

Le Ménestrel (Paris. 1833). 1924/04/25-1924/05/01.

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.

son talent, comme tel autre virtuose extraordinaire : c'est par l'enseignement, la nouveauté qu'apportait ce talent, l'évolution qu'il marquait dans l'expression comme dans la technique, l'espèce d'épanouissement dont il dotait l'art instrumental et qui était une véritable révélation.

Je ne suivrai pas Viotti dans ses longues et dures années d'absence, on dirait presque d'exil, depuis son départ précipité en 1792 jusqu'à sa prise de possession, tant souhaitée, de l'Opéra en 1819. Il eut des déboires à Londres, il séjourna aussi à Hambourg, trouvant dans la composition son meilleur entraînement à la patience. A Paris, il n'apparaissait que de loin en loin, à l'improviste, comme en cachette, pour se retrouver un moment parmi ses émules et élèves, qui l'accueillaient « comme un père » (nous dit Baillot). C'est en 1802, probablement, qu'ils l'entendirent pour la dernière fois. Il joua, en petit comité, divers trios et duos rapportés par lui de Hambourg, et qui comptent parmi ses meilleurs. Ils déclarèrent que son jeu avait un naturel plus exquis encore, et comme « une absence totale d'ambition », qui le faisait planer plus haut que jamais ; que « sa qualité de son était devenue si moelleuse, si douce et en même temps si pleine et si énergique, qu'on eût dit un archet de coton dirigé par le bras d'Hercule ».

Douze ans plus tard, en 1814, ce fut au Conservatoire, lorsqu'un hasard eut appris sa présence et son prochain départ, que ses admirateurs improvisèrent une réception digne de lui ; mais il ne joua pas, non plus que dans les autres réunions du même genre qui furent organisées en son honneur par la suite...

On sait qu'après avoir quitté l'Opéra, déçu et plus ruiné que jamais, il ne tarda pas à retourner à Londres, et que c'est là qu'il mourut, à cette date du 3 mars 1824, dont nous commémorons le centenaire.

Henri DE CURZON.

LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre des Champs-Élysées. — *Giselle*, par la troupe des ballets russes de M. Boris ROMANOFF.

Ce n'aura pas été un des moindres mérites des divers chorégraphes russes ayant passé par Paris que de nous avoir restitué, à trois reprises, le ballet de *Giselle* auquel les noms d'Adolphe Adam, de Henri Heine et à la fois de Théophile Gautier se trouvent curieusement attachés : tour à tour Thamar Karsavina, Anna Pavlova et — ces derniers soirs — Hélène Smirnova auront incarné ce rôle de Giselle qui tirerait son origine — dit-on — d'un sentiment de Théophile Gautier pour la Carlotta Grisi. Amoureux ou non de la célèbre danseuse, le poète et critique dramatique partageait l'admiration de ses contemporains pour les spectacles de ballets auxquels trois grandes étoiles, Marie Taglioni, Carlotta Grisi et Fanny Elssler, avaient redonné un charme irrésistible par ce qu'elles y laissaient voltiger de poésie romantique : les sujets fantastiques de la *Sylphide*, de *Giselle* ou de la *Péri* autant que l'immatérialité et l'atmosphère de songe créées par ces longues robes de mousseline blanche ou par ces courtes ailes frémissantes d'esprits aériens, en tout cela se réalisait d'une manière fugace mais intense ce que l'imagination romantique avait longuement rêvé.

Or, de ces ballets, *Giselle* ou les *Willis* reste sans

aucun doute l'un des plus caractéristiques et celui dont les lignes essentielles n'auront guère été entamées par une destinée pourtant assez diverse depuis 1841 : sous les traits de la Grisi, tels que nous les ont conservés une gravure de l'époque, sous ceux — l'autre soir — de M^{lle} Smirnova, c'était la même Giselle, tout aussi ensorcelante, au corps aminci par l'allongement de la robe, aux cheveux venant presser les tempes de leurs tragiques bandeaux noirs : derrière, une croix surmontant la tombe fleurie de l'infortunée ; puis « ces grands arbres pâles » que décrit Gautier et aux pieds desquels s'étire mélancoliquement sous le clair de lune la surface argentée d'un étang ; enfin, dans ce paysage nocturne et macabre, à minuit, le tourbillon des feux follets, deux flammes de cierges sortant de terre, le gazon qui s'ouvre et laisse échapper le corps de Giselle, l'envol de toutes les Willis, — ces fiancées mortes qui, désormais folles de danse, se vengent en entraînant les hommes dans leurs rondes meurtrières ; tout un monde irréel où glissent, spectrales et féeriques, de légères apparitions frôlant à peine le sol et qu'arrachent à nos yeux les premières réalités du jour...

Ce thème foncièrement romantique, autour duquel Gautier, après l'avoir emprunté à Heine, avait dressé des burlesques rhénans, M. Boris Romanoff a pu sans dommage le colorer de la bigarrure des écossaises (à l'exemple de *Sylphide*), offrant ainsi à M. Léon Zak l'occasion de dessiner un très heureux ensemble de costumes et de décors — ces derniers d'un schématisme désordonné et avec cette espèce de torsion verticale particulière à l'art expressionniste.

La musique devait également subir une légère transformation : on y interpola des phrases de Schubert là où manquait trop le sentiment de cette fameuse *onzième variation* dont parle Heine dans ses lettres à la *Gazette d'Augsbourg* et qui suffit à faire valser le monde entier, depuis les chaises et les tables jusqu'aux montagnes. Musique « honorable », — c'est le terme même de Heine, — qui réalise parfaitement l'objet qu'elle se propose : musique spécifique de ballet, consentant à n'être que parquet sonore sur quoi l'on danse ; genre vers lequel on semble vouloir revenir, en laissant à des œuvres dramatiquement ou symphoniquement plus « fortes » le terrain du mimodrame (*Tragédie de Salomé*, *Daphnis et Chloé*, *Pétrouchka*) ou des constructions « rythmiques » (*Sacre*, *Noces*). Ici, comme dans *la Belle au bois dormant*, la danse classique reprend tous ses droits ; sans doute elle est coupée de nombreux passages de pure pantomime (où parfois une gesticulation de caractère rapide et saccadé décèle l'inévitable influence du cinématographe) ; mais avec le tutu (allongé), avec les chaussons, avec les pointes, c'est toute la technique de l'école qui nous revient et dont la sèche virtuosité se trouve constamment corrigée par une forte spontanéité dramatique. Au premier rang de cette troupe nous citerons trois admirables danseurs, M^{lle} Hélène Smirnova et MM. Boris Romanoff et Anatole Oboukhoff, tous trois fugitifs du Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg.

André SCHAEFFNER.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartée dans ce numéro, l'*Ingénue*, d'E. Jaques-Dalcroze, extraite de *Trois Entrées dansantes*.