

## LE THÉÂTRE LYRIQUE ET LE PUBLIC

.....

Dans n'importe quel centre musical, il faut s'attendre à la cohabitation de publics de tendances artistiques totalement différentes. Ce sont le public du théâtre, celui des concerts symphoniques et celui des soirées de bienfaisance, auditions d'élèves et de sociétés de musique, concerts-thé, concerts-bridge et concerts-tango. Chacun de ces publics groupe un certain nombre d'individus prétendant aimer la musique et l'aimant effectivement puisqu'ils ne négligent aucune occasion de l'écouter, — mais l'aimant, chacun pour des raisons différentes.

Evidemment, il y a musique et musique et les jouissances esthétiques procurées par l'audition d'œuvres de musique « pure », ne sont pas les mêmes que celles que fournit la musique dramatique. L'essentiel est qu'elles atteignent la sensibilité particulière de chacun et qu'elles soient contrôlées par le bon goût.

L'opinion courante est que la principale mission du théâtre musical est de divertir. Ce n'est pas l'ins'ant de discuter cette opinion. Mais si des divertissements particuliers peuvent très souvent ne pas revêtir un caractère artistique, il est certain qu'un divertissement public ne peut se passer du concours de l'art et que sa portée sociale grandit en proportion même de la part d'art qu'il contient. Nos spectacles lyriques peuvent influencer sur le développement musical chez nous si la musique y est respectée et mise au premier plan, si elle y est cultivée selon ces principes essentiels de l'art qui sont le style, l'ordre dans les nuances, l'équilibre des proportions et la sincérité d'émotion.

Peu importe en l'espèce — pour le moment du moins, et je reviendrai sur ce sujet — que nos théâtres d'opéra ne représentent pas — ou très peu — d'œuvres classiques de premier ordre, de Mozart, de Beethoven, de Grétry, de Glück et de Weber. Cela prouve tout simplement : 1° que leur public habituel n'apprécie ni ne réclame ce genre d'œuvres et 2° que le public des concerts symphoniques se désintéresse du théâtre. Ce qu'il nous importe davantage de savoir, c'est si l'interprétation du répertoire lyrique moderne témoigne constamment sur nos scènes d'un désir sincère sinon de perfection, du moins de consciencieuse mise au point. Pour qu'une interprétation théâtrale soit artistique, il faut d'abord que la question d'art prime celle de lucre chez le directeur. (Il est nécessaire que tout théâtre réalise des recettes suffisantes pour subsister, — et même pour subsister largement ; — il n'est pas nécessaire qu'il réalise d'extraordinaires bénéfices.) Il faut que tous les chanteurs connaissent à fond leurs rôles et que leurs interprétations individuelles soient harmonisées dans un souci constant de l'ensemble soit au point de vue vocal, soit au point de vue de la mise en scène, soit encore et surtout à celui de l'unité de style, tant à l'orchestre que sur la scène. Il doit exister un accord parfait entre tous les éléments de l'œuvre, aucun de ses détails ne doit être négligé et ses intentions générales doivent être l'objet d'études approfondies sans hâte, de façon à se dégager de prime abord de l'interprétation et à rendre sensible l'émotion génératrice de l'œuvre.

Ces conditions de mise au point artistique sont-elles réalisées sur nos scènes ? C'est au public des habitués à répondre.

Ils savent comme moi qu'au point de vue vocal, aucun effet exagéré ne doit être toléré chez les solistes, aucune nuance imposée par des velléités d'effets personnels nuisant à l'impression d'ensemble : points d'orgue et rubatos intempestifs, éclats vocaux inutiles, modifications arbitraires de la ligne mélodique, etc. Les choristes doivent connaître la musique et les principes essentiels de l'art du chant. Ils doivent avoir d'autres soucis que de crier fort et de dominer les instruments. Ils doivent chanter juste et en mesure, respecter les indications de style et de nuances, écouter l'orchestre et s'accorder avec lui et connaître suffisamment leurs entrées pour n'avoir pas besoin de tenir constamment les yeux fixés sur le chef d'orchestre.

