

Le sacre du primitif

Musiques russes et imaginaires littéraires : Cendrars, Cocteau, Ramuz, Rivière

ÉMILIE SERMIER

L'historiographie française a prêté beaucoup d'attention aux primitivismes issus des cultures africaines, voire océaniques, précolombiennes ou bretonnes¹. Mais elle a étonnamment fait peu de cas, jusqu'à présent, des primitivismes « russes² ». Et pourtant : au cœur des années 1910, plusieurs écrivains modernistes de langue française – et non des moindres ! – font preuve d'un intérêt soutenu pour diverses productions venues de Russie, qu'elles soient populaires ou artistiques. Si Blaise Cendrars dit son affection pour les *loubkè*³ à l'image de Matisse découvrant les icônes russes à Mos-

1. Voir les travaux de Philippe Dagen, en particulier *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2010.

2. Les liens entre la France et la Russie au début du siècle ont toutefois été bien documentés, notamment grâce à l'exposition et au catalogue *Paris-Moscou : 1900-1930* (Centre Georges Pompidou, 1979) et aux nombreux travaux de Serge Fauchereau sur les avant-gardes européennes (*Avant-gardes du XX^e siècle : arts et littérature*, Paris, Flammarion, 2010).

3. Blaise Cendrars, « L'imagerie russe pendant la guerre » [1916], in *Id., Aujourd'hui suivi de Essais et réflexions (1910-1916)*, éd. de Miriam Cendrars, Paris, Denoël, 1987, p. 238-239.

cou en 1911, et si les œuvres de Marie Vassilieff sont saluées par les milieux modernistes, c'est surtout dans le domaine musical que les écrivains trouvent des démarches « primitivistes » exemplaires et proches des leurs – chez les compositeurs du Groupe des Cinq, puis chez Igor Stravinski. Si le domaine russe est resté assez peu exploré par l'historiographie française, c'est dès lors sans doute parce que celle-ci associe d'abord le « primitivisme » à des pratiques picturales, entérinant ainsi les discours des poètes les plus influents – Apollinaire ou plus tard Breton – qui font prévaloir les arts visuels sur les arts musicaux⁴.

Il est donc temps de déplacer un peu le regard, ou plutôt de mieux tendre l'oreille. En examinant les « primitivismes de Russie » depuis un point de vue franco-suisse, nous verrons comment, à l'heure où les Ballets russes triomphent à Paris, des écrivains comme Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Jacques Rivière ou encore Charles Ferdinand Ramuz s'opposent à l'exotisme russe (emblématisé par Rimski-Korsakov) pour promouvoir divers « primitivismes » musicaux qu'ils commentent et en même temps, avec leurs mots et leurs imaginaires propres, se réapproprient, refaçonnent, réinventent. Ainsi, loin d'être une simple étude de réception, notre réflexion montrera au contraire ceci : le « primitivisme » est avant tout, peut-être, une affaire de *discours*.

Contre Rimski-Korsakov

Le 20 mars 1913, Blaise Cendrars met un point final aux épreuves d'un petit essai sur la musique russe : « Cette nuit, j'ai enfin terminé mon livre sur *Korsakov*⁵. » Remis aux éditions Eugène Figuière, ce texte – intégralement intitulé *Rimski-Korsakov et les Maîtres de la musique russe : Glinka, Dargomyjski, Balakirev, César Cui*,

4. Autant le symbolisme aurait été marqué par le modèle musical (et wagnérien), autant le modernisme le serait de manière dominante par « un paradigme visuel ». Voir : William Marx, « Musique et poésie pure : la fin d'un paradigme », *Poétique*, 131, 2002, p. 357-367, ainsi que Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2002. Sur l'idée d'un « primitivisme musical », voir Emmanuel Gorge, *Le Primitivisme musical. Facteurs et genèse d'un paradigme esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

5. Lettre à Suter, 20 mars 1913, Blaise Cendrars, *Inédits secrets*, Paris, Le Club français du livre, 1969, p. 321. Cette lettre est citée par Oxana Khlopina dans « Blaise Cendrars et le XIX^e siècle russe » (*Feuilles de routes*, 48, 2010, p. 57).

Moussorgski, Borodine – ne sera pas publié immédiatement⁶. Sa rédaction est cependant des plus significatives : à une période définitivement post-wagnérienne, elle témoigne de l'intérêt du poète pour de nouveaux modèles musicaux. Si les Ballets russes ont favorisé la découverte des compositions slaves en France, et si Cendrars est au même moment entouré de nombreux artistes venus de l'Empire russe (Chagall, Zadkine ou Vassiliev), il s'en prend toutefois de manière polémique au succès français de Rimski-Korsakov, à « l'injuste entichement⁷ » qu'il suscite à Paris, pour réfléchir au contraire à un art véritablement ancré dans les cultures traditionnelles du pays.

