

deux cent mille exécutants, le peuple de Paris réparti en groupes organisés dans le Champ-de-Mars, et qui avait répété ! A-t-on jamais vu rien de pareil ?

Un moment vint d'ailleurs où il put être suppléé dans sa tâche par de plus jeunes. Méhul fit le *Chant du Départ*, Cherubini des hymnes funèbres en l'honneur des morts glorieux (tel Hoche) ; Lesueur célébra en de vastes compositions les triomphes des armées de la République ; et déjà Rouget-de-Lisle, qui n'était pas des leurs, avait trouvé, en une nuit d'exaltation, le chant des « Enfants de la patrie », que Gossec s'était fait un devoir, dès le premier jour, de transcrire pour le présenter au public et le faire chanter tant à l'Opéra que par le peuple de Paris.

Il en récolta plusieurs hommages nouveaux. Un jour de fête populaire, on vit des grenadiers de la Garde nationale le saisir dans leurs bras et le porter en triomphe aux acclamations de la foule. L'Assemblée constituante lui décerna une des couronnes par lesquelles elle voulut récompenser les hommes de génie. Plus tard, le Directoire ayant mis à l'ordre du jour de la nation les artistes qui avaient « contribué à l'ornement des fêtes nationales depuis la conquête de la liberté », son nom fut cité premier sur la liste des musiciens. Quand la réorganisation de l'Institut de France créa l'Académie des Beaux-Arts qui, pour commencer, n'admit dans son sein que trois musiciens, il fut un des premiers désignés, aux côtés de Grétry et de Méhul. Il fut aussi compris dans la première promotion de la Légion d'honneur instituée par Napoléon. Devenu professeur de composition au Conservatoire, il finit sa carrière entouré d'élèves fidèles qui ne cessèrent jamais de lui donner des preuves de leur reconnaissance et de leur attachement.

Il avait quatre-vingts ans passés en 1815. C'était une raison suffisante pour qu'il prît du repos. Il y en eut une autre pour déterminer son départ du Conservatoire : c'est que sa participation à divers événements de la Révolution avait fait de lui le contraire d'une *persona grata* aux yeux du gouvernement de la Restauration. Il fut mis à la retraite, et dès lors se retira du monde. Il finit ses jours dans l'isolement et la pauvreté, retiré, nous l'avons dit, à Passy, où s'écoulèrent ses dernières années de vieillesse. Déjà il ne restait plus de lui qu'un lointain et vague souvenir. La jeunesse qui se préparait aux combats romantiques ignorait qu'il y eût encore un Gossec.

Cet homme avait eu pourtant une vie intéressante, ne fût-ce que par les multiples et fécondes initiatives que nous lui avons vu prendre pendant tout son cours. C'est un récit évidemment digne d'intérêt que celui d'une telle existence, si agissante, répartie sur tout un siècle, et quel siècle ! Le plus agité et le plus varié de toute l'histoire de France, depuis Louis XV encore jeune jusqu'à l'avant-dernière année du règne de Charles X, avec la Révolution et l'Empire dans l'intervalle, — ou bien, au point de vue musical, de Rameau à Rossini, jusqu'à l'année même où celui-ci termina volontairement sa carrière par *Guillaume Tell*, jusqu'aux débuts de Berlioz — en passant par Philidor, Grétry, Mozart, Gluck, qu'il a tous connus et

assistés, et tous les jeunes musiciens qu'il sut grouper autour de lui en une pléiade grâce à laquelle, pour la première fois dans l'histoire de la musique, la cohésion de l'école française s'affirma. Quel spectacle que celui qu'il eut ainsi longtemps sous les yeux, et dans lequel il a joué son rôle !

Sans doute Gossec n'a pas eu le génie des maîtres illustres dont il se fit le serviteur volontaire comme il fut celui de l'art en général. Né de la glèbe, il resta assez fréquemment attaché au sol, et, sauf dans quelques circonstances fortuites, il ne s'éleva jamais très haut. Homme du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'en eut pas les élégances exquises. De cela, l'on ne saurait incriminer ses origines locales. Watteau aussi était un homme du Nord. Mais Gossec ne fut pas un Watteau en musique, encore que quelques-unes de ses pages d'orchestre dénotent son application à raffiner son art et se conformer à l'idéal, si charmant, du temps de sa jeunesse.

