



# La Légende de "Tristan et Iseut"

(SUITE ET FIN)

\* \* \*

La légende de « Tristan et Iseut » bénéficia de l'attention qu'aux débuts du XIX<sup>e</sup> siècle, la science allemande accorda aux productions de l'ancienne poésie germanique. Le mouvement patriotique provoqué par les guerres de Napoléon, les tristesses de l'heure présente, les impulsions données par l'école romantique tournèrent la pensée des Allemands vers leur passé dont ils se plurent à évoquer les glorieux souvenirs, aussi bien les œuvres remarquables de la littérature que les grands faits historiques de l'époque impériale. Beaucoup de légendes d'origine celtique ou française avaient été, pour ainsi dire, conquises à l'Allemagne par le talent des conteurs qui les avaient traduites ou adaptées; elles étaient considérées comme faisant partie du patrimoine national. De ce nombre étaient la légende du Graal et celle de Tristan et Iseut, pour n'en nommer que deux des plus célèbres.

Nous avons déjà mentionné deux travaux nés de cette curiosité passionnée qui s'attachait aux poèmes du moyen âge, les traductions de Gottfried de Strasbourg, par Hermann Kurz et par Simrock. Le premier surtout de ces deux auteurs fut pour Wagner un excellent initiateur à la légende de « Tristan et Iseut ». Kurz rend la pensée de Gottfried avec une précision extrême, en conservant autant que possible l'expression archaïque; quant à la partie qu'il a ajoutée au vieux poème inachevé, en puisant à d'autres sources, il l'a mise en harmonie avec la première; il y

fait preuve d'une imagination très poétique et de remarquables qualités de diction. Chez l'autre guide de Wagner, chez Simrock, il y a moins d'art et d'exactitude.

Diverses tentatives furent faites au cours du XIX<sup>e</sup> siècle pour ressusciter la légende, soit en la présentant sous forme de récit, soit en la transportant au théâtre. La plupart de ces rénovations sont médiocres ; elles n'ont guère d'autre intérêt pour nous que de nous faire admirer, par contraste, la sûreté du coup d'œil de Wagner, sa compréhension profonde de la légende, la force enfin avec laquelle il se l'est assimilée et l'a vivifiée.

Il conviendrait de faire une exception en faveur d'un poème du romantique Immermann, qui, enthousiasmé, lui aussi, par la lecture de Gottfried de Strasbourg, projeta en 1839 une vaste épopée sur Tristan et Iseut, mais n'en put écrire qu'une première partie en douze chants. Une comparaison entre ce fragment et l'œuvre de Wagner ferait ressortir la merveilleuse aptitude de ce dernier à pénétrer au cœur même d'un sujet, à subordonner à l'idée fondamentale toutes les parties accessoires, à animer le tout d'une ardente et puissante haleine, et, chose importante, à recueillir dans la tradition les éléments qui convenaient le mieux à un drame musical. Immermann est un poète d'un incontestable talent. Son épopée renferme des pages brillantes, d'un chaud coloris, d'une passion intense ; elle abonde en traits charmants. Mais son imagination romantique s'attarde longuement aux descriptions qui interrompent la marche de l'action ; elle se complaît aux détails pittoresques ; elle multiplie les épisodes, et donne à tout l'appareil extérieur une importance qui détourne l'attention de la vie des âmes. Immermann développe par exemple, avec un plaisir visible, un récit de chasse ; c'est la chasse par elle-même qui l'intéresse, et non pas les conséquences qu'elle peut avoir pour les héros ; il en décrit avec un soin infatigable les phases successives ; il va jusqu'à raconter l'histoire du cerf depuis sa naissance jusqu'au moment où les chiens le mettent en pièces. Une autre fois il nous montre Tristan recevant l'hospitalité chez Morolt qu'il va combattre ; il nous entretient longuement du repas offert par le chef irlandais à son jeune adversaire ; il nous fait admirer les ornements dont sont chargées les coupes. La nuit venue, Morolt craint que son hôte ne prenne froid ; il va lui chercher une chaude couverture. Une partie traitée avec un soin spécial est celle qui est intitulée *Enchantement de midi* ; le poète y

raconte, avec profusion d'accessoires romantiques, en faisant intervenir des agents merveilleux, comment la mère d'Iseut prépare le philtre d'amour. C'est un feu liquide qu'elle emprisonne dans un flacon. Lorsque sur le bateau Tristan et Iseut ont bu à la coupe, Brangæne la jette à la mer. L'onde s'enflamme et le navire continue sa course au milieu d'un incendie.

On se représente très bien l'épopée d'Immermann mise en musique par Berlioz. Ce serait une suite de tableaux romantiques comme la *Damnation de Faust*. Chaque morceau aurait sa valeur par lui-même, sans qu'un lien organique le rattachât à un ensemble nettement constitué. C'eût été une symphonie descriptive qui aurait évoqué ce qui peut tomber sous les sens et qui se serait moins efforcée de pénétrer dans les profondeurs de l'âme. La *Chasse* ou l'*Enchantement de midi* aurait fait pendant à la *Marche de Rakoczy* et à la *Danse des Sylphes*.

La méthode de Wagner est diamétralement opposée à celle d'Immermann. Contrairement à ce que fait ce romantique, il procède en disciple de l'art classique le plus rigoureux. De tous ses poèmes dramatiques, *Tristan et Iseut* est celui qui, par sa structure, par la concentration de l'action, par la simplicité des moyens, se rapproche le plus de l'idéal grec qu'il avait l'ambition de faire revivre. Il ramène la légende à ses lignes essentielles. Loin d'inventer des épisodes nouveaux, il retranche tous ceux qui ne lui sont pas strictement indispensables. Il fait rentrer l'abondante matière en trois actes, pareils à trois moules puissants qu'elle ne peut faire éclater. L'action extérieure est d'une sobriété presque excessive. Des aventures que la tradition développait longuement sont à peine indiquées par un mot, par une allusion rapide. Des vieux récits Wagner extrait la quintessence. Immermann nous montre la mère d'Iseut composant avec des substances multiples un breuvage de feu qui enivre la jeune fille et son noble compagnon. Wagner tire de même des fleurs rouges de la légende les sucres les plus capiteux ; il en distille les parfums, et son drame est la coupe où il nous sert cette liqueur concentrée, ce philtre irrésistible.

Chacun des trois actes marque un moment décisif de l'action. Au premier, Tristan et Iseut sont sur le bateau qui les conduit en Cornouaille ; ils reçoivent des mains de Brangæne le breuvage fatal et s'aiment éperdûment. Au second, ils profitent d'une chasse nocturne pour se rencontrer ; le roi Marke les surprend,

guidé par un traître; celui-ci, Melot, blesse Tristan d'un coup d'épée. Au troisième acte, l'écuyer Kurwenal a transporté le héros en Bretagne au manoir de ses pères; Iseut a été appelée pour guérir la blessure; elle accourt, Tristan meurt, et elle expire aussitôt après lui.

On voit de quelle main hardie Wagner a taillé dans la légende pour la réduire à ces trois points principaux. Il nous introduit *in medias res*, au milieu du drame déjà engagé. Les événements antérieurs au voyage sur mer ne pouvaient être sacrifiés; ils étaient indispensables pour expliquer l'attitude réciproque de Tristan et d'Iseut sur le bateau. Ils sont rappelés par des récits très brefs, quelquefois par moins encore, par un souvenir prompt comme l'éclair, par une chanson de Kurwenal, par une plainte, par un soupir. C'est par ces évocations fugitives que nous sommes instruits des origines de Tristan, de sa naissance après la mort de son père, de la mort de sa mère qui laissa l'enfant à peine né aux mains de l'écuyer Kurwenal, de son combat avec Morolt, dont Wagner fait le fiancé d'Iseut, des soins que, blessé, il reçut, sous le nom de Tantris, de la jeune fille à la cour d'Irlande, du mouvement qu'elle fit pour le tuer lorsqu'elle reconnut en lui le meurtrier de Morolt et de la pitié subite qui désarma son bras, lorsque le malade leva vers elle un regard infiniment troublant, des raisons enfin qui engagèrent le héros à retourner en Irlande pour en ramener Iseut destinée à devenir l'épouse du roi Marke. En condensant aussi fortement toute l'histoire antérieure de Tristan, Wagner pousse aux extrêmes limites le procédé de l'art classique qui consiste à faire rentrer dans une action dramatique, au moyen de récits, les événements que l'on ne veut pas mettre sous les yeux du spectateur. Peut-être des personnes peu familières avec la légende en trouveront-elles sur plusieurs points le résumé trop succinct et jugeront-elles que tant de concision confine à l'obscurité.

Des aventures qui tenaient dans les vieux poèmes une place importante sont résolument abandonnées par Wagner. Il est trop évident que, plaçant ses personnages dans une sphère de haute poésie, il ne pouvait pas les laisser mêlés à certains incidents qui, chez les premiers conteurs, dévoilaient les fâcheux aspects de leur nature. De tous les stratagèmes auxquels les amants ont recours chez Eilhart, de leurs ruses malpropres, des supplices barbares que leur inflige l'époux outragé, il n'y a point

de trace chez Wagner. Il continue l'épuration déjà commencée par Gottfried de Strasbourg ; il achève de dégager le pur métal de la gangue avec laquelle l'ancienne tradition l'avait légué.

