

Ce fut dans trois parodies burlesques et barbares que la France apprit à épeler le génie de Mozart. Ces trois tentatives pour naturaliser chez nous le grand artiste allemand qui venait de mourir – tentatives d’une bouffonnerie rare et néanmoins faites avec sincérité et bonne foi – eurent lieu toutes trois au même théâtre, le premier en importance musicale. Un arrangeur aujourd’hui complètement oublié, François Notaris, fit représenter à l’Opéra les *Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*], le mercredi 20 mars 1793. Il faut le dire, dans sa version française, le traducteur se montra relativement respectueux : il se borna à supprimer les récitatifs de Mozart et à les remplacer par le dialogue de Beaumarchais. L’essai parut singulier et réussit médiocrement aux chanteurs de l’Opéra, transformés, dans la même soirée, en rivaux malhabiles des comédiens du Théâtre-Français et des petites scènes de l’Opéra-Comique. Leurs voix, alourdies par un système de déclamation emphatique, étaient autant de boulets attachés à cette musique aux grâces légères.

Huit ans après cette tentative, qui n’eut aucun retentissement, le 20 août 1801, le librettiste Morel et un lourd Allemand du nom de Lachnitz, associant leur ignorance à un dépècement sacrilège, donnèrent à l’Opéra les *Mystères d’Isis*. C’était une imitation libre, vers et musique, de la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*]. Artisan musical sans goût et sans respect, Lachnitz avait coupé ça et là les plus beaux morceaux dans l’œuvre de Mozart, et faisant violence à la situation et aux proportions mélodiques, il les avait brutalement soudés ensemble. Il s’y était pris, pour agrandir et ballonner la partition de la *Flûte magique*, comme un casseur de pierres qui, après avoir mis en pièces tout un musée d’antiques, essaierait ensuite de faire une statue de tous ces débris en plaçant la tête fine de Vénus sur la large poitrine d’Hercule, et le torse trapu de Jupiter sur les jambes déliées de Diane.

Ce qui est plus triste à dire, c’est que le brigandage artistique de Morel et de Lachnitz trouva grâce auprès des connaisseurs de l’an X. Les *Mystères d’Isis* prirent une place d’honneur au répertoire de l’Opéra ; le dilettantisme français s’agenouilla pendant un quart de siècle devant cette statue grimaçante et hurlante, dont il fit le dieu Mozart.

Le premier *Don Juan* [*Don Giovanni*], vêtu à la mode française, suivit, à quatre années de distance, cette misérable parodie de la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], parodie plus misérable encore. Le héros de Mozart se montra à l’Opéra le mardi 17 septembre 1805. Un aventurier, aujourd’hui soldat, demain espion, le général de brigade baron de Thuring, en avait fait le poème en collaboration avec un sieur Baillot, ancien bibliothécaire à Versailles, écrivassier et auteur anonyme de méchantes pièces à Paris. Les deux collaborateurs avaient pris les plus grandes libertés avec le livret italien, si original, si poétiquement dramatique ; ils en avaient mutilé les scènes, déplacé les situations, sans se rapprocher toutefois du *Don Juan* [*Don Giovanni*] français. *Don Juan* [*Don Giovanni*] était troubadourisé ; la statue, en personne qui a du monde, rendait souper pour souper, et de convive

devenait Amphitryon. Le Vésuve lui-même se faisait artificier aux gages du maître de Leporello. De son côté, l'arrangeur musical, Christian Kalkbrenner – probablement le père du pianiste classique de ce nom – avait traité la partition de Turc à Maure, substituant à chaque instant le plomb de ses mélodies et de ses harmonies à l'or pur de Mozart. Il arrivait que la profanation du génie était poussée jusqu'au jovial. J'ai entre les mains la pièce de Thuring et de Baillot. Voulez-vous savoir par qui les deux associés ont remplacé Dona Anna, Dona Elvire [Elvira] et Don Ottavio promenant leur vengeance sous le masque et en domino à la fête de Don Juan [Don Giovanni] ? par trois agents de police chargés d'arrêter au bal le meurtrier du père et le ravisseur de l'honneur de la fille ! Les trois estafiers attaquent, avec la voix qui caractérise cette institution – comme dirait Bilboquet – l'admirable jet d'inspiration et de science baptisé le « trio des masques, » et qui serait mieux nommé le « trio des anges. » Voici le quatrain policier ; c'est le chef qui parle aux deux recors subalternes :

Courage, vigilance,
Adresse, défiance ;
Que l'active prudence
Préside à nos desseins.