Cendrars élabore ainsi une petite présentation de la « *Mogučaja kučka* » (« La puissante coterie »), c'est-à-dire du Groupe des Cinq. On s'en souvient : dans le prolongement de Glinka et Dargomyjski, les compositeurs Balakirev, Borodine, Cui, Moussorgski et Rimski-Korsakov ont cherché à la fin du XIX^e siècle à ressourcer leur musique à partir de traditions populaires, hors des influences germaniques ou italianisantes. Leur démarche séduit Cendrars : de même que Beethoven « a introduit en premier, avec la hardiesse qui le caractérise, les chants et les danses populaires dans la musique symphonique⁸ », ces artistes exploitent « le trésor de la musique populaire russe » pour créer un « art national » en puisant dans des thèmes aussi bien que des formes traditionnelles. Bien avant que lui-même ne collecte des contes africains dans son *Anthologie nègre*, Cendrars promeut ainsi les œuvres de compositeurs ayant fait un travail ethnographique : tandis que Glinka est un « érudit » ayant « recueilli les chants populaires de sa province », Balakirev a collecté en 1886 des chansons populaires « d'après une méthode rigoureusement scientifique⁹ ». Et il reconnaît en cela l'intérêt d'une petite partie de l'œuvre de Rimski-Korsakov, dont il mesure la qua-

6. Le retard de l'éditeur, on s'en doute, n'a guère plu à Cendrars – qui entendait peut-être d'ailleurs rivaliser avec Apollinaire publiant, chez le même éditeur et la même année, ses *Méditations esthétiques* présentant les peintres cubistes. Le texte sera édité seulement en août 1919 dans les nos 17 et 18 de *La Renaissance politique, littéraire, économique*, avant d'être repris sous le titre « Rimski-Korsakov et ses aînés » dans *Le Nouvel Âge* en avril 1931.

7. Blaise Cendrars, « Rimski-Korsakov et les Maîtres de la musique russe », in *Id., Aujourd'hui suivi de Essais et réflexions (1910-1916), op. cit.*, p. 209.

8. *Ibid.*, p. 213.

9. *Ibid.*, p. 214 et p. 217. Balakirev a en effet repris et harmonisé « trente chants du peuple russe » pour voix et piano.

lité à l'aune de son entreprise folkloriste : ses « meilleures œuvres sont inspirées de la littérature populaire » dont elles reprennent la dimension merveilleuse et légendaire, à l'instar de l'opéra *Sadko* composé à partir d'une byline¹⁰. Seulement, pour Cendrars, Rimski-Korsakov a trop souvent cédé à ses propres facilités mélodiques, en faisant valoir une virtuosité artificielle et fastueuse : le compositeur russe a selon lui « trahi son destin et ses amis » en se rapprochant finalement davantage d'un Tchaïkovski occidentalisé que d'un Glinka. Et s'il est considéré en France comme « le plus russe des Russes », c'est par malentendu : « Que cela est faux ! [...] Sa verve nationale est factice. C'est de la virtuosité, de l'art russe pour exportation, ainsi que le témoigne, entre autres, sa *Symphoniette sur des thèmes russes*¹¹. » Il y aurait ainsi tromperie sur la marchandise. C'est donc bien l'*exotisme* russe que réprouve ici Cendrars, hostile au clinquant faussement dépaysant de l'œuvre de Rimski-Korsakov, ainsi qu'à sa spectacularisation parisienne par les Ballets russes.

Ce qui le dérange peut-être aussi et qui semble transparaître en sourdine dans son texte, c'est l'aspect « orientalisant » de la musique russe. Comme la plupart des poètes de sa génération, Cendrars apparaît fatigué des vogues orientalisantes et asiatisantes qui ont marqué tout un pan de l'art européen dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Si « les Russes ont cette particularité d'être placés entre l'Orient et l'Occident » et d'aller « facilement d'un extrême à l'autre, de la féerie au drame », Cendrars privilégie résolument le drame sur la féerie orientale. Ne reste-t-il pas extrêmement tiède au moment d'évoquer *Schéhérazade* de Rimski-Korsakov ou « les harmonisations orientales¹² » de Cui ? Peu après, Jacques Rivière le dira plus nettement encore : « Par la faute de Rimski-Korsakov et de Balakirev, et aussi des ballets comme *Schéhérazade* et *Thamar*, nous avons fini par confondre la Russie avec la Perse¹³. » Les références associées à l'Orient et au Moyen-Orient n'intéressent plus guère les modernistes, las des chatoyances mélodiques et des univers oniriques qu'elles ont pu inspirer.

10. Soit, comme le précise Cendrars, une « épopée musicale russe » (*ibid.*, p. 226).

11. *Ibid.*, p. 231.