Une suppression radicale est celle du rôle d'Iseut aux Blanches Mains que Tristan épouse après de longues hésitations, mais qui ne peut le consoler d'avoir été séparé de la première Iseut. Wagner ne fait pas la moindre allusion à ce mariage qui n'était que l'égarement d'un désespéré. Une Iseut unique suffit, dans sa conception, pour remplir toute la destinée de Tristan. La passion qui dévore le cœur du héros ne laisse de place à côté d'elle à aucune autre inclination même passagère, même trompeuse. La disparition d'Iseut aux Blanches Mains entraîne une modification profonde dans la scène finale. Wagner renonce à la fiction de la voile blanche qui doit annoncer le retour de la première Iseut et de la voile noire qui doit indiquer son refus. Tristan ne meurt pas de douleur, parce qu'on lui signale une voile noire à l'horizon. Il succombe au contraire à la joie d'apprendre que son amante approche. On peut regretter l'abandon de l'antique et pittoresque motif des deux voiles, mais cet abandon était nécessité par la technique serrée de Wagner.

On a déploré que le poète musicien ait sacrifié l'un des tableaux les plus séduisants qui figurent dans les anciens récits, un tableau que Gottfried de Strasbourg surtout avait traité avec un éclat, une chaleur et une grâce extraordinaires. C'est la peinture de l'existence que Tristan et Iseut, bannis de la cour de Marke, mènent dans la forêt du Morois. M. Gaston Paris reproche au « grand magicien de la musique moderne » d'avoir laissé de côté cet épisode si profondément poétique. « Quel parti n'aurait-il pas pu tirer de la vie des deux amants dans la forêt, quand, libres enfin des conventions et des lois qui étouffent leur amour, ils le laissent s'épanouir en pleine nature dans le concert des oiseaux et des fontaines, sous le toit des grands arbres et sur les tapis des mousses épaisses ! » (1).

Deux raisons expliquent la résolution de Wagner. C'est d'abord la raison générale que nous avons indiquée déjà, à savoir le dessein d'éviter les parties descriptives pour traduire les mouvements profonds du cœur, de faire en quelque sorte l'obscurité sur le monde extérieur pour projeter toute la lumière sur le monde

(1) *Revue de Paris*, 15 avril 1894, p. 172.

de l'âme. Un motif spécial mettait en outre le compositeur en garde contre la tentation qu'il aurait pu avoir de décrire la vie des amants dans la solitude des grands bois. Nous avons dit au début de cette étude qu'il avait interrompu la composition de *Siegfried* pour entreprendre celle de *Tristan*. Or le drame de *Siegfried*, dont le héros a des affinités étroites avec Tristan, comme nous aurons peut-être prochainement l'occasion de le démontrer dans cette Revue, mêle intimement la vie des cœurs pleins de tendresse aux phénomènes de la nature. Les murmures de la forêt bercent le fils de Siegmund et de Sieglinde en qui s'éveille le besoin d'aimer. Du haut d'un arbre un oiseau lui parle d'amour et l'invite à se rendre auprès de la belle jeune fille qui l'attend au sommet d'un rocher dans un cercle de flammes. Si Wagner avait exprimé dans *Tristan* les enchantements de la forêt propice aux amours, cette partie de son œuvre aurait fait double emploi avec la scène merveilleuse de *Siegfried* à laquelle il travaillait vers la même époque. On s'explique aisément qu'il n'ait pas voulu se répéter.

Quoique ramenée par Wagner aux éléments strictement indispensables, la légende n'en devient pas pour cela un corps mutilé, un organisme exsangue et incomplet, pas plus qu'une tragédie de Racine n'est une œuvre morte, parce qu'elle manque de décor et d'action extérieure. *Tristan et Iseut* est au contraire un des drames les plus vivants, les plus ardents, les plus poignants qui se puissent voir. L'action a beau être réduite aux lignes simplifiées d'un schéma et les personnages, revêtus d'un caractère typique, semouvoir, ainsi qu'on l'a fait remarquer, avec une symétrie quasi géométrique. Une passion véhémement frémit dans toute l'œuvre, et ce ne sont pas seulement les deux amants qu'elle consume ; elle gagne, de sa brûlante haleine, tous ceux qui les entourent et les entraîne dans son étouffant tourbillon. A côté de Tristan et d'Iseut qui aiment et qui souffrent, voici le roi Marke qui aime et souffre avec une douleur plus contenue, mais également lamentable. Voici Brangæne, complice de la destinée qui voue sa maîtresse à toutes les vicissitudes de la passion. Voici le vieux Kurwenal qui n'a pas un mot de blâme pour son jeune maître et qui ne connaît plus qu'un devoir : protéger ces amours qui sont toute la vie de Tristan. Voici le perfide Melot qui ne trahit le héros que parce que c'est un rival heureux, parce qu'il a été trop profondément touché lui-même par la beauté d'Iseut. Un vertige

irrésistible trouble toutes les têtes. Chez Tristan et chez Iseut la passion s'exalte jusqu'au paroxysme, jusqu'à l'oubli du monde, jusqu'au désir fiévreux du suprême embrassement dans la mort. C'est à exprimer cette ivresse, ces élans, ces extases que Wagner applique tout son génie. Il y réussit d'autant mieux qu'il écrit sous l'inspiration de son propre cœur alors violemment bouleversé. Toutes les énergies de son âme et toutes les facultés de son esprit s'unissent pour faire entendre le plus prestigieux chant d'amour.

Nous avons déjà fait remarquer que, chez Gottfried de Strasbourg, l'amour de Tristan et d'Iseut avait d'autres causes que le breuvage enchanté. Il va sans dire que Wagner, plus soucieux encore de vérité humaine, remonte aux origines naturelles de cette passion. Il faudrait n'avoir écouté son drame que d'une oreille très distraite pour ne point remarquer que, bien avant d'avoir bu le philtre, les deux personnages s'aiment. La haine qu'Iseut affecte à l'égard de Tristan, et qu'elle explique par le désir de venger la mort de Morolt son fiancé, n'est qu'un farouche dépit d'amour ; c'est la colère, qu'elle éprouve en se voyant livrée au roi Marke qu'elle ne connaît point par celui qu'elle aime depuis le jour où elle a rencontré le regard attendri du blessé. Tristan de son côté semble braver et même vouloir humilier la princesse d'Irlande qu'il ramène comme un trophée en Cornouaille. C'est qu'il a peur d'elle et de lui-même ; il craint de céder à l'inclination qui le pousse vers elle et de violer le plus sacré de ses devoirs envers le roi Marke, son oncle. Le philtre n'allume donc pas la passion dans les deux cœurs ; il a seulement pour effet d'en faire éclater l'aveu, et cette révélation mutuelle est amenée par le moyen le plus naturel. Les deux amants se sont imaginé qu'ils ont bu un breuvage de mort. Ils croient que leur dernière heure est venue, et, à ce moment suprême, ils secouent toute contrainte. Ils se dévoilent réciproquement le secret de leurs âmes. Cette confiance les enchaîne irrévocablement l'un à l'autre. Retenus malgré eux pendant quelque temps encore dans cette vie, ils ne peuvent rompre l'union conclue sur le seuil de l'éternité. Rien n'arrêtera plus désormais la flamme qui s'est échappée ; elle dévorera tout sur son passage ; le sentiment du devoir, si vif dans l'âme noble de Tristan, ne peut rien contre elle. Les amants fouleront aux pieds toute crainte ; ils mépriseront les dangers, ils mépriseront la vie ; ils la haïront même, parce qu'elle les sépare, et ils aspirent à la mort qui doit les unir éternellement.

L'idée d'une parenté étroite entre l'amour et la mort était, nous l'avons vu, déjà en germe chez Thomas de Bretagne et Gottfried de Strasbourg. Wagner s'en empare, l'approfondit, lui donne une ampleur extraordinaire. Pour ses héros la félicité idéale est dans la mort ; la mort est l'entrée dans un monde immense, le seul fait pour leur immense amour. Ce monde, c'est le royaume de la nuit, dans lequel ils seront indissolublement unis, où leurs deux êtres se confondront, tandis que la lumière du jour les sépare. Tristan et Iseut lancent des imprécations contre le jour, le jour ennemi. Le jour, en effet, ce n'est pas seulement la clarté qui s'oppose aux effusions intimes ; c'est la vie quotidienne où chacun a son office à remplir, où nous appartenons au monde, à la société, où mille devoirs entravent la libre expansion de notre nature. La nuit, ce ne sont pas seulement les ténèbres propices aux rencontres des amants. Ce sont les heures de recueillement et de solitude où l'on s'appartient de nouveau à soi-même, après avoir vécu sous le regard d'autrui. Ce sont les instants de liberté où l'on oublie le rang que l'on a dans le monde pour ne plus vivre que de la vie de l'âme, pour se donner tout entier à ce que l'on aime, à ceux qu'on aime. C'est dans cette nuit que Tristan et Iseut veulent se plonger. « Oh ! descends, disent-ils, nuit de l'amour, donne l'oubli pour que je vive ; reçois-moi dans ton sein, détache-moi du monde ». Toute vie extérieure étant abolie autour d'eux, ils seront eux-mêmes le monde ; leur amour sera le soleil intérieur qui les éclairera ; leurs pensées et leurs désirs confondus seront le vaste univers où s'épanouira leur être. Mais ces heures d'abandon sont courtes ; le jour reparait, amenant la séparation cruelle. Aux premières clartés qui vont mettre fin à leur extase, les amants s'écrient : « laisse-moi mourir ! » Ils invoquent la nuit éternelle, la mort. A cette nuit plus de réveil. Ils seront sans fin, sans retour de la maudite aurore, perdus dans un royaume mystérieux où il n'y aura plus ni Tristan ni Iseut, mais une seule et même âme dissoute dans l'infini.

