant l'andante de l'*Appassionata* ; il atteint à des effets de sonorité lointaine d'une si rare venue, que l'espoir d'en réentendre de pareils, même sous les doigts du même artiste, m'apparaît, au moment où j'écris, un espoir fragile.

Dans la vie d'un grand artiste, tout le monde sait d'ailleurs qu'il est des bonnes fortunes d'exécution impossibles à retrouver. Or, ou ce que je viens de constater ne signifie rien, ou il signifie que la qualité désignée sous le nom de timbre, si difficile à définir qu'on la suppose, comporte des variétés en nombre infini. La mémoire affective, heureusement, enregistre ces variétés et nous permet d'attribuer au timbre un privilège véritablement unique : celui d'individualiser une sensation musicale jusqu'à lui interdire de renaître. Gardons-nous de croire qu'il s'agisse ici d'un phénomène réservé à l'ordre de la musique. Toutes les sensations peuvent revenir et par conséquent se faire reconnaître. Mais c'est précisément parce qu'on les reconnaît qu'on les compare. De là viennent les regrets dont s'accompagne une sensation quelconque quand nous la sentons réfractaire à notre rappel. C'est elle que nous attendons et celle qui vient à sa place nous déçoit par je ne sais quel signe d'altération impossible, tout à la fois, à définir et à effacer. Le plaisir est donc aussi fugitif que l'instant au moment où il le traverse, et la sensibilité, dont les lois sont parfois implacablement rigoureuses, malgré la variabilité, soi-disant proverbiale de la nature affective, est sujette en son cours à des variations dont il est impossible de prévoir à l'avance la nature, l'intensité et le moment. Je n'avais donc pas tort le jour où je disais que, par ses caractères généraux, la musique est en son essence analogue au plaisir dont elle exprime, avec une rare énergie, les traits les plus généraux et les plus constants.

S'il en est ainsi de tous les genres, dans lesquels se différencie l'art

du musicien, celui de la variation a toute chance d'être l'un des premiers. D'abord la musique, ayant le temps pour milieu, ne peut naître que dans la durée ; elle n'offre avec l'étendue que des rapports assez indirects, lointains et décidément contestables. Non seulement la musique est chose essentiellement et exclusivement temporelle, mais on doit aller jusqu'à dire que l'atome sonore ne peut vivre que d'une vie instantanée. Otez la mémoire à l'homme, vous ne lui enlevez pas le cri, mais vous lui enlevez les moyens de s'exprimer verbalement et de chanter. Il est donc, sinon impossible, du moins assez difficile de reproduire avec exactitude, note pour note, un thème antérieurement dessiné par l'imagination. La variation s'y glisse en contrebande, malgré l'effort de l'esprit pour lui refuser une place. Constatez dès lors cette imperfection décidément essentielle, congénitale même ; faites plus, légalisez cette imperfection et vous aurez créé la variation en érigeant, pour ainsi dire, en état normal, un état d'apparence pathologique. Reste à savoir de combien de manières on peut varier un thème, de telle sorte qu'il soit à la fois méconnaissable et reconnaissable. En effet si on ne reconnaît pas l'air, il n'y a plus variation. Si on le reconnaît trop, il n'y en a point davantage. Comment s'y prendre, dira-t-on, pour assurer la naissance d'un genre musical qui, tel un cheval piaffant d'impatience, ne demande qu'à naître et s'en voit refuser les moyens ? Comment est-il possible de parvenir à réaliser presque en même temps, et presque par un même mouvement, un même geste et le contraire de ce geste ?

Je constaterai d'abord que la difficulté, si grande qu'on l'imagine, n'est pas de celles qui arrêtent les compositeurs, puisque la variation est un genre où il n'est pas de musicien qui ne s'y exerce. Non seulement on se plaît à varier un thème populaire consacré par le succès, mais l'on prend plaisir à traiter une phrase qui vous est venue à la pensée et, par conséquent, est entièrement vôtre, comme si elle était née ailleurs que dans votre imagination. Mozart et Beethoven ont traité certains thèmes de leurs sonates en les soumettant, une fois exposés sous leur forme initiale, à une suite de variations échelonnées avec ordre et méthode, et respectivement indépendantes. Chacune des variations ne doit pour ainsi

