

LA REVUE MUSICALE

SEIZIÈME ANNÉE

JANVIER

NUMÉRO 152

Avant le Sacre

MÉMOIRES INÉDITS D'IGOR STRAWINSKY *



VANT d'aborder le *Sacre du Printemps*, dont la réalisation se présentait longue et laborieuse, je voulus me divertir à une œuvre orchestrale où le piano jouerait un rôle prépondérant, une sorte de « Concertstück ». En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, réplique par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. Ce morceau bizarre achevé, je cherchais pendant des heures, en me promenant au bord du Léman, le titre qui exprimerait en un seul mot le caractère de ma musique ainsi que la figure de mon personnage.

Un jour, je sursautai de joie. Pétrouchka! l'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays! C'était bien ça, j'avais trouvé mon titre!

* MM. DENOEL & STEELE, qui préparent l'édition des *Chroniques de ma Vie*, par Igor Strawinsky, ont bien voulu en détacher ce chapitre à l'intention des lecteurs de la *Revue Musicale*.

Bientôt après, Diaghilew vint me voir à Clarens où j'habitais alors. Il fut très étonné quand, au lieu des esquisses pour le *Sacre* auxquelles il s'attendait, je lui jouai le morceau que je venais de composer et qui devint ensuite le second tableau de *Pétrouchka*. Le morceau lui plut à tel point qu'il ne voulut plus le lâcher. Il me persuada de développer le thème des souffrances du pantin et d'en faire tout un spectacle chorégraphique. Pendant son séjour en Suisse, nous élaborâmes en lignes générales le sujet et l'intrigue de la pièce en suivant les idées que je lui suggérais. Ainsi nous arrivâmes à établir le lieu de l'action, la foire avec sa foule, ses baraques et son petit théâtre traditionnel, le personnage du prestidigitateur avec ses tours de passe-passe, l'animation de ses poupées ; Pétrouchka, son rival, et la ballerine, ainsi que le drame passionnel qui mène à la mort de Pétrouchka. Je me mis immédiatement à composer le premier tableau du ballet, je le terminai à Beaulieu-sur-Mer où j'étais allé passer l'hiver avec ma famille. Là je voyais souvent Diaghilew qui faisait un séjour à Monte-Carlo. Comme il avait été convenu entre nous, Diaghilew confia à Benois toute la réalisation scénique du ballet, les décors et costumes y compris. Il partit bientôt pour Saint-Pétersbourg, d'où je reçus de lui, aux environs de Noël, une invitation d'aller l'y rejoindre pour quelques jours et d'apporter ma musique pour la faire connaître à Benois et à ses autres collaborateurs. Je me mis en route non sans émotion. Le brusque passage des serres tièdes de Beaulieu aux brouillards et neiges de ma ville natale était très impressionnant. Arrivé à Saint-Pétersbourg, je fis entendre à mes amis ce que j'avais déjà composé pour *Pétrouchka* : les deux premiers tableaux et le début du troisième. Benois se mit au travail et nous rejoignit au printemps à Monte-Carlo où nous étions revenus, Diaghilew et moi.

Je ne me doutais pas alors que j'avais vu pour la dernière fois ma ville natale, Saint-Pétersbourg, la ville de Saint Pierre, consacrée par Pierre le Grand à son Grand Patron, et non pas à sa propre personne, comme le pensaient sans doute les ignorants qui inventèrent le nom absurde de Petrograd. Rentré à Beaulieu, je me remis à ma partition lorsqu'un grave incident imprévu vint interrompre ma composition. Je tombai sérieusement malade à la suite d'un empoisonnement par la nicotine qui faillit m'emporter. Cette maladie me valut tout un mois de repos forcé, ce qui me rendit terriblement inquiet sur le sort de *Pétrouchka*, qui devait à tout prix passer au printemps prochain à Paris. Heureusement, j'avais repris assez de forces pour pouvoir terminer mon ouvrage pendant les deux mois et demi qui me restaient jusqu'au début de la saison. Vers la fin avril, je partis pour Rome où Diaghilew

donnait ses représentations au théâtre Costanzi pendant l'Exposition Internationale. C'est là qu'on répétait *Pétrouchka* et c'est là que j'en achevai les dernières pages.

Je me souviens toujours avec un plaisir tout particulier de ce printemps à Rome que je voyais pour la première fois. Malgré mon travail assidu à l'Albergo d'Italia où nous habitions ensemble avec Benois, et le peintre russe Seroff pour lequel je me pris d'une sincère affection, nous trouvions le temps de faire des promenades très édifiantes pour moi. Édifiantes, parce que, en compagnie de Benois, très érudit, connaisseur en matière d'art et d'histoire, possédant en outre le talent de présenter les temps passés de la façon la plus vivante, ces promenades devinrent pour moi une véritable école qui me passionnait.

