

Son séjour à Lüneburg et ses voyages à Celle durent aussi le familiariser avec des œuvres italiennes. La bibliothèque de la *Michaeliskirche* de Lüneburg possédait quelques compositions de Monteverde, nous l'avons déjà dit. On y trouvait encore des pièces de Carissimi, d'Alexandro Grandi, d'Albrici, de Rovetta, de Pietro Torri, etc. (1). A la *Johanniskirche* se trouvait le premier livre des *Canzone*, de Girolamo Frescobaldi (1583-1644), dans l'édition de Bartolomeo Grassi (1628). L'opéra *Il Paride* de G.-A. Bontempi (1662) y était aussi, ainsi que la *Musurgia universales* d'Athanasius Kircher (1650) où l'on peut lire tant d'observations sur la musique italienne, et qui renferme des exemples nombreux. A Celle, le duc avait eu à son service des musiciens Italiens (2).

Enfin, quand Bach allait à Hambourg, il assista peut-être à des représentations d'opéras, soit de Cesti et de Pallavicini, soit de Steffani, en qui le style allemand se mêle au style italien (3). Pendant ces années de formation à Lüneburg, il eut ainsi la faculté de se donner une culture musicale singulièrement étendue.

ANDRÉ PIRRO.

Le piano et l'Éducation musicale

(Fin)

AUX MÈRES DE FAMILLE.

Voici donc notre enfant qui âgé de 7 à 8 ans se met — connaissant la métrique et les signes qui l'expriment graphiquement, à étudier les gammes et les tonalités. Ah! cette fois, il s'agit de sons musicaux; le rôle des facultés auditives va commencer. Et là, il n'y a pas à hésiter sur les moyens à employer; il en est un qui s'impose (et c'est évidemment pour cela que personne ne l'emploie) c'est de faire apprécier à l'enfant la différence entre le ton et le demi-ton en lui faisant étudier les *gammes*. Le pianiste, lui, ne connaît qu'une seule gamme qui va toujours de la tonique à la tonique et qu'il transpose dans les diverses tonalités, il différencie ces transpositions les unes des autres grâce aux divers doigtés qui servent à les interpréter. Vous en aurez la preuve, mesdames, vous qui jouez du piano, en constatant que lorsque l'on vous prie de penser à telle ou telle autre gamme, — reprenons notre gamme de *la bémol*, — le nom de cette gamme éveille en vous non des sensations sonores, mais des sensations manuelles! Voyons, franchement, en pensant à cette gamme de *la bémol*, n'évoquez-vous pas le deuxième doigt qui se pose sur le *la bémol*, le troisième qui joue le *si bémol*, et ensuite du *si bémol* au *do*, le fameux passage du pouce? L'on peut constater cette infirmité chez toutes les élèves d'harmonie ayant fait leur apprentissage musical au piano, et ce fait en apparence insignifiant est la condamnation même de l'enseignement musical instrumental. Le jour où le sentiment des sonorités musicales devient une sensation *tactile*, non auditive, tout progrès est impossible, à moins que l'on ne lutte de toutes ses forces pour revenir à l'appréciation auditive naturelle. Dans les

(1) W. Junghans. *Programme des Jobanneums zu Lüneburg* (1870), p. 28.

(2) Horrie de Beaucaire. *Ouv. cité*, p. 86.

(3) *Das erste Jabrbundert der deutschen Oper*, article de M. le Dr Hermann Kretzschmar dans le *Sammelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*, III, p. 284.

leçons de développement auditif, que je préconise, l'enfant exerce son oreille sans le secours d'aucun instrument que la voix et le rôle de l'éducateur est de lui faire *entendre* et *apprécier* d'abord la succession des tons et demi-tons dans les diverses tonalités, puis les successions des tonalités elles-mêmes.

