

qualités de ce style flaubertien, dont on a tant parlé, seuls les peuvent apprécier les artistes qui connaissent la langue espagnole.

Intellectuellement, l'auteur de *la Gloire de Don Ramire* est placé parmi les rares figures dominantes d'Hispano-Amérique. Son livre est, en son genre, avec l'honnête aïeule *Maria*, du Colombien Isaacs, ce qu'a produit de meilleur, en matière de romans, notre littérature néo-mondiale. Que l'on fasse quelque chose de mieux et Larreta se trouvera relégué au second plan. En attendant... »

Ruben Dario est non seulement, sans conteste, la gloire maîtresse du Nicaragua, sa patrie, le plus grand poète de l'Amérique latine, mais l'un des plus grands noms des lettres espagnoles. Profondément averti de la littérature française, il a contribué à la répandre de l'autre côté de l'océan : il en a pénétré les manifestations lyriques les plus ardentes aussi bien que les plus subtiles ou les plus raffinées ; son amour pour la France se marque à la fois dans ses poèmes et dans sa vie, puisqu'il a fixé à Paris sa résidence. Quelque jour, nous montrerons quelle puissance, quelle richesse d'images, quelle beauté de forme Ruben Dario a mises au service de l'idée américo-latine.

Quant à Enrique Rodriguez-Larreta, il représente excellemment en France la République Argentine, en qualité de ministre plénipotentiaire et d'envoyé extraordinaire. Tous ceux qui ont approché le diplomate savent quelle bonne grâce l'anime et quelle connaissance profonde il possède des intérêts de sa patrie. Pour l'écrivain, le public français même peut aisément le juger, puisque *la Gloire de Don Ramire* a connu l'insigne honneur d'être traduit par M. Remy de Gourmont ; or, cet écrivain, l'un des plus curieux d'intelligence, l'un des plus désireux de sensibilité des lettres françaises actuelles, l'un des plus sûrs critiques qui soient en France, a donné, en traduisant ce livre, la mesure de l'estime dans laquelle la génération littéraire française d'aujourd'hui tient le romancier argentin ; à ce jugement de France, s'ajoute aujourd'hui ce jugement d'Amérique, équitable et fervent.

R. DE BURY.

### MUSIQUE

BALLETS RUSSÉS : *Le Rossignol*, conte lyrique en trois actes de MM. I. Strawinsky et S. Mitousoff, musique de M. Igor Strawinsky.

Je ne crois pas qu'on ait jamais eu au théâtre une vision de beauté aussi merveilleuse et aussi accomplie que celle qu'offrit le spectacle du **Rossignol**. Les décors et costumes imaginés par M. Alexandre Benois formaient un ensemble d'une splendeur harmonieuse, qui en faisait une œuvre d'art véritable. Et c'était même une collection d'œuvres d'art, et parfois de chefs-d'œuvre, qu'on contemplait se dérouler ainsi ; car, M. Benois ayant également réglé tous les détails de la mise en scène, il en résulta que chacun des moindres épisodes de l'action constituait un tableau complet en soi et d'eurythmie vraiment suprême. On ne saurait guère nier que l'effet général ne fût surtout

