

Le chant grégorien

Sa valeur esthétique

Le chant grégorien est art et prière. Il appartient à la fois au domaine de la musique et au culte de l'Église. D'où la possibilité de l'envisager soit sous son aspect purement artistique, soit dans le cadre de la liturgie.

C'est à l'étude du chant grégorien, considéré au point de vue musical, que sont consacrées les pages qui suivent.

Si le chant grégorien est de la musique, il utilise les éléments communs à toute musique, il participe aussi au rôle expressif de la musique qui est de traduire, d'exprimer, d'évoquer ou d'éveiller en nous divers sentiments. Musique vocale, il réalise entre le texte littéraire et la mélodie une union souvent parfaite, il est un véhicule de pensées et de sentiments, d'une expression objective propre: c'est un art véritable, D'où la *Richesse musicale du chant grégorien*.

Le chant grégorien, avec la chanson populaire qui en est issue, constitue toute la musique pendant huit cents ans. Il jouera dans l'évolution de la musique le rôle d'*Ancêtre authentique*, de *type premier de toutes les formes musicales modernes*.

L'importance historique du chant grégorien et sa richesse musicale indiquent la place qui lui revient dans l'enseignement de la musique, et laissent entrevoir le renouveau musical, le rafraîchissement mélodique, thématique et modal que peuvent y puiser les compositeurs modernes. *Fondement de la culture musicale et source d'inspiration*.

Richesse musicale

Le chant grégorien est de la fort belle musique que n'ont pas obscurcie les productions sonores des époques postérieures. La polyphonie et l'harmonie se sont superposées à la monodie sans la remplacer ni la détruire.

C'est une musique vocale à l'unisson, diatonique et expressive, une mélodie aux formes multiples où se rencon-

trent et se mélangent avec ingéniosité les trois styles syllabique, neumatique et mélismatique, une monodie remarquable par la liberté et l'élasticité de son rythme, et par le coloris varié de ses modes et de ses imprécisions tonales. Triple richesse mélodique, rythmique et modale qui donne au chant grégorien sa valeur artistique et en fait un art raffiné et accompli, un art immunisé contre les rides de la vieillesse.

Des trois qualités essentielles des sons (à savoir : la force, la durée et la hauteur), la hauteur est de beaucoup la principale. La succession de sons déterminés et différents entre eux par la hauteur engendre un ordre mélodique qui peut être inépuisamment varié. La mélodie est ce jet, ce courant sonore soumis aux principes d'accentuation, de mouvement, de repos, de tonalité et de modalité, et dont les principales qualités esthétiques proviennent surtout de l'emploi intelligent des intervalles conjoints et disjoints, de la variété modale et rythmique, et, par dessus tout, du souffle mélodique qui relève plus de l'inspiration que de la technique.

La mélodie, le rythme et l'harmonie sont les trois éléments constitutifs de la musique. Mais le plus important des trois est, sinon toujours de fait, au moins de droit, la mélodie. Qu'on l'envisage en regard des deux autres éléments, ou dans l'évolution de l'art musical, ou dans le cas concret d'une œuvre, c'est toujours à la mélodie que revient la toute première place.

Elle est un élément à la fois exclusivement et essentiellement musical. Si le rythme est plus universel, il est moins uniquement musical, en ce sens qu'il convient également aux bruits et aux sons. L'harmonie est relativement récente. Il est vrai que ses premiers tâtonnements, connus sous le nom d'organum, remontent au XI^e siècle, et que certaines chansons polyphoniques du XV^e et du XVI^e siècles sont déjà, dans la pratique musicale, de magnifiques manifestations harmoniques; mais l'harmonie, telle que nous la concevons aujourd'hui, c'est-à-dire la théorie de l'harmonie et les dissonances envisagées harmoniquement sont apparues vers la fin du XVI^e siècle. Or, à ce moment, l'art musical était déjà en possession d'impérissables chefs-d'œuvre monodiques et polyphoniques.

On distingue, dans l'évolution de l'art musical, des époques dont chacune marque une étape; elles sont ordinairement délimitées par quelque grand fait ou mouvement humain qui s'impose dans tous les domaines de la pensée: l'époque monodique, l'époque polyphonique et l'époque harmonique. Ces étapes musicales se succèdent, mais elles ne sont pas nettement tranchées, elles chevauchent plutôt l'une sur l'autre.