Le meilleur système est évidemment de faire chanter les gammes, non toujours de la tonique à la tonique, puisqu'alors les tons et les demi-tons se succéderaient toujours dans le même ordre, mais à partir d'une note fixe donnée (choisissons le *do*) qui servira de point de départ à toutes les gammes. Le moyen est d'une efficacité absolue. Ainsi, Mesdames, après avoir écouté chanter la gamme de *do majeur*, écoutez chanter la succession des notes suivantes : *do, ré, mi, fa dièze, sol, la, si, do...* Ne saisissez-vous pas immédiatement que ce n'est plus la gamme de *do* que l'on vous chante, que la place des tons et des demi-tons est modifiée et qu'il n'y a qu'à rétablir l'ordre : deux tons, un demi-ton, trois tons, un demi-ton, pour établir la tonalité de sol majeur ? C'est ce que les enfants apprennent en deux ou trois mois de leçons, et dès lors nous pouvons avoir toute confiance en l'avenir, nous sommes certains que les fonctions définitives de l'oreille vont se perfectionner, que les enfants acquerront, en le temps qu'il faudra, l'audition absolue et naturelle, pourvu que le piano n'intervienne pas avant la fin des études préparatoires, en quel cas, je vous l'affirme, le résultat final est compromis, car un mois d'exercices de piano faits trop tôt c'est-à-dire avant le développement complet de l'oreille, suffit pour annihiler les progrès jusque là effectués.

J'ai dit que les sons à faire entendre seraient créés par la voix. En effet, l'émission et l'audition des sons ayant lieu de cette manière toutes deux dans la tête, il en résulte forcément une série de relations étroites entre les appareils créateur et récepteur des vibrations sonores, et le perfectionnement de l'un sera en raison directe du perfectionnement de l'autre.

Les avantages du chant dans la première éducation musicale de l'enfance, sont du reste multiples. Au point de vue physique d'abord, il est prouvé que la position de l'enfant au piano est très mauvaise pour son développement corporel, si elle n'est pas réglée dès le début de la façon la plus sévère. Les trois quarts des élèves ont le torse affaissé, les épaules rentrées, la poitrine creusée, d'autre part les vibrations de l'instrument ont une influence très mauvaise sur l'appareil nerveux. Que de maux d'estomac, que de maux de reins chez les jeunes pianistes ! Combien de mères voyant leurs filles devenir pâles, leur font prendre des pilules Pink sans résultat, qui les veraient recouvrer leurs fraîches couleurs en les arrachant quelque temps à leurs chères études pianistiques ? Les exercices de chant au contraire, développent les poumons, élargissent la cage thoracique, provoquent l'écartement normal des épaules et activent la circulation du sang. Bien entendu, les exercices respiratoires faits dans la première période rythmique de l'enseignement doivent être continués pendant la seconde, celle de l'étude des sonorités. A la première leçon donnée à des élèves de solfège, faites-leur prendre une forte inspiration. Vous constaterez que toutes généralement font cette inspiration d'après le mode supra-costal, qui fait lever les épaules et qui allonge la cage thoracique tout en la rétrécissant, ce qui tient en grande partie, dirai-je en passant, au port prématuré du corset que des coutumes barbares imposent encore aux fillettes dans toute l'Europe méridionale. Soit en Hollande, soit en Danemark, en Belgique, en Suède, et généralement dans tous les pays septentrionaux, l'u-

sage de se serrer la taille, — j'en ai constaté dans les 200 auditions des mes *Enfantines* que j'y ai dirigées — est tombé en désuétude et sévèrement condamné par les médecins et par les autorités scolaires. Dans les écoles suédoises, dans beaucoup d'écoles anglaises il est absolument interdit. Dans le Midi, pour d'absurdes et hypocrites raisons de convenance il n'en est pas de même, et l'on peut se demander si cette indifférence pour les lois les plus élémentaires de l'hygiène n'est pas tout simplement la raison du peu d'aptitudes vocales de beaucoup d'adolescents et adolescentes ? Voyez la Hollande qui fournit à l'Europe actuellement le tiers de ses meilleurs chanteurs ; n'est-elle pas avec la Suède, le pays où dès la première enfance, à l'école comme dans les instituts de musique, les exercices de respiration mettant en jeu tous les muscles de la poitrine sont le plus méticuleusement et le plus sérieusement enseignés ? Le libre jeu des muscles du thorax dégage le jeu de ceux du larynx, et quelqu'un qui sait aspirer largement le souffle, le garder longtemps dans la poitrine et l'expirer dans le temps qu'il faut, ne chante jamais de la gorge et très rarement du nez. Sa voix prend en outre une amplitude que les exercices vocaux seuls sont impuissants à lui procurer. Voyez tous nos professeurs de chant se désoler de constater chez leurs élèves une foule de défauts qu'ils n'ont souvent plus le temps de corriger ! Ces défauts ne proviennent-ils pas des mauvaises habitudes prises à l'âge le plus tendre ? combien de voix fatiguées, cassées, par exemple, parce que dans les écoles on a laissé aux leçons de chant les enfants monter trop haut en voix de poitrine ! Certains professeurs de chant recommandent en ce cas le repos de quelques mois ou d'une année. Le remède n'est-il pas alors pire que le mal ? Est-ce en immobilisant pendant des semaines une jambe fatiguée qu'on lui rend sa souplesse et sa force ? Non, en vérité, le chant n'est pas assez cultivé chez nous ni dans les écoles, ni dans les instituts de musique. Goethe, qui trace dans les *Années de pèlerinage de Wilhelm Meister* un plan idéal d'éducation où se trouvent les conseils les plus judicieux, déclare que dans la première phase de l'éducation, c'est le chant qui doit être à la base du développement physique, moral et spirituel de l'enfant. Et il répète ailleurs : « le chant est l'élément le plus important de l'éducation de l'enfance ; il commande tous les autres ! »

