

Le Ménestrel (Paris. 1833). 1938/02/11-1938/02/17.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[Cliquer ici pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

qui a dessiné décors et costumes, donc cette amusante antichambre épiscopale d'un rococo blanc et rouge, cette place aux hautes maisons pavoisées du ghetto provençal, les costumes d'un rehaut si pittoresque de la juiverie.

Avec *Esther de Carpentras*, l'Opéra-Comique reprenait, en une version orchestrale allégée, *le Pauvre Matelot*, complainte en style « Inscrits » dont le poignant livret est de Jean Cocteau. L'œuvre, jouée en style « marionnettes », et très louablement, par M^{lle} J. Rolland, MM. Pujol, Morot et Musy, laisse une impression complexe d'irritation et d'émotion profonde. C'est agaçant et beau.

Aucune irritation, par contre, avec *Fête Provençale*, qui, dans un charmant décor d'André Marchand, termine le spectacle sur une chorégraphie vivante et eurythmique de Constantin Tcherkas.

Au pupitre, Roger Désormières, vif, énergique, heureux.

Roger VINTEUIL.



LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — *Le Cantique des Cantiques*, ballet en deux actes; argument poétique de M. Gabriel Boissy; musique de M. Arthur HONEGGER sur les rythmes de M. Serge LIFAR.

Le Cantique des Cantiques représente la troisième étape sur le chemin où M. Serge Lifar s'est engagé avec *Icare*. On connaît la conception personnelle de l'illustre chorégraphe : subordonner la musique au geste, en accordant la prépondérance au rythme. Avec *Icare*, le rythme était toute la musique et s'exprimait exclusivement par les instruments à percussion. *David triomphant* dérivait d'un parti-pris analogue, mais en usant de l'adjonction accessoire d'éléments harmoniques et mélodiques. *Le Cantique des Cantiques* est une mise en œuvre musicale plus poussée d'une succession de rythmes établie à l'avance par le chorégraphe — devenu « choréauteur » — et à laquelle le compositeur se plie fidèlement.

Il y a là une conception toute nouvelle des relations de la musique et de la plastique, dont beaucoup peuvent à bon droit s'étonner. Wagner visait, selon la tradition des Grecs, à la réalisation d'une œuvre d'art complète, subordonnant à la poésie (langue de l'intelligence), la musique (langage du sentiment), et faisant appel, comme complément, au geste (qui est l'expression des sens). M. Lifar renverse l'équilibre wagnérien, calqué sur celui de la personnalité humaine. Il sacrifie à l'élément visuel le langage expressif des sons et ne fait qu'un usage très accessoire de la parole en la réduisant, par intermittences, à un simple rôle explicatif. C'est pourquoi beaucoup de bons esprits pensent que M. Lifar s'est engagé dans une impasse en faisant reposer une pyramide sur sa pointe, et c'est aussi pourquoi certains musiciens, déjà effrayés de voir leur art pulvérisé par la T. S. F., désarticulé par le cinéma où les sons se bornent au rôle d'illustrateurs serviles des images visuelles, regardent avec inquiétude cette voie sur laquelle la danse entraîne à son tour la musique.

Si le ballet de M. Arthur Honegger a surpris nombre d'auditeurs, c'est parce qu'on a trop perdu de vue

le principe initial qu'à tort ou à raison s'était volontairement imposé un musicien dont la notoriété s'est affirmée par une série d'œuvres où la musique régnait en souveraine; et, cette fois, l'incertitude était d'autant plus explicable que *le Cantique des Cantiques* se trouvait représenté entre deux œuvres procédant l'une et l'autre, sous des formes diverses, de la conception opposée : *Elvire*, adaptation de danses classiques à des pièces de piano de Scarlatti, et *Oriane*, réalisation plastique d'un poème symphonique préexistant. Beaucoup ont été déçus, alors qu'ils attendaient un « ballet », de n'assister qu'à une expérience chorégraphique, et ont injustement sous-estimé le mérite du compositeur, qui, en se pliant avec souplesse aux intentions du chorégraphe, avait néanmoins réussi à manifester une fois de plus un tempérament et une maîtrise remarquables.

