

Jacinthe Harbec. 2021. *Ballets russes et Ballets suédois : La musique à la croisée des arts 1917–1924*. Paris : Vrin, 504 p. ISBN 978-2-7116-2956-5

Laurence Gauvin

Volume 40, Number 1, 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1096484ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1096484ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

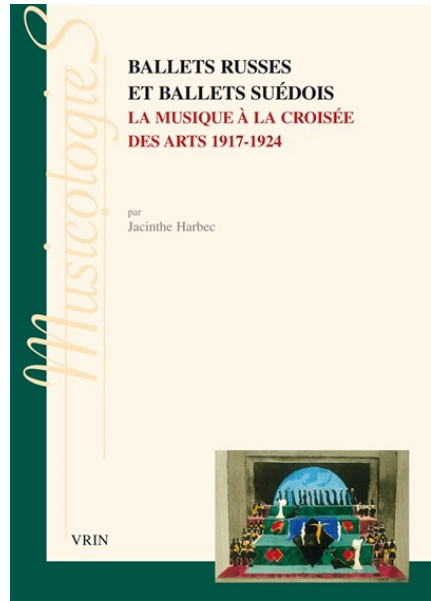
[Explore this journal](#)

Cite this review

Gauvin, L. (2020). Review of [Jacinthe Harbec. 2021. *Ballets russes et Ballets suédois : La musique à la croisée des arts 1917–1924*. Paris : Vrin, 504 p. ISBN 978-2-7116-2956-5]. *Intersections*, 40(1), 157–160.
<https://doi.org/10.7202/1096484ar>

Jacinthe Harbec. 2021. *Ballets russes et Ballets suédois: La musique à la croisée des arts 1917–1924*. Paris: Vrin, 504 p. ISBN 978-2-7116-2956-5.

Dans son plus récent ouvrage, la professeure spécialiste du langage et de l'esthétique musicale française du XX^e siècle Jacinthe Harbec examine l'interaction entre diverses formes d'arts au sein de sept ballets créés à Paris entre 1917 et 1923. Le corpus est constitué de *Parade* (1917), *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), *L'Homme et son désir* (1921), *Skating Rink* (1922), *La Création du monde* (1923), *Within the Quota* (1923) et *Relâche* (1924)¹, des œuvres qui ont « [transformé] le ballet en un art de synthèse artistique unissant la musique à la prose, à la peinture et à la danse » (Harbec 2021, 450). Afin de souligner le caractère inter-artistique des ballets, l'autrice propose une analyse sémantique, esthétique et



formelle de l'ensemble de leurs composantes — soit le livret, la scénographie, la chorégraphie ainsi que la musique —, offrant par ailleurs un portrait historique de leur genèse et leur réception. Ainsi, l'analyse d'Harbec démontre que ces spectacles « deviennent ni plus ni moins des lieux d'expérimentation esthétique pour le cubisme, le futurisme, le surréalisme et le dadaïsme » (445), s'affirmant comme de véritables œuvres d'art total.

L'ouvrage de près de 500 pages se divise en dix sections: huit chapitres regroupant les sept études de cas précédées d'une mise en contexte abordant les diverses tendances artistiques en vogue à Paris au début du XX^e siècle, ainsi qu'une introduction et une conclusion. Chacune des études est de longueur variable et présente une structure similaire: genèse et contexte historique du spectacle, analyse approfondie de ses composantes et survol de sa réception. Les diverses études de cas meublant cette publication représentent en fait la

¹ Les principaux auteurs et autrices de ces ballets sont: Érik Satie, Jean Cocteau et Pablo Picasso (*Parade*); Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre, Jean Cocteau, Irène Lagut et Jean Hugo (*Les Mariés de la tour Eiffel*); Milhaud, Paul Claudel et Audrey Parr (*L'Homme et son désir*); Honegger, Ricciotto Canudo et Fernand Léger (*Skating Rink*); Milhaud, Blaise Cendrars et Léger (*La Création du monde*); Gérald Murphy et Cole Porter, avec la collaboration de Charles Koechlin (*Within the Quota*); Satie, Francis Picabia et René Clair (*Relâche*).

synthèse complète des travaux menés par Harbec au cours des dernières décennies sur ces spectacles inter-artistiques. En effet, chacun des chapitres se base sur des écrits antérieurs que l'autrice a ici augmentés et orientés vers la thématique de « la synthèse des arts ».

