

Le Ménestrel (Paris. 1833). 1932/12/23-1932/12/29.

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 allure gaie. Le Haut-Barrois, le Hénault, Avignon avaient chacun le sien. Celui du Poitou donne naissance au menuet. Un branle célèbre, celui de Malte, se dansait en costume à la turque; un autre, qui eut beaucoup de succès, fut celui des lavandières, où l'on imitait avec les mains le bruit du battoir d'une laveuse.

Tout ces branles étaient à seize mesures. Lorsqu'ils dépassaient ce nombre, on les appelait irréguliers. Mais toutes les basses-danses étaient composées de trois figures : la basse-danse, le retour de la basse-danse et enfin le cordion qui ressemblait à la gaillarde, mais plus lourdement dansé.

En somme, on le voit, tous ces pas sont représentatifs de l'état d'esprit de l'époque : naïveté, ferveur, joie bruyante et grosse, simplicité. Il n'en est pas moins vrai que ce sont les ancêtres des pavanes, menuets, gavottes, qui formèrent les ballets de Cour à partir du xvi^e siècle jusqu'à la fin du xviii^e.

On les alléga, on les ennoblit seulement. Le rondeau existe encore d'ailleurs au Louvre de Henri III. Une gravure l'a popularisé; les dames que leurs ridicules manches à gigot rendent difformes, les hommes tristement vêtus de noir, dansent joyeusement en se tenant par la main, tels les enfants de nos jours, avec autant de simplicité vraie et presque autant de joie naïve.

Et les paysans de toutes nos provinces pendant des siècles vont conserver fidèlement la tradition pleine de couleur et de vie qu'ils avaient apprise des danseurs d'Orient. Leurs ancêtres des xii^e, xiii^e et xiv^e siècles avaient adapté les danses orientales, leurs successeurs les transformèrent à travers les âges jusqu'à la bourrée d'Auvergne et autres danses des campagnes.

Christian DESCORMIERS.

LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — *Sur le Borysthène*, poème chorégraphique en deux actes de MM. Serge LIFAR et Serge PROKOFIEFF; musique de M. Serge PROKOFIEFF.

Le spectacle commençait avec une magnificence où le plaisir des yeux respectait l'équilibre de l'esprit. Un décor dont les treillages et les pans de verdure rappelaient la dignité exemplaire de Versailles, de beaux costumes animés par une symétrie mouvante dont la cérémonie savait rester gracieuse, la pompe de l'allégorie s'ajustant à la finesse de l'allusion pour nous montrer une Diane vêtue comme M^{lle} de Laval-lière, conquise par un Endymion sous le panache de Louis XIV, une musique décente, docile aux gestes du corps et à l'accent de la parole, ces lignes, ces couleurs, ces chants, ces danses calmes, cette harmonie somptueuse et lucide, dans *le Triomphe de l'Amour*, évoquaient les origines mêmes de la scène qui s'en paraît.

La soirée continuait avec *la Prise de Troie*, dont on écoute encore deux ou trois pages avec intérêt et les autres — les plus nombreuses — avec respect pour la mémoire de Berlioz.

Vint enfin le *Borysthène*.

Sur la foi de l'ancien nom rendu au Dnieper, on attendait une fable mythologique. Le rideau, en se levant, nous a détrompés. Les murs d'une bâtisse industrielle — brique et tôle ondulée, passée au minium — encadrent la scène, horizontalement frangée par une frise en papier goudronné à quadrillage de chanvre (ce

papier d'emballage qui sent si fort l'usine à gaz). De chaque côté une balustrade mobile; à gauche, une cage à mouches qui tient le milieu entre la maison japonaise et la mue à poussins. Au fond, l'horizon barré par une bande grisâtre qui doit figurer le fleuve Borysthène et sur laquelle se détache la silhouette pâle de deux arbres, pareils à du lichen aplati dans un herbier. Au second acte, la silhouette des deux arbres sera noire et une palissade se dressera entre eux, où manque seulement la défense d'afficher ou de faire toute autre chose.

La pantomime qui s'engage dans ce décor usinier est d'une extrême obscurité. Il semble que M. Lifar soit aimé de M^{lle} Camille Bos (en tutu bleu) mais s'éprenne de M^{lle} Lorcia (en tutu rose). M. Lifar, assez dévêtu pour son compte, appartient à une troupe de jeunes gens en uniformes bleus, coiffés de bonnets de police, la boutonnière ornée d'un flot de rubans. Un « gars du milieu » survient, en casquette blanche, en sweater vert-Nil, en pantalon pattu de pyjama rayé; encouragé par un vieillard barbu, en blouse flottante, il semble émettre des prétentions sur M^{lle} Lorcia.

Au second acte, le « gars du milieu » qui est un « type à la redresse » a recruté une escouade, dont les sombreros, les casques bruns et les capes noires contrastent avec le bleu de la bande Lifar. Les deux groupes en viennent aux mains. M. Lifar, terrassé, est attaché à une des balustrades du premier plan, M^{lle} Bos vient le délier et M. Lifar profite de sa liberté reconquise pour fuir avec M^{lle} Lorcia, tandis que M^{lle} Bos, le plus joliment du monde, s'effondre dans les sanglots.

