



Igor Stravinsky

Législateur du ballet



PENDANT la saison de 1909, on exécuta pour la première fois, au cours d'un concert du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, une pièce symphonique — *Feu d'Artifice*, — écrite à l'occasion du mariage de la fille de Rimsky-Korsakov par un élève du maître, un jeune compositeur encore peu connu : Igor Stravinsky.

La pièce ne produisit pas grande impression ; toutefois les étincelles du *Feu d'Artifice* enflammèrent un auditeur « d'élite » qui décida sur l'heure que Stravinsky était le génie du siècle, destiné à bouleverser les conceptions musicales de la Russie et de toute l'Europe. Cet auditeur d'élite, c'était le triomphateur de la Saison russe à Paris, l'homme qui avait fait connaître l'art russe à l'Occident : Serge de Diaghilew.

Diaghilew crut au génie de Stravinsky. Désireux de le faire connaître à l'univers entier, il lui commanda immédiatement l'orchestration de deux fragments des *Sylphides* et un nouveau ballet : *l'Oiseau de Feu*.

Diaghilew communiqua son enthousiasme à son entourage, qui fut

subjugué par les splendeurs de ce véritable chef-d'œuvre. On peut juger à quel point l'enthousiasme de Diaghilew était communicatif par ces lignes de M. Robert Brussel :

« A l'heure dite, nous étions réunis dans ce petit rez-de-chaussée de Zamiatine Pereoulok, témoin des origines de tant de beaux spectacles.

L'auteur, un jeune homme svelte, réservé, discret, au regard vague et profond, aux traits énergiques, à la bouche volontaire, était au piano. Dès qu'il eut commencé de jouer, le modeste logis, faiblement éclairé, s'illumina d'éblouissantes clartés. A la première scène, j'étais conquis ; à la dernière, j'étais transporté d'admiration. Les feuillets recouverts d'une fine écriture au crayon qui reposaient sur le pupitre, au-dessus du clavier, décelaient un chef-d'œuvre. Le musicien, c'était Igor Strawinsky ; le ballet c'était l'*Oiseau de Feu*.

Diaghilew possédait maintenant le talisman capable d'ouvrir devant lui les portes secrètes qui cachent et défendent l'avenir. L'influence qu'il aspirait à exercer, l'action qu'il était résolu à engager, ne dépendaient plus que de sa volonté. L'homme prédestiné était entré dans sa vie. »

L'homme prédestiné était entré dans la vie de Diaghilew et dans la vie des Ballets russes, ou, pour mieux dire, dans le ballet du xx^e siècle. Strawinsky a joué un tel rôle dans le développement de notre art que nous, choréauteurs, sentons de façon permanente sa présence qui est souvent une contrainte.

En 1910, l'*Oiseau de Feu* fut représenté à Paris et obtint le succès qu'il méritait. D'autres ballets suivirent, *Pétrouchka* (1911), *Le Sacre du Printemps* (1913)... Diaghilew prenait toujours part d'une façon ou de l'autre à la création de tous ces chefs-d'œuvre. Sa foi dans le « génial Igor », comme il l'appelait, devenait sans cesse plus profonde.

Dans un hommage posthume à Diaghilew, M. N. Nabokov évoque la naissance de *Pétrouchka* :

« Cela se passait vers 1910. Strawinsky, qui était alors en Suisse, joua un jour à Diaghilew son *Concerto pour piano*. Après l'avoir écouté avec une attention soutenue, Diaghilew s'écria tout à coup : « Voyons, mais c'est *Pétrouchka* ! ». C'est ainsi que, grâce à un sens, un flair artistique exceptionnel, il avait su prévoir en un instant toute une époque à venir. Le concerto pour piano devint en effet *Pétrouchka*, l'une des créations maîtresses de Strawinsky, de Fokine et de Benoîs, l'un des meilleurs ballets (sinon le meilleur) qui eussent été représentés chez Diaghilew. L'essentiel c'est qu'à l'époque, *Pétrouchka* était excessivement nouveau. Il a été à

l'origine de tout une ère musicale, il a révolutionné l'orchestration. Le compositeur lui-même n'avait pu deviner toute la portée de son « Concerto pour piano » : Diaghilew, seul, l'avait pressentie. »

Diaghilew m'a dit à peu près la même chose au sujet de la naissance de *Pétrouchka*...

