



« Le dit de la ville invisible de Kitej »

Essai de psychologie musicale

I

De même que nous pouvons juger d'après la plante de la nature du sol qui l'a nourrie et du ciel sous lequel elle a germé, ainsi, toute œuvre d'art peut nous donner des indications précieuses sur le tempérament, les inclinations, les sentiments, les idées même de celui qui l'a créée. Entre l'œuvre musicale ou poétique et la personnalité de celui qui l'a produite il y a une relation d'effet à cause qui nous permet de faire ce qu'on appelle de la psychologie musicale.

Il est bien entendu que toute étude psychologique de ce genre n'a aucunement à se préoccuper de la valeur esthétique de l'œuvre. La signification artistique d'un opéra, d'une symphonie et sa signification psycho-

logique sont choses complètement différentes : dans le premier cas, en effet, nous considérons l'œuvre en elle-même ; et c'est justement parce qu'en une certaine manière elle se suffit à elle-même et forme un système complet et clos, et pour autant qu'elle le forme, qu'il est possible de la ranger dans la catégorie des œuvres d'art. Dans le second cas, au contraire, nous ne la considérons plus que comme un ensemble de signes qu'il nous importe de déchiffrer : sa valeur artistique, c'est-à-dire sa valeur propre — disparaît alors, comme disparaît à nos yeux celle (peut-être considérable) d'une inscription ancienne qu'il nous faut comprendre et dont il ne s'agit pas pour l'instant d'admirer la belle disposition. On pourrait certainement soutenir que la valeur psychologique d'une œuvre est en fonction directe de sa valeur esthétique et que les œuvres les plus belles sont aussi celles qui nous renseignent le mieux sur la psychologie de leur auteur, individuelle et sociale ; je laisserai ici de côté cet aspect de la question. Ce qu'il faut bien se rappeler, c'est que l'analyse psychologique d'une œuvre n'a rien à voir avec son analyse esthétique ; on est trop souvent tenté de l'oublier.

Comme on fait de la psychologie musicale, on pourrait tout aussi bien faire de la psychologie mathématique, logique... Tel théorème découvert et formulé par Hauss possède certainement une certaine signification universelle (peut-être même absolue) et une valeur complètement indépendante de l'opération mentale, du processus psychologique dont il est le terme et le produit ; mais nous pouvons faire abstraction de cette signification mathématique ou logique, et ne plus envisager le théorème proclamé par Hauss que comme le signe, la manifestation de certains états de conscience dont l'examen et l'étude plus ou moins poussée pourra nous éclairer sur les caractères spécifiques de l'intelligence de Hauss. Le théorème de celui-ci sera repensé par Poincaré, sans que sa valeur absolue, sans que sa signification mathématique en soient modifiées ; mais aujourd'hui même il reflète, mis en rapport avec l'ensemble des recherches et des découvertes de Hauss, le tempérament scientifique de ce dernier, les particularités de son génie, etc. Un théorème de Poincaré, abstraction faite de sa signification mathématique, présenterait à une analyse minutieuse

et approfondie d'autres caractères psychologiques qu'un théorème de Hauss ; il exprimera une orientation et une structure d'esprit différents.

On dit que l'art et la science n'ont pas de patrie. C'est tout à fait juste, si nous nous plaçons exclusivement au point de vue esthétique ou scientifique ; si nous considérons l'œuvre en elle-même. Le principe de la conservation de l'énergie n'est ni allemand, ni anglais ; mais il est certain que les recherches expérimentales de Joule caractérisent la mentalité et les méthodes scientifiques anglaises, de même que les idées de Robert Mayer portent l'empreinte de l'esprit allemand. Le *Parsifal* de Wagner considéré en tant qu'œuvre d'art, n'est pas allemand ; une analyse esthétique-musicale, poétique, n'a pas à se préoccuper de son origine : c'est un tout complet qui n'a plus aucun rapport avec la réalité psychologique et sociale dont il est issu. Mais ce rapport a existé : l'œuvre a été élaborée par un être vivant, et de l'effet remontant à la cause, nous pouvons découvrir dans *Parsifal* l'âme de Wagner et celle de son peuple. Il en est de même de la *Légende de Saint Christophe* de Vincent d'Indy, du *Dit de la ville invisible de Kitej* de Rimsky-Korsakow (je rapproche ici trois œuvres musicales et religieuses, trois « Mystères ») : leur signification esthétique est indépendante de la personnalité de l'auteur, de sa nationalité, de ses croyances religieuses ; mais en tant que phénomènes psychologiques, ce sont des œuvres profondément, intimement nationales et qui se rattachent chacune, à une confession déterminée : *La légende de Saint-Christophe* est le produit d'une mentalité européenne, celte, dirais-je même, d'une culture religieuse catholique. — Le *Dit* de Rimsky-Korsakov a été enfanté par une culture semi-orientale, par le sentiment religieux russe, par le mysticisme russo-byzantin.

