

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES. — Ballets russes : *Les Imaginaires*, ballet en deux tableaux de David Lichine ; musique de Georges Auric ; décors et costumes du comte Etienne de Beaumont.

OPERA-COMIQUE et OPERETTE.

Les avant-premières avaient annoncé un « ballet géométrique » dont les personnages étaient un Triangle, une Circonférence et un Polygone ! Alors, que voulez-vous, l'imagination allant son train, on supposait, on entrevoyait un spectacle très beau inspiré par la poésie des Nombres, régi par l'harmonie des Lois, une sorte d'apothéose de la Logique, une féerie immatérielle et incolore de lignes et de surfaces, ponctuée par une musique aux contours rationnels, au rythme inflexible, avec des éclairages tour à tour hésitants comme des hypothèses, gradués comme des déductions, éclatants comme l'évidence...

Mais on n'a rien vu de tout cela. Voici ce qu'on a vu (je cite textuellement le programme) :

« Une Chambre grise, un tableau noir sur lequel le Polygone, la Circonférence et le Triangle sont dessinés. La Craie et son esprit vont les animer tour à tour. Donnés à la vie, ils en prennent les passions ; roman entre la charmante Circonférence et le beau Triangle ; jalousie du Polygone, qui, ivre de passion, implore l'Eponge et son méchant esprit d'effacer le Triangle pour lui permettre de séduire la Circonférence.

» Le Triangle effacé, la Circonférence supplie la Craie et la Main qui l'anime de recréer le Triangle. Elle l'exauce mais l'esprit de l'Eponge, pour se venger, le défigure par un masque. La

panique saisit tout le peuple algébrique (*sic*) point et lettre. Ils se poursuivent ; le Tableau s'écroule, les écrasant et assurant le triomphe de l'Eponge. » La lecture de ces lignes a tout de suite ramené les esprits à des conceptions moins ambitieuses et l'on s'est résigné à ne voir qu'un petit ballet comme tant d'autres, un petit ballet à trois personnages, deux amoureux et un jaloux, entourés de quelques comparses. C'est là, en effet, tout ce que M. David Lichine a imaginé. Seulement, au lieu d'appeler les personnages Lucette, Alain et Gros-Jeannot, il les a baptisés la Circonférence, le Triangle et le Polygone, et c'est en cela, en cela uniquement que réside toute la « géométrie » de cette banale historiette dont l'auteur pourrait fort bien faire, en changeant les noms, un ballet chimique, intitulé par exemple *Les Sulfates*, et où l'on verrait la Magnésie rendre jaloux le Fer en flirtant avec le Cuivre, ou bien encore un ballet anatomique, botanique ou astronomique, au choix. Il n'aurait même pas besoin de modifier sa chorégraphie ; car on ne voit dans aucun des pas, des gestes ou des ensembles qu'il a réglés — et fort bien réglés — quoi que ce soit qui éveille la moindre idée géométrique.

On peut faire le même reproche aux costumes de M. le comte Etienne de Beaumont. Sans avoir rien de bien nouveau, ils sont fort gracieux et d'un coloris séduisant ; mais, à part un triangle noir dessiné sur le costume blanc de M. Lichine, on n'y constate aucune velléité d'adaptation au sujet ni aux personnages. Il se peut, d'ailleurs, que ce soit précisément là le fin du fin, car n'oublions pas que l'Ironie est la Muse du « modernisme » dont M. de Beaumont est l'un des plus distingués adeptes.

M. Georges Auric est, lui aussi, un partisan de l'Ironie. Il l'a prouvé dans maintes pages de ses œuvres, souvent avec finesse et parfois aussi avec quelque lourdeur, comme dans l'Ouverture du *Mariage de Le Trouhadec*, où sa parodie de *Don Juan* apparaît comme un « à la manière » de M. Betove plutôt que de Mozart. Malheureusement, la réputation d'ironiste a des dangers et il arrive qu'en lisant certains ouvrages de M. Auric on taxe d'ironiques des pages parfaitement sincères, mais d'une facture si bizarre et, pour dire le mot, si maladroite qu'on est tenté d'y voir une intention de raillerie, même quand l'opportunité en apparaît douteuse. C'est ce qui m'est arrivé personnellement avec ses Romances composées sur des vers de Mme Desbordes-Valmore et d'autres mélodies de lui, et c'est ce qui se produit chaque fois qu'il aborde le domaine du sentiment ou celui de l'élégance, où son style fait tache. On ne peut pas tout avoir. M. Auric, on le dit et je veux bien le croire, a des dons nombreux et précieux. Mais — pourquoi se gêner avec lui alors qu'on se gêne si peu avec des maîtres illustres ? — il n'a pas celui du style. Son écriture est laborieuse, empêtrée, incorrecte (oh ! l'on discerne très bien, croyez-le, ce qui est voulu de ce qui ne l'est pas) ; le manque d'« humanité » y est flagrant. Ce n'est pas ainsi qu'écrit un homme possédant, à fond la connaissance de l'harmonie et le maniement du contrepoint. Sans doute, M. Auric, harcelé très jeune par une sève puissante, a-t-il abandonné trop tôt ces études auxquelles les plus grands génies sont astreints ; cela se voit, cela se sent à chaque page. Ses trouvailles heureuses, son incontestable dynamisme et je ne sais quoi de naïf et de fruste qu'il a dans l'invention mélodique peuvent,

à cet égard (surtout sous les doigts d'un pianiste éblouissant tel que lui), faire illusion devant des gens « intelligents » et peu musiciens. Mais tout le monde n'a pas la chance de pouvoir juger la musique de façon superficielle et, pour qui sait vraiment l'écouter et la lire, M. Auric, s'il faut employer une expression exécrée des amateurs, manque de *métier* et doit faire encore beaucoup de progrès en matière de technique et de goût pour justifier l'admiration dont il est entouré.