La première représentation du *Sacre du Printemps* provoqua un scandale qui fit songer à celui d'*Hernani*. Diaghilew fut profondément peiné de l'échec du ballet qu'il préférait entre tous. Néanmoins, sa foi n'en fut pas ébranlée et il ne cessa jamais de considérer le *Sacre* comme le chef-d'œuvre de la musique du xx^e siècle. « Le public le plus sensible du monde », comme Diaghilew appelait les Parisiens, accepta bientôt le *Sacre*, mais Londres restait réfractaire... Et voilà que, le 22 juillet 1929, quatre semaines avant la mort de Diaghilew, le *Sacre* finit par conquérir la capitale anglaise. Tout à son enthousiasme, Diaghilew écrivait à l'un de ses nouveaux amis :

« Le *Sacre du Printemps* a eu hier un vrai triomphe. Les imbéciles sont arrivés à l'apprécier. Le *Times* dit que le *Sacre* pour le xx^e siècle est ce que la 9^e de Beethoven était pour le xix^e ! Enfin ! Il faut avoir de la patience et être un peu philosophe dans la vie pour voir d'en haut les obstacles que les petits et les bornés opposent à tout effort qui sort de l'ordinaire. Mon Dieu, c'est banal comme le beau temps, mais que voulez-vous : on ne peut vivre sans espoir de revoir à l'aube le rayon de soleil de demain. »

G. Auric avait observé les jeux de physionomie de Diaghilew au cours de cette représentation et les a décrits par la suite dans *Gringoire* : « Sa figure un peu grosse avait maintenant une expression d'une douceur incroyable, presque enfantine... Il se penchait soudain, portait à ses yeux une paire de jumelles, notait une erreur, surveillait le public... Mais le tableau achevé, celui-ci se dressait, sans même songer à résister une minute. Quels applaudissements, lorsque Mme Sokolova revenait une fois, deux fois, trois fois, indéfiniment saluer un auditoire métamorphosé par le *Sacre* !... Je n'osais plus dire un mot à Diaghilew, dont le sourire heureux me touchait à un point indicible. Lorsque je pense à sa mort, quelques semaines après, à tout ce qu'elle brise autour d'elle, c'est ce visage-là qui reparait dans mon souvenir. »

Diaghilew avait le même amour, les mêmes soins pour les autres ballets de M. Strawinsky, tels que le *Chant du Rossignol*, *Pulcinella*, arrangé d'après Pergolèse, *Noces*, *Renard*, *Apollon-Musagète*, pour ce dernier sur-

tout. J'ai gardé une lettre datée du 30 septembre 1927 où Diaghilew me faisait part de ses impressions :

« .. En arrivant ici, j'ai trouvé un mot de Strawinsky. Il était venu me voir, voulant aller dîner avec moi, mais je n'étais pas encore arrivé. Le lendemain, il devait partir pour Londres, c'est pourquoi avant d'avoir vu personne à Monte-Carlo, je suis allé à Nice pour voir Igor avant son départ. Nous avons passé toute la journée ensemble, à 5 heures je l'ai accompagné à la gare. Tout s'est arrangé, on ne peut mieux. Il m'avait lui-même précédé ici d'un jour, venant de la montagne, où il était allé faire soigner sa femme. Elle ne se porte guère bien, elle a beaucoup vieilli et maigri. Igor a été extrêmement ravi de me voir. Je suis venu le trouver seul. Après le déjeuner, il m'a joué la première moitié de son nouveau ballet. C'est une chose remarquable, étonnamment calme, sereine, comme il n'en a jamais écrit avant. Le contrepoint est finement filigrané, les thèmes très nobles, tout en majeur. Ce n'est pas une musique terrestre, elle vient de plus haut. Toute cette première partie est très lente, mais tout à fait dansante ; il y a seulement une accélération dans ta première variation (il y en aura deux en tout), bien qu'elle débute par un solo de violon, sans accompagnement d'orchestre. C'est fort remarquable. En somme, on sent un alliage de Glinka et d'Italiens du xv^e siècle, mais sans aucun russisme voulu. Il m'a joué cela trois fois, de telle sorte que j'ai pu pleinement me rendre compte. L'adagio du pas d'action est constitué par un thème très large, qui se superpose à lui-même en quatre temps différents — et malgré cela l'ensemble est étonnamment harmonieux. Je l'ai embrassé, et lui m'a dit : « Fais-m'en un beau ballet et que Lifar y fasse des fioritures ». Alors que le train se mettait en marche, il m'a crié : « Trouve-lui un beau titre ! ». Et pourtant nous n'avons pour ainsi dire pas encore de sujet. »

