

M. Tauffenberger rend très bien la cordialité toute méridionale du commandant Labadilhe.

A.-FERDINAND HEROLD.

## MUSIQUE

Concerts Colonne : M. Grieg et la musique « nationale ». — La Scola : Rameau et Claude Debussy. — Théâtre Sarah-Bernhardt : le chambardeur de la *Damnation*.

Un coryza péremptoire m'interdit d'aller au concert dirigé par M. Grieg sous la protection de nos gardes municipaux. Comme je n'avais pas d'ailleurs une envie folle d'y assister, je n'en éprouvai que le regret très supportable du devoir professionnel inaccompli. Et puis, la musique de M. Grieg est une vieille connaissance et, en somme, le besoin d'en réentendre pendant toute une après-midi ne se faisait pas cruellement sentir. Il paraît que celui de venir nous voir tourmentait ce Norvégien falot dont la conduite dénote un homme plutôt dépourvu de caractère. Il nous a décidément pardonné les sottises qu'il nous écrivit. Il oublie nos forfaits pour quémander nos applaudissements. On lui fit beaucoup d'honneur en l'accueillant d'abord par quelques sifflets. L'ovation qu'il obtint pour finir s'adressait peut-être au musicien, car M. Grieg a une nombreuse clientèle. Certains de ses ouvrages se vendent presque autant que la *Valse bleue*; il est, chez nous, le plus sérieux concurrent de MM. Hahn et Massenet dans les salons où on chante, et dispute à Mlle Chaminade les faveurs des maîtresses de piano. D'autre part, pour ce qu'il offre de pathologique, le cas de M. Grieg me semblerait presque excusable. Il devait subir mieux que tout autre cette singulière auto-suggestion qui entraîna tant de gens à se mêler de ce qui ne les regardait pas, et dont nous avons pu mesurer les effets chez quelques obscurs « intellectuels » des deux mondes, qui ont couché pendant trois ans avec la Vérité sans réussir à lui faire un enfant, et de qui l'existence même ne nous avait jamais été si bien révélée que par cette évidente démonstration d'insuffisance génitale. En effet, M. Grieg, ayant beaucoup de succès un peu partout, fut assez naturellement enclin à ne pas trop distinguer la quantité de la qualité et, comme les borgnes sont rois dans le royaume des aveugles, il est traité couramment de grand homme dans son pays. Il a fini par croire que c'était arrivé et son importance en prit, à ses propres yeux, une dimension d'autant plus considérable qu'il prétend com-

poser de la musique « nationale ». Cette conviction, partagée par tous ses admirateurs, me paraît reposer sur un malentendu.

La « chanson populaire » a joué jadis un rôle complexe dans l'évolution de l'art musical. Il est de mode aujourd'hui de vanter les bienfaits possibles de son influence actuelle. On conseille volontiers à l'artiste de se retremper aux sources vives du génie « national », dont les vieux airs seraient l'expression ingénue et profonde. Au fond, tout cela est bien vague. Des éléments fort disparates se trouvent réunis sous une même étiquette ; rien de plus. Les chansons populaires (thèmes originaux ou variantes caractéristiques des plus répandus) furent et demeurent « régionales ». Même aujourd'hui, chez nous, musicalement ou à quelque autre point de vue, une ronde provençale, une bourrée d'Auvergne, une pastourelle béarnaise et un lai breton n'ont pas grand'chose de commun. De province à province, des dissemblances analogues se rencontrent chez tous les peuples. Imaginez qu'un de nos compositeurs s'avise de pasticher perpétuellement, dans ses inspirations, les mélismes, modalités et rythmes d'anciennes mélodies désormais « françaises », encore qu'émanées de contrées et d'époques très diverses, devrions-nous reconnaître en lui notre musicien « national » ? M. Grieg n'a pas fait autre chose, et cette comparaison induit à remarquer aussi qu'une semblable exploitation du passé et des traditions régionales ne se prêterait que trop aisément à dissimuler l'impuissance ou la médiocrité d'un artiste. A vrai dire, cette sorte de pseudo-nationalisme musical serait plutôt une des formes du plagiat.

