

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 2 (1908-1909)
Heft: 15

Artikel: Programmes et public
Autor: Platzhoff-Lejeune, Ed.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068817>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La Vie Musicale

Organe officiel de l'Association des musiciens suisses, pour la Suisse romande.

SOMMAIRE: Programmes et public, ED. PLATZHOFF-LEJEUNE. — « Beethoven » à l'Odéon, VICTOR DEBAY. — La musique en Suisse : Suisse romande ; Suisse allemande. — La musique à l'Etranger : Allemagne, MARCEL MONTANDON ; Italie, IPPOLITO VALETTA. — Echos et Nouvelles. — Nécrologie. — Bibliographie. — Calendrier musical.

Programmes et Public



Quels sont les principes qui président en général à l'élaboration d'un programme ? Avouons d'emblée que, dans nombre de cas, il n'y en a point du tout. Le hasard seul règne et gouverne en maître souverain. Nous nous rabattrons donc, à défaut de principes, sur les *motifs* qui inspirent la confection d'un programme de concert, et nous viserons plus spécialement les concerts de solistes¹ sans le concours de l'orchestre ou même d'un quatuor.

Ces motifs, s'ils sont humains, ne sont pas toujours très élevés ni surtout très artistiques : chantons et jouons ce qui fait le mieux ressortir notre talent, ce qui nous présente sous le jour le plus avantageux, ce qui excite le plus l'admiration et, par conséquent, l'enthousiasme du public. Du coup, vous voyez les relations existant entre les programmes et le public, mais réservons ce petit problème spécial à la fin de cette causerie et restons-en aux programmes seuls.

Mademoiselle A., cantatrice, désireuse de se lancer, projette un concert. Peut-être sa voix n'est-elle pas encore formée ; elle est loin d'être prête. Mais quand on a travaillé trois ans — n'importe comment — le chant, en faisant des sacrifices matériels considérables, il s'agit de montrer qu'on est arrivé. Mais, hélas ! le patriotisme local n'est plus assez fort de nos jours pour remplir d'admirateurs de la débutante, la grande salle d'une petite ville malgré les habiles petits entrefilets répétés et variés que d'excellents amis, innocents en musique, font paraître dans l'unique journal de l'endroit. Il faut donc s'entourer d'autres éléments. Prenons un violoniste et une pianiste et élaborons le programme.

Il est entendu que la cantatrice ne commencera pas, entendu aussi qu'on débutera par du très sérieux pour finir par du très gai. Ainsi le veut la sacro-

¹ Dans la causerie sur *Le Soliste* (*Vie Musicale* du 1^{er} mai 1908, N° 17), nous avons déjà traité la question des programmes orchestraux et y renvoyons le lecteur.

sainte loi de la routine. Il va sans dire que chacun des trois artistes a son répertoire plus ou moins grand — plutôt moins que plus — et qu'il nous le servira sans égard pour le reste du programme. La pianiste affectionne Rubinstein et Sinding, le violoniste Saint-Saëns et Tschaïkowsky, la cantatrice Rameau, Gluck et Brahms. Nous arriverons donc à l'ordre suivant : Rubinstein (piano), Rameau (chant), Tschaïkowsky (violon), Gluck (chant), Sinding (piano), Saint-Saëns (violon), Brahms (chant). En bis « l'Hymne au Soleil » d'A. Thomas. Si, après cette macédoine, vous n'êtes pas meurtri, torturé, dégoûté de toute musique pour un mois au moins, vous devez avoir l'épiderme singulièrement insensible et jouir d'une admirable santé.

