

Du Ba-ta-clan à Favart, les itinéraires du baryton Lucien Fugère (1871-1935)

Sabine TEULON LARDIC

Le 9 septembre 1927, à près de quatre-vingts ans, Fugère comptait exactement cinquante années d'Opéra-Comique. Cinquante ans de théâtre ! Quatre-vingt-dix-huit rôles ! [...] cette carrière unique allant de Ba-Ta-Clan à la salle Favart à cheval sur deux siècles¹.

Quand on entend chanter Lucien Fugère, on se demande : mais alors, puisqu'on peut chanter comme cela, avec tant de goût, tant de tact, puisqu'on peut ne pas crier, puisqu'on peut, sans effort apparent, charmer toute une salle, puisqu'on peut mettre d'accord toutes les catégories de public, depuis la plus raffinée jusqu'à l'autre, pourquoi tant de chanteurs continuent-ils à chanter si mal² ?

Une des composantes essentielles du spectacle vivant demeure le faire-valoir des interprètes. Sous la III^e République, à la salle Favart ou au Théâtre-Lyrique, types et emplois s'enracinent encore dans des traditions issues de la Comédie-Italienne et de l'opéra-comique des Lumières. Créant une connivence entre scène et public, le *type* est un « mode d'incarnation du personnage à l'aide de caractéristiques psychiques et sociales, parfois physiques, fixes et permanentes tout au long de l'action dramatique, précises [...] irrémédiablement repérables par le spectateur³. » Grâce à la législation des théâtres lyriques parisiens, cloisonnés par genre, la pérennité de ces *types* génère la notion d'emploi, « ensemble de rôles d'une même

¹ Raoul DUHAMEL, *Lucien Fugère, chanteur scénique français*, Paris : Bernard Grasset, 1929, p. 132.

² Sacha GUITRY, « Préface » dans DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 7.

³ Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Larousse/Bordas, 1998 (2^e édition), vol. 2, p. 914.

catégorie requérant, du point de vue de l'apparence physique, de la voix, du tempérament, de la sensibilité des caractères analogues et donc susceptibles d'être joués par un même acteur. [...] Le catalogue des emplois constituait une grille d'attribution des rôles aux acteurs⁴. »



Figure 1 : M. Fugère, atelier Nadar
© gallica

Parmi les interprètes favoris des scènes lyriques parisiennes, Lucien Fugère (1848-1935), emploi de baryton Martin lors de son recrutement à l'Opéra-Comique, est une figure tutélaire tant par son rayonnement que par sa longévité. Né en 1848, comme le baryton Victor Maurel⁵, il est issu d'un milieu modeste : un père estampeur à Paris, lecteur imprégné du fouriérisme, une mère marchande de tabac au coin de la rue Rambuteau, élevant ses huit enfants après le décès du père. Lucien est placé à l'âge de 12 ans comme apprenti du statuaire Michel Pascal, actif dans l'équipe de Viollet-le-Duc pour la restauration de Notre-Dame de Paris. Il tirera profit de cette expérience pour sa composition du diable de *Grisélidis* de J. Massenet en 1901 :

⁴ Même référence, vol. 1, p. 313.

⁵ Maurel et Fugère alterneront pour les rôles du *Falstaff* de Verdi à l'Opéra-Comique en 1894-1895.

Fugère se souvint des figures qu'ils avaient laissées dans les sculptures de Notre-Dame et qu'il avait eu le loisir de contempler lorsqu'étant apprenti ornemaniste, il avait travaillé à réparer les statues [...] sous la direction de Pascal⁶.



Figure 2 : Fugère en Diable, dans *Grisélidis*
Le Théâtre

⁶ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 107.

Sa formation vocale ressemble fort à son apprentissage d'artisan puisqu'il étudie hors des circuits institutionnels (les classes lyriques du Conservatoire), à la différence de ses futurs pairs de la troupe Favart. Jeune, il entonne les chansons d'atelier à loisir, tout en fréquentant les théâtres du boulevard du Temple, fasciné par les « Mélingue, Dumaine, Paulin, Bouffé [...], Frédéric-Lemaître, surnommé "le Talma du boulevard"⁷ ». Puis il chante dans les goguettes (la *Ronde du veau d'or*, entre autres succès) à l'instar du chansonnier Darcier. Le cours du soir gratuit d'Édouard Batiste⁸ au Conservatoire (solfège) demeure sa seule formation « spécialisée ». Il glane d'autres expériences en intégrant la claque du Théâtre-Lyrique, notamment celle de découvrir opportunément les premiers succès de Gounod et de Verdi en traduction, tout en mesurant probablement l'impact d'un opéra du point de vue du récepteur. Son véritable apprentissage s'accomplit sur les planches du théâtre-concert Ba-Ta-Clan⁹, recruté par André-Martin Pâris en 1871 (à 22 ans) pour jouer chaque soir. Ses succès le font ensuite accéder aux Bouffes-Parisiens où il se produit pendant trois ans sous la direction de Charles Comte, gendre d'Offenbach.

Période	Théâtre
1871 à 1874	Ba-ta-clan : théâtre-concert sous la direction de Paris
1874 à 1877	Bouffes-Parisiens : sous la direction de Charles Comte
1877 (le 9 septembre) à 1911 1914 à 1928	Théâtre de l'Opéra-Comique : sous les directions successives de Léon Carvalho, Louis Paravey, L. Carvalho, Albert Carré, des frères Émile et Vincent Isola
1911 à 1919	Théâtre-Lyrique de la Gaîté : sous la direction des frères Isola

Tableau 1 : carrière de Lucien Fugère dans les théâtres parisiens

En 1877, Léon Carvalho le démarche pour intégrer la troupe de l'Opéra-Comique. Son exceptionnelle longévité – cinquante ans de scène qu'il fête lors de son jubilé (8 mars 1920) du haut de quelques soixante-dix rôles – s'appuie sur une fidélité exemplaire à la maison. Une seule excursion hors de France (les représentations londoniennes de *Don Juan*, lors du jubilé de la reine Victoria en 1897¹⁰) et quelques autres sur les scènes en région (opéras de Nice, Marseille, Toulon,

⁷ Même référence, p. 19.

⁸ Édouard Batiste (1820-1876), professeur de solfège et d'harmonie au Conservatoire de Paris, est aussi organiste de Saint-Eustache. Ses élèves lui témoignent de l'estime, tel le jeune Saint-Saëns. Voir Camille SAINT-SAËNS, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, édition de Marie-Gabrielle SORET, Paris : Vrin, 2012, p. 196.

⁹ Théâtre-concert inauguré en 1865 au 50 boulevard Voltaire. Voir Nicole WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914*, Lyon : Symétrie, 2012, p. 46.

¹⁰ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 88.

Montpellier, casinos de Nérès, Vichy, du Touquet). En fin de carrière, il se produit ponctuellement au Théâtre-Lyrique de la Gaîté (1910 à 1919), entreprise des frères Isola depuis 1908¹¹. Entre temps, il mène une action caritative dans les hôpitaux parisiens en compagnie de sa fille chanteuse (M^{me} Plasse-Fugère) et de sa petite-fille pianiste (Yvonne Plasse) pendant la Grande Guerre. Les distinctions honorifiques marquent les étapes de son ascension : décoré de la Légion d'honneur par le président Félix Faure lors de l'inauguration de la troisième salle Favart (7 décembre 1898), promu officier lors des représentations de son propre cinquantenaire à Favart (1928). Pour éviter toute confusion, nous signalons la carrière théâtrale de son frère cadet, Paul Fugère, artiste de vaudeville ayant participé aux créations lyriques de *Rip-Rip*, *Surcouf*, *Les Cloches de Corneville*, etc. Ce parcours atypique nous documente sur les particularités d'une formation buissonnière du chanteur lyrique et non institutionnelle en son temps. Comment se concilient apprentissage et expérience sur les trois scènes fréquentées ? Selon quelle typologie de voix et d'emploi ? Tire-t-il des bénéfices ou bien des handicaps de ce parcours singulier ? Outre son autobiographie et sa méthode de chant, en co-rédaction avec Raoul Duhamel, les notices d'Henri de Curzon, Arthur Pougin, de Jules Combarieu et les chroniques de spectacles¹² forment les sources de notre étude. Par ailleurs, l'étude documentée que Vincent Giroud a consacrée à l'interprète de Massenet¹³ est complémentaire de la nôtre.

Faire fructifier les expériences scéniques depuis le Ba-ta-clan jusqu'au Théâtre de l'Opéra-Comique

Selon son propre témoignage, lorsque « Monsieur Lucien » joue chaque soir au Ba-Ta-Clan, il aborde en toute polyvalence la chanson, l'opérette, l'opéra-comique ou la pantomime selon la demande : « je devais chanter “au paquet”. C'est-à-dire tout ce que le directeur désirait¹⁴. » Ce faisant, il expérimente la scène dans sa triple relation au répertoire, aux partenaires et aux publics, expérience fondatrice au point d'affirmer rétrospectivement : « c'était un bon apprentissage

¹¹ WILD, *Dictionnaire*, p. 173.

¹² Henri de CURZON, *Croquis d'artistes*, Paris : Librairie Fischbacher, 1898, p. 185-200 ; Arthur POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris : Librairie Firmin-Didot et Cie, 1885 ; Jules COMBARIEU, *Un chanteur, M. Lucien Fugère de l'Opéra-Comique*, Paris : s. n., 1907 ; dossier d'artiste « Fugère » de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.