L'antique et célèbre poème qui illustre l'aventure de la Sulamite, du Berger qu'elle aime et du Roi Salomon, son auguste adorateur, sert de prétexte à un développement plastique qui vise à synthétiser, de façon parfois un peu hétérogène, les civilisations primitives : Egypte, Asie, Judée, Grèce, qu'enveloppe un cantique à l'amour champêtre. Ce sont les vignes d'En Gaddi, où la Sulamite quitte son Berger pour suivre Salomon, puis le Palais du Roi qui cherche à la séduire et lui offre, à cet effet, des spectacles; puis le rêve de la Sulamite, le retour du Berger, la déconvenue du Roi et la libération. Tout le sujet s'exprime par cette succession de mouvements rythmiques que M. Serge Lifar nous a depuis longtemps rendus familiers, gestes qui ne se renouvellent que dans les détails, mais qui restent empreints d'une puissante harmonie, sans d'ailleurs que leur caractère synthétique les mette à même d'exprimer nettement les péripéties de l'action, toujours ramenée à un plan immuable. Il est donc normal que, dans ce poème d'une extraordinaire intensité, la tragédie se mue en un élément de fresque décorative et que la sensualité reste chaste.

M. Arthur Honegger — qui, on ne saurait assez le rappeler, n'avait pas à composer une partition selon son inspiration personnelle, mais simplement à illustrer musicalement des thèmes rythmiques donnés — a effectué ce travail de réalisation avec habileté. Il a mis en relief les rythmes de M. Lifar et facilité leur parfaite synchronisation avec le geste, voulue par le chorégraphe. Il s'est servi d'un orchestre composé des instruments d'harmonie et d'une importante percussion dont il sait tirer des effets pittoresques et colorés, ne conservant des cordes que quelques violoncelles et contrebasses qui servent d'assise à l'ensemble, mais en éliminant totalement altos et violons. Aux rythmes immuablement maintenus par l'orchestre, il a juxtaposé, en usant fréquemment de la polytonalité, un élément mélodique contrastant : les ondes électriques, auxquelles est dévolu notamment un thème d'amour, traité comme un leitmotif lancinant. Les chœurs interviennent pour créer un lien entre l'orchestre et la danse et pour commenter avec sobriété les phases essentielles de l'action. Ils ajoutent, en maints endroits, une touche d'une vigueur singulière.

M. Serge Lifar, qui personnifie le Berger avec sa prestigieuse maîtrise, a une partenaire incomparable en M^{me} Carina Ari, qui danse et joue la Sulamite avec une intelligence, une harmonie plastique et une sûreté de moyens extraordinaires, réglant chacun de ses gestes

sur ceux de M. Lifar avec une précision spontanée qui révèle dans la danseuse une chorégraphe. M. Goubé est parfait dans le rôle un peu ingrat du Roi Salomon, et M^{lle} Kergrist — à peu près seule appelée à faire valoir la sûreté de ses pointes — se distingue, en outre, par la beauté de sa ligne.

Il faut rendre hommage à M. Philippe Gaubert, qui dirige comme en se jouant cette partition difficile, et louer les beaux décors de M. Paul Collin.

Paul BERTRAND.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Odéon. — *David Copperfield*, pièce en cinq actes de M. Max MAUREY, d'après Charles DICKENS.

Sans doute *David Copperfield* fera-t-il encore couler bien des larmes à l'Odéon ! Il y a si peu d'êtres qui ne s'émeuvent devant l'enfance.

Mais si le roman de Ch. Dickens est empreint d'une vive poésie qui en fait totalement oublier le côté « feuilleton », malgré l'incontestable habileté de l'adaptateur, M. Max Maurey, ce côté reparait à la scène, et, par instants, nous gêne quelque peu. Par bonheur, la naïveté du sujet n'empêche pas tant de beaux passages de toucher à la vie, et c'est justice si le public s'y laisse prendre.

Nous avons donc vu — ou plutôt revu — David Copperfield quitter sa mère, sa vieille bonne Pegotty, sa chère maison... Nous l'avons retrouvé dans l'étrange pension de M. Micawber (qui nous semble le séjour de l'ordre, de la mesure et de l'aisance quand nous la comparons à l'autre pension anglaise que nous a décrite Céline dans *Mort à Crédit*)... Nous avons assisté au conseil de famille qui entraîne le départ de David pour l'école de vol et de meurtre magistralement tenue par Creeple; nous avons, au quatrième acte, constaté le parfait fonctionnement de cette école; enfin nous avons eu la joie d'assister à l'heureux dénouement de tant de sombres aventures et de nous en aller avec la certitude que le petit orphelin serait bien traité chez sa tante, Miss Trotwood.

