

LE MENESTREL

Un Spectacle Darius Milhaud à l'Opéra-Comique

Esther de Carpentras, opéra-bouffe en deux actes, paroles d'Armand LUNEL. — *Fête Provençale*. — Reprise du *Pauvre Matelot*.

POUR faire contraste avec le récent programme classique formé du *Couronnement de Poppée* et de la *Servante Maîtresse*, M. Jacques Rouché nous a présenté un très curieux spectacle moderne, composé — fait extrêmement rare — de trois œuvres d'un même auteur, qui est d'ailleurs une des personnalités les plus représentatives de la jeune musique française.

Ce spectacle comporte des ouvrages de caractères fort différents, et même opposés, mais que relie un thème commun : la Provence, si chère au cœur de M. Darius Milhaud, qui en est originaire.

La tragédie, la bouffonnerie et la danse populaire alternent dans une même ambiance et constituent un ensemble extrêmement pittoresque.

*
* *

Les auteurs d'*Esther de Carpentras* ont, sous le triple signe d'Israël, de la Provence et de l'Amitié, entendu, je pense, travailler au renouveau de l'opéra buffa en France, renouveau qu'appelle le goût de l'époque, volontiers épris de caricatural, de stylisé, d'une manière de comique truculent et simplifié. Dans cet esprit, Armand Lunel a écrit un texte remarquablement savoureux et spirituel, qui nous transporte dans le ghetto lumineux de Carpentras et chez le Cardinal-évêque du Comtat-Venaissin, au temps du Bien-Aimé et des Etats Français du Saint-Siège. Un hilarant trio d'ambassadeurs, composé d'un financier, d'un amateur de théâtre et du portier de la synagogue entreprend d'obtenir du Cardinal, bouillant jeune homme frais débarqué de Rome, l'autorisation de représenter l'histoire d'Esther sur la place de la Juiverie pour la fête de Pourim. Accordé. Mais tandis que se déroule l'improvisation rituelle — si j'ose dire — voici que se présente, en pleine liesse israélite, le Cardinal-évêque, suivi de son valet-musicien-porte-queue. Il donne à choisir entre une conversion en masse et le bannissement. Une conversion, quelle horreur ! Mais l'actrice qui joue le rôle d'Esther est jeune et belle. Elle saura fléchir la volonté de cet Assuérus à barrette. La fête continue. La fiction s'enlace à la réalité.

Ainsi, nous explique-t-on, sous le ciel méridional et tolérant, les voix de l'Ancien et du Nouveau Testament ont pu résonner pendant de longs siècles sans la moindre fausse note. On n'en pourra certes pas dire autant de la musique de Darius Milhaud, que marque le ferme propos de n'admettre les sons qu'en raison inverse de

l'habitude qu'ils ont de se trouver ensemble. Ceci concédé aux auditeurs résistants — et ils ont paru nombreux — reconnaissons que cette partition vivante, claire, bruissante, allègre, avec son je ne sais quoi de pétulant, d'incisif et de trop vert, recèle un charme secret qui, après le premier choc, dissout peu à peu les objections et finalement s'impose. Parmi les pages les mieux venues, citons le Prélude qui précède chacun des deux actes, le Quatuor du premier, et, au second, ces chœurs de la foule juive qu'empreint un mouvement chaleureux, puissant, historique.



ESTHER DE CARPENTRAS. —: Décor du 2^e acte

L'ouvrage est très soigneusement monté, avec un constant souci de vie. L'interprétation est fort méritante, encore que M. Vergnes n'ait pas dans la partie du Cardinal-évêque un rôle qui lui soit entièrement favorable. M^{lle} R. Gilly est une Esther d'une toute persuasive et biblique matité. M. L. Arnoult est excellent dans le rôle de Vacluse, le valet faiseur de noëls. MM. A. Balbon, Pujol et Hérent se montrent d'une efficace adresse tant dans la huppelante sémitique traditionnelle que sous le diadème d'Assuérus, le turban d'Aman ou celui du chef des eunuques. Tout ce monde là joue et chante. Et le texte musical se rit, je vous l'assure, des impératifs de l'émission vocale.

Ne taisons pas la part prise par M^{me} Nora Auric dans la réussite du spectacle. Débutant au théâtre, c'est elle

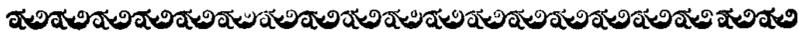
qui a dessiné décors et costumes, donc cette amusante antichambre épiscopale d'un rococo blanc et rouge, cette place aux hautes maisons pavoisées du ghetto provençal, les costumes d'un rehaut si pittoresque de la juiverie.

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