Le *principe d'inertie* est donc le premier de ceux qui se trouvent à la base d'un programme. On ne prendra pas la peine de mettre à l'étude un nouveau morceau de chant, de piano ou de violon, dans le seul but de donner un peu de style ou d'unité artistique à un programme. Si possible, on répétera ce qu'on a déjà donné, surtout quand on ne joue pas le premier rôle dans le concert respectif. La cantatrice ne demandera pas à ses deux partenaires : « De quelle façon pourriez-vous m'entourer pour rester dans la note d'une époque ? » Elle demandera simplement : « Qu'avez-vous de prêt ? » Tout comme le voyageur réclamera au buffet de la gare le plat du jour pour s'en tirer à bon compte et avec le moins de temps possible. Remarquons à ce sujet combien est petit le répertoire de tant d'artistes de premier et de second ordre. Quantité de virtuoses composent leur programme pour l'hiver d'un nombre de morceaux juste assez grand pour pouvoir donner deux concerts dans la même ville. Je ne sais quel journal américain s'est plu un jour à reproduire les programmes d'une étoile de premier ordre dans cinquante villes de l'Union. Ces programmes prenaient une page, mais les cinquante lignes de la page étaient absolument identiques. De nos jours, ces procédés sont dangereux, car on s'intéresse, de plus en plus, à la vie musicale d'autres villes et d'autres pays, on échange des programmes et on les reproduit. S'il est évident qu'un grand soliste ne peut guère jouer, pendant une époque déterminée, plus de trois ou quatre grands concertos bien préparés et bien rendus, il n'est pas moins évident qu'il doit disposer d'un grand choix de petits morceaux et qu'une cantatrice doit essayer, dans son propre intérêt, de varier autant que possible.

On est frappé souvent du peu d'intelligence et — soyons francs — de la parfaite ignorance du répertoire dont certains programmes font preuve. Les professeurs sont fautifs plus que leurs élèves, les futurs artistes. On leur enseigne quelques morceaux de bravoure et ces vieux chevaux de bataille sont éreintés pendant une dizaine d'années en paradant dans toutes les villes. Ajoutons-y quelques morceaux d'école — tel le célèbre(!) *Largo* et le concerto de Bruch en *sol* mineur — qui ont déjà servi à des générations d'artistes. Puis on pillera le répertoire de la concurrence. Madame X. a eu beaucoup de succès avec tel air peu connu. Vite on l'étudie et, au bout de quelques mois, toutes les cantatrices qui se respectent l'ont chanté. Je passe sur les morceaux que recommande le marchand de musique, toujours désintéressé, et sur ceux que vous envoie le compositeur lui-même, non sans vous offrir une honnête compensation pour la peine, souvent très réelle, que vous avez prise à contribuer à sa renommée.

Après le principe d'inertie, il y a celui de la *variété*. Plus il y en a, mieux

cela vaut. La variété d'instruments ne suffit pas, il faut encore celle du répertoire. Jouons du Bach, mais n'oublions pas Grieg, ni Debussy, ni Chopin ; chantons du Schubert, mais n'omettons pas Gounod, ni Wagner, ni surtout les Italiens. Ah ! les souffrances que nous imposent sans pitié la majorité des cantatrices, qui sont d'avis qu'un morceau italien est de rigueur et qui, dans quatre-vingt-dix cas sur cent, n'ont pas même une vague et faible idée de la prononciation ! Si on ne peut raisonnablement leur demander qu'elles comprennent ce qu'elles chantent, on aimeraient cependant qu'elles aient l'air de comprendre et que leur accent rappelle au moins de loin celui qu'il faudrait avoir. La coquetterie polyglotte — outre l'italien, le français et l'allemand, voilà l'anglais qui paraît désormais indispensable dans les centres d'étrangers — est bien le plus mauvais et le plus triste succédané du talent et de l'art.

Quand reviendrons-nous une bonne fois de ce principe de la variété, qui est excellent au cirque et à la foire, mais qui n'a rien à voir à la salle de concert ? Quand ne verrons-nous plus aux programmes ce mélange d'ingrédients divers qui, dans les concerts de bienfaisance est déjà si dououreux, mais qui y a un semblant de raison d'être (car on s'adresse à des incultes et la fin justifie les moyens), alors que, aux concerts ordinaires, elle n'en a aucune, sauf peut-être, hélas ! — l'incapacité qui se cache derrière un programme très épicé, pour montrer, à la fin que, dans les genres les plus différents, elle reste égale et fidèle à elle-même !

