

MUSIQUE

BALLETS RUSSES : *Le Sacre du Printemps*, tableaux de la Russie païenne, musique de M. Igor Stravinsky, chorégraphie de M. Nijinsky, décors et costumes de M. Nicolas Rœrich.

La dernière saison musicale s'est terminée par une manifestation extraordinaire à plusieurs égards, et dont une longue indisposition, suivie d'une inéluctable convalescence, m'empêcha de parler en son temps. De tout ce que nous ont octroyé jusqu'à présent les Ballets russes, **le Sacre du Printemps** est assurément le spectacle de l'originalité la plus saisissante et la plus complète en soi. On rencontre bien rarement, chez trois artistes associés, une aussi parfaite unanimité de tendances. On imagine même difficilement que la collaboration du chorégraphe et du musicien ait pu être successive, que ses résultats n'émanent pas d'une invention et réalisation à tout instant simultanée, tellement la vision scénique apparaît ici spontanément adéquate à l'évocation sonore. On a vraiment quelque peine à se persuader que M. Nijinsky n'ait été, dans la circonstance, que le traducteur plastique des préalables intentions du musicien poète. Il y a déployé, en tout cas, un art évidemment génial. On a généralement critiqué les récentes innovations de celui qui est sans contredit, à l'heure actuelle, le plus grand virtuose de la danse, et la chorégraphie du *Sacre du Printemps* a tout spécialement provoqué les objections les plus acerbes. M. Nijinsky pourtant possède ostensiblement tous les titres requis pour prétendre au droit de rénover à sa manière un art dont il n'ignore aucun secret. Et, si cette manière déconcerte éventuellement nos préjugés, on ne peut guère contester qu'il n'ait eu, dans l'espèce, le plus légitime prétexte à l'appliquer. Dans ses deux « Tableaux de la Russie païenne », *le Sacre du Printemps* nous transporte en quelque une de ces époques légendaires, voisine encore du mythe, où l'humanité en genèse communiait avec la nature à travers des théogonies rudimentaires, ébauchait des rites barbares et constituait d'instinct des cérémonies symboliques, où germaient peu à peu les semences primordiales de l'art. Sans doute, personne n'oserait se flatter de savoir exactement comment on dansait alors, mais du moins semble-t-il assez certain qu'on n'y exécutait pas d'entrechats. Auprès de la brutalité virile, on peut certes s'y figurer le féminin contraste de quelque grâce inculte; on conçoit même volontiers quelque fruste beauté, âprement savoureuse, dans les attitudes et gestes de ces ancêtres nébuleux, mais nul n'aurait l'idée de leur prêter de l'élégance, au sens qu'a pris pour nous ce terme. Rien qu'à ce point de vue, l'interprétation libérée, cet essai de stylisation d'un réalisme primitif, où M. Nijinsky s'ingénia, apparaîtraient suffisamment justifiés. Mais ces innovations ont une portée