Au point de vue de la mise en scène, les solistes ne se contenteront pas d'endosser les costumes de leurs personnages ; ils devront chercher à en épouser la personnalité. Ils s'efforceront d'employer d'autres gestes que ceux de la main sur le cœur ou dans les cheveux, ou encore des deux bras levés ou étendus ; ils harmoniseront ces gestes avec les rythmes musicaux, essayeront de marcher en scène comme des personnes naturelles, respectant les lois de la vie et du mouvement, ainsi que les usages de la société à travers les âges, par exemple ne pas jeter à terre leur manteau dès qu'ils pénètrent dans les salons du duc, ne pas lancer au loin leur coupe après avoir terminé leur chanson bachique, — ne pas abandonner la prima donna pendant les ritournelles du duo d'amour pour s'assurer que personne ne les guette de la coulisse, — ne pas répéter en italien le grand air que fait bisser un public français et enthousiaste et ne pas se relever en souriant, après une pénible et longue agonie, pour rassurer un auditoire très sensible.

Les choristes essaieront de marcher en mesure pendant l'introduction du chœur des soldats, et de ne pas se figer en demi-cercle au moment des grands ensembles. Ils ne se livreront pas à de symétriques chassées-croisées toutes les vingt-quatre mesures pour renouveler des gestes identiques à l'autre extrémité de la scène. Les hommes ne témoigneront pas d'un si vif sentiment de haine envers le beau sexe qu'ils ne puissent résister à l'envie de faire constamment bande à part. Quant aux danseuses, elles éviteront de danser en tutu blanc devant d'humbles villageois rassemblés ; elles chercheront à dissimuler leur désir ambitieux et, du reste, très incomplètement réalisé, de voltiger dans les airs au lieu de se mouvoir comme tout le monde, sur terrain ferme. Elles dissimuleront leur envie altruiste d'entrer en communion de sentiments avec les messieurs des fauteuils, renonceront à échanger des propos frivoles pendant l'agonie du ténor et n'applaudiront pas la danseuse-étoile au fatidique instant où celle-ci — le sourire de la Joconde aux lèvres — entreprendra de parcourir la scène entière en bonds impétueux, giratoires et tourbillonnants pour exprimer l'ivresse des finales.

Quant à l'orchestre, quant au répertoire... Mais, en somme, n'est-ce pas outrepasser les droits du critique que d'exprimer tant de desiderata au sujet de spectacles que les trois quarts des spectateurs applaudissent de bon cœur sans songer à formuler aucune réserve ? Le théâtre — nous dira-t-on — est fait de traditions et toutes les traditions sont respectables. Peut-être ! Cependant, le progrès artistique ne consiste-t-il pas précisément en la réforme de celles des traditions qui nous paraissent décidément trop surannées ? Et n'existe-t-il pas, du reste, certains théâtres — où se sont déjà établies des traditions nouvelles plus directement inspirées par le souci du naturel, du style et de l'émotion vraie ? L'éducation — pardon ! — ne permettrait-elle pas aux artistes et au public d'établir une distinction entre les effets dramatiques qui relèvent de l'art et ceux qui ne sont engendrés que par la routine et le souci des applaudissements ?

« Je serais désolé — a écrit Diderot — que mes observations mal interprétées, attachassent l'ombre du mépris à des hommes d'un talent rare et d'une utilité réelle, en une profession que j'aime et que j'estime... » Ah ! certes, cette profession est des plus belles et mérite d'être encouragée. C'est pourquoi il est du devoir d'un public ami du progrès de s'intéresser à la scène, non seulement en applaudissant tous les nobles essais qui y peuvent être entrepris, mais aussi en s'insurgeant contre les fautes de goût qui — trop souvent, hélas ! — y sont commises.

\*\*\*

De plus en plus nos théâtres d'opéra sont fréquentés par un public bourgeois amateur de plaisirs faciles, et mal préparé à l'audition d'œuvres musicales d'un intérêt supérieur. Il est compréhensible que, dénué d'éducation artistique générale, il ne soit pas froissé par les nombreuses fautes de goût et de style commises sur nos scènes lyriques.