Le troisième principe est celui du *succès personnel*. Vous composez votre programme de façon à faire le mieux ressortir vos qualités et à cacher charitalement vos défauts. Cette façon d'agir est admissible à la rigueur. On ne se produit pas pour montrer que l'on ne sait rien. Cependant, l'exclusive prépondérance du succès personnel peut rendre un programme insupportablement monotone et antiartistique. Si vous choisissez seulement des morceaux de bravoure, destinés à chatouiller le tympan de vos auditeurs par vos trilles et vos vocalises, par vos *ut* de poitrine et vos *la* vertigineux, votre art relève du cirque plutôt que de la musique. Posséder une technique ou une méthode excellente est certainement une qualité, mais les mettre en évidence en choisissant des morceaux uniquement pour les faire ressortir est un défaut tout aussi grand, car la technique est un moyen, non un but. Il ne faudrait donc pas que le principe du succès dominât seul ; tempéré par l'intérêt du morceau, joué ou chanté, il est admissible. L'extrême pauvreté du répertoire de certains artistes va de pair avec l'extrême pauvreté de leurs moyens. Et que de fois ce n'est qu'en vue du concert et du public qu'on met à l'étude un morceau nouveau ! C'est si rarement par amour pour la musique et par admiration pour une chose belle qu'on voudrait bien rendre parce qu'elle le mérite.

Comment se fait-il que tant d'artistes — ou qui se disent tels — fassent preuve d'un mauvais goût aussi parfait et d'une inintelligence aussi complète en confectionnant leur programme ? Leur manque de culture musicale en est la seule raison. Ils ne connaissent pas la littérature musicale. Les cantatrices, les pianistes et les violonistes vont encore moins souvent entendre un concert que le pasteur n'écoute le sermon d'un collègue. Eux, qui sont le plus directement intéressés à la musique, ne se dérangent guère que pour critiquer un collègue qui se produit. Quant aux concerts symphoniques ou choraux, cela ne vaut pas la peine d'y assister. On fait assez de musique soi-même pour pouvoir

se dispenser d'entendre celle des autres. Rien d'étonnant alors que tant de musiciens soient d'une prodigieuse ignorance non seulement dans tout ce qui concerne l'histoire de la musique — cela est courant, hélas ! — mais aussi vis-à-vis de la « littérature » musicale. On ne redoute pas un voyage pour entendre un grand soliste, mais qui se dérangerait pour apprendre à connaître une œuvre ancienne ou moderne qu'il n'a jamais eu l'occasion de rencontrer sur un programme ? Peu d'artistes et *a fortiori* peu d'amis de la musique éprouvent ce besoin de compléter le stock de leurs auditions et de procéder un peu systématiquement en explorant le champ si vaste des chefs-d'œuvre de tous les temps et de toutes les nations. Et pourtant tout soliste aurait un majeur intérêt à le faire : tant de belles choses dorment dans les cartons et dans les bibliothèques. Les ressusciter, les faire connaître et aimer serait une entreprise originale et bien plus méritoire que la reproduction éternelle des morceaux consacrés, mille fois entendus.

Deux mots enfin sur l'extérieur des programmes. Le manque de soin et d'intérêt que les artistes y apportent est vraiment déplorable. Je ne parle ni du papier (qui, dans l'intérêt de la musique, devrait être mou, pour éviter le bruit désagréable des feuilles tournantes), ni de sa couleur, ni des arabesques plus ou moins jolies qui enguirlandent le texte, mais de ce texte même, abstraction faite des morceaux choisis. L'orthographe des noms d'auteurs est parfois fausse, ce qui est tout simplement honteux. Je ne citerai que le malheureux Gluck qu'on affuble régulièrement d'un tréma ridicule, alors que son nom se prononce Glouck et dérive de *Glucke* = poule et non de *Glück* = bonheur. Les prénoms des auteurs font défaut, alors même que la confusion est possible. Quand ils sont indiqués en initiales, celles-ci ne sont pas toujours justes non plus.

