

Coup d'œil sur la Saison

(Suite)

Aux prestiges de *Judith*, la *Chorale Cæcilia* d'Anvers vint opposer l'âpre véhémence des *Choéphores*. L'œuvre de Milhaud avait déjà paru chez nous, mais c'est à la salle Pleyel qu'elle s'est montrée pour la première fois dans son éclat, grâce aux voix inébranlables des choristes de M. Louis de Vocht, habiles à se maintenir comme à se mouvoir aux différents étages d'une formidable polyphonie d'accords. Parvenu à ce point où les sons confinent au désert du silence, Milhaud, tout soudain, fait machine en arrière et s'ouvre à grands coups de mailloche le royaume du bruit. Initié par Claudel aux mystères d'Atys, il « mange du tambour et boit de la cymbale ». Ses solis de percussion percent avec une sourde rigueur d'étranges fenêtres sur un monde sonore inconnu. Tels critiques qui déniaient à Milhaud toute espèce de génie, se persuadent que le voici tout de bon hors de la musique. Et d'applaudir, en attestant, par delà leur ironie à la vérité facile, la sincérité d'un plaisir involontaire...

Aux *Choéphores* s'ajoutait cette fois le final des *Euménides*, péroraison de la grande trilogie. Comment la forme parvient-elle ici à résister au poids de la matière ? Il y a dans ce final qui conduit les chœurs à l'extrême limite des tessitures aiguës — et quelque peu au delà — je ne sais quel *baroquisme* grandiose dont la liberté nous bouleverse et nous éblouit.

Nous nageons en plein romantisme. On aime bien trop M. Albert Roussel pour exiger de lui qu'il nous en tire. Son nouveau *Concerto*, que le chef d'orchestre Koussevitzky et le pianiste Borovsky ont mené d'abord au succès, est une œuvre petite d'ampleur, mais lourde de musique. Il y a une inquiétude chez le maître de *Padmavati* qui est inséparable de ses moindres ouvrages, et qui leur confère un charme particulier. Mais cette inquiétude de l'artiste ne trahit point l'indécision de l'ouvrier. Les plus récentes compositions de Roussel, sa *Sérénade*, sa belle *Suite en fa* attestent une facilité de plume, une aisance, une liberté d'allure et d'accent toujours plus grandes. Ici comme ailleurs, le cœur tremble, mais non la main. Beauté d'expression, sincérité toujours à craindre, puisqu'elle nous livre le fond de l'homme : mais la sincérité de Roussel est profondément délicateuse.

Fidèle à une esthétique curieusement inactuelle, un tel art n'est point séparable de son créateur et vit de sa vie propre. Roussel habite sa musique : Stravinsky a sa chambre en ville. Cette volonté qui conduit aujourd'hui un Paul Valéry, un Picasso, et Stravinsky lui-même à séparer toujours davantage leur personne de leur art n'est pas le trait le moins significatif du nouveau classicisme

qu'ils s'efforcent de restaurer chacun à sa façon au milieu des désordres et du trouble du siècle. Le goût de la pureté qu'ils préconisent ressortit à l'asepsie. Ils veulent que l'art échappe aux conditions de l'individu, ce qui les oblige à prendre à l'égard de l'œuvre à faire les mêmes précautions que le chirurgien à l'égard de son patient.

Le problème est de greffer un cœur à la poésie. Naturel ou artificiel ? Postiche ou pastiche ? Telle est précisément la question.

On imagine que *Strawinsky* n'a pas choisi le sujet, classique entre tous, d'*Apollon Musagète* sans se représenter en idée la statue de plâtre qui met communément le magasin des bandagistes sous la protection du fils de Jupiter et de Latone... Disons tout de suite que son nouveau ballet, bien loin de se satisfaire d'une nudité d'orthopédie, recompose et finit par retrouver, entre tant de charmes, le plus difficile à feindre. Un sentiment paraît en effet dans *Apollon*, naturellement convenable au sujet, le seul au surplus qui soit assurément exempt de ferments pathogènes et qui soit compatible avec la dignité de l'art classique : j'ai nommé, après tous les critiques d'*Apollon*, la sérénité. Cette sérénité fournit à la plus chaste et à la plus tendre musique que *Strawinsky* ait encore produite, un élément d'attrait qui compense, en particulier dans un très beau finale, le refus des séductions les plus attendues. Ainsi chaque nouvelle œuvre du musicien des *Noces* marque une étape nouvelle sur le chemin du renoncement — je ne dis pas du dépouillement... C'est ce chemin, au vrai fort accidenté, qui a mené *Strawinsky* de *Faune et Bergère* à *Apollon* ; c'est-à-dire des confins du sentimentalisme aux frontières du sentiment, par de prestigieux détours.

L'œuvre classique suppose à la fois le goût de la délectation, la soumission à l'objet et le souci de la forme. C'est par la première de ces qualités que le génie de *Strawinsky* s'est imposé à nous. C'est par la seconde qu'il s'est affermi. C'est par la troisième, enfin, qu'il pense aujourd'hui retrouver la première. S'engager sur la voie étroite, renoncer aux pétulances du rythme, aux stridences de l'harmonie, aux éclats d'un orchestre versicolore, c'est s'interdire d'être suivi par le commun de ses fidèles et bientôt par ses amis les plus chers. Il n'est pas jusqu'au chorégraphe d'*Apollon Musagète* qui ne se soit mépris sur les intentions de son musicien. Cette symphonie, qu'on voit quasiment calquée sur les figures et sur les pas de la chorégraphie romantique, n'a fait naître sur le plateau que des ensembles dérisoires et lourds, qui accrocheraient pour un peu l'enseigne du bandagiste au coin du décor, n'étaient les précautions que prend le peintre *Beauchant* à l'encontre des ennemis de la nature.

ROLAND-MANUEL.