

Des dates: c'est en 1905 que M. Richard Strauss écrivit son drame musical de *Salomé*, qui fut représenté à Dresde au mois de décembre de la même année, et c'est en 1902 que M. Mariotte, après y avoir longtemps songé, s'était attelé à la composition de la *Salomé* dont je vous entretenais dans mon dernier article et qui était comme terminée lorsque le bruit se répandit que le célèbre compositeur allemand, lui aussi, avait cherché l'inspiration dans le «poème» d'Oscar Wilde. Aujourd'hui que ces deux ouvrages se jouent concurremment à Paris, il n'était peut-être pas inutile de «donner ces précisions», comme on dit dans le langage du jour, et je les donne en ajoutant que la partition de M. Mariotte a été composée sur le texte même du dramaturge anglais (car il ne faut pas oublier qu'Oscar Wilde écrivit en français ce drame de *Salomé* qu'il destinait à Mme Sarah Bernhardt et qui fut représenté à Paris, en 1896, par Mlle Lina Munte et M. Lugné-Poë, directeur de l'Œuvre), tandis que M. Strauss s'est servi d'une traduction allemande, puis a réappliqué sa musique, ou plutôt la partie vocale de sa partition au texte français original. Je rappellerai enfin que, peu de temps après l'apparition retentissante de la *Salomé* allemande à Dresde et dans mainte autre ville d'Allemagne, d'Italie, de Belgique, elle fut apportée à Paris avec un matériel de rencontre et chantée au théâtre du Châtelet par de célèbres artistes des grandes scènes allemandes. Trois ans déjà passés depuis le 8 de ce mois-ci!

Tout critique, si l'on en croit Sainte-Beuve, est contraint d'évoluer entre ces trois termes: dire, redire et se contredire. Et comme j'ai déjà dit, il n'y a pas longtemps, ce que je pensais de la *Salomé* de M. Richard Strauss, il ne me reste qu'à la redire ou à me contredire. Je commencerai donc par répéter que la principale invention du poète anglais, invention découlant peut-être des légendes du moyen âge, mais profondément malade et qui donne à ce drame un tel caractère de lubricité, de sadisme, consiste à avoir fait de la princesse de Judée, non plus seulement l'instrument en quelque sorte machinal de la vengeance de sa mère, l'incestueuse Hérodiade, contre le saint prophète qui poursuit celle-ci de ses invectives; mais une créature luxurieuse et féroce qui tombe en pâmoison devant Jean-Baptiste (Iochanaan), qu'elle a fait extraire un instant de son cachot, qui s'offre à lui avec une ardeur folle et qui, n'ayant pas pu le posséder vivant, obtient d'Hérode qu'il soit décapité pour le posséder mort et prendre sur ses lèvres glacées les baisers qu'elles lui ont refusés, vivantes: «J'ai baisé ta bouche, Iochanaan; il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Était-ce la saveur du sang? Était-ce la saveur de l'amour? Peut-être car l'amour n'est qu'amertume. Mais qu'importe? qu'importe? J'ai baisé ta bouche, Iochanaan, j'ai baisé ta bouche.»

Il est bien clair que le poème si atrocement cruel et licencieux d'Oscar Wilde, que ce drame resserré en un acte, où se manifestent avec une violence inconcevable la passion bestiale d'Hérode pour sa belle-fille, l'ardeur sensuelle de Salomé en face du prophète insensible à ses caresses, l'amour extravagant de l'officier syrien Narraboth pour l'enivrante danseuse et la haine implacable d'Hérodiade pour le Précurseur, a trouvé dans M. Richard Strauss un digne traducteur musical, dont le tempérament et le savoir, excessifs et débridés, devaient aller de pair avec les inventions du poète anglais et leur donner, par ce commentaire musical

