

LA REVUE MUSICALE

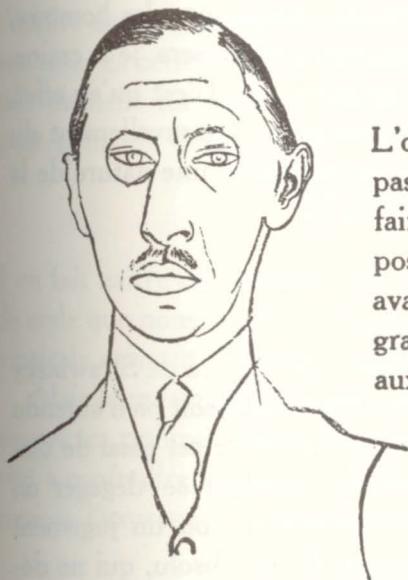
DEUXIÈME ANNÉE

1^{er} Juillet 1921

NUMÉRO NEUF

L'œuvre d'Igor Strawinsky

A ADRIEN BOVY
*en témoignage de tout ce qu'il y a de lui
dans ces pages.*



L'œuvre d'Igor Strawinsky a fait ses premiers pas dans le monde comme elle devait les faire : au contraire de celle de maint compositeur moins heureux, elle a été connue avant d'être commentée. Vouée dans sa plus grande partie au théâtre, elle y a trouvé, grâce aux Ballets russes, sa fin utile, et son action s'y est imposée, persuasive et irrésistible, portée comme elle l'était par la lumière d'un spectacle admirable. Mais il semble que, dans l'éblouissement de ce premier contact, la plupart des hommes aient

laissé échapper le retentissement profond de cette œuvre. Négligeant de la distinguer dans les éléments de leur plaisir ou satisfaits d'une connaissance apparaissant totale dès l'abord, il semble qu'ils se soient refusés à un examen plus réfléchi qui, éprouvant la musique pour elle-même, leur en eût révélé tout le sens et leur eût donné accès, du même coup, à toute la part de

l'œuvre de Strawinsky (particulièrement importante dans ces dernières années), qui ne touche pas au théâtre.

Quelques-uns, à vrai dire, se sont arrêtés à une syntaxe, ou si l'on préfère, à une technique, qui les déconcertaient. Obstacle peu important. Si, comme je le crois, cette syntaxe, ou cette technique, ne sont qu'une manifestation nouvelle des « règles éternelles et immuables » de l'art, elles finiront par se justifier devant toutes les intelligences. Il n'y faut qu'un peu de temps et d'accoutumance, et cette accoutumance va très vite, si l'on en juge par l'expérience, par exemple cette adhésion au *Sacre du Printemps*, qu'a témoignée un public toujours plus nombreux et plus divers dans les dernières auditions qui en ont été données.

La plupart, faisant un sort à leur impression première, se sont contentés de ce malentendu : musique de théâtre, art descriptif, ou imitatif, virtuosité décorative. Pour prendre sa vraie place dans la connaissance des hommes, l'œuvre de Strawinsky aura à franchir un nouveau pas qui sera, je le crains, d'autant plus difficile que le premier aura été plus aisé. C'est qu'en effet, ce qui nous surprend en elle n'est pas seulement ce renouvellement du langage inhérent à la vie de l'art, mais une façon d'être, une nature de la musique, dont nous avons perdu le sens.



Il n'est guère possible de définir cette nature de l'œuvre de Strawinsky sans l'opposer à celle de nos œuvres familières. Mais qu'il soit bien entendu que nous n'opposons que pour mieux comprendre. Si de cet essai de discrimination des diverses natures de la musique semblait se dégager un jugement, ce ne serait qu'un jugement de tendances, non un jugement d'œuvres. Aussi bien la valeur d'une œuvre est-elle un absolu, qui ne dépend pas de la qualité plus ou moins pure, plus ou moins féconde, plus ou moins humaine de la tendance qu'elle caractérise.

Prenons donc pour point de départ cette définition, inspirée de saint Thomas d'Aquin, et que je trouve dans un volume de M. Jacques Maritain, *Art et Scholastique*, abondant en lumineuses remarques d'esthétique

générale : « *Les Beaux-Arts ont pour objet de produire une œuvre où la splendeur d'une forme brille sur une matière proportionnée.* » Si je m'attache à cette définition, ce n'est pas seulement qu'elle me paraisse, comme on dit, nécessaire et suffisante, mais parce qu'en vérité elle explique tous les exemples concrets. C'est bien cela que réalisent une fugue, une sonate, ou un concerto brandebourgeois de Bach, une symphonie de Mozart ou de Haydn. Chez ces musiciens, le cours de l'œuvre est fait des élans successifs de l'imagination acharnée, jusqu'à l'épuisement, à faire éclater la splendeur d'une forme, par des redites utiles, par l'amplification, par le rayonnement qu'elle en fera surgir : l'imagination seule, est libre, uniquement soumise à son objet, de telle sorte que les choses qu'elle nous apporte sont comme suspendues dans le vide et qu'on va de l'une à l'autre avec une perpétuelle surprise, en même temps que la forme s'éclaire dans notre esprit, arrivant avec la dernière note à la plénitude de son sens. Et cette forme n'est autre chose que le contenu musical d'un certain élément mélodique, rythmique, ou harmonique. Quand Bach prend pour point de départ d'un concerto brandebourgeois cet élément :



il en fait naître des phrases, des périodes, enfin un tout, selon des moyens de style que nous appelons « imitations » et « polyphonie », son imagination musicale agissant seule dans la logique de ce style.

Mais la musique signifiant, selon l'expression de M. Maritain, avec ses sons et ses rythmes, les mouvements même de l'âme, il était fatal qu'elle en vint à confondre l'effet avec la cause et à ne plus considérer la forme que comme l'expression d'une émotion. Sitôt qu'une forme comme celle-ci :



n'est plus pour le musicien que l'expression d'une émotion, elle détermine en lui par son développement, s'il n'est pas donné d'avance, un certain état psychologique qui désormais domine l'élaboration de l'œuvre. Cet état psychologique pourra recevoir de l'imagination musicale un développe-

ment imprévu, mais il pourra aussi la retenir dans des ébats qui ne l'intéresseraient plus (1). En tout état de cause, l'imagination devient fonction de cet état psychologique, les élans successifs de l'imagination nous apparaissent comme reliés l'un à l'autre en vertu de ses phases, sourdement pressenties, la logique du style doit se confondre avec sa logique interne. Ce que nous apporte alors l'œuvre musicale n'est plus seulement le « rayonnement d'une forme sur une matière proportionnée », mais une expression de l'émotion personnelle de l'auteur portée par cette forme. Telle nous apparaît la musique avec Beethoven. Telle, elle a dicté à Wagner cette définition : *moyen d'expression*.