Il existe aux archives de notre première scène toute une correspondance adressée à M. de Luçay, préfet du Palais, par l'un des traducteurs du *Don Juan* [*Don Giovanni*], ce général de brigade qui rimait des vers d'opéra pour amuser les loisirs de la mise en disponibilité. Toutes choses recommencent au théâtre comme dans la vie. En ce temps-là, comme aujourd'hui, trois théâtres préparaient en rivalité une traduction de *Don Juan* [*Don Giovanni*]. Picard, dont la troupe de comédiens français alternait à l'Odéon avec une compagnie italienne, se disposait à faire goûter aux Parisiens la partition dans le texte original. Per- // 2 // suis [Persuis], deuxième chef d'orchestre à l'Opéra, avait traité avec Feydeau – l'une des deux scènes où l'on chantait l'opéra-comique – pour sa traduction de *Don Giovanni*. Talonné par cette double concurrence, le baron de Thuring adressait lettres sur lettres au préfet du Palais. Afin d'emporter de force ou de persuasion la décision de M. de Luçay en faveur de sa traduction, dont la distribution des rôles et la mise à l'étude n'exigeaient, disait-il, ni beaucoup d'effort ni beaucoup de temps, il prodiguait l'éloquence et les chiffres ; s'inspirant de l'argument sans réplique de l'intendant d'Harpagon, il s'engageait à donner à l'Opéra beaucoup de gloire avec peu d'argent. Avec cinq mille francs, il promettait « un spectacle d'enfer, » et, misère ! il demandait une avance de deux cents francs... Une de ses lettres les plus pathétiques se terminait ainsi :

« Il me semble, écrivait-il à M. de Luçay, déjà voir cette foule immense, plongée dans le ravissement produit par le charme de cette musique divine, vous tendre la main pour vous remercier de lui avoir procuré des jouissances si douces. Quant à ma reconnaissance, monsieur le

préfet, elle sera sans bornes, comme l'admiration que j'éprouve chaque fois que je passe en revue les beaux morceaux de Mozart... »

Les interprètes de cette première traduction de *Don Juan* [*Don Giovanni*] n'ont pas laissé un nom au théâtre, si nous en exceptons toutefois Dérivis le père, de tonnante mémoire, qui jouait le petit rôle du paysan Masetto. Madame Branchu, la Marie Saxe [Sasse] du Consulat et de l'Empire, refusa de déclamer le désespoir de la fille du Commandeur [Commendatore], et eût voulu emprisonner son organe fougueux et pathétique dans les fredons de la petite Zerline [Zerlina]. Le baryton Laïs déclina l'honneur de bouffonner dans le valet Leporello, d'ailleurs écrit trop bas pour sa voix.

Cette parodie du chef-d'œuvre de Mozart fut jouée vingt-huit fois, du 17 septembre 1805 au 27 janvier 1807. Le soir de la première représentation, l'impératrice assista en loge grillée au troisième acte de l'ouvrage. Arrivée à neuf heures trois quarts, elle repartit à dix heures trois quarts. Elle était accompagnée de madame la princesse Louis, de madame de Luçay et de M. de Caulaincourt.

Don Juan [*Don Giovanni*] fut oublié, et son traducteur, cet infatigable baron de Thuring, finit mal. On lit dans la correspondance de Napoléon les lignes suivantes adressées à Fouché, à la date du 10 mars 1807 :

« Je ne sais pas si je vous ai écrit qu'un général réformé, nommé Thuring, vint l'année passée à Austerlitz, sous prétexte d'être employé. Il ne le fut pas, mais il rôda de division en division. Il n'excita alors aucun soupçon. Cette année il en a fait autant. Quelques officiers, qui l'ont vu, le suspectèrent à raison d'une grande dépense qu'il faisait, et qui était au-dessus de ses moyens. Cependant je rejetai des indices si légers ; je me contentai de le renvoyer de l'armée. J'ai découvert depuis que ce misérable est un espion. Il a passé aux avant postes, et, dans ce moment, il est à Saint-Pétersbourg. »

Espion et falsificateur de *Don Juan* [*Don Giovanni*], le général Thuring avait mérité deux fois d'être fusillé.