plus profonde. Subitement arraché à des habitudes invétérées, on en mesure avec stupéfaction la puérité conventionnelle où aboutit notre art occidental du ballet. On aperçoit combien la séculaire évolution de la danse sur les planches de nos opéras fut factice, égoïste, inapte à quelque vérité expressive, incompatible avec l'homogénéité organique qui est la condition de l'œuvre d'art; à quel degré ces vains spectacles ont gardé les stigmates de leur authentique origine dans l'apparat fastueux, superficiel et mondain des « Ballets de Cour ». En présence de nos ballets, notre réceptivité routinière fait inconsciemment abstraction de toute vraisemblance humaine ou dramatique, au profit exclusif de la virtuosité de la danseuse étoile, à quoi tout est subordonné. L'action, pour nous, est si indifférente à priori, que cette virtuosité impassible, la convention de ces « pas » à tout usage en leurs combinaisons interchangeable ne nous choquent pas plus que le ridicule d'un langage de sourds-muets auquel nous ne comprenons goutte. Malgré leur apparente nouveauté, les ballets de M. Fokine, en leur cadre splendide, n'échappaient point aux errements traditionnels : de là leur succès immédiat. On ne remarquait guère, dans *Shéhérazade*, l'ineptie des pirouettes clownesques et des sauts du géant nègre amant de la Sultane, le grotesque de la conversation gesticulée où, de retour à l'improvisiste avec son frère, l'époux trompé épanche sa fureur ahurie. Là ou ailleurs, et qu'il s'agit d'esclaves, de guerriers, de bandits, de moujiks, de démons ou de nymphes, on ne songeait pas à broncher devant l'imperturbable symétrie des entrecroisements de quadrilles jouant à un quatre coins éperdu. Il est vrai que nous en avons vu bien d'autres en notre Opéra toulousain d'antan, et, surtout dans *Daphnis et Chloé*, un évident progrès dans l'artifice pouvait nous abuser fort agréablement. Mais, en somme et à notre insu, notre conception du ballet était celle d'un Guignol où les enfants s'amuse, et notre plaisir y différait bien peu du leur. Aux prises avec un sujet exceptionnellement favorable, M. Nijinsky a, pour la première fois, fait du ballet une œuvre d'art. La danse, ici, est l'action elle-même, stylisée dans le rythme. Il n'y est pas un geste qui ne soit expressif, pas une évolution qui ne soit significative, rien qui s'accuse superflu, postiche, d'une virtuosité stérilement conventionnelle. Seule une chorégraphie renouvelée de fond en comble, épurée de toutes formules, était propre à ce résultat, et c'est assurément un merveilleux artiste que celui qui la sut créer, on croirait, de toutes pièces. Mais les innovations d'un véritable artiste ne sont jamais arbitraires. Si violemment qu'elles semblent bouleverser, saper les traditions, elles les renouent, au contraire, au mépris d'une décadence dévoyée — comme est la nôtre — et elles redressent et poursuivent une évolution qu'elles paraissent briser ou récuser. La danse en tant

qu'art est symbolisme rythmé et figuré. C'est là son principe et son essence, qu'on reconnaît dans ses manifestations les plus hautes, telles que le Dithyrambe et la Tragédie des Hellènes ; par quoi est expliqué son rôle capital dans les cultes antiques, son admission dans tous les temples et devant tous les autels. Dès ses primes balbutiements pensables, l'art de la danse ne put être autre chose qu'une symbolisation mimique de sentiments individuels ou communs, pour se développer peu à peu en représentations ou allégories de plus en plus complexes et, réalistes ou idéalisées, toujours pourvues de signification parfois profonde. Essentiellement, sous la parure mouvante du symbole, l'art de la danse fut et demeure humaine expression avant que d'être gymnastique. Il n'était évidemment plus, sur nos scènes lyriques, que de la gymnastique, quelquefois prestigieuse sans doute, mais souvent la plus niaise, et immuablement inexpressive, oiseuse. En renonçant à cette virtuosité stéréotypée, à une chorégraphie de procédés et de recettes, M. Nijinsky a génialement repris la saine et plus glorieuse tradition de son art. Pour exprimer l'action humaine et quasi-liturgique à la fois de la légende, il remplaça les ronds de bras ou jambes et les chassés-croisés des quadrilles par des gestes et une figuration expressément symboliques, réalisant une stylisation à la Gauguin. Dans un décor qu'eût pu signer Cézanne, *l'Adoration de la Terre*, avec ses piétinements dévots, ses groupements massifs et ses cortèges, formait une vision d'intense et lumineuse poésie, tandis que les ténèbres blafardes du second tableau encadraient les péripéties du *Sacrifice*, les jeux mystiques et la glorification de l'Elue vouée au dieu féroce et magnifique. La pose de celle-ci, dressée, longtemps immobile au milieu des consécration, avait cette beauté poignante qu'offrent certaines figures d'Odilon Redon et que Puvis de Chavannes pressentit avec son *Pauvre Pêcheur*. L'éréthisme dionysiaque de la « Danse sacrée » est vraiment une chose inouïe, en son malagme de jubilation frénétique et d'horreur, de délire, d'enthousiasme et de désespoir. On songe aux Corybantes de Cybèle, aux mystères sanglants d'Eleusis. Jamais certes l'art de la danse n'atteignit à une telle puissance expressive, ne réussit une aussi insoupçonnable, hybride et pourtant étrangement harmonieuse synthèse.

