



HAL
open science

Oscar Straus et la France

Danièle Pistone

► **To cite this version:**

Danièle Pistone. Oscar Straus et la France. Fedora Wessler; Stefan Schmidl. Beiträge zur Annäherung an einen zu Unrecht Vergessenen, Operetta Research Center, pp.120-130, 2017. hal-04035955

HAL Id: hal-04035955

<https://hal.science/hal-04035955>

Submitted on 18 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paru dans *Beiträge zur Annäherung an einen zu Unrecht Vergessenen*, dir. Fedora Wessler & Stefan Schmidl, Amsterdam, Operetta Research Center, 2017, p. 120-130 [volume téléchargeable sur le site <http://operetta-research-center.org>].

Danièle Pistone
Université Paris-Sorbonne

Oscar Straus et la France

Si Oscar Straus est souvent considéré comme le plus parisien des compositeurs viennois, il ne vécut pourtant jamais très longtemps en France. Il avait espéré y poursuivre ses études musicales avec Léo Delibes, mais arriva à Paris en janvier 1891 au moment de la disparition de ce compositeur et abandonna rapidement la capitale française. Puis, en 1927¹ et en 1939, il revint plus longuement dans ce pays, mais le quitta de nouveau pour passer aux Etats-Unis (la seconde fois en raison de la guerre). Il eut toutefois dans l'hexagone beaucoup d'amis et écrivit même par deux fois une opérette sur un texte français : *Mariette*, sur un livret de Sacha Guitry, puis *Mes amours* (1940) sur celui de Léopold Marchand et Albert Willemetz qui avaient par ailleurs traduit ses *Trois valse*s quelques années auparavant. Car, dès la seconde moitié du XX^e siècle, c'est surtout à travers les plus fameuses de ses partitions, destinées à la scène ou à l'écran, grâce aussi à certains de ses interprètes, qu'il laisse une VÉRITABLE empreinte artistique sur le sol français.

L'opérette viennoise

Lorsqu'il tente de se faire un nom – en retranchant un 's' à son patronyme germanique pour se démarquer des autres Strauss² – l'opérette française s'était épanouie – avec Lecocq, puis *Messenger* (*Véronique*, 1899) – dans un style plus proche de l'opéra-comique que de celui de ses débuts, volontiers parodique et populaire durant le Second Empire. Parallèlement, à Vienne, sa terre natale, ses prédécesseurs (Johann Strauss fils, Franz Suppé, Karl Millöcker...) avaient su faire naître une sorte d'âge d'or du genre dans leur pays et, à partir de 1875, plusieurs opérettes de ces compositeurs avaient été représentées dans les théâtres parisiens³ ; elles étaient déjà alors souvent accompagnées, chez les éditeurs ou dans les suppléments musicaux de différents journaux, de maints morceaux choisis ou fantaisies que reprenaient sur leur piano ou sur

¹ Où il est déjà suffisamment célèbre pour que les périodiques signalent immédiatement son arrivée (cf. *Le Petit Journal* du 30 avril 1927).

² Ce qui pourrait aujourd'hui en revanche conduire à le confondre avec Oscar Salomon Straus (1850-1936), illustre homme d'Etat américain auquel a été dédié à Washington en 1947 un Oscar Straus Memorial.

³ Voir l'étude que nous avons consacrée à cette question dans *Austriaca* (Rouen, Centre d'Etudes et de Recherches autrichiennes), n° 46, juin 1998 (numéro consacré à « L'opérette viennoise »).

divers instruments (parfois en version bien simplifiée) les amateurs du temps. La diffusion de ce répertoire était donc bien réelle et sa séduction sur les mélomanes non moins importante.

On en souligne volontiers en effet le caractère charmeur, la « morbidezza⁴ », tout en notant ses attaches avec le sol français, en raison de leur provenance : *Fatinitza* de Suppé est issue en effet de *La Circassienne* de Scribe (elle-même tirée de *Faublas* de Jean-Baptiste Louvet), *La Demoiselle de Belleville* de Millöcker est adaptée de Paul de Kock, comme *L'Etudiant pauvre* du même compositeur est né de la *Fernande* de Victorien Sardou⁵. Mais bon nombre de ces ouvrages ont aussi pour cadre la capitale française, à cette époque comme plus tard (*Mme Dubarry*, *La Chauve-Souris*, *Le Comte de Luxembourg*, *La Veuve joyeuse*...). Les Français sont sensibles aussi à la beauté des décors de ces opérettes étrangères : du luxe de la salle de bal de *La Tzigane* (première adaptation française de *La Chauve-Souris* de Johann Strauss en 1877) aux nombreux figurants de la *Fatinitza* de Franz von Suppé.