Diaghilew appréciait donc hautement le génie musical de Strawinsky. N'est-ce pas pour cela que toute la troupe avait voué une sorte de culte au grand musicien ? Tous, les solistes comme le corps de ballet, voyaient en Strawinsky un être extraordinaire. Je me souviens des répétitions de *Noces*, en 1923. Très souvent elles avaient lieu en présence de l'auteur. Au début, il donnait des indications, se fâchait, gesticulait, puis s'emportait, ôtait sa veste et prenait la place du pianiste ; il jouait, tâchant de faire comprendre la sonorité symphonique de l'œuvre, chantait d'une voix affreuse, mais tellement persuasive qu'elle n'avait rien de comique. Conduits par son jeu enragé, délirant, nous ne répétions plus, nous *dansions* ; parfois, quand il ne pouvait jouer, on faisait fonctionner le pianola.

Après la répétition, il remettait sa veste, en relevait le col et faible, décharné, s'en allait au bar. On avait peine à croire que cet homme, redevenu un être ordinaire (les traits creusés de son visage étaient cependant bien caractéristiques), était tout à l'heure un compositeur génial et inspiré.

Je me souviens particulièrement bien de la première répétition musicale de *Noces*, dans le salon de la princesse de Polignac.

Strawinsky est au pupitre, Diaghilew est entouré de Mme Nijinska, de ses premiers artistes et du Tout-Paris de la musique. Je suis assis par terre, j'écoute la musique, son rythme m'en fait pénétrer l'essence même. Les sonorités de *Noces* me subjuguent par leur force, par leur caractère mystérieux, par leur élan vertigineux et tellement russe. L'âme et le corps frémissent aux sons de la danse populaire, des chants rituels, des cloches mystérieuses de la vieille Russie asiatique... D'où la connais-je, cette Russie ? M'a-t-elle été transmise par mes ancêtres ? L'ai-je entendue dans le *Boris Godounow* de Pouchkine ou dans celui de Moussorgsky ? Je sens que cette musique pénètre en moi, qu'elle est à moi et que je suis à elle. Diaghilew nous regarde et nous sourit — grand, sage et doux. La princesse de Polignac embrasse Strawinsky. Nous nous sentons tous, Diaghilew, Strawinsky, artistes et corps de ballet, unis dans un même bonheur : nous présentons le triomphe.

Nous n'avions pas tort : le 13 juillet, on représentait à la Gaité Lyrique *Pétrouchka*, *Noces* et les *Danses Poloutziennes*. Après *Noces*, on entendit un timide coup de sifflet, aussitôt couvert par des applaudissements qui se transformèrent en ovations.

Je me souviens aussi de la joie immense que j'éprouvai à Londres, au cours de l'été 1927. Nous avions de fréquents entretiens avec M. Strawinsky. Un soir, après le souper, comme la conversation se prolongeait, je remontai dans ma chambre, laissant Diaghilew et M. Strawinsky tête-à-tête. Peu après, Diaghilew, avant d'aller se coucher à son tour, vient me réveiller pour m'annoncer la grande nouvelle :

— Je te félicite, Serge, Strawinsky a dit, sur ton compte, des choses étonnantes. Tu l'as littéralement emballé, et bien qu'il ait une commande pour l'Amérique, il veut écrire un ballet spécialement pour toi.

Igor Strawinsky, l'auteur du *Sacre*, écrit un ballet pour moi ! Est-il besoin de décrire mon enthousiasme ?