décoratif et n'écrasât plutôt l'action perdue dans cet amoncellement de chatoyantes magnificences, au milieu desquelles l'Empereur, le Fils du Ciel lui-même, n'apparaissait qu'une tache irisée parmi la féerie polychrome. Il est certain que, sans le secours du programme, il n'eût pas été très commode de suivre pas à pas cette action, si ténue d'ailleurs. Ces tableaux admirables semblaient peut-être plus mouvants qu'animés ; cette beauté se divulguait plus hiératique que vivante. Ces silhouettes étranges et bariolées témoignaient évidemment, pour nous, moins de tangible humanité que de pittoresque. Mais on peut estimer aussi que cette évocation prestigieuse et vague, lointaine, soit précisément profondément adéquate à son objet, à cette âme chinoise qui git si loin de nous, mystérieuse, anonyme, figée et puérile jusque sous l'éclatant parasol impérial. Cette plasticité distante et si intensément couleur locale conférait au gracieux conte d'Andersen une envergure de légende issue de quelque mythe, pieusement conservée par la sagesse mandarine ou populaire, et significative avant tout par le symbole qu'elle enclôt. C'est l'histoire d'un petit rossignol qui avait élu domicile dans un grand arbre au rivage de la mer de Chine. Il chantait si délicieusement dans la nuit que tous ceux qui l'entendaient en étaient ravis en extase. Les pêcheurs en oubliaient leurs filets ; les voyageurs, le but de leur voyage ; les malheureux, leurs misères et leurs peines. Sa renommée parvient jusqu'aux oreilles de l'Empereur qui envoie un chambellan, un bonze et quelques courtisans à sa recherche. Mais ces hauts personnages seraient fort embarrassés de le découvrir sans l'aide d'une humble servante de cuisine. C'est elle qui les guide et les détrompe quand ils prennent pour la voix du doux chanteur le mugissement d'une vache et le coassement des grenouilles. Lorsqu'elle leur montre enfin l'oiseau dans les branches, ils sont stupéfaits de sa petitesse, de son plumage terne, de sa mine modeste. Ils lui transmettent pourtant fort poliment le désir de leur puissant Souverain, l'invitant à venir chanter au palais, et le rossignol accepte le plus aimablement du monde. Une fête nocturne est préparée pour la circonstance, et le rossignol chante si divinement que l'Empereur est ému jusqu'aux larmes. Et l'oiseau refuse toute autre récompense que ces larmes qui, pour la première fois, ont coulé sur ce visage impassible. Mais juste à ce moment, arrive une ambassade apportant, de la part de l'empereur du Japon à son confrère de Chine, un superbe rossignol à mécanique, tout couvert de diamants et de pierres fines. Ce rossignol automate chante un morceau qui suscite l'enthousiasme de toute la cour. Et, quand il a fini, l'Empereur veut entendre encore le vrai rossignol, afin de comparer les deux chants ; mais le vrai rossignol s'était envolé et avait disparu dans les jardins sans qu'on s'en aperçût. Alors, le monarque irrité le bannit de son empire

et accorde toutes ses faveurs à son rival. Cependant il advient un beau jour que la mécanique se détraque et que l'oiseau artificiel ne chante plus. La consternation est générale et s'augmente bientôt d'un plus grave souci. Mais tout cela se passe dans l'entr'acte et, lorsque le rideau se lève, on voit l'Empereur étendu mourant sur son lit de repos. Il est entouré de fantômes qui le menacent : ce sont « tous ses actes passés que rien n'effacera ». A son chevet se tient la Mort, parée de la couronne impériale et serrant entre ses doigts sans chair le glaive et l'étendard. Pour dissiper ce cauchemar, le moribond appelle en vain ses musiciens, réclame des tambours et des cymbales. Et soudain retentit le chant mélodieux du rossignol. Les spectres s'évanouissent et l'empereur est soulagé. Une paix bienfaisante, infinie, descend sur lui et le pénètre comme un baume. La Mort elle-même est fascinée. Pour entendre le rossignol chanter encore, elle abandonne sa proie, rend la couronne, le glaive et l'étendard. Alors l'Empereur, sauvé, remercie le gentil oiseau, qui lui promet de revenir tous les soirs chanter pour lui sur une branche. Un peu après, les bonzes et serviteurs s'avancent en procession pour célébrer les solennelles funérailles de leur maître. Ils sont tout ébahis de le trouver vivant et se prosternent la face contre terre devant l'Empereur, qui les salue gaiement en leur disant : « Bonjour à tous ! » On conçoit que la délicate poésie de ce conte ait pu séduire un musicien, et on n'est pas surpris surtout qu'un tel sujet ait tenté M. Strawinsky. Nul ne pouvait sans doute lui être plus favorable. En signalant, il n'y a guère, l'extrême orientalisme de son inspiration, je ne m'attendais pas à ce que le musicien en confirmât si tôt d'instinct l'observation, et d'ailleurs si heureusement. La partition du *Rossignol* est la chose la plus captivante et musicalement la plus remarquable qu'ait produite M. Strawinsky. On peut évidemment lui reprocher de n'être pas homogène. Entre le premier acte, composé en 1909, et les deux autres, écrits en 1914, la disparité apparaît presque choquante. Il n'y a pas grand'chose de perceptiblement commun entre ces deux langages sonores. M. Strawinsky n'a pas voulu refaire son premier acte, ce qui probablement ne lui eût pas été bien difficile. On répugne à le supposer pressé de finir à temps pour l'époque des Ballets russes. Sa féconde facilité en démentirait volontiers l'hypothèse. On préfère reconnaître là plutôt un geste de franchise, et le signe d'une productivité impatiente, dédaigneuse des remaniements et des retouches. Et cette hétérogénéité, en effet, a le grand intérêt, non seulement de montrer l'extraordinaire rapidité de son évolution, mais de trahir certaines des primes influences qui contribuèrent à la formation du musicien. A ce dernier égard, M. Strawinsky n'en était pas encore, en 1909, à la diversité panachée qu'étale *l'Oiseau de Feu* (1910). Sa