¹³ Vincent GIROUD, « Lucien Fugère, interprète de Massenet », *Massenet et l'Opéra-Comique*, sous la direction de Jean-Christophe Branger et d'Agnès Terrier, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2015, p. 131-149.

¹⁴ Lucien FUGÈRE interviewé par Jean Gille : « à l'Opéra-Comique / La musique de Wagner a gâté nos chanteurs nous dit le baryton Fugère », périodique non identifié [1924]. Voir dossier d'artiste Fugère (B.-M.O.P.).

et c'est là que j'ai appris mon métier¹⁵ ». Au contact de collègues aguerris, il déclare « apprendre [son] métier au contact des comédiens de valeur qui se trouvaient à Ba-Ta-Clan. On se mettait en scène soi-même¹⁶. » Dans une salle qui compte près de deux mille spectateurs, il se confronte au public de café-concert qui manifeste spontanément ses goûts et dégoûts :

De ce contact journalier avec le public parisien, franc, sincère, émotif, spirituel, gouailleur, prompt à réagir et parfois violemment, il apprit [...] ce qui porte et ce qui ne porte pas, il connut ce qui agit sur le public¹⁷.

Il jongle avec « tout le répertoire en un acte de l'ancien Palais-Royal et du Gymnase », soit « plus de quatre-vingts pièces à succès dont l'Opéra-Comique, le Palais-Royal ou le Gymnase avaient eu la primeur¹⁸. » En sus, il s'exerce à « jouer la pantomime avec Calpestri, le Pierrot, avec Vauthier, le dernier des Polichinelles, avec Amable, le dernier des Matamores et des traîtres¹⁹ ». Autre aspect lié au sursaut patriotique de l'après-Sedan, il s'époumone à chanter *La Marseillaise* jusqu'à son unique accident vocal, qui l'incite à approfondir dorénavant sa technique.

Engagé aux Bouffes-Parisiens en 1874, Fugère approfondit ses aptitudes en se colletant aux types comiques, notamment de lever de rideau d'opérette.

Aux Bouffes, j'ai eu le temps de chercher l'impression intérieure, l'âme même de mes personnages. C'est ce travail attentif qui m'a permis de développer, d'agrandir et, si j'ose dire, d'achever mes qualités natives²⁰.

Après son succès remporté dans *La Branche cassée* de G. Serpette, il participe aux dernières créations d'Offenbach, telles *Madame l'Archiduc* (31 octobre 1874), *La Créole* (31 décembre 1875), dont le rôle de Saint-Chamas « ne me plaisait guère... il m'intéressait mollement ! [...] Offenbach fut ce qu'il était toujours, c'est-à-dire "pas commode"²¹ », enfin *La Boîte à lait* (3 novembre 1876). Concernant *Madame l'Archiduc*, où il excelle dans le comte Castelardo, les 107 représentations successives²² fortifient son endurance. Un défi majeur des artistes du spectacle vivant durant ce siècle !

¹⁵ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 34.

¹⁶ Même référence, p. 41.

¹⁷ Même référence, p. 43.

¹⁸ Même référence, p. 32-34.

¹⁹ Même référence, p. 40.

²⁰ Même référence, p. 51. Ses rôles sont listés p. 48.

²¹ Charles VOGEL, « Reprise de *La Créole* d'Offenbach – Interview de Lucien Fugère », périodique non identifié, s.d. Voir dossier d'artiste Fugère (B.-M.O.P.).

²² Jean-Claude YON, *Jacques Offenbach*, Paris : Gallimard, 2000, p. 499-500.

À la salle Favart, à compter de septembre 1877, ces expériences s'avèrent fertiles pour l'élaboration des rôles d'opéra-comique, au fil d'une ascension qui n'aurait rien de spectaculaire, « sans fracas, en travaillant beaucoup et sans jamais me laisser rebuter, même par un mauvais rôle²³. » Si quantité de témoignages en rendent compte, nous nous limitons ici à celui de son biographe, concernant le milieu de sa carrière. Lors de la création de *Phryné* (1893) de Saint-Saëns :

Fugère silhouetta de façon inoubliable un Dicéphile caricatural, bedonnant, essoufflé, vaniteux, suffoquant sous les hommages. Il fut d'une transcendante et délicieuse ironie dans les couplets bouffes : *Célibataire, toujours austère*, soulignés de trilles hardis et d'extravagantes paraboles des bassons²⁴.

Pour rendre compte de la diversité des rôles sur les trois scènes parisiennes, il nous semble judicieux de s'orienter vers un champ plus large que celui d'emploi lyrique de baryton Martin. Il s'agit d'embrasser les *types* communs à la comédie, le vaudeville et l'opéra-comique, qui fusionnent dans le jeu de l'artiste, au vu de ses expériences et de son impressionnant *catalogue* de rôles.

Primo, nous distinguons le type du « père obstacle²⁵ », inhérent à la comédie depuis le théâtre baroque. Incarnés par Fugère, l'alcade de *Pépita* de L. Delahaye (1878) ou le marquis de Moncontour du *Roi l'a dit* de L. Delibes (lors des reprises à Favart en 1898) côtoient les Sganarelle de *L'Amour médecin* de F. Poise (1880) et du *Médecin malgré lui* de C. Gounod (lors des reprises à Favart en 1895). Ce type rejoint le barbon de la tradition franco-italienne, prétendant indésirable, mais souvent truculent, tel Bartholo du *Barbier de Séville* de G. Rossini (rôle incarné lors de ses reprises à Favart). Il n'est guère éloigné du Ganache, « rôles de vieillards ridicules et burlesques²⁶ », tel Dicéphile, plus haut entrevu dans *Phryné* de Saint-Saëns.

²³ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 124.

²⁴ Même référence, p. 81. Éloge corroboré par le chroniqueur Jullien : « Aux côtés de Sibyl Sanderson, notre basse comique, en doutez-vous ? est excellent dans Dicéphile » (Adolphe JULLIEN, « Camille Saint-Saëns », *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris : Librairie de l'art, 1895, p. 26).

²⁵ Se référer à la typologie des *tipi fissi* par leur historien, Claude BOURQUI, *La commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècle*, SEDES, 1999, p. 50.

²⁶ POUGIN, *Dictionnaire*, p. 398.



Figure 3 : Lucien Fugère dans *Le Barbier de Séville* (rôle de Bartholo), photo de Léjeune et L. Goliot
© gallica

Secundo, le type du naïf, tel Gilles ou Pierrot, dont les antécédents remontent à la farce et aux *tipi fissi* des Italiens, s'est réincarné avec le mime Debureau aux Funambules en début de siècle. La particularité du naïf réside dans son langage corporel traduisant sa nature innocente, du genre pantomime jusqu'à celui de l'opéra-comique où il se calque sur des mélodrames mimés²⁷. Fugère endosse la naïveté plastique du type en créant *Joli Gilles*, de Ferdinand Poise (1884) pour lequel il « travaille d'après le peintre de cette Comédie-Italienne sur le tableau éponyme de Watteau : Fugère qui connaissait ses musées, trouva dans le tableau de Watteau le costume et l'allure de son personnage²⁸. » Corollaire, le type

²⁷ Ce langage corporel est étudié dans une trilogie d'opéras-comiques contemporains : voir Sabine TEULON LARDIC, « Fortune théâtrale des Italiens du temps de Marivaux à l'Opéra-Comique sous la III^e République : *Les Deux billets*, *La Surprise de l'amour*, *Joli Gilles* de F. Poise et C. Monselet », *Présence du XVIII^e siècle dans l'opéra français du XIX^e siècle d'Adam à Massenet*, actes du colloque Jules Massenet, sous la direction de Jean-Christophe BRANGER et Vincent GIROUD, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, p. 299-353.

²⁸ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 68.

primesautier du paysan, feu emploi de Colin au XVIII^e siècle, se renouvelle avec l'école naturaliste, tel le meunier de *L'Attaque au moulin* d'A. Bruneau, repris par Fugère en 1900 avec les éloges du compositeur : « Fugère y est admirable de bonhomie paysanne²⁹ ».

Tertio, les types comiques de valet, entremetteur ou encore de soudard, pléthoriques au vaudeville, sont aussi familiers aux canevas d'opéra-comique. Fugère rendosse les rôles de Monthabor et du dragon Belamy lors des reprises respectivement de *La Fille du tambour-major* d'Offenbach à la Gaîté-Lyrique (1920), des *Dragons de Villars* d'Aimé Maillart à Favart (1880), en y imprimant « par une verve de bon aloi, par une franche et saine gaîté et une fantaisie pleine de finesse [...] une empreinte bien personnelle et des plus séduisantes³⁰. » Lorsqu'il crée Fritelli du *Roi malgré lui* de Chabrier (1887), les couplets « Le Polonais est triste et grave », bissés dès la première, font entrevoir son empreinte dans la filiation du rôle bouffe du *Pré-aux-Clercs* : « Fugère a renouvelé avec ses qualités personnelles de verve le rôle de Cantarelli, [...] il n'y a que le nom de changé, ci Cantarelli, là Fritelli³¹. » Cette prestance dans cette typologie le conduira, de rôles de second plan, tel La Balafre dans *La Vivandière* de B. Godard (1895), vers ceux de premier plan en fin de carrière, tels le pancione *Falstaff* de Verdi ou encore Sancho Pacha, acolyte de *Don Quichotte* de Massenet (1910). Avant cet épanouissement, un chroniqueur témoigne de la lignée de *types* que ses interprétations ont tracée, « une foule de créations diverses, parmi lesquelles il suffirait de rappeler, entre vingt autres, *Le Roi malgré lui*, *Phryné*, *Le Flibustier* et *Le Portrait de Manon*, où les types établis par lui sont inoubliables³². »

Un fait témoigne de convergences incontournables entre les *types* de comédie et d'opéra-comique, d'autant mieux lorsque la première devient la matrice du second. Lecteur assidu de Molière – « la lecture de Molière est une fête que je m'accorde tous les jours³³ » – et de Beaumarchais, Fugère n'hésite pas à contacter le tenant du rôle de Bartholo au Théâtre-Français pour composer son incarnation lyrique. Il affirme « travailler le rôle avec Got pour camper le vieux tuteur de Rosine³⁴ » de l'opéra *Le Barbier de Séville* (en traduction française). Encore plus intéressant pour évaluer la porosité des genres et des interprètes, les comédiens du Français entretiennent des relations de réciprocité avec leur confrère de Favart.