Qui n'aurait pas été surpris en entendant l'Ouverture de « Hamlet », de Bach. Est-ce Jean-Sébastien ou Philippe-Emmanuel ? Est-ce un des onze fils, le père, ou un des deux oncles du grand Bach ? Non, c'est un obscur directeur de fanfare militaire contemporain et gageons que le chef d'orchestre auquel nous dûmes cette audition, ignorait ce fait le tout premier. Voilà pourquoi les prénoms ou leurs initiales ont leur importance. On pourrait demander aussi que, pour les compositeurs anciens et peu connus au moins, les dates de naissance et de mort soient indiquées. Ce qui est plus grave, ce qui est scandaleux, c'est que nombre de programmes n'indiquent pas la tonalité, le numéro et les parties des symphonies, sonates, trios ou quatuors exécutés. On annonce, par exemple, une symphonie de Haydn en *sol*, sans songer que parmi les 119 il doit y en avoir une douzaine en *sol*, car, parmi les douze les plus connues, il y en a déjà trois ! Comment voulez-vous que le public prenne intérêt à un concert quand on ne lui permet pas de le suivre dans les détails de l'exécution et de se rendre compte de la structure d'un morceau, de son caractère et de son unité dans la variété des parties ? Si les artistes mettent un soin souvent touchant à nous renseigner sur la fabrique d'où sort leur piano, sur la maison qui l'a obligamment prêté et sur le fait que le concours de la cantatrice est gracieux — ce qui, d'ailleurs, n'est qu'une façon de parler — ils devraient au moins nous dire ce qu'on joue et ce qu'on chante.

Laissons de côté la question des *textes imprimés des chants*. Il est évident

qu'on devrait pouvoir s'en passer. Il est non moins évident que la diction de la majorité des chanteurs et cantatrices est telle que l'auditeur est déjà fort heureux de constater qu'on chante en anglais, en italien ou en allemand, sans demander d'en comprendre un traître mot, tout en possédant bien ces langues. Quoi qu'il en soit, il serait désirable que les textes des chants fussent imprimés aux programmes chaque fois qu'ils appartenaient à une langue autre que celle de la majorité du public. Quant aux analyses, elles sont hautement désirables, à condition qu'elles soient étudiées avant le concert ou dans les entr'actes. Pour les petits concerts et les morceaux de moindre envergure, il est souvent fort difficile de s'en procurer de bonnes, mais il est d'une élémentaire politesse vis-à-vis du compositeur de reproduire *in-extenso* les explications verbales ou les analyses dont il a fait précédé sa partition. Il n'y a pas que Liszt qui soit coutumier de ce procédé.

Après tant de plaintes et de désideratas, il serait injuste de méconnaître les sérieux et réjouissants progrès qui ont été réalisés dans le domaine des programmes durant ces dernières années.

On a osé donner un caractère d'unité à nombre de grands et de petits concerts. Non seulement dans les soirées orchestrales, mais aussi dans les « Liederabende » et les auditions de musique de chambre, on a offert au public des cycles de lieder ou de morceaux d'un seul auteur. On a consacré une ou plusieurs soirées aux sonates de Beethoven, aux lieder de Schubert, à Chopin, à Schumann. Chaque partie au moins d'un programme accusait un caractère d'ensemble et d'unité auquel on n'était plus habitué. Le conférencier a eu son mot introducteur à dire et n'en a pas toujours abusé en faisant de l'esprit pendant une demi-heure au lieu de citer des faits pendant dix minutes. Mais ces beaux progrès sont encore peu généralisés. Les artistes de second ordre n'ont pas encore eu le courage de suivre les grands confrères qui ont résolument rompu avec la routine, et les programmes *très artistiques* — encore un cliché ! — et très variés (hélas, oui !) qu'on nous promet dans les boniments avant-coureurs et leurs programmes ne sont trop souvent que des *salades* — passez-moi le mot si juste — mal assaisonnées. Quand comprendra-t-on que le sens artistique se montre non seulement dans *l'exécution* d'un programme, mais aussi dans sa *composition*? que le concours de deux artistes (chant et instrument) est suffisant pour un concert vocal ou de musique de chambre et que les trois ou quatre musiciens qui s'associent pour une seule petite audition font naître le soupçon souvent légitime qu'on veut racheter la qualité par la quantité ?