A la fin de sa vie, il eut des élèves. Par là même il reste encore au second plan. Ce n'est évidemment pas la faute du maître si ceux à qui il donne ses directions n'ont pas de génie ; mais quelle fatalité a donc voulu que le résultat de son enseignement ne fût pas meilleur ? Dans le même temps et la même école, Méhul formait Herold, et Lesueur avait pour disciples Berlioz, Gounod et quelques autres. Pour Gossec, on n'a vu sortir de sa classe que Catel, Androt, Dourlen, Gasse et Panseron : quantité plutôt que qualité !

Son principal mérite fut d'avoir vu grand et visé haut. Quelques-unes de ses compositions religieuses, surtout ses hymnes pour les fêtes de la Révolution, manifestent de sa part une tendance d'esprit très élevée. Et si, dans divers genres, lui-même ne fut pas de force à en créer des réalisations complètes et définitives, n'est-ce pas déjà un rare mérite d'avoir fourni les premiers modèles pour des chefs-d'œuvre qui furent produits longtemps après lui ?

Il faut enfin lui tenir compte de ses innovations et initiatives, principalement dans le domaine de la technique orchestrale. Au point de vue des formes, à l'évolution desquelles les études musicales d'aujourd'hui donnent tant d'importance, le rôle de Gossec est de premier plan. Là encore, le *Sic vos non vobis* du poète latin lui est applicable ; mais ceux auxquels il a procuré des moyens d'action si efficaces doivent, même s'ils ignorent qu'ils viennent de lui, en être au moins reconnaissants.

L'artiste qui a vécu une telle vie mérite qu'on se souvienne de lui, et il est digne de tous les hommages qu'il faut souhaiter qu'on lui rende aujourd'hui. (1).

JULIEN TIERSOT.

(1) Au Congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique tenu à Mons en juillet 1928 a été adopté un vœu tendant à célébrer dans ce pays le centième anniversaire de la mort de Gossec. Nous croyons savoir que des mesures ont été prises pour que cette célébration ait lieu dans le courant de l'été prochain. Le Conservatoire de Paris, la Ville même, ne voudront-ils pas s'associer à cet hommage adressé à un artiste qui leur a consacré le meilleur de sa vie ?

## FRANCIS PLANTÉ

### ou

## La Poésie

Les arts s'adressent à l'intelligence par les sens, mais d'une façon plus ou moins directe. Les arts plastiques, par exemple, n'ont pas besoin d'intermédiaire entre l'artiste et son public ; les arts que j'appellerai littéraires non plus, qu'ils s'expriment en vers ou en prose, et en y comprenant même les œuvres dramatiques, dont la simple lecture, inférieure à une bonne exécution, est supérieure cependant à une interprétation médiocre.

Tel n'est pas le cas de la musique. Si quelques rares privilégiés, peut-être, arrivent à se rendre compte par la simple lecture de la valeur d'une œuvre musicale, le grand public n'est atteint que par l'exécution, et les initiés eux-mêmes, mieux encore les compositeurs, ont besoin de l'oreille pour entendre d'une façon complète. Je ne mets pas en doute, pour ma part, que Beethoven, s'il n'avait été sourd, n'aurait jamais laissé à ses dernières œuvres et en particulier à ses derniers *Quatuors* leur forme définitive ; il aurait certainement supprimé des redites et modifié quelques sonorités heurtées qui sont précisément ce que certains feignent aujourd'hui d'y admirer le plus.

Mais à quoi bon épiloguer sur ce nid à polémiques ! Cette constatation doit suffire : l'art musical demande des artistes non seulement pour la composition mais pour l'exécution.

\*\*\*

Pas de bonne réalisation, en effet, si l'exécutant n'est pas en possession des moyens physiques sans lesquels il ne pourrait matérialiser exactement ce qui est écrit, sans mécanisme, en un mot, sans virtuosité. Indispensable à l'artiste, la virtuosité n'est cependant pas l'art : elle n'en est que la condition.

C'est ce que l'on ne comprend pas toujours : trop de solistes, hélas ! s'arrêtent là, s'assignent pour but ce qui ne devrait être qu'un moyen, encouragés à cette attitude par les applaudissements d'un public inculte qui, préférant à l'art l'acrobatie, se laisse prendre à des qualités purement extérieures, tombant dans la même erreur qui ferait préférer le travail du praticien à celui du sculpteur.