extraordinairement puissant et sauvage, une force, un relief, une frénésie que la simple parole ne saurait avoir. Il n'est pas moins évident, selon moi, que si M. Strauss a rendu magistralement toutes les scènes de terreur, tous les cris de peur, de haine ou de passion qui s'échappent de la bouche d'Hérode, d'Hérodias et de Salomé, de véritables bêtes fauves tournant autour d'un même proie, il n'a pas été également heureux dans les passages qui demandaient moins de cruauté et quelque peu plus de tendresse, ou si mieux vous aimez, de sensibilité et que la fièvre d'amour qui pousse soit l'officier syrien, soit le tétrarque vers la danseuse ou la danseuse elle-même vers le prophète a été traitée par lui avec une habileté, une science, une force souveraines, qui tiennent tous les sens exacerbés, mais sans le mol abandon et la détente voluptueuse qui, ne fût-ce que par moments, sembleraient indispensables. Peut-être même, à présent que je connais l'autre *Salomé*, serais-je enclin à penser que, pour la scène finale où Salomé, s'emparant de son hideux trophée et jouant avec cette tête sanglante, la caresse, la nargue et la baise avec une ardeur qui n'est jamais assouvie, la traduction musicale de M. Mariotte, pour plus simple et plus retenue qu'elle soit, n'est pas moins saisissante, parce que le compositeur français, sans être un aussi grand clerc en musique, assurément, que son glorieux rival, pourrait bien avoir plus de sensibilité vraie. Et, si je ne vais pas jusqu'à dire que le commentaire musical de M. Mariotte, ici, soit supérieur à celui de M. Strauss, au moins apparaît-il qu'il supporte hardiment la comparaison, – et c'est déjà beaucoup.

Je ne pousserai pas plus loin un parallèle inutile entre deux compositeurs, dont l'un, merveilleusement armé pour la lutte, est arrivé à la pleine expansion de son prodigieux talent de symphoniste, de manipulateur de sonorités instrumentales et possède par là même une puissance de rayonnement, une force de domination presque irrésistible; tandis que l'autre, mieux pondéré, plus froid, n'en est encore qu'à donner les premières manifestations d'un talent solide, à coup sûr, et très réfléchi, mais qui ne saurait déjà s'imposer à la foule avec une énergie comparable à celle de M. Strauss. Un simple détail prouvera, d'ailleurs, combien celui-ci est plus habile et s'entend mieux à ménager les forces et l'attention du public: c'est qu'entre les deux parties capitales de ce long mélodrame, M. Strauss a conservé un épisode léger, presque comique, un intermède aussi reposant pour l'auditoire que pour la chanteuse chargée du principal rôle et dont M. Mariotte s'est bien inconsidérément privé. Je veux parler de cette scène animée et grouillante où cinq docteurs juifs se disputent devant Hérode anxieux et craintif pour savoir si ce Iochanaan, qu'on garde prisonnier au fond d'une citerne, ne serait pas le prophète Elie ressuscité; d'où découle un quintette extrêmement curieux au double point de vue de la polyphonie et du rythme, une page modèle en son genre, après laquelle il semble bien difficile de nier que M. Strauss ait subi, au moins par endroits, l'influence de l'auteur des *Maîtres Chanteurs* [*Die Meistersinger von Nürnberg*] et de *Parsifal*.

Mais c'est de Liszt surtout qu'il procède, de Liszt plus encore que de Berlioz ou de Wagner, – lui-même, au surplus, l'a proclamé – de Liszt, dont la prodigieuse habileté symphonique et l'éblouissante virtuosité orchestrale devaient être encore surpassées par l'auteur de *Salomé*, qui