Une distribution très homogène assure à cette pièce la dose d'humour et la dose de larmes qui lui conviennent. Dans le rôle de David Copperfield, M^{lle} Françoise Delille est très touchante. Elle est, nous enseigne le programme, élève du Conservatoire; j'espère qu'un premier prix la récompensera à la fin de l'année. M^{me} Lily Mounet joue avec un naturel qui n'exclut pas la fantaisie le rôle sympathique de la tante Trotwood, M^{me} Blanche Dars est une savoureuse Pegotty, M^{me} Brosy une M^{me} Micawber plaisante et reconfortante, M^{me} Rouet une exquise Clara Copperfield.

M. George Cusin a dessiné un Micawber qui semble une gravure anglaise du siècle dernier sortie de son cadre. Ses intonations sont justes, ses attitudes fort réussies. M. Paul Amiot joue le personnage de Murdstone et le rend aussi antipathique que l'auteur pouvait le désirer. Même compliments pour M. Roger Weber (Creeple) et pour M. Marcel Bourdel (Uriah Heep). M. Chamarat, en vieil enfant aux cerfs-volants, est d'une attendrissante et spirituelle ingénuité.

Marcel BELVIANES.

Atelier. — *Plutus*, trois actes, par Simone JOLLIVET, d'après ARISTOPHANE.

Ce n'était pas sans inquiétude que nous imaginions, sur la minuscule scène de la place Dancourt, la foule grouillante d'Athènes et la fastueuse présentation qu'exigeait l'œuvre d'Aristophane. Nous pensions trouver plus d'ingéniosité, plus d'intentions heureuses qu'une véritable et totale réussite. Or, c'est la perfection que Charles Dullin a su réaliser avec son habituelle maîtrise, et aussi avec un éclat inaccoutumé. Je n'arrive pas encore à comprendre comment, sur ce plateau réduit, les continuels déplacements de masses — danses, défilés, rassemblements — peuvent avoir autant de mouvement, de vie sans cesse renouvelée. C'est prodigieux, en vérité.

Chacun a, sans doute, en mémoire l'argument de la pièce du poète grec. Rappelons-le néanmoins, en évoquant une fois de plus son émouvante grandeur. Plutus, le dieu de l'or, chassé de l'Olympe par Jupiter, est condamné à errer, misérable, aveuglé d'un bandeau qui lui ôte sa puissance. Il arrive à Athènes sous l'aspect d'un mendiant. Le brave « athénien moyen » Chrémyle, averti par Apollon, l'oracle du carrefour, décide de recueillir l'hôte illustre pour réaliser un grand projet de redressement social. Il fonde « le parti des honnêtes gens » — une poignée de pauvres travailleurs —, ranime le moral affaibli de Plutus en lui montrant sa puissance et le décide à favoriser seulement les justes et les bons. La richesse sera enfin à ceux qui la méritent. Dame Pauvreté est chassée sans pitié par ceux qui furent ses compagnons, et Chrémyle arrache le bandeau du dieu. Aussitôt, clairvoyant, magnanime, ce dernier déverse sur la ville une corne d'abondance indéfiniment pourvue d'or. Le premier acte se termine sur cette pluie de pièces scintillantes tombant au milieu du délire populaire.

Quand le rideau se relève, la scène est vide. Les nouveaux riches dorment. En voici quelques-uns qui traînent leur cafard et leur inaction. Pourquoi travailler ? L'or tombe de leurs poches trop remplies. Oui, mais il faut manger, se vêtir, trouver des serviteurs. Personne ne produit plus, personne ne veut plus agir. Les aigrefins ont quitté la ville, devenue pour eux improductive. Mais l'or commence tout doucement de retourner aux coquins : aux marchands étrangers qui vendent leur marchandise très cher, aux négriers fournisseurs d'esclaves. Le mécontentement contre Plutus grandit. On chasse cette « divinité trop faible pour sa puissance », et Mercure, le dieu du commerce, jeune homme à la page, installe le système du troc. Il favorise les échanges en nature en se réservant une bonne commission comme intermédiaire. Chrémyle le chasse, lui aussi. Mais les Athéniens sont las et n'ont plus foi en lui. C'est alors qu'une jeune fille pâle et harassée vient demander asile. Pauvreté est revenue, et avec elle le goût du travail, la fraternité, la joie. Elle explique que le labeur est le sort de l'homme, et elle ramènera Plutus (un Plutus à la vue perçante, tout ragaillard, qui ne donnera ses richesses qu'en paiement du travail). Ainsi l'homme retrouvera la vie qu'il a toujours connue. Pourtant, la leçon ne lui aura pas été inutile, puisqu'elle lui aura montré que c'était au moment de sa misère la plus vive qu'il était le plus heureux.

Cette belle pièce, riche de substance, dont le sujet reste éternel, est bourrée de symboles, un peu trop