Heureusement, de tels virtuoses sont une infime minorité et le Béarn pourrait leur proposer en exemple le doyen des pianistes et le plus grand peut-être en même temps : Francis Planté. Tout dernièrement, à l'éminent directeur du Conservatoire royal de Madrid, au grand violoniste Antonio Bordas qui s'extasiait sur les interprétations admirables qu'il venait d'entendre, le maître répondait : « Oui, je me suis assigné pour but la recherche de la perfection. Et c'est ainsi qu'après avoir, il y a soixante-seize ans, remporté au Conservatoire mon premier prix, je me dis : maintenant, je vais pouvoir commencer à travailler. »

Paroles profondes qui synthétisent à merveille les aspirations d'un artiste incomparable et résument toute la qualité et tout le sens de son effort. S'il se réjouit d'avoir « supprimé le mécanisme », selon sa pittoresque expression, c'est parce que cette suppression lui donnait (après un fort long temps d'ailleurs à l'en croire) la liberté d'esprit, l'absence

de préoccupation pianistique grâce à quoi il a pu se consacrer tout entier à la recherche des valeurs musicales au moyen des accents et des sonorités. Qu'on ne se y trompe pas d'ailleurs, c'est aux moments où il paraît jouer avec le plus de fantaisie qu'il se révèle à qui sait écouter, c'est-à-dire comprendre, plus esclave du rythme, plus lié à la mesure (1). Il la respecte même et surtout quand il chante ; il démêle, avec certitude pour le faire ressortir dans les enchevêtrements de notes les plus touffus le dessin mélodique parfois bien difficile à découvrir, dans les œuvres modernes surtout. Par là, il est inégalable dans l'interprétation de ceux de nos contemporains qu'il juge dignes d'être étudiés, car son sage éclectisme le défend des engagements souvent inexplicables où se fourvoient tant de snobs de notre génération. Au surplus, n'est pas éclectique qui veut : l'éclectisme de Francis Planté lui vient précisément de l'ouverture de son intelligence, de cette compréhension musicale qui lui permet de rendre avec une diversité sans pareille les œuvres les plus hétérogènes. Interprète également heureux de Bach, de Mozart, de Beethoven et de Chopin pour ne citer que les plus grands de ceux qu'il n'a pas connus, il a su plaire, en leur jouant leurs propres œuvres, aux maîtres plus modernes qui s'appelaient Berlioz, Rossini, Wagner, Liszt, Rubinstein, Debussy, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Widor et tant d'autres. Il avait même trouvé grâce devant l'acariâtre veuve de Schumann, si exclusive pourtant dans son culte jaloux pour la mémoire de son mari.

Don étonnant de séduction, explicable si l'on veut bien réfléchir que Francis Planté n'est pas simplement un pianiste, mais un musicien et que ce musicien est surtout un poète.

\*\*\*

Un célèbre virtuose contemporain en visite chez le maître, dans sa bucolique et charmante retraite de Saint-Avit, eut la malencontreuse idée d'aborder un jour devant lui je ne sais trop quelle question de technique pianistique. Francis Planté l'arrêta d'un mot : « Mon ami, lui dit-il, dans cette maison, on ne joue pas du piano, on ne fait que de la musique. » Sous une apparence de boutade, cette réponse pleine de vérité renferme toute une philosophie, tout un monde. Ainsi Lamartine pouvait écrire jadis, en parlant d'un rival illustre : « M. Hugo est bien plus artiste que moi ; je ne suis que poète. »

Francis Planté, et cela caractérise sa manière, ne recherche pas l'effet facile. Il ne se contente pas d'oppositions brutales, il ne se délecte pas dans l'acrobatie. Il nuance, il laisse aller son cœur, il phrase.

Son interprétation est toute de sentiment. Pour atteindre à l'effet

(1) Tel Mozart qui, dans sa lettre à son père du 23-24 octobre 1777, s'exprimait ainsi : « Ce qui les émerveille c'est que je reste toujours dans la mesure. Ils n'arrivent pas à comprendre que dans le *tempo rubato* d'un *adagio*, ma main gauche reste complètement indépendante ». Lettres de W.-A. Mozart, trad. par H. de Curzon. 2 vol. Plon 1928.

voulu, pour individualiser un morceau, il en recherche le sens ; il le rattache à une idée, à une situation, à un souvenir.