12. *Ibid.*, p. 220.

13. Jacques Rivière, « Le Sacre du printemps », in *Id.*, *Études (1909-1924)*, éd. Alain Rivière, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1999, p. 360. L'article a paru en novembre 1913 dans la NRF (p. 706-730).

Au contraire, ce que Cendrars promet, c'est un art authentiquement et impitoyablement « russe ». Tel qu'il le conçoit, cet art « russe » serait fait de « mélancolie », de « tendresse » mais aussi de « rude sauvagerie » et de « passion effrénée » se traduisant par « une absence de symétrie dans le rythme¹⁴ ». Or c'est chez Moussorgski qu'il trouve l'expression la plus aboutie de ce prétendu « caractère russe » (mythifié à l'aune du modèle dostoïevskien¹⁵), lui consacrant les pages les plus vives de son essai – tant son écriture, assez scolaire dans le reste de l'ouvrage, manifeste soudain une vigueur rythmique et métaphorique nouvelle. Pour décrire une œuvre profondément ancrée dans « le sol russe¹⁶ », Cendrars mobilise ainsi toute une série d'images élémentaires afin de restituer, en quelque sorte, le paysage « primitif » de *Boris Godounov* – grande fresque historique et populaire :

L'action est tracée à larges traits, avec puissance, avec verve ; elle se déroule comme un fleuve, lentement, sans aucun soubresaut. Et sur ce fond primitif, conçu comme les fonds géologiques des tableaux de Léonard, le caractère individuel des personnages se révèle avec d'autant plus de particularités [...] [Les voix] sont les moires du fleuve : le courant les emporte, coule toujours, et ce sont elles pourtant qui font la couleur des eaux, la particularité du fleuve. Moussorgski a beaucoup aimé la foule. Dans ses opéras elle est là, on entend son ressac¹⁷.

Quand bien même Moussorgski ne suit pas la même démarche folkloriste que Balakirev, sa musique est dotée d'un caractère « cru », « immédiat », que la réécriture opulente de Rimski-Korsakov n'a pu que « châtrer¹⁸ » dans sa version de *Boris Godounov* pour les Ballets russes en 1908.

L'œuvre de Moussorgski apparaît toutefois davantage comme une promesse, ou un seuil, que comme un véritable aboutissement pour Cendrars. Son essai se termine d'ailleurs sans véritablement se conclure. Car tout se passe comme si la grande œuvre moderne restait encore à inventer en mars 1913. En témoigne la « conclusion » du livre qui dresse, sous forme de manifeste, un portrait

14. « Rimski-Korsakov et les Maîtres de la musique russe », *op. cit.*, p. 231.

15. Cendrars fait effectivement plusieurs fois le parallèle entre les deux artistes.

16. *Ibid.*, p. 223.

17. *Ibid.*, p. 220.

18. *Ibid.*, p. 229.

prospectif de l'artiste « moderne » : celui-ci devra être capable, à partir de « la création primitive du peuple » et de « l'homme barbare », de produire une œuvre personnelle, originale, « subjective » et même « mystique¹⁹. » Même si le mot n'apparaît pas dans le texte, n'est-ce pas là précisément un « primitivisme » qu'imagine Cendrars, au sens où l'explicitera plus tard Henri Meschonnic ? Pour l'auteur de *Modernité modernité*, le « primitivisme » renvoie justement à une transformation artistique et subjective de divers éléments tenus pour « primitifs », à une « forme-sujet » vampirisant des éléments considérés comme « premiers²⁰ ». L'ouvrage de Cendrars semble, en ce sens, appeler de ses vœux un compositeur capable de générer un primitivisme musical. Il est du moins difficile, aujourd'hui, de lire cet essai sans poser sur lui un regard rétrospectif voire téléologique. Car un événement va peu après confirmer les projections visionnaires du poète, en même temps qu'il vient dater et vieillir prématurément son texte. Le 29 mai 1913 – soit exactement deux mois et neuf jours après l'achèvement du texte de Cendrars – la première du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinski a lieu au Théâtre des Champs-Élysées.

Le biologique et le tellurique : les primitivismes du *Sacre*

« La nébuleuse éclate / Le semi-barbare surgit / vêtu des couleurs de Pâques / et il chante et danse, mystique...²¹ » Ces vers du futuriste Paolo Buzzi le disent bien : en même temps qu'il représente un sommet de la nouveauté esthétique, *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski, de Nicolas Roerich et de Vaslav Nijinski est perçu comme une œuvre « barbare », « sauvage », « primitive ». On sait en effet qu'après *L'Oiseau de feu* (1910) et *Petrouchka* (1911), chorégraphiés par Michel Fokine sur des arguments issus de légendes populaires russes²², Stravinski a conçu *Le Sacre* comme « un grand

19. *Ibid.*, p. 233-234. Affirmant que « l'homme moderne est subjectif », Cendrars se réfère à la formule de Schopenhauer qu'il prise alors tant : « Le monde est ma représentation ».