Quand nous arrivâmes à Paris, commencèrent les répétitions sous la direction de Pierre Monteux, qui devint pour plusieurs années le chef d'orchestre des Ballets Russes. Instrumentiste de l'orchestre Colonne, il en était devenu le chef adjoint. Connaissant très bien son métier, ainsi que le milieu d'où il était sorti, il savait s'entendre avec ses musiciens — chose très utile pour un chef — et m'avait très proprement mis au point l'exécution de ma partition. Je n'en demande pas davantage à un chef d'orchestre, car toute autre attitude de sa part tourne tout de suite en *interprétation*, chose que j'ai en horreur. Car, fatalement, *l'interprète* ne peut penser qu'à *l'interprétation* et s'assimile ainsi à un traducteur (*traduttore-traditore*), ce qui, en musique, est une absurdité et pour l'interprète une source de vanité qui le conduit inévitablement à la plus ridicule des mégalomanies. Pendant les répétitions, j'éprouvai la grande satisfaction de constater que la plupart de mes prévisions quant à la sonorité se confirmaient entièrement.

Je me souviens qu'à la générale au Châtelet — à laquelle avaient été invitées l'élite du monde artistique et la presse — *Pétrouchka* produisit une impression immédiate sur l'assistance, à l'exception de quelques aristarques, dont un — c'était, il est vrai, un critique littéraire — n'hésita pas à aborder Diaghilew par ces mots :

— Et c'est pour entendre cela que vous nous avez convoqués !

« Précisément, » répliqua celui-ci. Je dois à la vérité d'ajouter que par la suite, à en juger d'après ses éloges, le célèbre critique a dû, sans doute, complètement oublier sa boutade.

Je tiens à rendre ici un hommage ému à l'exécution hors ligne du rôle de *Pétrouchka* par Vaslav Nijinsky. La perfection avec laquelle il incarnait

ce personnage était d'autant plus surprenante que la partie purement saltatoire, où il excellait ordinairement, était cette fois-ci nettement dominée par le jeu dramatique, la musique et le geste. La richesse du cadre artistique imaginé par Benois contribua puissamment au succès du spectacle. Ma fidèle et inimitable interprète Karsavina me jura de ne jamais abandonner ce rôle de ballerine qu'elle adorait. Seulement, quel dommage que les mouvements de la foule aient été négligés, c'est-à-dire qu'au lieu d'être réglés chorégraphiquement, d'accord avec les exigences si claires de la musique, elles aient été livrées à l'improvisation arbitraire des exécutants. Je le regrette d'autant plus que les danses d'ensemble (les cochers, les nourrices, les déguisés) et celles des solistes doivent être considérées comme les meilleures créations de Fokine.

Et maintenant, passons au *Sacre du Printemps*.

Lorsque j'en avais conçu l'idée immédiatement après *L'Oiseau de Feu*, comme je l'ai déjà dit, je n'eus pas même la possibilité d'esquisser les premiers traits de l'œuvre, absorbé que j'étais par la composition de *Pétrouchka*.

Après la saison de Paris, je rentrai en Russie dans notre propriété « Oustiloug », pour me consacrer entièrement au *Sacre du Printemps*. Cependant, j'eus le temps d'y composer deux mélodies sur les paroles du poète russe Balmont ainsi qu'une cantate pour chœur et orchestre, (*Zvesdolivi, le roi des étoiles*), également sur un poème de Balmont, que je dédiai à Claude Debussy. Les difficultés matérielles que présente l'exécution de cette très courte pièce avec son important contingent orchestral, et l'écriture des chœurs, compliquée en ce qui concerne l'intonation, furent cause que, jusqu'au jourd'hui, elle n'a jamais été exécutée.

Quoique j'eusse conçu le sujet du *Sacre du Printemps*, sans intrigue, il fallait tout de même établir le plan de cette action sacrée. Pour cette besogne, j'avais besoin de voir Roerich qui se trouvait alors à Talachkino, propriété de la princesse Ténicheff, la grande protectrice de l'art russe. J'allai l'y rejoindre et c'est là que nous nous entendîmes avec lui sur la réalisation scénique du *Sacre* et la succession définitive de ses différents épisodes. Rentré à « Oustiloug », je commençai ma partition et je la continuai l'hiver à Clarens.