Nos écoles donnent aux enfants toutes les connaissances possibles, toutes celles qui peuvent être résumées en des manuels. Celles qui touchent plus intimement à la vie, — à la vie de l'individu, à celle du citoyen, — ne leur sont guère communiquées qu'en dehors des programmes, grâce à l'esprit d'initiative de certains maîtres conscients et pénétrés de leur mission et cherchant à faire de leurs élèves, non seulement des savants, mais, avant tout des hommes. Quant au rôle

considérable que peut et devrait jouer l'art dans la vie intérieure et extérieure des citoyens, les autorités scolaires ne le soupçonnent point, ou du moins affectent, par paresse, de l'ignorer. En ce qui concerne spécialement l'enseignement de la musique, nous voyons les programmes scolaires lui accorder, de décade en décade, une place plus petite, ainsi qu'à une branche secondaire et superflue. Et le chant, objet de luxe, est forcé de renoncer, de par une incompréhension pédagogique sans exemple, au rôle vivifiant d'excitateur, de régularisateur et d'idéalisateur qu'il a joué jadis, que lui reconnaissent Montaigne, Schiller, Goethe, Spencer, J.-J. Rousseau, Bergson et tant d'autres, et qu'il aurait pu continuer à jouer dans la vie scolaire.

Chaque âme humaine est un instrument que sont susceptibles d'accorder la musique et le rythme.

Quoi d'étonnant à ce que, sortis d'une école où rien ne les a préparés à pénétrer la musique et à se laisser pénétrer par elle, les jeunes citoyens ne goûtent dans les spectacles lyriques que le côté extérieur de ses manifestations et ne sachent ni distinguer la variété des formes de la musique, ni apprécier la valeur des interprétations artistiques ! La musique est, avant tout, l'art de nuancer avec les sons l'extériorisation sincère de la vie sentimentale. Comment juger les intentions expressives des sonorités si celles-ci ne constituent pas pour nous un langage intelligible, et si surtout elles ne trouvent pas tout naturellement le chemin de notre moi intérieur, de notre moi le meilleur, celui qui se livre spontanément à l'émotion que la beauté dégage et qui recrée la beauté ? Le théâtre répond certainement à un besoin inné de l'être. Il n'est pas d'enfant, même de familles réfractaires à l'attrait des spectacles, qui n'imagine de lui-même ce jeu charmant qui consiste à représenter, costumées d'idéal et de fantaisie, les actions de sa petite vie et celles des gens sérieux qui l'entourent. Plus tard, au cours de son existence d'adolescent et d'adulte, ce besoin ne le quittera plus. Le désir de réaliser en gestes les fictions de son esprit et les aspirations de son âme, de dédoubler son existence de telle façon qu'une moitié de l'individu se voie célébrer, s'écoute chanter, par l'autre, — la joie de collaborer, avec quelques personnalités choisies, à la mise en lumière d'une œuvre acceptée et aimée par tous, — la fièvre des travaux communs d'extériorisation entrepris et accomplis, avec des moyens physiques, en vue d'un but spirituel... tout cela témoigne combien noble est la conception instinctive de l'art théâtral, tout cela justifie l'amour des spectacles, et tout cela aussi — hélas ! — nous éclaire sur la funeste influence d'une instruction scolaire ignorante de l'art et tueuse d'idéal.

En effet, après avoir été profondément blessé par le côté conventionnel des moyens d'interprétation adoptés dans la plupart de nos théâtres organisés, le jeune spectateur finit par s'habituer aux procédés courants, par s'adapter à l'esthétique grossière du milieu. Son besoin des jeux théâtraux triomphe de la répulsion de ses instincts naturels choqués par la convention. Son ignorance de certaines interprétations scéniques supérieures, telles qu'il en existe dans les grandes villes ou dans certains plus petits centres où les entreprises de spectacles sont subventionnées largement par des fondations, des legs ou des dons particuliers, — cette ignorance l'empêche d'imaginer, puis d'exiger de notre théâtre lyrique davantage et mieux qu'il ne cherche à nous offrir. Il s'habitue à la médiocrité de conception et de mise en scène ; il devient l'*habitué*, l'*habitué* indifférent à la valeur générale des réalisations artistiques et exclusivement intéressé par les détails de l'interprétation, par les mérites comparés des solistes.

