

persuadé cependant qu'il n'empêchera aucune infidélité.

Les deux actes gais qui sont destinés à remettre un peu les esprits et à dissiper les vapeurs sont moins réussis qu'on n'eût pu le souhaiter; peut-être avions-nous été trop secoués pour prendre plaisir à des pièces ironiques ou légères.

Pierre D'OUVRAY.

Au Théâtre des Mathurins, très bonne reprise de *Bebel et Quinquin*, opérette moderne sur un sujet ancien.

M. Bastia, qui est l'auteur du livret, a traité sans le moindre respect nos grands parents Adam et Ève, ainsi que leurs rejetons Caïn, Abel et les autres; car, pour que le monde se peuple, il a bien fallu que Caïn eût des frères et des sœurs qui convolèrent entre eux, puis que leurs enfants, cousins germains, s'unissent à leur tour: mon Dieu! que les problèmes sociaux sont difficiles à résoudre, alors qu'on les veut trop simplifier: la Genèse en est un exemple; mais cela n'a point gêné la fantaisie de M. Bastia, qui a arrangé tout cela avec une maestria olympienne et quelque peu païenne.

La musique de M. Chantrier est gaie, elle n'a rien de primitif; elle a retrouvé le succès qu'elle avait connu au Perchoir, où la pièce fut créée.

SAISON OLYMPIQUE

du Théâtre des Champs-Élysées

Ballets russes.

On sait combien, depuis le temps déjà lointain de leur première apparition, les Ballets russes ont évolué. Ils auraient même perdu tout caractère autochtone si M. Stravinsky n'avait continué à leur réserver la création de la plupart de ses œuvres.

Ce sont exclusivement, cette année, des compositeurs français qui ont écrit la musique des ballets nouveaux donnés au cours de la saison.

Il convient de considérer à part *l'Éducation manquée* de Chabrier, qui n'est pas une œuvre chorégraphique, mais un opéra-comique, d'ailleurs assez médiocre. Sa présence au programme a surpris un public venu à grands frais pour un spectacle de danse et qui a accueilli l'ouvrage sans courtoisie. *L'Éducation manquée*, qui a déjà été représentée, notamment au Vieux-Colombier pendant la guerre, par les soins de M^{me} Bathori, n'a jamais connu le succès. Le bon Chabrier n'y témoigne pas de son ordinaire truculence, et, bien qu'interprété remarquablement par M^{lles} Vix, Ferraris et M. Vigneau, cet opéra-comique à trois personnages apparaissait comme perdu dans le vaste cadre des Champs-Élysées. Le dialogue se trouvait remplacé par des récitatifs, que M. Darius Milhaud avait établis avec soin.

Une autre œuvre — de danse, cette fois — a été accueillie non plus avec hostilité, mais avec une indifférence justifiée. Il s'agit, paraît-il, d'un ballet inédit de Monteclair, présenté sous le titre: *les Tentations de la Bergère* ou *l'Amour vainqueur*. La musique et la chorégraphie de cette pastorale dans le goût de la fin du xvii^e siècle ont paru bien désuètes. On a peu goûté l'apparition inattendue d'un Roi-Soleil rayonnant de jeunesse, bien que la musique de Monteclair doive se situer à une époque où Louis XIV avait largement dépassé la maturité, ce qui n'aurait eu d'ailleurs aucune importance si danse et musique ne s'étaient pas, d'autre part, affirmées aussi parfaitement quelconques.

Les trois autres ballets nouveaux présentés par M. de Diaghilew sont: *les Biches* de M. Francis Poulenc, *les Fâcheux* de M. Georges Auric et *le Train Bleu* de M. Darius Milhaud. Ces trois jeunes musiciens font, avec M. Arthur Honegger et M^{lle} Germaine Tailleferre, partie du groupe dit des « Six », dont s'est détaché en fait depuis quelque temps M. Durey, mais dont semble par contre se rapprocher M. Roland-Manuel.

Ce groupe, formé moins en vue de la poursuite d'un même idéal que conformément au principe moderne, industriel en quelque sorte, de l'association des efforts pour la poursuite en commun d'un but positif, est exalté par les uns comme représentant seul tout l'avenir de la musique française et considéré par les autres comme un petit cénacle de farceurs ambitieux dont les audaces tapageuses méritent, au nom de l'art pur, la réprobation la plus vive. Il est cependant une qualité qu'on ne peut lui contester et qui explique bien des choses: c'est la jeunesse, avec son enthousiasme, avec sa soif d'innovation, avec sa volonté d'affirmer, fût-ce prématurément, une personnalité, avec son nécessaire excès de confiance en soi et aussi son ingratitude irrévérencieuse à l'égard des devanciers immédiats, même les plus illustres.