Cette année-là, Diaghilew avait décidé d'employer tous ses efforts pour faire de Nijinsky un chorégraphe. J'ignore s'il croyait vraiment aux dons chorégraphiques de ce dernier ; ou bien peut-être pensait-il que son talent

de danseur, dont il raffolait, impliquait également celui de maître de ballet. Toujours est-il qu'il eut l'idée de faire composer par Nijinsky, sous son étroite surveillance, un genre de tableau antique évoquant les ébats érotiques d'un faune persécutant des nymphes. A la suggestion de Bakst, qui était emballé pour la Grèce archaïque, ce tableau devait figurer un bas-relief animé, avec sa plastique de profil. La part de Bakst dans ce ballet était prédominante : sans parler du cadre décoratif et des beaux costumes qu'il avait créés, c'est lui encore qui indiquait le moindre geste de la chorégraphie. Pour ce spectacle, on n'avait rien de mieux que d'appliquer la musique impressionniste de Debussy. Malgré le peu d'enthousiasme que celui-ci témoigna pour ce projet, Diaghilew arriva tout de même, à force d'insistance, à obtenir son consentement, donné, bien entendu, à contre-cœur. Après de multiples et laborieuses répétitions, ce ballet fut enfin mis sur pied et représenté au printemps à Paris. On sait le scandale qu'il produisit et qui ne fut nullement dû à la soi-disant nouveauté du spectacle, mais à un geste trop évocateur de Nijinsky, qui, croyant sans doute tout permis dans un sujet érotique, voulut, peut-être, corser par là l'effet du spectacle.

Je ne mentionne ce fait que parce qu'il en a été beaucoup parlé dans le temps. A l'heure actuelle, l'esthétique et l'esprit de ce genre de manifestations scéniques me paraissent à tel point défraîchis que je n'ai aucune envie de m'étendre là-dessus davantage. Avec tout le travail que Nijinsky avait eu pour venir à bout de son premier essai chorégraphique et pour étudier ses nouveaux rôles, il n'avait, évidemment, plus eu le temps, ni les forces de s'occuper du *Sacre du Printemps*, car c'est lui qui devait en composer la chorégraphie, Fokine étant pris par d'autres ballets (*Daphnis et Chloé* de Ravel et *Le Dieu bleu* de Raynaldo Hahn). Ainsi la réalisation du *Sacre*, dont entre temps j'avais presque terminé la musique, dut être remise à l'année suivante, ce qui me permit de me reposer et de travailler sans hâte à l'orchestration.

A Paris, où je me rendis pour la saison de Diaghilew, j'entendis, entre autres choses, la brillante partition de Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, à laquelle l'auteur m'avait déjà initié auparavant en me la jouant au piano. C'est, certainement, non seulement une des meilleures œuvres de Ravel, mais aussi une des plus belles productions de la musique française. Si je ne me trompe, c'est cette même année que j'entendis pour la première fois à l'Opéra-Comique, de la loge où Debussy m'avait invité, une autre grande œuvre française, *Pelléas et Mélisande*. Je voyais alors beaucoup Debussy

qui me touchait profondément par la sympathie qu'il me témoignait à moi et à ma musique. J'étais frappé par la finesse de ses appréciations et je lui sus gré, entre autres, d'avoir vu ce que peu de gens avaient remarqué alors : l'importance musicale des pages du « tour de passe-passe » dans *Pélouchka*, celles qui précèdent immédiatement la danse finale des marionnettes au premier tableau. Debussy m'invitait souvent chez lui et, un jour, j'y rencontrai Erik Satie que je connaissais déjà de nom. Il me plut du premier coup. C'était une fine mouche. Il était plein d'astuce, et intelligemment méchant. Dans son œuvre, mes préférences vont surtout à *Socrate* et à certaines pages de *Parade*.

De Paris je retournai à Oustiloug pour y passer l'été, comme d'habitude. J'y continuai tranquillement mon travail au *Sacre*, quand je fus tiré de ma quiétude par une invitation de Diaghilew de venir le rejoindre à Bayreuth pour entendre, en ce lieu sacré, *Parsifal* que je n'avais encore jamais vu représenter. Cette proposition me sourit et j'y allai avec grand plaisir. Je m'arrêtai pour un jour à Nuremberg dont je visitai le musée et, le lendemain je fus reçu à la gare de Bayreuth par mon cher gros ami, qui me déclara tout de suite que nous risquions de passer la nuit à la belle étoile, car tous les hôtels étaient archibondés. A grand'peine nous arrivâmes pourtant à nous loger dans des chambres de domestiques. Le spectacle auquel j'assistai ne me tenterait pas aujourd'hui, même si l'on m'offrait une chambre pour rien. Déjà toute l'atmosphère de la salle, son cadre et son ambiance me parurent lugubres. C'était comme un sous crématoire (par-dessus le marché très démodé) où l'on s'attendait à voir apparaître le monsieur en noir chargé de prononcer le discours solennel exaltant les qualités du défunt. L'ordre de se recueillir fut donné par une fanfare et la cérémonie commença. Je me fis tout petit et immobile. Au bout d'un quart d'heure je n'y tenais plus ; mes membres étaient engourdis, je devais changer de position. Crac ! ça y est ! Ma chaise fait un bruit qui me vaut une centaine de regards furieux ! Je me refais petit, mais je ne pense qu'à une chose, à la fin de l'acte qui fera cesser mon martyre. Enfin la « pause » arrive et je suis récompensé par une paire de saucisses et un bock de bière. A peine ai-je allumé ma cigarette que la fanfare réclame de nouveau mon recueillement. Encore un acte à subir ! Et moi qui pense obstinément à ma cigarette, dont je n'ai pris qu'une bouffée ! Je supporte encore cet acte. Puis, encore des saucisses, encore un bock, une autre fanfare, un nouveau recueillement, encore un acte — le dernier. Fini !