La monodie est une mélodie intrinsèquement complète par elle-même, elle se dispense de l'harmonie, l'accompagnement ne lui ajoute rien et souvent l'embarrasse. Cette époque s'étend des premiers siècles de notre ère jusqu'au milieu du moyen âge.

La polyphonie consiste dans la superposition de plusieurs mélodies vocales complètes en elles-mêmes. Ses premières origines remontent au XIII^e siècle et elle atteint son apogée aux XV^e et XVI^e siècles.

L'harmonie se définit « l'art et la doctrine de la formation et de l'enchaînement des accords » (Michel Brenet). Elle engendre l'art moderne que l'on subdivise en trois phases historiques différentes: l'art classique, l'art romantique et l'art contemporain.

Comme on le voit, au commencement de la musique était la mélodie, elle est maintenant et demeurera aussi longtemps qu'existera la musique.

La recherche d'une belle mélodie est une des premières préoccupations des grands compositeurs. Et sur ce sujet, les esquisses laissées par Beethoven et par César Franck sont des exemples éloquents. Il y a justement un thème qui a travaillé Beethoven toute sa vie, puisqu'il l'a placé, diversement traité, dans un lied de jeunesse, dans sa *Fantaisie* pour piano, orchestre et chœurs... et enfin dans le final de la *IX^e Symphonie*: c'est le *miserere nobis* de l'*Agnus Dei* de la messe IX.

C'est surtout par l'élément mélodique qu'une œuvre est appelée à voir le jour, à vivre, à braver l'épreuve du temps et à l'emporter sur la mode de toutes les époques. « Les plus belles phrases musicales, fait remarquer Vincent d'Indy, sont celles qui, puisant leur force dans leur propre élément, la *mélodie rythmée*, ne perdent rien à être présentées sans

vêtement harmonique... L'harmonie passe très vite, le rythme se modifie, seule la mélodie demeure »¹. Selon d'Indy, c'est l'abondance mélodique qui *donne la vie* au troisième acte de la Walkyrie et *produit une impression de grandeur*. De retour de Bayreuth où il avait assisté aux représentations de la Tétralogie de Wagner, il écrivit à son ami Charles Langrand: « Le premier acte (il s'agit ici du *Crépuscule des Dieux*) est admirable, *tout mélodique* et nous transporte aux splendeurs de la Walkyrie, mais il est impossible d'être plus long et plus embêtant que le second acte, et s'il n'y avait pas eu de beaux effets de décor et de scène, j'aurais été sur le point de m'endormir. Rien de saillant et pas l'idée d'une *mélodie réelle* »².

Au cours des derniers siècles, l'oubli du rôle primordial de la mélodie dans l'enseignement entraîna les plus néfastes conséquences. Il fut la cause de la décadence du chant grégorien et du mépris de la monodie dans le monde musical.

Dans une magistrale conférence sur la mélodie, donnée au Conservatoire de Neuchâtel en Suisse, M. Auguste Sérieyx signala, comme causes de ce malheureux oubli, l'absence ou l'insuffisance d'une définition claire chez la plupart des théoriciens, l'usage de la basse chiffrée, l'essor de l'harmonie ou de la succession d'accords verticaux au détriment de la ligne mélodique horizontale, l'introduction de la barre de mesure avec le dogme néfaste que le début de chaque mesure doit être marqué d'un temps fort, enfin la croyance simpliste au hasard en tant que facteur de la mélodie³.

Il appartiendra à Vincent d'Indy de redonner à la mélodie sa véritable place dans l'enseignement de la musique: il y consacre presque tout le premier volume de son *Cours de Composition*. Il exige que tout étudiant compositeur commence par l'étude de la mélodie, et il voit dans l'art décoratif des monodies liturgiques, aussi bien que dans l'art architectural de la polyphonie palestrinienne, une source mélodique dont l'étude attentive est susceptible de donner à la musique les éléments d'une nouvelle vie fondée sur des principes sûrs, sains et solides, une sorte de fontaine de Jouvence où l'étu-

1. V. d'Indy, *Cours de Composition*, Paris, vol. I, p. 43.

2. *Latinité*, Paris, 1930, N° 3, P. 290.

3. *Echos de l'École César Franck*, octobre 1938 — mars 1939.

diant puisera une sève vivifiante et féconde qui, appliquée à son esprit moderne, engendrera des tours mélodiques d'une suavité nouvelle et jusqu'alors inconnue¹.