La partition des *Imaginaires* ne peut que confirmer cette opinion. On n'y trouve ni cette verve rude qui animait si joyeusement *Les Matelots*, ni même cette fausse candeur assez gracieuse qui plaisait dans *La Pastorale* et à laquelle la gaucherie propre à l'auteur ajoutait une sorte d'attrait. Dans *Les Imaginaires*, on est réduit par M. Auric à la portion congrue. De-ci de-là, quelques mesures qui semblent indiquer un départ et auxquelles on s'accroche, mais qui s'arrêtent soudain pour faire place à des hésitations d'où émerge un nouvel espoir, bientôt déçu à nouveau ; des tonalités flottantes, une orchestration où il semble parfois que le copiste ait oublié des mesures... A un moment donné, on entend quelque chose d'assez agréable, un rythme ternaire et berceur, un dessin caressant auquel on voudrait se complaire ; mais on en est empêché par les basses, car ce sont des basses à la Berlioz, de ces basses que la plume tâtonne, essaye, puis abandonne, sans jamais trouver celle qu'il faudrait. Et c'est là précisément un de ces cas où certaines personnes croient reconnaître la fameuse Ironie, c'est-à-dire la volonté de contrecarrer une émotion ou un plaisir indignes de l'esprit « moderne ». Libre à elles d'en juger ainsi : je vois, moi, dans cette

mélodie charmeuse gâtée par de mauvaises basses, comme dans bien d'autres passages, les signes irrécusables d'une technique insuffisante à laquelle il n'est jamais trop tard pour remédier.

Qu'on me pardonne une franchise dont le crédit de M. Auric ne souffrira nullement et dont le seul résultat sera de me faire baisser encore dans l'estime de ses admirateurs. Je le déplore ; mais je suis ici pour dire loyalement et courtoisement ce que je pense, surtout quand il s'agit d'un artiste aussi marquant que celui dont je viens de parler.

Un conflit récent a soulevé la question de savoir s'il fallait ou non représenter des opérettes sur la scène de l'Opéra-Comique.

Qu'il me soit permis de donner humblement mon avis sur ce sujet.

Et d'abord, qu'est-ce qu'une opérette ? La réponse tient tout entière dans ces lignes de Saint-Saëns : « L'opérette est une fille de l'Opéra-Comique, une fille qui a mal tourné. » Disons donc que l'opérette est un opéra-comique plus léger comme sujet et comme musique et dans lequel on admet plus de laisser-aller dans le ton, plus de fantaisie et, pour tout dire, plus de débraillé.

Mais on peut dire aussi, en tenant compte de cas particuliers, et pourtant assez fréquents pour faire loi, que beaucoup d'opéras-comiques, j'entends de ceux qui firent la gloire du genre, étaient déjà, en somme, de grandes opérettes auxquelles il ne manquait, pour répondre absolument à ce que nous entendons aujourd'hui par ce mot, qu'un peu plus de liberté dans le dialogue et un peu plus de bouffonnerie dans la musique. Seulement, c'étaient des opérettes comportant une execu-

tion difficile au point de vue vocal et qui avaient pour interprètes des chanteurs de premier ordre, comme il y en avait à foison à l'époque où elles furent composées. Qu'est-ce donc que *Le Domino noir*, que *Le Pré-aux-Clercs*, que *Fra Diavolo*, avec son Mylord ridicule et ses brigands clownesques, qu'est-ce donc que *Le Caïd* avec son tambour-major, son eunuque, sa fleuriste et son ténor marseillais, qu'est-ce donc que *Si j'étais roi*, *Les Diamants de la Couronne*, *Les Dragons de Villars*, sinon des opérettes prestes et brillantes, agrémentées de finales joyeux ?

Trouvez-vous que le livret des charmantes *Gloches de Corneville* diffère beaucoup de celui de *La Dame blanche* ; que *La Fille de Madame Angot*, ce chef-d'œuvre d'une qualité musicale si mystérieuse, déparerait le répertoire de l'Opéra-Comique ; que *Véronique*, ou *La Fauvette du Temple*, ou *Monsieur Beaucaire* n'y feraient pas bonne figure, et ne préférez-vous pas cent fois la partition de *La Fille du tambour-major* à celle de *La Fille du régiment* ?

En vérité, la ligne de démarcation est bien difficile à situer et, pour ma part, j'estime que nombre d'opérettes où s'entremêlent le sentiment et la gaieté, le comique et l'émotion, seraient pour le moins aussi bien à leur place à l'Opéra-Comique, le théâtre de demi-caractère par excellence, que des ouvrages franchement dramatiques tels que *Carmen*, *Werther*, *Le Roi d'Ys*, *Manon*, *Le Chemineau* et *La Tosca*, surtout à l'heure actuelle où il n'y a plus guère de théâtres qui puissent assurer aux belles, aux vraies opérettes françaises, la vie et le prestige dont l'envahissement des opérettes étrangères les a insolemment frustrées.

Reynaldo Hahn.