Or, beaucoup d'hommes s'irritent, lorsqu'ils arrivent à l'âge mûr, de ce zèle iconoclaste; beaucoup s'insurgent contre cette tendance qu'ils considèrent comme impertinente, contre ce qu'ils regardent comme la profanation d'un idéal dont ils sont légitimement fiers. Conflit éternel entre ce qui est et ce qui veut être; réaction toute naturelle de ceux qui ne peuvent se résoudre à prendre à leur compte l'héroïque parole d'Henri Becque: « Hardi, les jeunes! passez-nous sur le corps! »

Beaucoup d'autres, incapables de réflexion, mais avant tout soucieux de paraître « à la page », sont prêts à encourager toutes les extravagances. Ceux-là crient au miracle et n'exigent rien moins que l'admiration enthousiaste, aveugle, intégrale. De sorte que quiconque, faisant abstraction de ses goûts personnels, s'efforce de démêler impartialement ce qui, même dans les pires outrances, doit être retenu comme élément dont un jour l'art pourra se trouver enrichi, s'expose au double anathème de ceux qui ne veulent pas comprendre et de ceux qui affectent de n'aimer que ce qu'ils ne comprennent pas.

Logiquement, donc, les jeunes musiciens affirment une hostilité violente à l'égard des esthétiques d'hier, de celles qui ont fait la gloire de Debussy, de Fauré et surtout de Wagner; d'où, par esprit de réaction, leur tendresse imprévue pour les formules d'avant-hier, par exemple celles de Gounod, de Verdi, dont la génération précédente s'était peu à peu détachée, et leur affinité à l'égard de maîtres beaucoup plus anciens encore, et par lesquels ils se retrempe aux origines mêmes de l'art moderne, tels que Bach ou Scarlatti.

Mais à cette influence assez lointaine s'en superposent d'autres, plus impérieuses, plus actuelles, et avant tout celle d'Igor Stravinsky, la personnalité la plus forte qui se soit affirmée depuis Wagner par son sens de la force dynamique du rythme, par les extraordinaires ressources que recèle son instrumentation et surtout par cette conception impersonnelle de la musique aboutissant à en éliminer presque tout l'élément émotionnel, qui paraissait en faire cependant la principale raison d'être. Cette tendance anti-romantique au premier chef, ce retour à une sorte de néo-classicisme

dont M. Stravinsky n'a pas le monopole, se manifeste, qu'on le réproûve ou qu'on le loue, dans tous les pays et dans tous les arts. Que cette conception représente, comme certains le croient, le germe de l'art de demain, ou qu'elle soit, comme beaucoup le prétendent, le signe d'une décadence définitive, elle existe et s'affirme de plus en plus; or, on ne supprime pas un fait en l'ignorant de parti pris, et il est vain de pratiquer à son égard la politique de l'autruche.

A vrai dire, une autre influence, moins heureuse, agit encore puissamment sur nos jeunes musiciens : c'est celle de M. Erik Satie, chez lequel se mêle à une intuition réelle un étalage d'esprit abscons, une affectation de jeunesse de pensée qui confine aisément à la puérité; tendances propres à exaspérer à l'excès, chez ses adeptes, leur sens déjà vif de l'ironie, comme si la musique n'était pas tout de même une chose qui mérite le plus souvent d'être prise au sérieux.

Ces éléments se retrouvent, à des degrés divers et sous des formes différentes, dans les trois œuvres qui nous occupent. Un trait les caractérise : l'incohérence ou l'insignifiance voulues du sujet. Ce décousu est, pour *les Biches*, une habileté nécessaire, en vue d'estomper la perversité raffinée du scénario et d'évoquer simplement une atmosphère d'un modernisme aigu. L'honnêteté presque candide qui transparait dans la musique de M. Francis Poulenc fait avec le sujet un piquant contraste; et cependant cette musique semble avoir été conçue exclusivement pour la chorégraphie. Franche et riche de rythmes, nette de structure, elle s'identifie, par sa carrure, avec le développement d'ailleurs très libre et très ingénieux de la danse, en évitant même le vagabondage tonal. Puis, tout à coup, apparaissent inopinément quelques agrégations d'autant plus agressivement grinçantes qu'elles sont confiées à des groupes d'instruments employés par familles, et notamment aux cuivres; sorte de coup de chapeau déférent au Stravinsky de *Pulcinella* (ah! qui donc pourra jamais dire combien ce Polichinelle aura eu d'enfants?). En somme, une partition très claire, très franche, qui puise sa substance au fond même du folklore français et qui se serait accommodée des moyens les plus simples, si M. Poulenc ne s'en était trouvé quelque peu empêché par une discipline de groupe.