De la part de M. Grieg, ce ne fut, à coup sûr, qu'un « procédé » fourni par les circonstances, et lui-même s'est chargé de nous en instruire. Né en 1843, à Bergen, il y reçut sa première éducation musicale de sa mère, pianiste excellente. Puis, sur l'avis d'Ole Bull, on envoya le talentueux adolescent au Conservatoire de Leipzig où il resta quatre années (1858-1862). Il se rendit ensuite à Copenhague pour y étudier avec les maîtres danois Gade et Hartmann. C'est alors qu'il rencontra un jeune musicien plein d'espérances et qui devait mourir prématurément, Rikard Nordraak (1842-1866). A propos des effets de cette liaison éphémère, M. Grieg écrivit plus tard : « Les écailles me tombèrent des yeux. Par lui j'appris à connaître les chants populaires scandinaves et, en même temps, ma propre nature. » Il ne se trompait qu'à moitié et,

s'il n'avait pas précisément découvert « sa propre nature », il avait trouvé l'un des éléments hétérogènes qui la constituent. Car la « propre nature » de M. Grieg est composite et factice ; c'est essentiellement celle d'un « imitateur ». Il semble né pour imiter comme d'autres pour créer. Ses pièces les plus réussies sont de pâles mais effrontés décalques de Schumann et de Chopin mis à la portée des doigts inexperts et des intelligences moyennes. Il pasticha de la même manière et indistinctement les antiques monodies d'origine gothique ou finnoise et les airs plus récents de filiation mêlée, recueillis çà et là parmi des provinces dépareillées et lointaines. Enfin, c'est de l'immuable coton de la polyphonie mendelssohnienne que M. Grieg, en bon et inoubliable élève du Conservatoire saxon, coud, coud et recoud les morceaux de l'habit d'Arlequin de son scandinavisme. Au milieu de tout cela, il n'y a pas beaucoup de place pour une personnalité d'artiste. Celle de M. Grieg est imperceptible ; elle ne se compose que de procédés empruntés et, s'il en a pu donner l'illusion à un public aussi nombreux qu'inaverti, c'est peut-être surtout par une instinctive prédisposition à transformer ces procédés en « ficelles », à les affadir jusqu'au « joli » dans un métier mièvre dénonçant une habileté qui confine à la roublardise. Il est curieux de constater une tendance toute pareille chez un de ses compatriotes, le peintre Thaulow, qui débuta par de si belles promesses, et d'aucuns seraient peut-être tentés d'en inférer une fâcheuse idiosyncrasie de l'art « scandinave ». Mais on doit se garder d'attribuer à tout un peuple les faiblesses de quelques individus. Cela serait aussi téméraire que de lui prêter les qualités de ses hommes de génie.

Je devrais presque m'excuser d'avoir parlé si longtemps de la musique de M. Grieg, si ce que nous avons reconnu dans cet art de contrefaçon ne comportait une application plus générale. Il convient de se méfier des étiquettes « nationales », surtout quand le ballot vient de loin. Dans le pêle-mêle de la marchandise exotique, notre œil inaccoutumé est malhabile à discerner les nuances, à isoler les apports originels et hétérogènes. L'impression est étrange, mais superficielle ; et nous prenons facilement pour une création harmonieuse, pour un organisme homogène, ce qui n'est quelquefois qu'une salade... russe. Enfin il ne faut pas oublier que, pour être anonyme, tout air populaire n'en fut pas moins d'abord une inspiration *spontanée*, l'expression sincère de l'état d'âme d'un individu exerçant un don naturel souvent beaucoup plus