²⁹ Alfred BRUNEAU, « lettre [19 janvier 1900] », *Alfred Bruneau, un compositeur au cœur de la bataille naturaliste. Lettres à Etienne Destranges. Paris-Nantes, 1891-1915*, éditées par Jean-Christophe BRANGER, Paris : Champion, 2003, p. 116.

³⁰ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 64.

³¹ H. MORENO, « Semaine théâtrale. *Le Roi malgré lui* d'Emmanuel Chabrier », *Le Ménestrel*, 22 mai 1887, p. 196.

³² Arthur POUGIN, « Reprise de *Falstaff* à l'Opéra-Comique », *Le Ménestrel*, 9 septembre 1894.

³³ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 168.

³⁴ Même référence, p. 72.

En 1880, la revue attitrée, *Le Moliériste*, chronique la création de l'opéra-comique *L'Amour médecin* de Poise et Monselet, d'après Molière, en louangeant « l'air bouffe de Sganarelle, fort bien dit par le baryton Fugère, qui a joué tout le rôle avec rondeur et vérité³⁵ », tandis que le directeur de l'institution théâtrale, Émile Perrin, observe : « Il affirma pour la première fois sa supériorité dans l'ancienne comédie : ce Sganarelle est cousin de celui du *Médecin malgré lui*³⁶ ». En 1895, pour sa représentation de retraite, Edmond Got, devenu doyen du Français, choisit cette version lyrique de *L'Amour médecin*. Le Sganarelle chantant « Ton petit papa poupon³⁷ » n'est autre que Fugère, en compagnie de la fine fleur du Français incarnant les médecins caricaturaux : Mounet-Sully, Paul Mounet, Worms et le doyen Got.

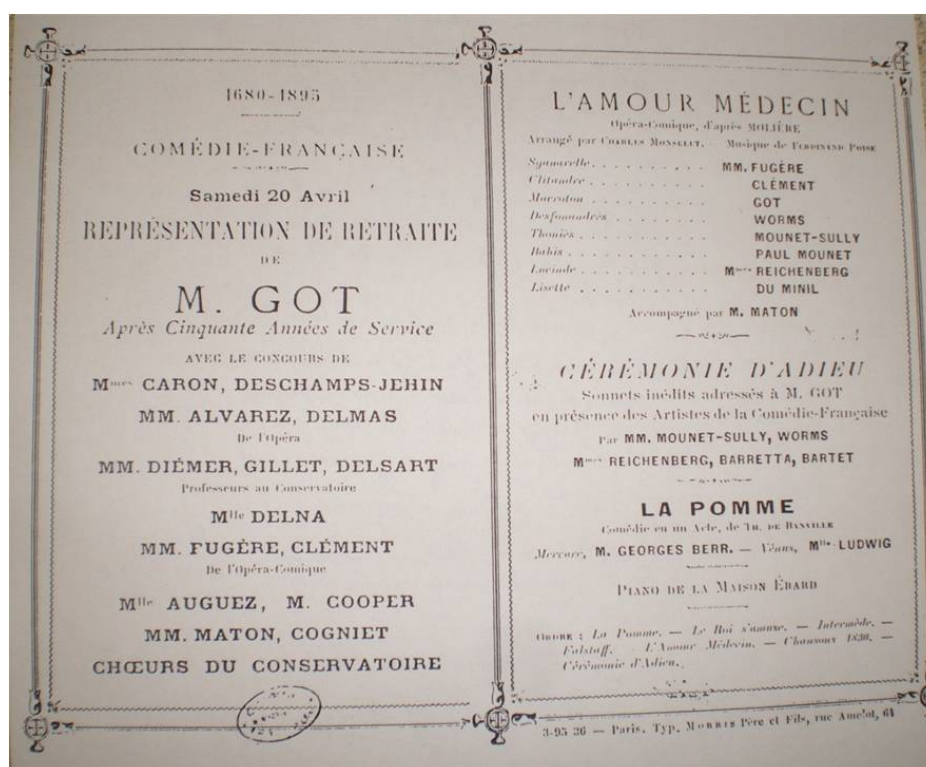


Figure 4 : *L'Amour médecin*, programme de la Comédie-Française, 25 avril 1895, dossier d'artiste E. Got.

© Archives de la Comédie-Française.

Autre transfert de compétences assimilées, la corporalité de son jeu rejailit à bon escient pour certains rôles. L'ex-acteur du Ba-Ta-Clan expérimente sans doute d'audacieuses gestuelles lors des répétitions de *Joli Gilles* (1884), un opéra empli

³⁵ « Opéra-Comique. – *L'Amour médecin* », *Le Moliériste*, n° 22, janvier 1881.

³⁶ Rapporté par CURZON, *Croquis d'artistes*, p. 192.

³⁷ Ferdinand POISE, *L'Amour médecin, opéra-comique en trois actes d'après Molière par C. Monselet* (...), Paris : A. Durand et fils, s.d., [partition chant-piano], air n° 2, acte I, p. 22-26.

de scènes de pantomimes comme au temps des Martin et des Elleviou³⁸. Non sans risques cependant...

Dans l'après-midi du 20 septembre, on répétait généralement le *Joli Gilles* de M. Poise. À un moment donné, Fugère qui joue Gilles, traverse la scène en diagonale. Emporté par son élan, le pied lui ayant manqué, il allait tomber tête baissée sur la rampe à ce moment pleine de feu, lorsque par une heureuse présence d'esprit, à laquelle il dut son salut, il se jeta de lui-même au-delà de la rampe et vint tomber au milieu de l'orchestre, à l'endroit où sont placées les timbales. Protégé par les musiciens de l'orchestre, qui instinctivement avaient tendu les bras au-devant de lui, la tête seule avait porté, mais avec une certaine violence, contre une des clefs des timbales qu'il lui avait fait une profonde entaille au front. La répétition fut aussitôt levée, sur l'ordre de M. Carvalho, et l'excellent Fugère ramené immédiatement chez lui. La reprise de *Galathée* et la première reprise de *Joli Gilles* se trouvèrent donc forcément ajournées³⁹.

En dépit de cet unique accident de plateau, l'artiste pratique divers sports avec une intensité qui supplée probablement à son enfermement au sein de la troupe durant plus de quarante saisons : « De 1898 à 1900, j'appartenais au Touring-Club ; j'ai parcouru à bicyclette les Pyrénées, le Midi, le Centre, la Bretagne, toute la France. Et, à quarante ans, j'étais un escrimeur passionné⁴⁰. » L'un et l'autre ne sont sans doute pas sans influence sur sa réaction de voltigeur sur scène, et plus durablement, sur sa technique respiratoire.

Quelle valeur marchande lui attribue la direction d'Albert Carré lorsque l'artiste a créé la plupart de ces rôles cités ? Son traitement de la saison 1908-1909 est de six mille francs, le plaçant au troisième rang derrière les vedettes Léon Beyle et Edmond Clément⁴¹, mais devant Jean Perier et Thomas Salignac.

De l'emploi et de la technique de baryton Martin vers le nuancier des rôles

De la comédie à l'opéra-comique, la notion d'emploi⁴² a perduré tant comme cohérence d'un genre théâtral visant à se perpétuer que comme système de

³⁸ Voir Raphaëlle LEGRAND, « La scène et le public de l'Opéra-Comique de 1762 à 1789 », *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, sous la direction de Philippe VENDRIX, Liège : Mardaga, 1992, p. 179-212.

³⁹ Édouard NOËL et Edmond STOUILLIG, *Annales du Théâtre et de la Musique, année 1884*, Paris : Charpentier, 1885, p. 71.

⁴⁰ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 149.

⁴¹ Henri AURIOL, *Décentralisation musicale*, Paris : E. Figuière, 1912, p. 215.

⁴² « Ensemble des rôles d'une même catégorie requérant, du point de vue de l'apparence physique, de la voix, du tempérament et de la sensibilité, des caractères analogues et donc susceptibles d'être joués par un même acteur. » CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, art. « emploi », vol. 1, p. 313.

production garanti par les troupes⁴³. Durant la décennie où Fugère débute, Arthur Pougin définit celle-ci comme un faisceau d'aptitudes liées au genre :

On appelle emploi toute catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial, et exigeant, au point de vue de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel ou tel individu et qui le rendent particulièrement apte à remplir cet emploi.

Concernant le théâtre lyrique, il distingue

une part à peu près fixe qui est basée sur des généralités, et une part un peu mobile, qui, en ce qui concerne la province, prend sa source dans le renom que s'est acquis à Paris tel ou tel acteur, et qui fait que l'on désigne toute une série de rôles du nom de cet acteur [...]. C'est ainsi que, dans le genre de l'opéra-comique, on caractérise encore certains rôles sous ce nom : les Laruelle, les Trial, les Dugazon, et même des rôles que ces artistes n'auraient pu jouer, puisqu'ils appartiennent à des ouvrages représentés depuis près d'un siècle qu'ils ont disparu de la scène, mais qui rentrent dans la nature du genre et du talent qui les a rendus célèbres.