Afin de soutenir cette démarche, l'autrice recourt à de nombreux documents iconographiques et d'archives, lesquels complètent efficacement l'analyse et offrent un support visuel fort intéressant. Harbec mobilise ainsi un appareil critique quasi encyclopédique : on y retrouve un inventaire de sources primaires et secondaires complet centralisant en un même endroit les travaux des spécialistes qui se sont penchés sur les différents aspects de ces ballets. L'un des apports principaux de l'autrice réside néanmoins dans la place centrale qu'occupe l'analyse musicale de chacune des œuvres. Les diverses analyses formelles proposées permettent d'accentuer la cohésion inter-artistique des ballets, tandis que les analyses harmoniques approfondissent les connaissances sur les langages musicaux des compositeurs abordés. Enfin, réunies en un seul et même volume, ces analyses et cette collection documentaire sont une source incontournable pour quiconque porte un intérêt pour le ballet de cette période. L'ouvrage constitue en ce sens une référence de premier ordre pour l'analyse des ballets sélectionnés.

De surcroît, bien que l'ensemble des études de cas soit consacré à mettre de l'avant « la croisée des arts », comme le suggère le titre de l'ouvrage, chaque chapitre présente une problématique spécifique et peut donc être lu isolément — exception faite du premier chapitre qui expose la base théorique nécessaire à la compréhension de la discussion. Néanmoins, une lecture complète permet de relier les diverses œuvres entre elles, puisqu'elles partagent des caractéristiques communes globales comme la forte référence au cubisme, ou spécifiques dans le cas de certains ballets : les analyses de *Parade* et de *Relâche* de Satie, par exemple, mettent en lumière des procédés de création communs (412 et 427). En ce sens, il demeure utile de respecter l'ordre de présentation des chapitres puisque certains repères se forment tout au long de la lecture, permettant ainsi une meilleure compréhension des concepts abordés.

Dans son premier chapitre intitulé « Les arts dans le Paris des années 1900 : Quand le cubisme transcende les codes », Harbec présente les principales caractéristiques du cubisme et des courants picturaux qui en sont dérivés. Les notions de réalisme, de collage, de construction fragmentaire, de symétrie, de contraste et surtout de juxtaposition (49) qui en découlent sont au centre de l'argumentation déployée tout au long de l'ouvrage et se retrouvent dans l'ensemble du corpus choisi. L'autrice présente également dans ce chapitre les principaux artistes qui sont abordés dans les études de cas tels que Pablo Picasso, Fernand Léger, Jean Cocteau, Francis Picabia, Blaise Cendrars, Érik Satie et les membres du Groupe des Six, de même que les compagnies des Ballets russes et des Ballets suédois. En plus d'offrir un préambule nécessaire à la compréhension de l'argumentaire d'Harbec, ce chapitre s'avère un outil de référence qui est utile tout au long de la lecture.

Il facilite notamment la compréhension du second chapitre, « *Parade* : La rencontre du réalisme et du cubisme », dans lequel Harbec procède à une

analyse exhaustive des caractéristiques cubistes du ballet *Parade* de Satie, Cocteau et Picasso. Ainsi, l'auteur montre que chacun des paramètres de *Parade* se rattache au cubisme, en se basant sur les principes du genre énoncés au premier chapitre. Le livret du ballet, en faisant référence à des éléments tirés du réel et de l'irréel, met en valeur la « juxtaposition cubiste » (67); le décor est directement inspiré du mouvement pictural avec ses formes angulaires et son contraste entre éléments visuels anciens et nouveaux; la chorégraphie s'inspire des gestes du quotidien, suggérant une volonté d'insuffler à l'œuvre une dose de « réalisme » (77) et la musique, dont le tissu est fragmenté en divers blocs sonores (112), rappelle le collage caractéristique des œuvres cubistes. Cette première étude de cas révèle le style d'écriture franc et clair de l'auteur, qui, par l'utilisation d'un vocabulaire des plus accessibles et des explications limpides, permet de concrétiser des concepts qui sont parfois très abstraits. C'est d'ailleurs l'une des grandes forces de cet ouvrage : tous les moyens sont mobilisés pour favoriser la compréhension de l'argumentaire et des diverses théories exposées. Les nombreuses images et tableaux présentés concrétisent certains éléments du discours et diversifient les prises sur le contenu.

Certains chapitres permettent de plonger dans d'autres formes artistiques; c'est notamment le cas du quatrième, « *L'Homme et son désir*: Le symbolisme et le cubo-fauvisme », qui se concentre sur le fauvisme. En effet, la thématique sensuelle de l'argument du ballet de Milhaud, Claudel et Parr, ainsi que les couleurs vives du décor relèvent directement de ce courant pictural. L'auteur démontre que Milhaud innove grandement en ce qui a trait à la spatialisation instrumentale, à la polytonalité et même la polyrythmie. En mobilisant des espaces sonores et temporels définis et distincts, le compositeur invoque les caractéristiques spatiotemporelles des œuvres cubistes. De plus, en élaborant une analyse musicale ancrée dans les différentes parties de l'argument du ballet, Harbec parvient à démontrer le caractère intrinsèquement interdisciplinaire de l'œuvre, de même que la nature collaborative de sa conception.