cultivé qu'on ne pense. Tous ces airs naquirent chacun en son milieu, en son temps, à une époque donnée de l'évolution locale, régionale ou vagabonde d'un art exclusivement *monodique*. L'adaptation indistincte de ces monodies si diverses à une harmonie à la Mendelssohn ou quelconque est avant tout un contre-sens musical. C'est le plus artificiel des « procédés », même si le compositeur se contente de pasticher ses modèles mélodiques. Mais toute imitation implique aussi la négation de la spontanéité ou l'absence de personnalité. Si les musiciens « nationaux » possédaient une personnalité, ils n'auraient pas besoin de copier toutes celles dont leurs ancêtres leur ont laissé les expressions différentes à travers les siècles. C'est par la sincérité d'inspirations originales et spontanées qu'ils devraient se rencontrer avec ce qu'ils nomment leur « musique nationale », si toutefois cette appellation représente quoi que ce soit de réel, et est capable de définir suffisamment, par exemple, l'ensemble de monodies byzantines, tartares, mongoles, finnoises, moldaves et autres variétés européennes ou asiatiques. Mais on n'a que l'embarras du choix pour montrer que dès que les musiciens « nationaux » n'imitent pas quelque espèce de leurs chants populaires, ils imitent autre chose ou quelqu'un. Il y a bien peu d'exceptions, qui ne sont peut-être qu'apparentes, et, malgré la maîtrise, la génialité verveuse d'un Rimsky-Korsakow, on serait fort gêné de relever parmi son œuvre un certain nombre d'inspirations donnant, de sa personnalité musicale, une idée aussi précise, aussi évidente, que celle qu'on pourrait obtenir de la même façon à l'égard de Beethoven, de Wagner, de Schumann ou de Franck, pour ne citer que des morts. C'est surtout par la facture que les musiciens « nationaux » se distinguent les uns des autres et, bien souvent, les compositions de tels d'entre eux ne diffèrent qu'à peu près comme une *Danse hongroise* de Brahms diffère d'une *Rapsodie* de Liszt. En réalité, les musiques « nationales » ne le sont guère que de nom, du nom actuel d'un groupement ethnique parfois aléatoire, précaire ou vague, et le pastiche prémédité des monodies populaires dans l'art harmonique moderne est un « procédé » plus ou moins heureux dans ses résultats, mais factice. Il s'ensuivrait que les productions les plus remarquables du genre ne sauraient réaliser jamais qu'une forme inférieure de l'art. En dépit de leur fraîcheur savoureuse, de leur charme ou de leur brio, c'est l'impression que j'avoue en avoir conservée toujours.

## §

L'excommunication de M. Théodore Dubois ne semble pas avoir porté malheur à *la Scola*. Les classes en sont aujourd'hui fréquentées par 250 élèves. L'avenir matériel de l'entreprise a été assuré par sa transformation en Société anonyme par actions. La Scola a fondé des filiales à Lyon, à Marseille, à Avignon, à Nîmes. Elle a donné des concerts à Bordeaux, à Poitiers, au Mans, à Dijon, Montpellier et autres villes, où elle est désormais attendue tous les ans. Elle a pu créer et distribuer des bourses d'études. Elle a organisé chez elle une *Edition mutuelle* destinée à faciliter aux jeunes compositeurs la publication de leurs ouvrages par souscription, ou avec l'aide d'un fonds de caisse commun. Il faut se réjouir d'un tel succès. On peut ne pas partager toutes les idées de la Scola, y déplorer l'influence de la théorie spéculative et du dogmatisme méticuleux de M. Hugo Riemann. Il y a, certes, dans le *Cours de composition* du maître V. d'Indy, des pages un peu déconcertantes, spécialement dans le chapitre relatif à l'harmonie et rédigé par M. A. Séryex. Mais on doit respecter hautement l'amour sincère et désintéressé de l'art, qui est l'esprit de la Scola, et en admirer les manifestations. La petite salle de la rue Saint-Jacques devient une sorte de Musée du Louvre de la musique. Tout un passé glorieux, oublié ou inconnu, y ressuscite en œuvres maîtresses ou toujours intéressantes à quelque égard. Cette année, outre la phalange palestrinienne, Bach avec son *Ode funèbre* et plusieurs *Cantates*, les noms de Monteverdi, Marc-Antoine Charpentier, Haendel, Rameau, Gluck, Mozart et Méhul attestaient la précieuse substance des programmes. Les deux actes de *Castor et Pollux* (1) (1737) ont produit une sensation aussi profonde qu'unanime. On demeurerait interdit en songeant que le créateur d'un tel chef-d'œuvre ait pu être méconnu si longtemps dans sa patrie, — comme ailleurs, du reste. La révélation de Rameau, due aux éditeurs Durand et fils, acquiert peu à peu le caractère d'un événement de l'histoire musicale aussi important que la diffusion tardive de l'œuvre de Bach. Tout un siècle d'opéra s'effondre devant ce génie ignoré hier encore. Le chevalier Gluck lui-même gît en fort mauvais état. Il devait bien s'attendre à la mésaventure, car il entendit sou-

(1) Œuvres complètes de Rameau. VIII<sup>e</sup> volume : *Castor et Pollux*, révision et réduction de M. Paul Chapuis, commentaire bibliographique et critique de M. Ch. Malherbe. Durand et fils, Paris.

vent du Rameau et en fit largement son profit, poussant toutefois la modestie jusqu'à ne point trop s'en vanter. Entre Rameau et Wagner, et de même taille, on n'aperçoit plus guère, au théâtre, que Mozart, Weber et quelques pages de *Fidelio*, parce que c'est du Beethoven. De semblables restitutions sont l'honneur de la Scola qui s'y montre nettement innovatrice. Elles n'avaient jamais été tentées avec une intelligence aussi persévérante, une intention artistique aussi élevée et féconde. Celle de l'*Orfeo* de Monteverdi est, je crois bien, sans exemple.