Outre les trois interprètes « souches » ici cités, Nicolas-Jean-Blaise Martin (1768-1837) était l'acteur-chanteur qui générait une dynastie d'emploi après le Premier Empire, grâce à l'empreinte laissée par son jeu dans les opéras de Dalayrac à Isouard, créés au Théâtre Feydeau, puis à la salle Favart. Selon Fétis, Martin, ténor grave à ses débuts, mutait pour :

le caractère d'un beau baryton, qui dans les cordes élevées, atteignait aux limites des ténors, et qui, dans les sons graves, avait la sonorité d'une basse. [...] Le mérite principal de Martin consistait dans la beauté incomparable de sa voix, la fraîcheur de l'organe, qu'il conserva plus de trente ans, une grande habileté à passer de la voix de poitrine aux sons sur-laryngiens, dont il se servait avec beaucoup d'adresse, du feu, de l'animation⁴⁴.

En se retirant de la scène en 1825, il transmettait son expérience comme professeur au Conservatoire de Paris, ce qui contribuait à fixer l'emploi désormais incontournable de « baryton Martin » au sein de toute troupe française. En dépit de son enseignement, la typologie des rôles abordés et l'amplitude de son ambitus

⁴³ Voir Patrick TAÏEB, « Préface », dans Arthur POUGIN, *Figures d'opéra-comique*, Lyon : Symétrie, 2012, p. 10.

⁴⁴ François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, Paris : F. Didot, 1884 [2^e édition], tome V, p. 476. Mutation vocale que Castil-Blaze date de la création des *Visitandines* de F. Devienne (7 VII 1792), opéra-comique dans lequel il « fait entendre les sons de sa voix barytonisante [sic] dans les airs de Frontin ». CASTIL-BLAZE, *Histoire de l'opéra-comique*, ca 1844, édition d'Alexandre DRATWICKI et de Patrick TAÏEB, Lyon : Symétrie, 2012, p. 172.

vocal⁴⁵ faisaient quasi-obstacle aux recrutements : « ce n'était pas sans peine qu'on parvenait à trouver des voix qui pussent chanter d'une manière passable les rôles établis d'origine par le véritable Martin, de Paris⁴⁶. »

Toutefois, en 1877, le recrutement de Fugère obéit encore à cet emploi dans une période charnière. En effet, le répertoire antérieur à 1820, en partie tombé en désuétude, s'éteint peu après. Pour son audition à Favart, il chante l'air du *Maître de chapelle* de F. Paer⁴⁷, opéra qui connaît un regain de faveur jusqu'en 1893 et la romance de *Joconde*⁴⁸ d'Isouard, rôle culte de baryton Martin⁴⁹ et opéra représenté jusqu'en 1876. Effectivement, le renouvellement du répertoire après 1870, enrichi des succès récupérés au Théâtre-Lyrique⁵⁰, consacre à présent les œuvres de Gounod, Massé, Thomas et Bizet. Comment l'emploi tenu par le baryton Fugère réagit-il à cette évolution ? C'est en confrontant une sélection de ses prises de rôle pléthoriques aux commentaires contemporains que nous tentons de cerner la permanence ou non de cet emploi au tournant de 1900.

⁴⁵ Chroniquant sa prise de rôle de Frontin dans *Ma tante Aurore* de Boieldieu en 1822, Castil-Blaze s'extasie sur « la voix de Martin [qui] est un phénomène, elle est riche sur tous les points, son ravalement excède au grave, à l'aigu celui des trois voix d'hommes réunies et mises en ordre diatonique. On pourrait comparer cet organe à la triple Hécate qui régnait dans les cieux et sur la terre, et dont le pouvoir s'étendait même dans les Enfers. » CASTIL-BLAZE, « *Ma tante Aurore* de Boieldieu », *Journal des débats*, 29 mai 1822. Chronique citée dans son *Histoire de l'opéra-comique*, p. 222.

⁴⁶ Même référence.

⁴⁷ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 51. Il s'agit probablement de l'air « Pour imiter ton charme séducteur » (n° 2) du *Maître de Chapelle*, créé au Théâtre Feydeau le 29 III 1821.

⁴⁸ Il s'agit probablement de la romance « Dans un délire extrême » (n° 14) de *Joconde*, opéra-comique créé au Théâtre Feydeau le 28 II 1814.

⁴⁹ Raphaëlle LEGRAND et Nicole WILD, *Regards sur l'opéra-comique – Trois siècles de vie théâtrale*, Paris : CNRS Editions, collection Sciences de la musique, 2002, p. 103.

⁵⁰ TAÏEB, « Préface », p. 5.

Date Théâtre⁵¹	Œuvre compositeur / librettiste(s)	Rôle / emploi si précisé Air soliste sélectionné
1878 13 VII O.-C.	<i>Pépita</i> L. Delahaye fils / C. Nutter et J. Delahaye	L'Alcade
1879 26 II O.-C.	<i>Le Pain bis</i> T. Dubois / A. Brunswick et de Beauplan	Daniel
1880 25 X O.-C.	<i>L'Amour médecin</i> F. Poise / C. Monselet	Sganarelle / baryton Chanson : Si tu savais ma Catherine
1881 31 XII O.-C.	<i>La Taverne des Trabans</i> H. Maréchal / J. Barbier et Erckmann-Chatrian	Sébaldus
1883 18 VI O.-C.	<i>Le Portrait</i> T. de Lajarte / J. Adenis et Laurencin	Girellos
1884 10 X O.-C.	<i>Joli Gilles</i> F. Poise / C. Monselet	Gilles, jardinier / baryton Couplets : Voici le matin la grive a chanté (I, 1)
1886 > 4 II > 31 III > 17 XI O.-C.	> <i>Le Mari d'un jour</i> d'A. Coquard / A. d'Ennery et Silvestre > <i>Plutus</i> de C. Lecocq / A. Millaud et G. Jollivet > <i>Juge et parti</i> d'E. Missa / J. Adenis	> Hector > Plutus > Bernardille
1887 18 V O.-C.	<i>Le Roi malgré lui</i> E. Chabrier / E. de Najac et P. Burani	Fritelli, ambassadeur italien en Pologne / baryton bouffe Couplets : Le Polonais est triste et grave (I, n° 2)
1888 14 XII O.-C.	<i>L'Escadron volant de la reine</i> H. Litolff / A. d'Ennery et J. Brésil	Isabeau de Valperdu
1889 15 II O.-C.	<i>La Cigale madrilène</i> J. Perronet / L. Bernoux (Amélie Perronet)	Le Biscayen

⁵¹ Abréviations : O.-C. : opéra-comique ; G.-L. : Gaîté-Lyrique.

1890 > 30 V O.-C.	> <i>La Basoche</i> A. Messager / A. Carré	> Duc de Longueville / baryton bouffe Couplets : <i>Elle m'aime, ô cœur féminin</i> (III, n°16), trio n° 17
> 4 X	> <i>Colombine</i> de G. Michiels / E. Sarlin	> Pierrot
> 31 XII	> <i>L'Amour vengé</i> de L. de Maupéou / A. de Lassus	> Silène
1891 15 IV O.-C.	<i>Les Folies amoureuses</i> E. Pessard / d'après Regnard	Albert
1892 9 V O.-C.	<i>Enguerrande</i> A. Chapuis / V. Wilder	Mélibée
1893 24 V O.-C.	<i>Phryné</i> C. Saint-Saëns / A. de Lassus	Dicéphile, l'archonte Couplets : Célibataire, toujours austère
1894 > 22 I	> <i>Le Flibustier</i> de C. Cui / J. Richepin	> Le Goëz, vieux marin / baryton Arioso : Les fleuves ! Oui, je le sais (III, sc. 1)
> 8 V O.-C.	> <i>Le Portrait de Manon</i> de J. Massenet / G. Boyer	> Chevalier des Grioux (quinquagénaire) Air : N'écoutons plus... ô cette voix ! (sc. 1)
1895 > 1 ^{er} IV ⁵²	> <i>La Vivandière</i> de B. Godard / H. Cain	> La Balafre / basse chantante Air : Que tout reluisse ferme (II, sc.1)
> 26 XI O.-C.	> <i>Xavière</i> de T. Dubois / L. Gallet, V. Sardou, P. Ferrier	> le curé Fulcran Air : O Cévennes pleines de rocs (acte II, sc. 6)
1896 5 V O.-C.	<i>Le Chevalier d'Harmenthal</i> A. Messager / P. Ferrier	Buvat, tuteur
1899 > 24 III	> <i>Beaucoup de bruit pour rien</i> de P. Puget / E. Blau	> Le Roi
> 24 V O.-C.	> <i>Cendrillon</i> de J. Massenet / H. Cain d'après C. Perrault	> Pandolphe, père de Cendrillon / baryton bouffe Air : Du côté de la barbe est le toute puissance (I, sc. 2)
1900 2 II O.-C.	<i>Louise</i> G. Charpentier	Le père / baryton Air : O mon enfant, ma Louise ! (I, 4)
1901 > 20 II	> <i>La Fille de Tabarin</i> de G. Pierné / V. Sardou et P. Ferrier	> Tabarin