On peut juger du culte que nous avions pour le compositeur de *Pétrouchka* par une conversation que j'eus un jour avec son fils. Je lui dis que je n'aurais pas voulu être à sa place, être le fils d'un tel père : je me

serais senti trop insignifiant et j'eusse été empêché de produire moi-même quoi que ce fût...



Il me faut maintenant préciser l'influence de Strawinsky sur le ballet. Tâche extrêmement ingrate vis-à-vis d'un artiste que j'admire, car je dois ici parler non plus en homme mais en choréauteur et en danseur. Je dois défendre mon art avec autant de sincérité et de courage que Strawinsky a mis à défendre le sien. Je conçois et j'admire qu'il n'ait jamais voulu faire de concessions à la danse. Et je suis sûr qu'il comprendra de même que je n'en puisse faire trop à la musique.

Igor Strawinsky a été l'« homme prédestiné » de Diaghilew et des Ballets russes, leur bon génie. Il fut aussi le tyran, le despote, le mauvais génie des Ballets russes et du *ballet en général* ! Des œuvres telles que *l'Oiseau de Feu* ou *Pélouchka* étaient dansantes dans la mesure où elles utilisaient des motifs populaires russes, des chants ou des danses. Mais à cette exception près, la musique de M. Strawinsky n'appelle en rien la danse... bien au contraire — elle la tue. Je veux rappeler ici quelques paroles que j'ai consacrées à la musique de M. Strawinsky dans mon livre sur la danse :

« La musique de M. Strawinsky, richement et essentiellement rythmique, fut, par un malentendu étrange, prise pour de la musique dansante : tout ce qui est rythmique n'est pas forcément dansant, tout ce qui fait se contracter nos muscles n'est pas obligatoirement danse. J'irai même plus loin : rien n'est plus étranger à la danse que la musique de la première période de M. Strawinsky, à l'exception de *Pélouchka*, où les motifs de danse populaire sont largement utilisés, et cela à cause de ses rythmes *non dansants* et surtout à cause de ses changements de rythme, véritablement *anti-dansants*. Une partition de Strawinsky appauvrit, alourdit la danse et se l'asservit, plutôt qu'elle ne sert à l'enrichir. De son côté, la danse n'enrichit nullement la musique de Strawinsky, comme elle enrichit celle de Weber ou d'Adam. La musique de Strawinsky est tellement belle par elle-même qu'elle se suffit, n'a besoin d'aucun supplément dansant et que la danse ne sert qu'à détourner l'attention de l'auditeur. Nous touchons, d'ailleurs, ici, à une question importante : pourquoi les meilleurs ballets ne sont-ils jamais faits sur de la vraiment bonne musique ? »

La musique de Strawinsky déterminait pour une large part la structure dansante des ballets de Diaghilew. Elle les obligeait à adopter un caractère de plus en plus terre-à-terre. De plus, les choréauteurs, perpétuellement en désaccord avec elle, se voyaient contraints de recourir à toutes sortes de « tours » et à appauvrir, en fin de compte, la nature dansante de leurs œuvres, en sacrifiant aux exigences despotiques d'un musicien totalement étranger à la danse. Diaghilew, au début, ne se demandait pas à quel point la musique de Strawinsky convenait à la danse. L'eût-il fait, il aurait assurément sacrifié la danse : les qualités purement musicales d'une partition l'emportaient de beaucoup, à ses yeux et à ceux de son entourage, sur ses qualités dansantes ; d'autant plus que la danse se pliait déjà au joug de sa splendide sœur et que le choréauteur était prêt à *faire tout danser* à ses interprètes.

Toutefois, Diaghilew finit par se rendre compte de la réalité. Dès lors, il y eut souvent, entre lui et le musicien, des « désaccords qui se terminaient quelquefois par des scènes passablement orageuses », comme l'a exposé M. Strawinsky dans ses *Chroniques de ma vie*, à propos de *Pulcinella* :

« ... La tâche que j'avais à remplir, c'est-à-dire écrire un ballet sur un scénario déterminé avec des scènes de différent caractère qui se succédaient les unes aux autres, nécessitait de fréquentes conférences avec Diaghilew, Picasso et Massine. J'allais donc de temps en temps les voir à Paris, où nous établissions tous les détails. Ces conciliabules ne se passaient pas toujours dans le calme. Souvent il y avait des désaccords qui se terminaient quelquefois même par des scènes passablement orageuses.