Comment un public totalement ignorant des beautés simples des œuvres lyriques classiques, des trésors d'émotion ou d'esprit contenus dans les drames lyriques ou opéras-comiques des Monteverde, Marcello, Cimarosa, Rameau, Gluck, Mozart, Grétry, Méhul, Weber, Beethoven et tant d'autres — comment ce public pourrait-il reconnaître la justesse des critiques formulées à l'égard de nos théâtres par nos musiciens professionnels ou dilettantes, par le public ordinaire des concerts symphoniques ? Il n'est pas de discussion possible. En allant entendre un opéra représenté sur nos scènes de province, un musicien professionnel est forcé de se dépouiller des qualités de sensibilité, de goût et de jugement qui constituent en lui le « musicien ». Qu'un public de dilettantes, ainsi dépouillé de facultés musicales, puisse prendre plaisir à nos spectacles musicaux, est-ce une raison pour que ces

spectacles doivent être encouragés ? « *Tel public, tel théâtre* », dit-on couramment. Cela est malheureusement très souvent vrai, mais le bon goût du public est développé par l'éducation et son mauvais goût par la routine. Ce sont les premières impressions artistiques qui forment ou déforment le goût naturel du beau.

\*  
\*\*

Ne voyons-nous pas, — pour parler d'un autre genre de public encore — se pervertir les notions de beau et de goût dans la classe ouvrière, grâce aux pernicieuses imaginations des faiseurs de drames cinématographiques ? Les esprits sains n'ont-ils pas raison de protester contre certaines dangereuses et stupides exhibitions et de réclamer du cinématographe ce qu'il est capable de nous donner, en dehors des vues documentaires, c'est-à-dire des spectacles d'une véritable valeur artistique où les admirables possibilités créées par les rapides changements de lieu et d'action, permettent au poète de réaliser des prodiges dans le domaine de la féerie et de la poésie ? Certes, le public des cinémas serait-il déçu de renoncer à ses spectacles habituels, de même que les fervents de l'absinthe eurent de la peine à accepter la loi qui la prohibe ! Mais les prochaines générations ne ressentiront-elles pas les bienfaits de cette contrainte ? Mais les habitués des cinémas de demain, ne seront-ils pas guéris de leur fringale de spectacles sensationnels ? Mais le public futur d'un théâtre régénéré, où les interprétations vocales et orchestrales auraient été perfectionnées grâce à l'insistance d'amateurs et d'artistes décidés à donner un coup de balai dans les poussières du répertoire — mais ce public n'acquerrait-il pas un goût plus pur et une conception plus élevée de ce que doivent être les spectacles lyriques ?

En province encore plus qu'à Paris, le public des concerts se désintéresse des représentations d'opéra. Il a tort. Le fait qu'il se tient à l'écart du mouvement théâtral lui enlève le droit d'exiger que ce mouvement suive une orientation nouvelle. Sans doute, le courage lui manque-t-il, après tant de déceptions subies, pour risquer d'en affronter de nouvelles ! Maintes fois, il a rempli la salle du théâtre pour entendre des œuvres belles. Il eut certes plusieurs fois l'occasion d'applaudir à un bel effort artistique. Mais, dès la seconde représentation, l'exécution faiblissait, l'orchestre se relâchait, les solistes reprenaient leurs mauvaises habitudes. Il ne suffit pas d'assurer la bonne interprétation d'une œuvre, il faut encore travailler à la maintenir au niveau que des études sérieuses, exceptionnelles, lui avaient permis d'atteindre. Or, c'est rarement le cas en province, et trop souvent les œuvres sont jouées ou reprises avant d'être parfaitement sues. Dans les plus grandes villes n'arrive-t-il pas qu'un opéra se donne avec le concours d'un soliste célèbre de Paris ou d'ailleurs, sans que cet interprète ait répété avec les autres artistes ni avec l'orchestre ? Combien de directeurs déclarent ouvertement à qui veut les entendre : Mon entreprise théâtrale n'a rien à faire avec l'art ; c'est avant tout une affaire commerciale, et l'important est de faire recette pour que les acteurs et le personnel des chœurs et de l'orchestre puissent recevoir régulièrement leurs appointements... »

C'est là un point de vue. Mais, en ce cas, le devoir du public des concerts est de ne pas se désintéresser de la question financière, de créer des subventions, de tenter l'impossible pour aider la direction à se tirer commercialement d'affaire, de façon à acquérir le droit de dire son mot en ce qui concerne le côté artistique du problème. Les habitués du théâtre — ai-je dit — sont *habitués* à des interprétations approximatives ; il ne faut donc pas s'étonner s'ils ne souffrent pas de cette insuffisance de mise au point. Mais qu'à la suite d'initiatives privées, l'occasion leur soit offerte d'entendre et de voir du « meilleur », comment douter de leurs facultés de *comparaison* et de jugement ? N'est-il pas de leur immédiat intérêt de préférer le meilleur au pire ? Imiteront-ils forcément la Martine du *Médecin malgré lui*, à qui il plaisait d'être battue ?

