

TRIANON - LYRIQUE :

Reprise du

«Comte de Luxembourg»

Les reprises se suivent et ne se ressemblent pas. Celle de *Madame Favart* a paru opportune et bien présentée ; celle du *Comte de Luxembourg* ne semblait pas indispensable, et si, comme j'en suis persuadé, elle a fait l'objet de soins attentifs, le résultat n'a pas pleinement répondu à l'effort. D'ailleurs, est-ce bien une reprise ? Le *Comte de Luxembourg* n'ayant jamais, que je sache, vraiment quitté l'affiche du Trianon-Lyrique, était-il bien nécessaire de « monter » à nouveau cette opérette et d'en faire une présentation spéciale ? On le comprendrait s'il s'agissait d'un de ces chefs-d'œuvre usagés que d'innombrables représentations ont fini par rendre méconnaissables et auxquels il convient, par une mise au point scrupuleuse, de restituer leur véritable aspect et leur fraîcheur première. Mais tel n'est pas le cas du *Comte de Luxembourg*, qui tient très exactement chez nous la place à laquelle il a droit, c'est-à-dire une place tout à fait secondaire dans le répertoire viennois, et qui trouve par-ci par-là, un peu partout, l'interprétation qu'il mérite.

Et, mon Dieu, c'est très bien ainsi. Car, il faut bien le dire, *Le Comte de Luxembourg*, ce n'est pas fameux !

Quand il fut donné à Paris pour la première fois, il fit assez bonne figure. On était moins blasé alors sur ce genre d'opérettes viennoises, si différent de celui de Johann Strauss et qu'on ne connaissait guère encore que par *La Veuve Joyeuse*. La distribution, avec Galipaux, Henry Defreyn, Brigitte Régent et une équipe bien stylée, était brillante ; Robert de Flers et Gaston de Caillavet étaient présents pour veiller à ce que leur « adaptation » conservât un semblant de tenue et à ce que leur texte, un peu trop complaisamment improvisé, sans doute, mais où se glissaient çà et là quelque jolis traits, ne fût pas alourdi par des effets vulgaires ; l'exécution musicale était dirigée avec brio par le chef d'orchestre Celansky et la mise en scène fut jugée somptueuse. Tout cela força le succès qui, bien exploité, s'affermirait et prit un caractère durable. Et puis, il y avait ces motifs de valse, dont nous sommes maintenant saturés et qui étaient alors dans leur nouveauté.

Les conditions ne sont plus les mêmes aujourd'hui et nous avons eu, vendredi dernier, l'impression d'un livret suranné, d'une musique morcelée et vague aux traits défraîchis. Evidemment, les valse, sont toujours là et surtout la valse, la valse du *Comte de Luxembourg* ! Elle est là plus que jamais, la valse ! Car tout le reste s'étant effacé, effrité, on ne remarque plus que la valse, même quand ce n'est pas elle qu'on chante, tant elle a déteint sur les autres valse qui l'environnent et sur tout le reste de la partition.

J'adore les valse. Que de fois, au

cours des années qui viennent de s'écouler, j'ai pesté contre l'abandon où l'on reléguait, au profit de ces affreuses danses binaires qui adhèrent au plancher par les deux pieds et qui interdisent toute liberté, tout essor aux danseurs, la valse tournoyante et ardente ou calme et rêveuse, mais toujours légère et poétique (à cause de son troisième temps faible), et qui est la vraie danse de l'amour ! Elle commence, heureusement, à reprendre droit de cité. Tout d'abord, usurpant audacieusement le nom de *boston*, elle fit il y a quelques années une tentative timide ; puis, sous l'aspect canaille de l'ignoble java et enfin, à la faveur des reconstitutions « 1900 » et des robes longues (réputées grotesques hier encore), la valse s'est enhardie et bientôt elle aura reconquis son rang légitime. Grâce à elle les bals ne seront plus des réjouissances de pingouins où l'on voit des êtres humains sautiller ventre à ventre d'abord sur un pied, puis sur l'autre, ou bien se traîner d'un air morne sans perdre contact avec le sol, puis s'immobiliser brusquement en des arrêts figés qu'on croirait provoqués par des inquiétudes stomacales. Sous le nom de Fox-trot, de One-Step et même de « Blues », voilà vingt ans qu'on danse la polka, — une polka tantôt rapide et martelée, tantôt apathique et glissante, tantôt même lente et équivoque et tantôt plus lente encore, compassée et comme protocolaire, mais toujours la polka, la vieille polka bourgeoise, positive, pesamment matérielle, avec ses deux temps également forts qui, deux fois par mesure, vous ramènent sur la terre, vous refourrent le nez dans la réalité, vous disent : « Non, tu ne t'envoleras pas, tu ne rêveras pas, tu n'aïmeras pas, tu ne pleureras pas ; je veux bien que tu danses un peu, en riant d'un air bête, mais tu rentreras

ensuite te coucher pour pouvoir aller demain matin à ton bureau. »

C'est avec cette danse-là, distorse, dérythmée, disloquée, travestie, camouflée, parée, diaprée, tour à tour chargée de tonitruances aveuglantes, ponctuée d'accents burlesques ou enveloppée de sonorités ensorceleuses, c'est avec la vieille polka des familles et des lurons lourdauds qu'on a composé la volupté dansante d'après-guerre, je dis bien d'après-guerre, car la gracieuse Habanera, appelée, avant la guerre, Tango, ne ressemblait en rien à l'arpentage funèbre auquel on donne à présent ce nom : elle était souple de rythme et de contours, elle avait un second temps inaccentué, demi-fort tout au plus, elle permettait au corps une ondulation discrète et comme des vellités d'élan, ce qui l'apparentait à la valse, non à la valse vive, mais au boston, au vrai, à celui d'autrefois.