20. Henri Meschonnic, « Le primitivisme vers la forme-sujet », in *Id.*, *Modernité modernité* [1988], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1994, p. 274.

21. Paolo Buzzi, « Stravinski », *Haschich*, septembre 1921, cité (et traduit) par Giovanni Lista, « Stravinski et les futuristes », in *Stravinski : la carrière européenne* [catalogue d'exposition], Paris, Musée d'Art moderne, octobre-novembre 1980, p. 54.

22. *Petrouchka* a d'ailleurs été appréciée pour sa « vigueur » : Jacques Rivière apprécie sa « rusticité admirable » (*op. cit.*, p. 234), tandis que J. Cocteau

rite sacré païen », évoquant « une série de cérémonies de l'ancienne Russie » et « le mystère du surgissement du pouvoir créateur du printemps²³ ». Puisant dans des éléments traditionnels, le ballet produit ainsi un « effet primitif » qui apparaît paradoxalement comme constitutif de l'extrême modernité de l'œuvre – tant il est vrai que « le primitivisme est une invention de la modernité, en même temps que lui-même l'invente²⁴ » selon la formule fameuse de Henri Meschonnic. Or cette « sauvagerie » du *Sacre* a immédiatement été commentée par de nombreux écrivains français, qui l'ont ainsi prolongée, amplifiée, et même reconstruite, en l'associant, par leurs mots, à divers imaginaires « primitivistes », au-delà de toute dimension folklorique ou nationale. On va s'en convaincre : l'œuvre a, en ce sens, fait l'objet de plusieurs écritures *primitivisantes*.

Dans un riche article-manifeste, paru en novembre 1913 à la NRF, Jacques Rivière offre une description très saisissante du *Sacre*. À ses yeux, l'œuvre ne renvoie pas tant à un âge archaïque de l'humanité, et encore moins à un folklore russe, qu'à une condition antérieure à toute forme de culture, où tout ne vit encore qu'à l'état embryonnaire : « Ce ballet est un ballet biologique. Non pas seulement la danse de l'homme le plus primitif ; c'est encore la danse avant l'homme²⁵. » Ainsi présente-t-il l'œuvre comme un fragment archéologique, qui donnerait magiquement accès à un état qu'aucun « document scientifique » n'avait pu restituer jusque-là :

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 dépassés²⁶.

louera « une synthèse d'âme populaire russe dont la mélancolie ne pleurniche pas et qui marche, d'un bout à l'autre, d'une seule traite, comme un roulement de tambour » (« Fragments d'Igor Stravinski et le Ballet Russe », in Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, in *Id.*, *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1995, p. 449).

23. Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935, p. 69.

24. Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, *op. cit.*, p. 274.

25. Jacques Rivière, *Études (1909-1924)*, *op. cit.*, p. 372.

26. *Ibid.*, p. 374.

Le Sacre exprimerait en quelque sorte le vivant d'avant la vie humaine, saisi dans le mouvement fourmillant et tumultueux de son émergence. L'œuvre mettrait ainsi en scène un état cellulaire, en produisant une sorte de *zoom* sur une activité infinitésimale et élémentaire :

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 ; zônes [*sic*], cercles, placentas²⁷.

On voit comment Jacques Rivière, animé par le souvenir du ballet, donne ici libre cours à sa propre imagination, dans une écriture elle-même nerveuse et verveuse. Si l'accumulation de phrases nominales (entrecoupées de points-virgules) tend à faire écho aux rythmes discontinus de l'œuvre commentée, Rivière se réapproprie le « primitivisme » du ballet de Stravinski, Roerich et Nijinski par le biais d'un vocabulaire et d'analogies étonnamment biologisantes. Tout un lexique scientifique, constitué de mots aux consonnes plutôt dures, fait ainsi irruption dans son discours littéraire – comme pour mieux rendre compte de la défamiliarisation « brute » produite par *Le Sacre*.

C'est ce qui se passe aussi chez Cocteau, qui met en place un imaginaire moins biologique que géologique, dans une écriture juxtaposant également des phrases nominales :

Telle quelle, l'œuvre était et reste un chef-d'œuvre ; symphonie empreinte d'une tristesse sauvage, de terre en gésine, bruits de ferme et de camp, petites mélodies qui arrivent du fond des siècles, halètement de bétail, secousses profondes, géorgiques de préhistoire²⁸.