Mais la Scola n'est pas emmurée dans les oubliettes du passé, où elle sait découvrir tant d'incalculables trésors. Elle se souvient de son patron vénéré, César Franck, dont l'auteur de *Fervaal* fut le disciple. Comme lui, elle sait reconnaître le beau d'où qu'il vienne et jusqu'aux avant-gardes de l'art : elle sait l'admirer sans préjugés ou jalousies d'écoles et elle aime à le propager autour de soi. Elle l'a prouvé en consacrant un concert aux œuvres de Claude Debussy. Ce fut une soirée inoubliable. Jamais MM. Parent, Loireau, Vieux et Baretti n'avaient exécuté si merveilleusement le *Quatuor à cordes*. Jamais M. Ricardo Vines ne joua avec plus de chaleur et de délicatesse les trois pièces *Pour le Piano*. Les seuls *Nocturnes*, qui clôturaient la séance, souffrirent trop visiblement de leur transposition sur deux instruments à clavier. Mais les *Chansons de Bilitis* furent un enchantement. Accompagnée par le maître, M<sup>lle</sup> Lucienne Bréval les chanta d'une voix admirable et avec tout son cœur, ce qui est l'art suprême. L'auditoire acclama longuement l'artiste et l'auteur. L'association de la parole et du son, chez Claude Debussy, est d'une insoupçonnable puissance. Ici, comme dans *Pelléas*, chaque art, avec sa beauté propre, conserve sa force efficace. Une double et unique émotion vous enserme, vous point, comme une douceur aiguë, une caresse souple et violente, étreinte divine de la « Joie, Vierge élyséenne ». De tels instants valent la peine de vivre. Comme dit Gollaud : « ... on n'en a pas tous les jours... » Est-il possible qu'une pareille vertu s'émousse avec le temps, que cette incomparable expression de l'âme du verbe apparaisse jamais archaïque à quelque sensibilité future ? Malgré l'expérience du passé, il nous est difficile de l'imaginer. Mais, si cela devait advenir, il resterait autre chose. Comme dans le Prélude, la Sarabande et la Toccata de *Pour le Piano*, il y a dans chacune des *Chansons de Bilitis* plus de musique que dans mainte illustre symphonie. On pourrait se passer des

paroles. Chaque ligne, chaque mesure est une trouvaille de génie, une conquête sur la matière sonore. Chaque composition se crée sa forme purement musicale, toujours neuve et harmonieuse. L'inépuisable richesse plastique et architectonique de l'œuvre de Claude Debussy n'est pas moins extraordinaire que l'intuition divinatrice attestée par ses combinaisons harmoniques. C'est peut-être surtout la nouveauté de celles-ci qui nous procure cette émotion inconnue et irrésistible, grâce, pour une bonne part sans doute, à l'effet inopiné d'une sensation physique élémentaire. On exploitera ces conquêtes, — on a déjà commencé, — on utilisera ces accords et ces accents en traductions sentimentales, mais il y a ici, en outre, cet élément unifié mystérieux et subtil, cette eurythmie organique essentielle qui constitue la beauté artistique, celle qui nargue le temps et la mode, la Beauté au delà de la petite secousse. On accumulerait en vain les épithètes pour analyser cet art dont la perfection ne doit rien à personne. Les mots n'ont de sens que par ce qu'ils évoquent de vu et d'éprouvé. Ici, tout est inattendu, insolite, inouï, et accompli avec une aisance et une sûreté invraisemblables. C'est la musique régénérée, affranchie à la fois de la formule et du pathos, et dotée soudain de ressources inespérées, mais logiques et inhérentes à sa substance. Car l'originalité du génie n'est jamais arbitraire ou factice. C'est dans la nature et les propriétés de la matière de son art que son instinct découvre les rapports virtuels et les combinaisons possibles et irréalisées d'où résulte, par lui, l'évolution de cet art. L'histoire tout entière de notre musique est le témoignage ininterrompu de cette évolution logique. Dans ses plus glorieuses annales, on chercherait inutilement la trace d'une métamorphose aussi profonde, d'une libération de l'art aussi complète effectuée par l'acte d'un seul. On distinguera plus tard — on pourrait le faire dès aujourd'hui — la musique avant et depuis Claude Debussy. Mais la stupeur sera de constater la maîtrise immédiate et la beauté de cet art imprévu, de n'y apercevoir, en nul endroit, les stigmates indélébiles de l'effort indécis et des tâtonnements des « précurseurs ». Si haut qu'on remonte dans l'art musical, c'est un phénomène sans précédent.

