



Serge Prokofieff, par Henri Matisse.

LA MUSIQUE
ET LA DANSE
CONSIDÉREES
A TRAVERS LES BALLETS
DE
SERGE PROKOFIEFF

Si la musique, pour nous, musiciens, s'adapte peut-être plus exactement que la plupart des autres arts à l'idée que nous nous faisons de la création humaine, de l'élévation de l'homme au-dessus de sa condition, il me semble qu'en toute équité nous pouvons saluer avec un égal respect la création chorégraphique, lorsque nous réfléchissons aux circonstances toutes fortuites, tout instantanées parmi lesquelles elle s'organise.

Expliquons-nous.

Ce qui fait, au fond, le prix de la musique, c'est l'essence même de sa conception, qui tient aussi peu compte que possible des contingences qui nous entourent.

Le peintre manipule des couleurs dont il peut, pendant tout son travail, vérifier les accords ou les oppositions, les rapports ou les conflits. L'architecte traite, sur le papier, des volumes qui existent, ou, tout au moins, qui ne tarderont pas à exister d'une manière qu'il peut espérer définitive. Le sculpteur fait le tour de sa maquette ou de son ébauche : qu'il équarrisse un bloc, qu'il pétrisse une glaise complaisante, il sait que son labeur est limité dans les trois dimensions, il est capable de circonscrire son effort, de concentrer sa pensée sur un point précis, sur une surface encore imparfaite, mais dont, avantage inappréciable, la perception sensorielle ne lui échappera pas.

Les arts plastiques ont leur vocabulaire. Le son isolé étant de nature « insignifiante », même durant son émission, la musique, elle, est tenue d'inventer sa morphologie et sa syntaxe, sur lesquelles les meilleurs enseignements ne peuvent offrir davantage que des aperçus sommaires.

C'est donc réduit à raisonner dans l'abstrait que le compositeur choisira et assemblera les sons, les super-

posera en harmonies, déterminera leur stratification en contrepoints, les distribuera entre les instruments, car la matière sur laquelle il s'exerce est rigoureusement impalpable. Elle ne vit que dans son esprit. Quand le moment de l'exécution sera arrivé, les sons prendront leur essor. Ils s'évaderont enfin du cadre de papier qui retient prisonniers leurs symboles. Ils dégèleront leur crédit.

Pas pour longtemps : l'intervalle entre la naissance et la mort du son est en effet le plus souvent infime.

Après quoi, quelque résultat qu'ait donné la fugace expérience, le silence reprendra ses droits souverains. Il ne demeurera que le souvenir.

Bref, rien n'est plus pur, plus « soluble dans l'air » qu'une telle mise en œuvre, avec la somme d'intelligence, d'habileté, de science et de continuité qu'elle requiert pour un rendement, avouons-le, de l'ordre infinitésimal.

Il en est de même pour les figures de la danse, qu'elles soient dessinées par un danseur, une danseuse, par un ou plusieurs groupes chorégraphiques. Elles sont tout aussi éphémères. Leur succession a été imaginée avec le concours de la mémoire, qui, seule, parvient à lier entre eux les rythmes et les attitudes. Quand l'ordre, logique ou fantasque, s'est trouvé répondre à ce que le spectateur peut attendre d'un spectacle dont l'aisance désinvolte, ou au contraire la tension, doit confiner à l'improvisation, le rideau se lève. Il retombera, et, de toute la dialectique, de l'exaltation dont vous aurez été témoin, il restera en vous moins que le reflet d'une image, un regret qui achève de sombrer dans les profondeurs de votre subconscient.

Voilà pourquoi il est si difficile de parler de la danse, comme de la musique, pourquoi la notion d'évolution même jure avec ce qu'on en saisit au moment où elles se

manifestent. Bien mieux, il y a en elles une sorte d'immanence d'autant plus émouvante qu'elle est latente, et qu'elle ne se révèle que par intermittence, à la faveur de certains réactifs et à l'exclusion de tous autres.

Voilà pourquoi, si d'autres formes de danse semblent inquiètes, dominées par des recherches de technique qui dissimulent de leur mieux, la plupart du temps, une technique absente, déficiente ou défaillante, le ballet classique, qui, sûr de ses moyens, procède avec noblesse, nous paraît susceptible de mettre les éléments les plus éprouvés à la disposition de celui qui prétend affranchir le corps humain des contraintes qui lui confèrent et que lui impose sa stabilité.

Tout le reste n'est que romantisme, nous entendons par là gaspillage, ou, par atténuation, prodigalité.