lance éperdument et sans arrêt les fusées de son feu d'artifice sonore, sans nullement s'inquiéter qu'elles soient de bonne qualité, pourvu qu'elles éclatent avec force et jettent beaucoup de feux. Car il est curieux d'observer à quel point M. Strauss, outre qu'il ne dispose que d'un fonds d'invention mélodique assez pauvre, est dépourvu de sens critique à l'égard de lui-même, avec quelle facilité il adopte, sans les contrôler, tous les embryons d'idée qui lui passent par la tête ou tous les effets d'orchestre, toutes les inventions sonores, tous les bruits plus ou moins bizarres qui jaillissent de sa plume, alors même qu'ils semblent être hors de circonstance et prêteraient presque à rire. Ecoutez plutôt cette singulière fanfare des cuivres qui annonce d'une façon tout à fait déconcertante la sainte mission du Précurseur; observez aussi combien, au milieu du silence prolongé de l'orchestre ou sous un trémolo d'abord imperceptible, paraît étrange, cette sorte de «hululement» produit par une contrebasse solo à l'aigu, qui surprend d'abord l'auditeur, puis le tient haletant, comme dans le plus noir mélodrame, au moment où va se consommer quelque gros crime: ici, il s'agit de la décollation du prophète et de la fureur sauvage avec laquelle Salomé hâte l'exécution des ordres du tétrarque. Que l'effet matériel souhaité par l'auteur soit obtenu, c'est indiscutable, puisque l'angoisse étreint tous les cœurs; mais comment le justifier, quelle signification précise attribuer à ce bruit trop singulier pour n'avoir pas un sens sous la plume d'un musicien aussi minutieusement et constamment descriptif; comment y découvrir, avec les panégyristes, les suprêmes gémissements de la victime, plutôt que, selon les rieurs, le bruit que ferait le bourreau en aiguisant son sabre? Il suffit, en tout cas, de ce grincement inexplicable et venant on ne sait d'où pour faire tressaillir d'une joie féroce Hérodiade et sa fille: on peut trouver qu'ils y mettent de la bonne volonté.

Au résumé, cette œuvre, véritablement stupéfiante par l'ampleur et la solidité de la construction, par la richesse infinie des combinaisons sonores et des contrastes de timbre, arrive à produire sur l'auditeur une secousse presque plus physique qu'intellectuelle et l'ébranle fortement par une interminable gradation d'effets tout extérieurs, purement matériels. Il faut donc admirer sans restriction cette merveilleuse science orchestrale, il faut saluer en M. Strauss un maître incomparable dans l'art de travailler de développer, de superposer, d'enchevêtrer des dessins rythmiques ou des thèmes dont la plupart sont assez peu significatifs. Il faut reconnaître que plusieurs pages, dès lors, sont d'une rare éloquence dramatique; que, par exemple, la montée de Iochanaan hors de la citerne et sa disparition quand il redescend dans sa geôle, avec tout le développement orchestral qui suit, nous émeuvent singulièrement; que le Précurseur s'exprime avec beaucoup de noblesse et de sérénité lorsqu'il commande à la pécheresse de se racheter en s'inclinant humblement devant Celui qui est dans un bateau, sur la mer de Galilée; que les transports lubriques et les accès de terreur d'Hérode, par opposition avec la caractère inflexible d'Hérodiade, se manifestent de la façon la plus juste, par des soubresauts et des cris de brute déchaînée. Il faut proclamer enfin que l'amour effréné dont Salomé brûle pour Iochanaan, dès qu'elle aperçoit le prophète tout radieux d'une beauté surnaturelle, puis ses cris de louve en furie, lorsqu'elle trouve que le bourreau n'opère pas assez vite, ou encore ses convulsions passionnées

en face de la tête livide qu'elle presse éperdument contre elle sont rendus avec une force extraordinaire, mais avec plus de force, je veux le répéter, que d'enivrement, de langueur lascive. Et le point véritablement lumineux de cette longue partition, de ce vaste tableau symphonique où les instruments l'emportent tellement sur les voix, de ce «poème de l'hystérie», comme l'a qualifié un maître français, est justement une grande page où les voix se taisent, cette page extrêmement colorée et captivante où se combinent les thèmes essentiels de l'ouvrage, où l'orchestre seul entreprend de dépeindre et dépeint en effet, même pour ceux qui ne verraient pas Salomé danser, les évolutions provocantes, les ondulations capricieuses, les déhanchements audacieux de la princesse de Judée rejetant un à un les voiles qui la parent et finissant par s'offrir toute nue aux regards enflammés d'Hérode.