La logique, pourtant, nous enseigne que tout jugement qui des effets remonte à la cause, ne peut nous donner une certitude, car le même effet peut être produit par des causes différentes ; ce n'est donc qu'avec une extrême prudence qu'il faut avancer dans cette voie : les caractères spécifiques de l'œuvre peuvent orienter nos recherches et nous fournir des approximations ; il serait téméraire de prétendre en obtenir des précisions absolues.



Le génie de Rimsky-Korsakov étant essentiellement objectif, l'étude du *Dit de la ville de Kitej* nous fera entrevoir à travers la musique, à travers le texte et le caractère des personnages non tant la personnalité même du compositeur, ses aspirations et ses sentiments religieux que l'âme nationale. Je sais que ce terme l'« âme nationale » ou « populaire » est bien vague et prête à nombreuses confusions ; mais il faut bien l'employer à défaut d'un autre.

Rimsky-Korsakov n'est ni un lyrique, ni un dramaturge ; c'est, par excellence, un poète épique : tous ses opéras sont en somme des contes, des « dits ». S'ils contiennent des parties lyriques, même très développées, comme dans *Sadko*, par exemple, dans *Snégourotchka*, dans *Kitej*, ce ne sont jamais des effusions directes de l'auteur : le compositeur laisse toujours chanter ses personnages qui semblent tous baigner, si pathétiques qu'ils soient, dans une lumière calme et quelque peu uniforme. C'est le style, l'atmosphère des conteurs populaires, race aujourd'hui en Russie presque complètement disparue. Rimsky-Korsakov ne nous laisse donc que fort rarement entrevoir et d'une façon indirecte seulement, le secret de sa propre personnalité ; mais il nous fait pénétrer d'autant plus intimement dans la conscience populaire. Dans *Kitej* il s'est encore plus attaché, semble-t-il, à ne jamais paraître sur la scène, à se faire complètement oublier, à réduire son rôle à celui de rapsode, de conteur anonyme.

Il fut aidé en cela par son librettiste, Belsky. Pourrait-on d'ailleurs appeler le texte de Belsky un « livret ? » Ce poème possède une valeur littéraire propre et, à dire vrai, il semble même que le compositeur n'a pu réaliser musicalement toutes les beautés encloses dans ce poème et que le manque d'équilibre qu'on observe en certaines parties de l'œuvre provient de l'impuissance de Rimsky à satisfaire aux exigences du texte. Écrit dans le style des conteurs du XVII^e siècle, ce texte retrace un cycle de légendes qui remonte au XIII^e siècle, à l'époque de l'invasion des Tartares, et même au delà : les hordes mongoles s'approchent de la cité sainte

de Kitej, située sur le lac Sviètoïar (lumineux) ; sous la menace de supplices atroces un traître les y conduit à travers des forêts sauvages. Mais à la prière des habitants, la Sainte Vierge intervient : les eaux du lac montent et recouvrent la ville, dont on entend encore aujourd'hui sonner les cloches les jours de fête, racontent les paysans. Sur cette légende est venue se greffer celle de la vierge Févronia (Euphrosyne) qui vit dans la forêt, entourée de bêtes sauvages conquises par sa douceur et sa pureté ; le prince de Kitej la voit ; il l'aime ; ils se fiancent. Mais les barbares l'enlèvent ; ils se réunissent enfin, transfigurés, dans la nouvelle cité de Kitej, transportée au fond des eaux.

Il est intéressant de comparer *Kitej*, qu'en Russie on appela, dès son apparition, le Parsifal russe (musicalement Rimsky a fortement subi ici l'influence de Wagner), avec le *Saint-Christophe* de d'Indy (je le répète — il ne s'agit pas de critique esthétique), le Parsifal français.