**Créations parisiennes des opérettes de l'âge d'or viennois
en adaptation française, de 1875 à 1900**

(*Austriaca*, n° 46, juin 1998, p. 154)

- 1875 : J. Strauss, *La Reine Indigo* (Théâtre de la Renaissance)
- 1877 : J. Strauss, *La Tzigane* (Théâtre de la Renaissance)
- 1879 : J. Strauss, *Fatinitza* (Théâtre de la Renaissance)
- 1882 : F. von Suppé, *Boccace* (Théâtre des Folies-Dramatiques)
- 1888 : K. Millöcker, *La Demoiselle de Belleville* (Théâtre des Folies-Dramatiques)
- 1889 : K. Millöcker, *L'Etudiant pauvre* (Théâtre des Menus-Plaisirs)
- 1891 : F. von Suppé, *Juanita* (Théâtre des Folies-Dramatiques)
- 1895 : J. Strauss, *Le Baron tzigane* (Théâtre des Folies-Dramatiques)

Et pourtant, les plus beaux succès viennois sont encore à venir, à en juger par le nombre de soirées (voire de parodies) totalisées sur notre sol. Loin des 50 ou 80 représentations des opérettes de ce pays dans la capitale française au XIX^e siècle, *La Veuve joyeuse* de Franz Lehar, donnée à partir de 1909 au Théâtre Apollo de Paris, devait être jouée en français un millier de fois avant la guerre. C'est donc au moment de

⁴ Sous la plume d'Henri Lavoix, par exemple, à propos de *La Tzigane*, dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, n° 44, 4 novembre 1877, p. 358.

⁵ Ce qui n'est nullement une particularité de l'opérette viennoise. Qu'il suffise de penser aussi à l'opéra italien, d'*Ernani* de Verdi (d'après Victor Hugo) à *L'Amico Fritz* ou aux *Rantzau* de Mascagni (tirés d'Erckmann et Chatrian), en passant par *La Gioconda* de Ponchielli (d'autre provenance hugolienne), *La Bohème* (de Murger) ou *Tosca* de Puccini (issue de la pièce de Sardou). Ces emprunts attestent naturellement de l'importance de la littérature française dans l'Europe de ces décennies.

ces plus beaux triomphes de l'opérette viennoise dans la capitale française qu'Oscar Straus y fera ses débuts.

S'il n'avait pu recevoir de leçons de Delibes, il avait acquis en revanche un solide métier avec Max Bruch en Allemagne, et son catalogue fait état de diverses partitions symphoniques, chorales, pianistiques ou chambristes⁶. Ses talents d'orchestrateur et de pianiste lui vaudront du reste bien des éloges sur notre sol. Quant au genre de l'opérette dans lequel il va s'illustrer, il demeure certes d'un caractère plutôt populaire, mais loin d'être ignoré des milieux parisiens les plus élitistes. Preuve en soit le mensuel *Musica* (1902-1914), périodique musical richement illustré, bien diffusé (tirant à plus de 40 000 exemplaires dans ses meilleures années) et se définissant lui-même comme « le journal le plus souvent lu et relu, toujours à la place d'honneur dans les salons les plus élégants⁷ ». Dans un contexte où dominent les figures tutélaires de Gluck, Beethoven, Berlioz, Wagner ou Massenet, l'opérette s'y affirme en fait solidement à trois reprises de 1905 à 1912 (n° 28, 80 et 119⁸), notamment à travers les partitions jugées alors emblématiques de Johann Strauss⁹ et Franz Lehar¹⁰ pour l'Autriche, Jacques Offenbach¹¹ et Claude Terrasse¹² pour la France, compositeurs auxquels sont consacrés divers articles. Dans les suppléments musicaux de ce périodique parisien, fort liés à l'actualité, où apparaissent trois extraits d'Offenbach¹³ et deux autres de *La Veuve joyeuse* de Franz Lehar¹⁴, Oscar Straus n'est d'ailleurs pas oublié : *Musica* offre à ses lecteurs une « Pantomime-Gavotte » de *Rêve de valse* (en avril 1910), puis l'air de la lettre du *Soldat de chocolat*, en janvier 1913. Mais c'est bien *Rêve de valse* qui lui valut la célébrité et devait demeurer le plus fameux de ses ouvrages scéniques.