* * *

Le *public* le veut ainsi, me direz-vous? Il tient à de la variété. Il désire entendre plusieurs artistes et des morceaux différents. Il se moque de nos programmes artistiques. Nous voulons plaire avant tout et nous sommes obligés pour les raisons que vous connaissez, de faire ses volontés.

Bien! Admettons le point de vue commercial et celui du succès personnel. Il est assez légitime et on ne peut le négliger complètement; mais examinons si ces intérêts justifient les sacrifices artistiques qu'on croit devoir faire avec tant d'empressement.

Que veut le *public*? C'est la grande question que se posent le romancier, le peintre, le directeur de théâtre et de cirque, le montreur de bêtes et le

faiseur de *revues*, le journaliste et le commerçant aussi bien que le musicien-artiste. Il veut jouir et s'amuser. Est-il nécessaire pour cela de flatter son mauvais goût, de satisfaire ses caprices et de le suivre dans ses aberrations ? N'est-ce pas plutôt à l'artiste de montrer le chemin et au public de le suivre ?

Et d'abord qui est ce public ? Il varie suivant les pays et les villes. Notre public suisse de concerts est à peu près le même à Bâle et à Genève, à Zurich et à Berne, à Neuchâtel et à Lausanne. Il se compose de quelques rares connaisseurs, de professeurs, de commerçants, de quelques nobles étrangers, de braves bourgeois, d'étudiants et de pensionnats. Ce public est-il intelligent ou — le contraire ? A lire les journaux, il est tout à fait connaisseur, absolument supérieur dans ses goûts, infiniment compréhensif et combien aimable envers les toujours distingués artistes ! Mais voyez le sourire des augures qui chuchotent dans la rue et dont quelques-uns ont le courage de publier tout haut : « Le public est bête et ignorant ! S'il est douteux qu'on puisse faire son éducation, il est absurde de vouloir se laisser mener par lui ».

Nous voilà donc en présence de deux opinions contradictoires : une optimiste et une pessimiste. Où est la vérité ? Comme toujours elle est au milieu. Sans doute, tout public, y compris le nôtre, a de mauvais penchants. Il est confit en dévotion vis-à-vis des grandes étoiles. Il ira toujours en foule les applaudir frénétiquement alors même qu'ils joueront très mal — ce qui leur arrive parfois — un programme détestable. A part cela, le public a une prédilection exaspérante pour la virtuosité pure, les tours d'acrobatie qu'il s'agisse de vocalises ou de coups d'archet *col legno* et les clowneries de bien des solistes de marque. S'il s'emballe pour ces tristes exhibitions, il se montre par contre singulièrement froid à l'égard d'artistes de premier ordre qui n'ont pas encore de renommée. Non pas qu'il ne les applaudisse pas, si par impossible il consent à les entendre, mais il ne veut pas les écouter ce qui est plus grave. L'artiste doit avoir un nom, mais il osera mal jouer ; s'il n'en a pas, il ne suffit pas qu'il joue bien. Vu ces faits, on pardonne un peu la réclame à grosse caisse que se permettent les jeunes artistes et leurs agents : il faut percer à tout prix, il faut être sacré étoile et le reste viendra tout seul.

S'il est dur pour cette catégorie d'artistes, la plus intéressante peut-être, le public a des trésors d'indulgence pour les solistes locaux, professeurs de piano, de chant et de violon, qu'on enterre sous les fleurs et dont la presse dit tant de bien qu'on se demande vraiment pourquoi on dépense mille et quinze cents francs pour un virtuose étranger, quand le *genius loci* chante ou joue tout aussi bien pour le quart de cette somme ? Peut-être s'agit-il là d'une simple convention tacite. On applaudit et on loue parce qu'on connaît la personne et on ne prend au sérieux ni les applaudissements ni les éloges.