La réhabilitation sur une scène française de « l'opéra des opéras » – pour parler comme le conteur poète Hoffmann – se fit attendre près de trente ans. Le *Don Juan* [*Don Giovanni*] d'Emile Deschamps et de Henri Blaze – c'est celui d'aujourd'hui – fut joué à l'Opéra le 10 mars 1834. Les interprètes étaient le dessus du panier de l'Académie royale de Musique : Nourrit, Levasseur, Lafont, Dérivis fils, Dabadie ; Mesdames Falcon, Dorus [Dorus-Gras] et Damoreau [Cinti-Damoreau]. Dans cette distribution excellente, il y avait pourtant un contre-sens musical des plus choquants, celui d'avoir confié à un ténor le rôle de don Juan [*Don Giovanni*], écrit dans le diapason du baryton. L'exemple glorieux de Garcia, le *Don Giovanni* par excellence, ne

prouvait rien, n'absolvait rien : la voix mâle, cuivrée, exceptionnellement étendue de Garcia pouvait faire sonner le *la grave*, tandis que Nourrit, par le timbre argentin de son ténorino, efféminait ce héros de toutes les révoltes, coulé en bronze par le génie du compositeur ; les élégances de grand seigneur d'un artiste tel que Nourrit firent applaudir l'interprète, sans justifier pour cela l'entorse musicale du rôle.

Don Juan [Don Giovanni], vengé de ses premiers traducteurs, sur la scène où il s'était vu déshonorer, fut très goûté d'un public nombreux et trié toutefois, qui avait émigré, pour suivre son chef-d'œuvre de prédilection, des Italiens à l'Opéra.

Les beaux vers d'une traduction élégante et fidèle, bien que n'étant que la monture du diamant, furent très remarqués. L'ouvrage fut joué cinquante fois en entier et dix fois par fragments, et la recette des vingt-deux premières représentations varia de 8,900 à 4,900 fr., chiffres très élevés pour le temps.

Je ne veux point me parer des plumes d'autrui ; je le déclare tout net, je me fusse brouillé avec toutes ces recherches et toutes ces dates sans les précieuses indications d'un guide fidèle et sûr, M. Nutter, le bénédictin au département des archives de l'Opéra.

Quand Mozart et son *Don Juan [Don Giovanni]* n'auraient, pour affirmer l'immortalité de l'œuvre et de l'ouvrier, que l'admiration traditionnelle de plusieurs générations d'auditeurs, ce témoignage du passé devrait imposer à l'avenir. Ce sont les plus grands noms de l'art, sans distinction d'école et de nationalité, qui, se prosternant plus bas que la foule, se sont écriés et s'écrient de nos jours encore : « Le Dieu, le voilà ! » Meyerbeer, si jaloux de sa gloire laborieusement conquise, ne toléra jamais que la flatterie, pour en accroître l'éclat, dérobat un rayon à la gloire de Mozart. Lui, le diplomate, le Talleyrand des sept notes de la gamme, quand son culte était outragé, il avait la brutale franchise d'Alceste, et gare à l'homme au sonnet ! Il suffit qu'on prononce en sa présence le nom du divin Wolfgang, pour que Rossini, ce rieur éternel, ne rie plus. Le Mozart italien, en admiration devant le Cimarosa allemand, s'incline et dit, devenu doucement grave : « Il n'est qu'un Dieu, qu'un maître, qu'une loi ! » Jeune, glorieux, admiré, aimé, il arriva à l'auteur du *Barbier* de traiter la réputation comme une maîtresse qu'on cravache, et de mystifier ses admirateurs avec la plaisanterie de la symphonie des *Lanternes* ; mais, entre les improvisations de l'*Italienne* et de *Tancredi*, il orchestrait les sonates et les quatuors de l'auteur de *Don Juan [Don Giovanni]*. C'était un esprit fort qui faisait le signe de la croix quand il pensait n'être point regardé.

M. Auber a secoué les glaces de la quatre-vingt-quatrième année pour instrument la *Marche turque* du divertissement du second acte, et si vous

voulez, sous des doigts inspirés, entendre chanter divinement le divin Mozart, prier Charles Gounod de s'asseoir au piano !