Dès lors, son ami Franz Lehar (*Paganini*, 1928 ; *Le Pays du sourire*, 1932) et lui-même, demeurent sur le sol français les plus célèbres compositeurs d'opérettes autrichiennes, entourés de Léo Fall, Kalman (mort à Paris en 1953), puis Ralph Benatzky (*L'Auberge du Cheval-Blanc*, 1932), sans oublier Joseph Szulc, ce Polonais installé en France depuis 1899 dont *Flossie* (1929, avec Jean Gabin et Mireille) et *Sidonie Panache* (1930) eurent un certain succès, mais annoncent déjà une mutation esthétique en direction de tempos nouveaux ou de spectacles plus imposants.

Car, au lendemain de la guerre, plusieurs autres courants viennent contrarier l'ancienne vague viennoise. D'une part, l'opérette française signée par Henri Christiné (*Phi-Phi*, 1918 ; *Dédé*, 1921), Maurice Yvain (*Ta bouche*, 1922 ; *Là-haut*, 1923 ; *Pas sur la bouche*,

⁶⁶ Voir, par exemple, sa *Sérénade pour cordes* op. 35 (Schott, 1905 ; consultable sur imslp.org).

⁷ *Le livre d'or de Fémina, de Musica et de La vie au grand air*, Paris, Pierre Lafitte, 1903, dernière page [BnF, 4° Q 1031].

⁸ Voir la version numérisée de *Musica* sur Gallica.

⁹ *Ibid.*, n°s 20, 36, 67.

¹⁰ *Ibid.*, n° 81

¹¹ *Ibid.*, n°s 19, 34, 68.

¹² *Ibid.*, n°s 8, 27, 93. Cf. l'index-matières de ce périodique dans la *Revue internationale de musique française* (Paris-Genève), n° 17, juin 1985.

¹³ *La grande Duchesse de Gérolstein* (couplets du sabre, extr. du 1^{er} acte), *La Périchole* (lettre de la Périchole, extr. du 1^{er} acte), *Le violoneux* (ronde du violoneux), en mai 1908.

¹⁴ « Célèbre valse » pour piano, et entrée de Danilo, extr. du 1^{er} acte de *La Veuve joyeuse*, en mai 1909.

1925), Raoul Moretti (*En chemyse*, 1924 ; *Le Comte Obligado* en 1927), plus légère, volontiers bouffonne et parfois proche du music-hall ; n'oublions pas que l'Olympia avait ouvert ses portes à Paris en 1893 et accueilli très vite le cancan de La Goulue, célèbre artiste du Moulin Rouge. Mais l'opérette doit rivaliser aussi avec d'autres spectacles étrangers. Après la force violente et colorée des Ballets russes (dès 1909, notamment avec *Le Sacre du printemps* de Stravinsky en 1913), ce sont surtout les rythmes syncopés du jazz et de diverses danses à la mode qui influent sur ce répertoire venu parfois d'Outre-Atlantique (telles *No, no Nanette* de Vincent Youmans, découverte à Paris en 1926, ou *Rose-Marie* de Rodolphe Friml donnée en 1927, toutes deux au théâtre Mogador¹⁵).

A cette époque, les critiques français regrettent souvent que l'opérette viennoise, aux rythmes volontiers « ensorceleurs », demeure encore trop fidèle « aux modes de sa jeunesse »¹⁶, alors que quelques années plus tard ils affirmeront souvent même qu'« on se lasse de la valse »¹⁷, et condamneront parfois totalement ce « genre suranné »¹⁸. Ces condamnations émanent toutefois de plumes et de périodiques typiquement parisiens. L'accueil de la province française est souvent, dans ces mêmes années, beaucoup plus favorable au répertoire autrichien : à Lyon (qui vit la première française du *Soldat de chocolat*)¹⁹ comme à Nantes (lors des représentations de *La Térésina* en 1927), à Montpellier (pour *Lady Poum*) comme à Strasbourg où un critique note même dans les *Dernières nouvelles* du 9 février 1930, à propos de *Rêve de valse*, que cette œuvre « appartient à la catégorie des opérettes dont on ne se lasse pas ».