Si nous nous plaçons au point de vue du développement musical pur, l'exercice du chant présente, outre les avantages déjà préconisés, celui de former pour plus tard de bons interprètes pour nos sociétés chorales mixtes. Nos directeurs de chœurs le savent : sur 100 chanteurs, il y en a 15 qui déchiffrent bien et encore ! C'est qu'une fois les études pianistiques commencées, l'élève a mille peines à se mettre au déchiffrage vocal. Le fait, pour un jeune pianiste, de déchiffrer sans faute, avec les doigts, de très difficiles morceaux de piano, n'est pas du tout — quoi qu'on en pense — l'indication d'une qualité exclusivement musicale. Le bon déchiffrage au piano est en effet une question de rapidité de *vision* et de bonne correspondance avec les appareils de transmission. Le même pianiste bon lecteur sera incapable de faire en chantant une lecture même très facile sans faute. C'est qu'à partir d'un certain âge, il devient excessivement difficile pour un pianiste d'apprendre à chanter à première vue ; l'oreille en effet ne contrôle plus la voix ; il est trop tard pour réussir à établir une corrélation immédiate entre la vue de la note à émettre et la volonté de resserrer ou desserrer les cordes vocales. Chez l'enfant, entrepris de bonne heure, il n'en est pas de même. Si la voix n'est pas malade, ni l'oreille non plus, si le sentiment rythmique n'est pas nul, l'enfant arrive forcément en quatre ou cinq ans à déchiffrer vocalement les mélodies

les plus difficiles avec la plus grande aisance. Mais cela — je ne me lasse pas de le répéter — à la condition expresse qu'il n'ait pas commencé trop tôt ses études instrumentales.

*
*
*

Je ne veux pas, mesdames, vous entretenir en détail des divers objets d'études inscrits au programme de nos cinq ans d'enseignement auditif et vocal. Qu'il me suffise de vous dire que tout dans la musique peut être analysé et interprété mélodiquement. Accords, contrepoint, modulation, carrure de la forme, tout cela est contenu en germe dans la mélodie et peut être expliqué par elle.

Reste l'étude du nuancé et du phrasé. Et celle-ci qui n'est au programme d'aucun enseignement d'école, — et dont les principes généraux sont dus à un musicien suisse, M. Mathis Lussy, l'auteur de ce monument de clarté et de logique qui s'appelle *Traité du rythme et de l'expression*, est la meilleure préparation à l'affinement du goût musical et au développement du sens de la beauté artistique (1). Alors que l'enseignement pianistique supprime les pourquoi des nuances et des accentuations, celui des principes du phrasé et de l'expression fait naître chez les élèves le sentiment de l'interprétation personnelle et celui des oppositions et des contrastes de sonorité, éléments primordiaux du style musical. C'est là la partie la plus importante de l'enseignement. L'enfant a le sens inné du beau. Il s'intéresse passionnément à tout ce qui lui révèle des beautés nouvelles insoupçonnées. Puis il aime connaître la raison des choses. Il démonte volontiers ses jouets pour savoir ce qu'il y a dedans. Les inscriptions multiples notées sur les morceaux de piano lui mâchent la besogne ; il réalise ce qui est marqué, joue « forte » ou joue « piano », ralentit ou presse, *parce que c'est écrit*. Il n'entre dans son interprétation aucun souci artistique personnel et son individualité ne joue aucun rôle.