A l'Opéra, c'est Mlle Garden qui exécute elle-même cette danse: elle le fait avec une élégance, une légèreté singulière – sans aller tout à fait jusqu'au point qu'attend Hérode – et pas n'est besoin de dire combien il vaut mieux que ce soit la même Salomé qui chante et danse tour à tour, selon les nécessités du drame. Elle est, du reste, de port et de taille, une Salomé idéale, // 2 // d'une souplesse extrême, admirablement costumée, au visage singulièrement expressif sous ses cheveux roux, et si des juges sévères ont pu trouver par endroits qu'elle s'agitait trop, en particulier lorsqu'elle tourne comme une chatte autour de Iochanaan impassible et sans oser même l'effleurer de ses doigts, il est incontestable que la composition de ce rôle si complexe lui fait le plus grand honneur et qu'elle a joué la scène finale avec une frénésie, une fièvre, une folie d'amour effrayante, en étreignant de toutes ses forces la tête glacée du Précurseur qu'elle couvre de ses baisers. Quel dommage que l'actrice, ici, nous remue infiniment plus que la chanteuse et que celle-ci, très remarquable à de certains moments, tant que ses moyens vocaux suffisent, faiblisse un peu dans d'autres, malgré tous ses efforts, et ne puisse pas toujours résister à l'énorme dépense de forces qu'exige la musique de M. Strauss!

M. Muratore, lui aussi, complètement méconnaissable, a représenté Hérode avec une violence, une agitation angoissée qu'on n'attendait pas de lui et sa belle voix se dépense à souhait dans les cris sauvages que pousse le tétrarque, tandis que le superbe organe de M. Dufranne ne brille pas moins dans les dures imprécations ou les sereines réponses du prophète aux élans passionnés de la fille d'Hérodiad. M. Dubois, de son côté, représente convenablement l'officier syrien Narraboth; Mlle Bailac fait apprécier une plastique avantageuse sous les habits d'un page, ami du jeune officier, et Mme Le Senne prête une physionomie tragique à la haineuse Hérodiad; enfin l'orchestre à qui revient, comme je l'ai dit, le rôle de beaucoup le plus important, s'est supérieurement acquitté de sa tâche sous la direction magistrale de M. Messager. Est-ce au chef d'orchestre, est-ce aux instrumentistes que doivent s'adresser nos meilleurs compliments? Mettons à tous ensemble et n'en parlons plus.

«Les Dieux avaient décidé que je souffrirais et que beaucoup d'hommes souffriraient à cause de moi», dit Hélène, afin d'excuser ses

nombreuses faiblesses passées, dans le nouvel opéra-comique dont elle n'a pas fourni le titre, mais où elle joue quand même le rôle principal. C'est possible; en tout cas, la loi du destin semble être abolie, – après tant de siècles écoulés, ce n'est pas trop tôt, – car nous n'avons nullement souffert en voyant reparaître Hélène sous les traits de Mme Marguerite Carré, et MM. Jules Lemaître et Maurice Donnay n'ont pas eu non plus à se plaindre d'elle, pour la première fois qu'ils s'aventuraient sur les planches de l'Opéra-Comique. Il est vrai qu'en leur qualité d'Académiciens, ils ont pu être protégés par Minerve...