## §

Il vient de paraître une partition nouvelle agrémentée de ce titre singulier : *la Damnation de Faust*, légende dramatique de Hector Berlioz, adaptée à la scène en 5 actes et 10 tableaux

par Raoul Gunsbourg. Le résultat de cette collaboration posthume nous est arrivé tout droit de Monte-Carlo et a reçu, au théâtre de M<sup>me</sup> Sarah-Bernhardt, une bruyante hospitalité. Les organisateurs ayant omis d'inviter le *Mercure*, je me vois obligé de satisfaire la curiosité de ses lecteurs en rapportant les renseignements et impressions de confrères plus favorisés. Je n'ai pas cru pouvoir m'adresser mieux qu'au *Journal des Débats*, où le souvenir de Berlioz est resté vivant.

Voici d'abord, signalée par M. André Hallays, une note suggestive (oh combien !) qui fit officieusement le tour de la presse parisienne :

« *La Course à l'abîme* sera réalisée aussi grandiosement que possible, grâce à la courtoisie de la municipalité qui a autorisé M. Gunsbourg à *prendre un branchement direct sur les conduites d'eau de la Ville* pour l'effet de pluie qui accompagnera ce tableau fantastique. Cette autorisation exceptionnelle permet de faire tomber sur la scène, par une machination spéciale, une véritable trombe d'eau. L'effet scénique de *la Course à l'abîme* atteindra de la sorte toute sa puissance. » Il est cruel de penser, ajoute M. Hallays, que si la municipalité avait été discourtoise et le branchement indirect, nous eussions été condamnés à ignorer toute la beauté de *la Course à l'abîme*...

De son côté, un rédacteur anonyme eut l'idée d'explorer l'apport particulier de M. Raoul Gunsbourg. Il y recueillit une inappréciable moisson :

*Faust, version monégasque*. — L'impresario qui veut mettre à la scène la *Damnation de Faust* doit d'abord et avant tout se pourvoir d'un « branchement direct » ; il doit aussi se munir d'un dictionnaire monégasque et se référer à la partition spéciale qu'a fait éditer M. Raoul Gunsbourg. Cette partition est une œuvre bien personnelle, on peut même dire originale, tant elle diffère du modeste schéma esquissé par Berlioz. Elle est divisée en cinq actes, dont chacun a son titre : *la Gloire, la Foi, le Jeu et la Boisson*, etc. Quelques citations empruntées au premier de ces actes suffisent à donner une idée du travail de M. Raoul Gunsbourg.

*La Gloire*. — « La scène représente une *véranda* avec des fenêtres *gothiques*. A partir du second plan, et jusqu'au fond du théâtre, un paysage riant avec des *champs de fleurs* ; de petits monticules accessibles et *praticables* montent *progressivement en plusieurs courbes* jusqu'au dernier plan où se trouvent les portes d'une forteresse. — Au lever du rideau,

le premier plan est éclairé à *bleu* par la rampe; la *véranda* est seule visible. A gauche, une table avec plusieurs grands livres. Sur la table, *faisant face au public, une tête de squelette* (!); à droite, Faust est assis, la tête (?...) appuyée sur sa main.