Quelle joie au contraire pour lui de connaître les règles si faciles et si logiques du phrasé et du nuancé ! De lire une mélodie vierge de toute annotation, en l'interprétant à sa guise, guidé seulement par sa connaissance générale des principes du Beau, c'est-à-dire des lois qui régissent les contrastes ! Et il y arrive le plus facilement du monde, car rien ne s'oppose à ses progrès. Il est mis en face de la musique sans aucun intermédiaire ; il voit de jour en jour se développer son sentiment personnel. Au cours du processus lent et régulier de ses études, il ne s'est servi que de ses propres moyens naturels ; ses muscles ont été fortifiés et assouplis et mis rapidement au service de la volonté ; il sait rythmer et accentuer la musique. Son oreille a été accoutumée à discerner les sons entre eux ; il sait écouter et contrôler et analyser les successions et superpositions de sons. Sa voix a été entraînée par des exercices progressifs ; il sait, guidé par l'oreille pareillement entraînée, interpréter et créer de toutes pièces des mélodies. Il est devenu *musicien* en un mot, c'est-à-dire capable d'apprécier les éléments de la musique, et c'est alors, mesdames, c'est alors âgé de 11 ou 12 ans, que vous le laisserez s'asseoir au piano, et ce sera une joie pour lui de faire des gammes et des exercices car il se rendra compte de ce qu'il fait, il comprendra l'enchaînement des sons, vérifiera de lui-même leur justesse, transposera, préludera, improvisera sans peine et sans recherches, — tout naturellement — et fera des

(1) *Traité de l'expression musicale*, par Mathis Lussy. — Hetzel, éditeur, Paris.

progrès rapides en mécanisme, car ses doigts du reste déjà exercés par la gymnastique rythmique, deviendront les interprètes d'une pensée déjà éveillée et vibrante.

*
**

Mesdames, les résultats que je viens de vous indiquer ne sont pas illusoire. Rien n'est nouveau sous le soleil ! Ils ont été obtenus il y a trois ou quatre siècles dans les scholas néerlandaises et italiennes. Tout enfant normalement doué doit de nos jours les obtenir sans peine. Et que si, parmi les enfants soumis à cet enseignement, il y en a un certain nombre qu'un manque absolu d'aptitudes empêche de profiter de l'enseignement, il en résultera du moins cet avantage sérieux, c'est que les maîtres et les familles seront fixés sur leur compte. Ils seront dispensés de l'étude ultérieure d'un instrument et la musique et la société n'auront qu'à s'en féliciter. La place est inondée d'instrumentistes médiocres et incapables qui ont étudié un instrument sans l'aimer, qui continuent sans entrain à pratiquer la musique pour ne pas perdre l'argent dépensé pour leurs études, et qui ennuient leur entourage autant qu'ils s'ennuient eux-mêmes. Tout esprit non routinier saisira le bien fondé de mes observations et la logique de mes conseils. S'il est des mères de famille qui me font cette objection : que ma préparation est bien longue et mon programme bien chargé, qu'elles ne veulent pas faire de leurs enfants des artistes mais des amateurs, je leur répondrai qu'en ce cas l'enseignement du piano tel qu'il est conçu aujourd'hui n'est pas du tout d'accord avec leurs désirs, car il tend à faire de leurs enfants des virtuoses et exige d'eux un travail énorme. Celui que je leur conseille est beaucoup moins long et beaucoup moins fatigant ; c'est tout justement celui qui convient à des *amateurs*, en ce qu'il leur fera *aimer* la musique. Entre deux à trois heures passées par jour à faire des arpèges et des gammes et trois quarts d'heure consacrés à devenir musiciens, choisissez pour vos enfants l'emploi du temps le plus utile et le plus vraiment artistique. Et si vous désirez qu'ils deviennent des virtuoses, raison de plus pour développer leurs aptitudes musicales, car il n'existe rien au monde de plus déplaisant et de plus grotesque qu'un virtuose sans musicalité.

