

le Courrier Musical



29
Rue Tronchet
PARIS

Le
Numero
Cl. Numès-Wais, Florence. OF. 75

M^{me} WURMSER-DELCOURT

la réputée virtuose de
Harpe chromatique

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

Portraits : *Mme L. WURMSER-DELCOURT*
M. Camille ERLANGER

Supplément musical : *Etude sur des modulations chromatiques*, de M. LÉO SACHS

<i>Le Bilatéral</i>	JEAN D'UDINE.
<i>A travers la Presse</i>	M. ABEILLE.
<i>Les Premières :</i>	
<i>Les Girondins, à la Gaîté-Lyrique</i>	VICTOR DEBAY.
<i>L'Aube Rouge, au Théâtre des Arts de Rouen</i>	PIERRE-HENRI.
<i>Le Courrier Dramatique</i>	PAUL DE STECKLIN.
<i>Les Grands Concerts</i>	JEAN D'UDINE.
<i>Mme L. Wurmser-Delcourt</i>	S. E.
<i>La Quinzaine :</i>	
Concerts Séchiari, Société Nationale de Musique.	
<i>Salle Erard</i> : M. V. Warner, Mlle Chevalet.	
<i>Salle Pleyel</i> : Mlle Lénars et M. Joseph Bizet, Trio Baillet-Talluel-Clément.	
<i>Salles diverses</i> : La Musique de chambre, Le Salon des Musiciens français, M. Engel et Mme Bathori, Concerts Chaigneau, Œuvres de M. E. Sjögren, MM. Robert Krettly-Jean Bedetti, Société Frédéric Chopin.	
Le Mouvement musical en Province et à l'Étranger :	
<i>Lettre de Bruxelles</i> (fin).....	MAURICE GEORGES
<i>Correspondances de</i> : NANTES, POITIERS, TOULOUSE, TROYES, GENÈVE.	
<i>Concerts annoncés.</i>	
<i>Echos et Nouvelles diverses.</i> — <i>Bibliographie.</i>	
<i>La Mode à travers les Arts</i>	JAN DE LA TOUR.

Le Directeur du Courrier Musical reçoit les Lundi,
Mercredi et Vendredi, de deux heures à quatre heures.

Notre Supplément musical

(Réservé à nos Abonnés)

Quiconque s'intéresse à la musique connaît M. Léo Sachs. Aussi nous paraît-il superflu de présenter à nos lecteurs l'auteur de tant d'œuvres qui, brillamment exécutées par les meilleurs interprètes, ont obtenu auprès de nombreux publics, et tant en France qu'à l'étranger, l'accueil le plus flatteur et le plus chaleureux.

L'Etude sur des modulations chromatiques que nous faisons paraître aujourd'hui est d'une écriture souple et élégante, très harmonieuse de ligne. Cette pièce de piano aux modulations chatoyantes et onduleuses reste toujours musicale et claire, malgré les apparentes complications du style. Elle est de conception très moderne, mais d'un modernisme qui ne se contente pas d'user de procédés d'un emploi facile et qui attache à la valeur de la pensée, au souci du dessin mélodique, toute l'importance qui convient.

Le Bilatéral

Lettre ouverte à M. Albert Bertelin



MONSIEUR et cher Confrère, dans le dernier numéro du *Courrier Musical*, vous avez écrit, sur **l'Art de la Danse**, un article fort intéressant, qui se termine par une gerbe de compliments à mon adresse et par l'expression, fort aimable, de l'espoir que vous fondez sur mon enseignement, pour la rénovation et le développement de la danse musicale.

De ces éloges que vous voulez bien me décerner, j'accepte volontiers une petite part pour mes élèves et pour moi. Nous mettons, en effet, tout notre cœur et toute notre bonne volonté à tirer le meilleur parti possible de la *Gymnastique rythmique* et à traduire, dans le langage du mouvement corporel, avec le plus profond respect pour la pensée de leurs auteurs, les compositions qui nous tentent. Mais laissez-moi (ce n'est qu'un geste de pure équité) reporter sur Jaques-Dalcroze la plus grande partie des sentiments admiratifs que vous voulez bien me témoigner, car je ne suis qu'un disciple, mettons, si vous le voulez, un apôtre ardent de mon maître de Dresde. Tout ce que je puis faire, c'est de propager de mon mieux en France, avec autant d'ardeur que lui, s'il se peut, et le génie en moins, ce qu'il m'a appris pendant que j'ai travaillé sous son admirable direction. Ne m'attribuez pas le ridicule de croire que j'ai inventé la *Gymnastique rythmique* ; j'ai seulement le mérite d'y avoir cru le premier en France, et c'est déjà quelque chose, car vous autres, musiciens, vous eussiez mis probablement pas mal de temps à vous y décider !