L'affiche nous dit que M. Serge Prokofieff a collaboré à ce scénario avec M. Lifar. De là vient peut-être qu'ayant inconsciemment tenu pour réalisées des intentions descriptives que la musique d'une pantomime a justement pour objet de souligner, ce compositeur si primesautier, chez qui l'ingénuité et la violence s'unissent parfois d'une façon si frappante, n'ait trouvé ici que des accents plus débiles, des rythmes plus timides, des timbres assourdis et que ses hardiesses se soient un peu amollies, sans devenir pour cela plus complaisantes au préjugé de l'agrément.

M. Serge Lifar paraît ici comme auteur, comme chorégraphe et comme danseur. Que, sans aller à la cheville ailée de l'inoubliable Nijinsky, sans atteindre à la légèreté élégante dont fait preuve M. Peretti, une heure avant, dans *le Triomphe de l'Amour*, il ait de la vigueur et de l'audace, nul n'y contredira. Mais au point de vue mimique, expressif ou décoratif, moins désastreuse sans doute que quand elle porte le saccage dans l'œuvre des maîtres, l'agitation choréiforme à quoi se réduit son invention me semble toujours d'une insigne pauvreté.

M^{lle} Camille Bos, plus gracieuse que jamais, M^{lle} Lorcia, fine et arrogante à souhait, M^{lle} Lamballe, robuste et agile, et M. Efimoff, tirent brillamment leur épingle du jeu. L'orchestre fait de même, sous la sûre direction de M. Philippe Gaubert.

Le Borysthène représente pour l'Opéra, non pas une hérésie esthétique — puisque cette matière ne connaît pas de dogmes — mais une erreur de méthode. C'est, en effet, qu'il y a toujours péril à se faire l'écho du dernier cri et à nager dans le sillage du dernier bateau. On est infailliblement, non pas devancé, mais distancé par la versatilité de ceux que M. Léon Daudet, dans un amusant roman de ses débuts — M. Rouché le connaît-il? — appelait *les Kamschatka*. Quelque empressement qu'y mette un directeur d'Opéra — et le zèle de

M. Rouché n'est pas médiocre — il retardera toujours d'une saison sur la plus récente toquade du Comte de X... ou le nouvel éblouissement de M^{me} Z. Il faut que M. Rouché en prenne son parti : la défroque du Diaghilew, d'ailleurs déplorable, des dernières années, n'intéresse plus personne. « Pends-toi, brave Crillon » : la nouveauté du mois n'aura pas été le *Borysthène*, désuet et démodé avant que de paraître ; c'est *Mahagonny*. Mais quand l'Opéra s'avisera de *Mahagonny*, pour nous en donner un succédané, *Mahagonny* aura depuis longtemps fait place à une autre révélation...

Jean CHANTAVOINE.

Opéra-Comique. — Centenaire et reprise du *Pré-aux-Clercs*, d'HÉROLD (15 décembre 1832-1932).

Il faut remercier M. P.-B. Gheusi d'avoir profité du centenaire du chef-d'œuvre d'Hérold pour en faire enfin une reprise. On l'attendait, on l'espérait depuis bien longtemps. *Le Pré-aux-Clercs* ! on ne se doute guère aujourd'hui de ce que ce nom représentait dans l'ancien répertoire de l'Opéra-Comique : *Faust* dans celui de l'Opéra, au moins ! Le 15 décembre 1832, acclamé par une foule enthousiaste, il avait sauvé le théâtre...

On l'a déjà conté : après une crise unique dans ses annales, après la faillite successive de quatre directeurs, et la Révolution de 1830, et le choléra..., l'Opéra-Comique s'était reconstitué en Société, comme au temps jadis, jusqu'en 1803. Fuyant la malencontreuse Salle Ventadour, il avait trouvé gîte dans un petit théâtre modeste et abandonné, celui des Nouveautés, place de la Bourse... Puis il avait imploré Hérold. Celui-ci venait de triompher avec *Zampa*. N'aurait-il pas quelque œuvre encore, en portefeuille ?

Hérold avait *le Pré-aux-Clercs*. Mais l'ouvrage n'était pas de ceux qu'on monte du jour au lendemain. Il brocha pour les intortunés artistes une petite comédie musicale : *la Médecine sans médecin* (livret de Scribe et Bayard), et le succès fut assez vif pour donner le temps de répéter la nouvelle pièce. On en fit grand mystère. A cette époque, l'annonce faite à l'issue d'une première représentation n'était pas une vaine tradition. Le soir du 15 décembre, le public ignorait encore le nom des auteurs !