*
**

Restent les enfants qui ont commencé le piano et qui sont déjà en possession de leur mécanisme. Que doivent faire ceux-ci ? Est-il possible encore de développer leurs facultés auditives et rythmiques ? Je le crois, mais il leur faudra pour cela beaucoup de volonté et de courage. Il leur faudra d'abord fouler leur orgueil aux pieds et se persuader que tout ce que leur piano leur a enseigné n'est pas du domaine de la musicalité pure, mais est un simple succédané musical, que leur interprétation des œuvres est toute machinale et non pas dictée par un tempérament individuel, un jugement mûri, un instinct affermi, une instruction vraiment artistique. Et c'est cela le plus difficile de la tâche ! Non pas pour les élèves indépendants qui tôt ou tard s'aperçoivent de ce qui leur manque et cherchent alors, par un travail opiniâtre, à acquérir les connaissances que leur raisonnement leur fait juger indispensable à leur complet développement. Mais que répondre aux autres, à ceux dont les parents ne sentent pas la nécessité de ces études à entreprendre, se contentent des résultats acquis, et sacrifient l'avenir de leurs enfants sans se douter du tort irrémédiable qu'ils leur font ? Car les trois quarts du temps, ce sont les parents qui empêchent

leurs enfants d'étudier leur solfège avec assiduité et confiance. Le fait de les voir se livrer pendant quelques années à un travail de perfectionnement auditif, dont les résultats ne sont pas immédiats et ne provoquent pas les bravos des amis et connaissances dans les soirées de famille leur paraît devoir amoindrir le talent de leurs enfants si applaudis comme pianistes et dont les succès flattent leurs instincts maternels et paternels. Parfois ils consentent à ce que l'enfant fasse un essai d'une année, puis ils lui font abandonner les leçons sous un prétexte ou un autre.

Combien d'enfants disent à leur maître de solfège : j'aimerais bien continuer, mais maman ne veut pas ! Pourquoi ne veut-elle pas ? Cela me prend trop de temps, car je fais mon instruction religieuse. Et le piano l'abandonnes-tu ? Oh non monsieur !..... Ah, certes non, l'on n'abandonne pas le piano. Le piano c'est l'arche sainte. Le piano, en dépit de tous les raisonnements, c'est la musique, c'est l'art sacré. Le piano est *tabou*. On l'adore comme le veau d'or et on lui sacrifie le bon sens, les jouissances musicales supérieures, le bon goût et la santé même de ses enfants. Ah, sans doute, les parents ne sont-ils pas avertis, ils ne se rendent pas compte de leur manque de discernement ; ils ne savent pas, voilà tout. Ah, puisse mes observations en édifier quelques-uns et leur faire reconnaître les erreurs commises. Qu'ils se hâtent alors de changer de système d'éducation. Qu'ils relèguent pendant quelque temps le piano à l'arrière-plan et qu'ils fassent reprendre à leurs enfants — même adolescents — l'étude des deux éléments musicaux essentiels de la musique, le rythme et la sonorité. Qu'ils les confient à des maîtres exercés qui leur apprennent à coordonner leurs mouvements d'une façon équilibrée, à obtenir de leur cerveau une volonté se communiquant rapidement et sans hésitation à tout leur organisme, à compter mentalement les mesures, à attaquer la phrase musicale avec aisance sur n'importe quel temps, à la terminer sans accroc, à ralentir ou à presser sans affectation, à accentuer la note forte de la période, à *modeler*, pour ainsi dire, la phrase avec énergie et souplesse.

L'effet bienfaisant d'exercices de gymnastique musicalement rythmés contrebalancera chez les jeunes filles l'influence désastreuse du piano au point de vue nerveux, et, de voir devenir vos filles — en même temps que musiciennes plus complètes, — plus gracieuses et plus équilibrées en leurs mouvements, n'aurez-vous pas, mesdames, aussi votre petite satisfaction d'amour-propre ? En ce qui concerne le développement de l'oreille, il y a toujours possibilité de se perfectionner si l'on a de la volonté et si l'on sait *continuer à vouloir*. Il n'est jamais trop tard pour bien faire ! Et le résultat compensera les énergiques de la somme d'efforts dépensée. Au lieu de *subir* la musique, ils y adapteront leurs tempéraments et la jugeront et l'aimeront à travers leur personnalité. Quant aux professeurs de piano, ils auront tout à gagner à une plus longue préparation musicale aux études instrumentales. Toutes leurs remarques sur le style et l'interprétation de la musique porteront juste. Les élèves éviteront d'eux-mêmes des fautes grossières qui blesseraient leur sens musical devenu plus affiné par l'étude. Les études ne seront plus arrêtées à mi-chemin, car les maîtres n'auront plus à éduquer que des élèves à la musicalité éprouvée par d'utiles travaux préparatoires. Les parents eux-mêmes auront tout à gagner à la mise en pratique de mes théories.