Autant l'œuvre de Rimsky est objective et sous ce rapport donc impersonnelle, autant, au contraire, la légende du compositeur français reflète ses sentiments, ses goûts, ses passions, ses idées. Si on peut y découvrir pourtant un fond pour ainsi dire populaire et certains éléments d'une portée plus générale et dont la signification dépasse de beaucoup celle que peuvent présenter les tendances, les convictions d'un individu, quel qu'il soit, il n'est possible d'entrevoir et de saisir ces éléments qu'à travers la personnalité de l'auteur qui les transpose et les déforme profondément. C'est à la mentalité religieuse de Vincent d'Indy que nous avons à faire dans son *Saint Christophe*, et le mysticisme catholique, la culture religieuse européenne ne s'y font voir que parce que l'artiste, si particulière que soit sa mentalité, est l'enfant de son peuple, de son siècle, de son milieu.

Au contraire, Rimsky-Korsakov et Belsky nous placent directement en face des personnages des légendes populaires. Ils n'aspirent qu'à refléter fidèlement, tel un miroir, l'esprit de ces légendes, à créer l'atmosphère musicale et poétique qui leur convient. Ils y parviennent pleinement, aussi bien le librettiste qui parle la langue des vieux rapsodes et celle

des écrivains ecclésiastiques, que le musicien, bien qu'il accommode les chants populaires et les hymnes religieux russes au goût wagnérien. La forêt où prie la vierge Févronia nous fait souvenir de celle où rêve Siegfried ; mais cette musique n'en est pas moins profondément nationale. Cela ne dépend nullement des thèmes qu'elle traite, thèmes populaires, mais fortement « wagnérisés », mais de son caractère général, de l'esprit qui la pénètre.

Févronia, naïve et douce, est la vierge des légendes chrétiennes ; mais ce qui distingue cette création de l'imagination et du sentiment religieux russe, c'est le profond amour de la nature qui l'anime. Ni Belsky, ni Rimsky n'ont rien ajouté au personnage populaire et nous touchons ici à un des caractères spécifiques de l'exaltation religieuse russe. Dans le mysticisme russe (je ne parle pas des théologiens, de la doctrine officielle de l'Église) il y a un fond de naturalisme qui transparaît toujours et qui se manifeste dans nombre d'hymnes dissidents ; un des plus populaires parmi ces hymnes est celui qui chante les louanges de la solitude au sein de la forêt ; la vie érémitique apparaît ici sous un aspect très particulier : à la béatitude que provoque la présence continuellement ressentie de Dieu vient s'ajouter la joie qu'éveille le contact direct avec la nature, le sentiment de s'identifier à elle, tout en la sanctifiant par la prière. Il y a dans ce sentiment de la nature de l'orthodoxie populaire quelque chose de païen, dirais-je même, et c'est pourquoi, peut-être, le rapprochement qu'établit (inconsciemment probablement) Rimsky entre la forêt sainte de Kitej et la forêt païenne de Siegfried — ne nous choque nullement. Févronia, telle que le compositeur nous la montre au début de l'opéra, chantant, entourée de bêtes sauvages, les louanges de la forêt, est bien l'héroïne des belles légendes populaires, l'expression la plus pure de leurs aspirations religieuses. Il y a un monde entre cette conception ou, plutôt, cette sensation de la nature et celle de la conscience religieuse occidentale, catholique, où l'esprit manichéen et son mépris de la chair, de la nature, revit toujours sous les formes les plus diverses et, parfois, inattendues. C'est dans le franciscanisme à ses débuts seulement que nous retrouvons cet amour de la nature, de la vie sous ses aspects les plus humbles, qui

caractérise le mysticisme populaire russe. L'ermite des légendes et des contes populaires russes n'est pas un contempteur de la vie et des joies de ce monde, des joies pures et douces ; il les bénit et s'il se réfugie dans la solitude des forêts c'est non seulement par amour pour Dieu, mais aussi parce qu'il veut se rapprocher de la nature, communier avec elle. Comme le Siegfried païen de la légende germanique, la sainte vierge Févrounia comprend le langage des oiseaux, des bêtes sauvages qui se pressent autour d'elle. Telle nous la montrent les plus anciennes icônes dont se sont certainement inspirés le compositeur et le poète de *Kitej*.

Cette douce joie, cet amour religieux de la nature s'allient dans le mysticisme populaire russe à une étrange indifférence pour l'action : l'œuvre de Rimsky et de Belsky est sous ce rapport profondément révélatrice.