dire rien à sa précédente. Chacune d'elles, d'autre part, est comme un écho plus ou moins fidèle de la pensée génératrice. Il y a là un fait d'expérience esthétique dont la psychologie de l'invention musicale peut tirer un curieux profit. Rien n'y saurait souligner avec plus de force à quel point l'esprit de contingence se donne libre carrière chaque fois que l'homme travaille à réaliser un possible sur lequel son imagination s'est momentanément arrêtée. Elle s'y est arrêtée. Elle ne s'y est pas fixée. Au contraire, on dirait qu'après avoir dessiné une phrase, en la réduisant à l'expression la plus simple, la pensée se divertit à la revêtir chaque fois d'une étoffe nouvelle. C'est bien, en effet, ce qui a lieu. L'imagination, par l'effort variateur (qu'on me passe ce barbarisme), une fois l'idée exposée, tente de s'en affranchir pour en explorer les possibilités adjacentes et manifester ainsi le genre de travail propre à l'artiste. Travail qu'un disciple d'Aristote rattacherait à l'ordre « poétique » et distinguerait de l'ordre « pratique ».

L'artiste diffère profondément de l'agent moral. L'agent moral, une fois le choix de l'acte accompli et l'acte réalisé, a selon la profonde et inoubliable parole du philosophe Jules Lequier, créé un mode de l'être et par conséquent un mode de l'irréparable. Dans le champ de l'art où pourtant on réalise, l'œuvre par laquelle se traduit l'activité propre de l'artiste n'entraîne aucun irréparable. Les remords de l'artiste ne ressemblent en rien à ceux du coupable. Dans l'art, il n'est que des repentirs ; repentirs toujours possibles et qui ont pour sanction des œuvres nouvelles. Chez le musicien la variation est le témoignage de ce genre de repentir. Ainsi, tandis que dans l'ordre moral, le remords équivaut à un renouvellement du fond de l'âme et par suite à une renaissance spirituelle, dans la sphère de l'art, c'est-à-dire de la pure imagination, le repentir aboutit à un enrichissement du monde possible, l'artiste se remettant à l'œuvre sans porter, sur ce qu'il a déjà fait, une main éventuellement maladroite. Tandis que le libre arbitre enchaîne notre avenir moral par les conséquences des actes libres dont il nous faut sentir inévitablement le poids, le genre de liberté dont jouit l'artiste lui permet de déconcerter les prévisions d'une critique trop pressée de lui tracer son itinéraire.

On sait d'ailleurs à quel degré l'esprit de contingence appelle l'esprit de discontinuité. L'artiste, comme le disait J. Lachelier, aime les lignes courbes et flexibles autant qu'il plaît aux savants de s'attacher aux lignes droites et rigides, symbole de la nécessité.

Si, maintenant, on étudie de près l'art de la variation chez Beethoven, on peut, à l'exemple du septuor, sur lequel j'ai déjà appelé l'attention, en adjoindre deux autres : l'un me sera fourni par la sonate op. 57, l'autre par l'*Appassionata*. Dans la sonate en *fa mineur*, l'andante dont le ton est celui de *ré bémol majeur* décèle un parti pris on ne saurait plus digne de remarque : le parti pris de réduire la pensée musicale à ses articulations essentielles. Il y a là, en effet, trois thèmes dépouillés de tout élément accessoire. La pensée musicale s'y meut pour ainsi dire en ligne droite comme s'il s'agissait de construire un schème et non plus de dessiner une forme. Si j'osais pousser la comparaison jusqu'au bout je dirais que Beethoven a quitté le crayon pour le ciseau, afin de sculpter ce que l'imagination lui dicte au lieu de le dessiner comme à son habitude. Je me trouve insensiblement conduit devant un problème dont l'intérêt porte plus loin que la psychologie du musicien et s'étend à la psychologie toute entière. Il s'agit de savoir si la fonction d'abstraire ne peut s'exercer sur une matière sensible sans cesser d'avoir droit au nom d'abstraction. Dans les cas soumis à notre présent examen on serait tenté d'investir l'esprit musical d'un pouvoir apte à simplifier une forme sonore sans annuler sa nature sensible. A parler franc, je n'y vois rien d'impossible ; et ce qui me donne raison, c'est que si la variation d'un thème et ce thème sont l'un et l'autre de l'ordre sensible, puisque mon oreille les perçoit tous deux, il est, entre la variation et le thème, une différence qu'il faut bien exprimer en termes adéquats. Les mots d'*abstrait* et de *concret* ne vont-ils pas dès lors se rencontrer inévitablement sous ma plume, en dépit de l'hérésie psychologique imminente ? Il ne faut pas en effet reculer devant l'hérésie. Elle n'est d'ailleurs qu'apparente, car à prendre les mots « abstrait » et « concret » au pied de la lettre, il n'en résulte nullement que l'abstrait se confonde avec le pur intelligible, et le concret avec le sensible. L'abstrait c'est ce que l'on détache et

isole. Le concret c'est ce que l'on réunit pour en former un ensemble.