Aucune voix ne chantera plus dans cette musique qui ne soit celle de l'auteur, aucune chose n'y transparaîtra plus qu'à travers la personnalité de l'auteur. La chanson deviendra lied, le drame deviendra drame lyrique, c'est-à-dire non pas un drame, mais un vaste poème lyrique dont les personnages ne sont que des transfigurations de l'auteur, la symphonie soutiendra l'idée d'une « thèse », dont le cyclisme d'indyste représente le mode ultime. La musique ne sera plus propre qu'au lyrisme ; elle sera volontiers oratoire, il ne tardera pas à en naître une rhétorique. Double changement, dans la nature même de l'art et dans son langage, car l'exercice de la rhétorique soumettra les éléments formels à une méthode ou à un système propres à la communication des émotions, au lieu de les laisser libres aux mains de l'ouvrier, cherchant par empirisme à réaliser « les règles immuables et éternelles de l'art ». Instauration de toute une nouvelle hiérarchie des valeurs musicales, à commencer par cette notion de musique « noble » pour désigner une musique inspirée de sentiments nobles, alors que les Anciens appelaient « noble », simplement, une œuvre désintéressée. Ainsi, le tzigane qui, exécutant une musique à danser, y apporte un soin et un talent qui en font une œuvre de beauté, — soin et talent d'ailleurs inutiles à la fin de l'œuvre, soin et talent donc désintéressés, quant à l'œuvre, — ce tzigane fait une œuvre noble. L'ouvrier faisant une chaise et

(1) Par exemple, dans une fugue, ou dans des Variations, dont l'expression propre pourrait lui échapper. On sait en effet que rien n'est plus difficile que d'introduire une de ces formes purement musicales dans une œuvre « expressive » et que les pages discutées ou réputées faibles de Beethoven, comme le *Finale* de l'*Eroïca* sont précisément celles où il a tenté de le faire.

qui, ayant pris toutes les mesures pour que sa chaise soit solide et confortable, la construit de façon à y faire briller le rayonnement d'une forme, fait une œuvre noble. Le compositeur qui écrit une œuvre en vue d'une fin utile, — musique des Déjeuners du Roy, récréation mondaine, pantomime, commentaire d'un sujet littéraire ou descriptif, — et qui, ayant choisi ses éléments formels en vue de cette fin, ayant enfermé les conditions de cette fin dans ses éléments formels, s'abandonne ensuite à son œuvre sans autre souci que d'y faire éclater la splendeur d'une forme, ce musicien fait œuvre noble, — ou œuvre pure, car tout le problème longuement discuté de la musique pure et de la musique à programme gît dans ces considérations.

Après trois-quarts de siècle de cet art « moyen d'expression », Debussy vient, tord le cou à l'éloquence, ramène la sensibilité à la musique qui ne s'ouvrait plus qu'au sentiment, et entre un académisme et un romantisme dont la substance allait s'épuisant, lui assigne un ordre nouveau, inspiré de l'idéal classique, grec ou français. Mais il reste un lyrique. Et s'il est vrai qu'on ne saurait, sans équivoque et inexactitude, le dénommer impressionniste ou symboliste, il n'en manifeste pas moins dans son œuvre les préoccupations qui agitaient les hommes de son temps et dont témoignent des paroles comme celles-ci :

« ... Ce qui me prend le plus fortement, c'est l'œuvre où l'artiste me mène plus loin que là où il s'arrête — où il paraît s'arrêter. » (Jean DOLENT.)

« ... Leur rêve de beauté... cherche, dans les relations de toutes les formes entre elles, l'essence significative de chacune. Tous deux se reculent de la réalité pour mieux voir, jusqu'au moment où elle va s'effacer, où elle va se confesser en mourant. Tous deux font abstraction des premiers plans et des anecdotes, pour chercher dans les fonds, pour arracher à la vie tout prétexte de mensonge. » (Ch. MORICE, sur Dolent et Carrière.)

« La parole est définitive, puis s'élargit avec du silence. » (MALLARMÉ, à propos du style de Dolent.)

Ce n'est pas tant en réaction contre cette nature que Strawinsky apparaît alors, que comme une chose surgie d'ailleurs, un autre plan venant au jour à côté de celui où s'organisait notre vie, un monde non pas étranger,

car nous le reconnaissons d'emblée, mais perdu, oublié, éloigné pour un temps, ramené à la musique et d'où nos préoccupations seraient exclues par le seul fait des siennes, de leur nature, de leur urgence, de leur insatiableté. Celui qui ne demande à la parole, si possible définitive, que de la parole, ne cherchera pas, dans son besoin de perfection, à la sortir d'elle-même pour « s'élargir avec du silence », mais à exiger d'elle la plus parfaite franchise, la plus pure qualité, la plus grande force. Celui à qui la réalité des choses révèle toujours une certaine qualité d'être, ne cherchera pas à s'échapper d'elles ; il s'y arrêtera, nous y arrêtera avec lui, s'approchera « pour mieux voir », les saisira, exactement circonscrites, pour se borner à ce qui n'est qu'elles, ne les confessera que quand elles se distinguent, non quand elles s'effacent. Et si son appétit devant la vie ne l'abandonne jamais, il ne s'attardera pas à faire un choix parmi les choses, il trouvera la réalité dès les premiers plans et jusque dans l'anecdote, dont il aura fait autre chose que de l'anecdote. Cette qualité d'être qu'il dévoile dans les choses est un absolu et repousse toute hiérarchie. C'est pourquoi la question qu'il aura à se poser dans son activité créatrice ne sera pas : « Que faire ? » mais « comment faire ? » Ce sera une question de style.

Si, devant *le chant du Rossignol*, Strawinsky se bornait à en reproduire la ligne pour la confier à un instrument convenable, il ne ferait qu'une musique imitative, ou si l'imitation est impossible, descriptive. Mais son Rossignol ne fait pas *tu, tu, tu*, comme le voulait le poète naturaliste. Et d'autre part, Strawinsky ne chante pas son état d'âme, sa joie ou sa mélancolie devant le chant du rossignol, pas plus qu'il n'évoque la nuit, le silence, le feuillage. Il le ressent comme une douce caresse, qui est un mouvement toujours égal, pénétrant et sans angles, et qu'on imagine sans commencement ni fin, et il en fait un chant où cette forme :



deux fois répétée, reviendra sans cesse, comme un refrain.

Le Mage de *Petrouchka* fait son tour de passe-passe pour éblouir la foule. Un tour de passe-passe consiste à faire sortir de n'importe quoi mille choses inattendues. Et d'un simple accord émanent d'innombrables musiques, comme sortiraient d'un chapeau haut-de-forme de lents serpents, des rubans, des fleurs et des colombes.

Le Maure de *Petrouchka* promène avec ennui dans sa chambrette sa beauté inutile et sa force inemployée. Strawinsky pense au fauve qui tourne en rond derrière les barreaux de sa cage. Et voilà cette mélodie en accords, de trois bassons mélancoliques, qui chemine, monotone, derrière des pizzicati équadistants.

Son attitude devant les choses assigne à l'art de Strawinsky ces deux pôles : un sens profond de la vie et une imagination musicale inépuisable. Sens profond de la vie pour dégager de l'objet une forme qui deviendra une forme musicale. Imagination musicale, comme s'il y avait en lui une musique latente, sans cesse prête à nourrir la forme proposée. Mais ces deux activités restent distinctes : l'art est objectif et ne se manifeste que par une œuvre purement musicale. Libre à nous de n'y voir que des notes ou d'en saisir le rayonnement intelligible. Libre à nous de n'entendre que trois bassons dessinant de curieux accords ponctués de pizzicati, ou d'y discerner une forme animée, emprisonnée dans un cadre rigide. L'œuvre nous parle comme une métaphore. Le spectacle où, parfois, elle se place, peut nous aider à en dégager le sens. Mais éprouvée pour elle-même, qu'elle appartienne ou non au théâtre, elle exige notre réaction active (1).