Les rôles respectifs de l'inventeur de cette méthode et de son prophète étant nettement délimités, je me sens plus à l'aise pour accepter vos compliments qui me flattent, et l'expression de votre confiance en moi, qui me touche encore davantage et que je compte bien ne pas décevoir.

Pourtant laissez-moi vous dire, cher Monsieur, que, malgré vos éloges, votre article ne me satisfait pas entièrement. Est-ce parce que vous écrivez : « Personnelle-

ment, j'avoue n'avoir que très peu de confiance dans la gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze, au point de vue pédagogique » ? Mon Dieu ! cette phrase, en soi, n'est pas de nature à me troubler. Vous comprenez bien que mon expérience de plusieurs années ne saurait être ébranlée par une impression « personnelle », même émanant d'un bon esprit comme vous, mais dénuée de tout argument pratique. Vous n'avez pas *fail* « personnellement » de gymnastique rythmique, vous n'avez même pas suivi mes cours, vous n'êtes pas apte à juger de la valeur d'un système qui est tout d'expérience individuelle. Je sais les résultats que j'obtiens, et vos raisonnements, quels qu'ils soient, ne peuvent prévaloir contre les faits dont je suis fort. Si vous doutez de mes affirmations, venez voir mes élèves aux leçons. Je vous sais trop artiste et trop honnête homme pour nier longtemps que ces enfants ont non seulement une *imagination* rythmique plus vive que la plupart des compositeurs contemporains, mais encore une *intelligence* rythmique autrement sûre et rapide que la vôtre.

Si la phrase de votre article, que je viens de rapporter n'était qu'une boutade de votre esprit, vous la retireriez donc bien vite devant l'évidence. Mais, au fond, elle exprime, j'en suis sûr, une conviction sentimentale, profondément ancrée en vous, sur les rapports et la valeur réciproques de la Musique et de la Danse. Et c'est ce qui me désole, parce que, cette opinion, presque tous les musiciens contemporains la partagent avec vous ; elle est terriblement stérilisante, elle entache d'erreur votre article tout entier, qui veut m'être sympathique et ne l'est qu'à demi, et parce qu'étant sentimentale, votre croyance ne cédera facilement ni devant des faits, ni devant des raisons.

Tout votre article, synthétisé dans ses derniers paragraphes, revient en effet à dire : « Il y a un lien fatal, nécessaire, méconnu par la chorégraphie classique, entre la musique et la danse. La musique a des droits sur la danse et celle-ci des devoirs envers la musique. » D'accord, cher monsieur Bertelin, d'accord ! Mais ce n'est pas d'un contrat unilatéral, c'est d'un contrat bilatéral qu'il s'agit entre les deux arts. Si j'admets volontiers votre proposition, à vous d'admettre également la deuxième partie du traité : « De son côté la danse a des droits sur la musique et celle-ci des devoirs envers la danse. » Vous protestez ?... Oui, oui ; votre purisme musical s'alarme de cette situation. Vous ne voulez, pour votre inspiration, aucune entrave, aucun esclavage. Prenez garde que cette peur de gêner la liberté, d'amoindrir l'indépendance de votre art ne soit une attitude anarchique vis-à-vis de la vie, et qu'en croyant repousser des chaînes, vous ne refusiez simplement le bienfaisant appui de lois sages, naturelles et fertilisantes...

Mais allons doucement !...

Vais-je me faire le défenseur d'une forme d'art — la Danse classique — qui vous paraît « vraiment inférieure » ? J'en tombe d'accord avec vous, la danse de ballet (aussi bien d'ailleurs celle des ballets russes (1) que celle de l'Opéra de Paris) est *actuellement* une forme d'art inférieure. Mais est-ce de sa faute ? Est-ce surtout de la faute des danseurs et des chorégraphes, dont vous reconnaissez, comme moi, la merveilleuse habileté technique ? Puisque vous avez prononcé le nom de Mlle Zambelli, croyez-vous qu'on puisse mieux danser qu'elle ?...