Il évoque, d'autres l'ont fait remarquer avant moi (1), des images ou mieux des idées sur lesquelles se laisse aller ensuite son imagination et cela non seulement après une étude longue et réfléchie, mais même lors d'une lecture. C'est ainsi qu'en abordant la *Sonate* de violoncelle et piano de Rachmaninoff, il s'écriait à la rencontre inattendue d'une sonorité particulièrement vibrante : « Les cloches du Kremlin ! », que tel passage d'une *Sonate* de Grieg parcouru dans les mêmes conditions évoquait pour lui un paysage polaire.

L'image ne peut d'ailleurs au début que se dessiner à peine. Elle se précisera plus tard au cours d'une longue préparation d'une étude minutieuse. Elle sera souvent l'occasion ou la justification de la recherche d'un accent ou d'une sonorité ; quelquefois, au contraire, elle en sera la conséquence. Parfois encore les circonstances d'une exécution ont créé un lien entre un événement et le morceau lui-même. Ce fut le cas notamment pour le magnifique *Nocturne op. 48 n° 1* de Chopin, d'inspiration d'ailleurs si haute dans son romantisme et qu'il appela *La Prise de Voile* pour l'avoir joué au Monastère des Carmélites de Lourdes, à la demande de la petite-fille du grand Ramond, le jour de sa vêtue religieuse.

C'est surtout la musique tourmentée des romantiques et en particulier celle de Chopin qui l'entraîne à ce genre d'individualisation. La combinaison des accompagnements et du chant y est, en effet, particulièrement évocatrice, — telle par exemple *l'Étude en la mineur* devenue le *Psaume dans la Rafale* à cause de l'alternance des gammes descendantes de la main droite, où passent les souffles tumultueux des grandes tempêtes, et du rythme paisible et régulier du chant, pareil à la psalmodie, qui se répète avec une tranquille obstination, la *Polonaise op. 13* érigée en *Jours de Gloire* pour l'inspiration héroïque qui l'anime. Et l'on pourrait citer à l'infini.

Ces évocations par la musique ont amené des rencontres curieuses ; il en ressort que parfois les auteurs eux-mêmes ont mis dans leur composition et grâce à une sorte de subconscient plus peut-être que leur conception primitive. Une anecdote que le maître aime à raconter en est l'intéressant témoignage.

Il venait de jouer à Francfort ou Leipzig une pièce pittoresque de Schumann intitulée *In der Nacht (Dans la Nuit)*. Il expliquait à Mme Schumann qu'il croyait y démêler une impression en quelque sorte maritime, comme un rappel des flots de la mer se soulevant. « Vous avez vu juste, lui répondit la veuve du compositeur, car mon mari me dit qu'après l'avoir composée, il s'était aperçu qu'en effet il aurait pu l'appeler : *l'Épisode d'Héro et Léandre*. »

Rapprochement qui montre, d'une part, le perpétuel travail qui s'accomplit dans une imagination d'artiste, et le parfait accord qui s'établit par ailleurs entre deux âmes, celle de l'interprète et celle de l'auteur, lorsqu'elles sont dignes l'une de l'autre.

Pour en revenir aux créations imaginatives de Francis Planté, constatons simplement qu'elles participent de ce symbolisme artistique si admirablement défini par Charles Baudelaire dans ces quelques vers du sonnet des *Correspondances* :

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles.  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des gestes familiers.*

*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Mystérieuses harmonies de cette création, si admirablement diversifiées dans l'unité, et que l'âme humaine limitée dans ses moyens ne peut arriver à percevoir dans leur ensemble ! Combien rares, même ceux qui savent en démêler quelques-unes.

\* \* \*

Poète, c'est-à-dire créateur, Francis Planté l'est à bien d'autres égards. Ce n'est pas simplement dans ces interprétations colorées qui sont un peu sa marque propre, et conviennent à merveille à des musiciens hypersensibles comme Schumann, Chopin et Liszt, c'est encore dans sa manière de rendre les classiques et leur musique d'orchestre en particulier. Quelle poésie dans sa façon de traduire les *Sonates* de Beethoven, quelle flamme aussi ! Mais quelle puissance dans ses exécutions d'œuvres symphoniques et comment imaginer qu'un seul homme puissent revivre entièrement les combinaisons instrumentales les plus compliquées.