« Ce sont ici, dit M. Catulle Mendès, les Noces suprêmes de l'Amour et de la Mort. Ici se conjoignent les jumelles éternités du baiser et du néant (1) ».

La force incomparable avec laquelle Wagner proclame la gran-

(1) *Revue de Paris*, 15 avril 1894. p. 197.

deur, on dirait presque la sainteté de la passion; ne peut manquer de remuer profondément les spectateurs accessibles aux séductions souveraines de son art. Ce don prodigieux d'émouvoir a paru dangereux à quelques-uns. « L'histoire de Tristan et d'Iseut, écrit M. Gaston Paris, a versé jadis, on n'en saurait douter, dans plus d'une âme un poison subtil, et aujourd'hui encore, préparé par le magicien moderne qui y a joint la puissance de l'incantation musicale, le breuvage d'amour a certainement troublé, peut-être égaré plus d'un cœur. Mais il n'y a pas d'idéal dont le charme n'ait son péril, et pourtant on ne saurait priver la vie d'idéal sans la condamner à la platitude ou au morne désespoir. Il faut savoir, quand on passe devant les grottes des sirènes, se tenir fermement attaché au mât, sans renoncer à entendre la divine mélodie qui fait entrevoir aux mortels des félicités surhumaines (1). »

Le conseil est bon ; l'on peut même dire qu'il est conforme à certaines intentions de Wagner. En effet, quoique l'idée dominante de son drame soit l'exaltation de l'amour; il semble que le torrent de l'inspiration l'ait entraîné un peu plus loin qu'il n'aurait voulu. S'il se laisse aller à célébrer le triomphe de la passion, n'est-ce pas une grande réserve qu'il formulé, n'est-ce pas un autre idéal qu'il fait entrevoir, quand il montre chez le roi Marke la sublimité du renoncement ? Ce martyr qui pardonne si généreusement et qui se résigne, ne remporte-t-il pas, lui aussi, la plus magnifique des victoires, et ne mérite-t-il pas notre admiration ? Il annonce le personnage de Hans Sachs qui, dans les *Maîtres chanteurs*, détruit en lui-même, avec un héroïsme muet, le plus délicieux rêve d'amour. Cette beauté du renoncement, Wagner se proposait de la proclamer en termes formels au cours même de son drame, en faisant apparaître au troisième acte le personnage de Parsifal qui devait affirmer un idéal de pureté et d'empire sur soi-même en face de la passion toute puissante. Au chevalier ravagé par toutes les ardeurs de l'amour, se serait opposé le chevalier qui étouffait le désir dans son cœur. Le besoin de concentrer l'action força Wagner à rejeter ce nouveau personnage, mais le rôle qu'il songeait à lui attribuer montre bien qu'au moment même où il exprimait tous les transports d'un amour éperdu, sa pensée montait déjà vers les sphères moins orageuses où il allait placer le cordonnier-poète de Nuremberg et le chevalier du Graal.

(1) J. Bédier, *Le roman de Tristan et Iseut*, préface, p. 15.

L'impression plus ou moins saine que laisse une audition de *Tristan et Iseut* dépend beaucoup de la manière dont les principaux interprètes comprennent le drame. Quelques-uns en soulignent le caractère sensuel et dépensent toutes leurs forces dans les explosions de la passion. D'autres se pénètrent au contraire de la grande idée de l'amour qui trouve son aboutissement suprême dans la mort et que la mort purifie ; ils atténuent ce que les situations ont de trop terrestre, pour marquer davantage l'aspiration vers la paix de la nuit éternelle. Une des plus admirables créatrices de rôles wagnériens que nous ayons connues, Mme Rosa Sucher, « l'extraordinaire Sucher », comme l'appelle à juste titre M. Catulle Mendès, laissait le spectateur sur une impression de grandeur pure et calme. A la fin du drame, lorsque debout dans sa robe blanche, les bras levés au ciel, le regard noyé d'extase, elle chantait la volupté de la mort où seraient absorbés Iseut et Tristan, l'on assistait à l'envolée mystique d'une âme ; on voyait s'ouvrir des espaces immenses, parsemés d'étoiles, où toute peine est abolie, où tous les cœurs sont confondus dans les délices d'un repos éternel.

Auguste EHRHARD.



# Le Répertoire Lyrique

\* \* \*

C'est une opinion très répandue et très accréditée dans le monde du théâtre qu'il est très difficile sinon impossible d'établir un bon répertoire lyrique.

Par bon répertoire, j'entends celui qui peut satisfaire aux aspirations artistiques des amateurs et donner en même temps les résultats financiers indispensables à l'exploitation théâtrale. Et c'est précisément la réalisation de cette double condition qui apparaît à beaucoup de personnes comme un problème insoluble.

Je suis, au contraire et pour ma part, parfaitement convaincu que la question est beaucoup plus simple et plus pratique qu'on ne le croit communément.

Le seul point, en effet, qui semble devoir préoccuper un directeur dans l'élaboration de son programme lyrique, c'est la connaissance exacte du « goût du public » auquel il doit se conformer autant que possible. Or je prétends précisément que cette question ne présente qu'une importance relative, ou, tout au moins, qu'elle ne constitue pas une véritable et sérieuse difficulté.

Le « goût du public », en effet, quel est-il, en quoi consiste-t-il ? Comment prétendez-vous le connaître ? Et par quels moyens pouvez-vous le discerner et le définir avec certitude et précision ?...

Dans une grande ville comme la nôtre, par exemple, où le théâtre peut être fréquenté par près de cent mille personnes, comment ferez-vous pour reconnaître le « goût du public » ?

N'est-il pas probable que dans cette foule immense et bigarrée, il doit se rencontrer autant de manières de voir différentes que d'individus, suivant le vieux proverbe latin ?

C'est du moins ce qui ressort des lettres innombrables que nous recevons chaque jour, mes camarades en critique et moi-même, lettres qui émanent toutes d'« un groupe important d'abonnés et d'habitues du théâtre » et qui nous apportent les

vœux et les protestations les plus contradictoires. Demandez donc à mes excellents confrères s'il leur est facile de démêler à travers ces récriminations passionnées, très souvent insolentes et bien entendu anonymes, quelles sont les véritables aspirations du public.

En admettant même que, par l'observation et le raisonnement, soit encore par voie de référendum, vous arriviez à dégager l'inconnue, c'est-à-dire l'opinion réunissant le plus grand nombre de suffrages, quelle valeur, quelle importance pouvez-vous accorder à cette expression d'une majorité absolument relative ? Comment ne pas tenir compte de l'avis des nombreux amateurs dissidents dont les préférences variant à l'infini se répartissent sur une quantité inappréciable de genres différents ?

Et vous-mêmes, votre goût personnel n'est-il pas sujet aux changements et à de fréquentes variations suivant l'heure et les circonstances ? Parce que vous aurez, dans l'après-midi, écouté religieusement la Neuvième de Beethoven ou les *Béatitudes* de Franck, chez Chevillard, s'ensuit-il qu'il vous soit interdit, le lendemain, après un dîner joyeux et tardif, de terminer votre soirée dans un théâtre d'opérette ?

D'où il résulte que le soi-disant « goût du public » est une chose essentiellement vague, ondoyante et insaisissable, et que cette expression ne répond pas à une véritable réalité. Et, en constatant combien il peut revêtir de formes variables et contradictoires, il semble qu'on doive renoncer à le discerner et à le définir avec précision, et que, par suite, il n'y ait pas lieu d'en tenir compte pour résoudre notre problème musical.

Je m'empresse cependant d'observer que c'est là une conclusion excessive. Je pense, au contraire, et nous le verrons tout à l'heure, que l'on peut faire état du sentiment artistique populaire pour établir un bon programme lyrique.

Depuis longtemps, du reste, cette indécision et ces flottements des goûts du public avaient frappé l'attention de nombreux amateurs de théâtre.

Les partisans de l'ancien répertoire, notamment, n'hésitaient pas à rendre Wagner responsable de ce fâcheux état de choses.

« Avec votre s... Wagner, — nous répètent souvent les vieux habitués, — vous avez dégoûté le public des opéras de Verdi, de Meyerbeer et d'Halévy qui formaient la base du répertoire !

« Mais comme le wagnérisme n'est qu'une mode passagère, ses  
« œuvres passeront à leur tour, et cela, plus rapidement encore  
« que les précédentes. Alors, le public désorienté, tiraillé dans  
« tous les sens, se désintéressera de toutes les manifestations de  
« l'art lyrique, sans distinction de forme, de style et d'époque.  
« Et par cet effondrement du répertoire, sera consommée la  
« ruine définitive du théâtre d'opéra. »

Il y a beaucoup d'erreurs dans cette appréciation et dans ce raisonnement.

D'abord, ce n'est pas au seul Wagner qu'il faut attribuer le discrédit du vieux répertoire.

Sans doute, le maître de Bayreuth a porté des coups terribles aux trucs démodés et aux décors poudreux de l'ancien répertoire. Sans doute, aussi, par ses études d'esthétique théâtrale et surtout par ses drames musicaux, il a puissamment contribué à briser le vieux moule de l'opéra italien.

Mais le public n'avait pas attendu la réforme wagnérienne pour sentir le vide et le ridicule de la plupart des ouvrages qu'on lui représentait. Depuis longtemps, il avait reconnu le caractère faux, banal et conventionnel de certaines situations, l'absence d'émotion et de sincérité dramatique de certaines scènes, et il était plus d'un chœur et plus d'un ensemble qu'il ne laissait pas passer sans les parodier et les souligner de ses lazzi.