Je ne veux pas toucher ici à la musique de *Parsifal* ni à la musique de

Wagner, en général ; elle est trop loin de moi aujourd'hui. Ce qui me révolte dans toute cette entreprise, c'est l'esprit primaire qui l'a dictée, le principe même de placer un spectacle d'art sur le même niveau que l'action sacrée et symbolique que constitue le service religieux. Et, en vérité, toute cette comédie de Bayreuth, avec son risible protocole, n'est-elle pas simplement une singerie inconsciente du rite sacré ?

On m'objectera peut-être les mystères du moyen âge. Mais ces manifestations avaient pour base la religion, et comme source la foi. Par leur esprit, elles ne s'éloignaient pas du sein de l'Église qui, au contraire, les patronnait. C'était des cérémonies religieuses en marge des rites canoniques, et si elles présentaient des qualités esthétiques, celles-ci n'étaient qu'un élément accessible et involontaire qui n'en touchait pas le fond. Ces cérémonies étaient dues à l'impérieux besoin des fidèles de voir les objets de leur foi incarnés d'une façon palpable ; au même besoin qui créa dans les églises les images et les statues.

Il serait décidément temps d'en finir une fois pour toutes avec cette conception inepte et sacrilège de l'art comme religion et du théâtre comme temple. L'absurdité de cette pitreuse esthétique peut être aisément démontrée par raisonnement suivant :

On ne saurait s'imaginer un fidèle adoptant une attitude critique devant l'office divin. Il y aurait *contradictio in adjecto*, le fidèle cesserait d'être un fidèle. L'attitude du spectateur est exactement contraire. Elle n'est conditionnée ni par la foi, ni par l'aveugle soumission. Au spectacle, on admire ou on repousse. Ceci nécessite tout d'abord un jugement. On n'accepte qu'après avoir jugé, même inconsciemment. Le sens critique joue donc ici un rôle essentiel. Confondre ces deux ordres d'idées, c'est faire preuve d'un manque absolu de discernement et d'un mauvais goût certain. Mais comment s'étonner d'une pareille confusion à notre époque où la laïcité triomphante, en dégradant les valeurs spirituelles et avilissant la pensée humaine, nous mène (nécessairement) à un abrutissement complet ? Il semble cependant que l'on se rend compte du monstre dont le monde est en train d'accoucher, on constate avec dépit que l'homme ne saurait vivre sans un culte. Alors, on s'efforce d'en retaper quelques-uns tirés du vieil arsenal révolutionnaire, et c'est avec ça qu'on croit faire concurrence à l'Église !

Mais revenons au *Sacre*. Je dois dire tout de suite, et avec une entière franchise, que l'idée de travailler avec Nijinsky me troublait, malgré notre bonne camaraderie et ma grande admiration pour son talent de danseur et de mime. Son ignorance des notions les plus élémentaires de la musique

était flagrante. Le pauvre garçon ne savait ni lire la musique, ni jouer d'aucun instrument. Ses réactions musicales, il ne les manifestait que par des phrases banales ou en répétant ce que disait son entourage. N'arrivant pas à constater chez lui des impressions personnelles, on commençait à douter de leur existence. Ces lacunes étaient si graves qu'elles ne pouvaient être compensées par ses visions plastiques, parfois d'une réelle beauté. On comprend mes appréhensions. Mais je n'avais pas le choix. Fokine s'était séparé de Diaghilew — du reste, vu ses tendances esthétiques, il aurait sans doute refusé de travailler au *Sacre* —, Romanoff était occupé par la *Salomé* de Florent Schmitt. Il ne restait donc que Nijinsky, et Diaghilew, ne désespérant toujours pas d'en faire un maître de ballet, insistait sur ce qu'il montât et le *Sacre* et *Jeux* de Debussy pour la même saison.

Nijinsky commença par exiger pour ce ballet un nombre fantastique de répétitions que matériellement il était impossible de lui accorder. Cette exigence devient compréhensible quand je dirai que lorsque je me suis mis à lui expliquer en lignes générales et en détails la construction de mon œuvre, je l'aperçus immédiatement que je n'arriverais à rien avant de l'avoir initié aux rudiments de la musique : valeurs (ronde, blanche, noire, croche, etc.), mesure, tempo, rythme, et ainsi de suite. Toutes ces choses, il les retenait avec infiniment de peine. Mais ce n'était pas tout. Quand, écoutant la musique, il méditait des mouvements, il fallait toujours encore lui rappeler de les faire concorder avec la mesure, ses divisions et ses valeurs. C'était une besogne exaspérante, on avançait à pas de tortue. Ce travail devenait encore plus pénible pour la raison que Nijinsky compliquait et surchargeait ses danses outre mesure et créait ainsi aux exécutants des difficultés parfois insurmontables. Cela tenait autant à son inexpérience qu'à la complexité d'une tâche qui ne lui était pas familière.