Tantôt c'étaient les costumes qui ne répondaient pas aux prévisions de Diaghilew, tantôt mon orchestration trompait son attente. Massine composait sa chorégraphie sur la réduction pour le piano, que je leur envoyais au fur et à mesure que je la faisais d'après ma partition d'orchestre. C'est pourquoi, quand on me montrait certains pas et certains mouvements, je constatais avec terreur que leur caractère et leur importance ne correspondaient nullement à la modeste sonorité de mon petit orchestre de chambre. C'est que, suivant leur goût et leur désir, ils s'attendaient à tout autre chose que ce que ma partition leur apportait. Il fallait donc changer la chorégraphie et l'adapter à ma sonorité, ce qui les ennuyait beaucoup, quoiqu'ils se rendissent bien compte qu'il n'y avait pas moyen d'en sortir autrement. »

Néanmoins, tant qu'il eut foi dans l'infaillibilité du génie de Strawinsky,

Diaghilew fit appel à lui, acceptant de sacrifier la beauté de la danse à celle de la musique...

Lorsque j'affirme que Strawinsky a toujours été totalement étranger au ballet et a fait tout ce qui était en son pouvoir pour l'appauvrir au point de vue de la danse, on pourrait, peut-être, me soupçonner de prévention. Mais Strawinsky lui-même, dans ses *Chroniques*, indique qu'il n'est jamais satisfait de la réalisation dansante de ses ballets. C'est ainsi qu'il écrit à propos de *l'Oiseau de Feu* : « Je dois (cependant) avouer que la chorégraphie de ce ballet m'a toujours paru par trop compliquée et surchargée de détails plastiques. Le résultat en était que les artistes éprouvaient et éprouvent encore maintenant beaucoup de difficulté à coordonner leurs gestes et leurs pas avec la musique, ce qui produisait souvent un fâcheux désaccord entre les mouvements de la danse et les impérieuses exigences de la mesure musicale ». Ces reproches, M. Strawinsky les fait sans cesse à tous ses choréauteurs, en particulier à Fokine et à Nijinsky. De même que Fokine dans *l'Oiseau de Feu*, Nijinsky dans le *Sacre du Printemps* « compliquait et surchargeait ses danses outre mesure et créait ainsi aux exécutants des difficultés parfois insurmontables » (la version de Massine, quelques années plus tard, ne satisfait pas davantage l'exigeant musicien). « En composant le *Sacre*, dit Strawinsky, je me représentais le côté spectacle de l'œuvre comme une suite de grands blocs humains, d'un d'une extrême simplicité, exécutés par de minuties superflues, ni complications effet immédiat sur le spectateur, sans trahissant l'effort. Il n'y avait que la danse sacrale terminant la pièce qui était destinée à une seule danseuse. La musique de ce morceau, nette et définie, exigeait également une chorégraphie correspondante, simple et facile à saisir ».

Strawinsky se rend compte, parfois, que sa musique n'était guère faite pour la danse. Il écrit alors, à propos du *Chant du Rossignol* par exemple : «... une illustration chorégraphique de cette œuvre me paraissait sans aucune utilité, car son écriture subtile et minutieuse, son caractère plutôt statique se prêtaient mal à une action de scène à mouvements saltatoires. »



En 1910, Diaghilew faisait représenter *l'Oiseau de Feu*, en 1911 Pé-

trouchka, en 1913 le *Sacre du Printemps*, en 1920 *Pulcinella* et le *Chant du Rossignol*, en 1922 *Renard* et *Mavra*, un opéra de Strawinsky, avec des danses, en 1923 *Noces*, et enfin, en 1928, après cinq années d'interruption, *Apollon-Musagète*. *Apollon* fut le dernier ballet de Strawinsky monté par Diaghilew (je ne compte pas la reprise de *Renard*, en 1929, avec ma chorégraphie, car la musique était identiquement la même qu'à la création).