Placé non plus seulement devant un objet, mais devant un ensemble d'objets constituant un milieu, cet art ne se borne pas à manifester les objets séparément, il manifestera aussi le milieu, il créera une atmosphère, mais une atmosphère objective : ni préparation, ni commentaire, ni péroraison. La première note de *Petrouchka* s'envole et toute la foire est déjà là. Pour passer ainsi, sans aucune indication subjective, d'un objet à l'autre, il faut à cet art

(1) Dans la musique « moyen d'expression » au contraire, l'œuvre exprimant un état psychologique dont la logique interne domine le cours de l'œuvre, l'auditeur subit la domination de cet état psychologique sitôt perçue la logique du style, et dès lors les événements musicaux se présentent à lui comme éclairés d'avance d'une certaine lumière, orientés vers un certain sens ; il n'est plus absolument libre dans sa réaction, il est passif

la plus sensible plastique ; pour manifester la vie de l'objet lui-même, le plus riche dynamisme. Soulignons encore le caractère objectif de ce dynamisme, qui ne se passe que dans les choses et ne laisse rien supposer d'un mouvement de l'auteur, en l'opposant au dynamisme wagnérien, par exemple, lequel ne manifeste pas un mouvement des choses elles-mêmes, mais comme une élévation de température dans l'atmosphère qui porte ces choses, c'est-à-dire dans l'émotion de l'auteur (i).

Ainsi, une œuvre de Strawinsky ne décrit ni ne raconte les choses, mais les manifeste. Et elle vient à nous comme une pure œuvre musicale. Mais la vie est là, qui repose en elle, il n'y a vraiment qu'à se baisser pour la prendre. Je ne vois pas, pour indiquer la nature de cet art, de meilleure désignation que celle d'*épique*. Il est épique, au même titre qu'une fable de La Fontaine, un récit d'Homère ou de Rabelais, ou un poème du *Livre de la Jungle*.

Objectif et concret par nature, plastique et dynamique par vertu, cet art est fait pour le drame. Dans *Petrouchka*, il a créé des foules, animé une fête, il a fait sourire et plaire la Ballerine, gronder le Maure, soupirer, souffrir et mourir Petrouchka. Il a fait vivre toute la cour chinoise du *Rossignol* d'Andersen, où il y a des types campés comme le Père Ubu. Il est allé plus haut que le drame humain, il nous a fait vivre un drame biologique, le *Sacre du Printemps*, où entrent en jeu les forces mystérieuses qui font la vie universelle.

Si des formes dramatiques, ou des grandes formes, on passe à la musique de chambre, cet art ne change pas de nature. C'est pourquoi il n'y a pas ici de musique intime au sens habituel de ce mot — musique où l'homme s'abandonne et livre ses plus secrètes pensées — mais seulement l'usage de formes plus restreintes et de moyens plus réduits. Le ton reste

(1) Du point de vue strawinskyste, un mouvement dynamique comme celui du Finale du 1^{er} acte de *Parsifal* paraîtrait pauvre de matière ou d'invention, parce qu'il est fait de la répétition incessante du même motif resté invariable, resté froid, le ton seul s'échauffant ; du point de vue wagnérien, un mouvement dynamique comme le Finale de l'*Ciseau de Feu*, ou le *Cortège du Sage* dans le *Sacre*, paraîtrait manquer de souffle ou de chaleur car, en effet, l'auteur ne s'échauffe pas ou ne manifeste pas de température et il a mis son souffle dans les choses.

Lorsque Bach, au point culminant d'un double chœur, le surmonte d'un choral chanté par des enfants, ou qu'il fait revenir, au cours d'un développement de fugue son thème en « augmentation », il fait du dynamisme objectif. Lui non plus ne semble pas s'échauffer et fait agir son objet.

le même; d'ailleurs; la franchise n'en a-t-elle pas toujours été la moins discutable qualité ? S'agit-il de musique chantée, Strawinsky choisit un texte, non parce qu'il lui fournit un sujet poétique convenant à la musique, mais parce que ce texte lui semble appeler la musique pour exercer son action : son rythme et ses rimes ne trouvent leur pleine justification que dans une mélodie encore absente ; son image ne peut fixer son sens que dans une musique. Il peut se passer de sens littéral, pourvu que les mots fassent image :

Un, moi qui l'ai
deux, toi qui l'as
trois, de nouveau moi.
Dans l'Église du bon Dieu
on ne fait jamais de feu...

Le type de ces textes est dans la poésie populaire : c'est à elle qu'il les a généralement demandés (1).

Un poème de Verlaine est une œuvre complète, suffisante à elle-même ; mis en musique par Debussy, il constitue une œuvre nouvelle et différente. Le texte de Strawinsky n'est que le schéma, tracé avec des images et des rythmes verbaux, d'une œuvre qui ne vivra que par l'accomplissement de ces rythmes et le rayonnement de ces images dans une musique convenable, — dont Strawinsky nous donne une réalisation particulière. Il va donc chercher d'abord le chant de ces paroles et il ne s'arrêtera pas à une déclamation notée, si docile soit-elle à l'expression verbale, il le poussera jusqu'à un absolu musical, une réelle mélodie, et si, à un moment donné, les paroles ne supportent plus la mélodie, il les parle (voir *Renard*, et le deuxième des *Quatre chants russes*). Quant à l'accompagnement, tantôt il souligne l'accent du chant, tantôt il en éclaire le rythme, tantôt il manifeste, devenu indépendant, et agissant comme une pure musique instrumentale, une image ou l'image du texte. C'est de la chanson, ce n'est plus du lied, ni ce qu'on appelle « mélodie ». Voyez cet homme qui rejette son bras en arrière pour faire claquer son fouet :

(1) Il faut noter ici que, grâce au talent de C.-F. Ramuz, nous avons, à côté de ces textes russes, un texte français qui n'en est pas une traduction, mais une transposition libre, et telle que la musique semble avoir été faite pour elle.



Entendez l'accueil que fait une mégère au chasseur rentrant bredouille :



Et si vous voulez connaître les plus intimes images de cet art, prenez les *Berceuses du Chat*, son plus riche développement, prenez *Renard*, sa plus étrange expression mystique : prenez le *Chant dissident des Quatre chants russes*, en attendant les *Noces villageoises*.

Si sa musique chantée n'est pas du lied, ses *Trois pièces* pour quatuor à cordes ne répondent pas à l'idée qu'on se fait d'un quatuor à cordes, et ses pièces pour piano à quatre mains ne sont ni des œuvres pittoresques, ni des « impressions ». Ici encore, le titre ou le sujet n'indiquent que les éléments formels auxquels l'imagination de l'auteur s'est appliqué dans le seul dessein de faire œuvre purement musicale. Voyons, par l'exemple des œuvres inspirées du *rag-time*, comment procède cette musique et ce qu'elle nous apporte.