Hélène, au surplus, devait bien une réparation à l'un de ces deux Immortels. Puisqu'une occasion se présente, qui ne reviendra peut-être jamais, de dire en quelle estime je tiens les ouvrages dramatiques de M. Jules Lemaître; quel plaisir, ayant été un des premiers à applaudir *Révoltée*, j'ai goûté par la suite au *Député Leveau*, à *l'Age difficile*, à *l'Aînée*, etc., je me hâte de la saisir en ajoutant combien je m'explique mal qu'une parodie aussi fine, aussi amusante que *la Bonne Hélène* n'ait jamais pu conquérir les bonnes grâces du public. Que cette exquise comédie n'ait même pas été jouée dix fois lorsqu'elle fut représentée par Mme Réjane au Vaudeville, en 1896; qu'elle n'ait pas dépassé vingt-quatre soirées lorsqu'elle reparut avec Mlle Cormon, neuf ans plus tard, à la Renaissance, et qu'elle ait disparu subitement, un beau soir, les spectateurs ne s'en souciant mie et n'arrivant qu'à l'heure où le rideau se levait sur *la Massière*, voilà ce qui me passe et démontre une fois de plus combien l'ironie aimable, sans gros sel, a peu de prise sur la masse du public et n'est qu'un simple régal de délicats ou de lettrés.

La voici qui nous revient, cette «belle» et «bonne» Hélène, puisque M. Lemaître en a fait le principal personnage de son petit conte du *Mariage de Télémaque*, aujourd'hui transformé en opéra-comique; une Hélène toujours aussi belle et aussi bonne, mais non plus dans le sens où M. Lemaître l'entendait tout d'abord, non plus une Hélène sans résistance, accessible, compatissante et secourable à tous ceux qui la désirent, mais une Hélène reposée et reposante, aimant encore à répandre le bonheur autour d'elle, mais sans payer de sa personne, et seulement par de sages conseils, de justes accordailles. Quelle figure plus finement tracée que celle de cette Hélène assagie, attachée à ses devoirs et se refusant aux premières ardeurs de Télémaque, dont le mariage est proche avec la jeune Nausicaa; mieux encore, feignant de céder à l'amour du fils d'Ulysse, de consentir à l'enlèvement que ce nouveau Pâris lui propose, et se faisant remplacer au moment décisif par la tendre Nausicaa, qui saura bien, une fois le voile levé, gagner le cœur de Télémaque et le soumettre à ses amoureuses lois! Mais, au fait, pourquoi donc l'auteur de cette piquante historiette s'est-il défié de lui-même, au moment de la transporter sur la scène; pourquoi, lui qui, jusqu'alors, n'avait collaboré avec personne, a-t-il pris un collaborateur, très digne assurément de s'associer à ce badinage d'après l'antique, puisque c'était l'auteur de *Lysistrata* en personne, mais enfin un collaborateur; et de quelle aide pouvait bien avoir besoin celui que la muse d'Anacréon avait déjà si joliment inspiré pour certain sonnet mémorable où Platon, le doux Platon, aborde furtivement Alcibiade et se fait vite entendre de lui?