Tout cela revient à dire que je suis un adorateur de la Valse et de sa divine cadence, qu'une jolie valse me berce, me charme ou m'enivre, qu'une belle valse me transporte et que je ne me plains jamais qu'il y ait des valse dans une opérette. Mais quand il n'y a que des valse, quand, les autres formules rythmiques étant réservées aux personnages auxiliaires et aux épisodes comiques, les deux héros, les amants, ne peuvent s'exprimer qu'en chantant des valse et quand une de ces valse, élue entre toutes pour son « sex-appeal » particulier, est ressassée sans merci à tout bout de champ et sous n'importe quel prétexte, il y a de quoi devenir enragé.

Cela dit, on ne peut nier que la valse du *Comte de Luxembourg* ne soit vraiment très « trouvée », avec sa ligne paisible et sinieuse qui s'élève peu à

peu et ses huit mesures supplémentaires qui prolongent la suspension mélodique et retardent la résolution définitive du motif. Venues d'elles-mêmes ou rajoutées après coup, rencontrées au hasard de l'improvisation ou voulues par la plume, ces huit mesures et l'harmonisation qui les soutient suffisaient à démontrer, si l'on n'en avait eu bien d'autres preuves, que M. Lehar était un vrai musicien. Par la suite, ses dons incontestables se sont manifestés en de nombreux ouvrages et sa célébrité d'alors est presque devenue la gloire. Oserons-nous dire qu'au cours de ce développement et de cette ascension, son talent s'est affiné ? *Au Pays du Sourire* et *Frasquita* nous font hésiter à le déclarer.

Quoi qu'il en soit, le Trianon-Lyrique, tout en continuant à jouer *Le Comte de Luxembourg*, aurait peut-être pu réserver les honneurs d'une « reprise » à une opérette française injustement délaissée. Il n'en manque pas, et je me garderai bien d'en faire l'énumération. Mais comment ne pas citer, entre autres, *La Fauvette du Temple* de *Messenger*, la *Fanfreluche* de *Serpette*, *Le Petit Duc* ou *Les Cent Vierges* de *Lecocq*, pour ne pas parler de *Geneviève de Brabant*, de *La Diva* ou de bien d'autres œuvres d'Offenbach relativement faciles à distribuer ? Mais s'il fallait absolument donner une opérette viennoise (puisqu'il paraît que le public ne peut s'en passer), ne devait-on pas songer à Johann Strauss qui a composé *La Reine Indigo* et *La Guerre joyeuse*, à Franz von Suppé, l'auteur de *Fatinizza*, ou même à Millöcker et à son *Etudiant pauvre* ? Tout cela est-il trop vieux ? Alors pourquoi ne pas reprendre le charmant *Soldat de chocolat* de M. Oscar Strauss ou révéler aux Parisiens le *Zigeunerprimas* de M. Kalman,

si débordant de verve et de sentimentalité viennoises.

Pour en finir avec *Le Comte de Luxembourg*, il convient d'adresser des compliments à Mlle Janine Guise pour sa beauté, sa voix agréable, son jeu sympathique, et à M. Max Marrio, qui, non sans quelques outrances superflues, donne au personnage de Basil un relief assez curieux grâce à la trépidation inlassable dont il l'anime et qui finit par devenir hallucinante. On voudrait adresser des éloges à M. Jean Monet, qui a si souvent donné des preuves de fantaisie et de talent, et je ne doute pas qu'il ne nous en donne bientôt l'occasion ; cette fois, c'est vraiment bien difficile ; sa perpétuelle recherche de l'effet, l'impossibilité qu'il semble éprouver à donner la moindre réplique, à prononcer le moindre mot sans s'efforcer d'être drôle finissent par décourager la meilleure volonté. Mlle Simone Masson danse avec agrément et M. Saimprey, qui est bien plus chanteur que comédien, paraît malheureusement dans un rôle où il n'a rien à chanter. Quant à M. Mazzanti, sa voix a évolué d'une façon dont il est, j'en suis certain, tout à fait ravi, car les barytons sont toujours enchantés quand ils croient qu'ils deviennent ténors, même si c'est en chantant exclusivement du nez, comme c'est ici le cas, et si cette transformation les prive de ce timbre émotif du médium qui devrait faire l'objet de tous leurs soins. J'ajoute que M. Mazzanti est fort applaudi. Profitons de ce bruit joyeux qui l'assourdit pour dire, sans qu'il l'entende, qu'il joue aussi, maintenant, tout à fait en ténor.

M. Bervilly dirige avec conscience l'excellent petit orchestre du Trianon, qu'on voudrait décidément un peu moins petit.