

LE MENEESTREL

4569. — 85^e Année. — N° 47.



Vendredi 23 Novembre 1923.

PRIX HEUGEL

(1925)

Pour répondre au désir manifesté par un grand nombre d'abonnés et de lecteurs, nous les informons que nous tenons à leur disposition le règlement du Prix Heugel. Ce règlement sera adressé à toute personne qui nous en fera la demande.

L'Évolution de l'Opérette française

(Fin) (1)



En réalité, il se passe ici ce qu'on retrouve à chaque pas de l'histoire de l'art, et cela me ramène à une idée qui m'est chère et que j'ai déjà exposée dans les colonnes de ce journal : c'est qu'il y a une infinité de formes d'art. Dans cet article antérieur, que j'évoque ici, je disais que l'« art », en soi, n'existe pas et que l'on a perdu bien du temps à lui chercher une formule et à prendre la question par ce bout-là. Il n'y a que des œuvres d'art, et celles-ci ne sont que la matérialisation de la vision d'un artiste. En art, il y a avant tout des hommes...

L'opérette primitive, c'était la vision particulière d'Hervé. Avec Offenbach, c'était déjà autre chose, et du coup le genre refléta la marque de son génie particulier. Lecocq, moins hardi, ouvrier consciencieux avant tout, possédant une grande culture musicale, fit apparaître des œuvres qui sont de véritables petits opéras-comiques sans prétention, où la ciselure ne se révèle qu'aux connaisseurs. Ces trois contemporains, producteurs infatigables, et qui n'étaient point insensibles à l'espoir du succès, n'hésitèrent jamais, après la réussite d'une œuvre de l'un d'eux, à en accepter l'influence. Sans perdre leur personnalité, ils suivaient la voie qui semblait s'ouvrir dans le sillage de cette œuvre, — et l'éclat de son succès tenait le plus souvent à la nature du livret, au génie du librettiste, parfois au choix d'un interprète dont les moyens particuliers étaient mis en lumière, et que tous les compositeurs s'empressaient à utiliser.

Au total, et c'est ce que je vais essayer d'établir maintenant, les librettistes et les grands interprètes ont eu une influence considérable sur les successives évolutions de l'opérette, — et aussi, ne l'oublions pas, les dispositions de l'esprit du public aux diverses époques.

Quand Meilhac et Halévy eurent épuisé la série des

parodies de l'antiquité, Hervé les parodies de l'histoire de France et des grands opéras du temps, l'opérette évolua vers le vaudeville à couplets, avec ensembles, chœurs et même danses, avec costumes surtout, ces divers éléments maintenant la filiation avec sa formule primitive qui était, je le répète encore, la parodie de l'opéra. Ils sont même restés les seuls qui n'aient point varié parmi tous ceux qui servent à définir le genre, et l'on peut accepter qu'ils représentent un élément capital de cette définition. C'est cette nécessité, une fois admise, de trouver toujours des sujets propres à fournir une matière à des ensembles, des chœurs, de la figuration et des costumes, qui a enfermé longtemps tous les librettistes dans un cercle de thèmes dont la réédition continue a fini par apparaître comme un peu fastidieuse. L'Olympe, les cours royales, les petites principautés, l'Orient, les royaumes imaginaires, la féerie même, tout ce qui pouvait fournir un prétexte à mettre en scène des foules costumées, servit de cadre à une quantité innombrable d'opérettes, leur imprimant un caractère de parenté qui a fini par devenir fatigant, d'autant plus que cette forme de théâtre faisait éclore en même temps toute une série de type conventionnels, les monarques gâteux, les ministres fantoches, les princesses cascadeuses, sans parler des déguisements perpétuels, des substitutions de personnes, dont nous commençons à avoir la nausée. Pour trouver la foule à tout prix, les librettistes allèrent aux Halles, aux magasins (modistes et couturières, naturellement, parce qu'il faut des « p'tites femmes »), exploitèrent tous les mouvements populaires de notre histoire, et ils s'attardèrent pendant longtemps aux couvents, aux pensionnats, à l'armée, à la caserne. Tous ces sujets sont aujourd'hui bien fatigués, et lorsqu'en même temps la virtuosité des compositeurs commença à faiblir, incapable de masquer l'insuffisance et la banalité de l'action scénique, la formule alla vite vers son déclin. Elle n'est plus guère supportable aujourd'hui.

