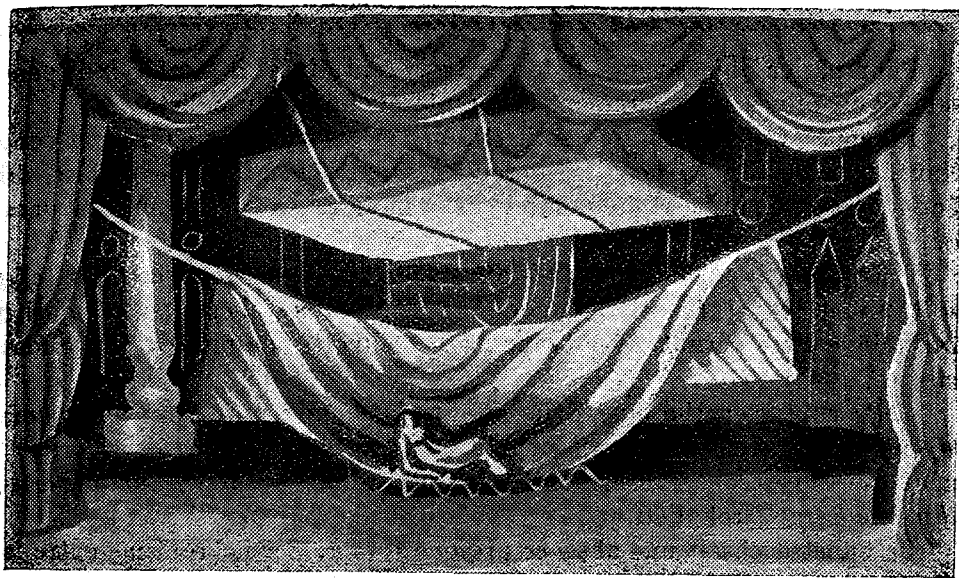




Paul Colin : décor pour "*Le Cantique des Cantiques*"

Pour ou contre une chorégraphie autonome



EN 1935 Serge Lifar faisait paraître : *Le Manifeste du Chorégraphe*.

C'était une petite plaquette, véritable cri de révolte d'un chorégraphe contre la tyrannie du musicien ; plaquette remplie d'aperçus originaux démontrant péremptoirement que ce merveilleux danseur dépassait le cadre étroit de l'interprète et qu'il avait en lui les aspirations

d'un créateur original.

Il s'agissait de passer de la théorie à la pratique.

Ce fut d'abord *Icare*, ensuite *David Triomphant*, puis dernièrement *Le Cantique des Cantiques*.



Pour parler objectivement de ces trois tentatives, il semble indispensable d'examiner sommairement la récente évolution du ballet.

La chorégraphie classique était établie sur des rythmes simples et continus, la partition musicale se déroulait sans accidents et se prêtait, de bonne grâce, à un certain nombre de « figures », s'enchaînant les unes aux autres.

Puis la musique, cherchant à s'affranchir des règles dans lesquelles elle se trouvait trop à l'étroit, abandonna, entre autres choses, sa régularité rythmique et se permit, avec la mesure, des libertés de plus en plus audacieuses.

Cette rupture rythmique, déjà sensible dans une œuvre comme *Daphnis et Chloé*, de Ravel, constituait pour le chorégraphe une gêne considérable, gêne qui devint quasi-insurmontable dans un ballet comme *Sur le Boristhène* de Serge Prokofieff.

Ce ballet accusait une absence presque totale de synchronisme entre la musique et la danse, d'un effet on ne peut plus déconcertant. Non seulement l'effort des danseurs, pour suivre les rythmes proposés, était pénible à regarder, mais la danse, perdant toute « suite cadencée de mouvements » devenait une sorte de mascarade d'épileptiques aux gestes contorsionnés et saccadés.

*
* *

On conçoit donc parfaitement que le chorégraphe victime d'un essai de ce genre, tenta de s'échapper de l'impasse dans laquelle le musicien l'entraînait à sa suite.