« Peu à peu, le jour paraît *précédé de toutes les phases de l'aurore matinale*. Quant le jour est *complet*, on entrevoit *très clairement* à travers les fenêtres le paysage décrit au commencement de l'acte. A l'approche du jour, Faust, *qui s'était assis pour travailler*, se trouve distrait par le chant des oiseaux et la brise matinale. Il donne quelques signes d'impatience. Peu à peu, *gagné* par la beauté du site, il *s'approche* du vitrail du milieu *en y appuyant* sa tête (au site?) et respire à pleins poumons l'air du matin. Lorsque le jour est *complet*, il *recule* émerveillé de la beauté de la nature; mais bientôt son indifférence le *regagne* et il retourne mélancoliquement vers sa table de travail. »

Pendant la ronde des paysans, Faust « se remet à ses études ». La danse finie, quelques paysans se détachent et montent sur les hauteurs. Ils *gesticulent* en se montrant l'armée qui sort de la forteresse pour marcher au combat. « Attiré par ce spectacle héroïque, Faust se sent peu à peu entraîné par le *fanatisme patriotique*. Des rêves de gloire passent devant ses yeux. Mais bientôt ses regards se fixent sur la *tête de squelette* qui se trouve sur la table. Alors, à la pensée du carnage des champs de bataille, des horreurs de la guerre, il prend *cette* tête (pas la sienne) entre ses mains, et, la tenant de la main droite, il lève la main gauche en montrant l'armée qui passe conduite par (?)... par un rêve chimérique qui doit finir par la souffrance et la mort »...

Ces fidèles extraits se passent de commentaire. Avec une inégalable cruauté, la prose gunsbourgeoise elle-même détermine à la fois la mentalité, la culture et l'audace du chambardeur. La question de principe écartée, il reste au moins évident que tout le monde n'est pas qualifié pour collaborer avec Berlioz, et que certaines outrecuidances peuvent devenir ahurissantes. Mais ce n'était pas assez de la pitrerie saugrenue de cette « mise en scène ». Dans son feuilleton musical, M. Adolphe Jullien, dont on connaît la compétence berliozienne, ayant rempli presque une colonne des « additions et suppressions » par lui constatées dans le poème et la musique du maître, dut s'arrêter, « désespérant de noter tous les chan-

gements apportés au chef-d'œuvre par le respectueux admirateur de Berlioz » que se proclame M. Gunsbourg.

Enfin, pour qui serait tenté de joindre les siennes aux protestations des indignés, voici un dernier et officiel document, à quoi le cynisme le plus désabusé n'eût peut-être pas eu le courage de s'attendre. C'est la lettre adressée à l'adaptateur par le « mandataire des héritiers » de l'adapté :

« Monsieur, toute manifestation d'art exige le courage le plus audacieux : la mode lui oppose d'avance des censeurs irréductibles. Pour présenter au public une œuvre de Berlioz avec la perfection indispensable, il faut un désintéressement prêt à tous les sacrifices. Vous avez assumé cette grande tâche avec quelques artistes hors de pair, animés du même enthousiasme généreux. Au nom de la famille du maître, je viens vous remercier chaleureusement, heureux d'associer à votre nom ceux de M<sup>lle</sup> Calvé, de MM. Alvarez et Renaud, qui nous ont donné, grâce à votre adaptation, géniale comme on le dit, des émotions inoubliables, toutes nouvelles, et de féliciter M. Colonne de la maîtrise avec laquelle il a entraîné son orchestre éprouvé et des chœurs exceptionnels.

« Pour vous et vos glorieux collaborateurs, veuillez agréer, Monsieur, tous nos compliments reconnaissants. »

Michelet eut sa veuve, Berlioz a ses « héritiers ». Celle-là tripataillait soi-même, ceux-ci bénissent le tripatailleur. Les opinions, les jugements et jusqu'à la musique de Berlioz sont discutables à maints égards. Mais jamais il n'exista chez un artiste une intransigeance plus sincère, une plus irréductible probité dans son œuvre, un respect plus absolu de l'œuvre d'autrui. Et, remarque M. Hallays, lui qui vociférait pour « une partie d'ophicléide intercalée dans *Don Juan* », voilà que son orchestration est aujourd'hui gratifiée « d'une partie de branchement direct » duquel l'eau, assure M. Jullien, « tombe du cintre avec un bruit épouvantable aboutissant, après le chœur infernal, à une explosion de poudrière ». Le tout aux applaudissements des « héritiers » complices. Il y aurait mauvaise grâce à ne pas laisser ces heureuses gens profiter de la concession municipale pour laver leur linge en famille. Le ridicule n'atteint qu'eux, et si, ce que j'ignore, un droit leur est attribué sur les bénéfices éventuels, quelque élevée que soit leur part, leur lettre la paie bien cher. Protester serait accorder trop d'honneur à la tentative. Elle mérite tout au plus... l'indifférence.

JEAN MARNOLD.