> 20 XI O.-C.	> <i>Grisélidis</i> de J. Massenet / A. Silvestre et E. Morand	> Le diable / baryton ou basse chantante Air : Loin de sa femme, qu'on est bien ! (II, 1)
1903 > 18 III > 5 VI O.-C.	> <i>Muguette</i> d'E. Missa / M. Carré et G. Hartmann > <i>La Petite maison</i> de W. Chaumet / A. Bisson et G. Docquois	> Klotz, colporteur > Pichon, orfèvre du Régent / baryton
1904 O.-C. ⁵³	<i>Le Jongleur de Notre-Dame</i> J. Massenet / M. Léna	Frère Boniface / baryton Légende de la sauge : <i>Marie avec l'enfant Jésus</i> (II, 3)
1905 23 V O.-C.	<i>Chérubin</i> J. Massenet / H. Cain et F. de Croisset	Le philosophe / baryton ou basse chantante Air : Aime ton mal, petit (I, n° ?)
1906 9 XI O.-C.	<i>Le Bonhomme Jadis</i> E. Jaques-Dalcroze / Franc-Nohain	Jadis Air : Oui, c'est ainsi qu'on me nomme (I, sc. 4)
1907 5 VI O.-C.	<i>Fortunio</i> A. Messager / G. de Caillavet et R. de Flers	Maître André / baryton basse Air : Dans le vallon est une bergerie (IV, sc. 2)
1908 9 XII O.-C. ⁵⁴	<i>Sanga</i> I. de Lara / E. Morand et P. de Choudens	Maître Vigord
1910 > 29 XII G.-L. ⁵⁵ > 4 V O.-C.	> <i>Don Quichotte</i> de J. Massenet / H. Cain > <i>Le Mariage de Télémaque</i> de C. Terrasse / J. Lemaître et M. Donnay	> Sancho / baryton bouffé Air : Comment peut-on penser du bien de ces coquines (II, n°) > Ulysse Chant des Phéakiens (II, n° 14)
1913 24 II G.-L.	<i>Carmosine</i> H. Février / H. Cain et L. Payen	Maître Bernard

Tableau 2 : Lucien Fugère au Théâtre de l'Opéra-Comique et à la Gaîté-Lyrique : créations de trente-huit rôles (1877 – 1920)

⁵² Seconde version de l'opéra, réorchestration de Vidal, après la création au Théâtre de la Monnaie (Bruxelles) le 21 mars 1893.

⁵³ Après la création à l'Opéra de Monte Carlo, le 18 février 1902.

⁵⁴ Après la création à l'Opéra de Nice (1906) à laquelle L. Fugère participe.

⁵⁵ Après la création à l'Opéra de Monte Carlo, le 19 février 1910, avec André Gresse dans le rôle de Sancho.

En préliminaire à cette impressionnante rôlographie, notons que l'artiste évolue bien évidemment au sein d'une troupe. Les interactions entre interprètes ne peuvent que rejaillir sur son jeu, notamment le partenariat avec de prestigieux interprètes. C'est avec Sibyl Sanderson qu'il chante *Phryné* (1893), avec Caroline Miolhan-Carvalho et Marie van Zandt qu'il incarne le Figaro des *Noces*, avec Marie Delna qu'il campe le patriotique La Balafre de *La Vivandière* (1895), avec Mary Garden qu'il marivaude dans *Chérubin*. En outre, il dialogue avec le ténor Clément dans *Le Flibustier*, fait équipe avec Vanni-Marcoux en *Don Quichotte*. En 1928, Albert Carré est conscient du patrimoine immatériel que représentent le répertoire et l'art du baryton, modèles pour les générations de chanteur :

Je souhaiterais qu'on en profitât pour enregistrer par le moyen du phonographe les morceaux principaux de son répertoire, afin de permettre plus tard aux élèves du Conservatoire de la méthode de ce grand chanteur comme vont au Musée du Louvre les jeunes peintres étudier les chefs d'œuvre des maîtres d'autrefois⁵⁶.

Lorsque Fugère crée ces trente-huit rôles, quel classement vocal et quelles spécificités sont opérantes ? Nous nous fondons pour cela sur sa méthode, co-publiée avec R. Duhamel en 1929, *a posteriori* donc de son activité. Si son titre affiche la spécificité de « diseur » – *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation* – elle expose conjointement la théorie du timbre expressif. Première observation, couleur et souplesse s'avèrent davantage déterminants que l'ambitus (fixé par l'artiste sur une 13^e couvrant du si grave jusqu'au sol aigu⁵⁷) pour caractériser le « baryton d'opéra-comique ». C'est son timbre, davantage que l'ambitus, qui le distingue de la « basse chantante » :

Le timbre est généralement plus clair, le grave est parfois un peu faible. La basse chantante a le timbre plus vibrant et surtout plus rond. Ces deux voix sont capables de souplesse et de virtuosité si l'on prend soin de ne pas en rechercher la force⁵⁸.


⁵⁶ Albert CARRÉ, *L'Intransigeant*, 4 mars 1928. Citation rapportée par DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 192.

⁵⁷ *Nota bene* : Fugère ne valide plus la terminologie de « baryton Martin ». Lucien FUGÈRE et Raoul DUHAMEL, *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation*, Paris : Enoch et C^{ie}, 1929, p. 29. Se référer à Luc BOURROUSSE, « La Nouvelle Méthode de chant français par l'articulation de Fugère et Duhamel (1929) », *La prononciation du français sur la scène romantique*, colloque sous la direction d'Alexandre DRATWICKI et d'Etienne JARDIN, Venise, 2017, Bru Zane Mediabase.

⁵⁸ FUGÈRE et DUHAMEL, *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation*, p. 31. Concernant l'apport de Fugère à l'école française, consulter Rémy CAMPOS et Aurélien POIDEVIN, *La Scène lyrique autre de 1900*, Paris : L'Œil d'or, 2011.

I. — Voix d'hommes

NOTA. — Les voix d'hommes chantent naturellement à l'octave au-dessous de la note, si la partie est écrite en clé de sol (2^e ligne).



Basse Basse Baryton Baryton Baryton Fort Ténor Ténor Ténor
profonde chantante grave d'op.-com. élevé ténor d'opéra d'op.-com. léger

REMARQUE. — Les rondes indiquent les limites de l'étendue totale de chaque voix cultivée.
Les noires indiquent les légères variantes de ces limites chez certains sujets.
Les barres verticales █ indiquent les limites de la tessiture moyenne de chaque voix.
On appelle *tessiture moyenne* la partie de l'étendue de la voix dont les notes peuvent être émises avec facilité et dans toute la sonorité.

Figure 5 : « Classification des voix d'hommes » dans *Nouvelle méthode pratique de chant français*, de L. Fugère et R. Duhamel (p. 29).

Cette souplesse correspondant à l'usage de la voix mixte, nécessaire à l'ambitus de baryton Martin (*la-fa* aigu), en vigueur lorsque Fugère débute en 1877 dans *Jean des Noces de Jeannette* : voir l'exploration de la quinte aiguë jusqu'au *fa*⁵⁹. Il demeure le chef d'emploi en endossant encore le rôle en 1895⁶⁰, lorsque l'Opéra-Comique célèbre la 1 000^e représentation de l'œuvre de V. Massé. Plus virtuose semble sa reprise du rôle de Biju du *Postillon de Lonjumeau* d'A. Adam ou encore son alternance des tessitures en interprétant tour à tour l'aubergiste Girot (basse) ou Cantarelli (ténor) du *Pré aux Clercs* d'Hérold⁶¹, à l'instar de Léon Melchisedec jonglant avec celles de ténor et de baryton à ses débuts sur la même scène⁶². Quant au haut de la tessiture, s'il apprivoise les aigus en demi-teinte, Fugère ne peut s'exposer au-dessus du *fa* aigu au vu des observations de Chabrier, préparant la création du *Roi malgré lui* avec son éditeur : « les couplets de Fritelli, [...] il faut

⁵⁹ Victor MASSÉ, *Les Noces de Jeannette*, duo n° 5 « Ah : jarnigué ! ».

⁶⁰ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 84.

⁶¹ Même référence, p. 56.

⁶² Voir Léon MELCHISSEDEC, *Pour chanter, ce qu'il faut savoir... Ma méthode*, Paris : Éditions Nilsson, [1914], p. 27-28.

[les] transposer en *si b* ; ce serait trop haut pour Fugère. Je me suis foutu dedans en les chantant : c'était dans ma voix⁶³ ! »

Trois exemples, tirés de ses prises de rôle, dévoilent le nuancier de sa voix de baryton. Dans *Manon* de J. Massenet, il répète Lescaut en tant que doublure pour la création salle Favart en 1884⁶⁴, mais il chantera le comte des Grieux (basse, du *do* grave au *fa* aigu) dès ses reprises en novembre 1885⁶⁵. Son partenaire, Thomas Salignac, déclare garder « un souvenir inoubliable de la dignité et de l'autorité qu'il donnait au père des Grieux⁶⁶. » Pour *La Basoche* d'A. Messager (1890), le fin comique du duc de Longueville, son rôle fétiche de 1890 à 1929, s'exprime avec une certaine exubérance vocale dont il exploite les facettes avec quelque peu de complaisance : « Il se voit obligé de redire jusqu'à quatre fois les fameux couplets "Elle m'aime" où triomphent la souplesse, la variété, la finesse de sa diction et son inépuisable fantaisie⁶⁷. » En associant compositeur et interprète dans ce succès, E. Reyer n'induit-il pas une corrélation entre l'écriture et les capacités de l'interprète ?

Ne concluons pas avant d'avoir complimenté M. Messager pour avoir écrit l'air si plein d'entrain et d'humour que chante le duc de Longueville "*Elle m'aime, elle m'aime !*" et M. Fugère pour la façon dont il l'a chanté⁶⁸.