personnalité indécise subissait alors manifestement par-dessus tout l'ascendant de Moussorgsky et de Claude Debussy : celui-ci jusqu'à la réminiscence. *Le Rossignol* débute à bien peu près textuellement par le thème initial de *Nuages*. La mélodie du pêcheur réveille en la mémoire la complainte du mendiant de *Boris*, et maintes pages de ce tableau évoquent péremptoirement le chef-d'œuvre de Moussorgsky. On peut choisir de moins précieux modèles. S'il s'en est affranchi, l'art de M. Strawinsky n'en procède pas moins. Il a connu depuis l'harmonie ravélienne et élagué, des acquêts qu'accusait *l'Oiseau de Feu*, la clinquante élégance d'un Rimsky. Les deuxième et troisième actes du *Rossignol* l'attestent aujourd'hui en pleine possession d'une originalité personnelle entre toutes, où l'asiatisme de sa sensibilité s'adapte sans effort aux conquêtes les plus hardies et les plus raffinées de l'art occidental et les poursuit désormais avec la spontanéité la plus audacieuse. L'empirisme par lequel il se libéra était sans doute fait pour beaucoup de volonté fatalement arbitraire. Mais peut être est-ce, au fond, le cas de tout empirisme, quit à tonne essaie, cherche. Il semble bien que M. Strawinsky ait trouvé. Il n'y a plus trace, dans son écriture actuelle, de cette polyphonie trop plausiblement fabriquée à coups d'appogiatures de seconde ; ou, du moins, la recette que je suggérais naguère pour imiter *le Sacre du Printemps* serait assurément insuffisante pour aboutir au *Rossignol*. Cette harmonie est décidément spontanée, et, partant, logique ; et l'analyse justifie singulièrement ici le plaisir que l'oreille y goûte. Sa complexité n'est plus qu'apparente ; elle s'est simplifiée, au contraire, en devenant naturelle. Il arrive bien souvent qu'elle ne dépasse aucunement ce qu'ont réalisé un Debussy, un Ravel et un Richard Strauss, mais elle se tient plus exclusivement que chez eux dans les échelons élevés de la résonance objective et en exploite à peu près immuablement les harmoniques. Elle va pourtant fréquemment plus loin que tout ce qu'on osa jusqu'à ce jour. A partir de l'harmonique 16 c'est par demi-tons de plus en plus petits que s'étagent les sons de la résonance naturelle. De là, ces multiples heurts où frottements de pseudo-dissonances, où le musicien s'ébat dorénavant avec la spontanéité la plus sûre. On comprend aisément que la « tonalité » traditionnelle, basée sur les seules fonctions de « tonique, dominante et sous-dominante » et sur les « gammes » corrélatives, ait reçu le plus sérieux contrecoup de cette évolution de l'harmonie. En fait, tout ce que l'école et la tradition nous enseignent à cet égard est caduc. Dès Liszt et l'accord de quinte augmentée (7-9-11), l'événement s'annonçait. Les temps sont accomplis à l'heure qu'il est. La première des Chansons de Bilitis, *la Flûte de Pan*, était en réalité dans le « ton » d'un **Si**, septième naturelle de la résonance d'un *Do* ♯. La Marche Chinoise du *Rossignol* se meut à son début dans une résonance cen-