Première épreuve des possibilités expressives de la syncope, telle que l'ont exploitée les nègres dans les limites étroites de l'art populaire, le *Rag-time* pour dix instruments garde encore un certain contact avec son modèle, dont il fait en quelque sorte un portrait. Arrêtons-nous plutôt à la *piano-rag-music*, qui, dégagée de tout élément non essentiel à son objet, représente un plus haut degré de spiritualité de la forme :

Un motif puissant, d'un fort caractère rythmique, ouvre l'œuvre, et tout de suite, une succession de croches semble définir le déhanchement rythmique qui fera la matière de ce qui va suivre ; encore quelques éléments d'introduction et voici, bien posé, le mètre quaternaire sur lequel la syncope va mordre :



Ce n'est pas long ; juste le temps de le poser : une première période s'esquisse, qui expose une première mise en œuvre du sujet :



La conclusion de cette période ramène le début comme une reprise, mais pour introduire une seconde période où l'action sera, cette fois, décisive : les barres de mesure tombent ; plus besoin de mètre tant le rythme est impérieux ; c'est un motif mélodique qui revient à réitérées fois, varié ; et d'abord le motif seul se syncope :



Puis la syncope intervient tantôt dans le motif (\times), tantôt dans son accompagnement ($\#$)



alors l'élément fixe, continu, sur lequel se repère cette double syncopation, est la ligne de basse. La syncope continue son travail de désagrégation dans les plus petites valeurs rythmiques



et sur les motifs du début qui reviennent, accentués tour à tour sur toutes leurs notes, comme on poserait un bonhomme tantôt sur les pieds, tantôt sur la tête. Et par un tour de main prodigieux, la mélodie sort tout à coup apaisée, et fait aboutir l'œuvre en ramenant, en un instant, la détente.

Les divers épisodes de la syncopation ont été séparés par de brusques éclats qui ramènent chaque fois le mouvement à son point de départ, comme le geste du dessinateur qui arrache la page de son carnet pour recommencer son croquis sur une page neuve, ou celui du joueur de cartes qui abat le jeu pour recommencer. D'autre part, le rag-time populaire emploie une harmonie convenue, dont la syncope accuse encore la sensualité : Strawinsky a évité la banalité de ces cadences et leur effet, d'ailleurs extrinsèque à la « forme » qu'il se proposait, en nourrissant tous ces motifs de dissonances impitoyables, et en mettant les motifs et leur accompagnement dans des tonalités sans attractions communes. Jamais même, il n'a poussé plus loin l'indépendance tonale. Pourtant, voyez combien cette harmonie situe nettement les plans, combien elle est exactement nécessaire à la conduite et à la clarté de l'œuvre ; voyez par exemple comme ce brusque *ut* majeur rejette loin dans l'aigu le motif mélodique

et quel émouvant rapprochement fait la brusque et magistrale modulation qui suit (A), en même temps qu'elle introduit une ligne de basse à la fois rythmique et harmonique qui servira de support à tout le développement consécutif. Ce mouvement incessant, cette verve de l'action musicale, ces changements de plans, ces épisodes toujours plus nourris, ce perpétuel rebondissement de la forme dans sa ligne jamais transgressée sont en nous une inépuisable source d'émotions, qui — étant dominées par une forme — feront une somme. C'est proprement l'effet et la nature de l'œuvre musicale pure. C'est une *sonate*, au sens originel du mot.

Si, en général, l'œuvre de Strawinsky n'est pas lyrique, elle a pourtant

alors qu'elle cherchait encore sa voie, touché au lyrisme (2 *Poésies* de Balmont) ou du moins à certaines formes objectives du lyrisme, comme les *Trois poèmes de la lyrique japonaise*, où le chant, impersonnel et sans accent par conformité au texte, n'apparaît que comme le foyer, ou d'autres fois, le contour essentiel, de l'image, d'ailleurs intense, qui s'anime dans les instruments accompagnants. Mais il y a aussi dans ses œuvres qu'on a dites épiques et dramatiques, des moments où la musique prend la qualité du lyrisme. C'est quand l'illusion objective se dissipe, quand l'auteur pris à son propre piège — qui est de mettre toujours son objet entre nous et lui — voit son objet s'évanouir et reste seul, alors que l'action n'est pas finie. Ainsi les dernières pages de *Petrouchka*, où la nuit tombe sur la foule lasse et attristée, qui se disperse lentement, tandis que des flocons de neige flottent dans l'air et que Petrouchka laisse échapper sa vie avec une faible plainte. Ainsi cet intermède de *l'Histoire du Soldat*, où le soldat, revenu de son village qui ne veut plus le connaître, hésite sur la route à suivre et sent autour de lui une présence maudite. C'est aussi quand un poète parle, ainsi les récits de la cuisinière dans le *Rossignol*.

Au surplus, si l'on veut absolument étudier la forme que prend le sentiment en temps que sujet de la musique dans l'œuvre de Strawinsky, qu'on observe d'abord les sentiments qui animent ses créatures, et qui prennent un accent particulier, déterminé par le caractère du personnage : les plaintes et les révoltes et tout spécialement l'amour de Petrouchka, cette extraordinaire phrase confiée à la voix un peu nasillarde du cor anglais, que le piano enguirlande d'arabesques et que ponctuent les coups sourds de la grosse caisse et des cymbales, de lourdes basses et de haletants accords secs des cordes. Mais qu'on observe surtout les moments où le sentiment n'étant pas approprié à un caractère déterminé, prend une expression toute générale : dans *l'Histoire du Soldat*, cette fraîcheur et cette bonne humeur d'une âme insouciante qui imprègne les petits airs au bord du ruisseau ; ce sentiment de délivrance, de victoire, de liberté reconquise, qui éclate dans le *Concerto piccolo*. Les trois danses par lesquelles le soldat vient guérir la Princesse manifestent aussi un mouvement de sentiments qui va de la tendresse grave et prenante du *Tango* à la gâté déli-

bérée et saine de la *Valse* et à la décision du *Rag-time* (1). N'est-ce pas aussi un mouvement de sentiments — les élans d'une piété attendrie et respectueuse — que les vagues de chants et d'accords des *Symphonies* apportent au pied du Tombeau de Debussy ? Enfin, s'il est vrai qu'entre tous les mouvements humains dans lesquels l'élan créateur de l'artiste puise sa force, ou que provoque en nous la contemplation d'une œuvre d'art, celui des sentiments est l'un des plus importants et sans doute le plus approprié à la musique, ne va-t-il pas sans dire que son rôle dans l'œuvre de Strawinsky n'est pas moindre qu'ailleurs ? Sans doute, ne confondant jamais son œuvre avec son sujet, Strawinsky ne s'avisera jamais de tirer du sentiment, du « sentimental ». D'autre part, le sentiment n'apparaît pas dans son œuvre comme une présence étrangère, extrinsèque à l'élément formel, dont elle se recommanderait pour solliciter notre attention, ou dont elle promettrait le bénéfice à notre patience. Il est un des leviers qui ont mis en branle, chez Strawinsky, l'imagination créatrice, chez l'auditeur ce flot d'images d'épopée ou d'impressions de drame que nous avons trouvées dans son œuvre.