En 1920, H. de Curzon y admire encore « cette voix si fermement assise, si franchement émise, si purement conduite [...] dans cette amusante reprise de *La Basoche* » avant qu'un article nécrologique témoigne du nuancier de son interprétation dans ces mêmes couplets de « *La Basoche* qu'il redisait jusqu'à cinq fois, de cinq façons exquises⁶⁹. » Et c'est l'interprétation de Fugère que Francis Poulenc propose lors d'une émission à la radio en 1948⁷⁰.

⁶³ Emmanuel CHABRIER, « Lettre à Georges Costallat, vendredi 19 [juin 1886] », *Correspondance*, édition de R. DELAGE et F. DURIF, Paris : Klincksieck, 1994, p. 355.

⁶⁴ Jean-Christophe BRANGER, *Manon de Jules Massenet ou le Crépuscule de l'opéra-comique*, Metz : Editions Serpenoise, 1999, p. 83.

⁶⁵ Soit en 1885, 1891 et en 1901. (Même référence, p. 96, p. 116, 125).

⁶⁶ Thomas SALIGNAC, « Ma chronique : Lucien Fugère », *Lyrice*, 134, janvier 1935.

⁶⁷ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 77. Concernant la pérennité de ce rôle, précisons qu'il le détient depuis la création jusqu'aux reprises débutant le 16 novembre 1900 (au côté de Jean Périer), le 1^{er} mars 1902, le 20 décembre 1919 et le 11 mai 1929. Voir Stéphane WOLFF, *Un demi-siècle d'opéra-comique (1900-1950)*, Éditions André Bonne, 1953, p. 28.

⁶⁸ Ernest REYER, « Revue musicale – *La Basoche* à l'Opéra-Comique », *Journal des débats*, 6 juin 1890.

⁶⁹ Robert KEMP, « Lucien Fugère est mort », *La Liberté*, 16 janvier 1935. On nous rapporte que la dernière version était volontiers mimée par l'artiste, plutôt que chantée.

⁷⁰ Francis POULENC, « Messager », *À bâtons rompus – Écrits radiophoniques*, édition de Lucie Kayas, Arles : Actes Sud, 1999, p.160.

Dans un autre style, lorsque le baryton effectue sa prise de rôle de *Falstaff* de G. Verdi (en traduction française) en 1894, il déploie la même légèreté vocale alors que son jeu et sa composition sont engagés dans une certaine charge du rôle shakespearien :

Fugère, n'imitant personne, composa un fantoche à la trogne enluminée, portant une bedaine faramineuse, et joignit à une bouffonnerie épique le charme exquis, la simplicité, la grâce d'une voix claire, sonore, légère, ailée [...] victoire du chant de la souplesse sur le chant de la force [...] victoire latine, s'il en fut⁷¹.

Notre seconde remarque porte sur sa technique vocale dont l'articulation est l'ossature. Elle forme d'ailleurs l'une des trois parties de sa *Nouvelle Méthode*. Puisant dans l'art des diseurs du boulevard du Temple, observés durant sa jeunesse, Fugère aurait été ensuite éclairé par Gounod, lors de sa prise de rôle du père Capulet :

Quant à l'art du chant, c'est Gounod qui, à l'époque de mes débuts, m'en a révélé une des obligations primordiales. « – Je connais ma musique beaucoup mieux que vous, mon cher ami [...]. Ce sont les paroles que je voudrais surtout entendre. » J'avais compris. Dès lors tous mes soins allèrent à l'articulation. Il faut articuler, sans quoi il n'y a rien de fait et le public ne se rend pas. [...] et c'est là le secret de ma résistance vocale qui me permet, à quatre-vingts ans, de chanter sans fatigue⁷².

Cette priorité est âprement défendue par le chanteur qui se flatte d'avoir « compris de bonne heure que la voix n'est pas le *but* du chant, mais un *moyen* mis au service de la pensée. Voilà pourquoi j'ai discipliné la mienne et l'ai pliée à toutes les exigences de l'expression, voilà pourquoi j'ai toujours eu en vue [...] de juxtaposer l'articulation et la musicalité⁷³. » Au cœur de cette esthétique française, qui guide la déclamation lyrique depuis les Lulli et Rameau, c'est encore le timbre qui est le vecteur. Sa qualité acoustique est élargie à la notion de « timbre émotionnel » en relation avec l'expression des mimiques et des sentiments.

Le mécanisme du chant ne peut être conçu sans cet élément constitutif et fondamental d'expression : le *coloris émotionnel*. [Il s'agit d']étudier les difficultés phonétiques en combinant ces difficultés avec celles musicales de la voix (intonation, accents de hauteur et d'intensité, etc.), mais toujours en

⁷¹ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 79-80. L'auteur paraît influencé par l'argumentaire de F. Nietzsche qui consacre l'art méditerranéen de Bizet plutôt que celui de Wagner dans *Le cas Wagner* (1888). Cette connotation idéologique de la notion d'emploi dans le théâtre lyrique français n'est pas anodine durant la période traversant les conflits de 1870 et de la Grande Guerre.

⁷² DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 170. Gounod est d'ailleurs le compositeur privilégié de sa future *Méthode* à l'aune des exemples musicaux.

⁷³ Même référence, p. 171.

fonction du timbre émotionnel, c'est-à-dire avec une couleur de son qui rende la voix significative, et en apprenant à varier cette couleur suivant chacun des sentiments que l'on se propose d'exprimer⁷⁴.

Trois mimiques expressives figurant en croquis – étonnement, joie, douleur – colorent les sons émis par diverses ouvertures buccales, tout en incarnant « l'étiquette du sentiment » qui s'affine grâce à ces combinaisons.

Cette esthétique du chant français rejoint celle de R. Hahn, un admirateur de Fugère, professant dans ses conférences que « la diction est, pour ainsi dire, l'esthétique de l'articulation. [...] C'est par la diction que l'on confère au discours la variété, l'expression⁷⁵. »

Tous ces aspects techniques sont donc inféodés aux aptitudes expressives que requiert l'emploi du baryton d'opéra-comique jusqu'au temps de *Pelléas et Mélisande*. Cette concordance, équilibre subtil entre *type*, jeu, voix et style musical, paraît synthétisée dans son rôle de *La Taverne des Trabans* d'H. Maréchal, où « Fugère dont la voix charmante, l'excellent style musical et les rares qualités de comédien brillent d'une façon particulière dans le rôle de Sébaldus. Voilà un artiste qui est bien près de la perfection⁷⁶. »

Élargissement de l'emploi de baryton Martin dans le répertoire fin-de-siècle

En créant les rôles de *La Basoche* ou du *Roi malgré lui*, Fugère demeure dans l'emploi de baryton Martin. En revanche, ses prises de rôles s'orientent vers de nouveaux champs stylistiques après 1890. Cette extension est générée par de nouvelles programmations : d'une part l'ouverture au répertoire italien et mozartien, opérée par Léon Carvalho durant sa longue direction de la seconde salle Favart, d'autre part l'évolution stylistique des compositeurs fin-de-siècle, programmés sous la direction d'Albert Carré et celle musicale d'André Messager. Concernant la première ouverture, Fugère se confronte aux rôles de basse bouffe et de basse mozartienne. Ceux de *basse bouffe*, tel Geronimo du *Mariage secret* de Cimarosa, Pandolfe de *La Servante maîtresse* de Pergolèse (reprises en 1900, puis 1910⁷⁷), ou encore Bartholo du *Barbier de Séville* à compter de son entrée au répertoire à Favart (1884) et ce, jusqu'à l'âge de 85 ans au Théâtre de la Porte Saint-Martin⁷⁸. Jules Massenet le compare d'ailleurs à la grande basse bouffe Giovanni Zucchini, entendue lorsqu'il était jeune timbalier au Théâtre-

⁷⁴ FUGÈRE et DUHAMEL, *Nouvelle Méthode*, p. 10-11.

⁷⁵ Reynaldo HAHN, « Comment dire en chantant », *Du Chant*, Paris : Gallimard, 1920, p. 80.

⁷⁶ Arthur POUGIN, *La Musique populaire*, 12 janvier 1882.

⁷⁷ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 115.

⁷⁸ Gabriel REUILLARD, « Un Bartholo de quatre-vingt-cinq ans », périodique non identifié, [1933], dans dossier d'artiste Fugère (B.-M.O.P.).

Italien : « Aujourd'hui que ce dernier n'est plus [Zucchini], notre grand Lucien Fugère, de l'Opéra-Comique, me le rappelle complètement : même habileté vocale, même art parfait de la comédie⁷⁹. » Confronté à l'emploi de *baryton-basse mozartien*, Fugère incarne le rôle éponyme des *Noces de Figaro* à compter de ses reprises à Favart de 1882⁸⁰, puis Papageno de la *Flûte enchantée* en 1893 en compagnie de Caroline Miolhan-Carvalho qui l'impose comme partenaire. Ce rôle mozartien fait l'admiration de P. Dukas – « Les couplets d'entrée sont d'une gaieté et d'une fraîcheur que le temps n'a point altérées. [...] M. Fugère est la joie de la pièce : il joue Papageno avec une verve très communicative et chante en musicien consommé⁸¹. »



Figure 6 : Lucien Fugère dans Papageno de *La Flûte enchantée*, photo d'A. Bert, dédicace autographe de 1910

© gallica

⁷⁹ Jules MASSENET, *Mes souvenirs et autres écrits*, édition de Jean-Christophe BRANGER, Paris : Vrin, 2017, p. 43.

