

Le Ménestrel (Paris. 1833). 1927/06/10-1927/06/17.

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](mailto:reutilisation@bnf.fr).

## LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — *Le Diable dans le Beffroi*,  
ballet de M. D. E. INGHELBRECHT.

Les habitants d'un bourg hollandais dénommé Vondervotteimittiss ignoraient tout autre souci que celui de leurs pipes, de leurs choux et de leurs horloges. Passe un petit homme noir, c'est le Diable, selon Edgar Poe. Violoneux, d'un coup d'archet il fait lever ces vieux messieurs de leurs fauteuils et voici les danses qui commencent; filles et garçons s'y mêlent bientôt; tout le bourg tourne, saute, sous les accents du violon diabolique. Perché sur le clocher de l'église, le Petit Homme noir entraîne à leur tour les aiguilles de la placide horloge et sous les treize coups de la sonnerie affolée toutes les horloges et toutes les montres de Vondervotteimittiss viennent à perdre leurs aiguilles et leurs ressorts. Finie la paix du bourg.

Tel est le thème que M. Inghelbrecht a emprunté à Edgar Poe. Sans doute le décorateur, M. Per Krogh, a-t-il légèrement « scandinavisé » la donnée primitive : ses collines sont bien hautes pour des Pays-Bas? Mais nous sommes en plein fantastique : la géographie n'a qu'y faire, pas plus que l'histoire. Pour la joie de parodier le jazz, M. Inghelbrecht supposera que le violon du Diable fera descendre le cours de l'histoire de la Danse à nos bourgeois hypnotisés : les danses de l'avenir seront pressenties sous un jazz claquant net devant le porche même du beffroi.

Habilement instrumentée, la partition de M. Inghelbrecht court allègrement, entraînant en une chaîne éperdue de danses ces malheureux personnages de faïence. Inutile d'insister sur l'excellence de la chorégraphie de M. Nicola Guerra, admirablement réalisée par M<sup>lles</sup> Camille Bos, Valsi, par MM. Aveline, Ricaux, Denizart, etc. L'auteur dirigeait son œuvre. S.

Théâtre Sarah-Bernhardt. — *Ballets russes*.

Les représentations des ballets russes revêtaient, cette année, un caractère particulier de solennité : pour la vingtième fois depuis sa fondation, la troupe de Serge de Diaghilew venait offrir au public parisien le choix accoutumé de nouveautés sonores ou plastiques, les seules parfois que ce public entende ou voie en toute une année. Mais nous laisserons à d'autres le soin de récapituler ce que l'art, et singulièrement l'art français, doit à l'institution des ballets russes, et nous parlerons tout de suite de ce qui, d'ores et déjà, apparaît comme le sommet de la saison : la création d'*Œdipus Rex*, l'« opéra-oratorio » d'Igor Strawinsky.

Peu d'œuvres de Strawinsky, *Noces* excepté, furent attendues avec autant d'impatience, et même d'inquiétude. *Mavra*, l'*Octuor*, le *Concerto*, la *Sonate*, la *Sérénade*, ces nouvelles étapes si discutées de l'art strawinskyen faisaient se demander quel pourrait être dorénavant un style théâtral et orchestral de Strawinsky. *Œdipus Rex* vient de répondre à de telles curiosités et — croyons-nous — à combien de trop rapides inquiétudes. L'auteur du *Sacre*, une fois de plus, a mis à découvert un visage à nous inconnu de la Beauté. Devant cette étrange confusion de drame grec, d'opéra italien et d'oratorio hændelien, devant aussi cette synthèse du style de *Noces* et de celui des dernières œuvres (synthèse que déjà le début et la fin de la *Sérénade* annonçaient clairement), notre esprit s'accroît non seulement d'une

admiration nouvelle, mais aussi d'un jeu renouvelé de métaphores, d'équivalences possibles. Grâce à l'apparition d'œuvres comme *Œdipus Rex*, nos vues sur l'art entier se modifient à un degré parfois insoupçonnable.