La musique de M. Igor Stravinsky ne concourt pas moins puissamment à un effet d'ensemble imprévu, d'originalité autonome et troublante, auquel on chercherait en vain quelque comparaison parmi ses souvenirs. Timbre aussi bien que son, tout ici semble concerté pour fournir à la réceptivité exaspérée des sensations encore inédites et de l'acuité la plus incisive. L'orchestre ayant, d'une façon générale, la curieuse faculté d'atténuer, si non même souvent d'annihiler la dissonance, les chapelets d'agrégats insolites, les super-

positions d'aspect paradoxal se résolvent en sonorités sourdes, rauques, éclatantes, morbides ou suaves, au suprême degré évocatrices. Dans *Montjoie*, la vaillante revue d'avant-garde fondée par Ricciotto Canudo, M. Igor Stravinsky commenta son œuvre musicale et exposa ce qu'il y entendit exprimer. L'art très spécialement caractéristique dont il lui plut d'user s'est attesté certes singulièrement propre à son objet. L'ambiance de mysticisme barbare, le mystère de joie et de « terreur paniques » où, hiératique et fantômale, s'agite une humanité primitive, adoratrice de la Nature énigmatique dans l'angoisse obscurément subie des flux et des reflux de la « sève universelle », tout ce que rêva le poète est traduit par cette musique avec une intensité de couleur à laquelle on doit céder. Au théâtre, l'impression est prenante, irrésistible, analogue à une sorte d'envoûtement qui persiste à chaque audition nouvelle, en dépit même des réserves suggérées par l'analyse purement musicale. Cette analyse, que je ne puis ici que résumer, est très intéressante et, quelques conclusions qu'elle entraîne, il faut se hâter de proclamer que le prodigieux talent de M. Stravinsky en reste indiscutable. Le musicien qui écrivit *le Sacre du Printemps* est évidemment passé maître dans le maniement désinvolte de toutes les ressources de son art. Peut-être, d'ailleurs, ces réserves s'adressent-elles au fond, surtout au genre de composition que M. Stravinsky a jusqu'à présent cultivé à l'exclusion de tout autre et auquel il paraît se vouer. Sans doute est-ce surtout parce qu'il s'agissait d'un ballet, que l'effort du musicien n'aboutit guère ici qu'à un art extérieur, avant tout décoratif et pittoresque, où la recherche de l'effet semble souvent artificielle. La transition entre *l'Oiseau de Feu* et *le Sacre du Printemps* apparaît à coup sûr un peu brusque. Si on n'a pas le droit de douter de la sincérité de l'évolution qu'elle implique, on est moins convaincu de la spontanéité de tous les résultats qui s'en suivent. C'est de l'exploitation instinctive de l'harmonique 11, et parfois des sons 17 et 19, que dérivent ces fréquents intervalles de seconde, d'octave diminuée ou augmentée et de septième majeure, qui diaprent l'harmonie ravélienne, en corsent le ragoût, en aiguisent la force expressive sans entamer jamais sa liberté verveuse. Ces innovations spontanées revêtent dans *le Sacre* un caractère tout différent. Quand M. Stravinsky accompagne sans répit ni trêve — et, grâce à l'instrumentation, comme « à découvert » — un thème tout entier de sa septième majeure quasiment tout nue, on ne peut reconnaître là qu'un parti pris d'écriture pour un effet prémédité. Pareillement, dans les « Jeux des Cités rivales », lorsque M. Stravinsky confectionne l'harmonisation de toutes et chacune des notes du mélus uniquement par l'inlassable et têtue simultanéité de tierces à la fois majeures et mineures, on ne peut évidemment constater