Tandis que les musiques d'obédience impressionniste (Debussy) suscitaient plutôt un imaginaire « liquide » ou « aquatique » (Rivière note d'ailleurs que *Le Sacre* rompt avec toute forme de « sauce »), et si Cendrars lui-même utilise encore l'image du « fleuve » pour *Boris Godounov* tout en comparant déjà son « fond primitif » à des « fonds géologiques », c'est résolument un univers tellurique, minéral, assé-

27. *Ibid.*, p. 373.

28. Jean Cocteau, « Le Sacre du printemps », in *Id.*, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, p. 453-454

ché, rugueux, aride, que les écrivains expriment à propos de l'œuvre de Stravinski. Les métaphores sont significatives : le primitivisme est associé à l'imaginaire de la terre, du sol, de la profondeur, à un enracinement dans une sorte de fonds commun (« nous ressentons les crampes d'un arbre qui pousse par saccades avec toutes ses branches²⁹ »), là où l'impressionnisme est plutôt rattaché à l'image superficielle de l'eau, de la mer et par conséquent du voyage. Le mal nommé Rivière célébrait déjà en 1911 les danses polovtziennes du *Prince Igor* de Borodine qui « viennent toucher en nous ce qu'il y a de plus primitif », car elles expriment une « Asie terrestre », celle des « steppes », et « non celle que nous enseigne par ses paquebots la Méditerranée et qui sent toujours l'importation³⁰ ». Définitivement, le primitivisme – perçu comme une expression « authentique », et non une représentation dévoyée – est conçu comme un anti-exotisme.

En découlent ainsi de nouvelles poétiques : contre les ondoiances liquides, et en accord avec cet imaginaire de la terre, les écrivains déploient toute une série de lexiques bruts et de « métaphores de la dureté³¹ » (Bachelard). L'exemple de Cocteau est instructif, puisqu'au début des années 1910 l'écrivain est en pleine mue : après avoir été tenté dans un premier temps par une écriture fin-de-siècle, il opère un revirement net en 1913, trouvant dans l'œuvre de Stravinski un modèle de renouvellement esthétique. Son premier véritable recueil, *Le Potomak*, s'ouvre ainsi par une « Dédicace à Igor Stravinski », rédigée dès 1913, et retouchée en 1919 puis en 1924. Or, d'une version à l'autre, Cocteau a modifié le vocabulaire, et ce qui était d'abord écrit ainsi : « Chaque jour, on me jouait ta musique. On entendait le choc sourd des talons contre le tuf / une promenade d'ichtyosaure³² » devient par la suite :

On me jouait ta musique. On entendait le choc sourd des talons
contre la terre
une promenade de mammoth
une cour de ferme

29. *Ibid.*, p. 447.

30. Jacques Rivière, « Les scènes polovtziennes du *Prince Igor*, de Borodine » [1911], in *Id.*, *Études (1909-1924)*, *op. cit.*, p. 222.

31. Tel est le titre, chez Gaston Bachelard, du troisième chapitre de *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948).

32. Jean Cocteau, *Le Potomak*, Paris, Société littéraire de France, 1919, p. 46.

un camp.

Parfois, une romance naïve arrivait du fond des âges³³.

Cocteau privilégie les termes les plus prosaïques (« terre » plutôt que « tuf ») et les moins marins (« mammoth » plutôt qu'« ichtyosaure ») : ainsi forge-t-il une sorte de primitivisme lexical dans le domaine littéraire. Par ailleurs, la disposition typographique indique combien l'écrivain cherche à introduire du rythme au sein de son écriture, en créant visuellement de légères « secousses » qui dérèglent la linéarité de la prose. Tant il est vrai que c'est la notion de « rythme » qui est au cœur de la plupart des réflexions sur Stravinski – y compris chez Ramuz, on y reviendra³⁴.

Or le rythme n'est pas seulement une forme, c'est plus encore une *force*, agissant en l'occurrence moins sur l'esprit que sur le *corps* de l'auditeur. Commentant la chorégraphie du *Sacre* mais aussi ses effets sur le spectateur, Rivière insiste : « La nouveauté du *Sacre du Printemps*, c'est [...] 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 étymologiques³⁵ ». En ce sens, le primitivisme peut se définir comme une esthétique au sens fort du terme : c'est-à-dire comme une action sensible, et même physiologique et organique, touchant aux fonctions motrices de l'être – en-deçà de toute culture et de toute intellectualité. N'est-ce pas ainsi le désir de Nietzsche qu'exauce *Le Sacre du printemps* ? On se souvient combien le philosophe s'opposait avec exaspération, dans *Le Gai Savoir*, à l'immobilisme du spectacle wagnérien et aux mélodies ininterrompues d'une musique qui ramollit le corps

33. Jean Cocteau, *Le Potomak*, in *Id., Œuvres romanesques complètes*, éd. de Serge Linarès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2006, p. 23.