Oscar Straus est bien sensible lui-même à cette confrontation des esthétiques et tient à affirmer sa position dans un article intitulé « Pourquoi le jazz cédera la place à l'éternelle mélodie », paru dans *Le Quotidien* du 14 octobre 1928. « Je n'écris ni pour les snobs ni pour la critique, mais pour le grand public », y souligne-t-il, affirmant à cette occasion : « Je tiens la mélodie pour la chose primordiale ». Pour lui, Krenek représente (avec *Johnny spielt auf*, créé en 1927) un essai intéressant, mais aucunement un modèle à suivre. Et il conclut en soulignant que Beethoven n'est pas démodé et que « le jazz, le fox-trot et le charleston disparaîtront peu à peu comme une fièvre et passeront de mode ». Ce n'est là en fait pour lui qu'« indisposition passagère ». Mais ces déclarations ne l'empêcheront pas de céder lui-même de temps à autres à ces influences, déjà dans *Die Königin*, donnée à Berlin en 1927 et adaptée en français la même année²⁰, puis surtout dans *Mariette*, écrite à Paris pour le théâtre Edouard VII (1928, avec Pierre Fresnay et Yvonne Printemps). Mais, en dépit de ces quelques écarts,

¹⁵ Ouverte au lendemain de la guerre, cette salle s'ouvrit à de nombreux ouvrages étrangers (Ballets russes Friml, Benatzki...).

¹⁶ *Le Matin*, 9 juin 1926, à propos de *La dernière valse* d'Oscar Straus, donnée au Trianon lyrique.

¹⁷ Adolphe Boschot dans *L'Echo de Paris*, 25 mai 1936, à propos de ce même ouvrage.

¹⁸ Tel le compositeur Pierre-Octave Ferroud, dans *Paris-Soir*, 27 mai 1936.

¹⁹ Mais où *Madame Je veux* fut accueillie plus durement en 1936.

²⁰ Par Max Eddy et Jean Marietti.

l'image que les Français semblent conserver du compositeur reste bien solidement viennoise, à travers thèmes et rythmes.

Les caractéristiques dominantes

Il est certain que le cinéma ajouta beaucoup au renom d'Oscar Straus qui fut sans doute à l'époque un des compositeurs d'opérettes les mieux servis par le film. Pensons au *Smiling Lieutenant* (d'après *Rêve de valse*), réalisé par Ernst Lubitsch et produit par Paramount Pictures, avec Claudette Colbert (Franzi) et Maurice Chevalier (Max), qui devait être du reste le premier grand succès international d'opérette filmée en 1931. Là, de façon plus pénétrante encore qu'à la scène, figures féminines et épisodes amoureux envahissent l'écran, imposant aux publics les infailibles recettes du genre : « You are the most beautiful... I have ever met » (Vous êtes la plus belle... que j'aie jamais rencontrée), les inflexions du violon ensorcellent et la mélodie straussienne se redit, se chantonne pour un spectateur qui se l'approprie mieux encore dans cette nouvelle forme d'art. Qui dira alors les effets du gros plan sur les publics qui depuis peu ont découvert les effets du cinéma sonore, alors que *Rêve de valse* était entré sur la pellicule dès l'âge du cinéma muet (1929).

Ces succès ne furent certes pas étrangers aux nombreuses reprises parisiennes de cet ouvrage à la scène : en 1914 à l'Apollo, 1922 aux Folies-Dramatiques, en 1929 au Trianon-Lyrique²¹ ou en 1938 à la Gaîté-Lyrique, et surtout en 1947 comme en 1962 à Mogador avec Marcel Merks (Fonségur) et Paulette Merval (Franzi) puis, plus tard encore (en 1976), dans ce même théâtre avec Michel Philippe, suivi par Jean Claude Darcy et Odette Romagnoli²².

Vinrent encore au cinéma *La Dernière Valse* de Léo Mittler en 1934 ou *Le Soldat de Chocolat* de Roy del Ruth en 1941, sans oublier *Trois Valses*, film français de Ludwig Berger (1938) avec Yvonne Printemps et Pierre Fresnay. Puis, dans *La ronde* (1951) de Max Ophüls d'après Arthur Schnitzler, avec Simone Signoret (Léocadie, la prostituée), Danielle Darrieux (Emma Breitkopf), Daniel Gélin (Alfred) et Serge Reggiani (Franz), résonnèrent encore – pour la dernière fois à l'écran avant la disparition du compositeur en 1954 – les mélodies d'Oscar Straus.