Il n'est pas question de subordonner la musique à la danse, ou inversement. C'est un problème beaucoup trop étendu, et qui demanderait à être abordé dans une étude spéciale. On a lu avec fruit, dans un cahier précédent les conclusions intéressantes que M. Alfred Schlee a tirées, à cet égard, de la musique de danse en Allemagne. On se souvient d'autre part de celles que M. Alexandre Tansman¹ a formulées d'après les ballets d'Igor Strawinsky.

Nous n'avons pas d'autre intention, quant à nous, que de montrer que l'art de Serge Prokofieff s'accommode singulièrement des nécessités du ballet, et qu'il peut être proposé en exemple à tous ceux qui rêvent de l'unité de style dans une forme de spectacle dont la valeur est attestée par la faveur que trois siècles, bientôt, lui accordent.

* * *

En l'occurrence, il convient plus qu'en toute autre de bannir le mot « évolution ». La musique de Prokofieff n'évolue pour ainsi dire pas. Qu'on ne prenne cela ni pour un reproche, ni pour un compliment : elle est ainsi. Elle apparaît comme un discours paradoxalement riche, plein de nuances et fertile en périodes originalement balancées. Elle ne revêt aucun des caractères de l'« élaboration dans la souffrance » où certains ascètes ont voulu voir le signe de l'inspiration. Le génie n'est probablement, comme on dit, qu'une longue patience, mais une patience qui a permis à Mozart et à Schubert, morts bien loin d'avoir atteint l'âge de quarante ans, de nous laisser plus de six cents *opera*, humbles feuillets d'album ou symphonies...

Sans être aussi disert, Serge Prokofieff donne l'impression d'un naturel suprême, et qui s'étale avec une évidente santé. Depuis qu'il a commencé d'écrire, il continue quasi sans détour. Et si, dans ses œuvres symphoniques, il trahit une affection très particulière pour la forme « thème et variations », s'il a intrépidement défriché, au reste, certaines zones encore inexplorées de ce vaste domaine, ne serait-ce pas qu'instinctivement sa démarche s'est réglée sur l'un des mouvements secrets de son âme ? Ne pourrait-on se satisfaire de l'idée que toute cette musique, opulente, mais *une* dans sa complexité, est comme un ensemble, un enchaînement de variations sur un motif

1. N° 1 (Janvier 1933) des *Archives Internationales de la Danse*.

fondamental qu'il recèle en lui, et qu'il n'a nulle cure d'exprimer ?

Au fait, est-il même opportun qu'il le connaisse ?

On pourrait, poussant plus avant, arguer que, si la musique de l'auteur de la *Suite scythe* n'a pas évolué, c'est qu'elle a progressé vers la simplicité. Autre façon de démontrer que son objectif ne cesse d'être identique à lui-même.

L'observation n'a rien d'étonnant lorsqu'un artiste approche de la maturité, mais, dans le cas qui nous occupe, elle est une indication précieuse sur la puissance d'un tempérament qu'on doit estimer comme l'un des plus généreusement doués qui soient : Serge Prokofieff n'éprouve pas le besoin de se renouveler. Preuve qu'il n'a pas encore épuisé les ressources qui sont à sa portée. Seraient-elles inépuisables ?

* * *

Examinons les quatre partitions qu'il a originellement dédiées à la danse, *Chout*, le *Pas d'acier*, l'*Enfant prodigue* et *Sur le Borysthène*.

Sans entrer dans le détail de chacune d'elles, ce qui accroîtrait inutilement la longueur de ces notes, on s'aperçoit qu'il y va du particulier au général, qu'il se débarresse, entre la première et la dernière, des attributs du concret pour essayer d'atteindre à l'universel.

Chout, ce n'est pas de la musique populaire au sens où les compositeurs russes ont de tout temps pratiqué des emprunts au folklore, mais l'histoire du bouffon et de sa bouffonne contient encore tellement d'émanations directes d'un art primitif qu'elle en est comme imprégnée. Et néanmoins l'on remarquera que, à la différence de tant d'autres ballets d'un ordre comparable, celui-ci pourrait être défini comme anti-féerique. Il suggère le peuple à tout propos, mais un peuple réaliste et sceptique, qui ne croit pas, même à la faveur d'un apologue, que le merveilleux soit en son pouvoir. Le geste du thaumaturge est un simulacre. Tout le burlesque découle précisément de ce que le bouffon sait les bornes de ses sortilèges, et que ses confrères les ignorent. Et la musique ne tente pas davantage de nous en conter. Alerte, moqueuse, capricante, elle s'amuse comme nous de la farce, elle en exagère la truculence. Elle ne s'aventure pas au-delà. C'est Panurge noyant le bëlant troupeau pour « se rigoler ».