⁸⁰ « Quel succès il obtint dans le fameux air *Bel enfant amoureux et sauvage !* Quelle ampleur et quel brio, quelle finesse moquerie où se mêlait le regret [...] comme il saisissait bien l'esprit de Mozart lorsqu'il entonnait la marche et imitait la raideur et la précision soldatesques ! » DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 66. Il s'agit de la traduction de l'aria « Non più andrai, farfallone amoroso » des *Nozze di Figaro*, K. 492.

⁸¹ Paul DUKAS, « *La Flûte Enchantée* [janvier 1893] », repris dans *Écrits sur la musique*, Paris : Société d'éditions françaises et internationales, 1948, p. 92-94.

Enfin son Leporello des reprises de *Don Juan* (1896), exporté à Covent Garden en 1897, convainc moins Dukas pour ses difficultés de tessiture grave. Néanmoins, le chroniqueur marque sa préférence pour la production de Favart au détriment de celle contemporaine de l'Opéra⁸² :

Fugère joue Leporello avec l'autorité d'un comédien consommé ; malheureusement, le rôle est souvent trop grave pour sa voix, et, malgré le très grand talent de diction du chanteur, certains détails musicaux ne passent pas la rampe. Mais l'ensemble du personnage est composé avec une sûreté et un sentiment de comique large qu'on ne peut que trop louer. [...] après l'air fameux de la liste, l'excellent artiste a été justement acclamé⁸³.

Concernant la contemporanéité, l'artiste quinquagénaire, désormais célèbre, élargit son répertoire selon deux axes après 1890. Celui de l'opéra italien, en traduction à la salle Favart, lui offre l'opportunité d'endosser la respectabilité du baron d'Orbel de *La Traviata*, de 1890 à 1903⁸⁴, avec les éloges de Debussy⁸⁵. Point culminant de l'épanouissement d'une voix de basse, le rôle de *Falstaff* lui est finalement attribué (à compter du 5 septembre 1894), alors que diverses silhouettes, shakespearienne⁸⁶ ou rabelaisienne tel le *Plutus* de Lecocq (1886), l'ont fortifié dans le registre outrancier. Enfin, il est le Schaunard de la création française de *La Bohème* (1898). Le défi que l'artiste doit relever pour *Falstaff* est de taille. Il prend la relève de Victor Maurel, imposé à Paris par Verdi qui l'avait déjà sélectionné pour la création à Milan en 1893. Cependant, en dépit de difficultés dans le grave, registre qui outrepassa son emploi de baryton (à l'instar de celui de Leporello), son comique en finesse convainc le public français :

J'ai hâte de dire que la soirée de mercredi a été excellente pour lui, et qu'un succès aussi complet que bruyant l'a récompensé de son nouvel effort. Ce succès ne pourra que s'accroître encore, [...] lorsque M. Fugère aura pris pleine possession de son personnage en lui donnant toute l'ampleur dont il

⁸² Sa distribution est globalement louangée, mais « M. Delmas est un Leporello un peu pesant, mais gai et doué d'une voix généreuse. ». Paul DUKAS, « Reprise de *Don Juan* à l'Opéra [novembre 1896] », dans *Écrits sur la musique*, p. 359.

⁸³ Même référence, p. 363.

⁸⁴ Michel PAZDRO et Jacques GHEUSI, « L'œuvre à l'affiche », *La Traviata* de Verdi – *Avant-scène Opéra*, avril 1983 / 51, p. 166.

⁸⁵ « [...] il n'y a qu'à louer MM. Beyle, Fugère de l'interprétation. » Claude DEBUSSY, « Reprise de *La Traviata* à l'Opéra-Comique », *Gil Blas*, 16 février 1903, repris dans *Monsieur Croche et autres écrits*, édition de François LESURE, Paris : Gallimard, 1987, p. 99.

⁸⁶ Le rôle shakespearien tragique du père Capulet dans *Roméo et Juliette* de Gounod. Celui-ci « lui en indiqua toutes les intentions musicales ; la lecture de Shakespeare lui révéla le caractère du personnage ». Voir DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 58. Concernant la typologie des barytons basses Falstaff, voir Sabine TEULON LARDIC, « Quand Falstaff devient un type à l'opéra-comique (1850-1900) », *Shakespeare et la musique en France, XIX^e-XXI^e siècle*, colloque international à l'Université de Lorraine (2016), actes sous la direction de Claire BARDELMANN (à paraître).

est susceptible. Chanteur de goût et de style, il a été parfait au point de vue vocal, bien que certaines notes du rôle soient un peu graves pour sa voix ; comédien habile et expérimenté, plein de tact et de finesse, et sachant rester comique sans sombrer dans la charge, il a donné au personnage tout son caractère de suffisance prétentieuse, de majesté burlesque et de sensualité grossière, sans sortir un instant des bornes du bon goût. Avec cela, une véritable originalité dans la diction musicale, en même temps que des intentions scéniques d'un comique achevé.

C'est précisément cette finesse d'intention qui arrache l'adhésion des spectateurs lors de l'*arietta* du second acte, « Quand j'étais page du Sire de Norfolk » :

On vit alors, ce que peut-être on n'avait jamais vu à Paris, le public obliger l'artiste à chanter *quatre* fois ce couplet si amusant, et ne se lassant pas de le lui faire répéter. On ne l'avait jamais redemandé que trois fois à M. Maurel. Le *record* est décidément à M. Fugère⁸⁷.



Figure 7 : « Lucien Fugère dans *Falstaff* de Verdi », photo de Desgranges, Aix-les-Bains et Nice (1894)

© gallica

⁸⁷ POUGIN, « Reprise de *Falstaff* à l'Opéra-Comique », *Le Ménestrel*, 9 septembre 1894.

Second axe, l'artiste collectionne les créations de l'opéra-comique de la Belle Époque. Le nuancier d'expressions que requiert le rôle de Le Goëz dans *Le Flibustier* est, par exemple, d'une amplitude éloquente, depuis le *parlando* jusqu'à l'ample *arioso* du vieux marin malouin évoquant l'océan⁸⁸. Pour des œuvres mineures, Fugère ne ménage pas ses efforts au vu de la chronique de C. Debussy concernant *La Petite maison* (1903) de W. Chaumet : « M. Fugère a personnifié le bon Pichon en adroit chanteur et en parfait comédien, il a eu par moments une émotion simple de brave homme qui témoigne d'un art de composition rare⁸⁹. » C'est cependant dans la galerie de types du théâtre de Massenet que son art culmine⁹⁰. Du quadragénaire Des Grieux du *Portrait de Manon* (1894), « qui fut délicieusement interprété par Fugère⁹¹ » au Philosophe de *Chérubin* (1905), l'emploi s'oriente vers plus de sentimentalité et d'émotion contenue. L'évolution se poursuit soit vers le registre bouffe, soit vers celui pathétique. Pandolphe de *Cendrillon* (1899) requiert un baryton bouffe dont R. Hahn consigne « la bonhomie touchante⁹² » tandis que le compositeur louange « le grand Fugère [... d'] artiste inénarrable⁹³ » au sein d'une distribution brillante. Pour composer les travestissements facétieux du diable de *Grisélidis* (1901), où il triomphe dans l'air *Loin de sa femme, qu'on est bien!* (voir Tableau 2), ou bien pour camper le truculent Sancho de *Don Quichotte* (1910), Fugère fait fructifier sa composition verdienne de l'épicurien *Falstaff*. Lorsque Massenet le gratifie de « maître comédien⁹⁴ » pour son incarnation en Sancho. L'interprète le lui rend bien, confiant plus tardivement au journaliste de *Comoedia* : « Notre meilleur musicien, c'est Massenet [...]. Il est homme de théâtre⁹⁵. »

⁸⁸ Voir sur le Tableau n° 2 « Les fleuves ! Oui, je le sais », air dans César CUI, *Le Flibustier, comédie lyrique en trois actes, poème de Jean Richepin, musique de César Cui*, Paris : Au Ménestrel, Heugel et C^{ie}, 1893, partition chant-piano, acte III, scène 1, p. 235-263.

⁸⁹ Claude DEBUSSY, « *La Petite maison* de William Chaumet », *Gil Blas*, 6 juin 1903, repris dans *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 186.

⁹⁰ Pour cet aspect majeur sa carrière, se référer à GIROUD, « Lucien Fugère, interprète de Massenet », notamment p. 137 à 148.

⁹¹ MASSENET, *Mes souvenirs*, p. 216.

⁹² Reynaldo HAHN, « Semaine musicale, *La Presse*, 28 mai 1899.

⁹³ MASSENET, *Mes souvenirs*, p. 176.

⁹⁴ Même référence, p. 200.

⁹⁵ SÈRGE, « Fêtes de Paris : Papa Fugère ou le secret de la longévité », *Comoedia*, 11 novembre 1931. Interview rapportée dans GIROUD, « Lucien Fugère, interprète de Massenet », p. 142.



Figure 8 : Fugère en Sancho Pança dans *Don Quichotte* de Massenet,
photo de Chéri Rousseau
© gallica

Autre point d'orgue, sa création du père dans *Louise*, à l'âge de cinquante-deux ans, participerait du triomphe de Gustave Charpentier selon P. Dukas :

Quant à M. Fugère, il est l'âme de la pièce. Le personnage du père peut compter parmi ses plus belles créations. Impossible de rêver plus de bonhomie, de naturel, de grandeur simple⁹⁶.