que l'application volontaire d'une formule préalablement choisie. C'est ainsi que les ultimes et plus fécondes conséquences de l'évolution harmonique apparaissent en maint endroit utilisées en qualité de moyens purement pittoresques, et cela, d'une façon simpliste et machinale qui, il faut bien l'avouer, fleure assez fâcheusement le procédé. L'intervalle d'octave diminuée, base de la combinaison précédente, et celui de septième majeure semblent avoir exercé sur le musicien une sorte de hantise qui l'incite à un usage aussi persévérant que d'ailleurs facile de l'appoggiature de seconde non résolue. Le Prélude du second tableau est remarquable à cet égard. Soit, par exemple, l'accord de Ré mineur : Ré — fa — La. Les appoggiatures de seconde mineure supérieures donneront : Mi^b — sol^b — Si^b ; les appoggiatures inférieures : Ré^b — fa^b — La^b. Et en faisant se succéder ces deux derniers accords au-dessus de la presque immuable tenue : Ré — La — fa — Ré, on obtient les cinq mesures commençant le dit Prélude. En s'aidant de quelques secondes majeures et en opérant de même à chaque changement d'accord, on obtient à bien peu près les deux premières pages entières de ce Prélude. Un esprit sans malice et conservatorial pourrait énoncer la méthode à peu près en ces termes : Etant données les sept notes de la gamme qui, diésées et bémolisées, fournissent quatorze sons tempérés d'intonation distincte, employer de préférence, tant pour la mélodie que pour l'harmonie concurrente, la simultanéité de sons en rapport de seconde mineure ou parfois majeure. On est bien obligé de confesser qu'une bonne portion de l'harmonie et de la polyphonie du *Sacre* a souvent l'air d'avoir été élaborée d'après ce principe, et il advient qu'on écarte malaisément l'insidieuse et impertinente hypothèse que quiconque suivrait la règle susdite à la lettre arriverait peut-être à un résultat fort approchant. Cependant, à mesure qu'on gravit les échelons de la résonance naturelle, il est évident que l'évolution harmonique tend sans cesse vers des combinaisons de plus en plus complexes et touffues, où se multiplieront et se multiplieront déjà les intervalles en question ; où d'apparentes appoggiatures se résorberont harmonieusement peu à peu en accords homogènes. Les tendances de M. Stravinsky sont donc des plus louables, mais il semble que ses tentatives ultranovatrices soient ici pour le moins prématurées, qu'elles manquent des assises d'une assimilation inconsciente et profonde d'où naît la création spontanée, et qu'il n'y sache réussir encore qu'à un empirisme musicalement assez aléatoire, trahissant une préoccupation de l'effet, une recherche parfois alambiquée, dont l'écueil est presque fatalement le « procédé ». Si bien que cette poursuite obstinée de la double ou triple appoggiature de seconde à perpète apparait par moments comme un jeu, une sorte de gageure rappelant assez bien la fantaisie du vieil Hucbald de Saint-Amand, théoricien de