Le chant grégorien n'est que mélodie, mélodie intrinsèquement complète, c'est-à-dire qui porte en elle tous ses moyens d'expression et n'attend de l'harmonie rien d'essentiel: d'où son vrai nom de monodie.

Mais le caractère monodique n'évoque nullement l'idée de monotonie ou de pauvreté mélodique. Le chant grégorien revêt les styles mélodiques les plus variés. « Entre la mélodie discrète des antiennes syllabiques ou quasi syllabiques et les compositions développées des Graduels, des Offertoires aux versets longs et fleuris, il y a place pour une infinité de pièces plus ou moins ornées » (Dom Mocquereau).

Cette infinie variété mélodique se ramène à trois types: style syllabique, style neumatique, style décoratif ou mélismatique, qui ont peut-être pris naissance l'un après l'autre, à des époques successives. Le fait de cette origine successive paraît très logique, mais à défaut de documents ou de manuscrits remontant au-delà du IX^e siècle, il semble assez difficile d'en établir l'authenticité historique.

Ce qui est évident, c'est qu'il existe, dans le répertoire grégorien, des morceaux très simples où chacune des syllabes ne porte le plus souvent qu'une seule note. Le chant se borne à marquer l'accent des mots par l'élévation ou l'abaissement mélodique. Le *Gloria XV* est un bel exemple du chant de cette espèce, que saint Augustin décrit ainsi: *Ita ut pronuntianti vicinior esset quam psallenti*, comme s'il se rapprochait davantage de la récitation que de la psalmodie.

D'autres pièces sont d'admirables petits chefs-d'œuvre. La mélodie, toujours simple, ferme et pleine d'onction, a cependant un jeu beaucoup plus libre. L'Introit *Dominus dixit* (à la Messe de Minuit), est un chant de charité, un chant d'amour divin, qui se déroule sur la partie de l'échelle vocale contenue dans une quinte; et pourtant, quelle sublimité d'expression dans une si abondante simplicité!

Enfin, nombreuses sont les pièces où, selon l'expression de V. d'Indy, « la mélodie s'enrichit d'une profusion d'orne-

1. Cf Vincent d'Indy, *Une École de Musique répondant aux besoins modernes*.

ments d'ordre décoratif, parfois symbolique, dont les volutes s'enroulent autour d'elle sans jamais nuire à l'intensité expressive, comparables aux frondaisons des colonnes du quatorzième siècle, ou aux belles lettres ornées des manuscrits ». Pour exemple, choisissons dans la myriade des Alleluias, le superbe Alleluia *Justus germinabit*, au Commun des Doc-teurs. C'est un chant vocalique gracieux et d'une souplesse d'écriture qui n'a rien à envier, semble-t-il, aux airs les plus classiques. A l'avant-dernière incise du jubilus, trois mer-veilleux coups d'ailes mélodiques. Toute cette phrase mu-sicale rayonne d'un enthousiaste éclat, d'une lumineuse beauté qui nous transporte bien loin au-dessus des peines et des inquiétudes terrestres.

* * *

Riche au point de vue mélodique, le chant grégorien ne l'est pas moins au point de vue modal.

A la fin du XIXe siècle, on ne connaissait et n'employait guère que les deux modes majeur et mineur (exemple: *Ut* majeur et *la* mineur). Or ce n'est pas là toute la musique. Ces deux modes modernes, c'est ainsi qu'on les appelle communément, sont d'époque relativement récente. Il existe d'admirable musique écrite en d'autres modes: le chant grégorien, la vieille chanson populaire et certaines œuvres de la polyphonie palestrinienne en sont autant de témoignages de valeur décisive.

Sans trop médire de notre système modal moderne — les impérissables chefs-d'œuvre de l'époque classique nous le défendent — il faut tout de même convenir qu'il est aujour-d'hui pas mal fatigué et que, comparé aux échelles colorées du chant grégorien, il s'avère d'une pauvreté étonnante, d'une indéniable infériorité. « Dissimuler ces infériorités par des éléments empruntés du dehors: harmonie, modulations, diversité des rythmes, c'est accuser encore l'indigence modale du système » (Dom Gajard, o.s.b.).

Les modes grégoriens constituent un système propre et autonome. Ils ne manquent pas, certes, d'affinité avec les modes grecs dont ils sont l'écho affaibli, mais leurs échelles ne sont ni identiques ni assimilables et leur classification ne correspond pas à l'antique nomenclature grecque.