Assez différents sont *les Fâcheux*. Sur le sujet moliéresque, M. Georges Auric a écrit une sorte de poème symphonique en employant une langue musicale extrêmement moderne, le plus souvent polytonale, mais dont un orchestre, reposant avant tout sur les cordes, atténue habilement l'âpreté. Le développement musical se préoccupe assez médiocrement de l'action chorégraphique; des recherches abondent, auxquelles ne peut manquer de s'intéresser l'oreille que ne rebute pas ce fourmillement de petits thèmes, sans lien tonal bien accusé entre eux.

Quant au *Train Bleu*, c'est une opérette sans paroles, une sorte de schéma imaginé par M. Cocteau, évoquant diverses scènes de baigneurs sur la plage de Deauville. M. Darius Milhaud l'a résolument traitée en opérette moderne, cherchant moins à rappeler Offenbach que Maurice Yvain, sans cependant se rapprocher du dancing. La plupart de ses thèmes sont d'une vulgarité voulue, leur harmonisation est d'une platitude systématique, et l'instrumentation ne poursuit d'autre but que d'accentuer l'intention d'ironie caricaturale. Bien que le musicien se trahisse dans la fugue finale, beaucoup

seront tout déconcertés de trouver une pareille suite de morceaux sous la signature de cet éminent polytoniste.

Telles sont, en quelques mots, les traits caractéristiques de chacune de ces trois œuvres. On peut prétendre qu'aucune d'elles ne révèle encore avec éclat une personnalité de premier plan, qu'elles trahissent toutes, par contre, la dépendance d'influences décisives, comme, de tous temps, les plus grands musiciens ont toujours commencé par en subir et dont on ne peut songer sérieusement à faire grief à des artistes encore au printemps de leur carrière. L'essentiel est qu'on puisse démêler en chacun d'eux assez de qualités et de dons pour penser que leur personnalité a de sérieuses chances de s'épanouir. Or, on ne peut nier l'ingéniosité, l'esprit, le sens rythmique de M. Poulenc, ni la subtilité avisée de M. Auric, ni l'étonnante souplesse, l'extraordinaire facilité de M. Darius Milhaud, qui prendront plus de prix encore quand ce musicien s'imposera une judicieuse sévérité dans le choix de ses idées, où le meilleur a toujours voisiné avec le pire.

Dès lors, pourquoi faire à ces artistes un procès de tendance en leur reprochant d'être de leur temps, de rechercher, avec tant d'autres, des moyens matériels appropriés à la sensibilité particulière de leur époque, sous prétexte que cette sensibilité ne répond pas absolument à la nôtre? Pourquoi regretter que ces jeunes gens ne soient pas nés à la vie musicale avec des idées de vieux, au lieu de leur souhaiter au contraire de savoir, quand ils seront vieux, conserver des idées de jeunes? Mettons-les donc loyalement à même de courir leur chance, laissons le temps accomplir son œuvre et faisons-leur le même crédit qu'à leurs aînés, qui ont connu à leurs débuts des résistances analogues avant de devenir quasi classiques, comme eux-mêmes, peut-être, le seront bientôt. Souvenons-nous que, pour une grande part, le progrès humain se mesure à la condescendance des sages pour les rêveries des fous, et que souvent la folie arrive à prendre quelque jour la figure de la sagesse.

Inégale, la chorégraphie de ces trois ballets est à maints égards remarquable, surtout celle des *Biches*, si traditionnelle de conception et si libre dans sa réalisation originale. Celle du *Train Bleu* contient quelques banales figures de music-hall, mais se distingue par des trouvailles savoureuses, notamment par de curieuses harmonies de mouvements ralentis sur des rythmes de galop, notamment au passage de l'avion. *Les Fâcheux* valent surtout par de piquants détails et par la remarquable harmonie des costumes de M. Braque.

Louons M. Messager d'avoir tenu à donner un bel exemple d'éclectisme en dirigeant l'orchestre, mettant ainsi au service des jeunes musiciens son autorité incontestée.

PAUL BERTRAND.

Les Burgraves, drame lyrique en quatre actes, d'après VICTOR HUGO, musique de M. LEO SACHS.

Il ne conviendrait pas de sembler attacher à la représentation des *Burgraves* plus d'importance qu'elle n'en mérite. Le mieux serait même de la passer sous silence, si ce minuscule événement, tout en se produisant en marge du mouvement musical, ne projetait sur nos mœurs une assez troublante lumière et ne prenait, à certains égards, toute la valeur d'un symbole.

Quelle qu'ait été l'intention de l'auteur, rien ne pouvait mieux servir les desseins des détracteurs les plus