trale de Ré $\sharp$ , encadrée des résonances voisines par quintes supérieures et inférieures, et utilisant les harmoniques jusqu'aux sons 11, 13 et 19; tandis que le thème de la marche lui-même use particulièrement des septièmes naturelles de ces diverses résonances. L'effet est d'une saveur incisive, troublante, et certes inconnue jusqu'ici. Pour la sécurité de l'idiome harmonique, l'originalité novatrice, la neuve liberté de la forme et la verve de l'inspiration, ce morceau est un vrai chef-d'œuvre. Enfin on ne rencontre plus dans *le Rossignol* ces échos de rapsodies aux mélismes faciles dont la quasi-banalité déparait plus d'un endroit du *Sacre*. Sans rien perdre de son asiatisme, l'inspiration du musicien semble s'être transformée fort à son avantage. Elle apparaît plus personnelle, plus réelle expression de son individualité propre, plus abondante et, grâce au sujet peut-être, plus humaine. Elle est le plus souvent d'une extrême simplicité et n'en touche pas moins profondément. On y éprouve maintes fois toute l'émotion de *Boris*, et peut-être la prosodie russe n'est-elle pas étrangère à la force naturelle de tels accents. *Le Rossignol* paraît sans doute à être chanté en français, tant nous sommes portés à contaminer tout d'éloquence vite déclamatoire. Les chants et vocalises du rossignol cossaient d'ingénu pathétique un réalisme exquis, et il faut relever en passant l'art merveilleux de M<sup>me</sup> Dobrowolska, leur interprète. Cependant, cette inspiration demeure d'haleine courte. Sa portée, comme ailleurs chez M. Strawinsky, n'excède guère jamais deux ou trois mesures. Ce sont toujours de brèves mélodies qui se succèdent et se répètent. A vrai dire, elles n'en restent pas moins remarquablement caractéristiques et il leur suffit parfois de quelques notes pour être saisissantes. La manière dont la partition du *Rossignol* est construite est très intéressante. Le musicien lui a donné la forme d'une vaste ballade lyrique, dont la chanson du vieux pêcheur agrège les trois parties. L'usage du leitmotif wagnérien lui fournit en outre un précieux élément d'unité cohésive, et, bien qu'il ne semble s'agir ici que de simples « rappels de motifs », de discrètes altérations ou fragmentations y apportent parfois des nuances très finement expressives. Mais la brièveté de l'inspiration concourt encore ici à une impression de morcellement, de mosaïque, qui se dégage inéluctable et qu'accentue une particularité assez curieuse et bien spéciale à l'art de M. Strawinsky : c'est l'absence absolue de transition dans la conjugaison des facteurs de ce lyrisme. L'un s'arrête et finit à l'instant où l'autre commence, comme séparés par un invisible cloisonnage. Ils sont tout bonnement juxtaposés, intercalés, enchevêtrés par compartiments isolés et consécutifs. Et c'est bien là un trait flagrant de syntaxe et aussi de mentalité asiatiques. Notre réceptivité occidentale en conclut, à tout le moins que M. Strawinsky manque de souffle et peut-être n'a-t-elle pas tort. Au

gré de notre sensibilité, la cohésion est la condition essentielle du chef-d'œuvre, l'indice de la puissance et du génie. Mais qui sait ce que nous réserve la maturité d'un artiste aussi rarement doué ? On rêverait de M. Strawinsky une œuvre de l'envergure de *Tristan*, rénovant véritablement l'art musical. A son défaut, peut-être ses suggestions y inciteront-elles l'un des nôtres : c'est ainsi seulement que l'assimilation de tels exemples serait féconde. Souhaitons-le sans trop l'espérer, en redoutant plutôt l'épidémie de quelque marquerie nouvelle, alors qu'il est si grand temps pour nous de nous désengluier de la chinoiserie du figuolage, d'envoyer promener le bibelot et de renoncer au sonnet.

JEAN MARNOLD.

### ART

L'Exposition des Arts et Métiers anglais (Arts décoratifs). — Exposition Picart le Doux (Gabriel Vildrac).

**L'Exposition anglaise des Arts et Métiers** a trait au plus glorieux et au plus récent passé. M. Walter Crane, l'admirable imagier dont l'imagination féconde a éparpillé, dans l'ornementation de tant de légendes, tant de jolies féeries, en a, dans une préface très remarquable, reporté une partie de l'honneur à un Français, Viollet le Duc, qui chez nous a été passablement combattu, après d'ailleurs qu'il ait été très admiré et qu'il ait eu le temps de marquer à son nom tous les travaux d'une école de reconstitution architecturale des plus remarquables. Il est assez curieux, mais il est peut-être fort juste, en tout cas, rien n'est fait là pour surprendre, que dans l'historique de l'origine de ce mouvement issu du préraphaélisme, le nom de Ruskin ne soit pas prononcé ; sans doute il est à bon droit complètement masqué par celui de Rossetti. Il est naturel d'admettre que plus que tout autre un artiste ému, douloureux, évocateur passionné, un inspiré poète et peintre, un créateur de si attachantes images, un commentateur de si admirables effigies féminines qu'elles ont hanté le rêve de la génération qui l'a suivi, a eu, sur un mouvement esthétique une influence plus grande que le professeur, l'apôtre si vous préférez, qui souvent sermonnait, prêchait et gourmandait, et voulait régenter le libre et multiple épanouissement du peintre et poète. Cette esthétique préraphaélite, qui peu après qu'elle eut obtenu l'engouement eut tort en France, vis-à-vis des grandes trouvailles de l'impressionnisme et à laquelle se juxtapose celle de Gustave Moreau aussi idéaliste, mais plus païenne, aboutissait à un art de délicats et de puissants. On ne peut contester ni la science picturale ni la force hautaine d'un Watts, et si M. Burne-Jones s'entendit parfois reprocher, et non sans ombre de raison, quelques défauts de coloriste, il