J'ai signalé la part prise par la personnalité de certains interprètes. Elle fut énorme. Une série abondante d'opérettes, dès Offenbach et Lecocq, prirent naissance sous une forme particulière, qui permettait d'utiliser le talent d'une Hortense Schneider, d'une Anna Judic, d'une Jeanne Granier. Avec elles la formule se transforma encore : il fallut des couplets en grand nombre pour la vedette, des cocasseries spéciales pour un Baron, pour un Dupuis, un Léonce. Le succès immédiat était ainsi mieux assuré, mais l'œuvre perdait des chances de viabilité, parce qu'elle était faite sur mesure pour des artistes dont la disparition rendait la pièce difficile à remettre plus tard sur l'affiche avec les mêmes chances de succès. Mais c'est là une destinée commune à toutes les œuvres — y compris les opéras eux-mêmes — écrites spécialement pour certains interprètes. On le vit bien quand les Variétés, sous la direction de Samuel, à la fin

(1) Voir le *Méneestrel* des 9 et 16 novembre 1923.

du siècle dernier, entreprirent de ressusciter les grandes opérettes du répertoire, avec des vedettes de l'époque, mais déjà d'une autre époque. Il est presque toujours fâcheux qu'un compositeur cède à ces tentations, où les directeurs de théâtre jouent le principal rôle : sans doute, il y gagne des chances de succès, mais d'un succès provisoire, qui ne se renouvellera probablement pas, et lui-même, à travailler ainsi sur mesure, produisant sans relâche des œuvres dont il soupçonne la courte destinée, se gâte la main, exploite inévitablement les mêmes procédés et finit par perdre le souci du progrès constant de sa personnalité, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus noble chez un artiste. Et ici se marque la différence qui sépare la carrière du compositeur d'œuvres sérieuses et celle de celui qui s'est spécialisé dans l'opérette. Le premier entend travailler pour la postérité, ingénument ou à bon droit. Le second n'aspire qu'à nous divertir un moment, condamné à multiplier ses œuvres sans cesse, en se laissant guider par les circonstances. Le jour où le souci lui vient de prouver sa valeur musicale en écrivant des œuvres plus hautes et plus durables, il est souvent trop tard; ainsi, Charles Lecocq écrivit *Plutus*, et la carrière de ce grand musicien s'acheva dans une impuissance qu'il finit lui-même par reconnaître.

Enfin, j'ai dit que les modifications de l'état des esprits, dans le public, étaient encore un des facteurs essentiels de l'évolution de l'opérette; et rien n'est plus évident. Pendant la période orgiaque de la fin de l'Empire, où les visites de souverains se multipliaient, le public se plaisait à la caricature, mise à la scène, des grands personnages, rois, ministres, généraux, ambassadeurs. Après 1870, sous la République, tous ces grelots sonnaient faux. Un peu plus de recueillement s'imposait, même dans les manifestations éternelles du goût de la fantaisie. Alors le vaudeville-opérette triomphe : la note sentimentale y tient un peu plus de place. Et surtout l'uniforme fait plaisir à voir : le volontariat, les vingt-huit jours fournissent des thèmes inépuisables. Plus tard, avec le retour des expositions, Paris redevient cosmopolite, et la caricature du riche étranger et des petites cours exotiques redevient à la mode. De nos jours, l'Américain tient la corde, héritier du Brésilien de *la Vie parisienne*.

Et puis voici qu'apparaît l'influence des opérettes étrangères représentées avec succès à Paris. Il faut bien dire que si l'opérette viennoise y triompha si facilement, c'est que le public était las des éternels thèmes de livrets qu'on lui ressassait. *Les Cloches de Corneville*, *la Mascotte*, *Rip* et *Miss Helyett* avaient engendré chacun toute une lignée d'œuvres coulées dans leur moule, où l'on retrouvait à peu près les mêmes personnages. D'autre part, le niveau musical de l'opérette baissait à vue d'œil. Ces partitions de plus en plus faciles, aux harmonies pauvres, à la facture négligée, semblaient à la portée du premier amateur venu et le public ne paraissait même plus troublé par cette indigence. Seuls, André Messager et Claude Terrasse maintenaient la tradition de l'honnêteté du métier, tel que le pratiquaient les maîtres de la grande époque, et mettaient au service de la musique légère une éducation musicale préalable aussi complète que la leur. Leur talent était trop fin pour une grande partie du public, dont le goût avait été complètement perverti. *Véronique*, *les P'tites Michu*, *les Dragons de l'Impératrice* sont des opérettes charmantes. Mais Lecocq lui-même, dans un propos que

rapporte Louis Schneider, n'y reconnaissait plus le style de son temps : il y trouvait trop de talent!