Quoiqu'il en soit, les deux amis – c'est des auteurs que je parle – ont suivi fidèlement le conte original du *Mariage de Télémaque*, en conservant même plusieurs répliques quoique M. Lemaître, trop modeste, ait voulu laisser à M. Donnay tout le mérite d'un dialogue où abondent les saillies piquantes, les jeux de mots faciles et les «à peu près» montmartrois. Ils l'ont émaillé, en outre, de maintes plaisanteries conformes à la poétique du genre, en parodiant, par exemple, les vers et la musique de *la Marseillaise*, en ridiculisant, dans la bouche de l'aède Phémios, les cantates officielles, aussi ennuyeuses que solennelles; en faisant d'agréables allusions, pour éviter de prononcer le mot propre, à la profession du porcher Eumée; en nous présentant un Ménélas parfaitement heureux et confiant parce que, comme dit Hélène, entre tous ceux qui l'ont aimé, il fut le seul à n'être pas déçu, n'ayant pas d'imagination; en faisant d'Ulysse un chef aussi peu subtil que possible, qui brouille et prolonge indéfiniment toutes les affaires dont il se mêle; en transformant le fameux voile tissé par Pénélope, puis offert à Hélène, en une sorte de *palladium* dont on célèbre la puissance dans une courte phrase musicale qui reparait avec la persistance d'un motif wagnérien: le «Voile de sa mère», ici, n'équivaut-il pas à l'inoubliable «Sabre de mon père» d'Offenbach? A la fin, seulement, les deux collaborateurs ont légèrement modifié la donnée primitive, et ce n'est plus sur un bateau que s'opère le revirement de Télémaque. A peine celui-ci a-t-il enlevé Nausicaa, croyant enlever Hélène, et pris la mer avec elle qu'une tempête les jette à la côte: impatient d'aimer, il arrache le voile qui la cache à ses yeux et, dans sa colère d'avoir été dupé, va pour la prendre de force, lorsque paraît la sage Minerve qui, d'un geste, arrête son pupille et la rappelle à la raison. Le beau temps renaît; vite en mer! et Télémaque, désormais détaché d'Hélène, ramène Nausicaa à ses parents; puis tous, y compris Hélène et Ménélas, gagnent Ithaque où Pénélope a déjà commencé une tapisserie nouvelle, éconduit un nouveau prétendant et c'est Hélène elle-même qui consacre l'union des deux jeunes gens dont elle aura fait le bonheur, en gardant sa tranquillité.

Cette fantaisie sur un thème de l'antiquité – opérette, opéra-comique ou opéra-bouffe – ne devait pas être déplacée à la salle Favart, sur la scène où parurent *Galathée*, *Plutus*, *Phryné*, pour ne citer que les titres qui me reviennent sans peine à la mémoire, car elle est bien la sœur cadette de ces légers ouvrages, ne dépassant que de peu l'opérette. Et ce serait à *Plutus* que *le Mariage de Télémaque* me ferait surtout penser, non pas, grands dieux! parce que la partition de M. Lecocq, un bien autre musicien, d'ailleurs, que M. Terrasse, a eu de moins heureuses destinées que celles de Victor Massé ou de M. Saint-Saëns, mais parce qu'elle marquait pareillement le louable effort d'un musicien cantonné jusque-là dans des théâtres secondaires et cherchant à s'élever, à prendre une place à côté des maîtres consacrés de l'opéra-comique. En effet, ce *Mariage de Télémaque*, écrit par un compositeur de peu de science et ne disposant que d'idées toutes minces, peu saillantes d'ordinaire, forme une partition considérable, au moins par son étendue, mais de qualité très inégale et qui vaut surtout par de délicates petites choses, courtes et fines, tandis que les morceaux plus importants ou les grandes scènes ne s'élèvent pas au-dessus du médiocre et n'offrent rien de marquant ni d'original. Il est visible que M.

Terrasse, habitué à travailler pour de petites salles et des orchestres restreints, n'a pas su profiter ici des ressources beaucoup plus abondantes qui s'offraient à lui. Il emploie simplement plus d'instruments à chaque partie, mais sans que sa pâte orchestrale en soit pour cela plus riche ni plus substantielle; il fait plus de bruit, naturellement, mais l'oreille n'en est pas mieux remplie. Il y a donc du flottant, du vide entre ces diverses parties et le tout nous procure une impression de sonorité creuse; l'instrumentation, même quand elle sonne avec force, reste maigre et sans plénitude, sans rondeur.