Jusqu'à ce jour la danse était la servante de la musique. Le chorégraphe concevait son ballet sur une partition entièrement écrite ; il devait plier son art aux exigences impérieuses d'une œuvre ayant revêtu une forme définitive. Enchaîné à la fantaisie créatrice du musicien il suivait les rythmes ; esclave docile, il n'avait aucun moyen de s'exprimer librement.

Bref le chorégraphe était l'éternel sacrifié.

En son nom Serge Lifar s'est révolté.

Il veut retourner la situation, renverser les facteurs.....

Il veut prendre sur la musique une revanche éclatante.

Il espère en une chorégraphie inspiratrice de la musique, au même titre que le poème a été l'inspirateur du drame lyrique.

Il veut créer un ballet libéré de toute servitude musicale, un ballet

////////////////////

d'essence éminemment plastique, un ballet qui utilise jusqu'au bout l'art des attitudes, des mouvements harmonieux et des rythmes corporels, un art plastique animé, autonome.

D'incitateur le musicien passe au rôle de commentateur.

* * *

Première expérience : *Icare* (1935).

Le « danseur libéré » prend son élan et conçoit une chorégraphie d'un intérêt réel, avec deux ou trois moments de grande beauté plastique.

Et la musique ?

La musique était purement rythmique, musique de « bruits organisés », d'ailleurs adroitement par Szyfer.

Deuxième expérience : *David Triomphant* (1937).

C'est là une des belles réussites de Serge Lifar. Il incarne le héros d'une façon magistrale et anime avec force les ensembles chorégraphiques de tout le ballet.

Et la musique ?

La musique était de Vittorio Rieti.

Vittorio Rieti semble s'être fort bien accommodé de son rôle de commentateur. Mais je ne pense pas qu'on puisse considérer cette partition comme une des plus marquantes de ce compositeur.

Troisième expérience *Le Cantique des Cantiques* (1938).

La musique est d'Arthur Honegger.

Et c'est là où les choses se gâtent.

Honegger se défend d'avoir été le moins du monde bridé par cette nouvelle méthode de travail.

Nous nous permettrons, aussi extraordinaire que cela paraisse, de ne pas être entièrement de son avis.

Georges Auric, Darius Milhaud, André Cœuroy, André George, Georges Pioch, et beaucoup d'autres partagent notre opinion.

Tous prétendent qu'Honegger, consciemment ou inconsciemment n'a pu s'abandonner entièrement à son inspiration et que cette œuvre récente n'atteint pas à son maximum d'expression musicale.



Il convient donc de se demander dans cette révolution imputable à l'esprit chercheur de Serge Lifar les gains et les pertes des deux arts, mis en présence.

Gains évidents dans la liberté d'expression chorégraphique, quoique peu importants.

Pertes considérables du côté de l'expression musicale.

Par ailleurs je pense que Lifar tombe dans un travers d'ordre intellectuel. Il cherche parfois à faire rendre à la danse ce pour quoi elle n'est pas faite. Après la « musique vice littéraire », dénoncée par André Cœuroy, il convient d'éviter la « chorégraphie vice littéraire ».

Il faut cependant retenir de ces tentatives la nécessité d'une collaboration de plus en plus intime entre le « choréauteur » et le compositeur.

Mais tant que le choréauteur ne sera pas lui-même compositeur il semble qu'il faille conserver, en tout état de choses, une hiérarchie.

Et cette hiérarchie exige que la musique commande la chorégraphie et non que la chorégraphie impose ses rythmes à la musique.

Lorsqu'un compositeur écrit un concerto pour piano ou pour violon il se préoccupe des possibilités techniques propres à chacun de ces instruments, il lui faut, lorsqu'il écrit un ballet approfondir la technique de la danse.

Ces contraintes indispensables sont à la base de toute partition « dansable ».

Si non le divorce ne fera que s'accuser entre les aspirations légitimes du choréauteur et l'intransigeance excessive du musicien créateur.

Divorce guère opportun à une époque où le ballet trouve auprès du public une faveur sans cesse grandissante.

ANDRÉ BOLL.