Et tout d'abord *Œdipus Rex* — ceci a son importance — justifie par sa réussite même les œuvres immédiatement précédentes de Strawinsky. *Mavra* est l'ouverture bouffe d'une évolution musicale qui aboutit à l'épilogue tragique d'*Œdipus*. Sans l'histoire de domestiques de *Mavra*, sans ce mince fait-divers pris comme prétexte théâtral, Strawinsky ne se serait pas à tel point rendu compte de la possibilité de fondre les styles hétérogènes de l'opéra russe, de l'opéra italien *alla Verdi* et du jazz, ou n'aurait pas saisi plus généralement cette caractéristique profonde de tout son œuvre : la continuelle et diverse imbrication de formes, d'écritures les plus faites pour se repousser mutuellement. Nous avons eu déjà le « ballet-cantate » de *Noces*, le mystère chorégraphique du *Sacre* et même le ballet-concerto de *Petrouchka*. *L'Histoire du Soldat*, *Pulcinella*, l'*Octuor*, le *Concerto*, *Œdipus Rex* montrent des confusions comparables de genres et, bien plus, de styles. Chaque œuvre de Strawinsky se présente comme un coup de force perpétré, non seulement sur nos habitudes, mais sur ce qui en elles participe de ce que l'art semble avoir de plus sacré. Si exaltante que soit l'action même de cette puissance géniale en Strawinsky, nous n'en remarquons pas moins à l'analyse que quelque chose par elle a été irrémédiablement profané. Il y a toujours un coin par où une œuvre de Strawinsky décèle, non pas tant une rupture avec le passé, mais une dissymétrie, un inachèvement, presque un escamotage, une de ces inquiétantes simplifications qui font dire qu'ici la grandeur d'une œuvre ne s'est exercée qu'au prix d'un défaut technique. Toute réaction chez Strawinsky — et l'on ne progresse dans son œuvre que de réaction en réaction — est une nouvelle déficience de l'art, quoique féconde en quelque sorte.

*Mavra* (dont le germe se trouverait dans *Petrouchka*) fut nécessaire à *Œdipus Rex* : c'est là que s'est élaboré, pour la première fois, ce style quasi-italien par l'ornementation, par les formules mélodiques que Strawinsky reprend telles quelles, mais pour les plaquer sur un fond harmonique différent, pour les introduire en une action sonore inappropriée, faisant songer à ces bustes de plâtre, à ces draperies conventionnelles auxquels la sauvage grandeur d'un Picasso se complait parfois. Mais alors que le rococo du style de *Mavra* prêtait au sourire chez certains, ce même rococo dans *Œdipus* contribue — nous ne savons par quelle magie — à l'impression plus religieuse que dramatique qui s'en dégage. Les scènes de Sophocle, fragmentées ou contractées, pour n'en conserver — selon Jean Cocteau — « qu'un certain aspect monumental », introduites avec violence dans ces « formes quasi liturgiques de l'oratorio » dont parle très justement André Cœuroy, se muent en quelque messe latine, composée par un italianisant avec toutes les sensualités du style d'opéra, avec aussi maintes grossièretés d'orphéon, avec ce quelque chose qui toujours, chez Strawinsky, rôde et grogne, avec de subits rehauts de splendeurs byzantines derrière quoi se restitue le drame grec : tel est *Œdipus Rex*, œuvre paradoxale où les formules plaisantes du vieil opéra créent directement une émotion d'ordre religieux, où la grandeur du drame primitif est sans doute ressaisie, mais (à l'inverse de Wagner) par le



détour de préoccupations toutes formelles, — la sublimité du sujet venant moins de lui-même que du génie de celui qui le traite presque sans respect.

L'action se condensant en des récits et des airs (récitatifs d'Œdipe, airs de Créon, de Jocaste, de Tirésias, etc.), coupés d'interventions plus ou moins brèves du chœur d'hommes, la musique de Stravinsky, d'horizontale qu'elle était, tend ici à devenir verticale et presque à s'immobiliser : colonnes d'un art que jusqu'à présent nous avons vu, même lorsqu'il s'élevait puissamment, se développer tumultueusement au long de minces bas-reliefs. La force rythmique y demeure encore la même; mais, presque dépourvue de syncopes, contenue en ces fuseaux harmoniques, elle semble, comme l'écrit Cœuroy, s'exercer en « un élan vers l'immobile ». Les tonalités toujours nettement affirmées, mais presque constamment choisies parmi les bémols, ajoutent au caractère passionnément statique de l'œuvre. Le retour des *da capo*, la symétrie des expositions thématiques renforcent un aspect plastique, marmoréen, que jamais aucune autre œuvre de Stravinsky n'avait offert à tel degré.

\* \* \*

Un tout jeune musicien français, Henri Sauguet, avait le redoutable honneur de débiter aux Ballets russes, l'année même d'*Œdipus Rex*. A vrai dire, sa *Chatte*, tirée d'Ésope et de La Fontaine, avait déjà été exécutée en avril dernier à Monte-Carlo. Plus qu'une promesse, c'est une œuvre entièrement accomplie, mais dont la grâce demeurerait un peu frêle si un *Hymne final* ne la relevait d'un accent plus hardi. On songerait à un tout jeune Weber (cf. la courte Overture à l'inexplicable poésie lunaire), continuant dans la direction d'un Auric ou plutôt d'un Poulenc, et parfois même du Milhaud du *Train bleu* (cf. le Jeu des garçons). Le choix de telles influences est d'autant plus digne d'être remarqué que le nom de Stravinsky ne s'y inscrit nulle part. Il semble qu'avec les *Chansons gaillardes* de Poulenc et avec la *Pastorale* d'Auric la musique française s'engage désormais dans une voie plus singulière que jamais et où il est très possible que Sauguet aura son rôle à jouer. Saluons pour le moment cette œuvre gracieuse, d'une fine poésie et à la simple et juste orchestration.