l'organum, composant en l'honneur de Charles le Chauve un poème latin dont tous les mots commençaient par un c. Il est pourtant maintes pages non moins évidemment « avancées », où le musicien témoigne d'une spontanéité harmonique péremptoire; dans le « Jeu du Rapt », par exemple, et surtout dans la « glorification de l'Elue » et dans la « Danse sacrée » où git en outre une émotion humaine; mais alors, cela ressemble étonnamment à du Ravel un peu richard-straussé. Il en est d'autres où son empirisme s'emballe tout bonnement à la tzigane, et ce ne sont pas les moins savoureuses en leur brio superficiel. D'autre part, la matière mélodique du *Sacre* est faite de thèmes ou, mieux, de motifs très courts, de deux ou trois, rarement quatre mesures, répétés d'ordinaire avec insistance, parfois jusqu'à satiété, et qui tantôt s'entrelacent, juxtaposant sans les confondre leurs taches ou linéaments sonores en une polyphonie bigarrée, tantôt sont présentés isolément par tranches alternées, de sorte que c'est à bien peu près toujours de compartiments successifs, quasiment cloisonnés, qu'est tissée peu à peu la trame musicale, pour composer une mosaïque assurément parfois étincelante, mais dont la prédestination plausible apparaît avant tout le décor. On ne peut certes qu'admirer l'art avec lequel M. Stravinsky tire parti de tout cela. *Le Sacre du Printemps*, en effet, est « construit », comme on dirait à la Schola. Si on n'y rencontre point de leitmotifs traversant tout l'ouvrage et lui procurant un propice facteur d'unité purement musicale, on y découvre, dans les amorces, entrées, rappels ou retours thématiques, une ordonnance dont la logique est heureusement déterminée par le cours de l'action. Le second tableau offre même un évident « développement symphonique » avec la cristallisation progressive du thème des « Cercles mystérieux des Adolescents » esquissé vaguement d'abord dès le Prélude. Cependant l'impression de marqueterie n'en subsiste pas moins à cet égard encore. En gros comme en détail, dans chacun des morceaux distincts autant que dans les deux parties qui les agrègent, c'est toujours une mosaïque décorative qu'il semble qu'on contemple.

On ne saurait nier pourtant qu'un art de cette espèce soit, non seulement des plus licites, mais mieux défendable qu'ailleurs dans le genre ballet, dont la loi est le morcellement et où on trouverait, en somme, bien peu d'œuvres possédant une consistance musicale comparable à celle du *Sacre du Printemps*. Au fond, cette mosaïque iconesque, un peu raide et barbare, aux contrastes violents, pourrait compter ici pour de la couleur locale. Le slavisme du sujet l'impliquerait volontiers au même titre que le caractère autochtone de la plupart des motifs et la tournure rapsodique de bon nombre de pages. Sauf peut-être avec la « Danse sacrée », la psychologie élémentaire de l'action, d'autre part, n'exigeait guère de la musique pour le

geste qu'un décor de sonorités, un pittoresque évocateur. Le ballet comporte souvent moins, musicalement ; jamais plus. C'est un genre dangereux pour l'extériorité dont il s'accommode, à laquelle il induit nécessairement ; pour l'indolence et la dispersion de la pensée qu'il favorise. A ce propos, l'institution des Ballets russes, avec les avantages qui s'y rattachent, pourrait bien ne pas être sans inconvénients pour notre art, en détournant peut-être nos jeunes musiciens de conceptions plus hautes et plus humaines, de créations plus musicalement cohésives ; en les déshabituant de l'effort soutenu qui seul engendre les chefs-d'œuvre. Le souffle et la puissance ne sont déjà que trop rares chez nous. Il est assurément excellent qu'un musicien fasse un ballet, mais peut-être est-ce suffisant. On aimerait que M. Stravinsky, qui en écrivit trois, s'essayât à quelque autre chose où il lui fût loisible d'être plus librement et plus profondément musicien ; où, affranchi de la tyrannie d'un rythme mécanique et de la bride d'un morcellement imposé par le genre, il pût s'abandonner sans contrainte à son inspiration créatrice et affirmer plus nettement sa personnalité purement musicale. Cette personnalité, jusqu'ici, apparaîtrait plutôt papillotante, si on peut dire. Les « scènes burlesques » de *Petrouchka* excusaient certes l'éparpillement d'une fantaisie capricante et décousue, dont la virtuosité orchestrale constituait le plus substantiel attrait. Dans *l'Oiseau de Feu*, outre une assimilation transparente de l'harmonie debussyste et ravélienne, il y avait beaucoup de Rimsky, quelque *Boris*, du Wagner, du Grieg et même, avec le « Jeu des pommes d'or », du Mendelssohn. *Le Sacre du Printemps* ajoute à la collection l'influence de Richard Strauss, et l'originalité personnelle du musicien y résiderait peut-être surtout dans une certaine outrance des recherches harmoniques et des combinaisons instrumentales. L'inspiration de M. Stravinsky a l'haleine courte et, le plus souvent, un caractère « national » indélébile, même une couleur « chanson populaire » fortement prononcée. On souhaiterait qu'il fit choix de sujets laissant, à cet égard, plus indépendante carrière à sa personnalité propre. Il faut bien en risquer l'aveu : le folklore russe n'est pas intéressant. Il se répète vraiment à l'excès. On a vite fait le tour de sa sentimentalité monotone qui n'est pas moins superficielle, à l'épreuve, que la psalmodie de ses mélismes et la rengaine ou la turquerie clinquante de ses rythmes. Lui aussi a l'haleine courte — et l'orientalisme induré. Il semble bien que, seul parmi les Russes, le génial Moussorgsky ait su, sans l'adultérer, exhausser son inspiration autochtone à une universelle et, partant, profonde humanité. Le prélude du premier tableau est, à ce point de vue, le meilleur du *Sacre*, et c'est aussi le morceau dont la teneur purement musicale apparaît le plus harmonieusement cohérente. S'il évoque un peu volontiers *l'Après-midi d'un Faune* et *Nuages*,