Vais-je donc défendre ces danseurs contre vous, amateur de spectacles artistiques, et contre ma propre impression ? Ah ! que non point ! Mais contre les véritables coupables d'une déchéance navrante, assurément ! je veux dire contre vous, messieurs les compositeurs de ballets, seuls responsables de l'état de choses actuel.

(1) Les danseurs russes ont seulement sur les nôtres l'avantage d'interpréter souvent de la musique beaucoup plus plastique que la nôtre, écrite par des compositeurs moins abstraits, et plus riches de rythmes, parce que plus directement en contact avec la nature.

Vous avez été fort gentil pour moi, mon cher confrère, et je ne vais pas l'être pour les musiciens. Je crois pourtant ne pouvoir mieux leur marquer ma reconnaissance pour la sympathie qu'ils ne cessent de me témoigner qu'en disant tout ce qui me semble la vérité dans ces délicates matières.

Qu'est-ce d'abord que la *Danse* ?

Je n'ai pas la prétention, je vous prie de le croire, de vous donner la définition de cet art, sur lequel je n'ai encore, je l'avoue, depuis tant d'années que j'y pense constamment, que des lumières confuses. Je ne sais même pas au juste ce que c'est que le *Rythme*. Naguère, j'avais cru en trouver une définition parfaite, en disant qu'il est « la résultante de rapports entre des phénomènes de durée et des phénomènes d'intensité », définition que j'ai démolie moi-même, en constatant depuis que les phénomènes de durée peuvent être rythmiques, même sans accentuations, s'ils sont soumis à des accélérations périodiques, comme, par exemple, les mouvements des corps célestes.

Cependant, pour mieux nous entendre, nous pouvons dire approximativement que, *par rapport à la musique*, et c'est le point de vue qui nous intéresse, la danse est l'art de représenter par des mouvements corporels les séries de rythmes, créés par les sons dans le domaine musical. Nous sommes d'accord, vous et moi (et c'est en quoi nous différons des chorégraphes classiques) que ces mouvements corporels, pour être éloquentes ou même simplement justes, doivent traduire en *durée* (vitesse : *adagio*, *allegro*... et nuances de vitesse : *accelerando*, *ritenuto*... ; valeurs : rondes, blanches, noires, croches, etc...), en *intensité* (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*, etc...) et en *cohésion* (*staccato*, *legato*, *piqué*, *louré*, etc...), toutes les nuances de durée, d'intensité et de cohésion de la musique. Vous admettez aussi, cher Monsieur, que la culture du mouvement corporel, que la « gymnastique », en fonction de ces modalités musicales, peut perfectionner à l'infini notre sens de la durée, de l'équilibre, de l'énergie et de l'harmonie des attitudes segmentaires. Il est vrai que, par un étrange sentiment de sauvegarde musicale, vous niez la réciprocité du phénomène, réciprocité cependant nécessaire, car, en physique, tous les phénomènes de causalité sont forcément réversibles. Vous niez *a priori* que le perfectionnement du sens des nuances motrices influe sur le perfectionnement du sens des nuances musicales. Vous me rappelez les physiciens qui, dans mon enfance, peu de temps après l'invention des dynamos, contestaient la possibilité du transport de la force par l'électricité, conséquence fatale d'une réversibilité identique.

Je ne défends pas ici une méthode et n'y insiste point. Mais je défends les droits d'un art, qui, antérieur à la musique de peut-être plusieurs milliers de siècles, a créé tous les rythmes de celle-ci et a bien quelque droit de lui dire, du moins quand il s'agit des mouvements humains, quels sont les rythmes naturels, logiques, expressifs et qui ne saurait être condamné à servir aveuglément les inventions abstraites, nées d'imaginaires dépourvues de tout sentiment plastique.

