



## La danse et la musique <sup>(1)</sup>



*l'origine (de l'art) était la Danse.*

Peut-être même faudrait-il préciser et parler du droit d'aïnesse qui échoit à la danse non pas dans le domaine de l'art, ce qui est, certes, un point de vue fort discutable, même s'il s'agit de l'art syncrétique des primitifs, mais dans celui du préart, (si toutefois il est possible de dire préart, comme on dit préhistoire). Seulement pour l'historien de l'art la distinction doit être beaucoup plus nette que pour l'historien tout court. En effet, ce dernier entend par époque préhistorique une époque dont, faute de reliques suffisantes, il ne peut dresser un tableau chronologique précis et qui ne saurait présenter pour nous un développement suivi.

(1) Les idées exprimées dans cette étude ont fait l'objet d'une conférence prononcée par M. Serge Lifar, à la Sorbonne, au cours du II<sup>e</sup> Congrès international d'esthétique et de science de l'art, le 11 août 1937.

Il en est tout autrement de l'art et du préart. Le préart n'est pas encore un art, mais une base, où vient s'appuyer l'art à sa naissance. Le préart n'a pas encore — ce qui est l'essence même de l'art vrai — l'élément esthétique. Son origine, en effet, ne réside pas dans un besoin esthétique, mais dans un désir d'extériorisation purement pratique, d'une catharsis psycho-physique. Le préart fut pour l'homme primitif une sorte de débouché, de solution, de libération de *catharsis* de l'âme et du corps. Son premier élément fut la danse-saltation orgiaque.

« A l'origine était la Danse ».

L'art primitif était fait d'exclamations, de cris sauvages et, surtout, de mouvements rythmiques, saltatoires et dansants.

Le rythme est inséparable de la danse. Puisque l'homme a dansé avant même d'avoir appris à se servir de la parole, avant d'avoir connu l'élément mélodique — « à l'origine était la danse » — qu'il me soit permis d'affirmer que le rythme du préart (et par conséquent celui de l'art dans son développement postérieur) est né de la saltation et des rondes collectives. De même que la musique a communiqué son rythme à la poésie (fait particulièrement net dans la production lyrique des Grecs, tant individuelle que chorale), la danse a communiqué le sien à la musique. *Le rythme musical est né du rythme dansant*. La danse originelle s'accompagnait de battements rythmés. Rappelons-nous l'« Iliade » :

Sur la face aplanie de la terre féconde

Ils dansèrent avec vélocité ; les jeunes gens, assemblés en rond,

Frappèrent la terre en cadence, de leurs pieds

Et la place entière résonnait de leurs piétinements.

Il en est d'ailleurs encore de même pour certains peuples. Quelques exemples doivent suffire : le tambourin dont les Bohémiens scandent leurs pas, les castagnettes des danseuses d'Espagne, les coups de talon labourant le sol dans les czardas, les battements de mains dans la danse populaire russe, sans parler des danses des peuplades primitives (tamtam, etc.). Il nous faudra revenir plus d'une fois encore sur les rapports si complexes de la musique et de la danse, contentons-nous pour le moment de mettre en relief le droit d'aînesse qu'a vraiment l'autonomie du rythme de la danse. Cela nous servira à caractériser la danse dans sa nature même que l'on a voulu défigurer par la suite. Une remarque toutefois : la Danse, qu'elle quelle soit, danse académique ou ronde folklorique, se lie si intime-