Dans *l'Andante cantabile* de la *Symphonie en ut majeur* de Mozart, dite de « Jupiter », tel qu'il l'a arrangé lui-même, il fait de son piano un véritable orchestre, il diversifie son jeu selon les timbres à un tel point que l'auditeur le moins averti reconnaît sous ses doigts le louré des flûtes, le crépitement des bassons, l'éclat des hautbois et l'appel mélancolique et voilé des cors.

Son triomphe dans cet ordre d'idées, c'est la réduction au piano par Liszt de la *Symphonie pastorale* de Beethoven (n° 6), la *Scène au bord du Ruisseau*, la *Réunion Joyeuse des Campagnards*, et surtout *Tonnerre et orage*.

La conception de cet orage est admirable, certes ; sa réalisation est moins saisissante. La relative monotonie instrumentale d'un orchestre encore réduit impose à l'auditeur un effort d'imagination et presque un acte de foi pour qu'y soient reconnus les éclairs, le tonnerre, et les bruits les plus divers de la nature. De nos jours, des musiciens simplement adroits obtiennent dans l'ordre imitatif et grâce à la perfection accrue des moyens, des effets plus puissants. On pourrait citer comme exemple la *Nuit sur le Mont Chauve*, tout en reconnaissant à Moussorgsky plus que de l'adresse.

Avec Francis Planté au piano, l'illusion est, au contraire, parfaite. Les gouttes de pluie que laisse d'abord tomber en sonorités perlées sa main droite ne peuvent être figurées, même de loin, par les détachés des cordes et sa main gauche mieux que toutes les timbales, même renforcées des violoncelles et des contrebasses, simule avec une rare perfection les roulements tantôt proches et tantôt lointains du tonnerre. Quant aux éclairs, ils fusent sous ses doigts agiles avec une vivacité, un éclat auxquels ne

peut atteindre, tant s'en faut, l'archet des meilleurs violonistes ; et quelle sérénité, quelle ampleur lorsque, la tempête apaisée, s'élève ce magnifique et paisible *Chant pastoral* où le compositeur a mis pour couronner son œuvre toute la spiritualité de son génie.

Mieux que l'âme collective de l'orchestre, l'âme de Francis Planté incarne les émotions successives de cette belle *Symphonie*, la plus descriptive des grandes œuvres classiques, mais d'un descriptif ému, autrement vibrant, autrement pathétique, autrement grandiose que tant de productions modernes plus recherchées, certainement, mais dénuées de souffle. Et lorsque l'âme de Francis Planté se superpose à celle de Beethoven, en épouse les moindres nuances, c'est encore une création qui s'opère, c'est la poésie. Car pour peu que l'interprète manquât lui-même de lyrisme, c'en serait fait de l'expression ; l'œuvre paraîtrait froide, parce que froidement jouée.

\* \* \*

La poésie chez l'exécutant peut se manifester encore au point de vue musical pur. Dans son intéressant ouvrage sur la *Poésie pure*, un académicien des plus subtils développe l'idée que la musique du vers peut constituer à elle seule la poésie, que le sens est en quelque sorte superflu, et il cite en exemple ce fameux vers de Racine, si beau parce que sonore, bien qu'il ne soit évocateur ni d'une idée ni d'une image poétique :

*La fille de Minos et de Pasiphaée...*

M. Henri Brémond a peut-être l'âme un peu paradoxale en l'espèce. Mais transposée du domaine du vers dans celui de la musique, son observation devient une vérité première. Il y a évidemment dans toute œuvre musicale de quelque envergure une émotion ou une intention, mais parfois vague et à peine définie, — et, sans qu'on puisse analyser exactement sa nature, elle s'évince d'une foule de détails juxtaposés ou superposés qu'il faut simplement dégager et mettre en lumière. C'est ce que nous appelons tout à l'heure les valeurs musicales ; elles correspondent aux valeurs de la peinture, aux accents de la déclamation.