Il n'est par suite entre l'objet désigné par les deux adjectifs qu'une différence de degrés. Aussi bien si l'on se reporte aux thèmes destinés à une variation future, on remarquera que le musicien les a soigneusement préparés à leur destination. J'en atteste le thème de l'œuvre 57 et celui de l'*andante* en *ré bémol* supposant, l'un et l'autre, un travail d'analyse postérieur à une phrase dont le dessin a précédé, si même il n'est point de cette phrase plusieurs esquisses. Au cas où mes souvenirs seraient exacts, le thème de la sonate op. 57 aurait inspiré à Beethoven un nombre de variations dont les esquisses ont été conservées. En les étudiant une à une on arriverait, dit-on, à les mettre en ordre. Beethoven travaillait donc avec soin les phrases, en apparence improvisées. Et quand il se réservait d'en faire sortir des variations, c'est qu'il les avait soigneusement, oserais-je dire, abritées sous le thème générateur. Voilà qui permet au problème de l'invention musicale d'exercer avec fruit la réflexion du psychologue. Quand je travaillais au *Musicien-poète Richard Wagner*, je posais le problème ou plutôt je l'effleurais en évitant de m'engager dans un labyrinthe. Le labyrinthe subsiste toujours à mon sens, et il ne prendra fin qu'au moment où se rencontrera un musicien de génie capable de se regarder travailler. Ce musicien n'est pas encore venu et il y a de bonnes raisons pour que cette venue n'ait jamais lieu. En attendant, un fait paraît bien se dégager des réflexions présentes : c'est le fait, immédiatement antérieur à l'exécution, d'une préméditation abstraite et générale se traduisant, non plus par un effort silencieux mais par une esquisse dont les traces sonores entrent dans la mémoire et provisoirement s'y coordonnent. Ainsi se justifierait le terme « d'entendement musical » dont il m'est arrivé de souhaiter l'emploi. Mais voici que l'intérêt du problème semble tout à coup s'accroître.

Songez au célèbre mot de Sainte-Beuve : « Admirable, là où il achève, Pascal l'est encore davantage là où il est interrompu. » Maintenant relisez le profond chapitre sur Pascal, dans les *Précurseurs de Nietzsche* de Charles Andler : ne vous apparaîtra-t-il pas que Nietzsche a su reconnaître, lui aussi, chez Pascal, un art de s'arrêter à temps et d'être aussi heureux dans

le choix des moments où il va poser la plume que dans celui des instants où il va la prendre ? Or je ne suis pas sûr que Beethoven n'ait déployé dans l'invention d'un thème quand il se réservait de le varier, un effort analogue à celui de l'écrivain s'arrêtant délibérément devant l'inachevé, non parce que les idées lui manquent mais parce que sa subconscience lui fait apparaître une multitude de possibles en fermentation. Il y aurait ainsi chez l'écrivain et chez le compositeur, surtout s'il est un grand maître, un art d'exercer la volonté d'arrêt singulièrement profitable aux bonheurs d'invention.

L'art de la variation commence, on vient de le voir, non au moment où l'on s'essaie à ourler ou à broder sur un thème préconçu, mais dès que l'on pose les premières assises du futur travail. Si ce que je viens d'affirmer éveille des doutes, j'espère les dissiper en invitant le lecteur à une étude attentive des trois thèmes pris pour exemple. Je lui accorderai que le thème du septuor est empreint d'une aisance qui touche à la grâce. Il voudra bien m'accorder en retour que le tracé presque rectiligne des premières mesures autorise l'impression d'inachèvement que Beethoven ne craint pas de faire naître et qu'il accentuera dans la deuxième phrase du thème. Dans cette phrase les accords de septième mineure alternent avec les accords parfaits. Point de phrase à proprement parler, mais une base harmonique destinée à recevoir un complément. On songe ici, presque malgré soi, au poète qui, n'ayant pas trouvé la rime, lui ménage une place. On pourrait encore comparer ce genre de travail à celui d'un peintre disposant les couleurs sur sa palette dans leur ordre d'emploi. Quant à l'*andante* de l'*Appassionata*, il éveille l'impression d'une attitude générale de recueillement ; mais la phrase musicale y est aussi délibérément maintenue à l'état d'esquisse.