ment à la musique (et combien parfois cette union est belle !), il est si difficile de danser sans accompagnement musical, que nous en concluons malgré nous *que nous dansons une musique donnée* et que nous ne pouvons faire autrement. Conclusion hâtive et périlleuse : nous ne dansons pas une musique, mais seulement le dessin rythmique qui est à sa base ; la richesse et la plénitude de la musique loin d'alléger la tâche du danseur, elles la compliquent. Il est aisé de vérifier cette assertion. Voyez à quel point l'action d'une marche scandée, mais pauvre de musique, sur la majorité des hommes sera plus directe et plus efficace que celle d'une marche ou d'une valse symphonique. Plus une marche ou une valse sont simples au point de vue musique, mieux elles obligent notre corps à adopter un mouvement dansant de marche ou de valse. Et au contraire : plus elles sont riches musicalement, moins elles subjuguent le corps humain par leur action directe. Parfois même l'individu perd tout contact avec le rythme, si celui-ci est vêtu de trop d'ornements sonores — autrement dit ce n'est pas la musique que nous dansons, mais le rythme qui lui a été communiqué par la danse. Chose étrange, cette constatation, j'ai pu la vérifier même chez les danseurs (et je crois pouvoir la tenir pour exacte, car elle a été confirmée par Diaghilew, expert en matière d'art s'il en fut). Certains danseurs ou danseuses de génie, comme Anna Pavlova ou Olga Spessivtzeva, faisaient preuve parfois de « manque de musicalité » et perdaient contact avec la musique au milieu d'un épisode dansant, et cela ne les empêchait pas de commencer et de finir toujours avec la musique. En même temps, elles possédaient une musicalité extraordinaire, seulement, cette « musicalité » n'était, en quelque sorte, pas musicale, mais dansante. Je dirai plus : je dirai qu'il n'y a jamais coïncidence parfaite entre le mouvement dansé et la musique et il *ne peut y en avoir*. Si le spectateur croit voir cette coïncidence, c'est qu'il est victime de l'une des multiples illusions de notre art (ainsi notre « ballon » qui semble détruire les lois des corps dans l'espace, repose surtout sur une illusion). Je tiens à insister sur ce fait qu'il ne peut y avoir de coordination parfaite entre ces deux éléments essentiels du ballet, car un pas de danse est toujours instantané et plus court au point de vue temps qu'une note de musique (une des illustrations les plus probantes de ce que j'avance là est le saut — le danseur retombe toujours *un peu avant* la musique). Pour bien me faire comprendre, j'ai hâte de souligner dès maintenant, l'impossibilité d'une coïncidence parfaite de la danse avec la musique, même s'il s'agit d'une musique dansante. Mais il ne faut pas en conclure que je veuille bannir l'accompagnement musical — notre art doit chercher

à surmonter les difficultés de cette espèce et il serait indigne de sa propre grandeur de rechercher le moindre effort.

La danse ne fut pas seulement l'ainée de tous les arts, elle fut aussi l'art le plus expressif, le plus communicatif, le plus accessible. Mais de ce que l'art de la danse ait été le plus directement communicatif, le plus extatique et le plus émouvant de tous les arts, il ne résulte pas encore qu'il soit le plus beau, le plus riche, le plus parfait de tous. Il serait vain de dire que tel art est plus beau que tel autre ; on peut seulement l'aimer plus ou moins.

En toute objectivité, je crois pouvoir établir la règle suivante : *plus la gamme de teintes et de nuances pouvant être traduite par un art est large, moins cet art est expressif*. Autrement dit le potentiel d'expression d'un art est inversement proportionnel à son extension. L'art le plus universel, c'est celui de la poésie, qui confond tous les arts en lui ; mais n'aurions-nous pas raison d'affirmer que la poésie est aussi l'art le plus pauvre et le plus limité de force d'expression vitale et d'images polychromes. Elle paraît, à première vue, avoir des moyens d'expression illimités ; en fait ces moyens sont pauvres, peu suggestifs et dépourvus de vie immédiate, et c'est parce que la poésie a multiplié ses moyens d'expression qu'elle a perdu la force vivante que chacun d'eux possède séparément. Elle peut traduire, elle peut narrer tout, elle peut même engendrer des émotions, grâce à ses éléments musicaux, rythmiques et picturaux — mais ceux-ci en font à la fois la richesse et la pauvreté, de même que la force et la faiblesse de la danse résident dans le peu d'étendue du cadre de ses moyens d'expression ; ce cadre est si restreint qu'on ne peut le comparer — et encore — qu'à celui de l'architecture. La Danse est un art émotif, un art chantant — lorsque l'on dit du corps humain qu'il « chante », je prends, pour ma part, cette expression au pied de la lettre, dans un sens réel et non comme métaphore — néanmoins au rang des arts d'émotion, le sien est le plus pauvre. La danse ne peut pas être récit, la narration, avec le jeu des temps et des lieux qu'elle comporte, lui est absolument et *organiquement* étrangère, autant qu'à la musique (on a bien fait des essais de narration dansante, mais, c'est là un contresens qui ne peut que nuire foncièrement à la nature même de l'art de la Danse). La danse ne peut rien peindre (de même que la musique), et elle ne peut même pas traduire les nuances infinies ou infinitésimales des émotions de l'âme humaine (la musique est maîtresse dans ce domaine). Faut-il l'expliquer par le fait que la danse est enfermée dans le cadre étroit des cinq positions ? Non, car la musique, elle aussi, est bâtie sur les sept