Elles existent dans la musique mesurée aussi bien que dans la musique aux rythmes plus libres comme les mélodies grégoriennes. Que l'on attache plus d'importance aux accents prosodiques qu'aux accents musicaux ou vice versa, peu importe ! ils existent. Tous ne sont pas d'égale valeur, il est vrai, aussi reconnaîtra-t-on l'artiste et le poète à la façon dont il discernera l'importance des uns et leur rapport avec les autres. Ici encore Francis Planté est roi. Il diversifie à l'infini ses effets. Tantôt il tient bien largement le son sur un point d'orgue, puis, sa pédale lâchée, attend un long instant avant d'attaquer la suite. Tantôt encore il marque, dans une *Polonaise*, comme une sorte de temps d'arrêt entre la croche pointée et la double croche sans cependant s'écarter de la mesure. Il trouve en un mot dans chaque phrase musicale les notes d'accent principales et secondaires, il démêle avec une infaillible sûreté l'effet essentiel, il joue avec une noblesse où se rejoignent les élans de son cœur et les clartés de son intelligence si profondément cultivée, bref, il chante. Romantisme ! disent les philistins ou les pédants. Oh ! que l'on aimerait avec Moréas répondre : « Romantique, classique, bêtises que tout cela. » A vouloir imaginer une interprétation musicale classique suivant une formule scholastique, conventionnelle et sèche, on en arrive à rendre Bach de glace et à ne pas savoir extraire une larme des attendrissements émus du divin Mozart.

Qui n'a pas entendu Francis Planté interpréter ces maîtres ne peut comprendre tout ce qu'il y a en eux d'émotion et de vie. Mais comment démontrer à des esprits prévenus que la sécheresse n'est pas le classicisme et qu'il est profondément stupide de considérer les traits de telle fugue ou de telle sonate comme de simples exercices déliateurs ! D'ailleurs, pour comprendre Mozart, il n'est que de se reporter à ses lettres et le lecteur intelligent ne peut manquer, s'il est en même temps un peu sensible, d'être frappé par la profondeur et la fraîcheur de sentiments qu'elles révèlent. Quant aux observations techniques dont elles sont émaillées, elles démontrent à l'évidence que Francis Planté a raison.

\* \* \*

Comment jouait Liszt, notre génération l'ignore, mais nous savons en quelle estime il tenait son génial interprète. Au lendemain d'une audition de ses propres œuvres, il lui écrivait de Rome, le 5 juillet 1867 :

« Je serre cordialement vos brillantes mains ; elles ont répandu du charme sur des compositions qu'à tort ou à raison on s'est beaucoup empressé de suspecter, voire même de décrier, comme dépourvues de la fois de charme et de sens. Merci de m'avoir mieux compris, cher monsieur Planté. Je suis heureux, et vous en garde bonne mémoire, de vous compter dans le petit nombre de ceux qui m'assurent que le travail auquel je me suis voué depuis une quinzaine d'années n'est pas stérile. »

Et quelques mois plus tard, en 1869, il concrétisait encore davantage sa pensée en ajoutant :

« Je sais avec quelle perfection vous les jouez (mes compositions) et on m'écrit que vous avez été véritablement éloquent du cœur et des mains. »

\* \* \*

Oui, Liszt a raison, Francis Planté, c'est l'éloquence, et l'éloquence en musique c'est la poésie, car elle réside toute dans cette combinaison de méthode et d'inspiration qui permet d'interpréter, en les amplifiant au besoin (mais avec mesure), les émotions d'autrui.

Comment le maître à l'éternelle jeunesse y est parvenu, le labeur fécond mais intrépide, les recherches dans la retraite, auxquelles ce virtuose bientôt nonagénaire a consacré les années les plus brillantes de sa vie, les longues réflexions accompagnant l'entraînement physique, quel admirable sujet de méditations et d'analyses ! Mais il y faudrait de longues pages et ce n'est pas le lieu.

Ceci n'est pas une étude biographique, mais un simple hommage rendu à la qualité la plus haute d'un artiste de génie et, si le mot ne devait pas paraître trop prétentieux, comme une sorte d'hymne à la louange du musicien-poète.

ANTOINE RIQUOIR.

(1) Cf. dans *La Revue de Paris* du 1<sup>er</sup> décembre 1925 le remarquable article de M. C. Photiadès : *Dans l'Ermitage de Monsieur Francis Planté*.