Malgré son objectivité, l'œuvre de Strawinsky reste toujours la manifestation d'un homme. L'auteur est là comme une puissance animatrice qui met sous nos yeux tout un monde vivant où son visage n'apparaît jamais, ou guère. Mais dans la manière dont ce monde se manifeste à nous, ce visage se trahit : c'est le style. Chez les « expressifs », pour qui la musique est le chant même de l'homme, le style est fait fréquemment de certaines particularités mélodiques, harmoniques ou rythmiques qui sont le propre de ce chant personnel. Chez un musicien de la nature de Strawinsky, l'élément mélodique, harmonique ou rythmique, étant toujours objectivement choisi, ne présente pas nécessairement de particularité ; le style est, — comme en peinture ou en littérature chez les classiques, — dans une certaine disposition des éléments, dans une réaction particulière à l'un d'eux (ici, prééminence du rythme), dans un mode de faire, dans

(1) On a vu Strawinsky faisant dans un *Rag-time* le portrait d'un caractère général, on l'a vu faisant une pure sonate, inspirée par les jeux de la syncope ; le voici considérant dans le *Rag-time* seulement la décision de l'allure. Comparez ces trois *Rag-time*, comme vous compareriez trois *Arlequins* de Picasso.

//////////
tout ce qui est accent. Et si le style ne nous renseigne pas encore explicitement sur le particulier de l'homme, il n'est pas interdit de découvrir dans son œuvre ce qu'il aime, ou tout au moins ce qu'il n'aime pas. « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es. » Remarquons, par exemple, que si cette œuvre ne met pas la « valeur d'art » de l'objet dans sa nature, elle la met dans sa qualité, qualité de caractère, qualité de force, vérité et pureté de nature. N'est-ce pas déjà un aveu de l'homme ? Il y en aurait d'autres, mais ce n'est pas mon dessein de les rechercher ici, et n'oublions pas que l'auteur n'a pas encore atteint la quarantaine.



Ce n'est pas par hasard qu'il a fallu demander au Moyen-Age une définition de l'art pour tenter d'expliquer la nature de l'œuvre de Strawinsky. Les caractères essentiels de l'art, tel que le concevaient les Scholastiques, et qu'il apparaît dans l'exposé de M. Maritain, se retrouvent en lui. C'est qu'ils ne sont pas seulement ceux de l'art médiéval, mais qu'ils définissent la forme première et profonde de toute espèce d'art. Ne semble-t-il pas en effet que l'état de choses que représentent le Moyen-Age et son évolution vers la Renaissance — évolution qui n'est essentiellement qu'un changement d'attitude de l'artiste devant son œuvre et devant le monde, et par conséquent un changement dans le mode expressif de l'œuvre — ne semble-t-il pas, que cet état de choses se retrouve à chaque période de l'art ? En particulier, l'art harmonique et instrumental dans lequel nous vivons n'était-il pas encore dans son Moyen-Age au XVIII^e siècle, chez les obscurs artisans de la symphonie, et n'a-t-il pas eu sa Renaissance avec Beethoven ? Et alors — est-ce le début d'une nouvelle période, qui pourrait d'ailleurs se poursuivre hors de son berceau, est-ce un caractère permanent de race ou de civilisation ? — je constate que toute la musique russe répond, avec celle de Strawinsky, au sens de l'art défini par les Scholastiques — plus ou moins ! selon que l'influence européenne l'a touchée jusqu'au cœur ou seulement dans son langage. Tous les grands Russes sont des épiques et au moment même où Wagner créait le drame lyrique, Moussorgski, avec

Boris Godonof, nous donnait le type pur du drame musical. La différence extérieure (couleur, choix d'harmonie, contour mélodique) qu'on relève communément entre leurs œuvres et les nôtres, n'est que l'indice d'une différence de nature et de sens, et faute de l'avoir senti, ceux qui la jugent, la jugent à côté, l'exaltent ou la condamnent à faux (1). Je pourrais montrer que l'esprit dans lequel ils emploient les mêmes éléments harmoniques que nous, et pourvus des mêmes noms, n'est pas le nôtre ; que le mot « pédale », par exemple, quoiqu'il désigne le même élément technique, ne signifie pas pour eux ce qu'il signifie pour nous — et sans doute n'en sont-ils pas plus conscients que nous-mêmes. Je me bornerai à remarquer, pour rester dans mon sujet, que l'enseignement qu'on donne de la musique en Russie, autant que j'en puis juger par celui que Strawinsky a reçu de Rimsky-Korsakow, est beaucoup plus près — dans l'esprit — de l'apprentissage corporatif du Moyen-Age que l'enseignement académique qui est généralement le nôtre (2).

Il est un trait particulier par lequel Strawinsky ressemble encore aux hommes du Moyen-Age : il est comme eux un artisan. L'artisan est devenu un artiste, le jour où le souci de faire du Beau a dominé ou remplacé en lui le souci du métier. Sans doute, au contraire des bâtisseurs de cathédrales, Strawinsky n'ignore-t-il pas qu'il fait du Beau, mais il ne place pas ce Beau en dehors de son métier. Son orgueil, si orgueil il y a, n'est pas celui d'un artiste, mais celui d'un maître ès-arts. Comme un artisan, sans cesse, il s'est soumis à la commande, et quand il ne l'avait pas, il l'a cherchée, il se

(1) On s'explique fort bien ainsi l'incompréhension totale des Allemands devant la musique russe. Mais si l'on songe que Liszt, au contraire, la comprenait et l'aimait, on s'explique encore bien des choses notamment sur la vraie nature de son œuvre.

(2) Le tort de l'enseignement académique est d'être théorique et spéculatif au lieu d'être opératif, dit M. Maritain. L'enseignement russe risquerait plutôt de tomber dans le défaut contraire, d'être trop matérialiste, fait de recettes et d'habiletés. Je dois constater à ce propos, malgré toute la respectueuse déférence que j'ai pour l'éminent maître qu'est M. d'Indy, que l'institution qui à Paris croit représenter (comme son nom l'indique) l'esprit scholastique, la Schola Cantorum, fait tout justement de l'enseignement académique (voir le *Cours de Composition*) au moins dans son dernier degré. Et ce n'est peut-être pas un fait fortuit que beaucoup de musiciens français contemporains de marque soient sortis d'un enseignement tout opératif, comme celui, par exemple, de M. Gédalge. On m'objectera que M. Gédalge, tout comme M. d'Indy, a une doctrine, et même beaucoup moins intéressante. Mais précisément, chez M. Gédalge la doctrine reste distincte de l'enseignement, tandis que chez M. d'Indy elle l'imprègne tout entier. Le fait que M. Roussel et M. Satie s'en sont dégagés ne prouve rien, car une personnalité forte peut toujours se défaire d'une influence ; elle peut même se former toute seule.

l'est donnée. Sorti des ballets, il a voulu à ses œuvres une fin utile : morceaux de piano à quatre mains, main gauche (ou main droite) facile, comme il dit ; chansons pour enfants, chansons pour divertir, morceaux pour une clarinette, pour quatre instruments à cordes. L'œuvre à faire lui a toujours posé une question de métier, jamais une question de beauté, et quand, par hasard, la raison première était d'un autre ordre, il l'a traduite en question de métier et c'est sur le métier que s'est acharné son effort.