Leurs oreilles ne seront-elles pas délivrées de pénibles luttes sonores auxquelles se livrent au début des études, l'instrument et l'instrumentiste ? Ne seront-ils pas heureux d'entendre leurs filles et leurs fils déchiffrer avec goût les œuvres classiques et nouvelles, plutôt que de subir pendant trois mois l'initiation énervante aux grands

morceaux de concert joués de temps en temps aux convives des five o'clock et des dîners de famille ? De les entendre jouer d'oreille ou improviser des mélodies nuancées avec goût, accompagner dans n'importe quel ton les morceaux de chant, interpréter eux-mêmes en chœur les refrains d'hier et de demain, faire danser même — et pourquoi pas ? — les petits amis et les petites amies, tout simplement et à la bonne franquette, avec rythme et avec entrain ? De les voir en un mot entrer en relations plus intimes avec l'art, en faisant participer celui-ci à leur vie de tous les jours, grâce à un système d'éducation logique mettant le corps au service de l'esprit, et initiant celui-ci à la connaissance complète du beau, en ses éléments féconds et régénérateurs ?

E. JAKUES-DALCROZE.

Le Songe de Gérontius

d'Edward Elgar

Avant d'entendre le *Songe de Gérontius* que donna la Société des Grandes Auditions et à la répétition générale duquel j'assistai, je ne connaissais rien de la musique de M. Edward Elgar dont l'Angleterre s'enorgueillit. Dès le prélude de cet oratorio écrit sur le fervent et beau poème du très vénérable cardinal Newmann, j'ai compris qu'une œuvre grave et sincère allait nous être révélée. « *Ce n'est pas amusant* » fut une parole prononcée sérieusement à la sortie par un des membres de la critique invitée. Je pense tout à fait comme mon honorable confrère, si je me rappelle que le prélat et le compositeur n'ont pas fourni à l'auditoire la plus petite occasion de rire au cours de cette œuvre austère, comme le permettra d'en juger l'analyse du poème.

Près de sa fin Gérontius recommande son âme au Seigneur. Autour de lui le prêtre et ses amis, priant pour son salut, facilitent par leurs pieuses exhortations le passage de la vie terrestre à la vie éternelle. Parvenue chrétiennement de l'autre côté du trépas, l'âme de Gérontius, comme éveillée d'un songe, est face à face avec l'ange gardien qui le protégea sur la terre. Dans les calmes espaces qui précèdent le saint tribunal où le Souverain Juge doit peser ses actions, elle attend avec confiance malgré les cris des démons hurlant de colère à la vue du juste qui leur va échapper. Moment solennel, suprême angoisse ! On entend monter de la terre les chants dont les prêtres et les fidèles accompagnent l'appareil de la mort, l'Ange de l'agonie qui obtint de Jésus en croix le pardon de l'humanité ancienne, renouvelle sa plainte suppliante en faveur de l'âme qui se présente à Lui, et l'âme de Gérontius voudrait s'enfuir, car elle craint de n'avoir pas assez souffert pour l'amour de Celui qui par amour rachète toute faute. Mais son bon ange la rassure et l'emporte dans ses bras fraternels pour la livrer à la dernière épreuve qui la purifiera à jamais avant de paraître devant Dieu, tandis que le chœur des anges salue déjà l'âme qui sera bientôt sauvée et admise aux joies célestes.

Pour ce poème de pure mystique, M. Edward Elgar a composé une partition qui est peut-être la seule œuvre vraiment religieuse qu'il nous ait été donné d'ouïr depuis les *Béatitudes*. Loin de moi la pensée de la placer sur le même rang que la sublime méditation de César Franck, que je considère comme le plus bel acte de foi chrétienne que la musique ait chanté. Bien qu'en certaines pages il s'apparente aux *Béatitudes* par l'influence qu'il en subit, le *Songe de Gérontius* n'a pas l'envolée, ni cette suavité évan-