VI

J'imagine que personne n'hésitera à reconnaître dans le rapport de la variation au thème un type de ressemblance générale à peu près accompli. Il importe, croyons-nous, en ce moment, de soulever un problème assez

analogue au problème déjà posé par nous : celui de l'espace musical. Tout en accordant à Schopenhauer que Kant a éludé la question dans son *Esthétique transcendantale*, je me demanderai à mon tour si Schopenhauer n'a pas brusqué la solution du problème en oubliant le rôle que joue chez l'auditeur ce que j'ai appelé ailleurs « les tendances spatiales. » Quand j'écoute une des variations du septuor ne m'arrive-t-il d'entendre que la variation ? Ne m'arrive-t-il pas de percevoir « en même temps » le thème initial ? Or l'espace n'a-t-il rien à faire ici et peut-il y avoir une impression de simultanéité sans ébauche d'images ou de tendances à l'imagination spatiale. Quand je me figure sous la variation entendre le thème initial, ne fais-je là qu'une métaphore ? J'en suis encore à me le demander. Mais plus je m'interroge, plus le problème de l'espace musical a bien des chances de n'être pas un problème imaginaire.

A ce problème s'en ajoute un autre qui lui est adjacent et que j'appellerai le problème de l'audition abstraite. Il va de soi que reconnaître un thème sous sa variation c'est faire preuve d'intelligence musicale au premier chef. Ici l'on ne peut vraiment pas prétendre que cette audition soit affaire d'oreille ; le jugement se mêle à la perception et l'on s'exprimerait inexactement si l'on attribuait le fait de reconnaissance, qui s'éprouve, à la sensibilité seule. L'activité conceptuelle y est en exercice et c'est le jugement qu'il faut en rendre responsable. Le chant intérieur que des images de source sensible accompagnent (autrement le nom de chant intérieur lui serait indûment attribué) est, convenons-en, un fait psychologique assez mal étudié et sur lequel les psychologues musiciens ne sont pas tous d'accord. J'ai réfléchi, pour ma part, non seulement au phénomène, mais encore aux dissentiments dont il n'a pas cessé d'être l'occasion. Ces dissentiments dureront, j'en ai peur, en raison de la difficulté invincible qui rend le chant intérieur inobservable. Il faut croire sur parole ce que les autres nous en disent ou renoncer à en parler. Or parmi ceux qui en parlent et même qui en parlent avec une indiscutable connaissance de cause, j'en sais plus d'un qui considère le chant intérieur comme accessible à l'oreille, encore que très faiblement. Mon expérience ne leur donne pas raison. Ce que j'appellerais, moi, chant intérieur, ne

serait pas autre chose que l'image « remémorée » mais non sentie d'une perception musicale antérieure. — On m'objectera peut-être, et je m'y attends, que je fais intervenir la mémoire ; l'on ajoutera que j'ai tort, mettant ainsi les compositeurs dans l'impossibilité de préméditer une forme nouvelle entièrement inédite. A quoi je répliquerai que si on la détaille, son caractère d'entièrement inédit ne tardera pas à s'effacer. Pour appuyer mon interprétation j'invoquerai l'expérience, accessible à chacun de nous, du langage verbal et l'influence de la mémoire des mots sur la facilité d'élocution. La méthode qui me semble convenir, pour ne rien dire de plus, aux questions de psychologie musicale, s'éclaire assez aisément ici. Prise dans sa généralité, cette méthode consiste d'abord : à constater l'origine commune de la parole et du chant ; à inférer en second lieu l'analogie des phénomènes qui soulignent ces deux fonctions ; à conclure de ce qui peut s'affirmer de la parole intérieure tout ce qui est éventuellement affirmable du chant intérieur. Peut-on dire, par exemple que si l'on parle sa pensée, on chante intérieurement l'air auquel on pense ? Et, si on le peut, ne laisse-t-on pas échapper un certain nombre de faits (positifs ou négatifs) de nature, au cas où on les soumettrait à une observation plus attentive et plus fréquemment renouvelée, à exiger entre les deux ordres de faits une différenciation sensible ? Je laisserai dès lors la question ouverte et j'inviterai les psychologues, amis de la musique, à la méditer consciencieusement à nouveau. A l'ordre du jour il y a trente ans, la question garde encore tout son intérêt. On sait la distinction des physiologistes psychologues entre le type moteur, le type visuel et le type auditif. Que signifie chacun de ces termes ? Il donne à entendre que chez l'un dominant les images motrices, chez l'autre les images visuelles ou sonores. Les images qui dominent pendant l'activité de la parole intérieure varient donc selon les individus et l'on peut dire qu'elles impriment un caractère à peu près constant à la manière dont chacun de nous parle sa pensée quand il ne l'exprime pas tout haut. On pense dès lors, tantôt comme si l'on écrivait, et des images graphiques peuplent notre chant visuel ; tantôt comme si l'on écoutait ce que l'on dit, et pourtant nul bruit de parole ne frappe nos oreilles, etc... Là n'est point le centre d'in-