Comme on le sait déjà, on appelle mode la manière d'être d'une gamme par rapport à la place qu'occupent ses tons et ses demi-tons, c'est la constitution intime d'une fragment de l'échelle fondamentale qu'utilise la monodie liturgique. L'échelle est diatonique, c'est-à-dire que les tons et les demi-tons se succèdent toujours dans leur ordre naturel; aussi, n'admet-elle que l'altération du *si*. Il arrive, malgré cela, qu'un certain chromatisme voilé se devine par-ci par-là.

Dans le système modal grégorien, la tonique ou le point de départ d'une gamme s'établit sur n'importe quel degré, sauf sur le *si*. Le *si*, à cause de l'impression d'instabilité, de non repos, que donne sa quinte supérieure, peut être finale d'une pièce, mais non tonique d'une gamme. On pourrait donc avoir, en théorie, tout au plus six notes toniques: do, ré, mi, fa, sol, la. En pratique, les théoriciens du moyen âge nous ont habitués à ramener à quatre les toniques des modes grégoriens, et à considérer les deux autres comme toniques de modes transposés.

Chaque mode est régi par deux notes piliers, variables d'un mode à l'autre, appelées tonique (ou finale) et dominante. Sa tessiture est celle d'une quinte et d'une quarte placée au-dessous ou au-dessus de la quinte, selon que la mélodie se développe de préférence au grave ou à l'aigu. D'où la naissance de deux modes sur la même tonique. Nous aurons donc le schéma suivant:

<i>toniques</i>	<i>dominantes</i>	<i>tessitures</i>
RÉ	LA	RÉ mi fa sol LA si do ré
RÉ	FA	la si do RÉ mi FA sol la
MI	DO(SI)	MI fa sol la SI DO ré mi
MI	LA (SOL)	si do ré MI fa SOL LA si
FA	DO	FA sol la si DO ré mi fa
FA	LA	do ré mi FA sol LA si do
SOL	RÉ	SOL la si do RÉ mi fa sol
SOL	DO (SI)	ré mi fa SOL la SI DO ré

Ici deux remarques s'imposent. Elles portent sur l'origine et la conséquence de certaines dominantes et sur la classification elle-même des modes.

La perte du véritable sens des cantilènes a substitué la dominante *do* à la dominante *si* dans le troisième et le huitième modes, et la dominante *la* à la dominante *sol* dans le quatrième mode. Si quelques pièces anciennes ont conservé l'antique dominante, telle l'antienne *Ecce Dominus noster* (au deuxième dimanche de l'Avent), beaucoup d'autres l'ont perdue. Le *si* a glissé vers le *do* dans presque toutes les intonations du type de l'Introit *In nomine Domini*, au mercredi de la Semaine Sainte.

Cette substitution de dominante et ce glissement du demi-ton vers la note supérieure influent beaucoup sur la couleur et le sens modal des mélodies, en introduisant parfois des cadences à la moderne. La sensible précédant la finale d'une cadence est un élément étranger à l'esprit grégorien. « Les mélodies grégoriennes, remarque Dom Mocquereau, repoussent comme une imperfection et une faute tout ce qui peut ressembler à la *note sensible* de la musique moderne et spécialement au demi-ton au-dessous de la finale des modes authentiques »¹.

Le nouvel Antiphonaire des Bénédictins (1934) est, sur ce point, singulièrement intéressant à feuilleter. Voici quelques-unes des nombreuses et diverses corrections qu'il apporte. Corrections des cadences à sensible moderne: la cadence *ré-fa* remplace la cadence *mi-fa* dans l'antienne *Vobis datum est*, aux Vêpres de la Sexagésime. Corrections des dominantes et des teneurs bâtardes: l'intonation des antiennes du genre *Quando natus es*, aux Vêpres de la Circoucision de N. S., revient à sa formule ancienne. La psalmodie du troisième mode retrouve son antique teneur *si* qui lui insuffle une vigueur et une jeunesse quasi parasidiaque.

La classification des modes, telle qu'exposée plus haut, est bien postérieure à la composition des pièces grégoriennes. Elle ne remonte pas au-delà du moyen âge. Et jusqu'aux premières décades du XXe siècle, on s'est toujours contenté de répéter les théoriciens du XIe siècle. Aujourd'hui, la classification ancienne des modes nous paraît pour le moins

1. *Nombre Musical*, vol. I, p. 208.

insuffisante à expliquer les faits grégoriens et à résoudre tous les cas.