Mais, s'il fallait être Gounod, Auber, Meyerbeer ou Rossini pour rendre témoignage au *Don Giovanni*, les apôtres, si grands qu'ils fussent, ne prolongeraient pas d'un jour la religion du Dieu. Il n'en est point ainsi ; l'accès du temple est facile aux profanes, et la langue qu'a créée et parlée un homme de génie n'est point une langue morte, – à la condition pourtant que ceux qui la voudront entendre aient des oreilles : sans cela je ne garantis rien.

On en a fait depuis longtemps la remarque, les peintres et les sculpteurs sont fous de musique et de bonne musique, tandis que les poètes et les gens de lettres ne perçoivent, dans les *zig-zags* sonores d'une partition, qu'un bruit « un peu plus désagréable que les autres bruits. » La définition est d'un poète grand styliste, M. Théophile Gautier. Nestor Roqueplan s'écriait un jour devant moi : « Quel art charmant et méprisable que la musique ! » Et j'applaudissais à cet aveu plein de bon sens et de franchise, regrettant que tous les critiques et tous les écrivains ne fussent pas capables d'un tel élan de sincérité.

Voilà, il faut bien le dire, ce qui, dans le journalisme militant, embrouille les questions d'art les plus élémentaires. N'éprouver aucune sensation par la musique, ou n'en éprouver que de désagréables, ce n'est point une marque d'infériorité de l'esprit. Rousseau et Diderot, au siècle dernier, se pâmaient aux représentations des *Bouffons*, et assurément Voltaire eût bâillé de l'une à l'autre oreille, et eût trouvé l'art de Pergolèse méprisable, sans toutefois le trouver charmant. Mais revenons à Mozart.

L'archaïsme est dans son style inimitable une grâce de plus. Et cette fois je m'adresse aux lettrés à l'aide d'une comparaison qu'ils sauront entendre. Amyot et Montaigne, leur dirai-je, ne sont-ils pas des auteurs divins ? J'irai plus loin : Ce que tous deux ont dit et pensé pourrait-il être traduit avec des tours aussi originaux dans un idiome plus précis et plus moderne ? Tout homme qui a le sentiment de l'exquis en littérature me répondra sans hésiter : Non ! Nous ne parlons plus la langue d'Amyot et de Montaigne ; on ne la parlait plus déjà au grand siècle. Celle qui l'a remplacée et qui a reçu l'empreinte successive de trois siècles, a gagné en clarté, en vivacité, en rapidité ; mais au prix de quelles pertes irréparables ? Au prix de la grâce et de la naïveté d'Amyot, au prix du relief, des belles familiarités et de la couleur de Montaigne. Les pédants ont dit une grande sottise, et ils ont fait grandement injure à Pascal, le jour où ils se sont avisés de prétendre que les *Provinciales* avaient fixé la langue. Quel non-sens ! quelle contre-vérité ! fixer la langue, quand la pensée, fille de l'homme qui marche en avant, se renouvelle sans cesse, c'est une proposition tout aussi raisonnable que celle-ci : fixer le soleil. Que les indoctes croient de très bonne foi que la langue de Montaigne a vieilli, parce que la langue de Voltaire a prévalu, cela ne tire pas à conséquences : les lettrés, qui se nourrissent de la moelle des *Essais*, en

sentant palpiter l'humanité dans le livre de Montaigne, savent bien que ces pages sont vivantes comme l'homme qu'elles expliquent ; qu'elles dureront autant que la pensée s'accommodera du plus riche des vêtements ; que des écrivains de génie, succédant à d'autres écrivains de génie, multiplieront les beaux livres et n'en écriront pas un qui soit plus admirable ! // 3 //

Je connais des gens très sensés et très sincères, qui croient faire le procès au *Don Juan* [*Don Giovanni*] en disant que les compositeurs, en quête de succès, se garderaient bien de nos jours d'écrire leurs opéras dans le style de Mozart. Et ils ajoutent : « Il faut être de son temps, et savoir admirer les choses de son temps ! » La maxime est belle et l'argument est d'une certaine force ; mais il ne faudrait abuser ni de l'un ni de l'autre, et voici pourquoi : Les journalistes, qui sont l'expression modifiée chaque jour de l'activité de l'esprit et de la pensée, se gardent bien aussi de rédiger leurs gazettes dans le style des *Essais* : en concluez-vous que l'immortalité est assurée à M. Paulin Limayrac et retirée à Montaigne ?