Avec le *Pas d'acier*, nous mettons plus encore les pieds dans la réalité, mais en même temps nous commençons à prendre conscience des forces qui environnent l'homme et le dépassent. C'est la continuation du mythe d'Antée. Là encore, cependant, rien de merveilleux, rien d'étranger à notre nature, si ce n'est qu'un début de lyrisme se fait jour, et se dégage du contact violent des êtres et des choses. Lyrisme objectif, lyrisme d'interprétation, abondant, apparemment intarissable. La machine et son maître. Beau sujet qui s'écarte sans doute de l'axe des traditions, mais conserve ses références.

L'*Enfant prodigue* accentuera bientôt ce caractère proprement, éperdument lyrique, dans la meilleure acception du terme. L'argument est si près de la parabole qu'on n'y prête quasi pas attention. Et c'est la musique qui,

ayant charge de traduire tour à tour la douleur et la joie, adoptera, par une éloquente sublimation, l'aspect d'une fresque aux tons savamment limités en nombre.

Nous arrivons enfin au dernier des ballets, *Sur le Borysthène*.

Tandis que les précédents furent montés par Serge de Diaghilew — à qui va leur dédicace — c'est à l'Opéra de Paris qu'il appartient de donner la primeur de ces deux tableaux, voués, après la disparition du grand animateur slave, pieusement à sa mémoire. L'Opéra s'acquitta de

Ici, c'est encore et toujours un « phénomène » de sa race, mais exempt de tout pittoresque superflu. C'est une musique de plaine, large, et lente, et sinueuse, à l'exception de quelques rares épisodes animés, et qui est parallèle à l'intense procession des eaux du fleuve.

Peu importe l'action. Si Prokofieff n'a nullement l'ambition de décrire les méandres du Dniepr, ni à plus forte raison d'évoquer l'ambiance des provinces de la Russie méridionale, il est libre de se laisser porter par le mystère qui hante une jeunesse dont l'insouciance s'éveille après



Rideau de "Chout", par Larionow.

sa tâche avec le plus grand soin, mais le public ordinaire de l'Académie Nationale était plus timoré que celui des Ballets Russes, si bien que le sens de cette partition, que, pour ma part, je tiens pour l'une des plus grandioses de Prokofief, a échappé à d'aucuns. Elle n'est pourtant nullement hermétique. Seulement, là où l'on attendait un déchaînement dynamique du genre de celui qui règne dans d'autres œuvres du musicien — l'étiquette dont l'on affuble hâtivement un artiste étant généralement le comble de l'arbitraire — on a été justement tout surpris de respirer une atmosphère insolite de poésie, de charme et de radieuse fraîcheur.

Encore une fois, ce n'est pas là une évolution.

A mesure qu'il avance en sagesse — je ne dis pas qu'il s'assagit — Serge Prokofieff, sans changer d'objet, étudie ce même objet sous des angles divers.

une période troublée, et qui goûte un peu tardivement la joie qui est de toute éternité l'apanage et la récompense de son émancipation.

On ne saurait concevoir une mystique plus discrète.

**

Et la forme correspond au fond. Elle est en union étroite avec lui. Serge Prokofieff donne à ses développements, des housculades de *Chout* à la pseudo-gavotte — moderato scherzoso — de l'*Enfant prodigue*, des trépидations du *Pas d'acier* aux capiteux adages du *Borysthène*, le tour naturel et humain qui convient à des « édifices spirituels » si dépourvus d'artifice. Tout, dans un tel art, est en fonctions intimes et réciproques, et trace au chorégraphe son schéma conducteur.

Il est réconfortant, au sein d'une époque où les esthétiques s'affrontent avec une véritable cruauté, de constater quel facteur d'équilibre et de mesure constitue cette provisoire tétralogie. Certains se sont égarés dans des complications psychologiques ou intellectuelles. D'autres ont admis à l'instar d'une commodité le fait de voir danser une musique qui eût été mieux à sa place, parfois, sur l'estrade des concerts... ou ailleurs. Serge Prokofieff, lui, repoussant avec cette douceur qui est le privilège des plus forts des subterfuges indignes de lui, a passé outre aux conseils et aux sarcasmes. Il s'en est bien trouvé. Il n'a

pas fait acte de soumission à des volontés réputées supérieures. Il n'a pas non plus entendu imposer sa domination. Il s'est contenté d'être lui-même, d'une seule pièce.