Or c'est précisément ce qui s'est passé pour la danse classique. Au début, les auteurs de ballets ont écrit des pavaues, des passacailles, des sarabandes, des menuets, des gavottes, des rigaudons et des chacons, dont la mesure, la coupe, la carrure (sinon toutes les valeurs successives) étaient rigoureusement calquées sur la série de gestes stéréotypés, qui devaient se dérouler pendant chacune de ces danses. Il y avait entre les figures des danses et la musique écrite pour elles, une sorte d'harmonie pré-établie. On eût, avec raison, méprisé le musicien qui, sous prétexte d'émotion personnelle, aurait mis, dans un menuet, une reprise de quinze ou de dix-sept mesures.

Mais, peu à peu, la musique de ballet, comme la musique tout entière, versa dans des imaginaires nouvelles et plus abstraites de rythmes et de coupes. Je pense

que, pendant assez longtemps, tout de même, les chorégraphes s'évertuèrent à faire concorder le plus strictement possible les pas des diverses « entrées » avec les notes de la symphonie... Quand donc l'incompatibilité d'humeur devint-elle évidente entre Euterpe et Terpsychore ? N'étant pas historien, je ne saurais vous le dire. Je pense que ce fut vers la fin du xviii^e siècle et suis persuadé que, dès le début du xix^e, les danseurs avaient décidément renoncé à suivre les caprices des musiciens, qui, ignorant tout des possibilités de mouvement, d'équilibre et de vitesse motrice d'un corps humain, écrivaient, sous le nom de ballets, de la musique parfaitement indansable au sens strict du mot, de la musique antiplastique. Alors les danseurs jetèrent le manche après la cognée. Je veux dire que, se rejetant dans la virtuosité pure, ils piétinèrent la musique à tort et à travers, avec rendez-vous au premier point d'orgue, pendant que l'orchestre faisait rage. La danse, au lieu d'être une traduction, un calque fidèle de la musique, en devint une illustration, un commentaire plus ou moins fantaisiste.

De bonne foi, qui rendrez-vous responsable de ce divorce ? Les pauvres danseurs ? Vous nous citez l'exemple de Gluck avec Vestris. Gluck, nous apprend Méhul, qui l'avait vu travailler, se donnait la peine non seulement de danser tous ses ballets avant de les écrire, mais encore de mimer toutes les attitudes de ses héros. Et Vestris était mal venu de nier la plasticité de cette musique, comme Mlle Bréval est une grande coupable de « marcher » presque au hasard le rôle d'Armide, dont l'élément moteur est décrit, par l'orchestre du Chevalier, avec la précision d'une leçon de gymnastique rythmique.

Mais depuis ?... Allons, soyons sincères ! Croyez-vous qu'avant de la fixer sur le papier réglé, M. Saint-Saëns ait essayé de danser la Danse des prêtresses de Dagon ? qu'il ait pris soin d'en esquisser un peu les mouvements ?... Croyez-vous que M. Richard Strauss eût composé la danse de Salomé, outrage à la mécanique du corps humain, s'il avait tenté lui-même, vaille que vaille, de réaliser cette scène des sept voiles, pour en mesurer la réalisation normale ; s'il l'eût seulement fait essayer devant lui, par une mime de talent, pour en noter les rythmes naturels ?

Je vous vois sourire d'ici, cher monsieur Bertelin : « Alors il faudrait que les compositeurs de ballet sachent danser ? » Il ne faudrait pas ; il faut. Et je ne souris pas le moins du monde, car il y va du salut de la danse.

Prenons des exemples bien clairs.

Voici les ballets de Delibes. Vous ne les admirez pas, c'est entendu ; ils sont vieux jeu. Pourtant, à ne les envisager qu'au point de vue musical, ce sont de jolis ballets. Si, enfin, ce sont de *jolis* ballets. Vous me dites qu'on les danse mal à l'Opéra. On ne les danse pas musicalement, d'accord ! Je puis, si cela vous amuse, en faire apprendre quelques numéros à mes élèves. Vous croyez que ce sera beau ? Ce sera évidemment plus musical qu'à l'Académie de Musique. Mais ce sera encore plus laid peut-être ; parce que cette musique, écrite soi-disant pour la danse, ne déterminera pas un rythme corporel intéressant. Elle exigera, dans la partie mimique, des tours de force d'équilibre, pour être strictement suivie. Elle s'adapte atrocement mal aux activités qu'elle prétend décrire. Elle ne renferme rien qui permette un jeu harmonieux des attitudes, une gradation intéressante des innervations musculaires.