notes de la gamme, de plus il y a beaucoup plus de positions, de situations, de mouvements divers du corps humain qu'il n'y a de sons, d'accords possibles (et par conséquent l'art de la danse recèle une richesse, un trésor *inépuisable* de variété)... Dans notre vie de tous les jours, il nous arrive fréquemment de chanter et de danser... plus ou moins souvent. *Mais nous dansons plus souvent que nous ne chantons.* L'art extériorise précisément notre chant caché. Toutefois, nous ne dansons que nos émotions les plus simples et les plus fortes, celles qui possèdent seules une communicativité et une suggestivité directes. La parole humaine peut tout traduire, mais comme elle devient pauvre lorsqu'il s'agit d'exprimer des émotions ! Nos poètes ont souffert et se sont plaints plus d'une fois de cette pauvreté d'expression et ont cherché à s'échapper de l'étroite prison des mots de l'homme : « O, si mon âme un jour pouvait parler sans mots » ou « Comment faire parler le cœur, comment être compris de toi ? » Comme notre langage est pauvre pour traduire ce qu'il y a de plus grand sur terre — l'amour. « Je t'aime » — voilà les seuls mots de notre vocabulaire amoureux, perpétuellement répétés — impropres à traduire la richesse d'émotions qu'ils renferment. Et il en est de même de tous les secrets de la vie du cœur que l'on ne peut pleinement égaler par aucune parole. Mais si l'on ne peut la dire, on peut la crier, on peut la chanter et quand le son devient insuffisant, on peut la danser.

« Un pas, un geste, un mouvement et une attitude, disent ce que rien ne peut exprimer : plus les sentiments que l'on a à peindre sont violents, moins il se trouve de mots pour les rendre. Les exclamations qui sont comme le dernier terme où le langage des passions puisse monter, deviennent insuffisantes et alors elles sont remplacées par le geste ».

Ces deux phrases de Noverre mériteraient d'être gravées en lettres d'or à la première page du Livre sur la Danse. Noverre a écrit aussi d'autres phrases précieuses.

« Tous les arts se tiennent par la main, et sont l'image d'une famille nombreuse qui cherche à s'illustrer. L'utilité dont ils sont à la Société excite leur émulation ; la gloire est leur but ; ils se prêtent mutuellement des secours pour y atteindre. Chacun d'eux prend des routes opposées, comme chacun d'eux a des principes différents, mais on y trouve cependant certains traits frappants, certains airs de ressemblance, qui annoncent leur union intime et le besoin qu'ils ont, les uns des autres, pour s'élever, pour s'embellir et pour se perpétuer ».

Les divers aspects de l'art tendent souvent à s'unir, à se fusionner.

Mais du fait qu'ils « se tiennent par la main », qu'ils s'enrichissent réciproquement, il ne faut pas conclure qu'ils doivent s'illustrer. C'est précisément parce qu'ils s'enrichissent, *se complètent* réciproquement, parce que chacun d'eux exprime, parfois, ce qu'un autre ne peut exprimer, que chaque art a un dialecte propre, intraduisible par un autre art.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, chaque art a souvent cherché à en devenir un autre. Chaque art a voulu en mimer un autre. La musique a voulu devenir poésie ou peinture, tandis que les autres arts se prétendaient musique. Il n'y a rien d'étonnant à cela, si l'on tient compte de l'épanouissement, du grand renouveau musical qui a marqué cette époque. La danse ne put échapper, non plus, à cette tendance générale et tomba progressivement sous l'empire de la musique, sa sœur. Le début du XX<sup>e</sup> siècle fut marqué par l'apparition du « duncanisme ». Le « duncanisme », fut la force qui paracheva l'asservissement de la danse et sépara de plus en plus nettement le ballet de la danse. Le duncanisme voulut illustrer une partition musicale indépendamment de ses éléments ou de ses qualités rythmiques et dansantes. La devise du XX<sup>e</sup> siècle : il n'est pas d'œuvre musicale qu'on ne puisse danser », — fût-ce un choral de Bach, une sonate de Beethoven ou un tableau symphonique de Debussy — pénétra dans la danse et s'y changea en « il n'est pas d'œuvre musicale que l'on ne puisse illustrer ». Mais, je pose la question : Isadora Duncan, pas plus que personne, a-t-elle jamais dansé une musique ? La réponse est aisée : bouchez vos oreilles (l'expérience est encore plus probante sur un sourd) vous ne saurez jamais quelle est la musique, et même quel est le musicien, que prétend illustrer la danse. La musique dans ce sens-là (dans le sens d'illustration seulement, car sous d'autres rapports son rôle est beaucoup plus grand) joue dans une œuvre dansante le rôle précis qui incombe au programme littéraire d'un tableau symphonique. On peut danser *la base rythmique d'une musique et non la musique*.