Richard Wagner n'a fait que préciser ce sentiment populaire et lui donner une forme doctrinale.

En remontant à la source pure des Maîtres classiques, et en formulant d'après eux les grandes lois de l'esthétique théâtrale, il a fait ainsi ressortir plus vivement les défauts de l'opéra italien et meyerbeerien.

Cependant, il est curieux d'observer que les œuvres de l'ancien répertoire n'ont pas été toutes atteintes par les coups du colosse wagnérien. Seules en ont souffert celles dont la pauvreté d'inspiration, l'absence de sincérité et la grossièreté de la forme étaient manifestement éviqentes. Cela, il n'y a pas à le regretter.

En revanche, il est digne de remarque que tous les ouvrages présentant de réelles qualités d'émotion, de style et de coloris musical, bien que absolument conçus en dehors de la formule wagnérienne, n'ont eu nullement à souffrir de l'introduction du répertoire de Bayreuth sur les scènes françaises.

Vous voyez l'admirable *Samson* de notre maître Saint-Saëns .

supporter sans crainte le voisinage de *Tannhäuser*. Et les nobles récits du chevalier du Cygne n'ont diminué en rien l'attrait que *Carmen* emprunte à sa couleur pittoresque, ni la popularité que *Faust* doit à ses faciles mélodies.

Bien mieux, en épurant le goût du public, en l'habituant à la recherche du beau absolu et d'un idéal élevé, la réforme wagnérienne a préparé les amateurs à l'étude et à l'amour des formes classiques. Elle nous a donné le désir de connaître l'œuvre des Maîtres qui ont véritablement fondé l'opéra français sur des bases immortelles qui défient les caprices de la mode, œuvre qui est restée injustement ignorée et silencieuse pendant trois quarts de siècle, et dont plusieurs générations avaient pris l'habitude de parler sans la connaître.

C'est à ce grand mouvement réformateur que nous devons de revoir à la scène les chefs-d'œuvre de Gluck, de Weber, de Mozart et de Beethoven, modèles impérissables de l'art lyrique et dont l'opéra italien s'était malheureusement écarté. C'est à lui que revient l'honneur d'avoir préparé les voies à cette belle rénovation artistique qui peut avoir une si heureuse influence sur nos compositeurs lyriques.

Si bien que le répertoire musical, au lieu de s'être appauvri, comme on nous l'affirmait tout à l'heure, s'est en définitive, enrichi, non seulement des œuvres de Wagner, mais encore de celles des Maîtres dont le retour à la scène constitue une véritable conquête pour le théâtre contemporain.

Et l'on m'accordera, je l'espère, qu'il n'y a pas lieu de déplorer trop vivement la disparition d'opéras tels que la *Juive*, le *Trouvère* ou *Charles VI*, s'ils doivent être remplacés par *Lohengrin*, *Tristan*, *Orphée*, *Armide* ou *Don Juan*.

A côté de ces amateurs sceptiques et pessimistes, il y a cependant toute une catégorie de gens de théâtre qui prétendent connaître parfaitement le « goût du public » et que cette question ne laisse nullement embarrassés. Car ils ont vite fait de la trancher dans le sens de leurs préférences et de leurs intérêts personnels. Ce sont les directeurs de théâtre.

Dans ce milieu composé généralement d'anciens chanteurs auxquels la pratique de traditions surannées tient souvent lieu de véritable culture musicale, on se fait une idée singulière et arbitrairement peu flatteuse des tendances du public. C'est chez

eux, un axiome admis sans discussion que le « mauvais goût du public ».

C'est soi-disant par égard pour ce prétendu mauvais goût du public que les directeurs commettent leurs pires forfaits.

C'est sous ce prétexte qu'ils engagent des ténors braillards, sans style et sans méthode, qu'ils élaborent de louches combinaisons avec les éditeurs et avec les compositeurs riches et qu'ils encombrant notre scène de productions et d'opéras innommables, au détriment des grandes œuvres qui nous sont promises et qui ne voient jamais le jour.

Toutes les fois qu'un directeur remplace une reprise annoncée des *Maîtres Chanteurs* ou de *Tristan* par celle du *Trouvère*, il ne manque jamais, soyez en sûrs, pour excuser sa mauvaise action, d'invoquer le « goût du public ».

C'est ce même et éternel prétexte que m'opposait déjà, il y a plus de vingt ans, mon vieil ennemi, M. Campocasso, lorsque je lui demandais, dans *l'Express*, de nous donner *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Samson et Dalila*, *Orphée*, *Alceste* ou les deux *Iphigénie*, et qu'il me répondait : *Patrie*, *Pêcheurs de Perles* et *Tribut de Zamora*... Il lui arrivait même assez souvent de ne rien monter du tout...

Et si j'insistais, il ne manquait pas d'évoquer le spectre de l'émeute pour excuser ses tendances rétrogrades et son mauvais vouloir.

« Voulez-vous donc, me disait-il, que les canuts de la Croix-Rousse descendent de leur colline pour saccager le théâtre et mettre la ville à feu et à sang... ? »

Pauvres braves gens du plateau, qui comptez parmi les admirateurs les plus fidèles de Mlle Janssen et de M. Verdier, lorsqu'ils chantent *Lohengrin*, vous êtes-vous jamais douté qu'on prenait prétexte de votre soi-disant mauvais goût et de votre prétendue barbarie, pour s'opposer pendant de longues années à toute innovation et à tout progrès artistiques !...

Rien ne prouve, en effet, que le goût du public soit mauvais, et c'est là, de la part des directeurs, une supposition purement gratuite et calomnieuse.

Je suis même convaincu que le sentiment musical est infiniment plus développé dans la masse des amateurs que chez la plupart des directeurs de théâtre. Seulement ceux-ci trouvent ce prétexte commode pour excuser leur incapacité, leur entêtement et leur esprit de routine et de sordide économie.

Combien de fois est-il arrivé, au contraire, qu'un directeur ayant fait œuvre d'art sans le vouloir, ait été surpris du résultat brillant autant qu'inattendu de son initiative. C'est ainsi que M. Tournié, ayant monté *Orphée* en fin de saison, sans autre but que de jouer un tour à son successeur en lui coupant l'herbe sous les pieds, fut absolument ébahi du succès que l'œuvre de Gluck rencontra auprès d'un public infiniment plus éclairé que lui. Je vous fais grâce de l'énumération des autres ouvrages, notamment de certaines parties de la Tétralogie, dont la réussite fut une surprise pour l'impresario qui en avait préparé la mise en scène.

Ainsi, malgré que le public soit partagé entre des tendances diverses et très opposées, malgré que sa mentalité ne soit pas moins complexe sur le terrain artistique que dans toute autre question, il ne semble pas qu'il éprouve de préférence marquée pour la banalité, la trivialité et le mauvais goût.

Bien au contraire, et nombreux sont les exemples de grandes et belles œuvres, qui, après les inévitables hésitations du début, se sont solidement implantées au répertoire dont elles constituent maintenant les plus fermes piliers.

Seulement, il va de soi que l'intelligence d'un drame lyrique d'une psychologie subtile et d'un symbolisme élevé exige un effort et une initiation qui seraient absolument superflus pour l'audition d'une opérette et, à plus forte raison, d'un opéra de M. Mascagni. Mais, cette difficulté une fois surmontée, on reconnaîtra que l'œuvre de grande inspiration et de noble caractère est seule capable de nous produire une sincère et durable émotion.

Il ne faut donc pas songer à adopter, pour le répertoire lyrique, un système de vague éclectisme impossible à concilier avec les exigences pratiques d'une exploitation théâtrale et qui ne réussirait, du reste, qu'à mécontenter tout le monde. Nous devons franchement prendre parti pour l'œuvre d'art véritable, classique ou moderne, la seule, je le répète, qui puisse nous procurer des joies profondes et développer en nous le sentiment de l'idéale Beauté.

Il n'y a nullement lieu, au contraire, d'encourager les erreurs de goût et les tendances rétrogrades d'une fraction heureusement peu importante du public. A revenir en arrière dans cette voie, désormais condamnée, on aurait vite fait de glisser de plus en

plus bas et de franchir la faible distance qui sépare certains ponts-ueufs des *Huguenots* et certains ensembles de la *Favorite*, des refrains de la *Mascotte*, pour tomber, de là, dans les chansons de café-concert. Et notre but n'est aucunement de préparer une clientèle pour les beuglants.

D'ailleurs des ouvrages de ce genre là, nul n'est besoin de se préoccuper. Il s'en glissera toujours dans le répertoire, quoi qu'on dise ou quoi qu'on fasse, plus qu'il ne conviendrait. Nous pouvons compter pour cela sur le goût personnel et les habitudes de paresse et de routine des directeurs de théâtre.

Du reste, ceux des amateurs qui ont conservé des préférences pour le vieux répertoire ne sont pas tous pour cela des adversaires irréductibles des œuvres classiques ni du drame lyrique moderne. Ils sont parfaitement susceptibles d'en apprécier le charme et les beautés, pour peu qu'ils veuillent bien ne pas s'en tenir à une seule lecture ou à une seule audition. De plus, les notices qui ont été publiées sur les ouvrages importants, et les études préparatoires qui paraissent habituellement dans les journaux avant les premières représentations, peuvent aider utilement à cette initiation.