L'opérette viennoise avait juste assez de médiocrité musicale pour ne pas troubler les habitudes du public, tout en apportant un vent du dehors auquel il crut reconnaître la vertu de la nouveauté. *La Veuve joyeuse* fit fureur, plus qu'aucune des opérettes viennoises qui l'avaient déjà précédée jadis (*Boccace*, etc.), parce que celles-ci, à leur époque, avaient eu à lutter contre une concurrence plus sérieuse.

Avec elle nous voyons s'instaurer chez nous une forme nouvelle du genre, c'est-à-dire l'opérette dansée, non que l'introduction de danses dans l'opérette fût elle-même une nouveauté, bien loin de là, mais il s'agissait alors de ballets plus ou moins importants, intercalés dans la partition et exécutés par des danseurs et des danseuses véritables. Ici les protagonistes eux-mêmes dansaient, ce qui exigeait d'eux une préparation que n'ont point connue les grandes vedettes d'autrefois. À une Judic et une Jeanne Granier leur talent de comédienne et de chanteuse suffisait. On peut mesurer par là toute la distance qui sépare le talent d'un Defreyn et celui d'un José Dupuis ou d'un Albert Brasseur. Et des Français eux-mêmes, pour suivre le goût du jour, se mirent à écrire des opérettes dansées, bien faibles d'ailleurs, pour concurrencer *Rêve de Valses*, *le Comte de Luxembourg*, *le Soldat de Chocolat*. Franz Lehar devint le maître de l'opérette, et les reprises, que l'on tenta alors, des chefs-d'œuvre du vieux répertoire français ne purent lui disputer la faveur du public, décidément orienté dans une autre voie.

Puis ce fut l'opérette anglaise, non moins dansante, et qui vint encore aggraver la décadence du genre en introduisant les procédés du ballet et du music-hall, tel le balancement rythmé des chœurs et de la figuration au fond du tableau, pendant la danse et même parfois le chant des principaux interprètes. Quand on voit tout le personnel occupant le plateau se livrer à cet exercice, vraiment c'est à donner le mal de mer. Ah! que nous voilà loin de *la Belle Hélène*, de *Mam'zelle Nitouche* et du *Petit Duc!*

Un peu avant la guerre sévissaient déjà les danses argentines, le lugubre tango, l'enragée maxiche, qu'il fallut intercaler dans l'opérette dansée. Après la guerre, elles reparurent avec une fureur renouvelée, en même temps que les armées alliées mettaient à la mode les danses américaines ou même nègres, *fox-trot*, *one-step*, *shimmy*, etc. Actuellement le public ne conçoit plus l'opérette sous une autre forme, et Paris, qui l'avait révélée au monde, en a vu peu à peu la formule dénaturée, jusque chez lui, par toutes les importations étrangères imaginables.

Si, dans cette rapide revue des influences successives et si diverses qui ont amené la création d'Hervé à l'état où elle est aujourd'hui, — j'ai prévenu le lecteur que je n'entreprenais pas une histoire de l'opérette française, mais une étude de son évolution, — si j'ai noté surtout les transformations que subissait sa forme scénique, c'est que je me réservais de dire d'un mot que la transformation de la musique s'accomplissait de pair. Le compositeur a été amené ainsi à meubler sa partition de danses selon le goût du jour et nos musiciens français ont été entraînés dans la voie du pastiche, où, par conséquent, toute personnalité leur était interdite. Un Hervé n'aurait pas manqué l'occasion de se livrer à une joyeuse parodie de toutes ces folies, de les démolir par

sa blague outrancière et de réclamer pour la France les droits de la musique française. Pas un de nos contemporains n'y a songé. Tous se sont pliés docilement à la mode du jour et ont écrit des tangos et des fox-trots à qui mieux mieux, intercalés le plus sérieusement du monde dans les actions les plus diverses et jusque dans les milieux où cette dansomanie, non seulement est parfaitement invraisemblable, mais n'ajoute rien à l'action, quand même elle ne l'interrompt pas sous le plus léger prétexte. Puis, comme les petits théâtres se multipliaient de tous côtés, pour l'amusement de nos hôtes étrangers, toujours plus nombreux, et comme les dimensions réduites de leur scène ne permettaient plus les importantes figurations d'autrefois, on en est arrivé aux opérettes à quatre ou cinq personnages, où les interprètes entrent en danse à tout propos, chantent des airs dansés, ou débitent des couplets qui appartiennent au pur répertoire du café-concert. Et quelle musique est écrite pour accompagner ces inepties ! Elle ne vaut même plus la peine qu'on en parle.