La signification de l'action, de l'héroïsme est toute intérieure et ne dépend nullement des résultats pratiques que l'acte peut produire : quand le jeune prince de Kitej et sa petite armée quittent leur cité qui va disparaître sous les eaux, pour se porter à la rencontre des Tartares, ils n'ont nul espoir de vaincre les envahisseurs ; il ne s'agit pas pour eux de les repousser, mais de se sacrifier. C'est la Mère de Dieu qui sauve la cité où les héros se retrouveront réunis après leur mort. Ce qui importe, c'est l'esprit de sacrifice, le renoncement, mais l'effort par lui-même est vain.

L'élément actif dans l'opéra de Rimsky — ce sont les Tartares, pillards et massacreurs cruels : leur musique d'un dynamisme intense, rude, sauvage, entraînant, forme un contraste surprenant avec les sonorités calmes et s'épanouissant sans effort aucun de la cité de Kitej : là, c'est le mouvement, l'action ; ici c'est l'immobilité complète. Le seul acte qu'accomplissent les habitants de la cité sainte après avoir prié, c'est de mourir courageusement.

Dès l'apparition du *Dit*, la critique russe reprocha à Rimsky-Korsakov l'immobilité de sa musique, les longueurs et les répétitions des scènes mystiques de l'œuvre. Elle avait peut-être raison au point de vue esthétique, mais ces défauts, si défauts il y a, étaient voulus — l'expérience

et le tempérament théâtral de Rimsky-Korsakov en sont garants — et c'est ce qui fait justement leur valeur psychologique.

Du côté russe, il n'y a qu'un seul personnage actif qui trouble l'atmosphère sereine de Kitej, et c'est le traître, Grichka Koutjerma (le turbulent, le brouillon), ivrogne et misérable, figure étrange, profondément populaire et qui, par quelques côtés, nous rappelle certaines créations de Dostoïewsky. Lui seul s'agite et se démène et essaye de se sauver par des moyens purement humains ; c'est justement cela qui le perd. L'action est mauvaise, prononce le sentiment religieux ; la délivrance, la joie est dans l'anéantissement de la volonté, la pure contemplation. Aussi la nouvelle ville, la ville ressuscitée, la Kitej céleste, toute blanche, nous apparaît dans la lumière de ses cierges, telle la cité des morts.

Cette conception orientale, cette mystique réceptive et passive me fait de nouveau songer par contraste au *Saint Christophe* de Vincent d'Indy, au lutteur formidable qui peine, travaille et cherche Dieu, et le trouve au bout de son effort. Il y a ici entre la *Queste de Dieu* du compositeur français et la vision de la cité céleste du musicien russe, du peuple russe, un rapport analogue à celui où s'opposent la flèche gothique qui d'un jet puissant s'élance vers le ciel, et la coupole russe qui s'étale largement pour recueillir et enclorre les dons célestes.

L'opposition se manifeste aussi profonde dans le domaine de la morale religieuse : le Mystère de Rimsky-Korsakov, le « Parsifal » russe, ne conçoit le mal que comme transitoire ; Grichka, ce démoniaque, ce traître, n'est qu'un malheureux (on sait que le peuple russe appelle les forçats des « malheureux »). Il sera pardonné. Kitej l'accueillera : la vierge Fevronia en reçoit l'assurance de son fiancé et en envoie l'avis à l'égaré, que purifieront ses souffrances. Le sens de ce symbole est suffisamment clair. Il n'a d'ailleurs pas été créé par le compositeur, ni par son librettiste ; mais ils l'ont recueilli dans les légendes qui s'étaient formées autour du mythe populaire de Kitej, le paradis perdu, que le peuple russe retrouvera un jour.

La conception occidentale et catholique du mal est toute différente, beaucoup plus rigoureuse ; elle transpose le mal dans l'absolu (Klingsor,

dans *Parsifal* ; le roi de l'or et le juge dans *Saint Christophe*). Telle est d'ailleurs aussi la doctrine de l'Église orthodoxe ; mais l'œuvre de Rimsky exprime, non la doctrine officielle, mais l'âme religieuse du peuple russe.

Je n'ai pu naturellement épuiser en ces quelques notes la signification psychologique du *Dit de la cité invisible de Kitej*. Je n'ai insisté que sur les caractères de cette œuvre, qui me semblent éclairer d'un jour particulier certains événements de l'heure présente.

BORIS DE SCHLOEZER.