térêt du problème. Il apparaît quand se pose la question de savoir dans quelle mesure l'activité musculaire se mêle au travail de l'imagination ; alors, si, d'une part, le problème se complique, de l'autre, on aperçoit l'importance des ramifications par lesquelles il touche à la philosophie générale. On sait la théorie célèbre de Ch. Renouvier sur le vertige mental. On connaît aussi les idées favorites d'Alfred Fouillée qui ont assuré le renom de la riche doctrine dite des *Idées Forces*. Cette doctrine nous fait voir, dans chaque pensée qui traverse l'esprit, l'équivalent d'une énergie motrice. Toute idée tend à se traduire en mouvement. La théorie de Renouvier sur le vertige mental aboutit à des résultats analogues. Le vertige dont le philosophe nous parle ici est appelé mental parce qu'il ne donne lieu à aucun mouvement des membres. Reste à expliquer le plus important des deux termes : celui de vertige. Le vertige physique fait tomber ses victimes, en dépit de la solidité du sol sur lequel les pieds reposent ; la chute est l'effet d'une sorte de fascination due à l'attraction du vide. L'obsession croissante de ce vide et l'effroi progressivement incoercible a rendu la chute fatale. Voilà pour le vertige physique. Voici pour le vertige mental : une idée, à force de se maintenir fixe, prend graduellement possession de tout le champ de l'esprit. L'esprit en vient à ne faire plus qu'un avec cette idée obsédante. En fin de compte cette idée réalise son objet. Entre la thèse de Renouvier et la théorie de Fouillée on aperçoit aisément un lien. Toutefois, ce qui chez Renouvier est phénomène d'exception, par suite, accident, devient chez Fouillée l'expression d'une loi. En vertu de cette loi il est presque impossible qu'une idée ne tende pas à la réalisation, par suite, à sa réalisation externe si l'objet de cette idée est d'ordre sensible. Dans l'espèce toute phrase musicale, à laquelle on pense, se traduit, en raison de la théorie des idées forces, par un mouvement de l'organe vocal. Penser au clair de la lune c'est le chanter intérieurement. Il y a plus : c'est tendre à le chanter extérieurement. A cela j'objecterai que chaque fois que je pense à la *Symphonie pastorale*, il me semble qu'un orchestre me la fait entendre. Or entre le chant intérieur et l'imagination symphonique il y a bien quelque distance. On a peine à charger le chant intérieur d'une tâche aussi multiple que celle d'un orchestre

en plein travail d'exécution. En ce moment je pense au final du IV^e acte des *Huguenots* au moment où la bénédiction des poignards bat son plein. J'ai l'impression de réentendre l'orchestre tout entier, d'une part les trombones qui font rage, de l'autre les contre-basses prêtant main-forte aux trombones ; enfin, au plus haut degré de l'échelle musicale, les deux flûtes, la petite et la grande, répétant le dessin des trombones et des contre-basses, comme si elles voulaient le parodier. Pendant ce travail de l'imagination reproductrice il ne me semble pas que mon organe vocal se soit mis en frais. Tout s'est passé dans la conscience et pas ailleurs. Ajouterai-je que si mon observation est inexacte, elle ne résulte aucunement d'idées préconçues. Je me souviens de l'ingénieuse définition de mon ami très regretté J. Delbeuf : « La parole est un geste sonore » ; d'où il suivrait, d'après le philosophe de Liège, que la parole intérieure est un geste muet, un geste cependant. Je ne puis me ranger à son avis. Je tiens donc la parole intérieure pour un phénomène exclusivement psychologique et je ne me rends pas aux raisons élevées par les physiologistes du temps présent contre la théorie de Victor Egger. Si, comme le voulait Victor Egger, le son est frère de l'âme, rien ne saurait l'empêcher de naître et de mourir dans la seule durée.

LIONEL DAURIAC.