Quand les architectes étaient des artisans, ils faisaient des plans de constructions vraies, dont tous les matériaux étaient exactement prévus et évalués dans leur résistance ; quand ils sont devenus des artistes, ils ont fait des plans de constructions belles, laissant aux constructeurs le soin de voir si c'était possible. A l'exemple des artisans, Strawinsky fait des œuvres qui ne sont pas d'idéales constructions musicales, mais qui sont faites pour être entendues — ce qui, au jour d'aujourd'hui, est moins paradoxal qu'il ne semble. On croit qu'il cherche des effets de couleur, ou de comique, ou de pittoresque, alors qu'il évalue des volumes, des poids et des densités. C'est la raison de l'extrême précision de son écriture. Il peut demander à un instrument un jeu qui ne lui est pas habituel parce qu'il a besoin d'une certaine quantité et qualité de son qu'il sait ne pouvoir obtenir que par ce moyen ; il ne lui demandera jamais des choses qui sont en dehors de sa nature ou de sa portée. Il peut demander à un violon de jouer sur la corde de *sol*, l'archet *sol ponticello*, une mélodie aiguë, exigeant l'emploi des plus hautes positions — alors qu'elle se jouerait plus aisément sur les autres cordes — parce que c'est le seul moyen d'obtenir l'exacte valeur sonore dont il a besoin, mais il ne demandera jamais à un violon, précisément « de la fierté » ou « de la grandeur », ou de phraser comme une clarinette. Aussi le rendu de ses œuvres, contrairement à ce qu'il arrive chez la plupart de nos « expressifs », est-il assuré sitôt que le texte est exactement exécuté — et à condition, bien entendu, que l'esprit du style ne soit pas trahi.

A ce dernier caractère de son art, Strawinsky doit l'équilibre qui existe en lui entre l'homme et le créateur, cet équilibre qui était naturel à l'artisan du Moyen-Age et dont M. Maritain nous dit que les classiques grecs — et sans doute aussi les classiques français — le cherchaient en faisant

intervenir la raison dans leur art. Les révoltes de Beethoven, les tourments de Berlioz, le sentiment d'exil et de spleen qui hantait Debussy lui sont épargnés. Il est en paix avec son art, parce qu'il ne lui a confié que ce qu'il pouvait accueillir : des choses concrètes. Pour le reste, il s'en remet à Dieu, ou à la clairvoyance des hommes.



La nature de Strawinsky ne s'est pas manifestée complètement et d'emblée dans son œuvre, et l'évolution de cette œuvre en montre le dégagement progressif, qui s'opéra de 1907 à 1914, une fois révolu le *Sacre du Printemps*, une fois réglé ce long débat de sa jeunesse, plein d'expériences, de luttes, de paradoxales et aussi de légales réussites : *le Rossignol*. Dès les premières œuvres se manifeste une vertu créatrice puissante et déterminée : j'entends qu'elles frappent davantage par la vertu créatrice que par les dons musicaux (invention mélodique, sensibilité harmonique) qu'elles révèlent, à tel point qu'on pourrait croire — si l'on ne savait de quels dons musicaux il a fait preuve sitôt découvert leur véritable usage — que l'auteur aurait pu chercher sa voie dans la peinture, ou dans la littérature, tout aussi bien que dans la musique. Après une symphonie académique, où il éprouve l'acquis de ses études, Strawinsky s'essaie à une sorte de lyrisme objectif qui aboutira aux *3 mélodies de la lyrique japonaise*, et dans lequel il a pour premier guide Maurice Ravel, de quelques années plus âgé que lui, qu'il rejoindra bientôt, leur développement se poursuivant, pour un temps, parallèle. Mais l'émancipation totale ne tardera pas, s'ouvrant sur la plus solitaire des voies. Déjà le hasard du travail l'a conduit une ou deux fois à lui-même : ce *Feu d'artifice* éclaté à l'orchestre pour les noces d'un ami est de nature bien strawinskyste. La commande des ballets lui pose des problèmes précis où il achèvera de se connaître. L'*Oiseau de feu* lui fait faire le tour d'un appareil créateur prêt à tout événement. L'idée d'enfermer toute la foire de *Petrouchka* dans un immense accordéon et de mettre les gestes désordonnés de son guignol dans des traits de virtuosité pianistique l'amène à sa première profonde réalisation. Alors voici le *Sacre*, expérience décisive.

Une œuvre peu connue, pour chœur et orchestre, le *Roi des Etoiles*, en lui faisant explorer déjà le monde des forces extra-humaines, a enrichi son dynamisme objectif de ressources harmoniques nouvelles, suggérées peut-être par les recherches contemporaines de Schönberg, mais tout à fait autres de nature, et de lui seul pour le « faire ». Nous savons que le *Sacre* est tragique : le vrai tragique, nous ne l'avons pas vu. Il est dans Strawinsky luttant contre sa matière pour en obtenir des efforts impossibles. Pour manifester le formidable choc qui fait éclater le monde sous la poussée des sèves printanières, il a assemblé l'appareil de force orchestrale le plus compact qui se puisse. Sur quatre tubas en octaves, accotés d'énormes coups de grosse caisse et de tam-tam, il bâtit une cathédrale de ses instruments accumulés, le long d'accords qui entraînent toutes les notes de la gamme. Nous subissons le coup. Mais quand nous nous retournons, l'instrument est brisé aux mains de Strawinsky. Il a compris que les éléments qu'il empruntait à notre art musical n'étaient pas des éléments sauvages doués de toutes leurs vertus natives, mais des éléments domestiqués, empreints d'un esprit de système, lequel se substituait à sa volonté et contraignait sa nature. Il a compris que les éléments dont il se servait ne lui apportaient que des valeurs relatives, alors qu'il avait besoin de valeurs absolues. Ces valeurs absolues, il ne devait les trouver qu'en ramenant ces éléments à leur nature première où ils recouvreraient un caractère et une qualité propres. Les *viæ certæ et determinatæ* dont parlent les Scholastiques, les « règles immuables et éternelles » ou plus exactement les voies opératives de la musique se sont découvertes à Strawinsky, c'est-à-dire qu'il n'en a plus un sens acquis, mais un sens personnel. Disons tout de suite que l'esprit qui les domine, tel qu'il nous apparaîtra désormais dans son œuvre, est celui du contrepoint : il est le seul en effet qui puisse régir, en tout état de cause, le cheminement de la musique, le seul qui ne se soumette, sans cesse, qu'à cette double nécessité (et par conséquent qui en embrasse toute l'application) : l'invention continue, qui fait l'œuvre vivante, la logique interne, qui la fait intelligible (1).

(1) L'esprit de l'harmonie n'embrasse qu'un domaine immense, mais limité des voies opératives de l'art. La raison en est sans doute que la vue contrapunctique épouse la musique dans son être essentiel,

Quand je dis que l'œuvre de Strawinsky sera régie par l'esprit du contre-point, je n'entends point qu'en soit banni le sens harmonique. Comme dans toute œuvre polyphonique, les éléments de la polyphonie strawinskyste sont dans des rapports harmoniques logiques et intelligibles, mais ce n'est pas le sens harmonique qui commande le cours du morceau : il ne fait que l'éclairer.