Dans ces conditions, je ne voulais pas l'abandonner, d'abord par bienveillance pour lui, mais pensant aussi au sort de mon œuvre, et je me déplaçais souvent pour assister aux répétitions de la troupe qui avaient lieu cet hiver dans les différentes villes où Diaghilew donnait ses représentations. L'atmosphère y était lourde et toujours orageuse. Il était clair qu'on avait chargé le pauvre garçon d'un labeur au-dessus de ses forces.

Apparemment il ne se rendait pas compte de son insuffisance, ni de ce qu'on lui avait imposé un rôle qu'il n'était, somme toute, pas en mesure de jouer dans une entreprise aussi sérieuse que les « Ballets Russes ». Voyant chanceler son prestige auprès de la troupe, mais puissamment soutenu par Diaghilew, il devenait présomptueux, capricieux et intraitable. Cela ame-

naît, naturellement, de nombreux et fâcheux incidents qui compliquaient singulièrement le travail.

Je n'ai pas besoin d'insister qu'en écrivant tout ce qu'on vient de lire, je suis bien loin de vouloir porter atteinte à la gloire de ce magnifique artiste. Nos rapports ont toujours été excellents. Je n'ai jamais cessé d'admirer son énorme talent de danseur et de mime, comme je l'ai déjà dit plus haut. Et son image restera dans ma mémoire — et j'espère, dans celle de tous les gens qui ont eu la chance de le voir danser, — comme une des plus belles visions que le théâtre ait jamais révélées...

Mais à l'heure actuelle où le nom de ce grand artiste, hélas victime d'une maladie mentale incurable, appartient déjà à l'histoire, je trahirais la vérité, si je perpétuais la confusion qui existe dans l'appréciation de sa valeur comme interprète et comme créateur. On voit d'ailleurs, d'après ce qui précède, que cette confusion est due surtout à Diaghilew lui-même, ce qui n'altère en rien mes sentiments de profonde admiration pour mon grand ami défunt. Il est vrai que je me suis abstenu, dans le temps, de dire à Nijinsky mon opinion sur son activité comme maître de ballet. Je ne voulais pas le faire ; je devais ménager son amour-propre et je voyais d'avance que sa mentalité et son caractère rendraient une conversation de ce genre pénible et inopérante. Par contre, je ne manquai pas d'en parler à maintes reprises, à Diaghilew. Mais ce dernier s'obstinait quand même à pousser Nijinsky sur ce chemin, soit qu'il considérât ses prédispositions pour la vision plastique comme l'élément le plus important dans l'art du chorégraphe, soit qu'il espérât toujours que les dons qui semblaient manquer à Nijinsky se manifesteraient soudainement un jour ou l'autre.

Pendant l'hiver 1912-1913 à Clarens, je travaillais toujours à ma partition du *Sacre* et ces occupations n'étaient interrompues que par mes entrevues avec Diaghilew qui m'invitait à assister aux premières de *L'Oiseau de Feu* et de *Pétrouchka* dans les différentes villes de l'Europe centrale où les « Ballets Russes » faisaient alors leur tournée.

Mon premier voyage fut pour Berlin. Je me souviens du spectacle qui y eut lieu en présence du Kaiser, de l'Impératrice et de leur suite. On donnait *Cléopâtre* et *Pétrouchka*. Tous les suffrages de Guillaume allèrent, naturellement, à *Cléopâtre*. En complimentant Diaghilew, il lui déclara qu'il enverrait ses égyptologues voir ce spectacle pour y prendre une leçon. Évidemment, il avait pris la fantaisie coloriste de Bakst pour une reconstitution scrupuleusement historique et le pot-pourri de la partition pour une révélation de l'antique musique égyptienne. A un autre spectacle où l'on

jouait *L'Oiseau de Feu*, je fis la connaissance de Richard Strauss. Il vint me voir sur le plateau et témoigna beaucoup d'intérêt pour ma partition. Entre autres il me dit une chose qui m'amusa beaucoup : « Vous faites une erreur en commençant votre pièce *pianissimo*. Le public ne vous écoutera pas. Il faut de prime abord le surprendre par un grand coup d'éclat. Alors il vous suivra et vous pouvez faire ce que vous voulez ».

C'est à Berlin aussi que j'eus l'occasion d'entendre pour la première fois la musique de Schœnberg, qui m'invita à une audition de son *Pierrot Lunaire*. Je ne fus nullement enthousiaste de l'esthétisme de cette œuvre qui me parut un retour à la période périmée du culte de Beardsley. Par contre, la réussite instrumentale de cette partition est, à mes yeux incontestable.