Arrivée à ce point, l'opérette actuelle n'est plus qu'une suite de couplets et de danses, de morceaux tout prêts pour être détachés. Jadis ces morceaux étaient « extraits » de la partition. Aujourd'hui la partition est faite de l'assemblage de ces morceaux conçus séparément. Il y a plus qu'une nuance. L'éditeur qui a organisé cette entreprise pense si bien à l'avance à la carrière de chacun de ces éléments assemblés artificiellement pour un soir, que la confection des couplets a fini par être dévolue à des spécialistes. Un pas de plus et il en sera de même pour la musique...

Décidément, si large que soit le domaine que je vous ai proposé de reconnaître à l'opérette, avec le droit à toutes les transformations, je crois tout de même qu'on peut parler de décadence. Il nous faudrait un Hervé ou un Offenbach pour la tirer de là. On ne voit plus un compositeur véritable se risquer dans ce mauvais lieu.

Et pourtant il y a encore de la bien jolie musique française légère à écrire, non plus dans le genre ancien, décidément périmé, mais même dans la forme moderne, lorsqu'elle consentira à se rapprocher un peu plus du public, et cela ne saurait tarder. Les musiciens fantaisistes ne nous manquent pas. Stravinsky lui-même, qui aura eu tant d'influence sur nos jeunes compositeurs, incline franchement vers les pochades ; mais comme il s'inspire avant tout de son fond national, elles ne nous sont guère accessibles. Maurice Ravel, qui a de précieux dons d'humoriste, encore qu'il n'aime pas qu'on lui en parle, voudra-t-il être le rénovateur que l'on attend et donner une suite à sa délicieuse *Heure espagnole*, opéra-bouffe par le style musical, mais opérette par l'outrance et la farce du livret ? Erik Satie est probablement un Hervé qui s'ignore et qui a tort de ne pas se réaliser ouvertement. Avec une solide culture musicale, le goût de l'extravagance, de la mystification, de la farce de rapins, de la parodie, la recherche des rythmes, des facéties instrumentales le hantent visiblement. Les titres qu'il a donnés à ses œuvres sont d'une loufoquerie très étudiée et qui eût réjoui l'auteur de *Chilpéric*. Que n'a-t-il écrit pour le théâtre, au lieu de la symphonie, où la parodie n'est guère accessible qu'à des initiés ! Quel dommage qu'il se soit enfermé dans l'hermétisme du cubisme et qu'il ait dédaigné la foule !

Qu'on veuille bien ne pas croire que je développe ici

un paradoxe malicieux. Je crois très sérieusement que c'est l'esprit même d'Hervé qui renaît dans Erik Satie et dans son école, et Arcueil n'est pas si loin de Bicêtre. *Les Mariés de la Tour Eiffel*, où les « Six » se payèrent si joyeusement « la tête des bourgeois », évoquent invinciblement les pochades de jeunesse de l'auteur de *l'Œil crevé*. C'est la même outrance dans l'action et dans la musique, tout en conservant dans celle-ci un art réel, et aussi le même contact avec les rythmes populaires ; malheureusement, ceux-ci ne sont plus, comme au temps d'Hervé, des rythmes de chez nous. Le jazz-band a remplacé la Courtille et Valentino. Et puis ces messieurs paraissent ne vouloir écrire que pour un cercle de complices. Mais qu'on ne s'y trompe pas : le même état d'esprit est à la source de tout cela...

L'opérette — ou du moins ce qui porte encore son nom — est tombée si bas qu'elle ne peut plus descendre, et comme elle est, selon moi, un genre nécessaire et qui doit vivre, on ne peut ne plus concevoir que son rebondissement. Mais sous quelle forme se fera-t-il ?