Il n'est pas question pour le moment de discuter l'opinion, courante chez nous, que la mission du théâtre est avant tout de divertir. Qu'un certain nombre d'opérettes soient inscrites au répertoire des grands théâtres de province, pourquoi pas ? Après tout, les œuvres de Monsigny et Grétry, ne sont-elles pas des opérettes ? Mais il faut, dès

qu'une opérette comporte une musique « soignée », que cette musique soit soigneusement interprétée, que son succès ne dépende pas uniquement d'une chanteuse souple et jolie, d'un ténor adroit et d'un comique pittoresque. Il faut que les choristes chantent juste, en mesure et participent à l'action ; il faut que l'orchestre ait du coloris et de la vie ; il faut que les danseuses donnent l'illusion de ressentir les rythmes de l'orchestre ; il faut que la fantaisie du dialogue ne dégénère pas en grossière extravagance. Qu'importe que, grâce à une vulgarité d'effets portant facilement sur la partie la moins cultivée du public, les recettes soient assurées et les œuvres applaudies ? A ce compte-là, le théâtre ne désemplirait pas s'il livrait sa scène à des compagnies de clowns et d'acrobates ! Il ne faut pas que l'excuse des mauvaises interprétations théâtrales soit fournie par la conviction, ancrée en le public, que le théâtre n'héberge que des manifestations inférieures de l'art, et qu'après tout, il est bien permis de prendre plaisir parfois à des plaisirs inférieurs. N'est-on pas frappé de voir des critiques musicaux accepter bénévolement, de la part de chanteurs d'opéra, un mode de chanter et de nuancer qu'ils ne toléreraient pas au concert ? — des critiques d'art déclarer intéressants des essais plastiques qu'ils jugeraient « coco » s'ils les voyaient figés sur la toile ou dans le marbre ? Si l'on se montre indulgent pour les interprétations d'œuvres faciles à monter, telles que les opérettes, quelle indulgence ne sera-t-on pas obligé de témoigner

envers des spectacles d'un genre plus élevé ? Car il importe pourtant que, chaque hiver, nous ayons l'occasion d'entendre des œuvres de tendances nobles et d'art pur, qui aient une signification humaine et exercent sur le public une action bienfaisante. Des drames lyriques tels qu'*Orphée*, *Fidelio*, *Tristan*, *Pelleas* et *Mélanie* résument tout le besoin d'idéal et cristallisent toute la sensibilité d'une époque. Il est nécessaire, pour comprendre l'histoire de l'humanité, que toute nouvelle génération apprenne à les connaître. Et il importe qu'elles lui soient présentées avec conscience, avec soin, avec un souci profond de sérieux et de beauté. C'est là sans doute un problème difficile. La forme du drame musical résume en effet les plus divers moyens d'expression du genre humain. Cherchant à harmoniser la poésie, la musique, la danse, la peinture et la mécanique, elle risque de voir souvent l'effet d'ensemble compromis par l'insuffisance des effets particuliers. Il convient que chacun de ces arts réunis soit scrupuleusement mis en lumière, que la personnalité humaine y soit révélée, corps et âme, et que le rapprochement de la plastique, de la poésie et de la musique serve à refaire l'éducation du peuple et à lui permettre d'aborder ces régions idéales où se fondent en une même harmonie toutes les plus nobles manifestations de l'esprit humain.

E. JAKES-DALCROZE.

## Pour la simplification de la Technique du Piano

Si la technique du piano a fait l'objet d'un nombre considérable de méthodes, études, exercices destinés à vaincre les difficultés de l'exécution, les efforts tentés pour réduire ces mêmes difficultés en demandant au clavier de simplifier la gymnastique des doigts, ont été beaucoup moins nombreux et sont restés jusqu'ici inopérants.

Un compositeur, et non des moindres, M. Emmanuel Moor, vient d'apporter dans ce sens une solution qui mérite la plus sérieuse attention.

Elle consiste à doter le piano usuel d'un second clavier qui sonne à l'octave supérieure du premier.

Il en résulte un grand nombre de simplifications dont voici les principales :

Plus de « petites mains » ; plus d'exercices d'écart, puisque les intervalles d'octaves de neuvièmes, de dixièmes peuvent être faits par une main d'enfant, le pouce sur le clavier inférieur et le premier doigt sur le clavier supérieur. Une main normale arrive très facilement à tenir deux octaves.