la personnalité du musicien y semble assez visiblement en voie de se dégager bientôt avec une spontanéité plus ingénue. La jeunesse de M. Stravinsky autorise tous les espoirs. On pourrait toutefois regretter qu'il soit si adroit pour son âge. Sa maîtrise orchestrale et sa virtuosité d'écriture confèrent à sa musique une originalité de facture, un galbe et une vigueur de coloris à quoi on ne saurait trop rendre hommage, mais qui ressortiraient plus évidemment à l'habileté brillante d'un Rimsky-Korsakoff qu'au droit et robuste génie d'un Moussorgsky. Cependant on doit se méfier des jugements téméraires. M. Stravinsky n'a, dit-on, que trente ans. Il jette encore sa gourme musicale et son outrance juvénile est d'assez rare qualité. Il marche fiévreusement vers l'avenir en cherchant à couper tous les ponts derrière soi. Ce sont là de précieuses tendances qu'un divorce avec la chorégraphie pourrait bien démontrer fécondes. M. Stravinsky se lassera sans doute un jour du décor et de la mosaïque. Celle qu'il a composée pour *le Sacre du Printemps* est d'ailleurs à maint égard prestigieuse, et l'analyse ne prévaut pas contre l'effet qu'on en reçoit. Ce n'est pourtant que de l'effet ; à tout le moins, c'est surtout l'effet. Mais peut-être la maturité du musicien nous réserve-t-elle autre chose. On ne manque pas de raisons pour oser l'espérer.

JEAN MARNOLD.

ART

M. André Humbert : *La Sculpture sous les ducs de Bourgogne (1361-1483)*, Laurens. — André Hallays : *Le Notre* (Revue de l'Art ancien et moderne). — M. Raphaël Petrucci : *Le Peintre chinois Tchao Mong Fou* (Revue de l'Art ancien et moderne). — Paul Claudel : *Camille Claudel, statuaire* (L'Art Décoratif).

M. André Humbert, dans un livre attrayant et rapide, orné de nombreuses et bonnes reproductions, étudie un beau moment de la sculpture médiévale ; son histoire de **la Sculpture sous les ducs de Bourgogne (1361-1483)** enserre l'ensemble d'œuvres des Beauneveu, Jean de Liège, Jean de Marville, Claus Sluter, de Launay, Jean Romain, Claus de Werwe, Nicolas Geraert, Jean de Cambrai, et tout l'effort de l'école bourguignonne jusqu'à ce que l'école de Touraine, avec Michel Colombe, vienne l'absorber. La fin de la dynastie bourguignonne marque la fin de l'école de sculpture qui avait orné pour les ducs la chartreuse de Champmol, et avait créé une formule qui eut en Espagne, en Allemagne et jusqu'en Suède une large répercussion.

L'auteur signale, sous le hiératisme religieux que presque toujours commande impose à ces sculpteurs bourguignons, un fond de