La première exigence de l'esprit contrapunctique est une parfaite économie des éléments : aucune note qui ne puisse répondre d'un rôle utile et nécessaire. Comme pour mieux atteindre ce but, le sens de chaque note sera toujours caractérisé : les unes seront mélodiques, les autres harmoniques mais toutes entreront dans des rythmes expressifs, et par là dans une polyphonie. Plus de voix polyphoniques au sens mixte, dessinant un contour mélodique sans caractère arrêté en empruntant des notes aux accords qu'elles traversent. Les notes mélodiques forment ces motifs au contour fini, qui s'impose à la mémoire, et qu'à propos des œuvres chantées j'ai cru pouvoir appeler un « absolu musical » : en effet, les notes qui les forment définissent un mode, les intervalles sur lesquels s'appuient leurs mouvements diatoniques définissent sinon un sens tonal, du moins un sens harmonique, un certain accord ; enfin elles définissent toujours un rythme caractérisé. Réduits à eux-mêmes, ces motifs ont donc un sens complet. C'est pourquoi Strawinsky a pu écrire des morceaux purement monodiques (3 pièces pour une clarinette) sans recourir au style récitatif, chaque note étrangère au mode donné introduisant comme une modulation dans le cours de la mélodie qui s'éloigne alors de son point de départ, y revient pour en repartir encore et parcourt ainsi tout un mouvement qui fait la forme expressive et la logique de l'œuvre.

Par les intervalles sur lesquels ils s'appuient, ces motifs ouvrent les bras vers toutes les harmonies contenant ces intervalles, et dans le milieu desquelles ils pourront circuler à l'aise. Mais la considération d'harmonies complexes, de notes-appoggiatures ou de notes-broderies en vient vite à montrer qu'ils peuvent entrer dans toute harmonie contenant un intervalle

qui est de s'écouler dans le temps, tandis que l'harmonie doit à sa vue à contre-courant de la musique, à l'arrêt qu'elle y fait à chaque instant, un caractère moins intégral et plus intellectuel

ou simplement une des notes de l'accord qu'ils définissent (1). Le jeu polyphonique nous a peu à peu habitués, en effet, à la simultanéité d'harmonies différentes dont le sens reste clair grâce à un élément de contact. Tantôt cet élément (intervalle ou note) est fixe :



L'harmonie est ici synthétisée dans des accords (élément de contact : l'intervalle *do dièse-mi*).



L'harmonie est ici figurée par des motifs mélodiques (élément de contact : la note *do*).

Tantôt cet élément est mobile :



L'élément de contact ou conducteur est ici la ligne de *seconds*, qui précise à chaque instant une harmonie claire avec le motif A, et une autre avec le motif B (les deux motifs étant dans le cas particulier la réplique l'un de l'autre à l'intervalle d'une *septième majeure*).

Tantôt encore l'élément de contact réside dans les notes d'un accord figuré, inscrites dans un rythme caractéristique :



(1) Ils se comportent alors comme une « broderie », dont leur contour caractéristique a bien le caractère.

ou dans une sorte de balancement harmonique, figuré rythmiquement (caractéristique du style strawinskyste) qui éclaire tour à tour de chacune de ses faces l'ensemble polyphonique (1) :

Le style de Strawinsky est donc une polyphonie d'éléments simples, nettement caractérisés et distincts : motifs mélodiques purs, motifs mélodiques pourvus de leur harmonisation propre, et constituant un petit ensemble harmonique ou contrapunctique dans le grand, lignes d'accords ou marches harmoniques.

Et le sens harmonique de chacun de ces éléments composants est toujours maintenu dans les limites d'un accord simple ou d'une tonalité : par exemple, des accords entrant dans la polyphonie pour nourrir un mouvement rythmique ou une marche harmonique évitent généralement les formes composées ou tonalement ambiguës (septièmes, neuvièmes, quintes augmentées). C'est la mise en œuvre de ces éléments, c'est leur action polyphonique qui crée un sens harmonique plus complexe — auquel il arrive exceptionnellement de se concrétiser dans un accord (1^{er} exemple, p. 21). Mais ce sens harmonique plus complexe n'est pas *polytonal* comme on l'a dit dans le tâtonnement des premières exégèses, car il ne suffit pas de remarquer qu'il fait percevoir simultanément des accords ou des tonalités différentes. Atonal, c'est-à-dire échappant à la notion actuelle de tonalité, il consiste dans un certain ordre mélodique et harmonique organisé autour de cette note, de cet intervalle ou de cet accord que nous avons vu établir un contact intelligible entre des harmonies différentes. Cet élément de contact, qui a toute la vertu sensible et logique d'une *tonique*, agit comme un pôle d'où rayonne le faisceau des harmonies. A chaque instant de la poly-

(1) L'usage de cet élément de contact pourrait être considéré comme une extension de la notion classique de « pédale ».

phonie strawinskyste, ce pôle apparaît à notre esprit, fixant son sens harmonique et réalisant son unité. Et fidèle, dans l'esprit, aux principes constants de notre art, ce pôle nous donne le sentiment de *modulations*, par des changements de sens ou de place ; son mouvement guide le cours de l'œuvre et nous en indique la *forme* (1).

Tandis que le pôle harmonique guide le mouvement, le rythme en éclaire toutes les parties. La prééminence de son rôle dans le style de Strawinsky a déjà été signalée en passant : le voici. Une vieille expérience, qui part de *Petrouchka*, a mis Strawinsky en possession d'une langue rythmique aussi plastique que sa langue mélodique, enchaînant dans le même mouvement rythmique des mètres différents, enchaînant des phrases de mètres différents (voir la *Glorification de l'Elue* dans le *Sacre*), enchaînant même (*Symphonies*) des mètres sans commune mesure explicite, l'unité résidant dans une valeur rythmique sous-entendue. C'est ainsi qu'il a pu écrire, comme il l'a fait dans le domaine mélodique, une phrase rythmique confiée à 4 tambours de différentes grandeurs, et qui se suffit à elle-même (*Histoire du Soldat*). Alors, ces rythmes métriques, incarnés dans une ligne mélodique, dans une ligne d'accords, ou dans un accord figuré, éveillent un intérêt contrapunctique d'ordre rythmique où le principe de clarté sera de nouveau dans un pôle, commune mesure rythmique de tout le mouvement.

Rencontre-t-il une phrase homophonique, Strawinsky la traite encore selon l'esprit du contrepoint. Et le seul moyen, pour lui, de le faire sans équivoque, était d'éviter l'accord :



Dans cet exemple toute note sortant de l'harmonie se justifie par son intérêt mélodique et la clarté de son rôle dans le mouvement vers la cadence,

(1) Le mouvement harmonique si complexe de la *rag-music*, par exemple, est repéré d'un bout à l'autre par une note polaire qui tourne autour de *sol*.

toute note faisant harmonie par quelque intérêt imprévu (mouvement *do #*-*mi* au lieu du *do #*-*si*, privant l'accord final de sa quinte. C'est ce sens contrapunctique qui explique l'écriture étrange au premier abord, d'éléments qui ont l'air d'accords, sans en être :



ou de cadences qui ont l'air de fausses cadences harmoniques, alors qu'elles sont de simples polyphonies convergeant vers leur pôle mélodique :



On notera à ce propos que Strawinsky, sortant du style académique, ne s'octroie de nouvelles libertés que pour s'imposer de nouvelles obligations.