Budapest, que nous visitâmes après, me fit l'impression d'une ville très agréable. Les gens y sont très expansifs, chaleureux et bienveillants. Aussi tout y marcha très bien et mes ballets *L'Oiseau de Feu* et *Pétrouchka* y eurent un énorme succès. Aussi, quand j'y revins bien des années plus tard, fus-je profondément touché d'y être reçu par le public comme une vieille connaissance. Par contre, de ma première visite à Vienne, j'ai conservé un souvenir plutôt amer. L'hostilité avec laquelle l'orchestre accueillit aux répétitions la musique de *Pétrouchka* fut pour moi une véritable surprise. Dans aucun pays je n'avais rien vu de pareil. J'admets qu'à cette époque certaines parties de ma musique aient pu ne pas être saisies du premier coup par un orchestre aussi conservateur que celui de Vienne. Mais je ne m'attendais guère à ce que son aversion allât jusqu'à saboter manifestement les répétitions et à tenir tout haut des propos grossiers, comme, par exemple : « schmutzige Musik » (1). Du reste, cette hostilité était partagée par toute l'administration. Elle visait en particulier l'intendant de la « Hofoper », un Prussien, car c'était lui qui avait invité Diaghilew et sa troupe, ce qui faisait rager de jalousie le ballet impérial viennois. En plus les Russes, à cette époque, n'étaient pas en faveur en Autriche, à cause de la situation politique déjà assez tendue. Toutefois, la représentation de *Pétrouchka* passa sans protestations et même avec un certain succès, malgré les goûts et les habitudes surannées des Viennois. Une consolation inattendue me fut donnée par un employé de la scène, dont la fonction consistait à tirer le rideau. Je me tenais par hasard à côté de lui. Me voyant affligé à la suite de mes déboires avec l'orchestre, ce vieux bonhomme, aux favoris à la François-Joseph, me frappa gentiment sur l'épaule et me dit : « Ne soyons pas si triste. Voilà cinquante-cinq ans que je suis là. Ce n'est pas la première fois que ça arrive chez nous. Pour *Tristan*, c'était la même chose. »

(1) Musique bourbeuse

Parallèlement à l'orchestration du *Sacre*, qui touchait à sa fin, je travaillais à une autre composition qui me tenait à cœur. En été, j'avais lu un petit recueil de lyrique japonaise contenant des poèmes en quelques lignes dus à des auteurs anciens. L'impression qu'ils m'avaient faite présentait une similitude frappante avec l'effet produit par l'art de l'estampe japonaise. La solution graphique des problèmes de la perspective et des volumes qu'on y voit m'incitait à trouver quelque chose d'analogue dans la musique. Rien ne se prêtait mieux pour cela que le texte russe de ces poèmes, par le fait connu que la poésie russe n'admet que l'accent tonique. Je m'attelai à cette tâche et j'arrivai à mon but au moyen d'un procédé métrique et rythmique qu'il serait trop compliqué d'exposer ici.

Vers la fin de l'hiver, je fus chargé par Diaghilew d'un autre travail. Ayant décidé de monter pour la saison de Paris l'opéra de Moussorgsky *Khovanstchina*, lequel, comme on sait, n'avait pas été entièrement terminé par l'auteur, Diaghilew me demanda de m'en occuper. Rimsky-Korsakow avait déjà arrangé cette œuvre à sa façon et c'est dans sa version qu'elle avait été publiée et représentée en Russie.

N'étant pas satisfait de la manière dont Rimsky-Korsakow traitait l'œuvre de Moussorgsky en général, Diaghilew se mit à étudier les manuscrits authentiques de *Khovanstchina* dans le dessein d'en faire une nouvelle version. Il me pria d'orchestrer les parties qui ne l'avaient pas été par l'auteur et de composer le chœur final pour lequel Moussorgsky n'avait noté que le thème, un chant authentique russe.