Partout et toujours, apparaissent donc sous son nom la femme et l'amour, thèmes éternels du théâtre lyrique, inéluctables dans l'opérette et si présents dans les livrets que ce compositeur mit en musique. Loin du burlesque des *Lustigen Niebelungen* de ses débuts, la grâce de la princesse héritière de Snobie (*Rêve de valse*) s'affirme toujours davantage, et les *Trois valses* sont autant d'histoires d'amour dont on retient notamment le « Je t'aime quand même, éprise, soumise, conquise » du second volet. Et l'on n'oubliera pas non plus la très célèbre « Ronde de l'amour » du film *La Ronde* (sur des paroles de Louis Ducreux) : « C'est l'amour qui mène la ronde ». D'ailleurs, comme le

²¹ Comme le note Florian Bruyas,

²² Voir Didier Roumilhac, dans *Opérette*, n° 65.

chante Irène dans sa « Valse du destin » (*Les Trois Valses*) : « L'amour ne connaît pas de loi ».

Mais ces choix sont finalement assez ordinaires dans ce genre. Ce qui l'est beaucoup moins, ce sont ces rythmes ternaires, d'un irrésistible envoûtement – comme le reconnaissent maints de nos critiques, cette valse viennoise dans laquelle baignent tant de partitions strausiennes. Les titres mêmes invitent déjà la danse : *Rêve de valse* (1910), *La dernière valse* (1925), *Trois valses* (1937), trois partitions dont la célébrité tient d'ailleurs peut-être déjà en France à l'intitulé, si représentatif du genre. Examinons la première de celle-ci : l'ouverture affiche un Vivace à 2/4 puis un Moderato à quatre temps qui ne tardent pas à céder la place à un Andantino puis un Vivo (bientôt non troppo) à trois temps. Le premier acte contient le célèbre duo-valse de Fonségur et Moussy (« Oui, c'est une valse de Vienne, Une valse au rythme berceur ! Dont la langueur magique Vous pénètre de sa douceur ! »), le second la Valse du regret (Fonségur, « Ma femme, seule en son palais », incluant une « Valse lente ») et un mouvement de valse dans le second Finale (« Ah ! Tenez, la valse chante !... Voyez si l'on peut y résister ») ; quant à l'entracte qui conduit au troisième, c'est encore une valse (« Amour printanier ») et le troisième finale (n° 20, Hélène, Franzi, Fonségur, « Pourquoi la voir, tout est fini, du soir Où la valse m'a fait coupable ! ») est encore un Mouvement de valse lente. A côté de ces rythmes ensorceleurs, la marche nuptiale solennelle (n° 3), comme les deux autres marches de cet ouvrage (n° 9 et 12a) ou la gavotte²³ (Pantomime, n° 19) n'ont guère suscité l'enthousiasme de nos critiques. Ceux-ci soulignent d'ailleurs rarement aussi la veine humoristique ou satirique des librettistes de Straus (duo-bouffe entre Franzi et Lothar ou Danse comique du deuxième acte). Elle leur paraît sans nul doute plus secondaire ou trop ordinaire dans ce genre.

L'écho contemporain

La réception contemporaine ressemble-t-elle à celle de l'époque de la création ? Pour le vérifier, nous allons nous fonder sur deux statistiques – présentes dans les tableaux ci-dessous – que le recours à la presse de ces dernières décennies nous permettra de commenter en rapport avec leur contexte musical.

Il est certain que la relation musicale franco-autrichienne actuelle demeure dominée par Mozart²⁴, le festival de Salzbourg (bientôt centenaire puisqu'il fut créé en 1920) ou le concert du Nouvel an (né en 1939) qui a précisément contribué à asseoir la réputation de la famille Strauss²⁵. Quant à l'opérette viennoise, on pourra effectivement comparer sa place dans les choix de la radiodiffusion française du troisième quart du

²³ Rappelons que ce rythme était fort à la mode en France depuis la fin du XIX^e siècle. Voir, entre autres Eugène Giraudet, *Traité de la danse* [...], Paris, chez l'auteur, 1900.

²⁴ Nous l'avons souligné récemment dans l'article intitulé « Mozart dans l'imaginaire musical français », dans *Mozart aujourd'hui*, dir. Brigitte Van Wymersch, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2006, p. 289-310.

²⁵ Notamment à travers les immuables bis de ce Concert : *Le beau Danube bleu* de Johann Strauss fils et la *Marche de Radetsky* de Johann Strauss père.