Ce qui fait de *Don Juan* [*Don Giovanni*] une œuvre exquise et unique, à côté d'œuvres de proportions plus colossales et, en apparence, plus grandioses, c'est la mesure dans la perfection. Cette mesure n'est pas moins admirable dans l'emploi des moyens matériels de l'art que dans le sentiment mélodique et le dessin des caractères. Le chant, l'harmonie, l'instrumentation s'équilibrent avec une aisance merveilleuse, qui, en variant sans cesse la surprise de l'oreille, ramène le plaisir musical à l'unité de l'œuvre. Chaque voix sur la scène a son intérêt, chaque instrument dans l'orchestre a son rôle ; la science qui les maîtrise se fait invisible : on dirait les rênes couleur d'azur avec lesquels la fée du conte conduit dans l'espace ses chevaux au pelage couleur du temps. La mélodie coule d'une source toujours abondante, toujours égale à elle-même ; l'harmonie lui creuse, le long de l'herbe drue des pelouses, un lit capricieux bordé de violettes et de marguerites, et l'orchestre, avec le bruit tempéré de ses notes d'argent, est la cascade qui complète le tableau. Ce qui n'empêche que, sous la main souple et puissante du maître, l'idylle ne devienne drame, et la source torrent.

J'ai parlé du dessin des caractères de *Don Juan* [*Don Giovanni*] : c'est là que s'affirme dans sa force et dans sa variété l'art sans rival d'un homme de génie. Chaque personnage du drame musical a sa langue et n'en saurait parler d'autre. Essayez, par exemple, de placer une phrase de Leporello dans la bouche de Don Juan [*Don Giovanni*], ou de faire que le maître, qui jette son manteau sur les épaules de son valet, lui prête un couplet de sa sérénade : ce sera, je vous le jure, une mascarade plus grotesque que le déguisement du poltron Leporello en époux de la dolente Elvire [*Elvira*]. Mozart a lu avec une telle lucidité d'inspiration dans le cœur de ses personnages, que les accents qu'il prête à la douleur de l'épouse délaissée feraient jurer le désespoir de la fille outragée. Dona Anna et dona Elvire [*Elvira*], placées dans la même situation et marchant de concert à la vengeance, ne maudissent point Don Juan [*Don Giovanni*] avec le même cri

passionné. Faites chanter à l'une la partie de l'autre dans le « trio des masques ; » l'effet vocal pourra n'en être point modifié, mais, pour toute oreille délicate, l'effet dramatique croulera sous le choc de ce contre-sens.

La variété des formes musicales, la science des contrastes, la souplesse du style sont ici choses non moins dignes d'admiration que le dessin des caractères. Quelle succession de tableaux, sombres, rians, éclatants, voilés ! – Le trio des basses, morne comme l'assassinat du Commandeur [Commendatore] dans les ténèbres ; – les pasquinades de Leporello dans cette admirable débauche italienne de l'air du Catalogue ; – l'idylle villageoise de Zerline [Zerlina] et de son Masetto ; – le duo fait d'amour encore plus que de musique, ce *la ci darem la mano*, noté par Mozart, à la porte du paradis terrestre, où son génie a retenu la causerie d'Ève avec le plus persuasif des anges tentateurs ; – et ce finale, – un opéra tout entier dans l'opéra, – qui commence comme une caresse et finit comme un ouragan, dans lequel, créant les formes, variant les épisodes, groupant les voix avec un art tout nouveau, tenant l'orchestre dans sa main pour en badiner ou le déchaîner, le maître a prononcé le *Fiat lux* d'un univers qu'il a légué aux maîtres à venir !

Mais je m'arrête, car il faudrait tout citer.

L'Opéra a fait de cette reprise de *Don Juan* [*Don Giovanni*] un très beau spectacle, et il a eu, certes, grandement raison. Son public est de ceux qui se laissent prendre par les yeux avant de se laisser conquérir par les oreilles. Laissez faire les yeux, le tour des oreilles viendra. Tous ceux qui se rendront à l'Opéra avec l'intention seulement de plonger le regard, comme dans une toile de l'école vénitienne, dans le scintillant fouillis chorégraphique du bal chez Don Juan [*Don Giovanni*], qu'ils le veulent ou qu'ils s'en défendent, sont des admirateurs acquis d'avance au génie de Mozart.