Il est inutile de rappeler, à ce sujet, combien la Presse lyonnaise a contribué à faire connaître et apprécier aux amateurs l'œuvre de Wagner et de Gluck, et, à une époque plus reculée, le *Sigurd* de M. Reyer, et comment elle aida puissamment, par ses analyses et articles divers, à leur intelligence et leur popularité.

Nous ne devons donc inscrire à notre programme que des œuvres vraiment fortes et originales, animées d'un véritable et sincère sentiment dramatique, et ne mettant en scène que des personnages d'une large humanité. Que cette belle conception poétique soit complétée et renforcée par une déclamation expressive, par une musique justement appropriée au sujet, d'une architecture solide, d'un style très pur et d'une belle couleur orchestrale, et vous pouvez être assuré que le sentiment populaire aura vite fait de reconnaître ces qualités maîtresses et de faite à l'œuvre d'art le succès qu'elle mérite. Et ce succès sera d'autant plus éclatant et d'autant plus durable que chaque nouvelle audition du drame musical nous le révélera sous des aspects non moins nouveaux et insoupçonnés, sources inépuisables d'intérêt et d'inappréciables émotions.

Cette opinion, du reste, n'est pas simplement l'expression de mes préférences personnelles, mais elle repose aussi sur l'observation de faits précis et de résultats indiscutables. Je n'ai pas suivi pendant plus de vingt-sept ans le mouvement musical et théâtral de notre ville sans réunir et examiner de près de nombreux documents, dont la parfaite authenticité et la signification statistique me sont de précieux arguments à l'appui de la thèse que je soutiens.

Je ne veux pas infliger à mes lecteurs, surtout après une si longue dissertation, la lecture fatigante d'une comptabilité aride et compliquée. Il me suffira de rappeler le beau succès financier de la *Flûte enchantée*, qui renfloua à la fin de la saison 1897-1898 la barque désemparée des Artistes en Société — 24.087 francs en 6 représentations, — les belles recettes de *Sigurd*, 108.649 fr. en 27 représentations; celles de *Lohengrin*, qui atteignirent 89.809 francs en 20 représentations, sous la direction Poncet, et celles de la *Walküre*, qui réalisèrent 70.922 francs en 23 représentations sous la même direction. Je citerai aussi les 32 représentations des *Maîtres Chanteurs*, qui produisirent, en 1896-1897, une somme globale de 102.988 francs, et, plus près de nous, le succès de l'*Or du Rhin*, qui, malgré trois mauvaises recettes de la Semaine-Sainte, rapporta en neuf soirées 29.217 fr. à la Régie municipale.

Voilà des chiffres plus éloquents que tous mes raisonnements et qui démontreront, je l'espère, que le caractère artistique d'une exploitation théâtrale n'est pas incompatible, au contraire, avec sa réussite financière.

Est-ce à dire, cependant, que je nourrisse le coupable projet de soumettre mes concitoyens au régime forcé et absolu du drame lyrique et de la musique classique? Pas le moins du monde, et j'estime qu'à côté des puissantes inspirations de Wagner et à côté des purs chefs-d'œuvre des Maîtres, il y a place pour nombre de partitions qui, sans parti pris d'école, se recommandent par de réelles qualités scéniques et musicales.

Tel est le cas de *Carmen* à qui son coloris pittoresque et ses accents passionnés ont fait tant d'amoureux, de *Samson et Dalila* aux formes si classiques et si pures et du *Roi d'Ys* que parcourt un souffle dramatique, si noble et vigoureux et, enfin, de *Faust* que tous les amateurs d'abondantes mélodies ne me pardonneraient pas d'oublier.

A cette énumération on peut ajouter un choix discret dans l'œuvre de Massenet, de Meyerbeer, de Rossini, de Reyer, de Gounod, etc., sans oublier quelques-uns de nos opéras comiques anciens ou modernes qui se recommandent par leur grâce et leur verve spirituelles.

Il faut aussi y joindre *Mignon* . . . parce qu'on ne peut pas faire autrement.

De cette manière, le répertoire lyrique ne comprendra donc que des œuvres présentant une réelle valeur musicale et susceptibles, par conséquent, d'obtenir un chiffre raisonnable de représentations, 8 à 10 en moyenne par saison. Ce n'est qu'à cette double condition que l'on obtiendra du personnel théâtral le maximum de son rendement utile au point de vue artistique et financier.

Comme corollaire à cette proposition élémentaire mais trop souvent oubliée ou méconnue dans la pratique, on devra écarter impitoyablement toutes ces productions médiocres et bâtardes qui déforment et corrompent le sentiment artistique du public et qui sont incapables de fournir une carrière honorable.

Une mauvaise pièce, nous l'avons trop souvent répété, coûte autant de travail et d'efforts à monter qu'une bonne, avec un résultat moindre, bien entendu. Et, à Lyon, la saison est courte et le temps précieux.

Il n'a pas fallu moins d'un mois et demi, la saison dernière, pour remettre sur pied le *Trouvère* qui ne devait pas dépasser deux représentations. Tandis que quatre semaines auront suffi, cette année, pour préparer la récente et excellente reprise de *Tristan et Isolde* dont le succès s'annonce autrement brillant et fructueux pour notre Grand-Théâtre.

On ne s'étonnera donc pas de ne pas rencontrer dans notre programme les noms de Verdi, de Donizetti, d'Halévy, d'Auber et d'Adam, ni ceux des représentants de l'école italienne moderne, depuis Mascagni et Boïto, jusqu'à Leoncavallo, Puccini et Umberto Giordano.

A l'exception, en effet, de quelques nouveautés susceptibles d'obtenir un succès de curiosité passagère, je tiens pour démontré, — avec chiffres en mains — que les œuvres de ces compositeurs sont actuellement incapables d'attirer un public suffisamment nombreux et de réaliser des recettes convenables.

Faut-il rappeler à ce sujet l'exemple des trois misérables repré-

sentations de *Méphistophélès*, de Boïto, qui, réunies, ne rapportèrent que 5.728 francs de recettes globales à M. Tournié ? et la *Vie de Bohème*, de Puccini, dont la recette moyenne, sous la même direction (1898-1899), ne dépassa pas 1.392 francs ? et *Cavalleria rusticana*, de Mascagni, qui, montée par M. Campocasso en 1895, atteignit tout juste deux représentations avec une moyenne de 1.454 francs ? Il est vrai que les *Paillasses* de M. Leoncavallo, joués la même année, eurent un sort encore moins digne d'envie avec une moyenne de 1.135 francs.

C'est à peu près le même résultat qu'obtinrent, sous M. Vizenini, les deux représentations de la *Traviata* données en 1896, et, en 1898, les deux soirées d'*Aïda*. Cette même année, la reprise sensationnelle du *Pardon de Ploërmel* s'arrêtait à sa première et unique représentation avec 1.204 fr. 65 de recette.

Et, plus près de nous, tous les amateurs ont le souvenir des cinq représentations des *Huguenots* données pendant la première saison de la Régie (1902-1903), et qui, malgré le concours d'Escalais, ne produisirent ensemble que 11.138 francs. Deux d'entre elles, notamment, ne réalisèrent qu'une moyenne de 1.490 francs, c'est-à-dire une somme insuffisante pour payer le cachet de l'artiste en représentation, lequel s'élevait à 1.500 fr. !

Parmi les opéras comiques d'Adam, le seul *Chalet* a survécu comme lever de rideau. Le *Sourd*, le *Toréador*, le *Farfadet* et *Si j'étais Roi* ont disparu de la mémoire des amateurs après une longue et pénible agonie. Quant au *Domino Noir* et aux *Diamants de la Couronne*, « ces deux perles du riche écrin d'Auber », ils ont été joués, le premier deux fois, le second une seule fois en 1882, avec des recettes dérisoires. Depuis on n'a pas osé renouveler l'expérience.

Cette brutale constatation financière me dispensera de donner les autres arguments que je pourrais tirer de la médiocrité de ces sortes d'ouvrages pour justifier leur exclusion. Et cette réponse éloquente des chiffres devrait fermer définitivement la bouche aux personnes qui s'obstinent, contre toute évidence, à réclamer le retour à ce répertoire suranné.

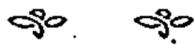
(A suivre)

MARC MATHIEU.





# Chronique Lyonnaise



## GRAND-THÉÂTRE



### *Tristan et Isolde*

Achevant une suppléance assez longue de mon chroniqueur théâtral qui reprend plus loin, avec un article sur l'invraisemblable *Juive*, sa collaboration régulière, je me garderai bien de parler de *Tristan et Isolde*, en tant qu'œuvre. Pour le poème, l'étude qu'achève dans ce numéro M. Ehrhard dit mieux que je ne saurais le faire toute la beauté du drame wagnérien, type admirable, quoi qu'on en dise, du livret lyrique; quant à la musique, il n'est peut-être pas d'ouvrage qui prouve mieux aux musicographes l'inutilité et la vanité de leurs analyses techniques. L'amateur le moins préparé (même celui qui ignore la clé de sol, ô très aimable A. F. de la *Dépêche*), ne peut résister à la puissance de la musique de *Tristan*, la plus violemment émue, la plus prenante, la plus passionnée.

La reprise de *Tristan et Isolde* présentait, pour les principaux rôles, deux vrais artistes entraînés depuis longtemps au répertoire wagnérien : Mlle Janssen et M. Verdier. La première, depuis 1891, s'est consacrée tout entière au culte de Bayreuth, et fut la créatrice, à Lyon, de toutes les héroïnes de Wagner (y compris Isolde créé par elle en 1900 et qu'elle avait aussi chanté, en 1899, au cours des représentations parisiennes organisées par Charles Lamoureux). Le second qui fut un merveilleux Siegfried dans la *Tétralogie* et qui triomphe souvent dans *Lohengrin* et dans *Tannhäuser*.