34. « Tout ce qui est rythme ou volume de son, ou encore ce qui est timbre, m'appartient de droit, parce que le rythme, le son, le timbre, ne sont pas seulement de la musique, mais ils sont au commencement de tous les arts. » (Charles Ferdinand Ramuz, *Souvenirs sur Igor Stravinski*, Vevey, L'Aire, 1928, p. 39).

35. Jacques Rivière, « Le Sacre du printemps », art. cit., p. 364. Notons au passage que, curieusement, ni Rivière ni Cocteau n'évoquent la dimension fortement érotique et même sexuelle du *Sacre du Printemps* – prégnante aussi bien dans l'argument chorégraphique que dans la tension musicale. Or cet aspect, qui sera souligné par d'autres commentateurs, participe assurément de la nature sauvage et dionysiaque de l'œuvre, rejoignant par là même bien des imaginaires « primitivistes » de l'époque.

du spectateur : « Bientôt mon pied se fâche et s'insurge contre [la musique de Wagner] – il lui faut de la mesure, de la danse, de la marche cadencée³⁶. » Les objections de Nietzsche sont, de fait, des « objections physiologiques³⁷ ». Les modernistes français s'élèveront à leur tour contre l'engluement physique provoqué par les modulations infinies de *Parsifal*, et contre ces œuvres cérébrales qui s'écourent « la figure dans les mains³⁸ ». Aux formes mélodiques, ils préfèrent les forces rythmiques, valorisant ainsi la musique à mesure que celle-ci se déleste de toute musicalité. Nul doute qu'ils ont lu Nietzsche ; Ramuz ne fera-t-il pas d'ailleurs référence à l'auteur de *La Naissance de la tragédie*, en disant son affection pour la part « dionysiaque » de l'œuvre de Stravinski ?

Du dionysiaque à l'apollinien : vers un désensauvagement ?

Dans ses *Souvenirs sur Igor Stravinski* (1928), l'écrivain vaudois narre ses rencontres avec le compositeur, en Suisse, en 1915. De manière très symbolique, il relate leur première rencontre en faisant venir le compositeur du « levant », là « d'où le soleil se lève³⁹ ». Si Stravinski est un symbole de renouveau chez Ramuz, c'est sans doute pour son œuvre, mais plus encore pour la figure qu'il incarne. L'ouvrage insiste en effet sur l'être-au-monde du compositeur, sa manière de se tenir devant la vie et devant les choses les plus humbles – décrivant sur un mode phénoménologique sa manière de toucher le pain, la cruche ou les verres d'eau. Quand bien même Stravinski est un artiste savant, il est resté un « primitif » en lien avec l'« élémentaire », terme central dans la pensée de Ramuz :

Vous représentiez déjà pour moi ce que vous représentez toujours pour moi, je veux dire cette chose si rare qu'est un homme au sens plein du mot ; non pas un type social, ni le simple produit d'un système d'éducation, ni un « artiste », ni un spécialiste ou un spécialisé en quoi que ce soit : un homme et un homme complet : c'est-à-dire un raffiné et en même temps un primitif, quelqu'un qui soit sensible à toutes les complications, mais aussi à l'élémentaire, capable des combinaisons de l'esprit les plus compliquées et en même temps des réactions les plus spontanées et les plus directes ;

36. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir* [1882], trad. de Henri Albert, revue par Marc Sautet, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 275 [§ 368]. Cocteau utilisera aussi l'image de la « marche » dans son article sur *Petrouchka*.

37. *Idem.*

38. Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, p. 446.

39. Charles Ferdinand Ramuz, *Souvenirs sur Igor Stravinski*, *op. cit.*, p. 18.

– comme il convient, car il faut être ensemble un sauvage et un civilisé ; il ne faut pas être seulement un primitif, mais il faut être *aussi* un primitif⁴⁰.

Ramuz trouve en Stravinski un double exemplaire, un artiste-artisan capable de rester un « primitif » sans s’y réduire. Tout un ensemble de valeurs (« authenticité », « spontanéité », goût des « matières brutes » et des « instruments qui n’ont rien d’ésotérique⁴¹ »), entoure ce portrait du compositeur russe, de telle sorte que l’écrivain vaudois en vient à le considérer fraternellement comme un paysan, se sentant des affinités originelles et mythiques avec lui, au-delà de tout ancrage national. Lui-même l’explique plus loin, en remontant au Livre de la Genèse : « Parce que par-delà les deux pays, par-delà tous les pays, par-delà nous-mêmes, il y a peut-être le Pays (perdu, puis retrouvé, puis perdu de nouveau, puis retrouvé pour un instant) », ainsi qu’« un temps, celui d’avant la Tour de Babel, celui du Grand Jardin perdu de l’unité ». Renvoyant à un âge antédiluvien, la notion de « primitif » permet de miser sur un fonds humain commun immémorial, à la fois originel et éternel, comme Ramuz l’affirme également dans *Le Grand Printemps* (1917) en se référant au monde russe : si « l’homme civilisé » est affaire de contingence et « d’occasion », le « primitif » ou le « sauvage » reste « l’homme de tout temps⁴² ». Le primitif désigne avant tout « le semblable » ; et il apparaît dès lors moins comme une figure de l’altérité (comme le soutenait Meschonnic⁴³) que de l’universel.