Par un singulier phénomène, ou plutôt par l'effet d'une justice immanente admirable, les compositeurs de musique, à de rares exceptions près (1), depuis qu'ils se sont désintéressés de l'origine motrice de la musique de danse, n'ont plus trouvé d'autre moyen d'avoir l'air rythmique, que de bêtafier à qui mieux mieux.

De même que tant de grandes personnes se croient contraintes, pour parler aux

(1) Je pense notamment à Lalo et aux maîtres russes.

enfants, de zézayer, et de balbutier des « tata » et des « lolo », de même les musiciens, dès qu'ils écrivent pour la danse, pensent se montrer spécialement rythmiques en faisant les niais, en s'évertuant à des formules bassement dégingandées, à des sautillements de pie voleuse, à des tortillements de casbah, à des carrures élémentaires. Opposer une flûte, qui picore chaque temps avec des petites mines d'effroi, à un tutti de violoncelles roulant une blanche pointée suivie de quatre doubles-croches sur une couette de plumes, voilà le fin du fin de la rythmique pour airs de ballet. Essayez donc de faire proprement, avec votre corps, une blanche pointée suivie de quatre doubles croches et vous me direz si cela répond à la langueur de votre sirop d'archets. Et les danseurs vous sabotent cela. Ah ! qu'ils ont donc raison ! Leur unique tort c'est d'accepter de danser ces choses indansables.

Il est vrai qu'aujourd'hui les « jeunes », meilleurs techniciens de l'écriture musicale que le papa Meyerbeer, s'évertuent, au contraire, systématiquement à des combinaisons rythmiques ébouriffantes...., Ebouriffantes sur le papier, oui ; mais, dans la pratique, pas davantage, car elles tombent dans des complications, dans des subtilités purement théoriques, Vos plus grands communs diviseurs rythmiques deviennent si petits, si petits, vos plus petits communs multiples si grands, si grands qu'il n'y a plus un œil, plus une oreille pour en percevoir les rapports ; *ils ne sont plus à l'échelle humaine.*

Vous me dites, et c'est une confiance en nous qui nous honore et que nous méritons en effet, nos élèves et nous, vous nous dites que grâce à nos recherches et à nos facultés de réalisation, « l'imagination des musiciens pourra librement créer des rythmes neufs et complexes, d'où découleront des évolutions harmonieuses et originales ». Tout est faisable, en effet ; cependant il n'y a pas un seul mot qui ne m'alarme dans votre phrase. Vos rythmes *complexes* seront, j'en ai bien peur, des rythmes simplement compliqués, parce que leur complexité, purement imaginative, n'aura pas la nature pour modèle. Je ne crois pas que vous inventiez un seul rythme *neuf* par vos propres moyens ; l'invention d'un rythme n'est pas un phénomène abstrait d'imagination sonore, mais un phénomène concret de mouvement corporel. Il n'y a pas un seul rythme dont vous vous serviez qui n'ait été inventé tout d'abord par des manœuvres ou des danseurs, danseurs populaires ou danseurs de théâtre. Si vous créez *librement* des rythmes, c'est-à-dire sans vous préoccuper des conditions de leur réalisation plastique, il y a quatre-vingt-dix-neuf chances sur cent pour que vos rythmes, traduits en danse, ne fournissent ni *mouvements harmonieux*, ni *évolutions originales*.

Vous me dites que les adaptations de la *Petite Suite* de Borodine, que nous avons réalisées l'année dernière, vous ont laissé une « impression d'art très profonde ». Merci ! J'accepte ma part de responsabilité dans le succès de cette entreprise téméraire ; mais, n'en doutez pas, Borodine est coupable là-dedans pour une bonne moitié. Restaurateur d'un art profondément populaire, cet admirable musicien *sait* des rythmes plastiques à jet continu. J'espère un jour réaliser chorégraphiquement ses symphonies, qui sont d'incomparables ballets.

Ce n'est donc qu'un hasard heureux, ou plutôt, car il n'y a pas de hasard, ce n'est que le fait extrêmement rare d'un tempérament musical exceptionnellement plastique qui m'a procuré cette œuvre, pour mon coup d'essai.

Schumann aussi est naturellement plein de rythmes plastiques. La plupart des mouvements de ses symphonies fourniraient des danses merveilleuses. Mais, qui sait ! peut-être, s'il eût écrit spécialement un ballet, Schumann eût-il fait le niais, comme les autres, cessant d'être plastique en s'évertuant systématiquement à le devenir, sans une préparation spéciale.