Pour la première fois les Ballets russes usaient à l'occasion de *la Chatte*, non plus de décors peints, mais de « constructions » telles que l'art soviétique en a suscité à profusion sur les scènes de Russie et d'ailleurs : ici constructions transparentes en mica, dues à MM. Gabo et Pevsner, et dont les reflets s'ajoutaient à ceux d'une immense tenture de fond en toile cirée noire.

Une longue pantomime anglaise, *le Triomphe de Neptune*, de lord Berners, constituait la troisième création. Musique abondante, assez verveuse, quoique extérieure et sans grande originalité. Elle servait surtout de prétexte à une mise en scène très riche, empruntant aux vieilles illustrations anglaises ses effets les plus cocasses, aux ballets à sujet mythologique leur particulier ennui.

D'Auric, nous réentendîmes l'excellente partition des *Matelots*, toujours accompagnée d'une chorégraphie nerveuse à souhait.

Parmi les danseurs, MM. Serge Lifar, Idzikovski, M<sup>mes</sup> Nikitina, Gevergeva nous parurent comme toujours se classer au premier rang du corps de ballet.

SHAEFFNER.

## LA SEMAINE DRAMATIQUE

Comédie-Française. — *Lorenzaccio*, vingt-huit tableaux, d'Alfred DE MUSSET.

En cette année où l'on célèbre le romantisme, la Comédie-Française ne pouvait point ne pas monter *Lorenzaccio*; car, bien que le théâtre romantique se soit tout entier placé sous le patronage de Shakespeare, *Lorenzaccio* est, avec le médiocre *André del Sarto* du même Musset, le seul drame de cette école qui ait véritablement adopté le moule shakespearien. Le constater, c'est d'ailleurs faire le procès de l'œuvre : on y voit naître le génie, il y éclate déjà en maints endroits, mais ce n'est pas encore dans toute sa fleur ce délicieux génie qui devait nous donner, à côté des admirables *Poésies Nouvelles*, tant de charmants chefs-d'œuvre dramatiques. Doué déjà des plus belles qualités du véritable poète de théâtre, Musset n'avait pas alors trouvé la forme qui allait faire de lui le seul des écrivains romantiques digne de s'asseoir à côté des maîtres de notre ancien théâtre, Molière, Corneille et Racine, Beaumarchais et Marivaux. Nul plus que nous n'admire et n'aime Victor Hugo, ce centre rayonnant de toute notre âme française, si lamentablement méconnu d'une époque dont l'intellectualisme glacé, sec, anti-spirituel, inhumain, étonnera l'avenir; mais, nous l'avons dit déjà, nous n'éprouvons qu'une sympathie assez faible pour les drames du grand lyrique, — erreurs de jeunesse, en somme, puisqu'en dépit d'un verbe incomparable, nul génie moins que le sien n'était fait pour animer la forme dramatique. Hugo diffère autant de Shakespeare que Dante diffère d'Eschyle; et c'est pourquoi, dès qu'il eut atteint la maturité, il renonça au théâtre. Quant à Vigny, ce n'était point là non plus qu'il pouvait faire briller la lumière pâle et nacrée de sa poésie. Seul Musset sut faire passer de l'élégie et de la chanson sur la scène, dans des personnages presque de féerie, la fantaisie, la mélancolie, la détresse de cette Muse qui ne voulait de lui qu'un baiser.

La Comédie-Française a apporté tous ses soins à la représentation de *Lorenzaccio*. Est-ce à dire qu'elle a trouvé la perfection? Nous voudrions pouvoir répondre par l'affirmative. Nous ne le pouvons pas.

M<sup>lle</sup> Piérat, certes, n'a pas eu tort de s'attaquer à un rôle particulièrement difficile où s'était illustrée Sarah Bernhardt et où, plus récemment, sous l'heureuse forme lyrique que lui a donnée Ernest Moret, ont été justement applaudis Vanni-Marcoux et Bourdin. Elle a trouvé une physionomie, un ton de voix, des attitudes, des gestes, qui s'accordent avec la figure idéale qu'on peut se faire de Lorenzo de Médicis; mais, à aucun moment, nous n'avons pu oublier qu'elle était une femme, qu'elle était Piérat. La valeur même d'une pareille interprétation condamne la coutume, décidément absurde, du travesti.

M. Denis d'Inès fait du cardinal Cibo une figure inoubliable. C'est bien là, sans faux éclat, le prince de l'Église qui ne voit plus dans la religion qu'une diplomatie supérieure et sait cacher ses colères et ses dépités sous la pourpre de son manteau.

M. Alexandre est le duc robuste, brutal, grossier que nous attendions; peut-être aurait-il gagné à se faire une peau plus brune : Alexandre de Médicis avait dans les veines du sang noir.

Le reste de l'interprétation nous a semblé honorable, sans plus. Citons cependant M<sup>lle</sup> Robinne, qui a tenu