Suppression, dans un grand nombre de cas, du passage du pouce, en continuant le trait sur le clavier supérieur.

Plus d'exercices destinés à renforcer les doigts faibles (quatrième et cinquième), puisque dans les cas où ils doivent produire de la force, on peut les remplacer par les doigts forts. On pourrait, à la rigueur, à l'aide des deux claviers, jouer tout avec trois doigts.

Plus de croisements de mains ou, du moins,

croisements moins grands, donc beaucoup plus faciles.

Possibilité d'accoupler les deux claviers comme à l'orgue et au clavecin) et de jouer les octaves avec un seul doigt ou de les doubler.

Enfin, et d'une manière générale, amélioration de la sonorité et du legato.

Telles sont les constatations que j'ai pu faire en me trouvant en présence du *Duplex-Coupler piano* de M. Emmanuel Moor. Il a suffi de quelques exemples pour prouver les avantages évidents du nouveau système. La *Campanella* de Liszt, qui est un morceau de haute virtuosité, devient d'une simplicité presque enfantine. Les traits d'octaves de la *Polonaise en la bémol* de Chopin sont à la portée de tous les pianistes....

Va-t-il donc falloir, nous dira-t-on, transformer brusquement toute la technique du piano ?

Pas du tout. Les pianistes auront toujours devant eux leur clavier habituel. Le second clavier sera pour eux une sorte de clavier de secours facultatif, mais il n'est pas douteux qu'il ne devienne rapidement un secours permanent pour les pianistes, même les plus exercés, qui y trouveront une économie de force et se fatigueront infiniment moins vite. Le moteur musculaire donnera le même rendement, avec une dépense calorifique très réduite.

Le piano à double clavier permettra également de réaliser une sérieuse économie de

temps dans les études. On peut croire que les deux heures de travail sur le nouvel instrument en vaudront quatre sur l'ancien et que là où il fallait dix années d'études, cinq suffiront.

J'ai eu le plaisir de voir récemment l'Emmanuel Moor Duplex-Coupler piano dans les ateliers de M. Schmidt-Floor, le grand facteur de pianos de Berne, à qui revient le mérite d'avoir donné corps à l'invention de M. Emmanuel Moor.

Disons que la solution a été obtenue par lui, de la manière la plus simple et que les touches des deux claviers sont identiques. Dès maintenant, la fabrication a été entreprise en séries, de manière à établir l'instrument à un prix qui ne dépasse pas 3.500 francs suisses.

La fabrication du piano à queue est en voie de réalisation.

Déjà l'enthousiasme de tous ceux qui ont essayé le nouveau piano est si grand, que M. Schmidt Floor a reçu des demandes de licences du brevet et que l'on peut croire qu'avant peu, la fabrication du piano sera entreprise dans tous les grands pays.

L'inventeur a bien voulu nous promettre de venir prochainement à Paris avec un piano et de le soumettre à l'appréciation des virtuoses et des professeurs.

Les uns et les autres lui seront reconnaissants d'avoir allégé le travail technique et de leur fournir des loisirs, qui leur permettront de développer leur culture artistique.

A. MANGEOT.



DE

La prem  
Figaro r

Les page  
venirs »  
irlandais  
(fin du XV  
appartient  
tamment à  
Drury Lan  
ges, Mozar  
tient une s  
tés politici  
temps. Se  
la création  
pour les ré  
Voici ce q

Un cer  
parmi lesq  
teur de E  
suite, vinr  
à cette occ  
présenter a  
deux du cl  
ride et Al  
Il ordonna  
au spectaci  
Glück, à  
il s'était re  
miré de to  
ans. *Iphigé*  
Glück dut  
Mme Bern  
ses de l'épo  
génie. Le  
Oreste. Qu  
lade », ce  
sie de cer  
plus qualif  
être avai  
J'eus cet he  
recevoir le  
Un matin,  
me dit : «  
vais vous  
durant, m'  
cherché à i  
bre à cou  
de son lit,  
dans un ca  
me dit-il, l  
art. Quanc  
contemple  
rends hom  
et protéger  
nie. »  
*Iphigéni*  
un corps d  
soire de d  
de Camp,

(1) Ce r  
celui du F