Quant à l'appareil sonore qui rend concrètes ces constructions musicales, Strawinsky l'a trouvé dans l'utilisation d'instruments d'un caractère franc, considérés, non dans leur intensité sonore, mais dans la qualité absolue de leur timbre. Le timbre de la contrebasse, par exemple, aux sons sourds et pénétrants, n'est en soi une chose ni forte, ni faible, ni expressive, ni inexpressive ; mais il peut prendre tour à tour, selon ce qu'on en fait, toutes ces qualités, qui ne dépendent pas des timbres qui l'entourent, et qui lui resteront acquises, même à côté d'un trombone qui perce le tympan ou d'un violon dont le chant est aisé (1). Strawinsky choisit ses instruments selon l'étendue et le caractère de l'échelle de valeurs que comporte son

(1) Voici un trait qui donne à la contrebasse une valeur violente



a lors qu'il serait plus terne, transporté à l'octave, dans n'importe quel autre instrument.

œuvre, ou qu'elle comportera, car le choix des instruments entre dans la détermination du style et les lignes de sa polyphonie ne sont pas des lignes abstraites : elles ont toujours une valeur sonore précise, qu'il a cherchée dans la qualité de ses timbres. Il n'use donc pas de ses timbres en « coloriste », quoi qu'on en dise, pas davantage que Cézanne ne le fait de ses couleurs. Mais, comme Cézanne, ou peut-être comme Picasso, construisent avec des couleurs, il construit avec des timbres. Son œuvre est une construction polyphonique de rythmes mélodiques et de rythmes harmoniques, mis en valeur par des qualités de timbres.

Les principes dont je viens d'indiquer les traits essentiels sont une expression des voies opératives constantes de la musique. Ils en sont une expression légitime, car ils se sont sans cesse conformés à ces deux impératifs catégoriques du « faire » musical : *Invente*, — *Sois clair*. Pourtant leur application violente le sens que nous avons de la musique. Songeons alors aux paroles de Pascal : « La vraie éloquence se moque de l'éloquence, la vraie morale se moque de la morale... » et à ce mot du peintre David à un de ses élèves : « Si vous ne vous vous *foutez* pas de la peinture, elle se *foutra* de vous » (1). C.-F. Ramuz écrit aussi :

L' « art » on sait ce que c'est : c'est une
greffe sur du déjà greffé.
Or, comme tous les greffeurs savent,
on ne greffe que sur le sauvage.
On ne greffe que sur le sauvageon,
c'est comme ça que nous greffons.

Strawinsky n'a dit à personne les sacrifices qu'a exigés de lui l'évolution de son œuvre : sacrifices d'habitudes musicales, de serments de fidélités prêtés à des formes aimées, de lieux de repos acquis, de chemins faciles entrevus. Cette évolution, il ne l'a pas accomplie de propos délibéré, mais contraint par la logique impitoyable de sa vertu créatrice. L'aboutissement de cette évolution est une greffe sur le sauvage, mais de quelque côté qu'on la regarde, cette greffe n'apparaît-elle pas justifiée ?

(1) C'est M. Maritain qui me les rappelle.



Ce dernier pas de son art, dans des voies opératives propres, a conduit Strawinsky à lui en faire faire un autre dans son mode d'action. On a vu cet art, de nature épique, manifester musicalement un drame, dans une association avec des éléments visuels qui le manifestaient aussi. Désormais, il ne cherchera plus dans le sujet d'un spectacle proposé que des motifs de morceaux de musique. Les autres éléments du spectacle agiront de même dans leur plan. Et tous ces éléments s'uniront alors dans un ensemble ne donnant dans aucune de ses parties une représentation concrète du sujet, mais le contenant, comme par relation mystique. Dans *l'Histoire du Soldat* (1) la musique choisit quelques moments particuliers de l'action auxquels elle s'applique, sans aucun souci de « représentation », faisant ici une marche, là une danse, ailleurs un concerto ; un récitant raconte ce qui doit se raconter, une petite scène montre ce qui doit se montrer. Tous les éléments se rapportent au sujet, les uns indirectement, comme la musique et la décoration, les autres plus directement comme l'action et le récit, mais aucun ne le saisit tout entier, aucun ne le représente. Ils agissent chacun dans leur plan respectif, en toute indépendance, sauf pour obéir à une ordonnance générale, mais ils agissent simultanément frappant à la fois l'intelligence du spectateur par l'intuition de son sens visuel et de son sens auditif — la musique l'atteint par l'un et par l'autre, de sorte que l'un et l'autre travaillent sans cesse : elle se voit et elle s'entend. Et le sujet, qui n'est nulle part, mais qui domine chaque élément et les domine tous ensemble, se dégage dans l'esprit du spectateur, amené de tous côtés par les voies les plus propres. Ces voies ont convergé hors du lieu de l'action, comme les nervures de la cathédrale vont se réunir au-dessus du lieu où s'accomplit la Messe. L'image nous y amène : cet art procède comme la Messe, — cérémonie dont tous les éléments font tendre l'esprit vers un objet qu'aucun d'eux n'exprime mais qui les domine tous. Il est d'ordre mystique.

(1) Dont le sujet est dû à la collaboration de Strawinsky et de C.-F. Ramuz.

Dans l'*Oiseau de Feu*, la féerie était tangible dans tous les éléments de l'œuvre ; avec *Petrouchka*, le sujet se déguisait sous des oripeaux de foire ; avec le *Sacre du Printemps*, il s'incarnait dans des rites représentatifs ; avec l'*Histoire du Soldat* et le *Renard*, bientôt avec les *Noces villageoises*, le sujet sort de la musique, qui n'est plus que musique. Plus il avance, plus Strawinsky éprouve le besoin de faire son œuvre pure et franche ; et cependant, plus il la distingue de son sujet et plus sûrement il atteint ce sujet en nous. Que nous voilà loin de Wagner, de la musique invisible, de la fusion des arts, et de ce sujet dont on poursuit la représentation tangible jusque dans l'allégorie du leit-motif et dans le trompe-l'œil du décor !

Je m'arrête, avec une sorte de reconnaissance à Strawinsky de bien vouloir me laisser là pour le moment. Soucieux d'arriver en temps voulu au terme du long voyage qu'en quelques années il nous a fait parcourir, j'ai dû passer en courant maintes étapes qui eussent mérité de nous retenir. Mais mon but n'était que d'en dégager la signification essentielle :

Strawinsky n'est pas uniquement un révolutionnaire ; c'est un constructeur, qui n'a été révolutionnaire que par nécessité. Son action ne nous bouleverse que parce qu'elle dépasse le plan d'une création personnelle maintenue dans les limites de l'ordre existant, pour atteindre cet ordre même. Et elle n'atteint cet ordre que pour le rouvrir à un ordre plus haut et plus général, qui est l'ordre suprême de l'art. Cette action n'est donc pas « moderne » ; elle ne s'exerce pas dans le sens du momentané, elle s'exerce dans le sens de cet absolu : la vie — éternelle à nos yeux — de notre art. Elle est de l'ordre de celles qui en ont fixé, dans le passé, les grandes étapes successives.

ERNEST ANSERMET.