Je ne crois pas que ce soit dans un retour aux formes du passé que soit son avenir. Il faut louer Reynaldo Hahn d'avoir mis son talent délicat et sa fine musicalité au service de cette entreprise. *Ciboulette* est charmante, mais ne suffit pas à nous donner le goût de voir reprendre une vie nouvelle au genre qu'illustra *la Fille de Madame Angot*. Celle-ci et d'autres opérettes célèbres de Lecocq font encore, il est vrai, de belles recettes en province et sur la scène populaire de la Gaîté. Ce n'est qu'une prolongation de popularité — et qui ira en s'éteignant — dans une zone particulière du public, assez lente à suivre le mouvement. (Il y a des théâtres en province où l'on donne encore *la Juive* !) Je ne crois pas à la résurrection de cette phase de l'opérette, pourtant si brillante, mais qui fut fonction, ainsi que je l'ai dit, et comme toutes les phases de celle-ci, de l'époque où elle s'est produite. Il faut prendre son parti de l'état d'esprit nouveau. André Messager, dans *l'Amour masqué*, a tenté, avec beaucoup d'adresse, un mouvement de transition : rien n'est plus spirituel que son tango ; mais, tout de même, c'en est un. Les couplets du Maharadjah, avec leur savant dosage d'exotisme, sont exquis ; mais ce sont des couplets. C'est une belle leçon donnée aux amateurs qui, de nos jours, ont gâché le métier. Je ne pressens pas qu'elle annonce un relèvement du genre.

Je crois que l'opérette, la pièce musicale bouffe, qui triomphera demain — plutôt après-demain peut-être — sera d'un genre tout différent, tout neuf, et qu'elle éclatera comme la bombe que lança Hervé. Peut-être qu'en réfléchissant à nouveau sur les conditions dans lesquelles cette première explosion se produisit, et que j'ai rapportées au début de cet article, on trouverait des indications utiles. Le public fut surpris et cria à la nouveauté. En réalité, Hervé avait prodigieusement deviné ce que le public de son époque attendait, et les dons qu'il apportait en lui le servaient à souhait pour cette entreprise. C'est à dessein que je me suis attardé, un peu longuement peut-être, sur ce grand musicien français — le mot n'est pas trop fort — et sur les liens qui existaient entre son mode de pensée et la forme que revêtait l'opérette à son apparition. Née de la parodie, elle renaîtra, j'en suis convaincu, par la parodie. Il lui faudra une langue musicale toute neuve. Nous sommes saturés de rythmes et de conventions :

par contraste, elle sera amorphe et obstinément réaliste... Le chant sera soigneusement moulé sur la déclamation naturelle.

Mais quoi parodier aujourd'hui? Le public parisien adore avant tout voir briser les idoles devant lesquelles il s'agenouillait la veille. Après plus d'un demi-siècle de démocratie, et dans son scepticisme grandissant, il ne s'agenouille plus devant grand'chose aujourd'hui. Il faudrait trouver quelque idole à renverser, quelque maître à ridiculiser, et ce domaine n'est plus si large ni si neuf qu'au temps d'Hervé, sous l'Empire. Il y en a encore pourtant, ne fût-ce, par exemple, que la dansomanie actuelle, qui a atteint les limites du ridicule, les puissances d'argent, le mercanti, le féminisme, que sais-je? Il y en a d'autres... Cherchez. Quelqu'un trouvera.

(Fin.)

Raoul BRUNEL.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre-Mogador. — *L'Oiseau bleu*, féerie en quatre actes et onze tableaux de M. Maurice MAETERLINCK, musique de scène de M. André CADOU.

C'est vraiment une curieuse histoire que celle de l'évolution intellectuelle de M. Maeterlinck; comme la spirale de certaines coquilles, elle semble s'être faite à l'encontre des lois normales. Mystique, poète, songeur, se servant avec beaucoup de tact d'une intuition subtile, habile à percevoir « l'âme des choses », l'auteur du *Trésor des Humbles*, de *la Sagesse et la Destinée* et de *L'Oiseau bleu* semblait en vérité posséder le diamant magique, don des fées. Et voilà qu'un beau jour il a jeté le joyau dans la mer, comme méprisable, et, aveuglé soudain, oubliant que la vérité ne vit qu'en nous, au delà ou en deçà de l'illusion des formes, il s'est mis à interroger gravement les spectres, ceux des prismes et ceux des médiums, espérant leur arracher le secret de la lumière et le secret de l'immortalité! Que penser d'un homme qui préfère au Soleil les feux follets, d'un disciple de Platon qui renie son maître pour suivre Auguste Comte? Doit-on se résigner à croire que M. Maeterlinck n'a jamais été qu'un positiviste, quelque temps caché sous le vêtement d'un mystique?