Diaghilew mourut en 1929. Les Ballets russes cessèrent d'exister avec lui. Il serait vain de tâcher de deviner ce qu'aurait pu devenir par la suite la collaboration Diaghilew-Strawinsky, si nous n'avions pas des données suffisantes pour le faire, mais nous les possédons. Au début, ayant découvert le génie de Strawinsky, Diaghilew crut longtemps en son infaillibilité absolue. Tout ce qui sortait de la plume du « grand Igor » était *a priori* génial et inattaquable. S'il arrivait même que Diaghilew n'aimât pas une œuvre de Strawinsky (comme ce fut le cas pour *Œdipus-Rex*), il se reprochait à lui-même, de ne l'avoir pas comprise et la montait sans hésiter. Mais, avec le temps, Diaghilew commença à avoir des doutes : tout est-il également beau chez Strawinsky ? son « Igor » progresse-t-il sans cesse ?

Déjà dans *Apollon-Musagète*, que pourtant il appréciait fort, il trouvait la variation de Terpsychore trop longue et peu heureuse, et recommandait à Strawinsky de la supprimer ou de l'abréger. Le musicien passa outre. Alors Diaghilew supprima la variation de sa propre autorité, en alléguant une indisposition de l'artiste chargée du rôle.

Après *Apollon*, Strawinsky cesse d'intéresser Diaghilew, qui exprime à son sujet des critiques extrêmement sévères. En novembre et en décembre 1928, Mme Ida Rubinstein présentait un ballet de Strawinsky et Mme Nijinska *Le Baiser de la Fée* (1). Diaghilew assistait à la première représentation et m'écrivait à l'issue de la soirée :

« Je reviens seulement du théâtre, la tête malade de tout ce que j'ai vu et surtout de Strawinsky. Il n'y avait de nouveau au programme que son ballet... C'est une chose difficile à définir, une espèce de Tchaïkowsky mal choisi, ennuyeux et pleurnichard, soi-disant magistralement

(1) Une fois de plus, Strawinsky ne goûtait guère la « chorégraphie » de ce ballet, dont il dit : « J'y trouvai quelques moments réussis et dignes du talent de Nijinska. Par contre, il y avait beaucoup de parties que je ne pouvais approuver et que j'aurais tâché de faire changer, si j'avais été présent au moment où elles furent composées. Mais à cette heure, une intervention de ma part eût été trop tardive et, bon gré, mal gré, il fallut laisser les choses telles quelles. Il n'est pas étonnant que dans ces conditions la chorégraphie du *Baiser de la Fée* me laisse plutôt froid ».

arrangé par Igor (soi-disant, car la sonorité m'a paru grisâtre et la facture absolument morte). Le pas de deux est bien fait sur le merveilleux thème de Tchaïkowsky. « Celui-là seul qui a connu la soif de l'attente... ». C'est la seule tache de lumière, avec une coda dans le genre d'*Apollon* (encore que, là aussi, le thème soit mélancolique)... C'est un enfant mort-né. Tous les nôtres se contentent de hausser les épaules... » La fin de la lettre est encore plus brutale : « .. Je me pose sans cesse une question : à quoi bon tout cela ? Il n'y a pas à dire, il faut que des bolcheviks ou un Napoléon viennent et fassent sauter toutes ces vieilles baraques, avec leur public... les millions qu'on y dépense et les musiciens qu'on y achète ».



De 1923 à 1928, Strawinsky n'a pas écrit un seul ballet ; il considérait notre art comme l'« anathème du Christ ». Cette définition exprime merveilleusement bien les véritables sentiments de l'auteur du *Sacre* à l'égard du ballet qu'il traite comme un art inférieur, une manière d'impiété (bien que l'Eglise eût admis autrefois la danse dans ses temples et dans ses services religieux). M. Strawinsky a commis une erreur fatale en devenant un compositeur de ballets. Sa dernière production, *Jeux de carles*, est une œuvre *anti-dansante par excellence*. Cette erreur de M. Strawinsky a eu des conséquences désastreuses pour le ballet au xx^e siècle : d'autres musiciens, totalement étrangers à la danse, ont suivi l'exemple de Strawinsky et nous ont obligés à faire danser des partitions indansables.

Le ballet contemporain s'est ainsi retrouvé dans une impasse dont les choréauteurs que nous sommes cherchant ardemment l'issue.

SERGE LIFAR.