Le chapitre sept « *Within the Quota*: "Ballet-sketch" jazzé ou collage américain » met quant à lui en lumière une œuvre peu connue à la composition fort intéressante. En effet, Harbec y met en relief l'influence de l'héritage parisien sur les Américains Cole Porter et Gérald Murphy, ainsi que l'impact de l'instrumentation faite par Charles Koechlin sur les composantes jazz du ballet. Si la moindre place réservée aux instruments renvoyant directement à la culture du Big band tel que le saxophone rend l'œuvre plus « classique » que traditionnellement jazz, l'énorme travail quant à la personnification thématique découlant de l'instrumentation accentue la présence de l'argument dans les fondements de la composition musicale, soulignant la dimension interartistique du ballet. À nouveau, il importe de souligner la pertinence du contexte historique dressé par l'auteur qui aborde les problématiques engendrées par le fait que la partition de l'œuvre a été perdue durant près de 60 ans. Cela a évidemment limité sa production à la suite de sa création et permet de supposer les raisons pour lesquelles *Within the Quota* n'est pas souvent présenté de nos jours.

Par la diversité des sujets discutés, des approches mobilisées et sa grande clarté, *Ballets russes et Ballets suédois: La musique à la croisée des arts* constitue

un ouvrage qui s'adresse à un public des plus variés. Historien-ne-s de l'art ou du ballet, musicologues et même mélomanes néophytes y trouveront leur compte et sauront apprécier le fil de l'argumentation. Sur le plan méthodologique, l'ouvrage est d'une rigueur sans faille qui convainc de la profondeur des réflexions développées par Harbec. Un bémol mérite cependant d'être souligné quant à la longueur des notes de bas de page qui véhiculent des suppléments d'information : bien qu'elles soient d'une grande richesse, elles sont parfois trop longues et trop nombreuses dans les sections historiques des chapitres. Il en résulte un aller-retour visuel constant entre le haut et le bas de la page, ainsi qu'une légère confusion due à la multiplicité des informations qui s'en dégage.

Il importe également de mentionner un enjeu important relatif au chapitre six — « *La Création du monde*: Le primitivisme à l'heure cubiste » — soit la répétition non justifiée et non nécessaire du qualificatif accompagnant autrefois le titre de ce ballet de Milhaud, Cendrars et Léger. En effet, les premiers manuscrits et tapuscrits de ce spectacle basé sur certains thèmes de la cosmologie africaine portent diverses mentions du « mot en "n" » (à ce propos, voir le tableau 17, p. 303). Il peut sembler compréhensible que ce terme utilisé à l'époque puisse apparaître dans l'ouvrage lorsqu'il est question de la mention des sources premières. Or, bien qu'Harbec spécifie entre parenthèses au début de son chapitre que le terme relève d'une « expression utilisée à l'époque » (297), on reste étonné à quelques reprises par l'utilisation de l'appellation « ballet n* » (mise entre guillemets, à tout le moins) afin de varier le vocabulaire et d'éviter de répéter sans cesse le titre du ballet (par exemple aux pages 298 ou 334). Il me semble que dans le contexte des nombreux témoignages livrés par des personnes qui vivent avec l'héritage raciste et les connotations péjoratives de ce terme, la répétition du titre du ballet *La Création du monde* aurait été plus qu'acceptable. Dans le même ordre d'idées, au lieu d'utiliser les noms d'époque pour les manuscrits et tapuscrits qui sont mentionnés plusieurs fois au cours de l'analyse, l'autrice aurait pu, à titre d'exemple, numéroter les diverses versions et n'utiliser que leur numérotation dans le cadre de son texte.

Il n'en demeure pas moins que cet ouvrage constitue un apport colossal à la littérature traitant des Ballets suédois et des Ballets russes (bien que parmi les exemples choisis, seul le ballet *Parade* ait été produit par cette dernière compagnie, laissant le lectorat qui s'intéresse spécifiquement aux Ballets russes un peu sur sa faim), tout comme à l'interaction de diverses disciplines artistiques à Paris durant la première moitié du XX^e siècle. La richesse des analyses et de l'argumentation, conjuguée à l'utilisation de multiples supports visuels savamment élaborés et au style d'écriture limpide de l'autrice, rend la lecture de cet ouvrage non seulement hautement intéressante, mais agréable. Et c'est définitivement par cela que cet ouvrage de Jacinthe Harbec constitue un véritable tour de force, lequel s'imposera rapidement comme une référence clé au sein des domaines de la musicologie, mais également de la danse et de l'histoire de l'art.

LAURENCE GAUVIN