Quelques menus morceaux, disais-je, émergent de cet ensemble inconsistant et gris. C'est, avant tout, le charmant chœur des Fileuses, tout plein d'une malice discrète, pendant que Télémaque dévore Hélène des yeux en l'aidant à débrouiller sa quenouille; c'est aussi le duo entre Ulysse et Pénélope où apparaît pour la première fois le motif capital, bientôt repris en chœur, du «Voile de sa mère;» enfin, c'est le vigoureux chant de guerre des Phéaciens où les trois auteurs ont bravement rivalisé avec Rouget de Lisle: est-ce que Gounod ne nous avait pas déjà gratifiés d'une autre sous-*Marseillaise*, celle des «Enfants de l'Ibérie»? Cet hymne des Phéaciens et ce chant des Fileuses font que le deuxième acte est de beaucoup le plus agréable à entendre et à voir, malgré sa longueur, car il renferme également un aimable duo entre Télémaque et Hélène, où les transports juvéniles de l'un se heurtent à la lassitude de l'autre, exaspérée d'entendre encore une fois crier à son oreille: «Divine Hélène, je vous aime», et, pour finir, un très joli ballet (ne disons rien de la musique) ingénieusement combiné pour retracer aux yeux d'Ulysse son naufrage dans d'île des Phéaciens et sa première rencontre avec Nausicaa. Mais qu'il va me rester peu de chose à glaner dans les trois actes qui suivent! Tout au plus pourrait-je signaler de gracieux couplets d'Hélène s'enveloppant dans le «Voile de sa mère» afin de résister au mouvement de revenez-y qui la pousse vers Télémaque, ou certain duo, bien conduit, dans lequel la reine reproche à Ulysse d'«écouter aux buissons», en le raillant de n'avoir rien compris, lui si rusé, aux ruses qu'il vient de surprendre, ou encore, au milieu d'une scène assez mouvementée entre Nausicaa, sa nourrice et Télémaque, de brefs couplets de celui-ci, d'une diction juste et d'un tour heureux, lorsque le jeune prince, enflammé d'amour, s'excuse à ses propres yeux de se sentir entraîné vers Nausicaa et d'oublier si vite Hélène: «Un autre avantage, elle est là!...»

Cette comédie lyrique – puisque telle est le dénomination qu'il a plu aux auteurs d'adopter sans qu'il aient pensé, je le gage, aux *Maîtres Chanteurs* [*Die Meistersinger von Nürnberg*] – cette comédie lyrique, une opérette de bon ton, encadrée dans des décors exquis, ornée d'un ballet des plus piquants où Mlle Régina Badet se trémousse avec son entrain ordinaire, est chantée et jouée de la façon la plus adroite et la plus plaisante par Mme Marguerite Carré et Mlle Mathieu-Lutz, qui conviennent aussi bien l'une que l'autre aux personnages d'Hélène et de Nausicaa; par le ténor Francell, un Télémaque rayonnant de jeunesse; par MM. Fugère de Delvoye, un Ulysse, un Ménélas éminemment comiques; par Mmes Bériza, Jurand, Cocyte; MM. Azéma, Payan, Dupré, Mesmaëcker, etc. Voilà donc les fêtes en l'honneur de l'union de

Télémaque et de Nausicaa commencées: si le valeureux Ulysse est vraiment l'homme que les auteurs nous présentent comme faisant tout traîner en longueur, ils peuvent compter sur lui, semble-t-il, pour que ces fêtes durent longtemps, trente, quarante, cinquante jours ou même davantage, s'il est possible... Mais dix ans, ce serait peut-être beaucoup demander.

*JOURNAL DES DÉBATS*, 15 mai 1910, pp. 1-2.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	POLITIQUES ET LITTÉRAIRES
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	15 mai 1910
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	134
Year:	122 <sup>e</sup> ANNÉE
Series:	
Pagination:	1 à 2
Issue:	
Title of Article:	REVUE MUSICALE
Subtitle of Article:	<b>Opéra:</b> <i>Salomé</i> , drame lyrique en un acte, poème d'Oscar Wilde (version française de MM. J. de Marliave et P. Gailhard); musique de M. Richard Strauss. – <b>Opéra-Comique:</b> <i>Le Mariage de Télémaque</i> , comédie lyrique en cinq actes et six tableaux de MM. Jules Lemaître et Maurice Donnay; musique de M. Claude Terrasse.
Signature:	Adolphe Jullien
Pseudonym:	
Author:	
Layout:	Front-page feuilletton
Cross-reference:	