La musique grégorienne tient le milieu, fait le trait d'union entre la musique grecque et la musique moderne. Pour la comprendre adéquatement, il ne suffit pas de connaître la musique moderne, il faut être au courant de la musique grecque, de son système modal surtout.

Sur ce sujet, de nombreuses recherches ont été faites, et la documentation ne fait plus défaut. *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité*, en deux volumes, de F. A. Gevaert, est l'ouvrage capital du point de départ. Maurice Emmanuel, tout en reprenant la doctrine de Gevaert, est allé beaucoup plus loin, et l'a enrichie de nombreuses observations personnelles que l'on trouve dans son *Histoire de la langue musicale* (2 vol.) et dans son *Traité de la musique grecque antique*. On pourrait encore citer l'ouvrage concis de Théodore Reinach, les ouvrages de Ant. Auda, etc.

A la lumière de toutes ces découvertes sur le système modal antique, des musiciens grégorianistes étudièrent de plus près le répertoire grégorien. Se basant uniquement sur l'examen intrinsèque et direct des mélodies elles-mêmes, ils parvinrent à élaborer une classification modale nouvelle dont le but est d'élargir la classification ancienne des huit modes et de répondre, aussi parfaitement que possible, à la constitution intime et intrinsèque de toutes les pièces du répertoire. Le Rév. Père Georges Mercure, prieur du monastère des Bénédictins à Saint-Benoît-du-Lac, fut l'un de ces apôtres grégorianistes. Il fut le premier, je crois, à appliquer, d'une façon systématique, au chant grégorien une classification modale émanant des recherches que des maîtres musiciens ont faites sur la musique antique en elle-même et dans ses rapports avec le chant grégorien et la musique moderne.

Les conclusions de ces musiciens théoriciens s'imposent de plus en plus. On peut ne pas les suivre, il n'est pas permis de les ignorer. Mais pour les comprendre, il importe de ne pas mêler une conception moderne à la conception grégorienne qui est tout autre.

Les modes ecclésiastiques dans lesquels sont écrits les chants liturgiques proviennent de différentes sources: les

uns sont de source antique, d'autres sont nés à l'époque grégorienne, et un très petit nombre sont d'un usage commun avec la musique moderne.

De plus, la plupart des modes peuvent se présenter sous différents aspects. Si la finale de la pièce est en même temps la fondamentale du mode, le mode est dit *normal*; si elle est la médiante ou la tierce, le mode est dit *intense*. Si la mélodie se déploie une quarte au-dessous de la finale, le mode est dit *relâché*; si la mélodie est écrite une quinte plus bas ou plus haut, sans que son caractère modal en soit affecté, le mode est dit *transposé*. Voir le tableau des modes ecclésiastiques et des modes antiques, grégoriens et modernes, à la page 61 de la *Rythmique Grégorienne*.

Que l'on s'en tienne à la classification ancienne ou que l'on préfère la classification plus précise que vulgarise la *Rythmique Grégorienne* de Dom G. Mercure, il reste acquis que le système modal grégorien est une mine très riche et de couleur variée. La modalité assigne à la mélodie une physionomie spéciale, elle crée une ambiance musicale distincte. Le déplacement des tons et des demi-tons diatoniques, tout en donnant naissance à un nouveau mode, lui infiltre, pour ainsi dire, un coloris particulier.

On a beaucoup écrit sur les caractéristiques modales, on a même codifié les sentiments qui convenaient à tel mode et non à tel autre, c'est ainsi que les cataloguaient les vénérables auteurs grecs. Ces appréciations sur les modes, si anciennes soient-elles, n'en restent pas moins assez fantaisistes. Chacun des modes possède sans doute son caractère propre, mais cela ne lui interdit nullement de traduire tous les sentiments de l'âme: il les exprime à sa façon, selon *sa manière psychologique*, voilà tout.

Différents entre eux par leur couleur propre, les modes se ressemblent par un trait commun de dignité, par une sorte de noblesse que leur confèrent le diatonisme et la cadence sans sensible. Depuis la polyphonie de la Renaissance et plus spécialement depuis le début du XVII^e siècle, la sensible acquit une importance abusive dans la préparation de la cadence. Or rien n'est plus contraire à la modalité grégorienne. Toutes les fois que le cas se rencontre dans l'Édition Vaticane, on peut affirmer qu'il est douteusement authenti-

que. Cependant, si le chant grégorien évite la sensible montante, il ne l'évite pas descendante. Considérons, par exemple, cette formule de cadence si fréquente en mode de *mi*: sol fa mi mi. Il y a bien aussi attraction de ce *fa* vers le *mi*, mais c'est une attraction sans effort, ou plutôt un relâchement de tout effort qui fait se poser la mélodie sur sa finale *mi*.