Tout deux possèdent les mêmes qualités et des défauts équivalents. Ils ont d'abord l'un et l'autre les dons essentiels et les plus rares : la compréhension parfaite de l'œuvre wagnérienne en tant que drame, et en tant que musique, et l'art de l'interpréter d'une façon simple, émue et sincère.

Aussi, au point de vue plastique et dramatique, furent-ils tous deux

admirables. Il est difficile d'imaginer une réalisation des rôles de Tristan et d'Isolde, plus exacte et plus conforme à la partition. Tous les détails montrent que Mlle Janssen et M. Verdier connaissent intégralement le texte musical de Wagner (et l'on a pu admirer spécialement la scène du philtre, que des artistes médiocres rendent un peu ridicule). L'un et l'autre ont vraiment vécu leurs rôles avec une belle simplicité et une absence totale des coutumières conventions théâtrales. Ce n'était plus de l'opéra, mais vraiment du drame lyrique, selon la pensée de Wagner, et ce fut très beau.

Il faudrait parcourir toute la partition pour signaler les principaux détails de l'intelligente interprétation de ces deux artistes. Je me contenterai de signaler, pour M. Verdier, la vérité de son attitude, lorsque, au premier acte, Kurwenal, gaffeur dévoué, rappelle la triste aventure de Morold : notre ténor montra, par son jeu, la réprobation pour les paroles insultantes du fidèle serviteur, jeu de scène indispensable que négligent toujours les interprètes. Et, dans le rôle d'Isolde, la traduction poignante de l'impatience du deuxième acte, le pittoresque des signaux de l'amante, et enfin l'impressionnante splendeur de la mort d'amour d'Isolde.

Malheureusement l'interprétation vocale ne fut pas toujours à la hauteur de la réalisation dramatique. Si Mlle Janssen, malgré une fatigue évidente, possède toujours sa voix pure et rigoureusement juste — qualité exceptionnelle dans le monde du théâtre — sa diction est toujours difficilement perceptible ; et ce défaut, négligeable au deuxième acte (on devine aisément le sens du duo soi-disant schopenhauérien des amants) et même au dernier, est impardonnable au premier, dont les récits, rendus incompréhensibles, paraissent extrêmement longs et oiseux. D'autre part, le rôle de Tristan, écrit très souvent dans une tessiture de baryton, convient peu à M. Verdier qui, ne voulant pas arranger la partition et faire les mille transpositions que s'était permises son prédécesseur, M. Scaremberg, est obligé de râler des *mi b* graves, détimbrés et laids. Et aussi, au deuxième acte, le duo que Wagner avait écrit pour des chanteurs italiens, exigerait une sûreté vocale et une qualité de timbre que ne possède malheureusement pas notre ténor.

Pourtant ne nous plaignons pas : j'ai eu souvent l'occasion d'entendre à Munich les chanteurs wagnériens allemands les plus réputés : les uns étaient médiocres, d'autres, bons artistes et chanteurs désagréables, d'autres encore, bons chanteurs et acteurs sans goût. Je n'en ai jamais entendu de meilleurs dans l'ensemble que nos artistes lyonnais.

On se rappelle l'admirable création de Brangaene, par Mme Bressler-Gianoli, en 1900. Cette excellente artiste avait donné, au point de vue vocal comme au point de vue dramatique, une interprétation

vraiment merveilleuse de ce rôle si peu secondaire ; sa voix chaudement timbrée, sa science du chant avaient mis en un relief extraordinaire certaines parties du rôle tels que les appels du deuxième acte durant l'extase des amants ; et son jeu étonnamment précis et intelligent donnait une valeur singulière aux scènes du premier acte, et en facilitait hautement la compréhension. Il ne faut pas en vouloir à Mlle Pierrick, obligée d'apprendre en trois semaines un rôle difficile, de n'avoir guère rappelé Mme Bressler, (M. Broussan, ex-baryton d'opérette, ne comprendra jamais que plusieurs mois sont nécessaires et même indispensables à la préparation de certains rôles). La jeune artiste fit son possible, et fut approximativement suffisante.

Par contre, M. Dangès fut un très remarquable Kurwenal : sa jolie voix, sa diction très nette, son intelligence scénique furent très appréciées au cours du troisième acte, pendant la longue agonie de Tristan.

Quant à M. Galinier, il n'en faut rien dire : ce n'est pas ce chanteur quelconque, à la voix pâteuse et incertaine, qui pourra rendre intéressantes et même supportables les lamentations du roi Marke. Il faudrait un grand artiste pour représenter sans ridicule ce personnage très noble, et les grands artistes ne se trouvent pas souvent dans la catégorie des basses profondes.

Pour citer tout le monde, j'ajouterai que M. Sarpe chanta agréablement les rôles du matelot et du berger, et que M. Echenne donna beaucoup d'accent... du midi, au personnage de Mélot.

\* \* \*

On pouvait s'attendre à une exécution orchestrale impeccable sous la direction de M. Flon ; j'avoue avoir éprouvé, sous ce rapport, une vive désillusion.

Jamais le quatuor du Grand-Théâtre ne m'avait paru si maigre et si étriqué — ceci est évidemment un effet de la comparaison avec le quatuor des Grands Concerts (1) — et il semble indispensable de renforcer les différents pupitres des cordes pour certains ouvrages, ceux de Wagner surtout. Jamais, non plus, je n'avais entendu jouer si faux ; un alto solo (à qui je ne demanderai pas de leçons d'expression) donnant dans ses soli le signal des approximations douloureuses, tout le quatuor, à plusieurs reprises — notamment dans le grand duo, et surtout à la seconde représentation — crut devoir jouer franchement faux. Mais ces détails (il faudrait en noter bien d'autres tels que la médiocre interprétation du cor anglais à la cantonade, au troisième acte), ces détails sont d'une importance relativement minime car ils ne se renouvelle-

(1) On sait la différence entre les quatuors de nos deux orchestres : au Grand-Théâtre, 16 violons, 6 altos, 6 violoncelles, 6 contrebasses ; aux Concerts Witkowski, 32 violons, 10 altos, 10 violoncelles, 7 contrebasses.

ront peut-être pas aux représentations suivantes ; ce qui est plus grave, ce sont les erreurs d'interprétation imputables au chef d'orchestre. La plus frappante fut l'exécution du prélude dans un mouvement rapide devenant, au milieu, un vrai mouvement de pas redoublé. (C'est ça le désir belge ?...) L'impression essentielle disparaît, cette impression de désir inapaisé, d'exaspérée langueur voulue par Wagner et signalée par lui dans son programme au prélude de *Tristan* dont, dimanche dernier, j'ai reproduit une traduction cocasse. Et aussi, qu'est devenu, dans le récit d'Isolde à Brangæne, au premier acte, le rubato perpétuel indiqué par Wagner ? Et enfin — pour ne citer que les erreurs les plus saillantes, pourquoi avoir pris, lors de l'apparition, au troisième acte, de l'air joyeux du père, un mouvement d'allegretto, alors que l'indication de la partition est *sehr lebhaft* ; ainsi modifié dans son mouvement, le gai motif du chalumeau perd toute sa valeur. Je ne parle pas de la mort d'Isolde qui mériterait une interprétation à la fois plus vibrante, plus émue et moins bruyante.

Voilà bien des reproches, semble-t-il, adressés à un orchestre que, depuis la fondation de ma *Revue*, mes collaborateurs et moi avons toujours couvert de fleurs. J'ajoute bien vite que toutes ces critiques n'empêchent pas que l'exécution orchestrale fut, en général, précise et tout à fait honorable. Telle qu'elle fut, elle reste, dans l'ensemble, digne de notre théâtre, et, dans tous les cas, infiniment supérieure à celle dont le chef-d'œuvre de Wagner bénéficia récemment à l'Opéra.

La partie la plus réussie de la reprise de *Tristan* fut la mise en scène. (Décidément, tout, fut contraire aux habitudes !) Les décors neufs ou, plus exactement, presque neufs, — ils furent établis pour les représentations estivales d'Aix-les-Bains — sont brossés avec goût et ne rappellent en rien les loques présentées, il y a six ans, par M. Tournié, directeur peu prodigue. L'éclairage est soigneusement réglé, le bateau du premier acte bien gréé, et le décor du troisième tableau permet d'intéressants jeux de scène.

En terminant, je me vois dans l'obligation — c'est la première fois depuis trois ans — d'adresser des félicitations à M. Broussan. « Le directeur qui s'en va » a, sans doute, projeté de se faire regretter : c'est bien temps...

LÉON VALLAS.

\* \* \*

## *La Juive*

Rachel ébouillantée dans sa marmite d'huile, succédant à la « mort d'amour » de la blonde Yseult est un sujet qui prête à de multiples et philosophiques considérations. Car entre ces deux spectacles git toute la radicale antinomie des deux répertoires, des deux sortes d'esthétique, des deux catégories de dilletanti. Et, si *Tristan* est un prodige d'art et

d'inspiration, la *Juive* est dans son genre une façon de chef-d'œuvre. Et voilà encore que je vais être houspillé par les wagnériens qui me traitent de réactionnaire, et par les tenants du Répertoire qui m'inculpent de snobisme. Le juste milieu est une politique sage mais inélégante.