Cette affinité trouvera à se réaliser artistiquement, dans des pièces ancrées dans la culture populaire russe : Ramuz et Stravinski collaboreront pour *L’Histoire du soldat* (1917)⁴⁴, avant que l’écrivain ne traduise en français les textes russes de *Renard* et de *Noces*. Ramuz aimera particulièrement *Noces* (écrit en Suisse au milieu des années 1910) : non seulement parce que cette œuvre met en scène un milieu paysan dans un petit village russe, mais aussi parce que sa musique déploie une vigueur que les compositions ultérieures n’auront plus forcément :

40. *Ibid.*, p. 27.

41. *Ibid.*, p. 48, 50 et 39.

42. Charles Ferdinand Ramuz, *Le Grand Printemps*, Lausanne, Les Cahiers vaudois, 1917, p. 22.

43. Henri Meschonnic, *Modernité, modernité, op. cit.*, p. 274.

44. À ce sujet, voir Philippe Girard & Alain Rochat, *C. F. Ramuz – Igor Stravinski. Histoire du soldat : chronique d’une naissance*, Genève, Slatkine, 2007.

Vous n'aimez peut-être plus beaucoup *Noces*, Stravinski : c'est votre droit ; mon droit, à moi, est de continuer à les aimer. Peut-être réprochez-vous quelque peu aujourd'hui ce que cette musique a d'impulsif, de non-dominé, en apparence tout au moins, ou de pittoresque ; peut-être, vous étant mis plus complètement par la suite sous le signe d'Apollon, blâmez-vous aujourd'hui ce qu'elle peut devoir encore à Dionysos⁴⁵.

Le rappel à l'ordre des années 1920, qui coïncide en effet avec la période dite « néo-classique » de Stravinski amorcée dès *Pulcinella* (1920), représenterait ainsi non pas un prolongement mais bien une rupture à l'égard du « primitivisme » de la décennie précédente : l'apollinien l'emporte alors sur le dionysiaque, la culture sur l'instinct, la mélodie sur le rythme, le classicisme italianisant sur le populaire russe. Il y a assurément là une coupure, que l'écrivain suisse Charles-Albert Cingria notera aussi – mais pour se faire, à l'inverse, le thuriféraire de cette nouvelle période « hellène⁴⁶ » de l'auteur d'*Œdipe Roi* et d'*Apollon musagète* (1928) ou de *Perséphone* (1934), qu'il préfère à celui de *Petrouchka* et même du *Sacre*. Car ces pièces relèveraient encore d'une veine « folkloriste » voire « pittoresque », et déjà « académisée » après la guerre, Cingria n'utilisant plus guère le vocable de « primitif⁴⁷ ».

Changement de sensibilités ? Si les premiers ballets de Stravinski étaient perçus au cœur des années 1910 comme une réaction à l'exotisme, ils apparaissent à leur tour menacés de « folklorisme » (« ou de pittoresque », note Ramuz) après la guerre. Cocteau lui-même, qui se fera le promoteur du rappel à l'ordre dans le domaine français, re-nationalise après coup fortement l'œuvre de Stravinski dans *Le Coq et l'Arlequin* pour mieux la mettre à distance : aspirant à « une musique française de France », il enjoint ses compatriotes à éviter le « piège russe ». Non pas qu'il « dédaigne » cette musique (« la musique russe est admirable parce qu'elle est la musique russe »), mais il craint en France les œuvres « bâtardes » inspirées « d'un Moussorgski, d'un Stravinski⁴⁸ », tout en promouvant dé-

45. Charles Ferdinand Ramuz, *Souvenirs sur Igor Stravinski*, *op. cit.*, p. 74.

46. Voir Charles-Albert Cingria, « Perséphone et la critique » [1934], in *Id.*, *Œuvres complètes*, t. VI, *Propos 2*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, p. 152.

47. Voir notamment, dans le volume précédemment cité : « Midi astronomique » [1931] (p. 145), « *L'œuvre de Stravinski*, par Domenico de Paoli » [1933] (p. 146-147) et « *Chroniques de ma vie II* par Igor Stravinski » [1936] (p. 164-166).

48. Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, p. 436.

sormais des esthétiques apolliniennes, plus architecturées que sauvages (or *Le Sacre* n'est pas une « œuvre d'architecte » : « elle ne s'échafaude pas – elle pousse⁴⁹ »). Cette conception classiciste et nationaliste va ainsi à rebours de plusieurs propos examinés précédemment, qui faisaient davantage valoir la portée universalisante des pièces de Stravinski : celles-ci, bien qu'ancrées dans un « sol », n'étaient pas forcément rabattues sur un « caractère national ». Leur *étrangeté* prend en tout cas une autre résonance après la guerre. Voilà qui ouvre dès lors, au-delà du contexte du rappel à l'ordre, un questionnement sur la fabrique et la durée de vie des « primitivismes » : tout « primitivisme » n'est-il pas susceptible d'être renversé en « folklorisme » ? Et s'il peut être d'abord valorisé en tant que forme « sauvage » ou « barbare », n'est-il pas progressivement condamné à l'usure en s'institutionnalisant, en se « désensauvaçant » et en tournant malgré lui au « pittoresque » ? D'où la nécessité, pour les écrivains et les artistes, d'inventer en permanence de nouvelles références (celtiques, africaines, océaniques, brésiliennes, etc.) pour raviver leurs quêtes d'un primitivisme artistique.

À l'évidence, la saison russe du primitivisme se termine après la Grande Guerre. Si Rivière regrettait déjà que *Le Rossignol* (1917) de Stravinski soit trop « intellectualiste », il déplore que le primitivisme se soit édulcoré à travers des œuvres moins violemment sauvages et plus artificieuses. Ainsi, à propos d'un ballet russe chorégraphié par Léonide Massine et conçu sur une musique de Respighi avec des décors de Derain : « Je ne raffole pas du décor qu'André Derain a brossé pour *La Boutique fantasque*. Le primitivisme en est un peu appliqué ; les grandes figures dont s'orne le rideau sont d'une maladresse qu'on sent avoir coûté à l'auteur vraiment un peu trop de peine⁵⁰. » En somme, après le temps des exotismes, celui des « cosmopolitismes » reconduirait – selon Rivière – un nouveau pittoresque russifiant.

La réception française de toutes ces œuvres musicales venues de Russie participe, ainsi, de l'histoire transmédiatique des « primitivismes ». Préparé par les démarches ethnographiques du Groupe des Cinq promues par Cendrars, ce primitivisme musical culmine

49. Jacques Rivière, « La saison russe : *Le Rossignol* », in *Id., op. cit.*, p. 264. L'article a paru en juillet 1914 dans la NRF.

50. Jacques Rivière, « Les ballets russes à l'Opéra : *La Boutique fantasque, Le Tricorne, Le Chant du rossignol* », in *Id., op. cit.*, p. 274-275. L'article a paru en mars 1920 dans la NRF.

en 1913 avec *Le Sacre du printemps* que commentent abondamment Rivière et Cocteau. Or les discours de ces écrivains primitivent à leur tour, et à partir d'imaginaires parallèles, ces compositions musicales : celles-ci sont diversement pensées dans un rapport au populaire (Cendrars), au biologique (Rivière), au tellurique (Cocteau), à l'élémentaire et à l'originel (Ramuz) – avant d'être progressivement ramenées à des traits plus « folkloriques », « pittoresques », voire nationaux dans le contexte du rappel à l'ordre.

Ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait plus de « primitivisme » musical : les références culturelles ont simplement changé. Après la Grande Guerre, l'ensauvagement artistique se trouve ailleurs : le jazz et les musiques afro-américaines s'imposeront alors sur le continent européen pour renforcer la fiction occidentale d'un primitivisme « nègre ». Revenons ainsi, pour boucler la boucle, à Blaise Cendrars. En 1918, tandis qu'il travaille aux Éditions de la Sirène, le voici qui cherche à publier une réduction pour piano d'une œuvre de Stravinski. Il pense d'abord à *Renard*, mais ce sera finalement *Ragtime pour onze instruments* en 1919⁵¹. En musique comme en littérature⁵², le jazz devient bel et bien la nouvelle référence pour inventer des esthétiques « primitivistes ».

Université de Lausanne

51. Voir le dossier « Cendrars-Stravinski. Correspondance au sujet de *Ragtime* », *Continent Cendrars*, 10, 1995-1996, p. 141-171.

52. Voir Yannick Séité, *Le Jazz, à la lettre*, Paris, Presses universitaires de France, « Les littéraires », 2010 ; Carine Perret, « Une rencontre entre musique savante et jazz, musique de tradition orale et les œuvres aux accents jazzistiques d'Érik Satie, Darius Milhaud, Igor Stravinski et Maurice Ravel » [en ligne], *Volume !*, 2, 2003.