Quoi qu'il en soit, c'est toujours avec un plaisir bien réel qu'un lettré, qu'un rêveur relit ou revoit *L'Oiseau bleu*. Que de choses charmantes! que de jolies idées! que d'ouvertures sur la profondeur des possibles! Le tableau du jardin des bonheurs, malheureusement réduit pour la scène, ce qui ressemble à un sacrilège, est d'une bien émouvante beauté, et celui de l'avenir est infiniment attachant. Est-ce une vision des limbes qui ne peuvent point ne pas exister? Fort curieux est le tableau de la forêt; comment ne pas reconnaître le bien-fondé des colères de la nature contre l'homme, ce tourmenteur imbécile, cet égoïste aveugle? Si l'homme est seul contre tout, c'est bien sa faute! L'auteur, lui, semble prendre le même parti que le chien: il s'incline devant l'homme sans faire de réserves. Conception quasi nietzschéenne peut-être dangereuse; mais la scène est grandiose. Je m'écarte davantage de M. Maeterlinck lorsqu'il prétend que les maladies sont devenues bien faibles depuis la découverte des microbes: jamais, au contraire, elles n'ont été plus puissantes que depuis le triomphe

de la civilisation industrielle; alcooliques, phthisiques, aliénés, criminels, neurasthéniques, se multiplient... Quel Pasteur découvrira les forces morales dont les microbes ne sont que les émissaires? Pour ce qui est des morts, — que tous nous sommes appelés à devenir, ne l'oublions pas, — j'aime mieux croire qu'ils peuvent jouir de la présence vivante de leurs bien-aimés restés sur terre sans qu'il soit nécessaire pour cela que ceux-ci pensent à eux. Pendant que nous vivons ici-bas, la conscience limitée par trois pauvres dimensions, ne pouvons-nous vivre aussi partout ailleurs, réels tout autant ou non moins fantômes? Nous devons être infiniment plus grands que nous ne le croyons. Notre conscience claire, c'est le Soleil; autour de l'Astre il y a la nuit avec ses étoiles innombrables, vivantes comme lui, chaudes comme lui, lumineuses comme lui, et souvent bien davantage. Notre conscience est partout à la fois sans que nous nous en doutions.

La direction du Théâtre-Mogador a réalisé une mise en scène hautement artistique. Grande somptuosité alliée à un goût charmant. Les décors et les costumes font honneur à leur auteur, M. Georges Lepape. La musique, un peu trop discrète peut-être, n'est cependant point désagréable; elle est de M. André Cadou. Quant à l'interprétation, avec M^{me} Cora-Laparcerie, une Lumière à la robe resplendissante, avec MM. Colin, Worms, Chambreuil, un Chêne impressionnant, Amiot, Argus, M^{mes} Grumbach, Delvé, Picard, la petite Simone Guy, Mytyl, et M. Delphin, qui a repris le rôle de Tytyl dont il fut le créateur, elle ne pouvait être qu'excellente. Deux petites remarques: pourquoi, lorsque Tytyl a tourné le diamant, au premier tableau, la fée Bérylune est-elle seule à rester difforme et sombre? C'est contraire au vœu de l'auteur qui a écrit: « La vieille fée est tout à coup une belle princesse merveilleuse », et c'est illogique. Puis, aux changements à vue, ne pourrait-on remplacer les coups de sifflet du chef machiniste par quelque signe moins bruyant?

Jacques HEUGEL.

Studio des Champs-Élysées. — *Le Club des Canards mandarins*, comédie en trois actes de MM. Henri DUVERNOIS et Pascal FORTHUNY, musique de scène de M. Voldemar BERNARDI, décors, costumes et mise en scène de M. Komisarjevski.

C'est un tout petit théâtre qui vient de s'ouvrir sous les combles du grand Théâtre des Champs-Élysées, un petit théâtre d'un bel or argenté, aux éclairages voilés. Qui s'y égarera un de ces soirs y verra représentée, dans un multicolore cadré chinois, la charmante histoire de Reine, poétique jeune fille que la destinée a enfermée dans un « club » fleuri où la virginité n'a pas coutume de se cacher, mais que l'amour d'un humble marchand d'huile arrache aux convoitises d'un puissant seigneur et sauve d'une aussi indigne condition. Jusqu'à quel point la comédie de MM. Duvernois et Forthuny est-elle dans le caractère du théâtre chinois? jusqu'à quel point la musique de M. Bernardi a-t-elle l'âme chinoise? jusqu'à quel point la mise en scène de M. Komisarjevski suit-elle les traditions de la Chine? C'est ce qu'en vérité je suis incapable de dire. L'ensemble, malgré la valeur très moyenne de l'interprétation, ne manque pas d'un certain charme troublant qui n'est nullement désagréable. Jacques HEUGEL.