Le temps pourra passer sans rien ôter à ses ballets de leur prodigieuse spontanéité, car leur vertu jaillit, leur innocent panthéisme éclate comme bondit le danseur que ses muscles projettent dans l'espace.

Il pourra même, espérons-le, en écrire d'autres et nous ravir encore, car il est de l'élite de ceux qu'habite la divine intuition.

PIERRE-OCTAVE FERROUD.

UNE RÉCEPTION AUX A. I. D. EN L'HONNEUR DE M. MICHEL FOKINE

*Les Archives Internationales de la danse et leur Président, M. Rolf de Maré, ont organisé, le 21 décembre, en leur hôtel de la rue Vital, une réception en l'honneur du célèbre maître de ballet, M. Michel Fokine. Par leur raison d'être même, les A. I. D. ne pouvaient manquer l'occasion de montrer à un éminent chorégraphe, dont l'art et l'esprit avaient complètement rénové le ballet classique, l'estime qu'elles avaient pour ses créations, et la reconnaissance qui lui était due par tous les danseurs et chorégraphes contemporains. M. Michel Fokine, ancien maître de ballet des Théâtres Impériaux de Russie ne fut pas en effet simplement un danseur ; il fut surtout un chorégraphe de génie dont les conceptions infusèrent un sang nouveau au ballet classique, tel qu'il était connu au XIX^e siècle. Non content de le faire revivre, M. Michel Fokine lui a donné de nouvelles formes, et il n'est pas téméraire de dire qu'il fut un de ceux qui permirent la propagation et le succès des Ballets Russes dans le monde entier, ainsi que l'éclosion des nouveaux talents. Il est impossible de citer tous les ballets et divertissements dont il fut le chorégraphe, soit pour les Théâtres Impériaux, soit pour les Ballets Russes de S. de Diaghilew, soit encore pour des artistes. Quelques-uns simplement de ses ballets, parmi lesquels nous noterons *Le Pavillon d'Armide*, *Pétouchka*, *le Spectre de la Rose* ou *Les Danses Polovtziennes du Prince Igor*, ou encore l'inoubliable *Mort du Cygne* qu'il régla pour Anna Pavlova, auraient suffi à eux seuls à la gloire d'un artiste.*

Après quelques mots de M. de Maré, qui dit toute sa joie d'accueillir aux Archives un chorégraphe tel que M. Fokine, et rappela des souvenirs personnels, et une intervention de M. Carol-Bérard, qui, au nom des Compositeurs Français,

parla de l'œuvre du grand chorégraphe et de son influence capitale, M. Michel Fokine, très ému, remercia tous les assistants et les Archives auxquelles il souhaita d'accomplir l'œuvre qu'elles s'étaient fixée.

La réception devait avoir un caractère intime, et seuls avaient été invités, outre quelques membres de la presse et les amis des A. I. D., les danseurs et chorégraphes. Mais ceux-ci répondirent si bien à l'appel qui leur était fait que la réception prit figure d'une manifestation dont M. Fokine se montra très touché. Citons entre autres, parmi les assistants, des personnalités du monde artistique telles que les primaballerines des Théâtres Impériaux, MM^{me} la princesse et prince Krasinski, Egorova, Alexandra Balachova ; MM^{mes} Carlotta Zambelli, Ida Rubinstein, Lucienne Lamballe, Alice Nikitina, Solange Schwarz, Carlotta Brianza, Carina Ari, Mila Cirul, Carmita Garcia, D. Lesprilova, Tatjana Barbakoff, Guillaumin ; MM. A. Bondicov, Vicente Escudero, Caird Leslie, Jean Fazil, Tony Grégory, etc. ; M^{lle} Nizan, de la Comédie Française ; le prince N. Troubetzkoy ; des représentants du monde diplomatique, parmi lesquels MM. J. du Sault, du ministère des Affaires étrangères, Wannberg, conseiller de la Légation de Danemark, plusieurs membres de la Légation de Suède ; des écrivains et critiques tels que MM. Henry Prunières, prince Serge Volkonsky, Valérien Svetloff, Stuart Gilbert, Vuillermoz, Nicolas Ebreinoff ; des représentants du monde artistique et musical parmi lesquels MM. Fernand Léger, Othon Friesz, Sabbagh, Iakovleff, J. Bilibine, M. Larionow, A. Tansman, D. E. Inghelbrecht, etc.