

DEBUSSY, RAVEL, STAVINSKY, NIJINSKY

UNE AVANT-GARDE

Juger l'art de ses contemporains apparaît des plus difficile. Nous sommes troublés par le cas Van Gogh (1853-1890) rejeté de son temps, adulé la génération d'après. Comment un tel phénomène a-t-il pu se produire, quelle magie a transformé le débile ignoré pendant qu'il vivait et produisait, en génie reconnu dès qu'il est mort ? Comprendre ce tour de passe-passe est d'importance pour tout amateur d'art ; il y va de la crédibilité de son jugement, à ses propres yeux tout d'abord. Comment réussir à se trouver parmi les amateurs éclairés qui voient au-delà des limites de leur époque et qui distinguent ce qui, malgré la fortune immédiate, va finir dans les oubliettes et le mépris de la postérité ? Comment déceler ce qui fera plus tard la fierté de son temps, c'est-à-dire la joie des époques suivantes ? Meyerbeer (1792-1864) représente l'inverse du génie méconnu, le type le plus redouté. Ceux qui l'ont acclamé sont désormais la proie du ridicule. Comment pouvait-on se laisser prendre à tant de platitude et de rodomontade ? Il fallait une époque de bourgeois bien médiocres ! C'est la reconnaissance officielle qui se trouve là au pilori. Mais sur l'exemple de l'artiste croulant sous les honneurs l'on a déduit un négatif : l'artiste maudit qui vomit ses contemporains et leurs compromissions. Ce modèle a si bien fonctionné quand on l'utilise, dans une période à cheval entre le XIXe et le XXe siècle, pour expliquer, non pas tous les grands artistes, mais un certain nombre, appelés à la gloire de la postérité, que nous continuons à l'employer pour prospecter les futurs génies de demain. Et pourtant cette représentation de l'artiste est devenue caduque. La provocation a rapidement tourné au truc, et son virus dérangeant est facilement digéré désormais par la société qu'il prétend attaquer. Les provocateurs constituent un milieu de parvenus et l'on sait que leur art d'avant-garde est le pendant exact de l'académisme d'hier avec le même avenir. Comment se fier de nos jours à ce qui choque ? On ne peut même plus faire confiance au mauvais goût !

Louis Laloy (1874-1944), musicologue et critique eut le privilège de connaître et de défendre des compositeurs devenus légendaires comme Debussy, Ravel, Stravinsky. Ces artistes de génie ont apporté à leur époque un tel renouveau, une telle révolution qu'il nous semble difficile pour un contemporain d'en avoir pu tout de suite apprécier la juste valeur. Fallait-il

une objectivité, une lucidité sans faille pour les évaluer à l'échelle qu'ils prendraient par la suite ? Nous serions tentés de le croire et pour essayer d'en savoir plus, nous allons confronter le propos de cet éminent critique à celui des autres acteurs de ces événements. Nous verrons des divergences apparaître et au milieu d'observations les plus fines, Laloy laisser échapper des jugements qui surprennent près d'un siècle plus tard. Ainsi, il ne manque pas une occasion de « dégommer » Wagner. Celui-ci était né près de cinquante ans avant Debussy (autant dire qu'il avait l'âge de son grand père, puisqu'il s'agit d'un conflit de génération), apportant une révolution qui s'était imposée non sans mal, mais qui, désormais installée, semblait indéboulonnable et asphyxiait toute nouvelle tendance. Il est difficile à une nouvelle esthétique, jeune encore de ses succès, d'entrevoir sa place dans la chaîne de l'art. Il lui est douloureux d'admettre qu'une autre viendra lui succéder, que pour y parvenir elle devra pareillement la renverser. Elle même n'avait-elle pas dû livrer bataille contre celle qui la précédait ; pourquoi en serait-il autrement ? Mais cela suffit-il à prouver qu'une est meilleure que l'autre et que la succession fait la supériorité ? Quand le XXe siècle commença Wagner, le révolutionnaire, était mort depuis dix-sept ans. Toute sa vie appartenait au siècle précédent ; il était prévisible que ceux qui se sentaient écrasés sous son joug se montrent injustes et vachards. Même si Debussy admirait Wagner, il n'en avait pas moins le projet d'ouvrir à la musique d'autres horizons. Dans le privé de sa correspondance Debussy pouvait se laisser aller à des coups de griffes, par exemple :

... et puis figure-toi qu'il en est encore à Wagner ! et croit à la façon de préparer la cuisine qu'enseigne ce vieil empoisonneur !

(Claude Debussy à Pierre Louÿs ,17 janvier 1896)

Mais on s'étonne par contre que le critique avisé qu'était Laloy laisse traîner dans un article, sans plus d'explication :

...toute la grisaille wagnérienne

(Le drame musical moderne, *Le Mercure Musical*, 1^{re} août 1905)

ou :

...une continuité obtenue après coup, comme il arrive souvent chez Wagner

(*Comoedia*, 11 juin 1914)

ou bien encore :

Mieux qu'un chef d'œuvre, *Pelléas et Mélisande* est une œuvre unique, la seule, pour ma part, que je puisse écouter au théâtre sans que jamais rien me choque, trahisse l'intention de l'auteur, sa complaisance pour soi-même ou sa lourde habileté (ainsi qu'il arrive si souvent chez Wagner).

(*La Revue Musicale*, 15 avril 1905)

Pour *Pelléas*, on voit ici, et sans ambiguïté, la cible clairement définie, l'adversaire nommé. L'opéra italien n'entre pas dans la compétition. Laloy ne s'en prend qu'avec condescendance à Puccini. Mais puisque la règle du jeu est que la postérité a toujours raison, nous savons maintenant qu'il était aussi, et indiscutablement, un génie. *La Bohème* ou *Tosca*, pour ne citer que ces deux œuvres, n'ont pas besoin d'être défendues et figurent au répertoire courant de toute maison d'opéra à travers le monde. A la différence de Wagner, Puccini, né quatre ans avant Debussy était, lui, un contemporain, mais qui ne souscrivait pas au manifeste unificateur de l'art moderne. Sur quels critères Laloy classe-t-il ce qui appartient à la nouvelle tendance artistique et ce qui en est exclu ? On l'entrevoit très nettement par contraste, quand Laloy donne des conseils pour l'interprétation de la musique nouvelle de Debussy :

Les quelques recommandations qui vont suivre s'adressent aux interprètes virtuoses ou non, que pourrait embarrasser la nouveauté d'un art non encore enseigné. Elles auront l'excuse de la brièveté.

...

Les chefs d'orchestre feront bien d'oublier Berlioz, Wagner aussi complètement qu'il se pourra ; pas de contrastes ici, ni surtout de ces déchaînements sentimentaux où par malheur nos instrumentistes, pervertis par leur répertoire, s'abandonnent dès que l'expression leur est demandée.

...

...insister serait tomber dans l'affectation romantique.

(Laloy, *Jouer la musique de Debussy*, *Claude Debussy* 1909)

Laloy distingue la sentimentalité de l'expression, mais il ne trace pas la frontière. Ne peut-on craindre que cette idée vire à un ascétisme non moins condamnable que les débordements qu'il redoute ? Mais Laloy donne aussi un renseignement du plus haut intérêt :

La qualité qui importe le plus, c'est l'unité de ton. Tout ce qui la trouble, ports de voix, suspensions du rythme, ralentissements ou accélérations arbitraires, n'est pas seulement inutile, mais funeste.

(Laloy, *Claude Debussy*, 1909)

Comment être sûr de ne pas confondre unité de ton et monotonie ? En éclairant les repères d'une interprétation correcte de la musique nouvelle, il souligne les pratiques en usage dans celle qui l'a précédé. Ports de voix et toute forme de souplesse temporelle dont la plus connue, la plus caractéristique est le rubato, n'ont plus droit de cité désormais, mais ils n'étaient pas moins légitimes et adéquats dans la musique jusque là. Et Laloy bien sûr, ne souhaite pas que l'on interprète la musique antérieure à Debussy, avec les principes qu'il distingue pour elle. Il ne s'agit pas de faire du neuf avec du vieux, mais de définir ce qui convient pour chaque musique. Malheureusement il se passera justement que le nouvel ordre sortira de son cadre pour étendre sa conquête à tout l'univers sonore ; les idées sur la musique moderne seront généralisées à toute les musiques. Ports de voix et rubato seront proscrits partout. Alors que les traités anciens louent leur subtilité, leur variété, on prétendra désormais, et sans vergogne, pour n'importe quelle œuvre, que « ce n'est pas le style », donnant à ce mot le nouveau sens d'abstinence, de privation. « Avoir du style » ne voulant plus dire s'exprimer complètement à travers les spécificités d'une œuvre mais s'empêcher d'y être soi-même et d'y avoir du plaisir. Et quand les compositeurs modernes exceptionnellement préciseront un ralenti, un glissando, on trouvera encore plus méritoire de s'en abstenir. Laloy il est vrai, incite à ce rigorisme, plus que les interprètes quand occasionnellement ils sont aussi les compositeurs et s'appellent Debussy, Ravel ou Stravinsky, puisque nous possédons des témoignages de leur interprétation de leurs propres œuvres. A la différence de ce que paraît bien affirmer Laloy, les compositeurs eux-mêmes ne voulaient pas vraiment que les mouvements de ralenti ou d'accélééré disparaissent totalement, il suffit de lire leur partitions, mais au lieu de laisser leur évidence à l'appréciation de l'interprète, ils désiraient les maîtriser et les indiquer minutieusement, ce qui revint à en réduire la souplesse et la richesse.

Il ne faudra pas s'étonner qu'une réduction de l'élasticité temporelle conduise à une réduction de la plage dynamique, autrement dit des nuances. Un tempo inébranlable tend à générer une intensité sonore constante. Les piani d'autrefois s'accompagnaient souvent d'une détente de la phrase, de même que les forte venaient s'inscrire dans une intensification du tempo. Quand les compositeurs accorderont le ralenti avec le crescendo, les chanteurs subiront un alourdissement de la phrase, et l'on verra dénoncer une écriture lourde et antivocale. Bien entendu on ne peut nier l'apport expressif d'un tel traitement, mais pas sans considérer la performance athlétique demandée, et la juste appréciation des limites à ne pas dépasser.

La défiance du compositeur d'abord, mais bientôt de tout le milieu musical pour l'interprète, apparente dans la restriction apportée à l'une de ses prérogatives (celle de contrôler, selon le lieu acoustique et les circonstances, la fluctuation du tempo), est bien caractéristique de la période moderne. Avec la naissance de l'enregistrement flottera progressivement le fantôme de l'interprétation ultime, « de référence », celle qui se flatte de n'avoir d'autre fonction qu'une lecture objective de la partition, sans rien ajouter ni enlever ; un travail où l'interprète se fait hara-kiri, occupant la place minimum d'un strapontin, pour croit-il, exalter le créateur de l'œuvre exécutée. On sait que cette vision n'était pas celle de la plupart des compositeurs auparavant ; de Verdi qui pourtant était préoccupé de ne pas laisser trop de libertés aux chanteurs, comme de Massenet ou de Puccini.

Au XXI^e siècle, nous n'avons pas encore pu nous libérer d'un carcan qui appauvrit trop d'interprétations, et la musique contemporaine pâtit d'une restitution solfégique dissuasive. Celui qui écoute aujourd'hui les enregistrements que les plus grandes gloires du passé ont gravé au début du XX^e siècle, sera frappé, déstabilisé par leur liberté. Sa première réaction sera le plus souvent de s'en moquer pour cacher sa gêne, sans s'apercevoir qu'il dévoile ainsi son inculture, son incompetence et son esprit borné. Il prend pour référence aveuglément ce que l'on fait aujourd'hui, pour ce qui doit se faire obligatoirement, et croit en plus, que l'on fera toujours de même, ignorant que nos interprétations se démoderont elles-aussi pour ceux qui les écouteront dans le même état d'esprit. Tourner en dérision ; rien n'est plus facile. Stravinsky (*Chroniques de ma vie*) cite Rimsky-Korsakov sur Debussy : « Mieux vaut ne pas l'écouter, on risque de s'y habituer et on finirait par l'aimer ». Qui ne connaît le célèbre « On se barbe aux récitatifs et on se tanne aux airs » (Tannhäuser) ? Tous ces bons mots, pour avoir

voulu être spirituels, et qui les ont parfois, n'en révèlent pas moins la bêtise de leurs auteurs. Tous ces gens qui ont cru esquisser le ridicule, s'y sont précipités... pour l'éternité.

L'écoute des œuvres modernes est déroutante, mais pas plus que celle des interprétations anciennes. Les premières sont reçues de nos jours, le plus souvent religieusement, chacun, inhibé par les erreurs dont l'Histoire lui a rapporté les faits, craignant de mal réagir, tandis qu'il se coupe inconsidérément pour juger une vieille interprétation, ne croyant pas devoir attentivement la réécouter avant de formuler un avis. Une interprétation ancienne dérange-t-elle nos habitudes (celles-ci tellement incontestables et bien fondées !), paraît-elle incompréhensible, indéchiffrable ? C'est qu'elle est mauvaise, due à de pauvres imaginations que le présent doit justement réprover. Une œuvre nouvelle dérange-t-elle ? C'est qu'on a du mal à l'appréhender parce qu'elle est en avance sur son temps. On veut bien accepter d'être en tort ou du moins en retard pour le présent, ou le futur qui se profile, mais aucunement quand il s'agit d'un passé, même proche. L'art est en progrès croit-on au plus profond de soi. En s'éloignant de la seconde actuelle vers les profondeurs du temps révolu, on pense régresser vers moins de technique et moins de génie. Tout ce qui semblait difficile autrefois vient aisément à n'importe quel écolier (!). Cette pensée réconfortante se heurte pourtant à une autre réalité. Elle impliquerait que Xénakis ou John Adams surpassent Bach ou Mozart. Mais qui voudrait l'admettre aujourd'hui, parmi ceux-là même qui pensent l'art en amélioration ? Bien sûr on dira que l'interprétation se démode alors que l'œuvre reste hors des atteintes du temps (nous verrons tout de suite après ce qu'en pense Laloy), mais si c'était le cas, la peinture qui réalise à la fois l'œuvre et son interprétation devrait alors vieillir irrémédiablement, à moins qu'un assistant ne vienne rénover l'œuvre de Vélasquez ou de Rembrandt pour la mettre au goût du jour de chaque génération (!)...

On croit prononcer une sentence d'une profondeur incontestable quand on laisse tomber comme pris par le vertige du temps : « on ne peut plus chanter comme ça ». Mais il faut s'attendre à ce que fuse un jour la réponse « mais on ne peut plus composer comme cela non plus » car la plupart des enregistrements du passé comportent des œuvres contemporaines. Saint-Saëns, Massenet, Debussy, Ravel, Stravinsky, Verdi, Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Richard Strauss etc... sont vivants lorsque les chanteurs enregistrent leur musique. Wagner lui-même a été gravé par des chanteurs l'ayant connu, ayant travaillé avec lui. On apprend, sûr de soi, que de grandes œuvres du passé ont choqué à leur création leurs auditeurs, mais quand un phénomène identique se produit sur nous, justement par l'interprétation d'artistes

anciens, mais contemporains de l'œuvre, nous ne l'acceptons plus ! Nous pensions ne pas être aussi bêtes que nos ancêtres ! Voire !...

Le premier travail d'un amateur d'art est d'essayer de saisir la particularité d'un artiste et d'appréhender comment elle suggère une interprétation en harmonie avec son esprit. Il sera conduit alors à comprendre et apprécier ce qui donne à chaque époque sa couleur particulière, mais il lui faudra un plus long processus de maturation qu'il ne croit, et qui l'avertira que son but est proche pour qu'il ne s'offusque plus d'Adelina Patti dans « Ah non credea » (*La Sonnambula*), de John Mc Cormack dans « Il mio tesoro » (*Don Giovanni*), de Mattia Battistini dans « Ah non avea più lagrime » (*Maria di Rudenz*), « Finch'han dal vino » (*Don Giovanni*), « O tu bell'astro » (Tannhauser) « Eri tu » (*Un Ballo in Maschera*), d'Edouard de Reszké dans « Infelice » (*Ernani*), d'Amelita Galli-Curci dans « Una voce poco fa » (*Il Barbiere di Siviglia*), pour ne citer que ceux-là, car on pourrait ajouter encore toute une suite de noms où figurerait notamment pour les français : Germaine Lubin, Paul Franz, André Pernet, Pol Plançon... et l'une des sopranos les plus admirée par Debussy : Ninon Vallin. On ne devrait pas avoir à dresser une telle liste, et pourtant actuellement, rares sont les mélomanes qui ont véritablement écouté ces titres, encore plus rares sont les musiciens professionnels à connaître ces artistes et à leur avoir accordé un peu de leur temps, alors qu'ils devraient constituer le socle de leur culture musicale. Un peintre peut-il ignorer Michel-Ange ou, pour citer des génies dans la période qui nous concerne : Braque, Vuillard, Kandinsky ? Un écrivain pourrait-il prétendre être informé dans son domaine sans avoir lu Proust ou Mallarmé ? Certains répondront craindre les influences. Les faibles sont écrasés par la puissance de leurs prédécesseurs mais les forts s'en nourrissent. N'avoir pas de mémoire conduit à répéter les mêmes erreurs, à s'engager dans les fausses pistes. Ce sont des évidences, des lapalissades. En d'autres termes, si le musicien actuel était plus cultivé, il ne prendrait pas pour argent comptant et ne propagerait pas des rumeurs déjà dénoncées depuis longtemps. En ne croyant pas révolutionnaires des poncifs académiques, il ne perdrait pas son temps et son talent à répéter inlassablement des sottises que l'histoire de l'art dément. En se familiarisant avec des artistes ancestraux, il pourrait goûter l'un des prodiges que l'art lui offre ; remonter le temps. Alors il pourra sans entraves admirer tous les grands artistes comme des contemporains. S'il écoute Caruso et Gigli, il essaiera de comprendre pourquoi Puccini les a aimé, au lieu de trouver valorisant de marquer son dédain. Faut-il détailler l'absurde vanité de montrer une exigence personnelle supérieure à celle du compositeur ? Il ne s'agit évidemment

pas de copier servilement ce qui a été fait ni de se lamenter, impuissants, sur la disparition de grands artistes, (on en est encore loin), mais comme on admire bien les génies du passé dans les autres arts, de les aimer, d'essayer de les comprendre et d'en tirer un enseignement qui nous profite. Surtout ne pas les traiter avec cette désinvolture stupide qui révèle à coup sûr l'esprit limité qui veut se montrer supérieur. On oublie que du vivant même d'un compositeur, deux interprètes différents l'interprétaient différemment, l'un et l'autre « dans le style ». Evidemment cela ne va pas dans le sens de « l'interprétation de référence ». Aujourd'hui il faut à l'interprète qui veut être intègre, faire des efforts sur lui-même, efforts, accepter de ne pas être infailible, engager son goût, ses croyances artistiques, et trouver la juste voie héritière des grands interprètes du passé...

Pour en revenir à Laloy, en lisant ses préceptes, on pourra méditer sur le fait que la musique antérieure au XXe siècle exécutée sans « libertés », sans rubato, sans élasticité rythmique, ressemble à du Jazz privé de « swing », qu'il sera facile de critiquer par exemple Bellini quand on ne comprend pas la riche complexité qu'exige son art consommé de relancer le "suspens" de son exécution. D'autre part, on devrait s'interroger sur le fait que l'art d'avant-garde se justifie toujours par une volonté de libération des conventions figées emprisonnant la création, mais qu'il se révèle parfois plus contraignant, plus réducteur que celui qu'il voulait remplacer. Après sa profession de foi, on comprend bien que pour Laloy, Puccini doit être rangé dans les romantiques attardés, d'autant qu'il ne prise guère l'opéra italien en général :

Une sorte d'harmonie a pour objet unique de fixer la tonalité : elle règne au XVIIe, au XVIIIe siècle, et encore au XIXe siècle dans l'opéra italien ; rien de plus terne et fatigant que ces perpétuels accords de tonique et dominante, lorsque la tonalité ne change guère, ce qui est justement le cas de cet opéra dégénéré.

(Laloy, Claude Debussy. La simplicité en musique, *La Revue Musicale*, 15 février 1904)

Bien entendu l'on ne peut souscrire à de tels propos ; que l'on songe, même sans remonter à Monteverdi, à Rossini ou Verdi... Laloy défendant une toute autre conception de l'opéra ; le drame lyrique, il voit dans une autre esthétique, l'ennemi. L'épanouissement incontestable de l'opéra italien face à l'apparition en France d'un nouveau genre, suscite chez lui une volonté ardente et méritoire de porter secours au plus fragile. Mais dans le même temps où l'on

comprend et pardonne son offensive un peu désordonnée, on se demande s'il ne se prive pas de tout un art fondé sur d'autres lois et qui, avec le temps, ne semblera pas plus ancien, plus démodé, ni plus limité que l'autre. On ne peut même éviter de se demander si parfois il ne dérive pas un trop loin quand il conclut son article par :

...si les accords de Mozart ont perdu de leur fraîcheur, ses thèmes aujourd'hui ne se portent guère mieux, et qu'enfin puisque la musique, comme toute chose, est assujettie au perpétuel changement, mieux vaut encore plaire à son temps que d'écrire une langue que personne n'entend plus. D'autant qu'on a ainsi les plus grandes chances de plaire encore à la postérité : ce sont toujours les œuvres les plus hardiment modernes et les plus fraîches à leur apparition qui sont devenues plus tard les glorieux chefs d'œuvre, à l'ombre desquels se reposeront les générations futures.

(Le drame musical moderne, Claude Debussy, *Le Mercure Musical*, 1^{er} août 1905)

Faut-il comprendre que Mozart ne plaisait pas à son temps parce qu'il n'était pas suffisamment moderne, et que c'est la raison pour laquelle ses accords et ses thèmes ont définitivement perdu leur fraîcheur ? Si plaire à son temps permet de plaire à la postérité, alors la musique n'est pas comme toute chose assujettie au perpétuel changement qui affecterait par exemple ce pauvre Mozart. D'autre part on attendrait d'un critique d'avant-garde averti, une autre réflexion que sa bénédiction dispensée aux musiques les plus aimées d'une époque, car celles-ci risquent aussi d'être les plus banales. Enfin, comment ne pas voir se profiler dans ses lignes imprudentes, le reniement de toute avant-garde que Laloy prétend défendre...

Dans l'article nécrologique, treize ans plus tard, que Laloy consacre à Debussy, on découvre :

C'est aujourd'hui que l'on peut déterminer à quelle race d'artistes il appartient. C'est à la plus pure de toutes, celle qui n'est capable en son art que d'amour, ignorant la haine, le combat, la violence et la laideur. Parmi les musiciens, Josquin des Prés, Palestrina, François Couperin, Haendel, Mozart en furent, et c'est du dernier surtout que Debussy se rapproche, par un égal privilège d'innocence et de clarté : l'un et l'autre ont pouvoir de répandre sur tout ce qu'ils touchent une sérénité limpide, et d'elle-même leur pensée monte vers la paix et la joie

(Laloy, *Ars Nova*, avril 1918)

On notera l'absence de Rameau, comme on s'étonnera du revirement en faveur de Mozart.

A noter qu'après lui avoir écrit d'Angleterre :

Je ne reçois plus le *Mercure Musical*... Est-ce que cette sympathique revue me rendrait responsable du silence de ce pauvre M. Croche, si triste et si désabusé !

(Claude Debussy à Louis Laloy, lundi 28 août 1905)

Debussy s'empresse dès son retour, d'approuver l'article dont nous avons cité des extraits :

A Paris j'ai trouvé un numéro du *Mercure Musical* qui contenait un essai sur *Pelléas*, qu'humblement je trouve remarquable ; il me semble difficile d'aller plus loin dans la compréhension d'une œuvre. J'ai passé à le lire des instants très beaux et très réconfortants, car les gens qui aiment *Pelléas* me faisaient un peu douter de ce que j'avais voulu faire, tant leurs propos étaient rapetissants et niaisement documentaires ; tout de même croyez bien que je n'en oublierai l'amitié de celui qui a écrit ces choses et qui m'est si précieuse déjà par dessus toute écriture.

...

Enfin, à part vous, cher ami, les gens du *Mercure Musical* sont sinistres ; surtout ils sont terriblement informés, je ne vois pas ce que ce pauvre M. Croche viendrait faire parmi tant de hardis spécialistes ? J'ai bien envie de vous apprendre sa mort en ces termes : " M. Croche anti-dilettante, justement écoeuré des mœurs musicales de ce temps s'est éteint doucement dans l'indifférence générale . On est prié de n'envoyer ni fleurs ni couronnes, et surtout de ne faire aucune musique."

Ne m'en veuillez pas... je voudrais que vous réussissiez et j'ai peur que vous ne soyez trop délicat, trop bien élevé pour les gens à revue.

(Claude Debussy à Louis Laloy, Bellevue, le 13 septembre 1905)

Debussy n'ignorait pas que Laloy était le cofondateur du *Mercure Musical* avec Jean Marnold. Bien évidemment il ne parle, on veut le croire, que de ce qui concerne précisément son œuvre, mais en d'autres occasions il saura montrer qu'un mot qui lui déplait, formulé sur un autre compositeur, suscite sa réaction violente. En effet, Debussy n'était pas tendre avec

ses concurrents. Aussi n'hésite-t-il pas à tancer même Laloy dont il est proche, sur le jeune Ravel :

Je reçois le n°2 de la *S. I. M.* et m'étonne d'y lire qu'un homme de votre goût sacrifie délibérément le pur et instinctif chef d'œuvre qu'est *Chambre d'enfants* à l'américanisme voulu des *Histoires Naturelles* de M. Ravel. Malgré l'indéniable habileté de celui-ci, elles ne peuvent être que de la musique "déplacée". Laissez donc cela au valet de chambre Calvocoressi.

(Claude Debussy à Louis Laloy, 22 février 1907)

Quelques jours plus tard il y revient :

Quant à Ravel, je reconnais là votre ingéniosité naturelle... S'il ne me paraît pas absolument qu'il ait trouvé "sa voie", il pourra vous remercier de lui en avoir trouvé une...

Mais entre nous, est-ce que vous croyez sincèrement à la musique "humoristique" ? D'abord ça n'existe pas en soi ; il faudra toujours l'occasion : soit d'un texte, soit d'une situation... Deux accords, les pieds en l'air, ou dans n'importe quelle autre position saugrenue, ne seront pas forcément "humoristiques" et ne pourront le devenir que de façon empirique.

Je suis d'accord avec vous pour reconnaître que Ravel est on ne peut plus doué, mais ce qui m'agace, c'est son attitude de "faiseur de tours" ou mieux, de Fakir charmeur, qui fait pousser des fleurs autour d'une chaise... Malheureusement, un tour, c'est toujours préparé, et ça ne peut étonner qu'une fois !

Maintenant je ne demande pas mieux que l'on m'amuse, ça serait même une très jolie excuse auprès de la musique, que tant de gens tourmentent et ennuient, qu'un art n'ayant le souci que de la faire sourire !

(Claude Debussy à Louis Laloy, vendredi 8 mars 1907)

Laloy avait écrit un article sur la création des *Histoires naturelles* en février 1907 où il parlait, à propos de Ravel, d'un "farfadet moqueur". La suite de sa carrière allait montrer que Ravel allait élargir de beaucoup cette voie humoristique ouverte devant lui, mais du moins Laloy est-il le plus intéressant quand il défend ce qu'il aime, et cet enthousiasme, Debussy ne devrait

pas le réfréner, sa jalousie risquant de le tarir.. A noter que sur la même œuvre, Debussy venait d'écrire peu de temps avant :

Merci pour *Les Histoires Naturelles*... c'est excessivement curieux ! C'est artificiel et chimérique un peu comme la maison d'un sorcier. Mais "Le Cygne" est tout de même de la bien jolie musique.

(Claude Debussy à Jacques Durand, 25 février 1907)

Ravel, lui, ne traita jamais Debussy avec désinvolture ni condescendance. Toute sa vie il a défendu la musique de son aîné. Il déclarait dans une conférence en 1928 :

... l'objectivité et la clarté de dessin montrées par nos plus anciens compositeurs ont fourni un riche héritage à notre incomparable Claude Debussy, le plus extraordinaire génie de l'histoire de la musique française.

...Pour Debussy, le musicien et l'homme, j'ai eu une profonde admiration, mais, par nature, je suis différent de lui.

(Ravel / Roland-Manuel, *La Musique contemporaine, Esquisse autobiographique*,)

La dernière phrase permettant de comprendre que son admiration ne faisait pas de lui un suiveur.

Sur Stravinsky, Debussy tenait un tout autre langage :

Savez-vous que tout près de vous à Clarens, il y a un jeune musicien russe : Igor Stravinsky, qui a le génie instinctif de la couleur et du rythme ? Je suis sûr que lui et sa musique vous plairaient infiniment... Et puis "il ne fait pas le malin". C'est fait en pleine pâte orchestrale, sans intermédiaire, sur un dessin qui ne s'inquiète que de l'aventure de son émotion. Il n'y a ni précautions, ni prétentions. C'est enfantin et sauvage. Pourtant la mise en place en est extrêmement délicate. Si vous avez l'occasion de le connaître, n'hésitez pas.

(Claude Debussy à Robert Godet, 18 décembre 1911)

Il y aurait beaucoup à dire sur ce portrait qui n'est pas si flatteur qu'il en a l'air au premier coup d'œil. L'éloge est particulièrement restreint au fait qu'il s'agit d'un travail simplifié, sans prétentions, dont l'effet repose essentiellement sur des qualités spontanées, enfantines. Debussy ne reconnaît donc pas à Stravinsky la capacité d'élaborer une œuvre raffinée, complexe. Mais le génie "instinctif" de Stravinsky ne l'était pas tant que cela, puisqu'il avait suivi une formation poussée chez Rimsky-Korsakov. On aurait tout autant pu écrire une éducation "académique".

Pour *Le Sacre* Debussy risqua :

C'est de la musique sauvage avec tout le confort moderne !"

(Claude Debussy à André Caplet, 22 mai 1913)

Il est singulier de retrouver encore l'épithète "sauvage" qui servira de nombreuses fois par la suite, tantôt à louer celui qui transgresse les règles, tantôt à le condamner pour son ignorance des usages. Ce sera le cas pour Nijinsky. Ce qui vient de Russie paraît donc bien exotique, alors que les artistes là-bas étaient au courant des recherches de l'ouest, bien que préoccupés de construire un art national. C'est bien cette fausse vision de Stravinsky qui rendra plus tard son évolution imprévue, incompréhensible, et justifiera chez certains le rejet des œuvres néoclassiques à venir.

Quelques années après Debussy enfonce le clou :

J'ai vu récemment Stravinsky... Il dit : mon *Oiseau de feu*, mon *Sacre*, comme un enfant dit : ma toupie, mon cerceau. Et c'est exactement un enfant gâté qui, parfois, met les doigts dans le nez de la musique. C'est aussi un jeune sauvage qui porte des cravates tumultueuses, baise la main des femmes en leur marchant sur les pieds. Vieux, il sera insupportable, c'est-à-dire qu'il ne supportera aucune musique ; mais pour le moment il est inouï. ! Il fait profession d'amitié pour moi, parce que je l'ai aidé à gravir un échelon de cette échelle du haut de laquelle il lance des grenades qui n'explorent pas toutes. Mais, encore une fois, il est inouï. Vous l'avez fort bien vu, et encore mieux démonté son dur mécanisme.

(Claude Debussy à Robert Godet, 4 janvier 1916)

Et "sauvage", toujours ! C'est l'époque de l'Art Nègre... Mais Debussy lui non plus ne supportait guère la musique de nombreux compositeurs, ainsi de Beethoven, Massenet, Fauré. Sur Satie par exemple et par ricochet sur d'Indy (Félicitation ! Un bien beau coup !) :

... votre ami E; Satie vient de terminer une fugue où l'ennui se dissimule derrière les harmonie malveillantes, dans quoi vous reconnaîtrez la marque de cette discipline si particulière à l'établissement cité plus haut . [La Scola Cantorum]

(Claude Debussy à Francisco De Lacerda, samedi 5 septembre 1908)

L'étroitesse de ses goûts ne doit pas nous faire oublier que Debussy défendit Rameau à l'époque où il était considéré ennuyeux, même si l'Opéra de Paris commençait à remonter ses œuvres. Son « Vive Rameau ! A bas Gluck ! » est resté comme un coup de tonnerre inattendu. Debussy aimait aussi Chopin qui était alors considéré d'un sentimentalisme suranné, affecté. On a vu que Laloy fuyait le romantisme. On sait que Debussy joua Chopin pour son prix de conservatoire et qu'il se flattait d'avoir travaillé avec une des élèves du maître polonais. Nul doute qu'elle lui avait appris le rubato. Ajoutons que ce ne fut pas pour lui un pensum de réviser chez Durand l'œuvre de Frédéric Chopin et que celui-ci lui inspira notamment les *Etudes* et les *Préludes*.

Mais Debussy n'attaque pas uniquement les musiciens, par exemple on trouve sur Maurice Denis :

... j'ai été au Salon d'Automne, où des gens que je veux croire sans méchanceté, s'exercent à dégoûter tout le monde, et eux-mêmes, il faut l'espérer, de la peinture. Cependant que monsieur Maurice Denis renouvelle, en rose, la plus mauvaise manière de monsieur Ingres.

(Claude Debussy à Jacques Durand, 17 octobre 1908)

Le Salon d'Automne exposait cette année-là des œuvres de Bonnard, Derain, Friesz, Matisse, Rouault, Vlaminck. Maurice Denis présentait ce qui sera une de ses plus belles œuvres ; *L'Histoire de Psyché*, cinq panneaux peints pour la résidence à Moscou du grand amateur d'art Ivan Morozov. Connaissant mieux les jugements que porte Debussy sur les musiciens et

mêmes les artistes autour de lui, nous sommes désormais aguerris et pourront mieux évaluer la justesse et la portée de ses attaques sur ses différents interprètes. C'est le moment d'aborder ce qu'il convient d'appeler "l'affaire Nijinsky", une affaire qui concerne aussi bien Debussy, Ravel que Stravinsky, puisque nous pourrons avec lui, passer en revue les créations de *Petrouchka* (Stravinsky), du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (Debussy), de *Daphnis et Chloé* (Ravel), de *Jeux* (Debussy) et du *Sacre du printemps* (Stravinsky).

Nijinsky, danseur fétiche des Ballets Russes était l'interprète idéal du ballet romantique dans sa plus large acception ; du *Spectre de la Rose*, mais aussi de *Shéhérazade* ou du *Pavillon d'Armide*. C'est dire qu'on n'attendait pas de lui qu'il devienne le phare de la danse moderne. A tort puisque cette connaissance profonde de ce qui avait été fait, lui permettait d'entrevoir ce qu'on pourrait faire d'autre, ce qui fut son principal souci. Mais sa première chorégraphie devait être à l'origine d'un scandale. *Le Prélude à l'Après-midi d'un faune* version ballet, fut créé le 29 mai 1912 au Châtelet. Près d'un an avant, Nijinsky avait incarné *Petrouchka* sur une chorégraphie de Fokine. Il est intéressant de rapporter les souvenirs qu'avait gardés Stravinsky de ces deux évènements :

Je tiens à rendre ici un hommage ému à l'exécution hors ligne du rôle de *Petrouchka* 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 Karsavina me jura de ne jamais abandonner ce rôle de ballerine qu'elle adorait. Seulement, quel dommage que les mouvements de 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, ils aient été livrés à l'improvisation arbitraire des exécutants. Je le regrette d'autant plus que les danses d'ensemble (des cochers, des nourrices, des déguisés) et celles des solistes doivent être considérés comme les meilleures créations de Fokine.

(Stravinsky *Chroniques de ma vie*)

La page d'après, Stravinsky raconte :

...Diaghilev avait décidé d'employer tous ses efforts pour faire de Nijinsky un chorégraphe. J'ignore s'il croyait sincèrement aux dons chorégraphiques de ce dernier ; ou pensait-il peut-être 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 s'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, *L'Après-midi d'un faune*, 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 trouvé rien de mieux que d'appliquer la musique impressionniste de Debussy. Malgré le peu d'enthousiasme que celui-ci témoigna pour ce projet, Diaghilev arriva tout de même, à force d'insistance, à obtenir son consentement, donné bien entendu, à contrecœur. 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 osé et intime de Nijinsky, qui, croyant sans doute tout permis dans un sujet érotique, voulut corser par là l'effet du spectacle.

Je ne mentionne ce fait que parce qu'il en a été beaucoup parlé [sic] 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 la force 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 Reynaldo Hahn). Ainsi la création du *Sacre*, dont, entre temps j'avais presque terminé la musique, dût être remise à l'année suivante, ce qui me permit de me reposer et de travailler sans hâte à l'orchestration.

(Stravinsky, *Chroniques de ma vie*)

Il est instructif d'avoir de Stravinsky la reconnaissance des cadences infernales que les Ballets Russes imposaient aux danseurs et chorégraphes. Cette conscience aurait dû influencer sur les jugements qu'il portera plus tard... A priori son témoignage paraît fiable malgré l'accumulation de réticences qu'il développe à trouver le moindre intérêt au projet de *L'Après-midi d'un faune*. Ni l'argument, ni la musique, ni la chorégraphie, ni le danseur ne trouvent grâce à ses yeux. Comment peut-il écrire « son talent de danseur dont il raffolait » ? Comme si Diaghilev était le seul à trouver à Nijinsky du talent et qu'il ait décidé contre toute évidence à le pousser sur scène ! Si l'on y regarde de plus près, d'autres éléments sentent la mystification. On croit comprendre que Diaghilev aurait eu l'idée de son ballet avant la musique, or le faune poursuivant des nymphes était précisément le thème d'un poème de Mallarmé paru en 1876, dont il avait existé une version antérieure en 1865. Inspiré par le dernier texte, Debussy avait écrit son *Prélude*, qui avait été créé en concert, dès 1894, avec les félicitations du poète. Celui-ci écrivit au musicien, semble-t-il après la création de l'œuvre, pour le remercier, cette phrase souvent citée :

...Votre illustration de *L'Après-midi d'un Faune* qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse.

Mais juste avant, Debussy l'avait aussi convié à entendre l'œuvre au piano :

Ce que vous me demandez au sujet de l'impression de Mallarmé sur la musique du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* est très loin ans mon souvenir...

J'habitais à cette époque un petit appartement meublé rue de Londres. Le papier qui revêtait les murs représentait, par une singulière fantaisie, le portrait de Monsieur Carnot entouré de petits oiseaux ! On ne peut se figurer ce que la contemplation d'une pareille chose peut amener ? Le besoin de ne jamais être chez soi, entre autres.

Mallarmé vint chez moi, l'air fatidique et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit : "Je ne m'attendais pas à quelques chose de pareil ! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur."

Et voici les vers qu'inscrivit Mallarmé sur un exemplaire de *L'Après-midi d'un faune* qu'il m'envoya après la première exécution.

Sylvain d'haleine première

Si ta flûte a réussi,

Ouïs toute la lumière

Qu'y soufflera Debussy.

C'est, pour qui veut bien, un document de première ordre !

En tout cas, c'est ce que j'ai de mieux comme souvenir de cette époque, où l'on ne m'agaçait pas encore avec le "debussysme".

(Claude Debussy à Georges Jean-Aubry, 25 mars 1910)

Si Nijinsky ne connaissait pas suffisamment le français pour comprendre et apprécier Mallarmé, on sait que Jean Cocteau fit office de traducteur, et l'on peut lui faire confiance d'en avoir pénétré tous les sous-entendus. La part de Bakst jusqu'au travail chorégraphique est plus que douteuse. La légende voulait que lui et Nijinsky s'étant donné rendez-vous au Louvre pour étudier l'antiquité, ne se soient pas trouvés ; que le premier ait vu l'antiquité grecque pendant que l'autre parcourait les salles égyptiennes. Mais ce n'est qu'une plaisante rumeur parce que toutes les attitudes réinventées par Nijinsky évoquent bien la Grèce et non l'Egypte... Il existe par exemple à Athènes un bas relief qui représente un jeu de balle, conçu comme base de statue pour le mur de Thémistocle, dont certaines attitudes évoquent de manières frappantes les poses du *Prélude*. Nijinsky en avait-il vu des photos ? Sans parler des vases Grecs du Louvre ou d'ailleurs... On sait que la culture visuelle de Nijinsky était plus étendue qu'on n'aurait pu croire et qu'il aimait aussi l'art moderne... Mais les rumeurs ont la vie dure, il suffit de souffler dessus pour qu'elles renaissent de leurs cendres...

L'allusion à la musique "impressionniste" n'est pas flatteuse sous la plume de Stravinsky. On peut le vérifier quand il écrit plus tard à propos du ballet *Parade* écrit par Satie et créé par Les Ballet Russes en 1917 sur les décors et costumes de Picasso :

Bien que j'eusse déjà joué la musique au piano, vu les photos du décor et des costumes et que le scénario me fût connu en détail, le spectacle me fit une impression de fraîcheur et de réelle originalité. *Parade* me confirma à nouveau dans ma conviction sur le mérite de Satie et le rôle qu'il a joué dans la musique française en opposant au vague de l'impressionnisme dépérissant, un langage ferme, net et dépouillé de tout agrément imagé.

(Stravinsky, *Chroniques de ma vie*)

Cela semble une gifle à Debussy qui, on l'a vu, ne goûtait pas la tendance académique chez Satie, et un moyen de justifier sa propre évolution, car Stravinsky prêche ici pour sa paroisse... Il est vrai qu'au moment de cette autobiographie (1935), Stravinsky savait que Debussy avait tenu sur lui des propos moins agréables que ceux qu'il avait directement reçus de lui. Bien qu'il ait témoigné ailleurs sa déception, s'avouant "déconcerté", se demandant s'il devait attribuer à une "duplicité" ce revers inattendu, dans son autobiographie, il ne fait aucune allusion à cet incident, et ne semble pas vouloir chercher à se venger... à moins qu'il n'ait beaucoup d'habileté.

L'impressionnisme en peinture avait été une esthétique d'avant-garde, mais au tournant du siècle, bien que les plus célèbres *Nymphéas* de Monet n'aient pas encore vu le jour, elle n'avait plus d'originalité, pourtant Debussy ne pouvait réfuter cette communauté d'esprit avec des titres d'œuvres comme "*Les parfums de la nuit*" (*Ibéria*), *Nuages* et même *La Mer* et de nombreuses idées ou anecdotes comme celle qui l'opposa lors de la création des *Nocturnes*, au chef d'orchestre Chevillard à qui il demandait de faire jouer l'orchestre "plus flou",... ce qui n'est pas tellement inattendu pour *Nuages*. Chevillard affirme ne pas comprendre si cela signifie "plus vite" ou "plus lent"... Debussy tiendra toujours Chevillard pour un âne. On peut relier cet épisode à la découverte antérieure par Debussy du fondu orchestral obtenu par Wagner à Bayreuth. Mais la "dernière nouvelle tendance" de l'art moderne sera la netteté cristalline, contre la lourdeur pâteuse de l'art allemand que Laloy entre autres raillera. Le flou, le vaporeux, si répandus dans l'art de la fin du XIX^{ème}, se voient aussi déclassés, ce qui place Debussy dans une situation inconfortable, ambiguë, puisqu'il se voit honoré par ceux qui défendent une esthétique différente de lui. Ils ont besoin de lui comme père fondateur, mais lui ne peut être sûr ni de leur admiration ni de leur affection. Debussy aimait trop la légèreté, le cursif que lui procurait une esthétique de la suggestion. Cela le rapprochait de Chopin le dangereux romantique, crédité avec plus ou moins de bienveillance d'un tel esprit. Rien de laborieux, de terre à terre ou de racoleur ne pouvait contenter une telle esthétique, pour laquelle définitivement la grandeur ne se galvaude pas dans la surenchère, et qui risque de trouver « pompier » ou pauvre, la franchise moderne.

Sur l'impressionnisme démodé on peut répondre à Stravinsky que la qualité d'une œuvre ne tient pas au fait qu'elle ait appartenu à l'avant-garde de son temps. La postérité ne pouvant

apprécier sûrement ce qui a paru "moderne" autrefois, sera plus sensible à l'effet immédiat que lui présente l'œuvre, sans s'interroger sur sa date de création. Ce n'est pas le calendrier qui fixe la qualité des compositions artistiques. Découvrir que le morceau déchaînant votre exaltation est plus récent que vous n'auriez cru ne doit pas le faire descendre de son piédestal. Les qualités d'une œuvre sont intrinsèques, on l'oublie trop souvent. C'est à l'intérieur d'elles qu'il faut chercher l'accomplissement artistique. Debussy, après avoir appartenu au mouvement le plus avancé de son temps, se vit rapidement concurrencé par "plus moderne" que lui. Laloy cite lui-même avoir entendu dire sur Ravel :

"Vous verrez qu'il ira plus loin que Debussy",

concluant lui-même :

Comme si la musique était une science dont le progrès serait d'âge en âge marqué par la découverte d'un accord dans le laboratoire où le compositeur, avec le papier rayé pour ses calculs et le piano comme éprouvette, fait ses expériences.

(Laloy, *la musique retrouvée*)

Il est intéressant de voir ce passionné de l'art moderne qu'est Laloy, marquer un tel recul. On peut cependant noter que cette rare capacité de s'élever au dessus du débat lui aura été inspirée par la défense de Debussy. La vie du Modern Style ou Style Guimard, mouvement qui correspond mieux à Debussy que l'Impressionnisme, fut de courte durée, talonné par l'Art Déco, mais il n'est pas interdit de penser que le premier était plus raffiné que le second, qui lui, paraît dans son dépouillement, plus moderne...

Pour en revenir au *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, on s'étonnera entre autres de l'épithète "défraîchi" qu'emploie Stravinsky pour une époque et des œuvres qui déchaînent encore les passions alors que l'"impression de fraîcheur et de réelle originalité" qu'il trouve à *Parade* n'est plus guère partagée aujourd'hui.

On sait que Debussy détesta la chorégraphie de Nijinsky et lui asséna lors d'une répétition :

"Vous êtes laid, allez-vous en !".

C'était assez mal venu quand les nombreuses photos, notamment prises par le baron de Meyer, nous montrent Nijinsky d'une grande beauté dans le costume de Bakst.

Lydia Sokolova écrit :

Nijinsky dans le faune était excitant. Bien que ses mouvements fussent absolument contrôlés, ils étaient virils et puissants, et la manière dont il caressait et portait le voile de la nymphe était si bestiale qu'on s'attendait à le voir remonter en courant sur son rocher en le tenant dans la bouche. Il y avait un moment inoubliable, juste avant qu'il se couche amoureusement sur l'écharpe, alors qu'il s'installait sur un genou, l'autre jambe étendue derrière lui. Soudain il rejetait la tête en arrière, ouvrait la bouche et riait silencieusement. C'était un magnifique moment de théâtre.

(Lidia Sokolova, *Dancing for Diaghilev. The memoirs of Lydia Sokolova*)

Le voici, ce moment obscène qui avait tant choqué la pruderie de son temps et que peu ont l'audace de décrire, de nommer. Puisqu'il ne peut se saisir de la nymphe, le faune se jette sur une écharpe abandonnée, s'enivre de son parfum et se satisfait sur elle. Il se cabre pour l'orgasme et après s'être soulagé, se livre au plus profond sommeil sans le moindre souci des spectateurs qu'il a forcé au voyeurisme. Ce mouvement, qui scandalisa tout un public, n'était pas moins fidèle à l'esprit de Mallarmé. On dira qu'entre l'évocation et la réalisation il peut se trouver un abîme, mais il s'agissait bien ici d'une stylisation, d'une idéalisation qui ne craint pas d'affronter les conventions pour respecter son authenticité. Si nous pensons ne plus être surpris aujourd'hui, parce que nous en aurions vu d'autres, alors, on ne peut reprocher à Nijinsky d'être en avance sur son temps, et le rigorisme d'autrefois ne saurait guider notre jugement d'aujourd'hui. Nous qui aimons tant les artistes maudits ; il nous faut choisir notre camp...

Rodin, lui, fut enthousiasmé. Il s'épanche dans un article :

...Le dernier venu, Nijinsky a pour avantage distinctif la perfection physique, l'harmonie des proportions et l'extraordinaire pouvoir d'assouplir son corps à

l'interprétation des sentiments les plus divers. Le mime douloureux de Petrouchka donne par le saut final du Spectre de la rose, l'illusion de s'envoler dans l'infini, mais aucun rôle n'a montré Nijinsky aussi extraordinaire que sa dernière création de *L'Après-midi d'un faune*.

Plus de saltations, plus de bonds, rien que les attitudes et les gestes d'une animalité à demi conscient ; il s'étend, s'accoude, marche accroupi, se redresse, avance, recule avec des mouvements tantôt lents, tantôt saccadés, nerveux, anguleux ; son regard épie, ses bras se tendent, sa main s'ouvre au large, les doigts l'un contre l'autre serrés, sa tête se détourne avec une convoitise d'une maladresse voulue et qu'on croirait naturelle.

Entre la mimique et la plastique, l'accord est absolu, le corps tout entier signifie ce que veut l'esprit : il a la beauté de la fresque et de la statuaire antique ; il est le modèle idéal d'après lequel on a envie de dessiner, de sculpter.

Vous diriez de Nijinsky une statue lorsqu'au lever de rideau il est allongé tout de son long sur le sol, une jambe repliée, le pipeau aux lèvres ; et rien n'est plus saisissant que son élan lorsque, au dénouement, il s'étend la face contre terre, sur le voile dérobé, qu'il baise et qu'il étreint avec la ferveur d'une volupté passionnée.

Je voudrais que tout artiste qui aime réellement son art, assistât à cette personnification parfaite de l'idéal de beauté de la Grèce ancienne.

(Rodin, *Le Matin*, 30 mai 1912)

Inutile de dire qu'après un tel article, les spectacles suivants firent salle comble.

Malvina Hoffman assistait à la première :

Le lendemain je pressais Rodin de me donner ses impressions des Ballets Russes. Il répondit pensif : "C'était la jeunesse dans toute sa gloire, comme au temps de la Grèce antique, quand on connaissait le pouvoir et la beauté du corps humain, et qu'on la révérait. Quelle grâce, quelle souplesse ! Une soirée dont on se souviendra toute sa vie. Allons, Malvina, c'est une révélation qui doit tous nous inspirer. Ils ont retrouvé

l'âme de la tradition fondée sur le respect et l'amour de la nature. Voilà pourquoi ils peuvent exprimer toutes les émotions de l'âme humaine.

(Malvina Hoffman, *Yesterday is Tomorrow*, 1965)

Malheureusement Rodin ne réalisera jamais la statue de Nijinsky. Le danseur vint poser nu dans son atelier, il fit quelques dessins. Romola Nijinsky, confirmée par Jacques-Emile Blanche et Brassai, raconte que Diaghilev, venu chercher Nijinsky après une séance de pose, le trouva nu, endormi à côté de Rodin plongé lui-aussi dans un profond sommeil et qu'il en conçut tant de jalousie qu'il empêcha Nijinsky de revenir et donc Rodin d'avoir assez de matériel pour ébaucher une statue. Nijinsky avait aussi posé pour Maillol, mais si celui-ci n'inquiétait pas Diaghilev, c'est qu'il disait que cette anatomie ne convenait pas à son style... et qu'elle était faite pour Rodin... Pas de statue donc, ou presque... Il existe quand même une ébauche en plâtre (dont fut tiré un bronze) qui surprend au premier regard, mais qui après la première hésitation séduit et laisse entrevoir l'un des plus audacieux projets de Rodin : Nijinsky le fauve, prêt à bondir...

Le Prélude à l'après-midi d'un faune a pu être remonté récemment, (dansé notamment par Charles Jude) et notre regard moderne le considère unanimement comme un chef d'œuvre. Devant le magnifique et rutilant rideau de Bakst, évolue le faune. Ses mouvements nous paraissent aujourd'hui beaucoup moins angulaires qu'à ceux qui assistèrent à la création, la danse ayant depuis, multiplié les expériences de grande brutalité, mais nous sommes toujours frappés par le rare bondissement de la bête, non préparé, furtif. L'indépendance des mouvements du bassin, des épaules, des bras, des jambes fascine le regard. Ce n'est pas le corps qui conduit le mouvement, c'est le mouvement qui se propage et traverse le corps ; il se libère ainsi, le libère aussi. La danse dite classique ou romantique recréait il est vrai un phénomène semblable et Nijinsky, danseur inspiré, l'avait bien senti, analysé, mais ce qu'il propose est différent. A la place du morcellement qu'on lui a reproché, nous voyons la décomposition-reconstruction du mouvement dans un effet d'optique étrange, presque aquatique. Les « attitudes » sont des « photos » qui s'animant, échappent à l'immobilité. La divinité se montre alternativement dans son éternité sublime et dans son incarnation terrestre animale. Par un glissement imprévisible le temps se solidifie ou se liquéfie, passant par le visqueux si troublant. Le temps du fond des âges "patine" quand il parvient des profondeurs jusqu'à nous, le ralenti se trouvant compensé par un brusque accéléré. Le spectateur assiste à un événement légendaire, tout juste perturbé par les strates de la mémoire, à un rituel ancestral

ponctué de poses magiques... Le dynamisme étonne, comme l'absence de redondance ; Musique et Danse peuvent se dérouler en liberté. Moment unique, joyau inaltérable. Mais il sera toujours ardu pour quiconque de vouloir se mesurer à la créature ressuscitée par Nijinsky ! Décidemment, comment adhérer à la phrase de Stavinsky :

On sait le scandale qu'il produisit et qui ne fut nullement dû à la soi-disant nouveauté du spectacle...

(Stavinsky, *Chroniques de ma vie*)

Ensuite vint *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel. Stravinsky écrit :

C'est, certainement, non seulement une des meilleures œuvres de Ravel, mais aussi une des plus belles productions de la musique française.

(Stravinsky, *Chroniques de ma vie*)

Ravel, lui, vouait une admiration sans borne au *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy.

Maurice Ravel, pâle comme toujours, souriant comme toujours, charmant, moqueur et gavroche comme toujours, fait des mots sur lui. Il passe. On le suit des yeux. Une grande expérience le suit aussi. N'est-ce pas la musique française la plus neuve, la plus puissamment neuve qui passe avec lui, qui s'installe avec lui dans une loge bondée, où se tassent derrière les vénérables cheveux de la mère émue et glorieuse du musicien, Florent Schmitt, Igor Stravinsky, Edouard Benedictus et Maurice Delage...

Le spectacle dure une heure, sans entracte. L'atmosphère de recueillement créée par l'œuvre n'est pas troublée. On ne fume pas entre une fin et un commencement symphoniques. Et l'on acclame le Ballet qui pour la première fois ne s'adresse pas aux sens, aux sentiments, à toutes les choses éphémères et troublantes. C'est le cerveau qui est pris sans toutefois se fatiguer. On se sent ennobli, lorsqu'on s'aperçoit qu'on est ému. Et l'on acclame les ébats de jeunes chiens des guerriers qui s'amuse sur la belle marche épique du tableau rouge sang. La jeune musique française est saluée triomphalement en la personne de Ravel, que l'on demande à la rampe, et qui, à la française, ne vient pas.

C'est un événement qui s'est passé ce soir. On pense à la première de *Pelléas et Mélisande*. Quelqu'un me répète, en sortant, le cliché de cette année : "C'est du grec habillé à la russe..." Quelqu'un répond : "Imbécile !"

(L. H. *Comoedia*, 10 juin 1912)

Il est vrai que l'œuvre est des plus enthousiasmante, majeure, solaire, mais elle nous semble maintenant d'un érotisme affirmé, qui ne semble pas avoir tellement traversé le critique, peut-être parce que la beauté de la musique et sa perfection l'ont transcendé. Laloy lui-même, s'il finira par renoncer à son "farfadet moqueur", présentera Ravel sous un aspect retenu qui correspond bien à son apparence physique mais beaucoup moins à sa musique :

Si pourtant sa musique est toujours expressive, ce n'est pas du tout à la manière de Gluck et de Wagner, ni de Gounod ou Massenet, ni même de Fauré ou Debussy. Le sentiment qui y trouve sa forme accomplie est d'une essence très subtile, où n'entre rien de sensuel, ni même de sentimental. Sans trouble voluptueux, sans besoin d'épanchement, sans élan et sans désir, c'est un sentiment contemplatif et qu'on pourrait dire cartésien, parce que, selon l'ordre assigné par Descartes dans son traité des Passions, c'est l'admiration qui en est le principe. Admiration émue, mais d'attendrissement et non pas de tendresse, devant les jeux et les chagrins de ces amoureux innocents que met en scène le ballet de *Daphnis et Chloé* (1912), et de mélancolie plutôt que de tristesse à l'évocation de la douce *Pavane pour une infante défunte* (1899) ou de la *Valse* (1920) en souvenir d'élégances évanouies.

(Laloy, Maurice Ravel dans *Histoires du théâtre lyrique en France*)

Daphnis et Chloé n'est plus guère joué dans sa version originale, si l'on veut entendre l'œuvre entière on écouterait avec profit l'extraordinaire enregistrement du 21 décembre 1953 laissé par Désiré-Emile Inghelbrecht (1880-1965). La version qui a désormais cours avec le sous-titre *Deuxième Suite* ne comporte que les trois derniers numéros. Il est vrai que toute l'œuvre semble y mener, s'y concentrer, s'y résumer. Un auditeur écoutant aujourd'hui *Daphnis et Chloé* éprouvera un trouble voluptueux, un besoin d'épanchement inassouvi, un élan, un désir irrépressible dont la fin urgente et jaillissante le délivre avec délice. Étrangement tout le contraire de ce que décrit Laloy. Comment est-il possible que le critique écrive ainsi terme à terme exactement le négatif de l'œuvre ? Bien sûr, on comprend toujours sa volonté de

dégager l'art moderne des affres du romantisme. Evidemment l'argument du ballet étant pastoral, aurait dû imposer à la musique de rester étale, mais Ravel lui-même a dû confesser que le thème le limitait, lors de l'éventualité de renouveler l'expérience du ballet la même année :

En principe, l'entreprise d'une nouvelle œuvre m'effare un peu. J'ai à terminer un tas de choses qui sont à peine ébauchées. Mais il se pourrait que d'ici quelques jours, tout cela se trouvât clarifié.

Je pense que le livret de ce ballet n'est pas encore arrêté. Je préférerais, d'après quelques indications, le composer moi-même. Le précédent de *Daphnis et Chloé*, dont le livret fut pour moi une entrave perpétuelle, m'a dégoûté de recommencer une semblable expérience.

(Maurice Ravel à Jacques Rouché [directeur de l'Opéra] 7 octobre 1912)

Quand on compare ce qu'il a créé à ce qui lui avait été demandé, on mesure à quel point Ravel a dû se sentir limité. Le simple pastoral pouvait-il lui suffire ? La nature champêtre est associée dans son imagination à l'Arcadie. Cette contrée merveilleuse réveille immédiatement l'image d'un paradis perdu. L'énigmatique « Et in Arcadia ego » trouble inévitablement le rayonnement du présent par son terrible drame. Le tendre élégiaque, la nostalgie sensuelle qui développent un si puissant lyrisme, s'inquiètent, virent à l'angoisse qui génère son implacable *Bacchanale*. Sous un abord courtois, contrôlé, Ravel cache une inattendue capacité à s'enfiévrer. Cet aspect obsessionnel, d'autres œuvres nous en montrent clairement la force, comme *La Valse* ou même le *Boléro*. Ravel pouvait dire être « par nature » différent de Debussy dont, par exemple le magnifique *Prélude* ne recèle pas d'abîmes aussi profonds. L'énorme puissance d'un germe tout d'abord anodin et plaisant qui enfle et balaie tout sur son passage, Ravel devait bien la connaître et la redouter pour l'exorciser ainsi. *Daphnis et Chloé* s'achève sur une évocation sexuelle pulvérisant son propos, secouant son auditeur. Eros et Thanatos ont présidé à l'élaboration de cette œuvre géniale. Il faut maintenant relire l'adjectif de Laloy « innocent ». Qu'y a-t-il d' « innocent » dans cette composition musicale ? D'autres œuvres de Ravel, par exemple ses deux concertos pour piano, montrent un compositeur qui sait être poignant et ne pas se cantonner dans la demi-teinte.

Le succès éclatant de *Daphnis et Chloé* allait être éclipsé par les scandales suivants. Comme quoi il vaut mieux avoir des détracteurs farouches que des admirateurs fervents pour se faire connaître du grand public. L'art moderne en ce début de XXe siècle apprend que la provocation fait plus de publicité que le succès à la notoriété ; il en abusera par la suite. Qu'importe ce qu'on dit pourvu qu'on parle de vous. Ce n'était pas la philosophie de Ravel...

La chorégraphie de *Daphnis et Chloé* semble avoir été considérée comme moins relevée que celle du *Prélude*, ce qui aurait précipité la rupture de Fokine avec Diaghilev et encouragé ce dernier à confier un nouveau ballet au chorégraphe Nijinsky

Après sa rebuffade, Debussy consentit à écrire *Jeux*, commande des Ballets Russes, et, rebelote, à voir Nijinsky composer une nouvelle chorégraphie pour l'interpréter. Après un retour d'amabilité (dû selon Romola Nijinsky à ce que le compositeur, à défaut d'aimer son travail, se sentait redevable à Nijinsky du succès qu'il lui avait apporté non seulement en France, mais aussi à l'étranger) Debussy fustigea sans regret, sans remord, le danseur vedette :

Je maudis "l'affreuse besogne" qui, tout de même, vous laisse intact au moins pour moi et, j'en suis persuadé pour les autres aussi. Mais je lui pardonne difficilement de m'avoir privé de vous cet été ! Sacristi ! Ce n'est pourtant pas souvent... et quoi qu'en dise Arkel-Leblanc-Maeterlinck : il arrive sûrement des évènements bien inutiles. Permettez-moi de comprendre parmi ces derniers, la représentation de *Jeux*, où le génie pervers de Nijinsky s'est ingénié à de spéciales mathématiques ! Cet homme additionne les triples croches avec ses pieds, fait la preuve avec ses bras, puis subitement frappé d'hémiplégie, il regarde passer la musique d'un œil mauvais. Il paraît que cela s'appelle la "stylisation du geste"... C'est vilain ! C'est même dalcrozien, car je considère Monsieur Dalcroze comme un des pires ennemis de la musique ! Et vous supposez ce que sa méthode peut faire de ravages dans l'âme de ce jeune sauvage qu'est Nijinsky !

(Claude Debussy à Robert Godet, 9 juin 1913)

Et toujours le mot "sauvage" entre la haine et la fascination. Laloy emboîte le pas de façon si serrée qu'on pourrait penser que son article fut dictée par Debussy lui-même :

... cette musique fluide et soutenue, qui noue dans l'espace ses lignes impondérables et pourtant résistantes, exigeait des mouvements comme elle, prolongés, arrondis et liés. M Nijinsky la scande par le menu...

(Laloy, *Grande Revue*, 25 mai 1913)

Toujours ce reproche de scansion qui nous évoque les rythmes jazz, bientôt le Charleston, la musique de Gershwin, le dodécaphonisme, le Broadway Boogie-Woogie de Mondrian à venir... En lisant la suite, on constate que loin de développer un argument Laloy en est réduit à insister rageusement sur ce même point, à pousser jusqu'à la caricature ce qu'il a vu. Certes l'argument d'une unité, d'une communauté d'esprit entre ce que l'on entend et ce que l'on voit se tient, sauf quand le génie vient transfigurer le conflit, quand celui-ci rehausse par contraste, l'autre dimension... La chorégraphie ne convenait pas à la musique ? Mais n'était-ce pas la musique qui ne convenait pas à la chorégraphie ? Nijinsky avait imaginé le sujet avant de le soumettre à Debussy, nul doute qu'avant même d'entendre la musique il avait déjà conçu des gestes et enchaînements. Il déclare d'ailleurs à Emile Deflin :

Comme vous le savez sans doute, c'est en assistant à Deauville, l'an dernier à des matches de tennis, que je fus séduit par certaines formes, par l'harmonie de certains élans et que j'eus l'idée de chercher à les parfaire dans la beauté, à les "symphoniser" si je puis dire.

(*Gil Blas*, 20 mai 1913)

Si la musique de *Jeux* est particulièrement accomplie, envoûtante, et mérite pleinement le titre de chef d'œuvre (on écouterait pour faire pendant à *Daphnis et Chloé*, le merveilleux enregistrement de 1957 gravé par le même et toujours jeune Inghelbrecht), elle prolonge *La Mer* et ne s'embarrasse pas d'évoquer le sujet d'origine, et donc ne présente pas à Nijinsky l'univers qui l'aurait aidé à développer son rêve. Debussy a délibérément ignoré ce qui aurait servi le propos de Nijinsky, de toute évidence le danseur le lui a bien rendu, poursuivant sa propre recherche qui même si elle est en rupture avec l'esthétique de *Jeux*, n'en est pas moins en phase avec son temps. Si le ballet n'est pas parfaitement abouti, n'oublions pas que Debussy n'a pas créé, lui non plus, que des chefs d'œuvres : *Rodrigue et Chimène*, la *Rhapsodie pour saxophone* et *Le Martyre de Saint Sébastien* pour ne citer que ceux là. L'on

sait gré à Debussy de ses réussites, admettant que, pour les obtenir, il lui a fallu prendre des risques. Les triomphes rachètent les échecs, ils en tirent même probablement une expérience pour aller plus loin. Pourquoi ne raisonne t-on pas de même pour Nijinsky, alors qu'il construisait lui-aussi un nouvel univers. Il excellait dans le "legato" si bien accordé à la musique de *Giselle*, des *Sylphides*, il s'y serait toujours fait applaudir à coup sûr, surtout s'il l'avait agrémenté de ces bonds prodigieux qui transportaient les spectateurs dans un monde enchanté, suspendant le temps presque jusqu'à l'éternité, mais il prenait le risque de s'aventurer dans les domaines interdits de la danse où la posture de base même était reconsidérée.

Pawlowski abonde dans ce sens :

Avec plus de certitude que la baguette du sourcier ne révèle une eau vie, l'hostilité du public indique suffisamment la valeur artistique d'une œuvre quelconque. Lorsqu'on le sait, cette sourde hostilité est un encouragement à l'artiste, à condition toutefois qu'on l'ait averti des règles du jeu.

...

L'hostilité du public est, après tout, bien légitime. Lorsqu'une œuvre est nouvelle, lorsqu'elle comporte une création digne de ce nom, elle critique par là même toutes les œuvres précédentes. Elle bouleverse nos habitudes, détruit nos préjugés ; elle est la vivante condamnation de nos admirations actuelles. Comment tout d'abord ne pas lui en vouloir ?

...

Pour Nijinsky, comme il était vraiment difficile de critiquer son talent de danseur, on s'est rattrapé du mieux qu'on a pu sur ses créations..

...

Cette année, les moindres défaillances de sa création *Jeux*, ont été accueillies avec une hostilité qui serait véritablement suffisante pour décourager tous ceux qui ignorent les règles du jeu en matière d'art. Et cela, une fois de plus, s'explique, puisque Nijinsky, avec une candeur d'artiste véritablement touchante, a cru pouvoir faire comprendre immédiatement à la foule ce qui n'est, en somme, que le résultat d'un instinct raffiné à l'excès.

Je n'entends pas, remarquez-le bien, prétendre que *Jeux* soit à l'abri de toute critique. Ce joueur de tennis qui, vêtu de flanelle blanche, sur un décor de prairie verte, s'efforce de styliser les gestes les plus simples de la vie sportive, en compagnie de deux jeunes filles, peut sembler insuffisant pour remplir toute l'action. C'est trop peu de chose pour le public, je l'admets volontiers ; mais, a-t-on réfléchi suffisamment aux conséquences incalculables que pouvait avoir cette création sur l'art contemporain ? Je ne le crois pas. Nijinsky simple danseur de génie, n'a su interpréter que quelques gestes familiers dont la beauté esthétique dut le frapper quelque jour d'été. J'admets volontiers qu'il ne vit pas dans ces gestes autre chose qu'une belle interprétation stylisée d'attitudes familières. Mais je vous le demande, n'est-ce point là justement le but vers lequel doit tendre tout notre art contemporain ?

(*Comoedia*, 17 mai 1913)

Certes, l'argument était mince; mais n'était-ce pas la leçon de l'art moderne que le sujet ne fait pas l'œuvre et qu'elle éclate avec plus d'évidence dans le prétexte. Maurice Denis écrivait dans ces mêmes années qui virent l'apparition de l'art abstrait, cette phrase qui résonna comme le manifeste de l'art moderne :

Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.

(Maurice Denis, *Art et Critique*, 30 août 1890)

D'ailleurs Debussy justifiait le volatil sujet de *Jeux* à la presse, le matin même de sa création. Lui qui n'avait jamais aimé la contrainte de "la scène à faire" s'était en effet senti bien libre. Libre dans le sujet certes, mais pas entièrement à son aise car, Debussy souhaitait qu'on lui soumette des sujets avec "des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps, d'aucun lieu" (comme il le confiait à son professeur Guiraud en 1889, conversation notée par Maurice Emmanuel). C'était bien le contraire de l'argument que les Ballets Russes lui avaient soumis, qui au départ devait même comporter un aéroplane, comme dans les tableaux de Delaunay, et qui faisait référence au tennis dans les vêtements de sport du moment.

Nijinsky lui-même se déclare déçu de n'avoir pu mener à son terme son projet :

Je me sentis trop faible pour continuer à composer le ballet de *Jeux* qui avait pour thème le flirt et qui n'eut pas de succès parce que, pour ce ballet, l'inspiration ne m'était pas venue. Le début n'était pas mauvais, mais on se mit à tant me harceler que je n'arrivai pas à l'achever convenablement. L'argument comporte la présence de trois jeunes gens se poursuivant l'un l'autre de leur amour. Je n'ai commencé à comprendre la vie que lorsque j'eus atteint l'âge de vingt-deux ans. Les éléments de ce ballet, c'est encore moi seul qui les ai réunis. Debussy, le compositeur bien connu, insista pour que le développement fut mis sur le papier. Je réclamais l'aide de Diaghilev qui le rédigea en compagnie de Bakst. Mais ce fut moi qui fournis les idées.

Diaghilev qui aime les louanges, raconte volontiers que ce ballet est son œuvre : il voulait en avoir la gloire. Qu'il s'attribue le mérite d'avoir composé le *Faune* et *Jeux*, cela m'est bien égal, car c'est sous l'influence de ma "vie" avec Diaghilev que j'ai créé ces deux ballets. Le *Faune* c'est moi, tandis que *Jeux* représente la vie dont rêvait Diaghilev. Il aurait voulu avoir deux garçons pour amoureux, faire l'amour avec eux et, qu'à leur tour ils le fissent avec lui. Dans le ballet ce sont deux jeunes filles qui remplacent les garçons tandis que le rôle de Diaghilev est tenu par un jeune homme. L'amour entre trois hommes ne pouvant être représenté sur scène, il avait fallu changer les personnages. J'aurais voulu faire sentir à tout le dégoût que j'éprouvais à l'idée d'un amour contre nature, mais je n'ai pas su donner de conclusion à ce ballet. Debussy n'en aimait pas le sujet lui non plus, mais il avait été payé dix mille francs-or pour faire la musique, et il lui fallut le terminer...

(Vaslav Nijinsky, *Journal*)

Ce texte évidemment se prête à de nombreuses interprétations, notamment à cause de la traduction. Il n'y a pas lieu de douter que Nijinsky ait eu l'idée première et qu'il en ait demandé la rédaction à Diaghilev et Bakst, mais la plupart du temps on raconte que Debussy n'aurait eu qu'une sorte de torchon griffonné par Nijinsky sur une nappe en papier, ce qui permet de suggérer le manque de sérieux de l'entreprise auquel Debussy avait dû céder, avec pour suite logique, la chute, le four. Stravinsky se rappelait avoir assisté à la première, avoir aimé la musique, mais n'avait aucun souvenir de la chorégraphie

En vérité, le jour lointain, il faut espérer que ce sera le plus tard possible, où je ne susciterai plus de querelles, je me le reprocherai amèrement. Dans ces œuvres dernières, dominera nécessairement la détestable hypocrisie qui m'aura permis de contenter tous les hommes.

avait dit Debussy, aussi ne pouvait-il pas totalement regretter un scandale qui d'ailleurs fut éclipsé aussitôt par celui du *Sacre*... Rappelons que Nijinsky en fut le chorégraphe mais ne dansa pas ce ballet. Stravinsky ne l'épargne pas :

Le pauvre garçon ne savait ni lire la musique, ni jouer d'aucun instrument.

(Stravinsky, *Chroniques de ma vie*)

Mais Stravinsky ment. Pendant ses études à St Pétersbourg, Nijinsky jouait du piano, de la clarinette, de la flûte et de l'accordéon, il était réputé pour une mémoire et une oreille musicale exceptionnelles. Par ailleurs il existe un document très connu, une photo, qui montre Nijinsky jouer du piano à quatre mains, le regard dans la partition. La position des mains dévoile une excellente technique ; la main gauche passe la droite avec une détente « chopinienne » ; A ses côtés, Ravel sourit, visiblement très satisfait. Il joue, la partie basse, traditionnellement la plus facile.

Au travers de cette mystification Stravinsky croit pouvoir attaquer sans risque, lui qui avoue détester ces interprètes qui s'imaginent participer à l'œuvre quand ils la jouent, y mêler de leur personnalité, avoir une part dans son succès, alors qu'à ses yeux ils ne sont que de pauvres exécutants qui doivent rester humblement soumis à la partition et au compositeur. La gloire qu'ils tirent de leur art irrite Stravinsky, comme s'ils le volaient de son dû, le déposaient du meilleur de sa gloire. D'autres auraient su gré aux interprètes de s'investir pour la diffusion de leur œuvre, ils seraient touchés par l'amour qu'elle leur a suscité, par le travail qu'elle leur a imposé. Ils sauraient que pour donner vie aux notes de la portée, il faut leur donner de soi... Question de générosité.

L'acharnement sur Nijinsky n'est pas raisonnable... Stravinsky lui reprochait-il le scandale du *Sacre* ; là encore, non pas qu'il y ait eu scandale mais qu'on ait trop parlé de la chorégraphie, pas assez de la musique ? On s'explique mal qu'avec cette haine il ait pu prendre en photo ce

joli portrait du danseur qui se contemple songeur dans un miroir évoquant Whistler. Mais Stravinsky se livre malgré lui en pâture au lecteur quand il voudrait déconsidérer Nijinsky. Ses accusations trahissent ses propres lacunes ; si même cela avait été le cas, ne pas savoir le solfège ne signifie pas être arithmique et Nijinsky avait bien réussi à danser jusque là. On pourrait au contraire considérer qu'un artiste limité par son éducation, atteignant un tel degré d'accomplissement doit être doublement génial. Donc, dans un domaine qui n'est pas le sien Stravinsky se montre académique. Pour lui il faut obligatoirement passer par un certain type d'éducation pour avoir le droit d'exercer un art. On peut être révolutionnaire ici et rétrograde ailleurs. Stravinsky s'impatiente aussi du temps qu'il faut à Nijinsky pour travailler, des répétitions qu'il exige. Déjà, plus haut, dans ses souvenirs de *L'Après-midi d'un faune* il avait annoncé pareil agacement, dévoilant un profond mépris pour la danse. Faut-il rappeler que Debussy n'a pas composé "rapidement" *Pelléas* ?

Debussy et Stravinsky, tous deux, semblent avoir souhaité endosser seuls la modernité et l'impact de leur œuvre, et avoir voulu une chorégraphie "classique" sur leur musique révolutionnaire. On trouvait ainsi à l'époque normal d'entourer des œuvres cubistes avec des cadres copiant le XVIIème Hollandais. La danse ne serait qu'un élément décoratif et superficiel, accessoire et plus encore, superflu, une sorte de fond neutre sur lequel une musique doit ressortir. Le chorégraphe "réalise" ce qu'on lui donne. Il n'a pas à inventer il lui "suffit" de donner à voir ce qu'on entend. Debussy comme Stravinsky n'admettent pas dans la danse, la recherche, le temps qu'il faut pour construire un nouveau langage visuel, ni même que celui-ci puisse, par moment, s'interposer entre le spectateur et la musique, se faire remarquer, s'imposer c'est-à-dire aussi détourner l'attention de la musique et contribuer à son effet. Une telle attitude revient à dénier à la danse la qualité d'art à part entière. Ces considérations expliqueraient pourquoi Nijinsky partageait à ce point l'opinion du public et des critiques : les "auditifs" le vouant aux gémonies, les "visuels" s'extasiant sur son pouvoir créatif. Encore n'était-il pas obligatoire de négliger la musique pour apprécier son génie et ses admirateurs peuvent goûter l'un et l'autre. Bien entendu il exista d'autres catégories comme celle qui ne s'intéressait ni à la beauté plastique, ni à l'invention chorégraphique, ni à l'accord qu'elle entretient avec une architecture sonore, ni à aucune question esthétique périphérique ; celle des moralistes qui le condamnèrent pour son obscénité (Calmette au *Figaro*).

Tout ce qu'on a écrit sur la bataille du *Sacre du Printemps* reste inférieur à la réalité. Ce fut comme si la salle avait été secouée par un tremblement de terre. Elle semblait vaciller dans le tumulte. Des hurlements, des injures, des hululements, des sifflets soutenus, qui dominaient la musique, et puis des gifles, voire des coups. Les mots semblent bénins lorsqu'on évoque une telle soirée. Le calme reparaisait un peu, quand on donnait soudain la lumière dans la salle. Je m'amusais beaucoup de voir certaines loges, vindicatives et tonitruantes dans l'obscurité, s'apaiser aussitôt dans la clarté. Je ne cacherai pas que notre calme rivière était devenue un torrent tumultueux. Chacun y alla de son mot "historique" : "Taisez-vous, garces du XVIe ! ta gueule ! un docteur ! C'est la première fois depuis soixante ans qu'on ose se moquer de moi !" on voyait entre autres : Maurice Delage, rouge grenat d'indignation ; Maurice Ravel, combatif comme un petit coq furieux ; Léon-Paul Fargue, vociférant des épithètes vengeresses vers les loges sifflantes. Je me demande comment cette œuvre si difficile pour 1913 a pu être jouée, dansée jusqu'au bout dans un tel vacarme. On a tout raconté à ce sujet : les danseurs n'entendant plus la musique, Nijinsky très pâle, criant les temps des coulisses, Diaghilev tonnait des ordres de sa loge. Seul Pierre Monteux, à la tête de l'orchestre, restait impassible, et blindé comme un crocodile.

Le spectacle était pourtant d'une beauté surprenante.

(Valentine Gross, plus connue sous le nom Valentine Hugo, extrait de *Hommage à Nijinsky*, émission de radio du 9 juillet 1951)

Stravinsky pour sa part note :

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. Diaghilev, dans l'intention de faire cesser ce tapage, donnait aux électriciens l'ordre tantôt d'allumer, tantôt d'éteindre les lumières 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.

(Stravinsky, *Chroniques de ma vie*)

On relèvera la pique pour les danseurs qui ne comptent pas comme les musiciens... Stravinsky, sévère avec Nijinsky chorégraphe, le fut aussi avec Massine, qui composa près de sept ans plus tard une autre chorégraphie ; étonnamment ses reproches seront similaires à ceux qu'il nourrissait contre Nijinsky :

L'absence de Nijinsky, interné depuis quelques années, et l'impossibilité de se ressouvenir de sa chorégraphie étrangement surchargée, compliquée et confuse, nous donnèrent l'idée d'en faire une toute nouvelle et plus viable dont l'exécution fut confiée à Léonide Massine.

...

... la composition de Massine avait pas endroits quelque chose de forcé et d'artificiel. Cela arrive souvent aux chorégraphes à cause de leur procédé favori qui consiste à fragmenter un épisode rythmique de la musique, à travailler séparément chacun de ces fragments et, ensuite à les coller ensemble. A cause de ce morcellement, la ligne chorégraphique qui devrait correspondre à celle de la musique, n'est presque jamais obtenue.

(Stravinsky, *Chroniques de ma vie*)

Mais Laloy, développe un avis opposé, favorable à Massine, justement parce que lui-aussi est un détracteur de Nijinsky :

M. Massine n'a écouté que la musique. C'est pourquoi sa chorégraphie n'a rien d'épisodique et n'a recours à aucun accessoire. Où se passe l'action ? Peu importe.

...

Je ne crois pas que même dans le *chant du rossignol*, M. Massine eût montré une invention aussi libre ni aussi harmonieuse. C'est là, pour ce jeune maître de ballet un nouveau succès, et pour l'art chorégraphique un précieux exemple.

(Laloy, *Comoedia*, 16 décembre 1920)

Pour en revenir à la création du *Sacre*, dans la chorégraphie de Nijinsky, les opinions furent parfois étonnamment mesurées :

Si surpris que l'on puisse être par sa nouvelle réalisation, si irritante qu'elle soit par instants, on ne peut nier qu'elle dégage une impression de vigueur, de lourdeur volontaire, de ténacité, qui confine parfois à la grandeur. Origine d'un art nouveau – point encore maître de sa forme, ou erreur d'un cerveau trop curieux, trop préoccupé de recherches – la chorégraphie du *Sacre du printemps* est en tout cas une œuvre. Cette stylisation opiniâtre de tous les gestes, cette symbolisation par l'attitude des moindres pensées énoncées de cerveaux barbares, cette schématisation des premières conquêtes de l'homme sur la forme, rendues avec une frénésie sans pareille ont surpris quelque peu un public mis brutalement en présence d'un art particulièrement insolite. Mais peut-être convient-il d'en parler avec prudence. Combien de productions jadis honnies passent aujourd'hui pour des chefs d'œuvres.

(Louis Schneider, *Comoedia*, 31 mai 1913)

Aujourd'hui la postérité a tranché. Nijinsky le dionysiaque appartient au panthéon de la danse et l'on s'étonne du manque de discernement de ceux qui n'ont pas su le prévoir.

La grande nouveauté du *Sacre du printemps*, c'est le renoncement à la "sauce". Voici une œuvre absolument pure? Aigre et dure, si vous voulez, mais dont aucun jus ne ternit l'éclat, dont aucune cuisine n'arrange ni ne salit les contours. Ce n'est pas une œuvre d'art avec tous les petits tripotages habituels. Rien d'estompé, rien de dissimulé par les ombres ; point de voiles ni d'adoucissements poétiques ; aucune trace d'atmosphère. L'œuvre est entière et brute, les morceaux en restent tout crus ; ils nous sont livrés sans rien qui prépare la digestion, tout est franc, intact, limpide et grossier. *Le Sacre du printemps* est le premier chef d'œuvre que nous puissions opposer à ceux de l'impressionnisme.

...

C'est un morceau du globe primitif, qui s'est conservé sans vieillir et qui continue à respirer mystérieusement sous nos yeux, avec ses habitants et sa flore. C'est une épave

du passé, toute grouillante, toute rongée d'une vie familière et monstrueuse. C'est une pierre pleine de trous, d'où sortent des bêtes inconnues, occupées à des travaux indéchiffrables et depuis longtemps dépassés.

(Jacques Rivière, *La Nouvelle Revue Française*, novembre 1913)

Cette œuvre devait sonner le glas du "debussysme" Nous sommes à l'aube de la guerre de 14 et Debussy malade saura pourtant s'éloigner un peu de son style évanescent pour composer encore des chefs d'œuvre. Tout d'abord les trois mélodies sur des poèmes de Mallarmé, pour lesquelles il arriva un phénomène étrange. Ravel avait choisi dans le même temps de mettre en musique, lui aussi, trois poèmes de Mallarmé dont deux étaient en commun : *Soupir* et *Placet futile*. Debussy s'en alarma tout d'abord. Enfin, Debussy composa trois sonates sur un projet de six : la sonate pour violoncelle et piano, la sonate pour flûte alto et harpe, la sonate pour violon et piano. Trois chefs d'œuvre de plus. Les debussystes purs et durs lui reprocheront une ombre de néoclassicisme ; eux qui sont désormais soucieux de prendre le bon train de l'avant-garde s'inquiètent d'un langage qui ne va pas dans le sens du futur, car pour eux l'art progresse en ligne droite. Qui les écoute aujourd'hui ne trouve rien à redire sur la réutilisation de la forme sonate par un compositeur moderne. Quant à la tendance néoclassique qui n'en est encore qu'à ses débuts, elle sera tellement forte entre les deux guerres qu'on ne peut l'expédier négligemment. Cocteau, on le sait, en sera l'un des figures significatives. Mais il faut le reconnaître, Debussy ne se montre donc pas ici à la traîne et campé sur sa première avant-garde "nébuleuse", mais au contraire anticipant ce qui va suivre. Le mouvement néoclassique dénigré encore de nos jours, naît en réaction contre l'arrogance et la dictature d'une certaine avant-garde irresponsable et destructrice. Bien évidemment il génèrera des réussites comme des échecs...

Après avoir parcouru les créations de ballets, il faut revenir en arrière pour aborder la première des œuvres dédiées à l'opéra et probablement la plus importante quant aux remous qu'elle engendra : *Pelléas et Mélisande*. Stravinsky ne composera le *Rake's Progress* qu'en 1951. Il dépasse donc les limites de ce texte, en revanche, nous verrons un peu de ce que *L'Heure Espagnole* (1907) suscita.

Debussy était le 17 mai 1893 au Théâtre des Bouffes-Parisiens pour assister à une représentation de *Pelléas et Mélisande*, la pièce de Maeterlinck, en compagnie de Mallarmé,

au septième rang de l'orchestre. Un de ses amis, Camille Mauclair avait signé les décors. Lugné-Poe, le metteur en scène, y tenait le rôle de Golaud. On le dit rarement, préférant insister sur la découverte que fit Debussy de la pièce par la lecture, comme si l'on craignait d'entendre qu'il ait pu être influencé par la déclamation des comédiens dont la mélodie devait inévitablement être rapidement démodée, mais dont l'emphase pouvait inspirer la mélodie...

Quand il fallut réunir la distribution pour la création du 30 avril 1902, c'est tout naturellement qu'Albert Carré suggéra Mary Garden qui avait remporté un succès triomphal, deux ans auparavant, remplaçant la créatrice, Mlle Rioton, dans *Louise* de Gustave Charpentier. Un opéra que Debussy ne portait guère dans son cœur :

J'étais à la répétition de "la famille Charpentier" !... condition merveilleuse pour comprendre l'énergie de ta lettre. Il me semble qu'il était nécessaire que cette œuvre fût faite, représentée, acclamée. Elle sert trop bien le besoin de basse beauté et d'art imbécile dont tant de gens se réclament...

Remarques-tu que ce Charpentier prend les "cris de Paris" qui sont délicieux de pittoresque humain, et comme un sale prix de Rome, il en fait des cantilènes chlorotiques, sous des harmonies dont je dirai qu'elles sont parasites pour être poli. Mais, sacré matin, c'est mille fois plus conventionnel que *Les Huguenots*, tout en employant, sans en avoir l'air, les mêmes moyens ! Et l'on appelle ça de la Vie ! Ciel de Dieu, j'aime mieux mourir tout de suite. Ce sont des sensations qui sentent cette "gueule de bois" particulière au "vingtième demi"... C'est la sentimentalité du Monsieur qui, rentrant chez lui vers 4 h du matin, s'attendrit sur les balayeurs et les chiffonniers - et cet homme se figure qu'il pourra enregistrer l'âme des pauvres gens !!! C'est tellement bête que c'en est attendrissant.

Naturellement Monsieur Mendès y redécouvre Wagner, et Monsieur Bruneau y magnifie Zola. Total : une œuvre bien française. Il y a certainement une erreur dans l'addition. Tout cela en somme, est plus bête que méchant ; seulement les gens n'aiment pas beaucoup la beauté parce que c'est gênant, puis ça ne s'adapte pas à leurs vilaines petites âmes ; avec beaucoup d'œuvres comme *Louise*, toute espèce de tentative pour les tirer de la boue avortera.

(Claude Debussy à Pierre Louÿs, mardi 6 février 1900)

Mary Garden imposa la saveur d'une nouveauté qui sut plaire aux parisiens, malgré un accent dans son français, nettement discernable. Debussy l'accepta pour Mélisande, ce qui allait générer la brouille avec Maeterlinck. En effet celui-ci comptait que ce rôle reviendrait à sa femme Georgette Leblanc. Par ignorance on imagine volontiers le cliché du mari qui veut imposer sa femme dépourvue de talent, ou bien de la femme qui cherche à profiter de la réussite de son époux. Il est même de bon ton parmi les debussystes de dire que cette mégère ne pouvait en aucun cas prétendre à ce personnage diaphane et d'exhiber quelques photos dans le costume de la courtisane Thaïs où, pour correspondre au personnage ; elle s'y montre en effet bien éloignée de ce que l'on attendrait d'une Mélisande. Cependant on ne peut éviter de verser au dossier un texte de Mallarmé faisant l'éloge de Georgette Leblanc après un récital. ("*Sur Madame Georgette Leblanc*") Il n'est pas inconcevable que Mallarmé en donnant son avis, ait aussi formulé un conseil à Debussy, à la fois pour le livret et pour l'interprète. Le crédit du poète n'est pas contestable et plus tard, Debussy reconnaîtra :

J'ai conservé pieusement la plus fervente admiration pour celui qui fut "notre maître"... Il eut – sans le savoir peut-être – une considérable influence sur le très silencieux musicien que j'étais à l'époque où il me faisait l'honneur de me recevoir chez lui.

(Claude Debussy au Dr Edmond Bonniot, jeudi 7 août 1913)

Autre pièce à considérer ; Debussy fit travailler le rôle à Georgette Leblanc l'année précédent la création de l'œuvre et au moment même où il ne pouvait ignorer que Mary Garden serait la première Mélisande. Les debussystes d'aujourd'hui sont le plus souvent guidés par le nom de ces deux interprètes. Georgette Leblanc les révolte. Georgette d'abord. On voit tout de suite une petite femme de Pigalle. Leblanc ! On sait que le blanc manque de mystère, et celui-ci est indispensable à *Pelléas et Mélisande*. Si encore elle s'était appelée Legris ou même Delestrange... Tandis que Mary Garden ! On imagine un jardin anglais sous la pluie ! Mary (prononcer "méri", la fermeture du « a » convient mieux au style gothique du décor) évoque tout naturellement la pureté virginale. Décidément la créatrice de Mélisande ne pouvait que s'appeler Mary Garden.

Maeterlinck se fâcha donc, se déclara dans la presse hostile à l'ouvrage avant même qu'il soit créé, menaça, mais rien n'y fit. Debussy a-t-il trahi sa parole ? André Messenger, le chef

d'orchestre à la création était lui-aussi, convaincu que Debussy n'avait pas tenu sa promesse, mais on peut hasarder une hypothèse... Debussy avait rencontré Maeterlinck en 1893. Il raconte cette entrevue à Ernest Chausson :

J'ai vu Maeterlinck, avec qui j'ai passé une journée à Gand [le 25 novembre], d'abord il a eu des allures de jeune fille à qui on présente un futur mari, puis il s'est dégelé, et est devenu charmant, il m'a parlé théâtre vraiment comme un homme tout à fait remarquable ; à propos de *Pelléas*, il me donne toute autorisation pour des coupures, et m'en a même indiqué de très importantes, mêmes très utiles ! Maintenant au point de vue musique, il dit n'y rien comprendre, et il va dans une symphonie de Beethoven comme un aveugle dans un musée ; mais vraiment il est très bien, et parle des choses extraordinaires qu'il découvre avec une simplicité d'âme exquise : pendant un moment où je le remerciais de me confier *Pelléas*, il faisait tout son possible pour me prouver que c'était lui qui devait m'être redevable d'avoir bien voulu mettre de la musique dessus ! Comme j'ai un avis diamétralement contraire, j'ai dû employer toute la diplomatie dont la nature ne m'a pourtant pas comblé.

(Claude Debussy à Ernest Chausson, jeudi soir [début décembre 1893])

Pierre Louÿs qui assistait à l'entretien conserva un souvenir un peu différent où la timidité des deux interlocuteurs l'obligea à parler pour l'un et l'autre.

Cinq ans après, *Pelléas* n'est toujours pas présentable (il faut encore attendre quatre années de travail !) et Debussy apprend que Maeterlinck, après lui avoir demandé s'il consentait à écrire une musique de scène pour des représentations londoniennes de la pièce et ayant reçu une réponse négative, avait permis à Gabriel Fauré de le faire.

...Maintenant il est certain que Maeterlinck aurait pu m'en avertir, la chose se faisant malgré tout. Mais il est Belge ! Partant, un peu grossier et sûrement mal élevé, j'en ai d'autres preuves trop longues à raconter ici.

En somme je crois que cette musique a été commandée à Fauré par cette tragédienne anglaise sans qu'il en ait été prévenu autrement et qu'il n'a pas eu ensuite la délicatesse de m'en prévenir.

D'ailleurs l'effet de cette musique me semble devoir se limiter à cette représentation et, pour y mettre beaucoup de vanité, il me paraît impossible qu'il y ait matière à confusion, quand ça ne serait que par le poids. Puis Fauré est le porte-musique d'un groupe de snobs et d'imbéciles qui n'auront jamais rien à voir ni à faire dans l'autre *Pelléas*. Le plus ennuyeux, encore une fois, c'est que cela vous ait si vivement ému ; quant à moi je vous jure que rien ne m'est aussi profondément indifférent.

Comme je vous l'ai déjà dit en commençant, je suis ennuyé et malade et j'aspire à un peu de tranquillité, sans quoi je deviendrais sûrement fou et enragé.

(Claude Debussy à Georges Hartmann, mardi 9 août 1898)

Nous connaissons maintenant Debussy, il n'est donc pas indispensable de s'arrêter sur l'opinion qu'il formule à cette occasion sur les belges, ce n'est bien sûr qu'un effet de manche, et il n'a de toute évidence aucune preuve à révéler, mais il faut dire un mot sur la musique de scène de Fauré qui, n'en déplaise à Debussy, est un chef d'œuvre d'élégance, de poésie, présentant des épisodes bien contrastés. On comprend que Debussy veuille calmer les inquiétudes de son éditeur à l'époque, Hartmann, mais on voit aussi, une fois de plus, que la colère l'aveugle. Il est évident, à le lire, qu'il n'est pas indifférent et qu'il ne croit pas à l'action de la « tragédienne anglaise ». Se peut-il qu'à partir de cet instant il se soit senti délié de sa promesse où même ait songé par ce simple coup fourré à se venger ? La situation était confortable pour Debussy, puisqu'il n'avait probablement pas eu à récuser l'égérie de Maeterlinck ; Carré s'en était chargé. En effet, le directeur même de l'Opéra-Comique n'était pas favorable à Georgette Leblanc. Il lui reprochait d'avoir incarné dans sa maison, une Carmen trop osée. Carré était pudibond. Son attitude lors de la création de *L'Heure Espagnole* en fournira une autre preuve, nous le verrons plus loin. Mais cette opposition de Carré, Paul Dukas parvint cependant à la fléchir pour la création de son opéra *Ariane et Barbe-bleue* sur un autre livret de Maeterlinck. A ce sujet il est instructif de lire une critique sous la plume de Gabriel Fauré :

Le rôle d'Ariane est interprété par Georgette Leblanc de façon admirable au point de vue du jeu et de la plastique, d'une manière moins satisfaisante au point de vue vocal, j'entends par là que si elle chante fort juste et fort bien, le volume de sa voix ne suffit pas toujours à faire parvenir jusqu'aux auditeurs un texte qu'il est indispensable qu'on

entende mot à mot. Il m'a semblé aussi qu'elle solennisait un peu sa déclamation, ce qui a l'inconvénient de ralentir parfois l'action musicale.

(Gabriel Fauré, *Le Figaro*, 11 mai 1907)

Ce texte appelle trois observations : on voit d'abord que Georgette Leblanc avait su créer le personnage et le jouer, qu'elle n'était pas abonnée à la vulgarité, et ensuite que sa voix ne paraissait pas tout à fait suffisante, bien qu'« elle chante fort juste et fort bien ». Mais il faut ajouter que le rôle d'Ariane est beaucoup plus lourd que celui de Mélisande et que Ruhlmann (1868-1948) qui dirigea la première, était connu pour faire donner l'orchestre un peu fort. Nous verrons à la suite qu'un résultat semblable apparaît dès qu'il prend la baguette de *Pelléas*. Il faut considérer que l'orchestre adoptait une disposition différente de celle qui était sienne à la création de *Pelléas et Mélisande* ; en effet depuis l'année précédente et pour la création d'*Ariane* de Massenet (28 octobre 1906), Henri Büsser avait obtenu que l'orchestre ne soit plus tourné vers les chanteurs (du moins en partie) mais vers la salle, ce qui en augmentait sensiblement le volume pour les auditeurs, sans que les chanteurs s'en rendent compte et qui deviendra bien vite l'un des problèmes majeurs de l'Opéra-Comique. Il n'est pas question de dire que Georgette Leblanc aurait été l'interprète idéale de Mélisande, mais du moins pourrait-on réviser le portrait de la cantatrice ridicule qu'on a souvent brossé avec complaisance et considérer que, de nombreuses Mélisande s'étant succédées du vivant de Debussy, elle n'aurait pas été la pire, au regard des appréciations que le compositeur porta sur les unes et les autres. Au reste, Georgette Leblanc incarna Mélisande, au su du compositeur, et donc sans qu'il s'y oppose, à Boston en 1912.

Sur Mary Garden il faut ajouter qu'elle n'avait rien d'une sylphide et que sa voix n'était pas le murmure que l'on imagine. Elle enregistra avec Debussy au piano "Mes longs cheveux", mais sa discographie comporte aussi des extraits de *La Traviata*, *Carmen*, *Hérodiade*, *Thaïs*, et aussi bien sûr de *Louise*. Les deux mélodies « Il pleure dans mon cœur » et « Green » qu'elle grava en 1904, avec le compositeur au piano, méritent toute l'attention. Ce n'est pas l'accent qui frappe, mais une articulation parfois relâchée que Debussy acceptait cependant de voir enregistrée, sachant bien qu'elle constituerait inévitablement un modèle. D'ailleurs s'est-il jamais plaint de cette mollesse ? Il n'ignorait pas que le mystère fuit l'éclairage cru de chaque syllabe. Chez Mary Garden, on relève une qualité du timbre, des modulations, des nuances ainsi qu'une élasticité du phrasé de grande qualité. Debussy fait, lui, entendre d'exceptionnelles capacités d'accompagnateur. Il évite habilement toute rigidité dans le

tempo, surprenant par une souplesse, un rubato, de grande classe. Et quel beau timbre de piano !

Debussy, nous l'avons dit, connut d'autres Mélisande :

Vous avez vu que Miss Maggy Teyte n'a pas eu trop à souffrir du souvenir de son illustre devancière ? Il est probable que cette dernière va, pour le moins m'accuser d'ingratitude, car il n'y a pas dans l'âme d'une chanteuse de quoi comprendre qu'une œuvre peut se passer d'elle.

(Claude Debussy à Jacques Durand, jeudi 18 juin 1908)

Ravel d'ordinaire si mesuré, exprime sur la même série de représentations dirigées par Ruhlmann, un avis qui ne se limite pas aux débuts de Maggy Teyte et à la jalousie proverbiale de Mary Garden :

Je ne vous ai pas donné assez de détails sur *Pelléas*. C'était par pudeur : on ne peut imaginer ce que c'est maintenant : l'orchestre de l'Olympia accompagnerait plus discrètement. Comme interprètes, des clowns musicaux seraient plus vraisemblables. Il faut voir Périer lancer vers les portants des sons qu'il n'ose confier au public ! Maggie Teyte est une adorable poupée. Physiquement plus Mélisande que Garden ; vocalement supérieure. Mais elle chante ça avec une incompréhension totale.

Les autres donnent toute leur voix ce qui fait qu'ils parviennent quelquefois à percer le vacarme de l'orchestre ? Ce massacre général est vraiment trop douloureux pour les auditeurs des premières heures.

(Maurice Ravel à Ida Godebska, 19 juin 1908)

Ruhlmann nous l'avons dit, avait la main un peu lourde ; Messager le compositeur de "musiques légères", d'"opérettes insignifiantes" savait mieux restituer la délicatesse du tissu orchestral. Aujourd'hui l'orchestre de *Pelléas* est manié par les chefs avec tant de fougue démesurée, tant d'indifférence pour le plateau, qu'on n'entend guère le texte que, pourtant, l'on prétend avoir travaillé soigneusement. Pierre Boulez est un représentant de cette tendance. Mais l'on s'étonne que Ravel s'intéresse autant à la voix, lui qu'on dit obsédé par la

mécanique de l'orchestre. Pourtant on retrouve chez lui le même souci lors d'une représentation de *Boris Godounov*. On pardonnera ce détour, mais il a son utilité :

Nous voici loin de ces temps héroïques. L'ouvrage de Moussorgsky n'a rien perdu de sa splendeur. Mais il ne nous appartient plus : avant même que l'on en connaisse la version de l'auteur, il est classé parmi les chefs-d'œuvre. Une consécration flatteuse lui manquait : la fêrûle du Temps. Il vient de l'obtenir.

Et voici même que la redoutable "tradition" s'en empare : M. Chaliapine est toujours le grand artiste lyrique de notre époque, et j'ai quelque raison d'admirer, entre autres qualités, sa façon d'interpréter le récitatif, de presque parler tout en suivant la contexture mélodique. Mais il commence à abuser de ce moyen. Dans *Boris Godounov*, il est des passages purement lyriques où le chant serait indispensable, où les mouvements de l'auteur demanderaient à être respectés. Et il n'en est aucun qui nécessite l'addition de ces ricanements sinistres, de ces gémissements caverneux dont l'effet est si gros et si peu musical.

(Maurice Ravel, *Comoedia illustré*, juin 1913)

On sait que Debussy fut très fâché, lorsque les *Ballets Russes* montèrent pour la première fois *Boris* en 1908, qu'on ait dit de son *Pelléas et Mélisande* qu'il en était inspiré, aussi Ravel pouvait-il confier :

Debussy disait hier soir à une personne qui se rendait à la représentation de Boris :
"Allez voir ça, tout *Pelléas* s'y trouve !" Si chaque marée du snobisme doit l'affecter à ce point, il n'est pas à sa dernière désillusion !

(Maurice Ravel à Ida Godebska, vendredi [22 mai ou 5 juin 1908])

Ravel devait écrire plus tard les *Don Quichotte à Dulcinée* pour le film de Pabst avec Chaliapine, mais ce furent les mélodies d'Ibert que le chanteur légendaire enregistra. On peut néanmoins entendre au disque Martial Singher, créer, sous la direction de Piero Coppola, en présence du compositeur, les mélodies de Ravel. Celui-ci donne une autre indication de son goût pour le chant ; quand il explique *L'Enfant et les Sortilèges* :

C'est le chant qui domine ici. L'orchestre, sans faire fi de la virtuosité instrumentale, reste néanmoins au second plan.

(Ravel / Roland-Manuel, *Esquisse autobiographique*)

Aujourd'hui, notamment dans cette œuvre, la richesse orchestrale fascinant les chefs, il est plutôt courant de les entendre défendre l'opinion inverse à celle du compositeur. Laloy lui-même devient soucieux devant l'état de la musique contemporaine et précise :

Les chanteurs devront, avant tout, s'occuper de chanter. Ils en ont, comme on sait, perdu l'habitude. Un préjugé fort répandu veut que, dans toute musique moderne, il ne soit nécessaire que de "dire" avec aussi peu de voix que possible, et sans même observer l'exactitude des intervalles. C'est un contre-sens.

...que le chanteur ne fasse jamais violence à sa voix ; que les uns et les autres gardent de la douceur dans la force, de la force dans la douceur. Il faut que tout se suive et se tienne. Cette musique doit être baignée d'harmonie ; elle ne supporte aucune laideur, même intelligente.

(Laloy, *Jouer la musique de Debussy, Claude Debussy, 1909*)

Debussy lui-même approuva ce texte. Il est, comme toujours, facile de tourner les chanteurs en dérision et plus difficile d'identifier les responsabilités. En effet, du professeur de chant au chef d'orchestre, en passant par le répétiteur, et sans parler des critiques, de nombreux avis viendront infléchir ce que le chanteur va réaliser. Certains chanteurs seront plus ou moins influençables. Certains conseils ruineront plus qu'un spectacle ; une carrière. Il est intéressant de voir l'action de chanter réévaluée. Finalement après leur avoir reproché de ne penser qu'à leur voix, on encourage les chanteurs à s'y concentrer. Qui les en avait détournés ? Quels néfastes préceptes les avaient séduits ? Était-ce la tentation du texte ou celle du jeu ? Autre point sensible, la musique moderne récuse les petites voix, elle qui semblait mépriser les grands organes ! « Que le chanteur ne fasse jamais violence à sa voix » constitue la redécouverte des principes du bel canto bien malmené pourtant par les compositeurs, confirmée par la mention garder « de la douceur dans la force, de la force dans la douceur ». Ce rappel n'est pas indifférent car il sous-tend un tout autre processus que l'investissement dans le rôle, ou plutôt le personnage, et l'articulation. Après la première pique sur ceux qui ne se préoccuperaient que de "dire", nous voyons la musique et son expression par la voix

soulignée. Aujourd'hui, la plupart du temps, les chefs de chant comme les chefs d'orchestre et exigent le contraire ; que la nuance piano perde sa qualité de densité et de brillant du timbre, donc aussi sa portée, que le forte soit forcé, tranchant, méchant, sans jamais d'ampleur, de grandeur. Le moelleux du timbre et la fonctionnalité de la voix ne leur importent pas. On ne peut qu'applaudir au propos de Laloy, même si l'on s'étonne de lui voir prendre ce parti. « Cette musique... ne supporte aucune laideur, même intelligente ». Là-aussi, quelle satisfaction de voir le beau de retour d'exil, même s'il n'est encore évoqué que par son contraire ! Malheureusement ces bonnes paroles ne seront guère entendues.

Retrouvons maintenant une autre Mélisande et le jugement du compositeur :

Quant à Mlle Féart, elle est indiciblement laide, manque de poésie et je continue à regretter la gentille Miss Teyte. Evidemment elle chante ce qu'il y a, mais il n'y a rien derrière. Entre nous c'est une désillusion.

(Claude Debussy à Jacques Durand, Londres, 18 mai 1909)

Cependant il sera possible de trouver des lettres où Debussy dit de Maggie Teyte qu'elle n'a « à peu près que l'émotion d'une porte de prison » (juin 1908), allant dans le sens de Ravel, et de Rose Féart : « La voix et la musicalité me plaisent beaucoup » (6 décembre 1908). « Evidemment elle chante ce qu'il y a » laisse bien supposer que Mary Garden ou Maggie Teyte avait opéré quelques arrangements...

La femme du directeur [Marguerite Carré] apporte un zèle farouche à faire de Mélisande une sorte de blanchisseuse mélancolique...

(Claude Debussy à Robert Godet, samedi 18 janvier 1913)

Pour Pelléas, on le sait, Jean Périer fit la création. Il faisait partie du vivier dont Carré disposait à l'Opéra-Comique. Était-il pour cela l'interprète idéal du rôle ? On est tenté aujourd'hui de le penser. Il est mince, à défaut d'être très beau, mais Debussy écrit à son sujet lors d'une reprise :

...un détail assez comique, c'est que l'on trouve Périier de plus en plus admirable... Cela tient certainement à ce qu'il ne chante plus du tout ma musique.
(Claude Debussy à Jacques Durand, jeudi 18 juin 1908)

Puis :

... mon pauvre Périier n'a plus qu'une extrême bonne volonté ; c'est vous dire que mes étrennes ne sont pas joyeuses.
(Claude Debussy à Robert Godet, samedi 18 janvier 1913)

Périier ne nous laissa aucun enregistrement de Pelléas, mais de plusieurs autres œuvres où l'on découvre une voix plus grave que ce qu'on aurait imaginé. La liste seule de ses rôles suffit à renseigner, puisqu'on y trouve entre autres, les quatre rôles diaboliques des *Contes d'Hoffmann*, Colline de *La Bohème*, Sharpless de *Mme Butterfly*... Il avait créé Florestan dans *Véronique* de Messager en 1898 et sera plus tard Duparquet dans *Ciboulette* de Reynaldo Hahn en 1923 Il créera aussi, bien qu'il n'en ait eu ni le physique ni la voix, le muletier de *L'Heure Espagnole* (1911) et cela, bien que Ravel lui-aussi ait déjà eu d'autres occasions de signaler ses limites :

Il y a quelques années, le théâtre de la Gaîté Lyrique donnait une pièce à grand spectacle dont le moindre défaut était l'absence de lyrisme. M. Périier y crachait sa langue dans un flot de sang. A dessein, peut-être, le compositeur, M. Nougès, avait particulièrement négligé la musique dans cette scène délicate.
(Maurice Ravel, La sorcière à l'Opéra-Comique, *Comoedia*, 5 janvier 1913)

Il s'agit de *Quo Vadis* de Nougès, œuvre qui fit le tour de l'Europe avec un énorme succès avant de revenir à Paris, au Théâtre des Champs Elysées pour 70 représentations. Périier ne chantait pas le rôle de Pétrone dans lequel s'illustra ensuite le grand Mattia Battistini, mais seulement le modeste Chilon Chilonidès. A regarder la tessiture on s'aperçoit qu'elle n'est pas aussi exigeante sur l'aigu que Pelléas, ni d'ailleurs que le muletier .

Périier n'était donc pas le baryton-Martin que l'on croit, cette mythique voix mélodieuse, légère qui peut descendre presque jusqu'au grave de la basse et monter presque jusqu'aux

aigus du ténor, en conservant sa couleur argentée,... mais qui ne parcourt cette étendue que parce qu'elle n'a pas à donner de puissance. Elle ne chante donc pas des airs trop athlétiques, trop "dramatiques, et ne donne les aigus que piano, dans le charme. La voix de Périer n'était ni puissante ni étendue, mais il savait composer un personnage. Certains diront que c'est exactement le type de la voix française, oubliant que pour qu'il manifeste ses meilleures qualités, il fallait que l'orchestre consente à ne pas le couvrir. Par ailleurs, ce sont d'autres barytons aux larges voix qui ont fait la réputation du chant français : Faure, Melchissédec, Lassalle, Albers, Noté etc...

En fait, Périer dû "pointer" Pelléas, c'est-à-dire substituer aux notes hors de ses moyens, d'autres, dans l'harmonie, mais moins extrêmes. Plus tard, (1927) Charles Panzéra laissera au disque une version elle-aussi pointée ; il est probable qu'elle soit calquée sur celle de Périer. A noter que Panzéra incarnera Pelléas à l'Opéra-Comique cinq années après en avoir gravé des extraits, en 1932. Sa carrière opératique fut des plus courtes, mais il excella dans le récital et l'on sait que Fauré lui dédicacera *L'Horizon Chimérique*.

Ce n'était donc pas sans raison, que, pour la création à Bruxelles, le 9 janvier 1907, l'on se soit adressé à une voix plus haute : un ténor. Le rôle est soumis au célèbre Edmond Clément de l'Opéra-Comique. Mais celui-ci, à l'inverse de Périer, trouve le rôle trop grave et suggère quelques modifications ; voici la réaction de Debussy :

Mon cher Jacques

Je ne sais si vous avez regardé la partition de *Pelléas* annotée par Clément... C'est scandaleux et cet homme est encore moins musicien qu'on a coutume de l'être dans le monde des ténors, ce n'est pas du "pointage", mais du carnage ! Il ne reste plus une phrase entière ; il faudrait presque réécrire la partition en entier. Enfin c'est un remarquable toupet. J'écris donc à Kufferath ce qu'il en est, en le priant de bien vouloir chercher une autre combinaison. Soyez assuré que ce serait manquer de respect à ce que j'ai cru devoir écrire que d'accepter de telles conditions. Excusez-moi, et croyez à ma sincère amitié.

(Claude Debussy à Jacques Durand, le 14 février 1906)

On peut s'étonner que Debussy n'ait pas toléré à Clément ce qu'il avait accepté de Périer, même dans l'autre sens. On retrouve aussi le trait de caractère qui s'était illustré avec Nijinsky; la colère rend Debussy injuste et de mauvaise foi, avec une forte tendance à dire l'inverse de la réalité. L'appréciation générale sur les ténors est bêtement injurieuse et Clément était connu pour être un musicien d'une exquise musicalité. On pourra s'en rendre compte aujourd'hui encore en l'écoutant notamment dans :

"Des rayons de l'aurore" du *Barbier de Séville* de Rossini, "Ah lève toi soleil" et "ange adorable" (avec Géraldine Farrar) de *Roméo et Juliette* de Gounod, "Au fond du temple saint" (avec Marcel Journet) des *Pêcheurs de Perles* de Bizet, "Vainement ma bien aimée" du *Roi d'Ys* de Lalo, "En fermant les yeux" et "Ah fuyez douce image" de *Manon*, "Pourquoi me réveiller" de *Werther* (et l'on sait tout le bien que Massenet pensait de lui), mais aussi des mélodies parmi lesquelles "L'absence" des *Nuits d'été* de Berlioz, "Clair de lune" et "Adieu" de Fauré, "Sonnet matinal" de Massenet, "D'une prison" de Hahn... La voix de ténor était fraîche, le style raffiné et le physique charmeur.

Le rôle de Pelléas, n'étant pas écrit pour un type de voix précis reste aujourd'hui encore difficile à distribuer. Le rôle est un peu lourd pour un véritable baryton-Martin, un baryton-Verdi y montrerait un timbre trop riche et préfèrerait Golaud. A tout prendre Pelléas conviendrait mieux à un heldenténor bien qu'on exige de lui plus de fraîcheur et pas obligatoirement autant de puissance. Debussy connaissait et admirait l'une des figures les plus illustres de l'Opéra : Jean de Reszké. On a beaucoup de mal aujourd'hui à imaginer ce qu'il représentait dans le monde musical. Les ouvrages récents, par exemple sur Debussy, sur Reynaldo Hahn, sur Proust, ou d'autres encore, lorsqu'ils citent son nom dans une correspondance, placent toujours en bas de page "ténor mondain" ou "ténor polonais", ce qui dévoile une profonde ignorance. Lorsque, après 1917, Nijinsky se trouve en situation difficile, il trouve normal d'écrire à Jean de Reszké pour qu'il intercède en sa faveur, tellement son prestige était grand. Son frère Edouard, basse remarquable, créateur de Fiesco dans la version remaniée de *Simon Boccanegra*, créateur de Don Diègue dans *Le Cid* et sa sœur, Joséphine, soprano, créatrice de Sita dans *Le Roi de Lahore* constituaient une triade adulée par le public français... Jean de Reszké était aussi célèbre pour être passé de baryton à fort ténor et l'on respectait beaucoup ses connaissances en matière de technique vocale. Après sa retraite il devint un professeur couru, qu'il fallait aller voir à Nice. Il avait été le créateur idéal de rôles comme Jean dans *Hérodias*, Rodrigue dans *Le Cid*. Un autre compositeur que Massenet a été particulièrement intéressé par le jeune ténor ; Gounod, qui, adaptant son *Roméo et Juliette*

pour l'Opéra était à la recherche d'une voix plus corsée, plus ample que celle pour laquelle il avait d'abord imaginé le rôle. Entre autres aménagements, il descendra "Ah! Lève-toi soleil !" d'un demi-ton et "Je veux vivre" d'un ton ; le premier pour Jean de Reszké, le second pour Adelina Patti qui créent triomphalement l'ouvrage à Garnier, avec au pupitre le compositeur lui-même. Bientôt Jean de Reszké ajoute à son répertoire les principaux rôles wagnériens, mais aussi *Paillasse*, et c'est lui qui fera la création de *Werther* au Metropolitan Opera de New York et au Covent Garden de Londres en 1894. Trois ans plus tard il reprend le rôle au Metropolitan, alors que c'est Clément qui lui succèdera en 1910.

Il existe une lettre assez intéressante, écrite par Debussy pendant la série des premières représentations de *Pelléas* :

Jeudi raccord nécessaire à Busser [chef de chœur et chef d'orchestre à l'Opéra-Comique] –entre nous l'administration de l'Opéra-Comique aurait pu lui accorder une répétition entière- Busser nerveux, n'ayant pas l'air de savoir par quel bout prendre la partition. Périer chantant avec une voix qui avait l'air de sortir de son parapluie ! Mademoiselle Garden se refusant absolument à regarder la figure de Busser, déjà nommé, sous prétexte qu'elle avait l'habitude d'en contempler une autre [Messenger], infiniment plus agréable. (Cette opinion peut se défendre avec succès.) [effectivement Busser était assez laid] En somme impression vague et fuligineuse, on ne sait pas ce qui va arriver ?

Vendredi, salle superbe, y compris Monsieur Jean de Reszké. Public respectueux. Busser arrive avec la figure d'un monsieur qui va prendre un bain froid et qui n'aime pas ça... (L'orchestre admirable le porte et lui souffle des nuances...) Il ne s'occupe nullement des chanteurs et leur lance des accords dans les jambes, sans le moindre souci de la vertu harmonique de ces derniers. Enfin ça s'arrange, tant bien que mal et, après le quatrième acte, trois rappels viennent récompenser tous ces braves gens de leurs efforts.

(Claude Debussy à André Messenger, vendredi 9 mai 1902)

Peut-être Debussy avait-il cette voix dans l'oreille, peut-être avait-il caressé l'espoir qu'il reprenne le rôle. Mentionner ce nom sans rien ajouter d'autre, laisse imaginer que cela va de soi et que son correspondant, en l'occurrence Messenger, était au courant... Malheureusement

Jean de Reszké prit sa retraite en pleine gloire, l'année de la création de Pelléas... On peut cependant écouter les échos de cette voix dans les enregistrements « live » effectués par Mapleson les dernières années de sa carrière. Malgré la précarité de la gravure, il est possible d'apprécier certaines qualités. La voix est aisée, elle monte sans difficulté jusqu'au si aigu (contre-ut bémol). Le phrasé montre une belle distinction, une grande musicalité.

L'interprète qui succéda à Périer comme Pelléas fut Alfred Maguenat. Debussy comme toujours est inquiet :

Vous ne m'avez presque rien dit de Maguenat, ex-peintre [dans *Louise* de Charpentier] ? A-t-il été bien ou simplement "convenable" ? Cela, au sujet de Périer qui abandonne paraît-il, l'Opéra-Comique. Alors, si c'est possible, j'en parlerai à Carré ; sans cela, Dieu sait quel phénomène il va me proposer, Peut-être même, en profitera-t-il pour ne plus jouer du tout *Pelléas*...

(Claude Debussy à André Caplet, 23 juin 1913)

On peut entendre Maguenat dans une sélection de 1928 dirigée par Georges Truc, excellent chef qui dirige avec tout le "style" requis la musique française, c'est lui qui aurait dû enregistrer une intégrale de *Pelléas* que sa mort empêcha et qui revint alors à Désormière dans une version qui, maintenant fait autorité. La voix de Maguenat, solide, manque un peu de poésie. Il fit une belle carrière non seulement en France, mais à l'étranger. C'est lui qui créa le muletier Ramiro de *L'Heure Espagnole* à Londres.

Le rôle de Golaud proposé à Dufranne constitua l'un de ses plus grands titres de gloire. Il enregistra les extraits principaux en 1928 dans la version historique de Georges Truc citée plus haut. En 1929, sous la même direction supervisée par Ravel, il graverait Don Inigo Gomez de *L'Heure Espagnole*, bien qu'il ne soit pas véritablement une basse. C'est une belle voix de baryton, étendue, plus claire qu'on n'attendrait. L'interprétation elle-même est d'une grande subtilité. Debussy surveillant toujours son œuvre, même après quelques années, lui enverra ces quelques lignes d'excuses :

Mon cher Dufranne

Je voudrais que vous m'excusiez de la nervosité que j'apporte dans les répétitions de *Pelléas*, qui me fait aller plus loin que je ne le voudrais dans ma façon de parler... Vous et Vieuille êtes presque les seuls qui aient conservé la compréhension de l'art que j'ai essayé de faire dans *Pelléas* ; c'est pourquoi je vous demande de continuer à défendre cette œuvre que d'autres ne me semblent plus autant aimer. Dans le cinquième acte, il me semble que les mouvements sont un peu languissants ? Puis, je vous prie, exagérez plutôt la triste et poignante tristesse de Golaud,... donnez bien l'impression de tout ce qu'il regrette de n'avoir pas dit, de n'avoir pas fait... et tout le bonheur qui lui échappe à jamais.

(Claude Debussy à Hector Dufranne, 26 octobre 1906)

Vanni-Marcoux s'essaye au rôle d'Arkel à Londres en 1909. Debussy l'en remercie :

Mon cher Monsieur Marcoux,

Trouvez ici ma reconnaissance pour tout ce que votre beau talent a apporté au vieil Arkel de beauté véritable et profonde.

Puis-je demander à l'artiste que vous êtes et qui doit tout comprendre, de mettre un peu plus en valeur la grande bonté d'Arkel ! Et cela peut-être plus dans l'arrangement de la tête que dans l'intonation.

Excusez ce détail qui n'est pas une critique mais un conseil que me dicte l'affectueux intérêt dont vous êtes digne.

Encore merci.

(Claude Debussy à Vanni-Marcoux, Royal Palace Hotel Kensington, London, 22 mai 1909)

Ensuite, Vanni-Marcoux s'affirmera dans Golaud en 1914 après l'avoir étrenné à Boston avec Georgette Leblanc.. Il en enregistrera des extraits en 1927 sous la direction d'un autre chef exceptionnel pour la musique française, mais qui lui, laissera beaucoup plus de témoignages de son talent ; Piero Coppola . On relèvera dans sa discographie notamment *La Damnation de Faust*, *Carmen*, et *La Mer*, *Le Tombeau de Couperin*, *Ma Mère l'Oye*... et l'on se souviendra qu'il a créé *Offrandes* d'Edgar Varèse. Puisque nous citons les chefs les plus accomplis de la musique française, il ne faudrait pas oublier d'écouter Walther Straram, Philippe Gaubert et bien sûr Désiré-Emile Inghelbrecht qui sont, eux-aussi indispensables à la compréhension de cette musique. Vanni-Marcoux est surtout célèbre pour avoir créé le rôle titre du *Don*

Quichotte de Massenet à Paris en 1910. Sa voix n'était pas très belle, le timbre affecté par une sensible nasalisation, due à la technique de la "voix dans le masque" en vogue à l'époque, (Dufranne par exemple, n'avait pas ce défaut), mais l'interprète est sensible et intelligent tout au long des nombreuses gravures qu'il a laissées.

Arkel fut créé par Félix Vieuille mais il ne reste rien de cette interprétation. La version enregistrée par Georges Truc oppose à Dufranne, le magnifique Arkel d'Armand Narçon. Probablement le meilleur de la discographie; La voix est belle, sombre et l'interprétation idéale. On cite invariablement pour interprétation de référence, celle de Désormière de 1944 qui est complète. Irène Joachim, Jacques Jansen et Henri Etcheverry sont dignes de tous les éloges, mais pas Paul Cabanel, déjà en fin de carrière, dont les aigus courts et la voix manquant de profondeur pour ce rôle, s'appareille mal avec celle très timbrée d'Etcheverry. Le répertoire de Cabanel affiche clairement sa tessiture orientée vers le barytonal. On y trouve Escamillo, Scarpia et même Tonio de *Paillasse* et ce n'est pas Le Père de *Louise* ou Nilakhanta qui font une basse, ni Wotan de *La Walkyrie*, ni Méphisto de *La Damnation de faust*, ni même Leporello, les quatre rôles diaboliques des *Contes d'Hoffmann*, ou même encore le grand prêtre de *Samson et Dalila*. Sa présence parmi cette distribution considérée comme idéale justifiera souvent de distribuer Arkel à une voix trop claire. Roger Soyeux en est un exemple. C'est malheureusement le refuge d'un baryton qui aurait pu faire Golaud si le rôle n'avait été trop dramatique pour ses moyens. Mais en vérité il faudrait que la voix de Golaud soit intermédiaire entre celle de Pelléas et d'Arkel, comme par une filiation de timbre...

Geneviève revint à Gerville-Réache. Mais c'est encore la version de 1928 qui nous permet d'entendre la remarquable Geneviève de Claire Croiza.

Le scandale de la première de *Pelléas*, on l'oublie trop souvent, fut celui du texte et non pas de la musique. Pédéraste et Médisante, le petit Ignoble. « Je ne suis pas heureuse ici » « Nous non plus ! » etc... Le public "emboîte" donc Maeterlinck plutôt que Debussy. Il est vrai qu'une partie de la critique, s'en prit au compositeur, mais elle n'eut aucune part au scandale, qui d'ailleurs ne dura pas. Le public était donc très chatouilleux sur le sujet, le texte, et les directeurs craignaient de le mécontenter. Ravel en fit la cuisante expérience lorsqu'il eut à présenter *L'Heure Espagnole* à Carré :

Sans doute, je semble bien coupable, mais, si vous imaginiez la vie folle de ces jours derniers, vous m'excuseriez. Pour me rattraper, je vais vous narrer par le menu les aventures de *L'Heure espagnole* : Mardi dernier, j'affiche ma meilleure voix de Tolède et me rends chez Carré avec Bathori seule (Engel empêché au dernier moment). Je fredonne plus faux que jamais, débute par casser trois notes à un piano de bastringue, laisse Bathori entonner les airs de bravoure, et nous attendons la décision suprême : Refusé... Impossible d'imposer un pareil sujet aux oreilles candides des abonnés de l'Opéra-Comique. Songez donc : ces amants enfermés dans des horloges et que l'on monte dans la chambre ! On sait bien ce qu'ils vont y faire !! (sic) Je reconnais que c'est là la situation la plus scabreuse qui ait été présentée sur la scène depuis Jean Schopffer. Perversi sans doute par des lectures malsaines, lorsque je supposais des amoureux s'engager "sous la feuillée", j'avais toujours supposé des intentions déshonnêtes. Je vois bien maintenant, grâce à ce sévère moraliste qu'est le Directeur de l'Opéra-Comique, que mon interprétation était infâme, et que le travers le moins innocent de Carmen, de Manon, de Krysis ou de la reine Fiamette était de se mettre trop fréquemment le doigt dans le nez. Et puis, n'est-ce pas effarant, cette femme qui admire les biceps d'un homme ! (sic) Cette mentalité de diaconesse a de quoi surprendre chez Carré. N'est-il pas encore bien jeune pour songer à se faire ermite ?

Mais, voilà : le lendemain, je vais annoncer la nouvelle à Mme C. (la femme du nouveau ministre). Elle était outrée, et son premier mouvement fut d'écrire à Carré. Après mûre réflexion, elle s'est décidée tout de même à obéir à ce mouvement, et il en est résulté un échange de correspondance des plus savoureux. Je vous raconterai tout ça vendredi. Pour le moment, je modère les gaz de ma fureur, ayant besoin de tout mon sang-froid pour maintenir en première vitesse les critiques. Je crains les dérapages.

(Maurice Ravel à Ida Godebska, 20 janvier 1908)

Est-ce bien un sujet pour le Ravel dépeint par Laloy ? Une femme qui choisit un amant parmi ceux qui se présentent à son ennui, à ses besoins... Le poète incapable d'acte charnel est concurrencé par l'amoureux transi, bedonnant, ridicule. Heureusement se présente le muletier, fort comme un docker qui séduit par ses biceps et probablement aussi par ses pectoraux et peut-être même ses cuisses. Il faut savoir ce que l'on veut et prendre les mesures qui

s'imposent, telle est la morale de l'histoire... Il est curieux que Laloy lorsqu'il décrit le décor, n'ait vu qu'une horloge, alors qu'il en faut impérativement deux pour loger les deux amants rejetés. Don Inigo Gomez n'est pas coincé dans la même que Gonzalve ! L'œuvre est dédiée à Mme "C" qui intercédait auprès de Carré : Mme Jean Cruppi.

Pour clore cette préface il convient de confronter encore la personnalité des différents compositeurs. Debussy s'exprime ainsi :

J'aimerais toujours mieux une chose où, en quelque sorte, l'action sera sacrifiée à l'expression longuement poursuivie des sentiments de l'âme. Il me semble que là, la musique peut se faire plus humaine, plus vécue, que l'on peut creuser et raffiner les moyens d'expression.

(Claude Debussy à Henri Vasnier, Villa Medici, 4 juin 1885)

Ces idées ne sont guère compatibles avec celles exposées à Guiraud quatre années plus tard, dans ces phrases célèbres :

Rien ne doit ralentir la marche du drame. Tout développement musical que les mots n'appellent pas est une faute.

Mais la mouvance insaisissable chez Debussy n'a pas lieu de surprendre. Stravinsky paraît lui répondre en affirmant exactement le contraire :

... je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature etc... L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non, pas une réalité.. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé, comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence.

La musique est le seul domaine où l'homme réalise le présent. Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps – de ses catégories de passé et d'avenir- sans jamais pouvoir rendre réelle, donc stable, celle de présent.

(Stravinsky, Chroniques de ma vie)

Ravel opte pour une position plus mesurée, plus raisonnée, mieux définie. Qui s'en étonnera ?

Mon objectif est donc la perfection technique. Je puis y tendre sans cesse, puisque je suis assuré de ne jamais l'atteindre. L'important est d'en approcher toujours davantage. L'art, sans doute, a d'autres *effets*, mais l'artiste, à mon gré, ne doit pas avoir d'autres but.

(Maurice Ravel, Quelques réflexions sur la musique)

Ravel, avec toute son expérience des évènements que nous avons survolés, tirera même cette leçon qui nous servira de conclusion :

A la première exécution d'une nouvelle composition musicale, la première impression du public réagit, en général, aux éléments les plus superficiels de la musique, c'est-à-dire à ses manifestations extérieures plutôt qu'à son contenu intime. L'auditeur est frappé par quelques particularités sans importance dans le moyen d'expression alors que le vocabulaire expressif, même considéré dans sa plénitude, n'est qu'un moyen et non une fin en soi ; il faut souvent attendre des années pour que la réelle émotion intérieure de la musique devienne apparente à l'auditeur, les moyens d'expression ayant alors fini de livrer tous leurs secrets.

(Maurice Ravel, conférence du 7 avril 1928 au Rice Institute de Houston "La musique contemporaine)

Jacques Chuilon

chuilonjacques@aol.com

<http://www.chuilon.com/>