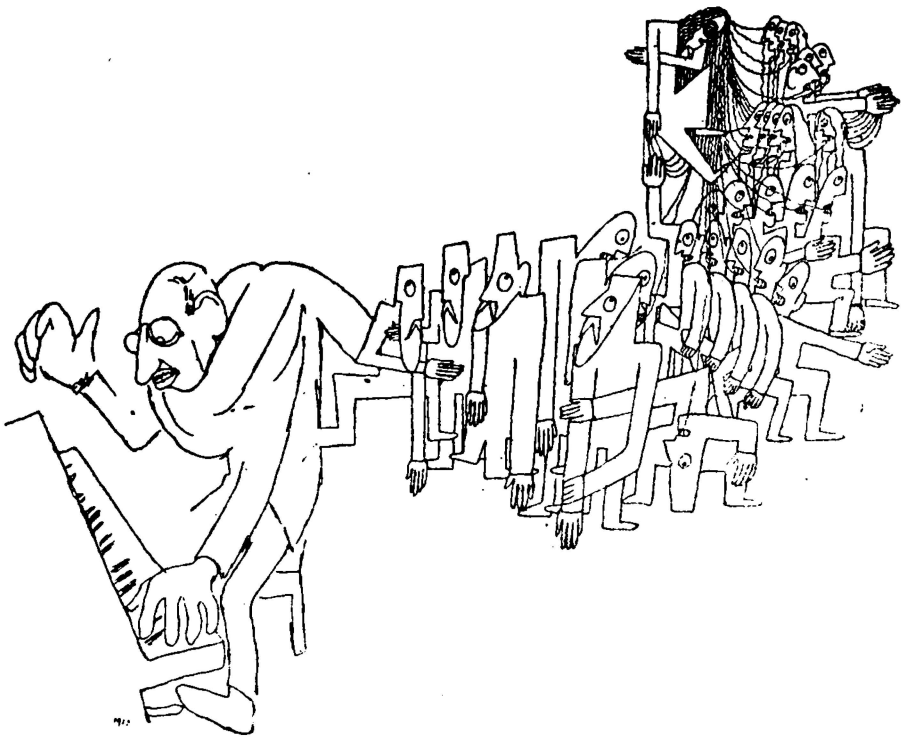
Quand je vis tout ce que j'aurais à faire, et ayant encore à terminer la partition du *Sacre*, je priai Diaghilew de répartir cette besogne entre Ravel et moi. Il y consentit volontiers, et Ravel vint me rejoindre à Clarens pour y travailler en commun avec moi. Nous convînmes que j'orchestrerais deux morceaux de l'opéra et écrirais le chœur final, tandis que lui s'occuperait des autres parties. Notre travail, d'après le plan de Diaghilew, devait faire corps avec le reste de la partition. Malheureusement cette nouvelle version présentait un composé encore plus disparate que celle de Rimsky-Korsakow, car on y avait conservé, en majeure partie, l'arrangement de ce dernier, fait quelques coupures, interverti (ou simplement déplacé) quelques scènes, et substitué mon chœur final à celui composé par Rimsky. Sauf le travail mentionné, je n'avais pris aucune part à l'établissement de cette version. J'ai toujours été un adversaire convaincu de tout arrangement d'une œuvre existante fait par d'autres que l'auteur, je le suis surtout quand il s'agit d'un artiste aussi conscient et aussi sûr de ce qu'il faisait que Moussorgsky.

Ce principe est, à mon avis, tout autant violé dans la compilation de Diaghilew que dans la *meyerbeerisation* d'un *Boris Godounow* entreprise par Rimsky-Korsakow.

Pendant le séjour de Ravel à Clarens, je lui jouai mes poèmes japonais. Friand d'orfèvrerie instrumentale et attentif aux subtilités d'écriture, il y mordit tout de suite et décida de faire quelque chose d'analogue. Peu de temps après, il me joua ses délicieux *Poèmes* de Mallarmé.

J'arrive maintenant à la saison de Paris au printemps 1913, où les « Ballets Russes » inaugurèrent le Théâtre des Champs-Élysées. La première représentation débutait par une reprise de *L'Oiseau de Feu*. Le *Sacre du Printemps* passa le 28 mai en soirée. Je m'abstiendrai de décrire le scandale qu'il produisit. On en a trop parlé. La complexité de ma partition avait exigé un grand nombre de répétitions que Monteux conduisit avec le soin et l'attention qui lui sont coutumiers. Quant à ce que fut l'exécution au spectacle, j'étais dans l'impossibilité d'en juger, ayant quitté la salle dès les premières mesures du prélude, qui tout de suite soulevèrent des rires et des moqueries. J'en fus révolté. Ces manifestations, d'abord isolées, devinrent bientôt générales et, provoquant d'autre part des contre-manifestations, se transformèrent très vite en un vacarme épouvantable. Pendant toute la représentation je restai dans les coulisses à côté de Nijinsky. Celui-ci était debout sur une chaise criant éperdument aux danseurs : « Seize, dix-sept, dix-huit... » (ils avaient leur compte à eux pour battre la mesure). Naturellement, les pauvres danseurs n'entendaient rien à cause du tumulte dans la salle et de leur propre trépignement. Je devais tenir Nijinsky par son vêtement, car il rageait, prêt à tout moment à bondir sur la scène pour faire un esclandre. Diaghilew, dans l'intention de faire cesser le tapage, donnait aux électriciens l'ordre tantôt d'allumer, tantôt d'éteindre la lumière dans la salle. C'est tout ce que j'ai retenu de cette première. Chose bizarre, à la répétition générale à laquelle assistaient comme toujours de nombreux artistes, peintres, musiciens, hommes de lettres et les représentants les plus cultivés de la société, tout se passa dans le calme et j'étais à dix lieues de prévoir que le spectacle pût provoquer un tel déchaînement.

