



## PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE et SEINE-ET-OISE. TROIS MOIS, 14 fr. ; SIX MOIS, 25 fr. ; UN AN, 45 fr.  
 DÉPARTEMENT et ALIÉNÉS. TROIS MOIS, 17 fr. ; SIX MOIS, 31 fr. ; UN AN, 58 fr.  
 UNION POSTALE. TROIS MOIS, 16 fr. ; SIX MOIS, 29 fr. ; UN AN, 52 fr.

LES ABONNEMENTS PARTENT DU 1<sup>er</sup> ET 16 DE CHAQUE MOIS

Un numéro (à Paris) : 15 centimes

Directeur politique : Adrien Hébrard

Tous les lettres destinées à la Rédaction doivent être adressées au Directeur

Le Journal ne peut être responsable des manuscrits communiqués  
 et ne s'engage à en garder copie.

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE : TEMPS PARIS

# Le Temps

## PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE et SEINE-ET-OISE. TROIS MOIS, 14 fr. ; SIX MOIS, 25 fr. ; UN AN, 45 fr.  
 DÉPARTEMENT et ALIÉNÉS. TROIS MOIS, 17 fr. ; SIX MOIS, 31 fr. ; UN AN, 58 fr.  
 UNION POSTALE. TROIS MOIS, 16 fr. ; SIX MOIS, 29 fr. ; UN AN, 52 fr.

LES ABONNEMENTS PARTENT DU 1<sup>er</sup> ET 16 DE CHAQUE MOIS

Un numéro (départements) : 20 centimes

ANNONCES : MM. LAGRANGE, GRIP ET C<sup>ie</sup>, 8, place de la Bourse

Le Journal et les Régisseurs déclinent toute responsabilité quant à leur tenor

TELEPHONE, 5 LIGNES :

N° 103.07 — 103.08 — 103.09 — 103.32 — 103.38

Le *Sacre du Printemps* a suscité tant de discussions passionnées, de propos violents et d'opinions contradictoires, soulevé tant de bruit et de poussière, qu'il n'est pas inutile de revenir à un moment à lui, maintenant que la poussière est tombée et que le bruit s'est éteint. Et si même on n'inclinait à n'attacher qu'une petite importance aux manifestations tumultueuses du sentiment public, on aurait une autre raison de se souvenir encore du *Sacre du printemps* : c'est que l'œuvre elle-même, ou du moins l'un des éléments qui la composent, est d'une valeur assez singulière pour mériter mieux qu'une attention superficielle et qu'un intérêt passager.

Car il est nécessaire de ne point confondre les éléments divers dont est formé ce ballet : d'abord parce qu'ils sont d'essence trop différente et de prix trop inégal pour qu'on doive faire sur tel d'entre eux les fautes de tel autre, ou bien prêter à celui-ci les qualités de celui-là ; ensuite parce qu'il n'existe, quoique l'on ait pu dire, entre ces éléments qu'un accord fort imparfait et que par exemple aucun lien, aucune harmonie profonde n'unit la chorégraphie de M. Nijinski à la musique de M. Stravinski... Il faut d'abord mettre à part les décors et les costumes qui ont été imaginés par M. Roerich. Je suis content d'avouer que le décor du second acte, qui représente des ossements de cheval suspendus à des pieux se détachant sur un ciel couleur de suie et de fumée ne m'a pas semblé posséder une beauté très rare, ou du moins que sa beauté m'est demeurée impénétrable. Au contraire, le décor du premier acte, avec son air de solitude printanière, le vert intense de ses tertres de ga-

zon, avec les mouvantes taches rouges et blanches qu'y mettaient les vêtements des danseurs et des danseuses, constituait un tableau éclatant, d'une saveur violemment acide, dont l'âpreté et la crudité avaient leur agrément. Mais si les colorations de ce tableau étaient assez nouvelles, les principes du décor n'avaient rien d'inconnu ; c'étaient les mêmes dont les spectacles russes nous ont depuis leur origine montré l'application.

Dans la chorégraphie, en revanche, tout ou presque était nouveau. Nous savons quels étaient les traits principaux de cette chorégraphie. On n'y retrouvait aucune des attitudes, des mouvements ni des pas, aucune des lignes ni des formes, aucun des groupements d'ensemble qu'on voit dans les autres ballets. Ce que nous avons coutume d'appeler danse était remplacé par des trépignements, des piétinements et des tremblotements confus. Ni élan du corps, ni déploiement des membres : danseurs et danseuses ne s'élevaient jamais de terre, restaient ramassés sur eux-mêmes, bras et jambes contractés, s'agitant avec une gauche et pesante frénésie. Parfois, de ces silhouettes massives se détachait un geste, mais brusque, saccadé, déséquilibré comme un geste d'ataxique ; et ce geste unique était alors répété cent fois de suite, ainsi que par des pantins détraqués. Quant aux figures d'ensemble, elles consistaient à tasser les hommes et les femmes en troupeaux compacts, aussi serrés que des troupeaux de moutons, et à les pousser de-ci de-là sur la scène, comme des moutons pressés par leur chien. Tout cela était volontairement et agressivement laid, lourd et saugrenu ; tout cela était extrêmement ridicule, soit par son aspect

même, soit par la prétention qui s'y étalait : ce qui n'a pas empêché beaucoup de personnes de se déclarer émerveillées par ce spectacle et d'assembler pour le défendre quantité d'arguments divers.