Notons aussi que le public mal éduqué s'intéresse fort peu aux programmes et que l'intérêt pour le soliste prime tout. Un musicien allemand publia il y a quelques années une étude remarquée sous ce titre : *Qui ? Comment ? Quoi ?* Il reproduisait la conversation de deux mélomanes. L'un demanda à l'autre : « Qui a chanté hier au concert d'abonnement ? » Un quart d'heure de conversation sur la personne du soliste. Seconde question : « Comment a-t-il chanté ? » Un autre quart d'heure passa en discussion sur sa méthode, l'émission de la voix, l'*attaque* du son, les registres, etc. Là dessus on se

sépara. Ecoute, crie A. à B. à vingt pas de distance déjà : « En somme, qu'est-ce qu'il a chanté ? » — Se passe de commentaire.

Le public n'a pas que des défauts. S'il a de la peine à motiver sa satisfaction ou son déplaisir, il sent pourtant très nettement ce qui est beau et ce qui a de la valeur. Je ne sais quel farceur dit un jour : « Pris isolément, le public est bête ; comme ensemble, il est fort intelligent ». En effet, faites parler musique à un habitant des baignoires ou de l'Olympe, il vous répondra fort mal, mais observez cette espèce de fluide de sympathie ou de protestation qui s'établit à l'audition d'une première quelconque et vous verrez que très souvent *vox populi est vox dei*. Non que les erreurs collectives ne soient pas nombreuses ; faut-il rappeler les premières de *Fidelio* à Vienne, de *Tannhäuser* à Paris ? Mais que de fois le public a vu juste, et son jugement de la première heure est devenu celui de l'histoire même.

A part cette intuition remarquable, le public à une qualité plus précieuse encore : il est docile et susceptible d'éducation. C'est pourquoi nous envisageons l'avenir avec confiance. Ce qui lui a le plus manqué jusqu'ici, ce furent précisément des éducateurs cultivés et intelligents. De mauvaises habitudes introduites par quelques-uns sont devenues la règle. Le public s'est habitué à cette routine sans protester. Et les partisans du *statu quo* de nous affirmer qu'il est incapable d'en sortir ! Sans doute, le gros du public lui-même ne prendra jamais l'initiative d'une réforme musicale et artistique, car sa force d'inertie est grande. Mais il s'y prêtera de bonne grâce quand on saura la lui proposer sans brusquerie inutile et la lui imposer par une douce contrainte. De nombreux exemples dans les grandes villes confirment cette expérience. Qu'on explique au public ce que c'est qu'un bon et un mauvais programme. Qu'on le lui fasse toucher du doigt en lui servant d'abord l'un, puis l'autre. Et vous verrez qu'il se fera très vite au nouveau système et qu'il regardera de très haut ceux qui n'ont pas progressé avec lui, tout comme le bambin de quatre ans méprisera le petit frère, ignorant ce que l'aîné ne savait pas hier encore.

Ne gémissions donc pas sur la bêtise du public, mais agissons et il suivra. Sa force d'inertie est réelle, mais elle n'est point invincible. Bien guidé par des chefs experts, savants et pratiques, il affrontera même des innovations hardies et sera tout fier du progrès accompli. Mais où trouver ces guides ? Il y en a si peu qui comprennent que la musique est autre chose qu'un don naturel et une affaire des doigts, qu'elle est une science et un art qui a besoin de savants et d'éducateurs. Puissent-ils être plus nombreux et plus écoutés !

Ed. PLATZHOFF-LEJEUNE.

Un fait récent pour illustrer ces dires : Un journal bernois, à l'occasion de l'inauguration du Casino, reprocha au comité d'organisation d'avoir engagé pour la *Damnation de Faust*, le *Magnificat* de Bach et la *Neuvième Symphonie*, des solistes étrangers. Pour une fête locale (?) les artistes locaux sont suffisants. Le public applaudissait à cette protestation par des lettres à la rédaction. Il se dira que ses solistes locaux seront tout aussi bons que les autres et qu'on leur fait outrage en engageant des étrangers. A qui la faute ? A la critique bénisseuse qui n'a pas su nuancer ses compliments à l'adresse des uns et des autres.