Et pourtant oui, la *Juive* est un archétype et un modèle. C'est un des exemples les plus complets du grand opéra, et si elle n'a pas, tant s'en faut, la valeur musicale des *Huguenots* ou de *l'Africaine* elle prête du moins à une splendide figuration, et à une mise en scène éblouissante. Et c'est un mérite comme un autre. Elle a aussi, on ne peut le nier, des pages où le *bel canto* est aménagé avec un soin infini ; elle met en valeur les voix sonores, incite aux fortes notes hautes, aux larges déclamations, aux ports de voix superbes. Vous n'aimez pas cela ? Considérez alors la longueur et le souffle de certaines propositions comme : « Pour lui, pour moi, mon père, j'implore votre amour », ou « Que ton cœur m'appartienne » ou « Pour ma tendresse, quel heureux avenir ». Jamais Wagner n'aurait su dérouler en un fil aussi long l'écheveau mélodique. C'est très sérieux : c'est même là ce qu'il y a de caractéristique dans Halévy, et on en retrouve des exemples pas du tout désagréables dans ce petit bijou qu'est *l'Eclair*.

La représentation donnée lundi dernier ne se recommandait pas par l'éclat inusité d'une mise en scène follement dispendieuse. Le défilé du premier acte, qui est une des raisons d'être de la *Juive*, ne rappelle que de très loin ce que durent être les pompes du concile présidé par le vénérable Brogni. Ce fut le manège prévu des figurants entrant par le fond, sortant par le jardin, pour revenir par le fond, et ressortir par le jardin ; nous eûmes quatre étalons fougueux, pas un de plus (et nous les revîmes à la sortie brinqueballant des fiacres cahoteurs) ; Brogni était à pied (les traditions se perdent, gémissait à côté de moi, le plus documenté des courriéristes) : les seigneurs furent dépenaillés, les pages informes, les danses peu incitatrices de prouesses guerrières, et les cardinaux eurent, selon l'usage, des têtes de vieilles canailles mal peignées. En résumé, ce fut mélancolique.

Et ce fut triste aussi de constater que le ballet du 3<sup>e</sup> acte ne fut pas embelli par la scène de la Tour enchantée. Il y a dix ans, on la voyait encore à Lyon, cette tour de carton, que des travestis délibéraient d'assaillir, et où l'on découvrait, après la victoire, un essaim de tutus froufrounants. Nous eûmes le plat-régale d'un ballet bien ordinaire, que les cardinaux à tête de vieilles canailles mal peignées contemplèrent d'un œil sombre, et de dos (est-ce par mortification ?), assis à des tables où les archevêques ont devant eux une hure de sanglier, et les abbés mitrés un cochon de lait rôti. Et l'entrée d'Eléazar, prive tous ces pauvres ecclésiastiques d'un dessert impatientement attendu sans doute, car aucun d'eux n'avait touché aux mets précédents. Pâles

orgies du théâtre, orgies cartonnières. repas de Tantale, ballets vus de dos, éternels sujets de méditations pour le philosophe !

Donc le meilleur élément de succès faillit à la *Juive* : la mise en scène fut décharde et sans prestige. Restaient les notes hautes, et les beaux colpi di gola. Là encore nous fûmes déçus : leur espoir cependant avait fait la salle pleine, et le nom de M. Duc (de l'Opéra) nous faisait présager des émotions bien douces. Tristesse : M. Duc râcle les *si* bémols, escamote les *si* naturels comme des muscades, et baisse ingénieusement les contre *ut* d'une tierce. Peut-être croyait-il qu'ici, comme à l'Opéra, le défilé serait pour nos désirs une pâture suffisante ; il n'avait pas prévu que sa voix seule était appelée à faire les frais de la fête : il nous a parcimonieusement distribué quelques *la*. Ce fut tout. Et je crois bien qu'après la scène de la Pâque, qui est, sans ironie, fort belle de simplicité et d'allure, on a un peu chûté une claque trop enthousiaste, et même (est-ce bien sûr), un peu sifflé, tout en haut dans les recoins du Paradis. On sait pourtant bien que M. Duc (de l'Opéra) est incompétent en demi-teintes, et qu'il n'était pas venu pour bien chanter, mais seulement pour chanter fort.

Mme Alice Baron était émue par l'honneur de figurer aux côtés d'un ténor aussi glorieux. C'est à quoi il faut attribuer, je pense, l'insistance qu'elle a mise à chanter faux sans interruption, mais avec vaillance, et à crier des notes, d'ailleurs quelconques, qui hérissèrent la calme harmonisation halévyenne de dissonances savoureuses et imprévues. Les autres rôles étaient tenus par M. Sarpe, Mme Rigaud-Labens, M. Dangès, M. Galinier. Les chœurs ont été bons. L'orchestre et son chef ont eu un souci des nuances bien méritoire en pareille aventure.

EDMOND LOCARD.



## LES CONCERTS

\* \* \*

### Concert Spalding-Bimboni

Deux jeunes artistes, totalement inconnus à Lyon, sont venus donner, le vendredi 23 février, un concert devant un nombreux public d'invités, les auditeurs payants n'ayant pas fourni le contingent nécessaire.

M. Albert Spalding est un jeune violoniste de 17 ans, naguère enfant prodige : on raconte qu'il fut, à l'âge de 14 ans, nommé professeur au Conservatoire de Bologne, après un brillant concours. Aussi bien son jeu ne décèle-t-il encore aucune personnalité. Je n'ai jamais entendu,

jusqu'à présent, de virtuose jouant si précisément la note écrite sans aucune interprétation, sans nuance de mouvement, et sans le moindre rubato ; on croirait entendre un violon automatique. Mais cette machine possède un mécanisme merveilleux et d'une facilité extraordinaire. Les plus grandes difficultés sont exécutées, sans effort apparent, avec une netteté prodigieuse. Une exécution aussi sèche ne convient guère évidemment à l'interprétation de la sonate en *ré* mineur de Saint-Saëns, qui n'a pas besoin d'une exécution glaciale pour paraître froide et un peu ennuyeuse ; par contre, on ne peut qu'admirer la réalisation impeccable du *Trille du Diable*, de Tartini, ou de l'*Abeille*, de Schubert ; j'avoue même avoir entendu sans déplaisir jouer rigoureusement la fameuse *Aria*, de Bach, dont les violonistes nous ont dégoûtés par leur habituelle interprétation, ampoulée et prétentieuse.

M. Spalding, qui pourra devenir un très grand violoniste, si sa personnalité encore insoupçonnable se développe, était accompagné par M. Bimboni, autre artiste américain.

L'interprétation de la sonate de Saint-Saëns par ce jeune pianiste fut très correcte, mais un peu froide ; quant au Schumann (*Warum?* et *Aufschwung*), il le joua d'une façon beaucoup trop extérieure. Il n'y a pas à retenir des petites pièces pianistiques de sa composition, qu'il mit de son mieux en valeur, sans pouvoir leur donner un intérêt quelconque.

Le concert Spalding-Bimboni dura à peine une heure et quart, ce que l'on pourrait estimer un peu court si l'on n'était fixé, par l'audition Planté-Cazals, sur la fatigue que procurent des soirées trop longues et des programmes trop chargés. L. V.

\* \* \*

## Concert Planté-Cazals

Le concert de charité donné, lundi dernier, au Casino fut extraordinaire à la fois par le prix des places (fauteuils d'orchestre à 15 fr.), la qualité des artistes engagés (Francis Planté, Pablo Cazals et le quatuor vocal (Bataille), enfin par la quantité de musique offerte (vingt-six numéros, quatre heures de musique de chambre) (1).

(1) Voici, à titre documentaire, le menu copieux de ce repas artistique digne de la capacité musicale des Munichois :

*Sonate et Allegro appassionato* de Saint-Saëns, *Duo en ré* de Mendelssohn, *Variations symphoniques* de Boëllmann, *Sarabande* de Bach... pour piano et violoncelle.

*Menuet* de l'op. 22, *Sonate* op. 53 de Beethoven ; *La Harpe et le Poète* de Mendelssohn, *Gavotte* de Gluck, *Mélodie en fa* de Rubinstein, *Scherzo*, de Chopin, *Andante Spianato* et *Polonaise* de Chopin, *Chœur des Fileuses du Vaisseau-Fantôme*, *Gigue américaine* de Redon, pour piano.

Enfin neuf pièces de Bach, Beethoven, Fauré, Ivan Knorr, etc..., pour quatuor vocal.

Le principal attrait de la soirée était évidemment la présence de Francis Planté dont le dernier concert à Lyon, au printemps 1903, avait obtenu un succès considérable.

Nous avons revu avec plaisir cet homme extraordinaire, type accompli du pianiste-virtuose.

Pianiste, M. Planté l'est jusqu'au fond de l'âme comme jusqu'au bout des doigts. Premier prix du Conservatoire de Paris à l'âge de dix ans — en 1849 — il consacra toute sa vie au culte de son instrument ; il a acquis de la sorte un mécanisme prodigieux, d'une netteté parfaite, tour à tour d'une force extrême, sans dureté, et d'une douceur moelleuse. Sa prestigieuse technique lui permet de se jouer avec une aisance stupéfiante des plus grandes difficultés du clavier. Pianiste, M. Planté l'est même avec excès car, dans certaines œuvres, il joue trop du piano pour le piano, et ses recherches curieuses de sonorités rares lui font parfois dépasser la mesure, comme dans la sonate de l'*Aurore* de Beethoven interprétée de ci de là de façon discutable. Dans l'ensemble, il montre pourtant un très louable souci du style. Ses exécutions des œuvres classiques présentent plus de charme que de puissance, et il y a loin, par exemple, de l'interprétation très profonde — peut-être trop — de Beethoven par M. Risler à celle, plus superficielle et plus facile, de M. Planté.