XX^e siècle et celle de nos théâtres lyriques à la fin des années 1990. Que nous apprend cette comparaison ?

Les compositeurs nés en France l'emportent dans les deux cas : Offenbach avant tout, mais aussi Lecocq, Audran, Hervé, Terrasse... dans les cinquante et soixante. Rien d'étonnant, en fonction du cahier des charges et au sortir d'une guerre franco-allemande. C'est ce qui permet de constater qu'aujourd'hui ce même répertoire n'est plus guère présent dans nos salles : six fois moins qu'Offenbach et trois fois moins que Francis Lopez pour les années considérées.

**Principaux compositeurs d'opérettes
enregistrés par la Radiodiffusion nationale de 1946 à 1974**
d'après *Le Théâtre lyrique français, 1945-1985*,
Paris, Champion, 1987, p. 22-36

Compositeurs	Nombre d'enregistrements	Nombre d'ouvrages différents*
Offenbach	123	43
Lecocq	69	25
Messenger	56	17
Audran	42	11
Hervé	27	14
Terrasse	25	11
Lehar	24	10
Yvain	21	8
Delibes	20	8
Hahn	20	7
Christiné	17	7
Missa	17	9
Beydts	15	3
Strauss, J.	15	6
Fourdrain	13	8
Planquette	12	6
Straus, O.	12	6
Kalman	11	4
Thiriet	11	4
Ganne	10	4
Goublier	10	4
Varney	9	3
Fall	3	2
Suppé	3	1
Szuc	3	0
Lopez	1	1
Milloecker	1	1

* Tous ne sont cependant pas des opérettes

En revanche, l'opérette autrichienne maintient bien toujours Franz Lehar en tête, devant Johann Strauss fils, Oscar Straus et Kalman dans les deux cas.

**Principaux compositeurs d'opérettes
et leurs programmations dans les théâtres français**
(cinq saisons, 1995-2000, d'après les suppléments de *Diapason*)

- 63 - Offenbach : 14 (1995-1996), 11 (1996-1997), 15 (1997-1998), 10 (1997-1998), 13 (1999-2000)
- 30 - Lopez : 6 (1995-1996), 9 (1996-1997), 5 (1997-1998), 4 (1998-1999), 6 (1999-2000)
- 26 - Lehar : 8 (1995-1996), 4 (1996-1997), 8 (1997-1998), 4 (1998-1999), 4 (1999-2000)
- 16 - Strauss (Johann fils) : 4 (1995-1996), 5 (1996-1997), 3 (1997-1998), 1 (1998-1999), 3 (1999-2000)
- 11 - Christiné : 2 (1995-1996), 5 (1996-1997), 4 (1998-1999)
- 11 - Lecocq : 1 (1995-1996), 3 (1997-1998), 4 (1998-1999), 3 (1999-2000)
- 10 - Messager : 1 (1995-1996), 3 (1997-1998), 6 (1999-2000)
- 9 - Hahn : 1 (1995-1996), 6 (1996-1997), 1 (1997-1998), 1 (1999-2000)
- 8 - Benatzky : 1 (1996-1997), 1 (1997-1998), 5 (1998-1999), 1 (1999-2000)
- 8 - Scotto : 2 (1995-1996), 1 (1996-1997), 1 (1997-1998), 2 (1998-1999), 2 (1999-2000)
- 5 - Kalman : 1 (1996-1997), 3 (1997-1998), 1 (1999-2000)
- 5 - Straus (Oscar) : 1 (1997-1998), 2 (1998-1999), 2 (1999-2000)**
- 5 - Varney : 1 (1996-1997), 1 (1998-1999), 3 (1999-2000)
- 4 - Ganne : 2 (1995-1996), 2 (1997-1998)
- 3 - Audran : 2 (1998-1999), 1 (1999-2000)
- 3 - Hervé : 2 (1995-1996), 1 (1999-2000)
- 3 - Ledru : 2 (1995-1996), 1 (1999-2000)
- 3 - Yvain : 2 (1997-1998), 1 (1999-2000)
- 2 - Abraham : 1 (1996-1997), 1 (1998-1999)
- 2 - Planquette : 1 (1995-1996), 1 (1996-1997)
- 2 - Youmans : 1 (1996-1997), 1 (1999-2000)
- 1 - Maillart : 1 (1997-1998)
- 1 - Sullivan : 1 (1995-1996)
- 1 - Terrasse : 1 (1999-2000)