À noter que, dans ce registre pathétique, la couleur de voix s'assombrit, en particulier dans l'air « Ô mon enfant, ma Louise ! » (voir Tableau 2) au point que le rôle est depuis accaparé par les basses, tels G. Baquier ou S. Ramey⁹⁷. Ces

⁹⁶ Paul DUKAS, « *Louise* », *La Revue hebdomadaire*, mars 1900, dans *Écrits sur la musique*, p. 486.

⁹⁷ J.-L. DUTRONC et Elisabeth SOLDANI, « L'œuvre à l'affiche », *Avant-scène Opéra - Louise de Charpentier*, n° 197/2000, p. 94-104.

performances de Fugère sont adouées par les dédicaces éloquentes de chacun des compositeurs⁹⁸. Voir celle de Charpentier :

À Fugère
au très haut et puissant artiste qui fixa le sort de *Louise*
Gustave Charpentier
février 1900.

Quant à celle imprimée sur la partition chant-piano de *Don Quichotte* – « À Lucien Fugère / En sincère admiration. / J. Massenet⁹⁹ » – elle fait suite à l'attendrissant autographe adressé à celui qui triomphait dans « La légende de la sauge » du frère Boniface : « J'aime mieux *Le Jongleur de Notre-Dame* quand c'est avec Fugère / Massenet¹⁰⁰. » Ce témoignage révèle une réelle connivence, lorsque l'on mesure la diplomatie que le compositeur distille pour qualifier le talent de ses interprètes dans ses *Souvenirs*.



Figure 9 : Fugère et Allard dans *Le Jongleur de Notre-Dame*
Le Théâtre

⁹⁸ Le librettiste Monselet lui avait dédicacé la partition de *l'Amour médecin* en 1880 : « à Fugère Sganarelle / pour Molière empêché... et reconnaissant / Ch. Monselet. » Voir DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 63.

⁹⁹ Édition de 1911. V. Giroud relève le fait remarquable de ne pas adresser la dédicace à l'interprète du rôle-titre, comme c'est l'usage (GIROUD, « Lucien Fugère, interprète de Massenet », p. 142).

¹⁰⁰ Rapporté par DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 110. C'est cependant le baryton André Gresse qui avait créé le rôle à l'Opéra de Monte-Carlo.



Figure 10 : Paul-Charles Delaroche « Lucien Fugère dans *Carmosine* »,
dessin
© gallica

Tous les documents iconographiques de Fugère en scène attestent la plasticité réaliste et l'inventivité d'une composition sans outrance. Ce sont probablement les expériences capitalisées depuis le Ba-ta-clan qui permettent à l'artiste de modeler ses incarnations. Son credo accrédite l'intelligence instinctive qui guide l'acteur :

La réalité n'est qu'un point de départ et un point d'appui, une base et un stimulant ; mais elle ne fournit pas tout, même pas toujours l'essentiel. Il faut faire vivre son personnage et le faire vivre en pleine lumière. Rien ne vaut pour cela l'enthousiasme. C'est lui qui donne le souffle créateur, pourvu que l'on y joigne un grain de cette fantaisie sans laquelle il n'y a vraiment ni variété d'expression, ni personnalité¹⁰¹ !

En dépit de la vitalité de ses créations jusqu'à la *Carmosine* de 1913, Fugère ne fut pas enseignant au Conservatoire de Paris, comme ses aînés, Martin ou Ponchard. En conséquence, la transmission de ces derniers rôles (de Massenet jusqu'à Février) ne s'opère pas en ces lieux institutionnels. Aucun air de baryton de ces

¹⁰¹ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 169.

créations-là ne figure aux distributions des prix de 1900 à 1930¹⁰² alors qu'il fut invité aux jurys d'entrée en chant (1905, 1908, 1921) et de sortie en opéra-comique (1905, 1921)¹⁰³ sous la direction de Gabriel Fauré.

Le rayonnement du chanteur-diseur résonne enfin d'une part dans les théâtres et casinos de France, lors de modestes tournées (tourneur A. Dandelot), d'autre part, dans la sphère semi-privée des salons parisiens où ses prestations s'échelonnent en parallèle de sa carrière à l'Opéra-Comique.



Figure 11 : programme du « Grand concert Lucien Fugère et Fernand Lemaire », Grand-Théâtre de Montpellier, 10 janvier 1907¹⁰⁴ (série 1 J 53)
© Archives départementales de l'Hérault

¹⁰² Anne BONGRAIN, « Distribution des prix / Programme de concert », *Le Conservatoire national de musique et de déclamation 1900-1930 – Documents historiques et administratifs*, Paris : Vrin, 2012, p. 663-667. Les enseignants en opéra-comique sont Jacques Isnardon (de 1901-1924), puis Thomas Salignac en 1924 (*idem*, p. 447).

¹⁰³ BONGRAIN, *Le Conservatoire national de musique*, p. 254.

¹⁰⁴ En final de leur récital avec piano, nous notons la mélodie inédite en duo de Massenet « Le Temps et l'Amour », sur un poème de Ludana. Nous remercions Jean-Christophe Branger de nous signaler que cette mélodie est éditée sous un autre titre : Jules MASSENET, « Si vous vouliez bien me le dire », Paris : Heugel, 1907, consultable sur gallica.

Au salon, plutôt que des airs issus du théâtre lyrique, il cultive la chanson (succès du *Vieux ruban* de Paul Henrion) et la mélodie, parfois en binôme avec Emma Calvé¹⁰⁵ ou encore auprès d'Emmanuel Chabrier pianiste. La *Pastorale des cochons roses*, dont il est le dédicataire (1890), est l'une des « volailleries » prisées par son comparse qui le prie en toute familiarité

de venir vous appliquer au Théâtre d'Application avec lui les 23 et 30 du présent mois et de lui prêter voix et main forte pour enlever encore un joli succès ? J'entends une audition dynamiteuse des *Dindons* et des *Cochons roses*, accompagnés par bibi. Je présume que Carvalho (...) ne vous refusera pas l'autorisation, bien qu'il ne puisse se passer de vous, de midi à minuit, chaque jour que le bon Dieu fait¹⁰⁶.

« Les Fugère », nouvel emploi souche

Du Ba-ta-clan à la salle Favart, les itinéraires de Fugère célèbrent la polyvalence de l'acteur/chanteur d'opéra-comique autour de 1900, un aspect qui renoue avec celle de la génération des Martin et des Elleviou. Le savoir-faire de ce passeur de traditions entremêlées est sacré patrimoine immatériel par le directeur de la troisième salle Favart. À l'instar de ses enregistrements, dont on souhaiterait le *reprint*¹⁰⁷, les dédicaces de Massenet, Charpentier et Chabrier, les impressions de Dukas, Hahn, Guitry et même de Poulenc témoignent de la fertilité d'un apprentissage ni conventionnel ni institutionnel, incluant les conseils du chansonnier Darcier ou du mime Calpestri jusqu'à ceux du doyen du Français. Ce sont d'une part ses itinéraires à la marge et d'autre part, la confrontation avec la contemporanéité franco-italienne à Favart qui font évoluer son emploi et génèrent réciproquement des extensions de l'emploi chez les créateurs. Cette évolution, certes ancrée dans le répertoire de « baryton Martin, se ramifie vers une palette de *types* que Fugère traduit par son art consommé de la composition et sa technique

105 Emma Calvé, *Sous tous les ciels j'ai chanté*, Paris : Librairie Plon, [1940]), p. 185.

106 Emmanuel CHABRIER, « Lettre à Lucien Fugère, 5 avril 1892 », *Correspondance*, p. 1047-1048. Dans une précédente lettre qu'il lui adresse en janvier 1890, nous apprenons que le chanteur s'est acquis une réputation dans ses mélodies (1890) sur des poésies d'Edmond Rostand et de Rosemonde Gérard : « Rostand et M^{lle} Gérard brûlent littéralement du désir de vous entendre chanter *Les Cochons roses* » (« Lettre de Chabrier à Fugère, [12 janvier 1890] », Même référence, p. 717).

107 Sa discographie chez Zonophone (1902), Pantophone (1907), puis chez Columbia (1928-1930) est listée par Victor GIRARD, « Lucien Fugère », *The Record Collector*, vol. VIII, n° 5, mai 1953 (cf. dossier d'artiste Fugère, B.-M.O.P.). Signalons que les contemporains assignaient une valeur patrimoniale aux chansons *Le vieux ruban* d'Henrion et *Les vieilles vignes* de Levadé (enregistrements pour Columbia).

du « coloris émotionnel » (*Nouvelle Méthode*). Ces métamorphoses font dire à Malherbe « qu'il y a ce je ne sais quoi de pirandellien chez M. Fugère¹⁰⁸ ».

La meilleure preuve du sceau qu'il imprime sur cet emploi souche est la dénomination qui se fait jour de son vivant, étendant la généalogie du baryton d'opéra-comique. Après avoir incarné les pères Capulet, des Grioux, d'Orbel, du *Flibustier* ou de *Louise*, en sus des pères bouffes (Sganarelle, Pandolphe), « les nombreuses variétés des caractères paternels dont il devait explorer la série complète au cours de sa longue carrière et la marquer si bien de son empreinte [font que] cet emploi s'appelle aujourd'hui : les *Fugère*¹⁰⁹. »

© Sabine TEULON LARDIC

En hommage au public et aux artistes du Ba-ta-clan lors des attentats du 13 novembre 2015.

¹⁰⁸ Henry MALHERBE, « Chronique musicale », *Le Temps*, 27 novembre 1929.

¹⁰⁹ DUHAMEL, *Lucien Fugère*, p. 70.