Ils méritaient l'un et l'autre le succès délirant qui accueillit leurs noms. Hérold, par un travail inquiet et jamais satisfait, avait mis à la scène plus de vingt ouvrages avant son œuvre dernière. Planard avait écrit trente-huit pièces, avec ou sans musique, avant d'imaginer cette comédie en lisant la *Chronique du temps de Charles IX*, de Mérimée (dont se souviendra encore, à propos, Scribe, quand il écrira *les Huguenots*). Et *le Pré-aux-Clercs* est d'abord une excellente pièce : c'est la première vertu qu'on exigeait de ces œuvres lyriques, et toutes celles qui ont réussi possédaient le don de vie. Les trois plus grands, plus durables succès de ce répertoire, immédiatement issu de celui des fondateurs du genre, des Philidor, des Monsigny, des Grétry, de cette « comédie en musique » qu'il ne s'agissait plus que d'épanouir en symphonie et en mélodie, sont *la Dame Blanche*, *le Pré-aux-Clercs* et *le Domino noir* (qu'on nous rendra bien aussi, quelque jour). Mais *le Pré-aux-Clercs* est le plus caractéristique, le plus essentiellement français, presque historique.

Aussi, quelle vogue ! En un an, il comptait déjà cent quarante-cinq représentations. La millième fut donnée en 1871. (Combien les conditions d'exploitation des

théâtres lyriques, et par là même les possibilités de succès des ouvrages nouveaux, étaient alors différentes de ce qu'elles sont, hélas, devenues aujourd'hui !) Et les vingt-sept années qui suivirent ajoutèrent cinq cent soixante et onze représentations encore ! Qui eût pu penser que la soirée du 29 octobre 1898 fût la dernière ! L'œuvre avait été encore jouée une quinzaine de fois cette année. Jamais son succès n'avait fléchi. Soixante-deux ans durant, elle était restée triomphante au répertoire.

C'est que *le Pré-aux-Clercs*, comme pièce, avait tout pour lui : sujet parisien, romanesque sans phrases, il est d'une langue musicale aux qualités de chez nous : clarté, franchise, vie agissante, variété de couleurs, bon goût, justesse de ton, absence de longueurs, de hors-d'œuvre. Tout y est vrai, tout y est au point, et l'à-propos justifie jusqu'aux virtuosités éventuelles, broderies légères sur une trame incomparable d'éloquence.

Je ne pense pas qu'il soit indispensable d'analyser dans le détail cette heureuse comédie lyrique. Mais il faut au moins insister sur les éléments essentiels de vie musicale qui l'animent et où nous devons voir l'expression suprême de principes arrêtés et développés depuis les premières armes d'Hérold. — « Quel malheur de mourir si jeune ! J'avais compris enfin comment on doit écrire pour la scène. » Le mot, si modeste et si émouvant à la fois, est inséparable du souvenir du *Pré-aux-Clercs*. Les ovations qui l'avaient accueilli, Hérold eût été incapable d'y répondre en personne : il était tombé sans connaissance entre les bras de ses interprètes et mourait cinq semaines plus tard, à 41 ans.

Ce n'est pas seulement l'habileté, la sûreté, avec lesquelles toute cette partition est en effet « écrite pour la scène » ; ce n'est pas seulement la richesse des inspirations mélodiques, dans l'orchestre comme dans les voix, qui frappent aujourd'hui : c'est la fraîcheur qu'ont gardée ces idées et leur mise en valeur. Pénétrées de vie simple, elles ont toujours leur vivacité, leur vérité. Dès l'ouverture, une belle et simple page, on sent avec quel art et quelle souplesse Hérold savait choisir ses instruments. Dès le premier chœur, entourant, dans l'auberge d'Étampes, la gentille Nicette, fiancée au jovial Girot, un « Monsieur de Paris », le cabaretier du *Pré-aux-Clercs*, le rythme franc et gai évoque un ton juste, une vivante liberté d'élocution, que la musique gardera jusqu'au bout. Le duo où Girot dépeint à Nicette ébaubie les charmes du *Pré-aux-Clercs*, et des « rendez-vous de noble compagnie » qu'il voit chez lui, est l'une des pages les plus brillantes et spirituelles de la partition. Animée, variée, écrite à ravir pour les deux voix, elle a été nuancée avec un goût charmant par M. Musy et M^{lle} Gauley. L'air dans lequel Mergy, le pauvre ambassadeur du pauvre roi de Navarre, exprime les inquiétudes que lui cause sa mission, et l'amour qu'il a gardé pour la jeune comtesse Isabelle, compagne de la reine Marguerite, dont il est chargé de réclamer le retour, est tantôt d'un accent chaleureux, tantôt d'une grâce délicate, qui réclament à la fois de la fermeté dans la déclamation et une voix légère et comme limpide. M. Claudel l'a fait valoir à son honneur, avec un art accompli.

Mais il n'est pas de meilleur type de vie scénique que la scène suivante, où une troupe de cheval-légers envahit l'auberge, malmène Girot et Nicette et ferait un mauvais parti à Mergy sans l'arrivée de Cantarelli, — sinon celles, plus difficiles à vivre, où la rencontre im-