A propos de ce divertissement, qui a si fort réussi, un remerciement du fond du cœur au chorégraphe ingénieux et original. Il ne s'est borné à enrouler les groupes dansants de façon à produire les effets du mirage et du vertige sur l'œil du spectateur. Assurément, il aurait pu borner là sa tâche ; elle lui eût fait honneur. Mais M. Saint-Léon est un artiste et un très habile musicien. Avec l'amour du beau et le respect pour le devin maître, il a cherché des diamants dans la musique de chambre de Mozart. L'embarras n'était pas de trouver, mais de choisir : le choix de M. Saint-Léon est d'un lapidaire qui se connaît en bijoux. C'est un véritable écrin que l'orchestre de ce divertissement. Les danseuses se trémoussent sur des pierreries. Jamais jambes n'auront été à pareille fête. C'est M. Auber qui a orchestré la *Marche turque*, et il l'a fait de façon à donner le diable au corps aux danseurs et aux spectateurs. Il n'est pas de regardant ni d'écoutant qui se puissent tenir tranquille dans sa stalle ! Il m'a semblé toutefois que M. Auber avait, en orchestrant la *Marche turque*, sacrifié plus que de raison aux entraînements

du bal. Les harmonies délicates de Mozart agitent par trop les grelots de l'instrumentation moderne.

Faure a mis au service de Don Juan [Don Giovanni] toute sa science de chanteur consommée, tout le charme d'une voix qu'on écoute avec ravissement, mais qu'on ne loue plus. A quoi bon ? puisque ce serait tomber dans des redites. Acteur élégant et consciencieux, il a porté, à travers cinq actes et avec une rare aisance, un rôle très nuancé et très difficile. Il a su donner au récitatif ce relief accentué qui doit tenir de la parole et de la musique. On lui a fait bisser son duo avec Zerline [Zerlina], et la sérénade : *Je suis sous ta fenêtre*. Et quels bravos ! Dans la scène finale avec le Commandeur [Commendatore], qu'il a fort bien joué, Faure a fait entendre deux *la* de poitrine. Ce *la* est l'*ut dièse* du baryton.

Obin joue Leporello. A la répétition générale, il me semblait un peu triste ; il s'est déridé à la première représentation. Encore un éclair de gaieté, et ce sera le digne valet du grand seigneur sacripant. Mademoiselle Marie Saxe [Sasse] a une très belle voix ; mais la chanteuse n'est guère en possession que de sa voix dans ce rôle de donna, et j'y voudrais moins de cris et plus de passion sincère. Mme Gueymard [Gueymard-Lauters], ne voulant point se laisser vaincre par une rivale, chante constamment toutes voiles dehors. Le *trio des Masques*, – qu'on fait bisser partout et qu'on n'a point fait bisser à l'Opéra, – a souffert de cette dépense excessive de poumons chez les deux *soprani* en rivalité. Naudin, pris et serré entre deux métaux, – la cuivre de Marie Saxe [Sasse] et l'argent de madame Gueymard [Gueymard-Lauters], – a laissé le trio s'achever en duo. A la répétition générale, Naudin avait bien attaqué et mal fini le rondo : *Il mio tesoro*. A la représentation, il s'est contenté de la mal finir. Mademoiselle Marie Battu a dit avec pureté sa partie dans le duo avec don Juan [Don Giovanni]. Mais quelle Zerline [Zerlina] à la glace dans les deux airs où sa coquetterie et sa câlinerie devraient ensorceler Masetto !

Et l'orchestre ? Ah ! l'orchestre.....

LE FIGARO, 5 avril 1866, pp. 1-3.

Journal Title: LE FIGARO
Journal Subtitle:
Day of Week: Thursday
Calendar Date: JEUDI 5 AVRIL 1866
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: 1162
Year: 13^e ANNÉE
Series:
Pagination: 1 à 3
Issue: Livraison du 5 avril 1866
Title of Article: THÉÂTRE DE L'OPÉRA
Subtitle of Article: DON JUAN
Signature: B. JOUVIN
Pseudonym:
Author: Bénédicct Jouvin
Layout: Front-page main text
Cross-reference: