

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

SOMMAIRE :

ANDRÉ GIDE : Souvenirs de la Cour d'Assises (I).

ANDRÉ BAINÉ : Poèmes.

JACQUES RIVIÈRE : Le Sacre du Printemps.

ALAIN-FOURNIER : Le Grand Meaulnes (*fin*).

Chronique de Caërdal, par ANDRÉ SUARÈS.

(*Mort d'amour.*)

NOTES par MICHEL ARNAULD, HENRI GHÉON, DARIUS
MILHAUD, GASTON SAUVEBOIS, JEAN SCHLUMBER-
GER, ALBERT THIBAUDET :

LA LITTÉRATURE : *François Villon, sa vie et son temps*, par Pierre
Champion. — A propos de deux livres de M. André Suarès : *Idées et
Visions* et *Trois Hommes*. — *Etudes de Psychologie Littéraire*, par Louis
Cazamian. — *Romain Rolland : l'homme et l'œuvre*, par Paul Seippel. —
Portraits et Souvenirs, par Henri de Régnier.

LA POÉSIE : *Psyché*, par Gabriel Mourey.

LE ROMAN : *L'Appel des Armes*, par Ernest Psichari.

LE THÉÂTRE : Suzanne Desprès dans *Hamlet*. — Les "Festspiele"
d'Octobre à Hellerau.

LES REVUES : Sur le Théâtre du Vieux Colombier.

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

35 & 37, RUE MADAME, PARIS

LE SACRE DU PRINTEMPS¹

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 diminué 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 en prépare la digestion ; tout ici 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.

I

Considérons d'abord la musique. Elle est dépouillée de toute vibration, elle a perdu cette auréole dont nous avons pris l'habitude de voir la musique d'orchestre environnée.

La symphonie de Debussy, c'est un foyer d'où s'échappent de tremblants rayons ; il y a un noyau et tout autour un frémissement vaporeux, le flottement de mille incertaines harmoniques ; nous sommes au milieu de la fuite des sons ; ils nous quittent et se dissipent dans tous les sens, formant autour de nous une buée délicate, sans cesse en train de s'évanouir. —

¹ Ballet par Igor Stravinsky, Nicolas Rærich et Vlaslav Nijinski. Voir la *Nouvelle Revue Française* du 1^{er} Août 1913, p. 139.

Une telle musique ne peut rien exprimer que par allusion ; elle n'atteint pas les choses ; elles les indique seulement ; elle nous envoie vaguement vers elles ; elle les émeut sans les saisir. Tout ce qu'elle exprime reste en dehors d'elle, n'est que retenu dans ses environs ; elle n'enferme rien, mais il y a mille présences indistinctes qu'elle s'annexe doucement et qu'elle persuade de demeurer auprès d'elle. Le plaisir que nous goûtons à l'entendre, c'est justement celui de nous sentir adressés vers nous ne savons pas bien quoi de tout proche, qui palpite et se dérobe à moitié.

Sans violence, sans ingratitude, mais très nettement, Stravinsky se dégage du debussysme. Il a compris que ce halo délicieux, au milieu duquel la musique de son maître apparaît toujours noyée, chez un disciple, risquait de ne plus être que de la sauce. Il enlève délibérément à sa symphonie toute indécision, tout tremblement. Dans un article sur le *Sacre du Printemps* qu'il a publié dans *Montjoie*¹, parmi plusieurs naïvetés qui ne font qu'encourager ma confiance, car elles sont d'un véritable créateur, je relève la phrase suivante : " J'ai exclu de cette mélodie (celle du Prélude) les cordes trop évocatrices et représentatives de la voix humaine, avec leurs crescendo et leurs diminuendo — et j'ai mis au premier plan les bois, plus secs, plus nets, moins riches d'expressions faciles, et par cela même plus émouvants à mon gré. " Dès le début, pour qui prêtait bien l'oreille et savait entendre les différences, la musique de Stravinsky rendait un son mat et défini qui lui appartenait en propre. Elle ne se répandait pas, elle ne s'abandonnait pas à son retentissement. Dans ses *feux d'artifice*, dans ses bouquets, il y avait quelque chose de fixe, de fermé, d'entièrement déterminé. Ses plus éblouissants passages n'avaient même pas l'humidité du scintillement. Elle semblait inspirée par la sécheresse comme par une source ; elle jaillissait, s'épa-

¹ Numéro VIII, 29 mai 1913.

nouissait et retombait avec une abondance à la fois éclatante et éteinte. Mais où cette brièveté et cette contraction des sons deviennent surtout frappantes, c'est dans le *Sacre du Printemps* : dès les premières mesures, on les ressent ; aucun rayonnement, aucune fuite ; la mélodie chemine étroitement ; elle se déve loppe, elle dure sans la moindre effusion ; nous sommes saisis d'un étouffement tout-puissant ; les sons meurent sans avoir débordé l'espace qu'ils emplissaient en naissant ; rien ne s'échappe, rien ne s'envole ; tout nous ramène et nous accable. Jamais on n'entendit musique aussi magnifiquement bornée.

Ce n'est pas là simplement une nouveauté négative. Stravinsky ne s'est pas simplement amusé à prendre le contre-pied de Debussy. S'il a choisi des instruments qui ne frémissent pas, qui ne disent rien de plus que ce qu'ils disent, dont le timbre est sans expansion et qui sont comme des mots abstraits, c'est parce qu'il veut tout énoncer directement, expressément, nommément. Là est sa préoccupation principale. Là est son innovation personnelle dans la musique contemporaine. Plus d'écho, parce que plus rien ne doit être exprimé par simple allusion. Dans le sujet qu'il se propose, il veut qu'il n'y ait aucun détail qui soit atteint par la seule diffusion des ondes sonores, qui soit seulement touché par les franges de l'orchestre. Il s'interdit d'utiliser l'ébranlement. Il ne veut pas compter sur ce que la symphonie entraîne en passant, par une adhérence fortuite et momentanée. Mais il se tourne vers chaque chose et la dit ; il va partout ; il parle partout où il faut, et de la façon la plus exacte, la plus étroite, la plus textuelle. Sa voix se fait pareille à l'objet, elle le consomme, elle le remplace ; au lieu de l'évoquer, elle le prononce. Il ne laisse rien en dehors ; au contraire il revient sur les choses : il les trouve, il les saisit, il les ramène. Son mouvement n'est point d'appeler, ni de faire un signe vers les régions extérieures, mais de prendre, et de tenir, et de fixer. Par là Stravinsky opère en musique, avec un éclat et une perfection inégalables, la même révolution qui est

en train de s'accomplir, plus humblement et plus péniblement, en littérature : il passe du chanté au parlé, de l'invocation au discours, de la poésie au récit.

Tous les caractères de sa musique découlent de cette volonté d'expression directe et textuelle.

Et d'abord ce qu'elle a de spacieux. Il y a en elle une sorte de hauteur et d'aération ; elle est pleine de lacunes hardies, de simplifications, de larges coupes. — Comme le musicien a toujours plusieurs choses à dire à la fois et qu'il veut les dire toutes là où elles sont, dans leur dispersion même, sa symphonie cesse d'être une masse, un foyer compact, distribuant alentour ses rayons. Il n'est plus au centre comme le poète, qui, sans bouger, se répand en allusions ; mais comme un général, qui presse vivement l'ennemi à la fois dans ses trois ou quatre positions les plus fortes, il attaque le sujet en tous ses points essentiels. Si diverses soient les directions qu'il faut prendre, il les enfle toutes en même temps sans le moindre embarras ; il a une sorte d'ubiquité active qui lui permet de marcher en même temps dans plusieurs sens opposés. Aussi perçoit-on nettement entre les différentes parties de sa symphonie je ne sais quelle distance et quel jeu. On circule entre elles ; elles ont chacune leur orientation ; elles vont et viennent ; elles se croisent, se rencontrent, s'accrochent ; il y a entre elles de formidables collisions, mais de mélanges ni de fusions jamais. Elles demeurent toujours bien détachées, bien largement dégagées. Cette grosse caisse, la voici laissée toute seule ; d'aucun sournois côtoient sa rustique gaieté n'est pimentée. Même si d'autres instruments parlent dans le même moment, ils disent autre chose, ils sont ailleurs et je me délecte, autant qu'à les entendre, à sentir les clairs et audacieux intervalles de leur discours simultané. Tout vient sur moi en même temps, mais non pas à l'état de bouffée, non pas comme une touffe

complexe et floue de parfums. C'est un système de mouvements, ce sont des voix distinctes et décidées.

Non pas seulement l'harmonie, la mélodie elle-même reprend chez Stravinsky une ampleur, une aisance et, si j'ose dire, une altitude à quoi nous n'étions plus accoutumés. En effet, chez Debussy, comme elle ne servait qu'à suggérer les sentiments, elle bougeait à peine ; elle semblait écrasée sous le poids de l'infini où elle baignait ; elle rampait aplatie et, sans presque changer de niveau, par de petites inflexions exquises, en se relevant ou en s'abaissant d'un demi-ton, elle indiquait les choses. Mais Stravinsky veut les dire, les énoncer en toutes lettres ; aussi sa phrase monte-t-elle jusqu'à les égaler ; elle se développe hardiment, elle s'élève, elle s'étage. La mélodie, dans son œuvre, a comme une force intime d'ascension ; elle mord sur la hauteur avec une facilité admirable ; elle la prend en elle à grosses bouchées. On dirait qu'elle laisse entrer en elle l'espace qui jusque-là pesait sur son dos. Rien de plus émouvant pour moi que ses enjambées. Elle a perdu cette timidité et cette retenue trop aristocratiques qui commençaient m'induire en impatience ; elle ne se tient plus à mi-côte, elle ne manœuvre plus, avec une délicatesse infaillible, mais à la fin lassante, entre les formes trop naturelles, trop carrées, trop justes où elle pourrait tomber. Elle y tombe du premier coup, délibérément, avec confiance. Dites, si vous voulez, qu'elle est grossière ; mais pour s'abandonner à une grossièreté aussi pure, il faut une miette de plus de génie que pour s'en garder. Où je reconnais le mieux la puissance de Stravinsky, c'est à la façon dont il se conduit en face de la banalité. Il ne cherche pas à la fuir ; mais quand il la rencontre, il l'accepte, il parle avec sa voix, il se sert de tous ses avantages, il va avec elle aussi loin qu'elle veut l'entraîner et, sans y presque rien toucher, par l'aisance même qu'il garde en sa compagnie, il la transfigure, il l'élève jusqu'au sublime. C'est cette faculté de se compromettre, de s'engager sans crainte dans l'ordinaire et le facile, qui donne à sa mélodie cette tranquillité,

cette largeur, cet espace. Ah ! que j'aime son va-et-vient net et familier, sa façon de poser les pieds partout où il le faut pour que le sentiment soit exactement parcouru, la chose bien exprimée comme elle doit l'être ! Je songe à l'air de trompette de la Ballerine dans *Petrouchka* et à cette phrase — si limpide, si droite, si peu inquiète dans sa traversée aller et retour de tout l'orchestre — qui souligne, au premier tableau du *Sacre*, les glissements latéraux des Adolescentes en rouge.

Le désir d'exprimer toute chose à la lettre explique un second caractère de la musique de Stravinsky : son caractère acrobatique, que l'on a feint de prendre pour un effet de la simple virtuosité du musicien. — Il y aurait quelque affectation à vouloir ignorer ce que cette musique a d'insolite et presque d'extravagant. Elle éclate sans cesse à des endroits invraisemblables, théoriquement inaccessibles. Ainsi que *Petrouchka*, tué par le Nègre, tout à coup reparait au sommet de la baraque de toile, de même elle surgit à chaque instant là où vraiment elle n'a pas le droit sans miracle de se déclarer. Rien ne l'arrête ; elle a une espèce de facilité formidable ; tout obstacle lui cède du premier coup ; elle ne cherche pas à le tourner, mais elle s'avance et tout s'arrange sous ses pas ; avant qu'on ait eu le temps de comprendre, elle a passé. Elle se meut continuellement dans l'extraordinaire ; et c'est là seulement qu'elle se trouve à l'aise ; elle s'avance sans cesse sur une corniche ; mais c'est une grand'route pour elle. Certes il est naturel qu'avant tout autre sujet, Stravinsky ait choisi d'écrire un conte de fée. Sa musique est un tissu de tours et de réussites magiques. Lui-même, je le vois au milieu de son œuvre comme un enchanteur tout-puissant parmi sa cour esclave. Il lui suffit d'avoir une idée : si étrange, si capricieuse soit-elle, comme les féroces séides de Kostcheï domptés par l'Oiseau de Feu, les sons se bousculent, se culbutent, s'écrasent,

mais la suivent. Il faut que ça marche ; il y a sans cesse dans cette musique du malgré tout ; comme des enfants qu'on tire par la main, les instruments se présentent tout de guingois et haletants ; ils ne s'acquittent de leur partie qu'en se déformant et en se dépassant ; ils sont happés par l'attraction souveraine de l'idée et ils s'avancent dans l'attitude où elle les a surpris, sans avoir eu le temps de prendre leur équilibre normal. Tout se passe comme dans un monde surnaturel, où le pouvoir de l'esprit sur la matière deviendrait brusquement infini. Quoi de plus hétéroclite, de plus incompréhensible et de plus parfait qu'à la fin du premier tableau du *Sacre du Printemps*, pendant la course circulaire des Adoléscentes, cette musique où il n'y a plus ni mélodie, ni harmonie, ni jeu de timbres, mais seulement une sorte de bourdonnement du rythme, d'animation toute pure, de tourbillon abstrait, entretenu et prolongé par la monotonie même de la terreur ?

De semblables prodiges toute la musique de Stravinsky est tissée. Mais il faut en bien voir le sens. Ce ne sont pas des acrobaties ordinaires, de simples réussites de métier. Au contraire, elles ne sont possibles que parce que leur auteur n'est pas préoccupé premièrement du métier. Il ne voit que ce qu'il doit dire ; il s'y met tout entier, il s'y perd, il s'y oublie ; et c'est de ce dévouement à la chose que naît sa puissance irrésistible et comme enchanteresse ; on est toujours récompensé d'un mouvement de confiance ; l'objet, lorsque nous ne voyons plus que lui, si difficile qu'il paraisse, finit toujours par inventer en nous ce qu'il faut pour l'exprimer et le manifester aux yeux de tous. — Je dis donc que les bizarreries dont use continuellement Stravinsky, ne sont pas là pour qu'on les admire, ni pour qu'on s'en étonne, mais au contraire pour nous mettre en contact direct, en communication immédiate avec des choses admirables et étonnantes. Elles ne veulent pas nous faire réfléchir sur une difficulté vaincue, mais elles viennent abolir une difficulté qui se trouvait sur notre route. Elles ne cherchent pas à créer dans

notre pensée une distance à parcourir, mais à en supprimer une, à rapprocher de nous ce que nous n'eussions atteint qu'avec effort. Au lieu de solliciter notre émerveillement, elles tâchent de nous introduire de plain-pied au merveilleux et de nous mettre à l'aise avec lui. Leur étrangeté vient de ce qu'elles assument tout ce qu'il y a d'impossible, d'inaccessible, de révoltant dans les choses qu'elles veulent exprimer ; elles en absorbent tout le mystère, afin de les en dépouiller pour nous. Presque d'un bout à l'autre du *Sacre du Printemps*, les indications de mesure changent à chaque mesure : cette anomalie, en apparence si gratuite, n'est que pour que nous soyons toujours en accord avec le sentiment énoncé, pour que son rythme soit le nôtre, pour que nous nous trouvions spontanément marcher à son pas. Nous reconnaissons ici de nouveau le principe essentiel de Stravinsky, celui de tout exprimer textuellement. Pour lui, il n'y a rien qui ne doive être pris de front : l'objet a beau être fantastique et éloigné de nous de mille lieues, il faut aller le trouver, il faut en découvrir l'entrée et y pénétrer selon son axe ; il se charge de tout le voyage et, comme le cheval volant, en un instant il nous dépose au seuil. C'est une musique excentrique, a-t-on dit. Oui, mais il faut prendre le mot à la lettre : c'est une musique qui a abandonné le centre, pour se présenter toujours normalement en face des chemins les plus écartés, et qui a des sautes extravagantes, mais pour souffler toujours droit. Aussi, quand elle s'élève, ce qu'elle a de plus surprenant en définitive, ce qui nous saisit en elle du premier coup, c'est sa facilité, c'est de sentir combien tout ce qu'elle raconte se prête aisément à l'intelligence.

Car il faut y revenir en finissant : sa plus grande beauté, c'est qu'elle est toujours directe. Elle parle ; on n'a qu'à l'écouter ; elle vient, elle sourd, elle jaillit et elle ne nous laisse rien à faire que d'être là. Elle dévide son récit comme une grand'mère :

*Une araignée,
M'avait attaché par le poignet avec un fil et j'avais de l'herbe
jusqu'au cou ;
Et du milieu de sa toile, elle me racontait des histoires telle qu'une
femme assise.*¹

Parole qu'aucune étrangeté ne fatigue d'être naïve. Ce faisceau de timbres bizarres, nous croyons qu'il va se contenter de nous divertir par sa fantaisie ; mais le voici qui se fond en un chant unique. Cette grosse chose complexe et embarrassée, dont on ne sait comment elle pourra bien se mouvoir, voici qu'elle s'ébranle d'un seul mouvement ; elle s'avance, elle s'approche, elle se découvre une espèce de voix et elle s'adresse à nous, nous explique son affaire, nous verse sa confiance ; elle se fabrique une éloquence — une éloquence aussitôt toute prochaine et intime, toute pressante, tout attachée à nous. Déjà nous avons oublié sa composition hétéroclite : nous nous taisons, nous attendons la suite ; nous sommes suspendus à ce langage prodigieux dont chaque mot est forgé à neuf et pourtant se fait entendre du premier coup. Joie de comprendre, joie de recevoir des nouvelles, joie d'être mis au fait. L'extraordinaire histoire nous est transmise ; nous la prenons par gros morceaux faciles ; comme à des sauvages assis en rond le plus ancien de la tribu débite avec évidence les aventures surnaturelles des dieux, ainsi nous écoutons entrer tout droit dans nos oreilles tant d'énormes imaginations. Stravinsky, c'est avant tout celui qui parle, c'est le conteur. Par là, malgré la différence de métier, il est le seul de tous les musiciens russes qui ressemble à Moussorgsky. On n'a pas assez remarqué combien il était peu persan.²

¹ Paul Claudel : *L'Echange*, dans *L'Arbre*, p. 170.

² Par la faute de Rimsky et de Balakirew, et aussi de ballets comme *Schéhérazade* et *Thamar*, nous avons fini par confondre la Russie avec la Perse. Je pense qu'il y a tout de même quelques petites

Rien d'exotique chez lui ; point d'almées dans sa musique ; aucune espèce de pittoresque. Même dans l'*Oiseau de Feu*, dont le sujet pourtant invitait au grand spectacle, pas une mesure de simple description ; rien qui fasse décor, qui soit là simplement pour l'effet ; rien qui ne veuille d'abord être vrai. La musique de Stravinsky c'est avant tout une voix : celle de la *niania*, que presse une abondance intarissable, qui tantôt se dépêche et tantôt s'attarde, qui s'interrompt et qui reprend, et qui renoue sans cesse le fil toujours brisé de son récit, ne sachant pas le faire valoir autrement qu'en y ajoutant des péripéties nouvelles. Même égarée dans l'histoire des temps monstrueux, c'est encore notre mère la Russie qui nous parle et dépense pour nous les trésors de son innocence immémoriale.

II

Si nouvelle soit la musique du *Sacre du Printemps*, cependant le rapprochement que nous en avons pu faire avec celle de Moussorgsky, montre qu'elle garde avec nos habitudes certaines affinités et que nous pouvons retrouver approximativement sa filiation. Il n'en est pas de même de la chorégraphie. Elle n'a plus aucune espèce d'attaches avec la danse classique. Tout y est recommencé, tout y est repris à pied d'œuvre, tout y est réinventé. La nouveauté en est si brutale et si crue qu'il ne faut point dénier au public le droit — dont il usa d'ailleurs trop consciencieusement — de se cabrer devant elle. Tâchons, avec le

différences entre ces deux pays. Le commun des Russes, s'il voyait quelque habitant de Téhéran se promener en Russie, se demanderait peut-être avec la même stupéfaction que les Français de Montesquieu : " Comment peut-on faire pour être persan ? " — Allons plus loin : j'imagine que *Schéhérazade* et *Thamar* ne doivent pas ressembler beaucoup plus à la Perse véritable que *Carmen* à la véritable Espagne.

timide espoir de l'y acclimater, de définir un peu précisément cette nouveauté.

C'est encore, selon moi, le renoncement à la " sauce ".

Il y a, dans la danse en général, si l'on peut dire, deux degrés de la sauce. — D'abord la *Loïe Fuller* : jeux de lumière, flottement de draperies, enveloppement du corps dans des voiles qui l'illimitent, effacement de tous les contours : la danseuse cherche avant tout à se perdre dans le milieu, à noyer ses mouvements dans des mouvements plus vastes et moins définis, à cacher toute forme précise dans une sorte d'effusion multicolore, dont elle n'est plus que le centre indistinct et mystérieux. C'est tout naturellement qu'elle a été conduite à illustrer les *Nuages* de Debussy.

Contre cette première espèce de sauce, les Russes, dès le début, se sont ouvertement déclarés. Ils ont fait reparaitre le corps sous les voiles, ils l'ont retiré de cette atmosphère ondoiyante où il baignait et n'ont plus voulu nous toucher que par son mouvement propre et par la figure bien visible, bien évidente que dessine le danseur avec ses bras et ses jambes. Ils ont ramené dans la danse la netteté. Je me souviens des premiers soirs ! C'était pour moi la révélation d'un nouveau monde. Ainsi l'on pouvait sortir de l'ombre, on pouvait laisser voir tous ses gestes, les écrire tout au long sur un fond sans mystère, et cependant être profond et pathétique, et tenir après soi les spectateurs suspendus comme ils l'eussent été par les jeux les plus confus et les plus énigmatiques. Je faisais dans l'art une découverte analogue à celle de la géométrie dans les sciences et la joie que je sentais était pareille au contentement que donne une démonstration parfaite. A chaque tourbillon de Nijinski, au moment où il venait clore, en s'agenouillant et en croisant les mains, la boucle qu'il avait ouverte en s'élançant dans l'espace, tout mon plaisir était de revoir par la pensée la figure entière de son mouvement, vive, pure, stricte, enlevée, et comme arrachée d'un bloc et par un coup de force à la masse indécise

du possible. Aucun doute, aucune bavure, rien qui fût appel en moi à l'hésitation ; mais j'étais fort et content comme un homme qui embrasse d'un seul regard un système de propositions scrupuleusement isolé de l'erreur en tous ses points.

Pourtant, dans cette danse, qui nous paraissait si rigoureuse, Nijinski, bien avant que nous ne nous en aperçussions nous-mêmes, a su découvrir qu'il y avait encore une espèce de " sauce ", et de cette sauce il a entrepris de purger complètement la chorégraphie. A un certain malaise qu'il sentait en les exécutant, il a reconnu que les créations de Fokine comportaient encore un jeu, un flottement, une sorte de vague intérieur, qu'il fallait réduire à tout prix. Cette netteté pouvait être raffinée, cette exactitude admettait d'être portée plus loin... Dès lors il n'a plus eu de repos qu'il n'eût lui-même donné ce tour de vis, opéré ce resserrement d'écrous dont la machine chorégraphique avait besoin pour atteindre à son fonctionnement le plus strict. Ceux-là le comprendront que rien au monde n'incommode davantage que la sensation du lâche et de l'à peu près.

Déterminons d'abord en quoi consiste cette deuxième espèce de sauce. Qu'y a-t-il ici dont le danseur, même après s'être débarrassé de ses accessoires, soit encore enveloppé ? — Son essor même, son passage, son vol à travers le temps, l'arabesque qu'il décrit en se mouvant : " Il voyage sur un chemin qu'il détruit à mesure qu'il y passe ; il va le long d'un fil mystérieux, qui se fait invisible derrière lui ; avec ce geste d'écarter, avec ces mains qu'il promène en l'air, avec ce corps qui tourne doucement et mille fois, il a l'air d'un magicien occupé à effacer sa trace ; nous ne le saisissons pas ; nous n'arriverons pas à le tenir, à lui appuyer les bras contre les hanches pour le regarder à loisir de haut en bas. " ¹ Quelque chose s'interpose entre lui

¹ Ce passage est pris d'une note que j'écrivais ici-même, l'an dernier (1^{er} Juillet 1912), sur Fokine et dans laquelle j'avais plus d'une affirmation que Nijinski me contraint aujourd'hui non pas tout à fait à renier, mais à dépasser — comme lui-même, sans le renier, a dépassé Fokine.

et nous ; et c'est son mouvement même ; nous le voyons passer dans un monde parallèle au nôtre, mais différent de lui ; il est perdu dans son propre voyage et nous ne l'apercevons qu'à travers une brume formée de tous ses gestes et de son inapaisable va-et-vient. — Précisons davantage : par les dix premiers pas qu'il fait, le danseur ébauche une ligne, qui tout aussitôt tend à le quitter, à s'échapper, à filer toute seule, comme une mélodie, lorsqu'on en a trouvé les premières notes, se continue d'elle-même, s'improvise à vide et finit par s'imposer à la voix qui lui a donné naissance. Il y a un ressort en elle qui l'écarte de son siège. Une fois les premiers mouvements inventés par le corps, c'est comme si, prenant conscience d'eux-mêmes, ils disaient à leur auteur : " Assez maintenant ! Laisse-nous faire ! " Et les voilà qui se déchaînent ; par répétition, par redoublement, par variation, ils s'engendrent les uns les autres, ils font sortir d'eux-mêmes une abondance indéfinie. Le corps, qui d'abord les dictait, n'est plus que leur soutien ; on ne lui demande plus que de les recevoir et de les exécuter. Aussi perd-il entre leurs mains sa forme et son articulation propres. Ils l'arrangent, ils le corrigent, ils le retouchent ; ils mettent des passages en lui là où il y avait des hiatus ; ils réunissent ses membres d'un trait svelte et continu ; ils effacent les angles, bouchent les trous, jettent des ponts. De la tête aux pieds le corps prend je ne sais quoi de fluide et d'arrondi. Une élégance supplémentaire, adventice descend sur lui et se pose. Comme un acteur bien grîmé, il n'est plus reconnaissable. Le *Spectre de la Rose* offre le meilleur exemple de cette transfiguration. Le corps de Nijinski y disparaît littéralement dans sa propre danse. De cet être musclé, aux traits si forts, si marqués, on ne voit plus que des contours exquisement fuyants, que des formes sans cesse évanescentes. Au lieu qu'il soit plongé dans une atmosphère colorée, c'est dans une atmosphère dynamique. Mais il en reçoit presque autant d'imprécision que la Loïe Fuller de ses voiles lumineux. Si délicieux en soit le spectacle,

il y a dans le *Spectre de la Rose* un certain manque intérieur de vérité, dont je ne parviens plus à n'être pas gêné.

La nouveauté du *Sacre du Printemps*, c'est le renoncement à cette sauce dynamique, le retour au corps, l'effort pour serrer de plus près ses démarches naturelles, pour n'écouter que ses indications les plus immédiates, les plus radicales, les plus étymologiques. Le mouvement y est réduit à l'obéissance ; il est sans cesse ramené au corps, rattaché à lui, rattrapé, tiré par lui en arrière, comme quelqu'un dont on a saisi les coudes et qu'on empêche ainsi de fuir. C'est du mouvement qui ne part pas, à qui l'on interdit de chanter sa petite romance, du mouvement qui revient prendre les ordres à chaque minute. Dans le corps au repos, il y a mille directions latentes, tout un système de lignes par lesquelles il penche vers la danse. Fokine les faisait aboutir à un seul mouvement qui les rejoignait et les drainait toutes ; plutôt que chacune, c'est leur ensemble qu'il écoutait ; il les exprimait par substitution, en remplaçant leur multitude divergente par une arabesque simple et continue. Dans le *Sacre du Printemps*, au contraire, autant le corps offre de tendances et d'occasions, autant de fois le mouvement s'interrompt et recommence ; autant il sent en lui de points de départ possibles, autant de fois le danseur reprend son essor. Il se ressaisit lui-même à chaque instant, comme une source dont il faut épuiser successivement tous les surgesons ; il remonte en lui-même, et sa danse est l'analyse, le dénombrement de toutes les inclinations à bouger qu'il y découvre. — Nous surprenons ici chez Nijinski la même préoccupation que chez Stravinsky : aborder toute chose selon son orientation propre. Quelque écart qu'il y ait entre elles, il veut enfler bien droit toutes les pentes du corps et ne descendre qu'avec elles au mouvement. Mais, comme il ne peut les accompagner toutes à la fois, dès qu'il a suivi l'une d'elles un instant, il la quitte brusquement, il rompt avec elle et retourne en chercher une autre. Danse

à la fois fidèle et tronquée ! Elle est pareille à notre corps ; tous les mouvements dont elle se compose, demeurent dans une parfaite identité avec les membres qui les exécutent ; ils en ont le sens et en gardent la brièveté ; ils leur restent joints et comme organiquement liés. Et le danseur, lorsqu'on le revoit par le souvenir, au lieu de s'effacer derrière ses gestes, apparaît bien distinctement au milieu de leur foule, à la façon d'un dieu hindou hérissé de ses mille bras.

Dans la manière dont Nijinski a traité les évolutions des groupes, on retrouve le même effort pour épouser le détail, pour découvrir et dégager les injonctions singulières. — Dans les ballets de Fokine les groupes de danseurs se répondaient exactement de chaque côté de la scène ; ce n'était pas la ridicule symétrie de l'Opéra ; mais il y avait une distribution régulière des masses, un équilibre entre elles que l'œil n'avait à chercher que juste le temps nécessaire pour avoir le plaisir de le découvrir. Équilibre non pas seulement statique : il se poursuivait dans la danse, si enchevêtrée fût-elle ; une sorte de balancement subsistait jusqu'au cœur du tumulte. Toute figure était conçue sur le modèle d'un échange ou d'un va-et-vient : les danseurs s'étant emparés d'un geste, se le jetaient les uns aux autres, se le renvoyaient sans fin comme une balle. Chaque groupe ne faisait jamais de mouvement qu'en réponse au mouvement du groupe opposé ; ses avancées ou ses reculades, ses fuites ou ses retours ne lui étaient dictés que par les démarches de son partenaire et ne tendaient qu'à leur compensation. Aussi l'attention se détournait-elle bien vite de lui ; il disparaissait dans son dialogue avec les autres et l'on ne voyait plus que le motif chorégraphique où il était pris ; sur la scène il n'y avait plus qu'une certaine forme d'agitation, qu'un mode tout pur de mouvement. Et comme une telle figure était trop abstraite pour pouvoir être renouvelée indéfiniment dans son essence, Fokine bientôt ne sut plus montrer son invention qu'en en modifiant le prétexte et les accessoires. Mais aux

fruits d'or que se lançaient les tsarines de l'*Oiseau de Feu*, il eut beau substituer des poignards dans *Thamar*, des piques dans *Daphnis et Chloé* : c'était lutter contre l'impossible ; pour retrouver la source de la variété, il eût fallu d'abord redescendre au détail, reprendre contact avec l'individuel.

C'est ce qu'a bien compris Nijinski. Il s'est rapproché de chaque groupe particulier ; il a consulté ses indications et ses tendances ; il l'a observé comme un savant ; il l'a vu se lever, frémir, onduler, être déporté brusquement sous le coup de sa force intime ; il a suivi sa formation moléculaire, il a surpris ses instincts au moment qu'ils se déclaraient, il s'est fait le spectateur et l'historien de ses moindres initiatives. La danse de chaque groupe, ce sont les mouvements qu'il couvait dans sa séparation d'avec tous les autres, pareils aux éclats spontanés qui naissent dans les meules de foin. — Il y a dans toute la chorégraphie du *Sacre* une asymétrie profonde qui fait partie de l'essence de l'œuvre. Chaque groupe commence par soi ; il ne fait aucun geste qui soit suscité par le besoin de répondre, de compenser, de rétablir l'équilibre ; il s'émeut et s'ébranle à l'écart, il glisse de son côté et tire notre attention à sa suite. Nous finissons bien par la lui reprendre, mais c'est parce qu'un autre s'en est emparé et l'emporte avec lui. Non pas manque de composition ; il y en a une au contraire, et des plus subtiles, dans les rencontres, les affronts, les mélanges, les combats de ces étranges bataillons. Mais elle ne précède pas le détail ; elle ne le commande pas ; elle s'arrange comme elle peut de sa diversité. L'impression d'unité que nous ne cessons pas un instant de ressentir, c'est celle qu'on éprouve à voir circuler, se croiser, s'aborder et se séparer, selon leurs intentions particulières, à la fois familiers et oubliés les uns des autres, les habitants d'un même monde.

Nous venons d'examiner dans quel sens Nijinski a réagi contre Fokine, ce qu'il a rejeté, ce qu'il a détruit. Il nous faut

maintenant comprendre l'aspect positif de son innovation. Quel bénéfice a-t-il trouvé dans ce renoncement à la sauce ? Pour quelle fin a-t-il ainsi brisé le mouvement et rompu les ensembles chorégraphiques ? Quelle sorte de beauté se cache dans cette danse réduite et étriquée ? Sans tenir compte encore de sa merveilleuse appropriation au sujet du *Sacre du Printemps*, il me semble facile d'apercevoir par où elle prend l'avantage sur la danse de Fokine.

Celle-ci est foncièrement impropre à l'expression des sentiments ; on n'y peut lire autre chose qu'une joie vague, toute physique et sans visage. En effet dans le mouvement liquide et continu dont elle est faite, comme dans les grandes arabesques des peintres renaissants, le pouvoir expressif du geste, son secret, sa force intérieure se dissolvent et se délayent. Sur cette route indéfinie où le danseur s'élançait, ils trouvent une issue trop facile et se répandent vainement. Au lieu que le sentiment soit l'objet que le mouvement tâche à peindre et à rendre visible, il n'est plus que le prétexte qui le déclenche et il est bien vite oublié dans l'abondance dont il est la source ; il se perd bientôt dans les redoublements qu'il engendre. Le corps entraîne tout ; sa liberté remonte jusqu'à l'âme et en défait les replis, les ressources, les réserves.

En brisant le mouvement, en le ramenant vers le simple geste, Nijinski a fait rentrer l'expression dans la danse. Tous les angles, toutes les cassures de sa chorégraphie empêchent le sentiment de fuir. Le mouvement se referme sur lui, l'arrête, le contient ; par son perpétuel changement de direction, il lui enlève tout débouché ; il l'emprisonne par sa brièveté même. Le corps n'est plus pour l'âme une voie d'évasion ; au contraire il se rassemble, il se ramasse autour d'elle ; il réprime sa poussée, et, par l'effort même qu'il exerce contre elle, il est tout imprégné d'elle, il la trahit au dehors. De la contrainte qu'il lui fait subir, il reçoit je ne sais quoi de spirituel qui paraît dans toutes ses façons. Il y a quelque chose de profond

et de serré dans cette danse enchaînée. Tout ce qu'elle perd en entrain, en allant, en caprice, elle le gagne en signification.

La danse de Fokine était si peu expressive que, pour faire entendre aux spectateurs les changements de leur âme, les acteurs avaient besoin de recourir à une mimique du visage : sourcils froncés ou bien sourire. Cela s'ajoutait à leurs gestes, s'y superposait et par là-même en dénotait l'impuissance. C'était un renfort qu'on allait chercher, une ressource d'un autre ordre qui subvenait à l'indigence du langage proprement chorégraphique.

Mais, dans la danse de Nijinski, le visage ne joue plus un rôle indépendant ; il prolonge le corps ; il n'en est que la fleur. C'est le corps lui-même d'abord qui parle. Il ne bouge que tout entier, il fait bloc, et sa parole est de bondir tout à coup en écartant bras et jambes, ou de s'en aller de côté, les genoux fléchis, la tête tombée sur l'épaule. A première vue il paraît moins adroit, moins divers, moins intelligent. Pourtant avec ses déplacements compacts, ses brusques volte-faces, ses façons de tomber en arrêt, puis de se secouer frénétiquement sur place, il dit mille fois plus de choses que le causeur disert, rapide et élégant, animé par Fokine. Le langage de Nijinski est d'un détail perpétuel ; il ne laisse rien passer ; il rentre dans les coins. Nul tour de phrase, nulle pirouette, nulle prétérition. Le danseur n'est plus emporté par une inspiration légère et indifférente. Au lieu de les effleurer dans son vol, il retombe sur les choses de tout son poids, il marque chacune de sa chute lourde et totale. Sur chaque sentiment qu'il rencontre et veut exprimer, il saute à pieds joints ; d'un brusque bond il se tourne vers lui et le couvre et demeure un instant à l'imiter. Il oublie tout pour se faire pareil à lui quelque temps ; il l'étouffe quelque temps avec sa forme, il l'aveugle avec lui-même tout entier. Comme il n'est plus obligé de mettre du liant entre ses gestes successifs ni de penser sans cesse à la suite, il ne réserve rien de lui-même pour la transition. Il cède complète-

ment à l'invitation de l'objet intérieur, il se rend unique comme lui, il le nomme avec l'inertie momentanée de tout son corps. Rappelons-nous Nijinski danseur. Avec quelle éloquence il s'arrondissait, ainsi qu'un chat, autour des sentiments ! Comme il les couvait étroitement ! Comme il savait bien disposer tous ses membres à leur image et trouver en lui-même leur fidèle effigie ! Inventeur, il est le même qu'interprète. Tout ce qu'il brise, tout ce dont il dépouille la danse, c'est pour arriver à une imitation matérielle, et pleine, et comme opaque des émotions. Il prend ses danseurs, il leur arrange les bras, il les leur tourne, il les leur casserait, s'il osait ; il travaille ces corps avec une brutalité impitoyable, comme des choses ; il leur impose des mouvements impossibles, des attitudes qui semblent contrefaites. Mais c'est pour leur arracher tout ce qu'ils peuvent donner d'expression. Et en effet ils parlent à la fin. De toutes ces formes bizarres et violentées s'élève je ne sais quelle évidence ; elles figurent distinctement mille objets difficiles et secrets qu'il n'y a plus qu'à regarder.

Oui, cela est clair et facile ; cela a pris les contours mêmes de ce qui doit être compris. Voici le sentiment devant nous désigné, fixé, représenté. Il est là comme une grande poupée que le danseur laisse derrière lui, tandis qu'il continue. Rien de plus émouvant que cette image physique des passions de l'âme. C'est bien autre chose que leur expression par le langage articulé. Non pas profondeur plus grande, notation de détails en elles et de finesses que la parole ne pourrait atteindre. Mais par cette figure sensible nous sommes conduits plus près d'elles, nous sommes mis en leur présence d'une façon plus immédiate, nous les contemplons avant l'arrivée du langage, avant que ne s'empresse autour d'elles la foule innombrable et nuancée, mais bavarde, des mots. Pas besoin de traduire ; ce n'est point un signe d'où il faille passer à la chose. Mais dans la nuit de l'intelligence, nous assistons ; nous sommes là avec notre corps,

et c'est lui qui comprend. Une certaine disposition, une certaine reconnaissance par l'intérieur... Chaque geste du danseur est comme un mot qui me ressemblerait. Si quelquefois il me paraît étrange, ce n'est qu'aux yeux de ma pensée ; car d'emblée il se rencontre avec mes membres, avec le fonds de mon organisme dans une harmonie basse, pleine et parfaite. De même que la musique faisait entrer en nous son récit " par gros morceaux faciles ", c'est ainsi que nous considérons cette danse extravagante avec je ne sais quelle crédulité grossière et dans une intimité qui " passe toute parole ". Nous sommes devant elle comme les enfants à Guignol : ils n'ont pas besoin qu' " on leur explique " ; mais ils rient, ils tremblent, ils comprennent à mesure.

Nijinski a donné à la danse un pouvoir de signification, dont elle était dépourvue. Mais son application à la rapprocher du corps, à la confondre avec l'étroite solidité de nos membres, ne risquait-elle pas d'aboutir à la priver de sa fleur et de sa grâce ? Et en effet où est la grâce de ces gestes mesquins et maladroits, toujours captifs, toujours brutalement interrompus dès qu'ils sont sur le point de s'élancer ? Il semble qu'il y ait dans la chorégraphie du *Sacre du Printemps* quelque chose de cacophonique.

Pourtant la grâce n'est pas la rondeur ; elle n'est pas incompatible avec un dessin anguleux. Il y a une grâce ici — je le prétends — et qui est plus profonde que celle du *Spectre de la Rose*, étant plus attachée. La grâce n'est rien d'indépendant ; elle ne vient pas se poser d'en haut sur les choses comme un oiseau ; elle n'est que l'émanation au dehors d'une exacte nécessité, que l'effet d'un impeccable ajustage intérieur. Or, dans la chorégraphie du *Sacre du Printemps*, tout est mis au point avec la dernière rigueur ; pour obtenir tels que nous les voyons, les gestes dont elle se compose, Nijinski les a longtemps culti-

vés et développés ; il les a choisis au milieu du branchage confus et divers de nos mouvements instinctifs, il les a préservés contre les autres, il les a poussés légèrement et menés un peu plus loin du corps qu'ils n'allaient d'eux-mêmes. En un mot, il les a patiemment rendus à leur perfection singulière. Et de cet achèvement naît une harmonie inédite. Si l'on veut bien cesser de confondre la grâce avec la symétrie et avec l'arabesque, on la retrouvera à chaque page du *Sacre du Printemps*, dans ces visages de profil sur les épaules de face, dans ces coudes attachés à la taille, dans ces avant-bras horizontaux, dans ces mains ouvertes et rigides, dans ce tremblement qui descend comme une onde de la tête aux pieds des danseurs, dans la promenade obscure, éparse, préoccupée, des Adolescentes au Deuxième Tableau. On la retrouvera même dans la danse de la Jeune Fille Éluë, dans les sursauts brefs et manqués qui l'agitent, dans ses embarras, dans ses affreuses attentes, dans sa démarche prisonnière et faussée et dans ce bras levé au ciel qu'elle promène tout droit au dessus de sa tête en signe d'appel, de menace et de protection.

III

Tout au long de l'analyse que je viens d'esquisser du *Sacre du Printemps*, j'ai considéré les moyens employés par Stravinsky et par Nijinski comme s'ils avaient une valeur en eux-mêmes, indépendamment du sujet auquel ils s'appliquent. Cette séparation peut sembler artificielle et l'on a le droit de m'objecter que je cherche à voir toute une technique nouvelle dans ce qui n'a été inventé et n'a de sens que pour une œuvre bien déterminée. Cette chorégraphie si anguleuse, me dira-t-on, n'est que pour représenter la gesticulation encore informe et maladroite d'êtres primitifs. Cette musique si étouffée n'est que pour peindre l'épaisse angoisse du printemps. L'une et l'autre servent étroite-

ment le thème choisi ; elles ne le dépassent pas, elles ne s'en laissent pas distinguer.

Je répondrai que le propre des chefs-d'œuvre est justement de créer à leur usage une expression si complète, si habile et si neuve qu'elle devient tout naturellement une technique générale. On n'invente rien de bon à part. Pour avoir des idées nouvelles et d'une portée un peu lointaine, il faut travailler à quelque objet très précis, il faut vouloir exprimer quelque chose de façon à ce qu'on ne puisse le confondre avec rien d'autre. C'est tandis qu'on fait effort vers le particulier, tandis qu'on ramène toutes les facultés de l'esprit vers un même petit point, qu'éclatent soudain, comme sous une pression trop forte, les inventions réellement expansives. C'est de l'extrême urgence que naît la véritable fécondité. Stravinsky et Nijinski, parce qu'ils n'ont voulu résoudre qu'un problème particulier, se trouvent avoir découvert une solution générale. Et si, dans une tentative fort parente de la leur, les cubistes ont jusqu'ici échoué, cela vient de ce qu'ils ont élaboré d'abord dans l'abstrait une solution, qu'ils n'ont cherché qu'ensuite à placer, intacte et absurde, dans des œuvres.

A ces considérations il faut ajouter que déjà *Petrouchka* contenait en germe la chorégraphie du *Sacre du Printemps*. Il est certain que Nijinski, bien que son nom n'ait paru qu'une fois sur l'affiche, a collaboré à la première comme à la seconde de ces œuvres. Nous retrouvons sa manière dans la danse sur place des trois pantins et dans la scène si pathétique de *Petrouchka* emprisonné. C'est la même façon d'attacher les gestes au corps, le même emploi de la saccade, le même souci de conserver sans cesse au mouvement toute sa force expressive. Et déjà ce parti-pris nous semblait d'une justesse, d'une convenance, d'une appropriation merveilleuses. Déjà nous n'imaginions pas qu'il pût valoir pour quelque autre sujet. Pourtant quel écart entre le thème de *Petrouchka* et celui du *Sacre* ! Les moyens qui les ont si pertinemment servis l'un et

l'autre, comment leur dénier une portée générale et pourquoi serait-il interdit de les considérer en dehors de leur emploi ?

Cependant le moment est venu de ne plus nous occuper que du *Sacre du Printemps*, de nous placer bien en face de cette œuvre terrible, de nous enfermer avec elle, afin de recevoir la commotion particulière qu'elle est faite pour nous donner.