Malheureusement, cet étonnant artiste possède trop intimement et trop intensément la mentalité du virtuose, et c'est là son défaut essentiel. Dès son arrivée sur la scène, ses gestes respectueux, ses saluts très humbles témoignent de sa soumission entière au public ; et son jeu prouve cette même considération du musicien pour les auditeurs ; on sent que l'artiste a besoin des applaudissements frénétiques qui le grisent. De là ses petits trucs, ses petites roublardises pour exciter l'enthousiasme, ses gestes excessifs, ses mille grimaces, ses fausses sorties qui déchaîneront l'enthousiasme dès avant la fin des morceaux.

En somme M. Planté possède les défauts de ses qualités : négligeons de nous en plaindre, car celles-ci sont immenses. Elles lui valurent un succès colossal, des acclamations enthousiastes et de nombreux rappels de la part d'un public emballé que le virtuose déclarait lui-même, après la séance, comparable aux plus vibrants publics méridionaux.

M. Pablo Cazals, violoncelliste espagnol, était encore inconnu à Lyon : il recueillit presque autant d'applaudissements que M. Planté lui-même. Et pourtant il n'interpréta aucune des habituelles et pauvres productions de Popper le bien nommé, si chères aux violoncellistes. Mais, dans la sonate de Saint-Saëns et dans les *Variations Symphoniques* de Boëllmann, comme dans l'interminable et filandreux duo en *ré* de Mendelssohn, il fit preuve de toutes les qualités désirables : jus

tesse impeccable, sonorité très douce et très puissante, souplesse de l'archet, assurance rythmique, ampleur du phrasé, et surtout jeu toujours très musical. M. Cazals est non seulement, un des meilleurs violoncellistes de notre époque ; il est aussi un véritable artiste, dédaigneux des effets vulgaires et des succès faciles. Rappelé avec insistance, il joua comme bis le Prélude de la Suite en *ut* de Bach, qui est une des choses les plus en *ut* qu'on puisse imaginer.

Le quatuor Battaille possède la qualité essentielle des quatuors à cordes... vocales ou autres : l'homogénéité et l'heureuse fusion des timbres ; les voix des différents artistes de ce groupe (Mmes Astruc-Doria, et Grégoire, MM. Drouville et Battaille) ne sont pas d'une qualité ni d'un volume exceptionnels, mais leur interprétation fut charmante et délicate de nuances dans les pièces anciennes a capella comme dans la *Prière* de Beethoven ou le délicieux *Madrigal* de Fauré.

Au piano d'accompagnement était M. J. Jemain, ancien professeur de notre Conservatoire, musicien très sûr et pianiste impeccable.

L. V



## Concerts annoncés

\* \*

Aujourd'hui, à 4 heures, salle Philharmonique, concert Péronnet.

Mardi, à 8 h. 3/4, aux Folies-Bergère, 5<sup>e</sup> concert de la Société des Grands Concerts, avec le concours de Mlle Blanche Selva. Au programme : Ouverture de la Flûte Enchantée, suite pour Pelléas et Mélisande de Fauré ; Symphonie Cévenole de Vincent d'Indy ; Siegfried-Idyll ; Variations symphoniques de Franck ; Islamey de Balakirew ; Ouverture du Roi d'Ys.

Samedi, 10 mars, cinquième "Heure de musique moderne" de la Revue Musicale.

Prochainement, concert Paderewski.



## Troisième Concert de la "Revue Musicale"

\* \* \*

Nos abonnés recevront dans le courant de la semaine l'invitation à la cinquième "Heure de musique Moderne" de la Revue Musicale, qui aura lieu dans la salle habituelle, à 8 h. 3/4 du soir, le samedi 10 mars.

En voici le programme :

PREMIÈRE PARTIE : Trois Lieder de Chausson (LES HEURES, LES COURONNES, BALLADE) ; DIONYSIES de Vuillermoz ; IL EST UN ENCLOS... de Moussorgski, par M<sup>me</sup> de Lestang ; au piano : M. Jean Reynaud.

DEUXIÈME PARTIE : Sonate en "Sol" majeur de Lekeu pour violon et piano. Par MM. Pierre Ricou et Jean Reynaud.

TROISIÈME PARTIE : Œuvres de piano : CAPRICE de Bach pour le départ de son frère ; SONATINE de Ravel ; Suite POUR LE PIANO de Debussy. Par M<sup>me</sup> de Lestang. LE SOLDAT DE PLOMB de de Séverac, pour piano à quatre mains. Par M<sup>me</sup> de Lestang et M. Jean Reynaud.



## BIBLIOGRAPHIE

\* \* \*

### OUVRAGES ET MUSIQUE REÇUS

Lionel de la Laurencie : La vie musicale en province au XVIII<sup>e</sup> siècle : L'Académie de Musique et le Concert de Nantes à l'Hôtel de la Bourse (1727-1767), avec sept reproductions hors-texte. (A la Société française d'imprimerie et de librairie).

Frédéric Hellouin : Essais de critique de la critique musicale (4 fr.). — Le Noël musical Français (1 fr. 50). Librairie Joanin.

Annuaire des Artistes ; édition de 1906.

Dans la collection A. Z. Mathot (en dépôt chez MM. Janin frères) :

Jean Huré : *Sonate* pour violoncelle et piano.

Alfred Casella : *Mélodies* (1<sup>er</sup> cahier) et variations pour piano sur une Chaconne.

Florent Schmitt : *Reflets germaniques* (8 valse pour piano à 4 mains).

D. E. Inghelbrecht : *Quatre mélodies sur des poésies russes*.

Emile Vuillermoz : *Les Dionysies* (poèmes de Louis Payen) ; *Trois chansons canadienne ; quatre chansons populaires*.

A l'Édition Mutuelle.

César Franck : *Danse lente* (1885).

René de Castéra : *Trio en ré* pour piano, violon et violoncelle.

Il sera rendu compte de ces différents ouvrages.



## ÉCHOS

\* \* \*

### UNE RÉVOLUTION A L'OPÉRA

M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, vient de prendre un arrêté qui interdit au régisseur de l'Opéra de donner des leçons payées aux pensionnaires de l'Académie nationale de Musique.

Par le même arrêté, le sous-secrétaire d'Etat interdit également au maître de ballet de donner des leçons rétribuées aux danseuses de l'Opéra.

☞ ☞ ☞

### APPOINTEMENTS D'ARTISTES

M. Rousselière, le ténor de l'Opéra fait actuellement, une tournée en Amérique; il touche un cachet de 8.000 francs par soirée.

M. Rousselière, avant d'entrer au théâtre, était ouvrier fondeur à Sidi-Bel-Abbès, et gagnait 3 francs par jour.

☞ ☞ ☞

### SUR LA COTE D'AZUR

On a donné la semaine dernière à Monte-Carlo la première représentation de l'*Ancêtre* de Camille Saint-Saëns; cet ouvrage a obtenu le brillant succès qui accueille indifféremment les chefs-d'œuvre et les médiocrités à l'Opéra monégasque.

A Nice, a été joué pour la première fois *Sanga* de Isidore de Lara.

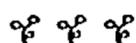
☞ ☞ ☞

### LA DAMNATION DE FAUST AU THÉÂTRE

On a donné récemment, à Bruxelles, la première représentation au théâtre de la Monnaie de la *Damnation de Faust* transformée en opéra. L'œuvre de Berlioz revue par M. Gunsbourg a eu pour principaux interprètes M. Dalmorès (Faust) qui fut autrefois cor solo à l'orchestre de Grand-Théâtre de Lyon, et M. Albers (Mephisto).

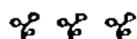
## NOS ANCIENS ARTISTES

M. Séveilhac, notre ancien baryton également remarquable par la beauté de sa voix et sa valeur artistique discutable, est engagé, l'hiver prochain, comme baryton d'opéra au théâtre de la Monnaie, en remplacement de M. Albers. M. Decléry est réengagé à ce même théâtre comme baryton d'opéra-comique.



## A L'OPÉRA

On a repris cette semaine, à l'Opéra, *l'Etranger*, de Vincent d'Indy. Les principaux rôles étaient confiés aux artistes de la création, c'est-à-dire à Mlle Bréval et à M. Delmas.



## VERDI REVU ET CORRIGÉ

Un journal théâtral de Milan nous apprend qu'au Politeama de Gènes « le maestro Gentili, avec un tact exquis, a supprimé au premier acte de *Rigoletto* tous les morceaux qui rendaient prolix et un peu lourde l'œuvre admirable de Verdi, et cela a été apprécié par tous. »

Le maestro Gentili est un artiste sans préjugés.



## LA 200<sup>e</sup> DU ROI D'YS

Le 22, février, l'Opéra-Comique a célébré la 200<sup>e</sup> représentation du *Roi d'Ys*, la belle œuvre de Lalo.

La première avait été donnée le 7 mai 1888, avec, pour principaux interprètes, MM. Talazac, Bouvet, Cobalet, Fournets, Mlles Deschamps et Simonnet. La 100<sup>e</sup> du *Roi d'Ys* fut donnée le 5 juin 1889, avec un égal succès. La 200<sup>e</sup> avait pour interprètes Mmes Marie Thiéry, Cocyte, MM. Beyle et Dufranne.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS