

Karsavina et Mallarmé



AUTRE soir, aux ballets russes, tandis que pour laisser étinceler dans toute sa magie l'écrin oriental de la scène, la nuit se faisait sur l'écrin de la salle où tant de femmes frissonnaient sous une rosée de pierreries, je cherchais par instants, dans l'ombre autour de moi, un visage que j'ai jadis profondément regardé : le visage d'un petit homme grisonnant, à la barbe courte et pointue, aux oreilles faunesques, au nez impérieux, une face qu'on eût dite sensuelle si elle n'avait été idéalisée par deux magnifiques yeux veloutés et pleins de rêve, deux yeux de caprice et de génie. Bien souvent ce compagnon fut à mes côtés, assis, méditant, très simple avec sa lavallière noire et son veston noir : nous prenions ensemble notre part de songe dominical, confondus dans la foule des promeneurs. Quelquefois il parlait, et sa voix musicienne, au timbre un peu assourdi, prononçait un bref jugement de haute synthèse, ou créait une image riche d'extase, inattendue. Je sais bien que cet homme s'en est allé il y a quinze ans : mais je le cherche toujours, celui qui fut mon maître et m'ouvrit plus que personne les routes de la pensée. J'aurais voulu demander à Stéphane Mallarmé s'il était content. Je n'ai pu le découvrir : cependant je le sentais là, et tout ce qui se déroulait sur la scène avait été prévu dans son cerveau.

Je me souviens, devant cette irruption luxueuse et fascinatrice des ballets russes, des balbutiements de ma génération, il y a vingt ans, au Théâtre d'Art de Paul Fort, aux premiers spectacles de l'Oeuvre où Lugné-Poë et moi nous nous efforcions de créer des décors et des atmosphères. Oui, c'était bien *cela* que nous voulions : seulement nous étions de très jeunes hommes sans argent, et nos essais étaient

informes, et on en riait, et on venait pour huer. Le culte de Wagner nous avait révélé la fusion des arts et passionnément, sans craindre l'échec et le ridicule, nous tentions de combiner des identités. Nous façonnions avec une ingénuité de pauvres la grossière idole qu'embellissaient nos illusions. Cette idole est devenue la déesse rayonnante du ballet russe : le bouquet de génie composé par Léon Bakst, Alexandre Benoit, Michel Fokine, Nijinsky et Tamar Karsavina, c'est sur l'humble autel de notre symbolisme de jeunesse qu'il se pose. Ces êtres-là, ces prestigieux êtres-là, sont venus nous apporter sans le savoir, la plus belle des confirmations, et avec nos velléités ils ont fait une vérité devant laquelle s'inclinent les snobs vieilliss qui nous sifflaient jadis.

Au fond de toutes nos idées, il y avait, l'influence divinatrice de Mallarmé, qui était le César Franck des poètes, et tout ce qui constitue l'armature secrète de cette féerie incomparable a été annoncé par lui. Lui seul, dernier grand esthéticien français et bafoué par le premier gazetier venu, avait composé mentalement ce spectacle de rêve, auprès duquel la fusion wagnérienne elle-même n'est qu'une gaucherie barbare, ce spectacle où toutes les sensations se répondent et tissent par leur entrecroisement incessant la plus aérienne des trames intellectuelles — ce spectacle où tout est vrai et où rien pourtant n'est réel ! Qu'on relise *Pages*, et on y trouvera la conception précise de la décoration scénique de Bakst, cette correspondance subtile de la symphonie colorée à la symphonie orchestrale : la conception, aussi, d'une action lyrique toute entière consacrée à la peinture d'un mouvement de l'âme, comme l'est le *Spectre de la Rose* ; la conception, enfin, de la Féerie idéologique, du Spectacle oubliant la vie et inventant un monde nouveau. Les héros eux-mêmes d'un tel art, mon maître les a prévus : il y a une phrase de lui sur la Cornalba, une de ses phrases-bijoux, dont un seul mot est à changer, pour décrire Tamar Karsavina, lorsqu'il y parle d'une ballerine « qui paraît, appelée en l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moëlleuse tension de sa personne. » Otez « italien », et l'impondérable Karsavina est là toute. Mallarmé n'a-t-il pas été, d'autre part, à son époque, le premier et le seul à deviner l'importance esthétique de cette danse à laquelle personne de nous, dans le juste dégoût des ballets d'opéra, ne songeait plus, et à nous montrer qu'elle pourrait redevenir une cime de l'expression lyrique ? Nous hésitions devant sa pensée ; nous ne voyions pas comment... Et à présent, voici que vivent sous nos yeux les sylphes dont l'âme adorable de ce prince des rêves était pleine.

Que les ballets russes n'apportent au public actuellement qu'une distraction scintillante, et toutes les curiosités d'un exotisme farouche et raffiné, soit : mais il faudra bien que les artistes les considèrent comme un des plus grands faits d'art qui se soient produits, le plus important depuis la synthèse wagnérienne, et le plus fécond peut-être. Rien ne reste, hormis l'innovation musicale, du système wagnérien. Il n'a modifié ni la mimique ni la décoration, n'ayant fait qu'adapter

arbitrairement à une symphonie sublime la vieille machinerie de théâtre, aggravée du goût allemand, et c'est toujours l'orchestre qui nous console et fait image lorsque cet attirail, qu'il commente, nous déplaît par trop. Mais voici qu'avec le ballet russe, notre mentalité est attaquée de toutes parts et conviée à la perception de similitudes inouïes : la collaboration du décor allégorique, des lumières, des costumes, de la pantomime, instituée, à un tel degré de perfection, des rapports inattendus dans la pensée. La mode ne retient de *Shéhérazade* que quelques caprices de vêtue, d'ailleurs illogiques en nos mœurs, et si nous voyons depuis trois ans tant de sultanes s'empêtrer au milieu des automobiles, cela prouve que le grand public a mal compris. Mais la leçon profonde n'échappe pas aux artistes. Que sont les fameuses « hardiesses » dont nos fauves et nos cubistes font l'honorable pseudonyme de leurs petites horreurs, auprès des décors d'un Bakst qui oublie éperdument le vraisemblable, bariole des palais d'extase ou de cauchemar des délires d'un ultra-impressionnisme, recompose une nature à travers les phantasmes du haschich, mais reste toujours harmonieux et beau ? Il n'y a pas d'invention d'Edgar Poë plus extraordinaire que la mise en scène de *Thamar* : de telles réalisations commencent déjà à transformer le monde théâtral, comme le prouve le Théâtre des Arts où, avec de l'argent et du goût, M. Rouché reprend les rêves des jeunes symbolistes de 1892. Le décor conçu comme un tableau, avec un jeu harmonieux des valeurs, les êtres vivants et mouvants étant considérés comme des glacis qui se déplacent, c'est un des aspects du problème posé, et celui qu'on acceptera d'abord. Les décors de *Boris Godounow* ont prouvé qu'on peut ainsi composer non-seulement un fond de ballet, mais d'un bout à l'autre, l'orchestration chromatique d'un drame. Mais venons-en à la musique et à l'action lyrique elles-mêmes. Une composition comme *Petrouchka* apparaît bien le type, entièrement neuf, d'une de ces œuvres dont parle Poë, « où la profondeur se joue à la surface ».

Je l'avais entendue et aimée : je l'ai réentendue, et cette fois je l'ai pleinement comprise. Car l'obstacle de cet art, c'est sa richesse : il donne l'assaut à tous nos sens, nous sommes trop anémiés par la tradition pour boire sans griserie ce vin trop fort. Ce n'est pas trop de tout notre être pour s'attacher à Nijinsky, génie de la mimique autant que de la danse, et comment tout ensemble suivre le dessin musical ? Une seconde audition met tout au point. Histoire burlesque, disent modestement les auteurs. Burlesque en effet, la musique d'Igor Stravinski : elle dépasse infiniment par la nervosité, l'imprévu, l'invention polyrhythmique, l'audace, la description psychologique, toutes les velleités dont on fait crédit à M. Ravel, et la pauvre petite *Heure espagnole* est pâlotte auprès de ce divertissement de brûlante frénésie, de bouffonnerie macabre, de bonhomie populaire et, par instants, d'adorable tendresse douloureuse. Mais le thème n'est point burlesque : il s'élève au fantastique et tragique, *Petrouchka* est un chef-d'œuvre selon Poë parce

qu'il unit la brièveté à l'intensité, et un chef-d'œuvre selon Mallarmé parce qu'il présente, en un constant parallélisme, deux actions superposées, une action apparente d'une vivacité folle et une action symbolique dont l'émouvante désespérance appelle, au milieu du rire, les larmes. Jamais l'art moderne n'a conçu et réalisé une allégorie scénique aussi forte et aussi complète avec la pleine liberté de la fantaisie. Un cadre est créé que nous attendions tous et dans lequel on peut tout inscrire et tout peindre. Chacun y sait voir ce qu'il veut, comme dans les oracles : l'homme « au rêve habitué » peut y prolonger les rêves les plus graves alors que le public n'y verra qu'une fable. Les attaches du *Spectacle* avec la vie quotidienne sont rompues....

Assurément il y faut le génie de ces êtres, et ils nous apportent un élément de sauvagerie que nous serions mal inspirés de feindre. La sensualité enragée qui, par instants, convulse l'ordonnance des miniatures persanes animées par la magie asiatique, la puérilité, la cruauté, le luxe barbare, la souplesse féline des organismes, l'étrangeté des gestes et des faces, la violente bizarrerie chromatique des parures, le caractère spasmodique de certaines agrégations de cette foule ocellée qui sursaute et se distend en folie, tout cela devra rester le propre du ballet russe. Mais il paraît bien que, tôt ou tard, c'en sera fini de notre malheureuse chorégraphie, qui se méprend totalement sur la Danse, autant que de notre décor, qui se méprend totalement sur les destinées de la mise en scène. Le décor fait non pour rebâtir avec du carton la vraie vie, mais pour en créer une qui, supérieure, la fasse oublier ; la danse faite pour animer des idées et des sentiments et donner son plus haut sens au chiffre mystérieux qu'est le corps humain, voilà la leçon que propose aux variantes du goût occidental la survenue radieuse de ces Slaves.

Combien leur interprétation hardiment démonstrative des musiques les plus pures ne vient-elle pas corroborer ces données ! Avec quelle appréhension, due à trop de pénibles caricatures dont Raymond Duncan fut la dernière en date, n'avons-nous point attendu l'essai de transposer en ballet, il y a deux ans, des valse de Chopin, et cette fois le *Carnaval* de Schumann ? Hérésie esthétique assurément, décrétions-nous ; et ce n'est pas sans un périlleux illogisme qu'on tentera une telle réversibilité de sensations. Si le *Carnaval* est l'expression abstraite des impressions de Schumann dans une fête masquée, reconstituer cette vision selon sa musique est un paradoxe. Et cependant voici que le paradoxe est devenu une combinaison logique et délicieuse, un échange sans sacrilège ni heurt, un développement harmonieux des propriétés immanentes de la musique, une accentuation du rythme de Chopin ou de Schumann créant, sur la scène, l'éclosion spontanée de figurines qui sont des idées envolées. Ainsi comprise, la danse devient réellement l'expression des rêves — c'est-à-dire ce que, de toute éternité, elle dut être, avant la détestable intervention de l'entrechat, de la pointe et du jeté-battu. Et ces créatures sans poids, dont la technique

est miraculeuse, nous font constamment oublier qu'elles dansent, parce que la géométrie de leurs gestes, les alliances et les dissociations de leurs corps, l'intelligence et l'esprit de l'arabesque dessinée du bout de leurs orteils, tout disparaît dans la signification de leurs masques de mimes, qui nous disent l'essentiel du drame. Tout, par de subtils passages et des inflexions que la musique détermine ou seconde, convie notre esprit à une gradation des genres et des moyens, à une jouissance sensorielle et intellectuelle très simplifiée malgré sa complexité apparente, tout revient à l'unité.

Thamar Karsavina, c'est la pensée de Mallarmé qui, réincarnée, voltige. Ce sylphe est au milieu de nous. Je vous dis qu'il avait prévu tout cela, mon maître, et qu'est-ce que cela fait qu'il soit mort ? Je le cherchais des yeux et de tout l'élan de mon cœur dans la pénombre de mon souvenir, et il était là peut-être, taciturne et heureux témoin de ses rêves vérifiés, tandis que sur la scène immense et incandescente scintillait, défiant « la triste opacité de nos spectres futurs », cet Ariel féminin sans plus de densité qu'un flocon de neige planant sur la rafale ou le zéphir de l'orchestre, ivre de son jeune éblouissement...

Camille MAUCLAIR.