À l'heure actuelle, après plus de vingt ans, il m'est naturellement bien difficile de reconstituer dans ma mémoire la chorégraphie du *Sacre* dans ses détails, sans me laisser influencer par l'admiration facile qu'elle provoqua dans les milieux dits d'avant-garde, toujours prêts à accueillir comme une nouvelle découverte tout ce qui diffère tant soit peu du « déjà vu ». Mais l'impression générale que j'ai eue alors et que je garde jusqu'à présent de



cette chorégraphie, c'est l'inconscience avec laquelle elle a été faite par Nijinsky. On y voyait nettement son incapacité de s'assimiler et de s'appropriier les idées révolutionnaires qui constituaient le *credo* de Diaghilew, et qui lui étaient obstinément et laborieusement inculquées par celui-ci. On discernait dans cette chorégraphie plutôt un très pénible effort sans aboutissement qu'une réalisation plastique, simple et naturelle, découlant des commandements de la musique. Comme c'était loin de ce que j'avais voulu ! ❀❀❀

En composant le *Sacre*, je me représentais le côté spectacle de l'œuvre comme une suite de mouvements rythmiques d'une extrême simplicité, exécutés par de grands blocs humains, d'un effet immédiat sur le spectateur, sans minuties superflues, ni complications trahissant l'effort. Il n'y avait que la *danse sacrée* terminant la pièce qui était destinée à une seule danseuse. La musique de ce morceau, nette et définie, exiçait également une chorégraphie correspondante, simple et facile à saisir. Mais ici encore Nijinsky, tout en comprenant le caractère dramatique de cette danse, se trouva impuissant d'en rendre l'essence d'une façon intelligible et le compliqua par maladresse ou manqœ d'entendement. N'est-ce pas, en effet, une maladresse, par exemple, que de ralentir inconsciemment le tempo de la musique pour pouvoir composer des pas compliqués qui, par la suite,

deviennent inexécutables dans le mouvement prescrit? Beaucoup de chorégraphes pèchent par ce défaut, mais je n'en ai connu aucun qui en fût atteint au degré où l'était Nijinsky.

En lisant ce que j'écris sur le *Sacre*, le lecteur sera peut-être étonné de m'y voir parler si peu de la musique de mon œuvre. Je m'en suis abstenu à bon escient. Je me sens absolument incapable de me ressouvenir, après vingt ans, des sentiments qui m'animaient lorsque je composais cette partition. On peut se rappeler des faits, des incidents avec plus ou moins d'exactitude. Mais comment reconstituer des sentiments qu'on a éprouvés jadis, sans risquer de les dénaturer sous l'influence de toute l'évolution qui s'est produite en vous depuis? Mon interprétation actuelle de mes sentiments d'alors pourrait être tout aussi inexacte et arbitraire que si elle eût été faite par un autre. Elle aurait le même caractère qu'une interview avec moi qui serait indiscretement signée de mon nom, comme cela m'est arrivé, hélas ! trop souvent.

Un fait de ce genre me revient à la mémoire, qui s'est précisément produit à propos du *Sacre*. Parmi les assidus aux répétitions, il y avait Ricciotto Canudo, un homme d'ailleurs charmant, passionné pour tout ce qui était avancé et « à la page » et qui éditait alors une revue sous le titre *Montjoie*. Il me demanda une interview que je lui accordai volontiers. Malheureusement, il la fit paraître sous la forme d'une déclaration sur le *Sacre*, grandiloquente et naïve à la fois, et, contre toute attente, signée par moi. Je ne m'y reconnaissais plus. Cette déformation de mon langage et même de mes idées m'affligea beaucoup, d'autant plus que le scandale du *Sacre* avait contribué à la vente de cette feuille et que tout le monde tenait la déclaration pour authentique. Mais, malade comme j'étais alors, je fus dans l'impossibilité de remettre les choses au point.

Les autres représentations du *Sacre*, je n'ai pu les voir, comme je n'ai pas vu non plus la *Khovanstchina*, car, quelques jours après ma première, je tombai sérieusement malade d'une fièvre typhoïde, qui me força de rester six semaines dans une clinique.

Quant au ballet *Jeux*, de Debussy, je me souviens nettement l'avoir entendu, mais je ne suis pas sûr si ce fut à la générale ou à la première. J'aimais beaucoup cette musique. Debussy me l'avait fait d'abord entendre au piano. Ce qu'il jouait bien, cet homme ! L'élan et la verve de cette partition méritaient de la part du public un accueil plus chaleureux qu'il ne l'a été en réalité. Quant à la chorégraphie de ce ballet, mon souvenir s'en est complètement effacé.

IGOR STRAWINSKY.