Cette couleur spéciale et ce trait de noblesse commun à tous les modes, permettent et favorisent la modulation, source de variété et puissance d'expression. Les procédés se ramènent aux suivants: modulations modales ou normales, modulations tonales ou harmoniques, modulations à la fois tonales et modales, enfin oscillations et imprécisions voulues.

Pour le compositeur grégorien, le mode n'est pas un moule rigide. La mélodie, tout en évoluant dans une tessiture déterminée, s'autorise des repos sur les divers degrés de ce fragment de l'échelle vocale. Toute cadence ou repos crée en nous l'impression d'une tonique, passagère ou définitive, en relation étroite avec sa dominante respective, exprimée ou sous-entendue. L'apparition d'une nouvelle cadence signale une modulation modale, un changement de mode.

Les mélanges des différents modes est chose fréquente au cours d'une même pièce. L'*Agnus Dei* XVI (aux fêtes de l'année) comporte un heureux mélange des modes de *ré* et de *mi*. Les trois petites phrases de la Communion *Comedite*, au mercredi des Quatre-Temps de septembre, n'utilisent pas moins de quatre modes.

Modulations tonales ou changements de ton. La mélodie de l'hymne *Ave maris stella* débute nettement en *ré* mineur sans sensible, puis s'élève à la quinte supérieure qui perd bientôt son caractère de dominante pour emprunter celui de tonique: nous sommes alors en *la* mineur sans sensible, c'est encore le premier mode, mais transposé.

Il arrive qu'un même morceau comporte des modulations à la fois modales et tonales. Elles se produisent de deux façons: ou sur la même tonique, ou sur une tonique différente. L'antienne *Adstiterunt*, aux Ténèbres du Vendredi Saint, a sa première incise *Adstiterunt reges terræ* en *sol* mineur (ou mode de *ré* transposé), et sa dernière incise *et adversus Christum ejus* en *sol* majeur (huitième mode). Dans

la Communion *Comédite*, citée plus haut, la troisième ligne est en *ré* mineur sans sensible, et la fin de la pièce en *sol* majeur sans *fa* dièse.

Enfin, la ligne mélodique oscille quelques fois avec tant de liberté qu'il devient impossible de préciser le mode auquel elle appartient. Ces fluctuations modales ou tonales éveillent alors en nous une impression de souplesse infinie, de nuances subtiles, d'imprécision charmante.

(à suivre)

FERNAND BIRON, ptre.

Les livres

Marcel PROUST. *La prisonnière*. Deux volumes du tome VI: *A la recherche du temps perdu* ((Sodome et Gomorrhe III). 570 pages. N.R.F. Publication canadienne, aux Éditions Variétés 1810, rue Stanley, Montréal.

La prisonnière, c'est Albertine, une des jeunes filles en fleurs que Proust nous a présentées au début de son ouvrage. Le narrateur nous raconte par le détail son amour pour Albertine, la jalousie féroce qui lui fait séquestrer la dite Albertine à Paris. Analyse minutieuse et aiguë de la passion tigresse; analyse des puérités de langage de Françoise, la vieille servante; analyse des soupçons qui mordent le cœur: Albertine aime-t-elle ailleurs? normalement? Analyse encore des allures de la duchesse de Guermantes, description des soirées où les mauvaises langues du « meilleur monde » supplicient le prochain; analyse des sentiments de M. de Charles pour Morel... etc.

« Instants doux, gais, innocents en apparence et où s'accumule pourtant la possibilité en nous insoupçonnée de désastre, ce qui fait de la vie amoureuse la plus contrastée de toutes, celle où la pluie imprévisible de soufre et de poix tombe après les moments les plus riants... »

Recettes de cuisine, compositions de parfums, querelles vestimentaires, rien ne manque au drame inexorable qui va conduire au cratère, à la catastrophe. Des trésors de poésie enveloppent ces pauvres riens où s'accroche l'auteur dans son espoir fou de rattraper le temps enfui. Pour les lettrés.

J. E. B.