Le premier de ces arguments est celui de la nouveauté. Je ne puis dire combien il me touche peu. C'est une raison qui n'est d'ailleurs d'aucune valeur réelle et profonde, non seulement en chorégraphie, mais dans quelque art que ce soit. Ce petit attrait peut bien avoir son prix pour les entrepreneurs de spectacles, auxquels il sert à piquer la curiosité du public ; mais si l'on néglige ces considérations industrielles, il n'a guère qu'une importance de surface et d'occasion. Et même, bien loin d'être un élément de vie, la recherche sans merci de la nouveauté est une des maladies les plus graves de l'art de notre temps. Aux époques d'autrefois, un peintre, un musicien, un homme de lettres commençait par suivre les exemples de son maître, ou des maîtres, pensait ne pouvoir mieux faire que de s'assimiler les qualités de ses devanciers et d'imiter (car il faut appeler les choses par leur nom) les beaux ouvrages qu'ils avaient produits. Lorsqu'il y avait en lui une personnalité véritable, peu à peu cette personnalité se dégagait naturellement et il devenait un maître à son tour. Lorsqu'il ne possédait pas d'originalité personnelle, ce qui était et ce qui est encore le cas ordinaire, il demeurait un disciple et un imitateur, c'est-à-dire qu'il restait à sa vraie place et accomplissait sa vraie fonction. Mais de notre temps chacun veut à vingt ans être original, ne rien devoir à personne et créer un monde à soit seul, ou du moins faire semblant et s'en donner

l'apparence. Et l'art est encombré de faux génies et de nouveautés à la page. Ce qui importe, ce n'est point la nouveauté, qui d'ailleurs n'est neuve que pendant fort peu de temps et a vite fait de prendre l'air suranné des vêtements à la mode de l'an dernier : c'est la beauté. Si certains des ballets russes nous ont naguère enchantés comme celui de *Shéhérazade*, surtout comme celui du *Prince Igor*, c'est beaucoup moins parce qu'ils nous montraient des formes, des lignes et des couleurs d'une beauté magnifique et saisissante. Et s'ils sont encore aujourd'hui, parmi les spectacles russes, ceux qui nous causent le plaisir le plus vif, c'est à cause de leur beauté : s'ils n'avaient eu pour eux que leur nouveauté, qui maintenant est passée, nous en serions dégoûtés depuis longtemps. Un spectacle tel que le *Sacre du printemps* est laid ; il ne manque que sa nouveauté pour lui : c'est peu. C'est d'autant moins, qu'une nouveauté de cette sorte est en vérité bien élémentaire, bien primaire et bien facile à imaginer. Dans le ballet inventé par M. Nijinski, la nouveauté consiste, au lieu de danser, à tressauter et à trépider sur place. On y danse encore sur les pieds, et l'on garde généralement la position verticale. Mais il n'est pas malaisé de concevoir un autre ballet, où l'on ramperait à la manière des phoques ; ni sans doute de trouver quelque troupe de danseurs samoyèdes ou fuégiens, qu'un Nijinski du Kamtchatka ou de la Patagonie dresserait à tressauter, non pas sur les pieds, mais sur la tête. Cela aussi serait de la nouveauté ; et cela aurait des mérites du même genre que la chorégraphie de M. Nijinski ; soyez assurés qu'il se rencontrerait de forts honnêtes gens pour les découvrir et les célébrer.

Un autre argument, et qui a beaucoup servi, c'est que la danse, dans le *Sacre du printemps*, évoque avec une force extraordinaire la vision de la terre aux temps préhistoriques, les rites mystérieux de l'humanité naissante et de la barbarie primitive. Pour les temps préhistoriques, je n'ai en vérité aucune objection à faire ; j'admire seulement que les spectateurs du théâtre des Champs-

Elysées et de la saison russe aient avec ces temps-là assez de familiarité pour en reconnaître l'image au premier coup d'œil, et affirmer sans hésitation que des choses s'y passaient bien ainsi, et non autrement ; et j'ai envie de leur demander ce que demandait à son mari, sur un sujet différent, certaine grande dame du dix-huitième siècle : "Comment faites-vous, monsieur, pour être si sûr de ces choses-là?" Pour la barbarie, c'est une toute autre affaire. Il est incontestable que les danses, qu'on voit dans le *Sacre du printemps* font invinciblement penser aux exercices chorégraphiques dont diverses peuplades esquimaudes, fuégiennes ou maories nous ont offert le spectacle sur les pelouses du Jardin d'acclimatation ; aucune de ces peuplades, fût-ce la plus misérable et la plus dégradée, ne nous a rien montré de plus barbare, de plus informe que ces trépignements confus et ces groupements en tas. Croyez d'ailleurs que je sens tout le prix que peut avoir, pour nos prétendus amateurs et snobs authentiques, une esthétique qui remonte plus que la plus lointaine archéologie, qui aspire à tirer ses principes de l'humanité primordiale et à "styliser" dans le *Sacre du printemps*. (Observez en passant qu'on n'a jamais autant parlé du style qu'à l'époque actuelle, qui en est presque entièrement déstituée). Les danses des Esquimaux, à l'état naturel, ont exactement autant de style que celles du *Sacre*, qui leur ressemblent à s'y méprendre ; et ni les unes ni les autres n'ont de style, pour cette raison toute simple qu'il n'y a pas de style de l'informe, qu'il n'y a pas de style de la barbarie. Et quant à cet amour, à cette passion de la barbarie elle-même, dont nos bons snobs ont été saisis, et qui leur a soudain paru être en matière de danse le dernier mot, le suprême raffinement du goût et de la pensée, c'est ici surtout que je ne saurais en aucune façon me ranger à leur avis. Depuis que la danse a commencé d'être un art, tout son effort a consisté à donner à la forme humaine, aux lignes du corps en mouvement le plus de légèreté possible, le plus d'allongement l'élégance la plus vive, le bond le

plus ailé et l'élan le plus aérien : les représentations plastiques de tous les pays et de tous les siècles en portent témoignage, depuis les danseuses d'Égypte, d'Assyrie ou de Grèce, jusqu'à celles de M. Degas. C'est cet effort qui constitue la "stylisation" de la danse ; c'est cela, exactement cela qui est le style ; c'est cela qui est un art. La chorégraphie du *Sacre du printemps* est le contraire, la négation, la destruction du style et de l'art dans la danse. C'est en vain qu'on prétend m'y intéresser, sous prétexte de je ne sais quelle évocation de la barbarie primitive. Les danses des Esquimaux ne m'intéressent et me charment point, ni leurs imitations par le soin de M. Nijinski. Et il est parfaitement vrai que le ballet conçu par ce jeune danseur est barbarie, et barbarie toute pure : c'est pourquoi je n'en veux point. Je refuse de renoncer en un moment à tout ce que la conception éternelle de la danse chez les peuples civilisés a contenu et contient encore de grâce et de beautés organisées pour admirer éperdument cet amas de mouvements confus et de chaos de laideurs sauvages : entre la barbarie et l'art, mon choix est fait.

La musique du *Sacre du printemps* a été accueillie avec plus de défaveur et de scandale que la chorégraphie ; elle est pourtant d'une toute autre nature et d'une autre qualité. Il est vrai qu'on l'a fort peu écoutée, d'abord parce que les amateurs de notre temps sont beaucoup plus sensibles aux couleurs qu'aux sonorités, et qu'il est plus facile de regarder des images que de comprendre de la musique ; ensuite parce qu'il n'est rien de plus hostile et de plus pernicieux à la musique que les représentations des ballets russes ; elle y est une intruse et presque une étrangère ; le public la tolère parce qu'il serait malaisé de se passer entièrement d'elle ; mais c'est à la condition qu'elle n'élève point la voix : le spectacle est tout, et la musique rien. Il est évident que la partition de M. Stravinski, par son trait le plus apparent, était bien faite pour déranger, froisser et irriter un public de cette sorte. Ce trait, qui s'impose agressivement à l'attention, c'est qu'elle

est la plus dissonante que l'on ait encore écrite. Je vous disais, après une première et fort imparfaite audition, que jamais le système et le culte de la fausse note n'ont été pratiqués avec autant de zèle et de continuité que dans cette partition-là ; que de la première mesure à la dernière, quelle que soit la note que l'on attende, ce n'est jamais celle-là qui vient, mais la note d'à côté, la note qui ne devrait pas venir, quel que soit l'accord qui semble devoir être amené par l'accord précédent, c'est toujours un autre accord qui arrive ; et que cet accord et cette note donnent le plus souvent une impression de fausseté aiguë et presque atroce. Et que tout cela est exact. Mais il y a autre chose que cela dans la musique de M. Stravinski. C'est grand dommage pour cette musique que non seulement ses adversaires, mais ses partisans enthousiastes, qui sont les plus jeunes musiciens français, n'aient pris garde qu'à son premier aspect d'extrême nouveauté et de témérité harmoniques. Car c'est surtout en matière d'harmonie que la nouveauté est de peu d'importance. L'audace y devient vite banalité ; l'habitude émousse en peu d'années la pointe des accords les plus piquants. Les quintes, qui semblaient intolérables à nos pères, sont pour nous normales et rebattues ; les neuvièmes, que l'on souffrait à peine il y a dix ans, paraissent maintenant agréables et douces. Les mêmes personnes qui trouvent aujourd'hui déchirants les accords de M. Stravinski n'y feront plus même attention lorsqu'avec un peu de temps ils y seront accoutumés : leur révolte est sans raison. Mais l'enthousiasme de nos jeunes musiciens n'est pas plus raisonnable : aucune innovation harmonique n'a d'importance véritable pour la musique. Les compositeurs de cette génération attribuent aux procédés et aux recettes un prix tout à fait démesuré ; la recherche de l'harmonie

ingénieuse devient pour eux la principale affaire de leur art, qui finit par se réduire uniquement à de petits tours de métier. C'est pourquoi, trouvant dans le *Sacre du printemps* quantité d'harmonies curieuses et neuves, ils ont célébré à grand bruit le *Sacre du printemps*. Mais ces harmonies neuves et curieuses cesseront de l'être dès qu'on les connaîtra ; elles deviendront banales par la vulgarisation et par l'imitation ; si la musique de M. Stravinski n'avait d'autre raison de vivre, on pourrait déjà la tenir pour morte. Ce n'est jamais tel procédé ni telle manière d'écrire qui font la valeur d'une musique et qui assurent sa durée : c'est la pensée ou l'émotion, c'est la nature ou l'âme du musicien qui l'a créée.

Il y a dans le *Sacre du printemps* la nature d'un musicien véritable. Mais cette nature, par une ironie assez divertissante apparaît précisément opposée à l'idée que s'en font nos jeunes compositeurs. Ils pensent que M. Stravinski est un des leurs, qu'il est comme eux un chercheur subtil de jolies harmonies et d'accords précieux. M. Stravinski semble être tout autre chose : il appartient à une autre race d'artistes. Les nôtres sont des délicats ; ils sont subtils et faibles, adroits et menus ; ils travaillent à la pointe de l'aiguille. Le Russe est avant tout un fort ; sa musique ne coule pas goutte à goutte ; elle jaillit de source, avec une abondance profonde. C'est le fils spirituel de Rimski-Korsakov et le seul héritier véritable des musiciens de la génération des Cinq ; il a quelque peu fréquenté chez M. Richard Strauss ; il est ensuite venu à nous, et s'il a beaucoup apporté à nos jeunes compositeurs, il leur a aussi emprunté quelques tours et quelques ornements de style. Mais le fond demeure tout différent. Écoutez le *Sacre du printemps* ; il n'y a nulle petite recherche, en cette musique ; elle est rude et vio-

lente, animée d'une énergie intérieure qui se révèle dans les rythmes incisifs et puissants, dans la couleur intense et la richesse éclatante de l'orchestre, dans les harmonies enfin, qui ont excité tant de révolte et d'enthousiasme. Ce ne sont pas de jolies harmonies, des accords élégants, combinés avec une subtilité patiente. Ce sont des harmonies dures, fortes, librement inventées par une âpre et féconde nature musicale. Cette musique-là n'a rien de commun avec celle qu'écrivaient nos plus récents compositeurs ; elle est directement contraire à leurs inclinations et à leurs tendances ; et si elle pouvait prendre parmi nous quelque influence, cette influence serait salutaire : car elle aiderait puissamment à détruire ce culte de l'accord séduisant et de la préciosité harmonique qui depuis trop d'années affadit notre art. Le *Sacre du printemps* est donc une œuvre d'un vif intérêt, d'abord parce qu'il est, ensuite et plus encore par ce qu'il représente et par ce qu'il annonce. Car je n'aime assurément pas tout dans cette partition ; en particulier, les idées mélodiques m'y semblent plus courtes et plus pauvres qu'elles n'étaient dans l'*Oiseau de feu* et dans *Petrouchka*. Mais le musicien de trente ans, qui après ces deux ouvrages déjà divers a produit ce troisième, profondément différent des deux autres, et tout plein de sève et de vie, est un de ceux qui dans notre temps paraissent posséder en eux le plus de force vive, et qui ont le plus large avenir ouvert devant eux.

PIERRE LALO  
*Le Temps du 8 août 1913*