Demandons-nous ce qu'elle représente. Qu'avons-nous ici devant les yeux ? Que se passe-t-il ici ? — L'œuvre est si riche qu'on peut lui découvrir deux étages de signification. Elle a d'abord un sens évident, officiel, avoué. Le *Sacre du Printemps*, c'est un ballet sociologique. Extraordinaire vision d'un âge qu'il nous fallait jusqu'ici reconstruire péniblement à l'aide de documents scientifiques et que voici rendu sensible à notre imagination.

*Certes l'humanité antique était venue au devant de sa sœur,
Et comme jadis au jour de la séparation, nous nous considérons de
plain pied.*¹

Nous assistons aux mouvements de l'homme au temps où il n'existait pas encore comme individu. Les êtres se tiennent encore ; ils vont par groupes, par colonies, par bancs ; ils sont pris dans l'affreuse indifférence de la société ; ils sont dévoués au dieu qu'ils forment ensemble et dont ils n'ont pas su encore se démêler. Rien d'individuel ne se peint sur leur visage. À aucun instant de sa danse, la jeune fille élue ne trahit la terreur personnelle dont son âme devrait être pleine. Elle accomplit un rite, elle est absorbée par une fonction sociale et, sans donner aucun signe de compréhension ni d'interprétation, elle s'agit suivant les volontés et les secousses d'un être plus vaste qu'elle, d'un monstre plein d'ignorance et d'appétits, de cruauté et de ténèbres. Voici Moloch ramené vivant du fond des plus vieilles époques. Il tressaille, il ouvre la gueule devant nous. Dieu bas

¹ Paul Claudel : *Tête d'Or* dans *l'Arbre* p. 131.

et sans esprit ! Ses autels sont à son image : ce sont ces pierres debout aux carrefours de la plaine informe, ces crânes d'animaux sur des piquets. Dieu qui pèse au même niveau que les têtes, comme le ciel de cuivre ! Dieu qui règne à quatre pattes et qui dévore ses enfants comme une vache pâture ! L'homme est dominé par ce qu'il y a de plus inerte en lui, de plus opaque, de plus borné, sa société avec les autres.

Mais il y a dans le *Sacre du Printemps* quelque chose de plus grave encore, un second sens, plus secret, plus hideux. Ce ballet est un ballet biologique. Non pas seulement la danse de l'homme le plus primitif ; c'est encore la danse avant l'homme. Dans son article de *Montjoie*, Stravinsky nous indique qu'il a voulu peindre la montée du printemps. Mais il ne s'agit pas du printemps auquel nous ont habitués les poètes, avec ses frémissements, ses musiques, son ciel tendre et ses verdure pâles. Non, rien que l'aigreur de la poussée, rien que la terreur "panique" qui accompagne l'ascension de la sève, rien que le travail horrible des cellules. Le printemps vu de l'intérieur, le printemps dans son effort, dans son spasme, dans son partage. On croirait assister à un drame du microscope ; c'est l'histoire de la karyokinèse ; profonde besogne du noyau par quoi il se sépare de lui-même et se reproduit ; division de la naissance ; scissions et retours de la matière inquiète jusque dans sa substance ; larges amas tournants de protoplasme ; plaques germinatives ; zones, cercles, placentas. Nous sommes plongé dans les royaumes inférieurs ; nous assistons aux mouvements obtus, aux va-et-vient stupides, à tous les tourbillons fortuits par quoi la matière se hausse peu à peu à la vie. Jamais plus belle illustration des théories mécanistes. Il y a quelque chose de profondément aveugle dans cette danse. Il y a une énorme question, portée par tous ces êtres qui se meuvent sous nos yeux. Elle n'est pas différente d'eux-mêmes. Ils la promènent avec eux sans la comprendre, comme un animal qui tourne dans sa cage et ne se fatigue pas de venir toucher du front les barreaux. Ils n'ont pas

d'autre organe que leur organisme tout entier et c'est avec lui qu'ils cherchent. Ils vont de-ci de-là et s'arrêtent ; ils se lancent en avant comme un paquet, et attendent... Rien qui les précède et qu'ils soient obligés de rejoindre. Aucun idéal à regagner. On est toujours au plus loin en restant avec eux. Comme le sang, de l'intérieur, sans autre motif que sa poussée, frappe contre les parois du crâne, c'est ainsi qu'ils demandent issue et avènement. Et peu à peu, par la patience et l'obstination brutes de leur interrogation, une sorte de solution se forme, qui, elle non plus, n'est pas différente d'eux-mêmes, qui, elle aussi, se confond avec la masse de leur corps et qui est la vie.

Le soir de la première du *Sacre du Printemps*, il y avait, comme de la lie, au fond de mon immense admiration, je ne sais quelle tristesse et quel accablement. J'avais sur le cœur la lourdeur des choses physiques, une inertie minérale. Pour la première fois je sentais aux doctrines évolutionnistes une sorte de possibilité désespérante. Je retrouvais en moi les traces d'un état misérable et gisant ; j'étais repris par l'étroitesse originelle ; il me semblait être né un jour de cette *angoisse* dont je venais d'avoir le prodigieux spectacle. Ah ! comme j'étais loin de l'humanité ! Comme sa voix se faisait faible et lointaine à mes oreilles ! — Il y a des œuvres toutes gonflées de plaintes, d'espoirs, d'encouragements. On y trouve à souffrir, à regretter, à prendre confiance ; elles contiennent toutes les belles agitations de l'âme ; on se livre à elles comme on écoute le conseil d'un ami ; elles ont quelque chose de moral et participent toujours de la pitié. — Mais le *Sacre du Printemps*, 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

LE GRAND MEAULNES¹

TROISIÈME PARTIE

— CHAPITRE X

LA "MAISON DE FRANTZ"

Mal rassuré, en proie à une sourde inquiétude, que l'heureux dénouement du tumulte de la veille n'avait pas suffi à dissiper, il me fallut rester enfermé dans l'école pendant toute la journée du lendemain. Sitôt après l'heure d'"étude" qui suit la classe du soir, je pris le chemin des Sablonnières. La nuit tombait quand j'arrivai dans l'allée de sapins qui menait à la maison. Tous les volets étaient déjà clos. Je craignis d'être importun, en me présentant à cette heure tardive, le lendemain d'un mariage. Je restai fort tard à rôder sur la lisière du jardin et dans les terres avoisinantes, espérant toujours voir sortir quelqu'un de la maison fermée... Mais mon espoir fut déçu. Dans la métairie voisine elle-même, rien ne bougeait. Et je dus rentrer chez moi, hanté par les imaginations les plus sombres.

Le lendemain, samedi, mêmes incertitudes. Le soir, je pris en hâte ma pèlerine, mon bâton, un morceau de pain, pour manger en route, et j'arrivai, quand la nuit

¹ Voir la *Nouvelle Revue Française* du 1^{er} juillet au 1^{er} octobre.