Personne aujourd'hui, sauf probablement M. Dalcroze et quelques-uns de ses dis-

cîples, n'est apte à décider *a priori* de la plasticité d'une œuvre musicale. Et encore, pour ma part, puis-je me tromper grossièrement. L'an dernier, par exemple, Chabrier m'avait attiré avec son faux air rythmique ; il n'est pas dansant le moins du monde.

Dites-vous donc bien que l'art de la danse demande, pour être restauré, deux choses et non pas une, deux éléments rigoureusement solidaires : des danseurs-musiciens (Dalcroze et moi nous travaillons à en former) et des musiciens-danseurs. Allons, messieurs, un bon mouvement, entrez dans la danse ! Cela vous chiffonne, je le sais bien, mais pas de fausse pudeur ! Vous y viendrez. Si vous voulez réellement cultiver en vous le sens du rythme, qui agonise dans la musique contemporaine, la pratique de tous les sports et de tous les métiers manuels, ou notre gymnastique, vous n'avez que le choix. Cruel dilemme ; pas si cruel que cela ; en tous cas, dilemme inéluctable. Je vous le dis de tout cœur. Vous commencez à aimer la danse, c'est évident, mais je ne croirai que vous l'aimez profondément que quand vous lui ouvrirez toutes grandes les portes de la musique.

Lorsque Wagner prétendit soumettre rigoureusement la mélodie aux exigences de la poésie, avec ses coupes variées, ses nécessités prosodiques, son caractère nettement dramatique, vous avez crié aussi, vous ou quelqu'un des vôtres, au crime de lèse-inspiration. Dieu sait si vous avez exagéré depuis dans le sens du grand dramaturge ! Vous exagérerez aussi dans le nôtre. Une évolution est un phénomène aussi irrésistible que l'ordre des saisons. Terpsychore commence à se venger des mauvais traitements des compositeurs, elle vous a déjà mis la main au collet et vous forcera bien à signer le contrat synallagmatique, dont je viens de vous découvrir la teneur : « Droits et devoirs *réiproques* des deux arts. » Et avant peu d'années, qui sait, nous aurons le plaisir de voir tous les jeunes musiciens évoluer devant nous, tout ébaubis de constater, pour la première fois, que les pas de la folle amante volant dans les bras de son amant correspondent à des triolets si lents et qu'il faille tant de temps à un homme qui court, même à un poltron, pour réussir à « reculer d'horreur ».

Jean d'UDINE.

A travers la Presse

LA CRITIQUE ET « BÉRÉNICE ». — Ainsi que pouvaient le prévoir tous ceux qui connaissent de près les tendances et positions respectives de nos juges d'art, à la vague de chaleur soulevée par l'enthousiasme des principaux critiques des quotidiens succèdent des impressions plus fraîches, émanées des périodiques ou des feuilletons de la grosse artillerie quotidienne, qui calcule ses coups bien à loisir et dont les pointeurs, vous le savez, sont nos éminents collègues Ad. Jullien et P. Lalo. Le premier, sans être avare d'éloges, constate que « la scène des adieux suprêmes l'a modérément touché et lui semble moins profondément sentie que savamment étudiée et traduite. Si M. Magnard n'a pas perdu la partie, il ne l'a pas non plus pleinement gagnée. »

Dans l'article de M. Lalo, le plus enthousiaste, avec M. Carraud, des grands partisans de M. Magnard, abondent, à côté des louanges, les réserves parfois à peine indiquées, parfois au contraire explicites. « La force décisive, dit le distingué critique du *Temps*, fait défaut à *Bérénice*. Il lui manque le lyrisme magnifique, le grand élan irrésistible des scènes essentielles de *Fervaal* ou de *l'Etranger*, l'accent souverain, la toute puissante intensité d'émotion d'*Ariane et Barbe-Bleue*... Mais c'est une de ces œuvres dont la vie est durable, et qui sont assurées de l'avenir. »

Dans *S. I. M.*, M. Vuillermoz n'est pas tendre. Ennui, fausse conception lyrique, moyens d'action assez médiocres, idéal singulièrement indigent, conception périmée,