Dans mon « *Manifeste du Chorégraphe* », j'ai défendu l'autonomie de la danse par rapport à tous les autres arts, en particulier la musique. Par son rythme propre la danse se suffit à elle-même, la musique ne lui est pas, fondamentalement, un support indispensable dont elle ne puisse se passer. Le rythme de la danse n'a pas besoin du rythme concurrent de la musique ; la coïncidence parfaite étant impossible, il apparaît bientôt une rivalité entre eux. La danse n'a besoin que de renforcer en certain temps son rythme, mais cet apport de force ne doit pas être nécessairement musical : on peut tout aussi bien danser avec l'accompagnement d'un tambourin qu'avec celui de castagnettes ou de claquements de mains. C'est en cela

que réside la base initiale de la danse. Mais allons plus loin et nous voilà sur la voie nouvelle de la danse-ballet qui porte ses éléments en elle-même et dans son histoire. Le principe premier du ballet nouveau, autonome par rapport aux autres arts — c'est le ballet-danse (le ballet doit être essentiellement dansant !) qui n'emprunte son rythme nulle part, car il le trouve dans sa propre essence divine.... Il ne faut pas entendre par là que je veuille appauvrir le ballet en le privant de sa parure musicale : nul n'est plus à même que le chorégraphe — le choréauteur dirai-je désormais — d'apprécier l'action émotive de la musique sur la danse et — disons le mot — sur notre corps. Non ! Toutefois, je dois reconnaître la possibilité et la légitimité de l'existence d'un ballet, libre de tout accompagnement musical. Bien plus, n'importe quel *ballet*, musical ou non, doit naître de ses propres origines et *non de la musique*. Je suis un choréauteur ; je crée un ballet au moyen de mouvements plastiques et rythmiques, je le transcris et je le livre au public, — en particulier au compositeur qui peut bâtir une partition musicale sur mon schéma rythmique et dansant.

Je ne cesserai de dire que le rythme est un élément premier de la danse, que le rythme est passé dans la mélodie musicale, que la danse est un art autonome et qu'elle peut exister libre de tout accompagnement musical.

Dans mon « *Manifeste du Chorégraphe* », désireux de sortir la danse, de l'esclavage où elle se trouve assujettie, j'ai peut-être exprimé ma pensée un peu brutalement et c'est pourquoi j'ai souvent été mal compris on a cru que j'étais un apôtre de la danse sans musique, que je voulais la priver de sa parure la plus belle. Alors que je voulais prouver seulement que nous « ne pouvons pas tout danser ». Ce qui ne m'empêche nullement d'être le premier à reconnaître que ce serait appauvrir inutilement la danse que de lui ôter, de parti-pris, *sa parure musicale*. « Parure musicale » — comme cela ressemble à « parure picturale ». Ressemblance élémentaire et rien de plus. La « parure picturale » ne s'adresse qu'au spectateur, elle n'est d'aucune utilité pour le danseur (du moins par sa couleur, car la forme peut influencer physiquement sur la danse), alors que la « parure musicale » est d'une égale importance, pour les deux, pour le spectateur comme pour le danseur, car « elle produit une puissante action émotive sur la danse et — disons le mot — sur le corps ». On peut affirmer, comme je le fais, la possibilité de l'existence de la danse sans musique, mais rien ne serait plus faux que de considérer l'union de la musique et de la danse — deux arts proches par leur nature rythmique et émotive par excellence — comme un lien occasionnel.

Quels doivent donc être les rapports de ces deux arts ? Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Noverre a voulu réaliser l'union du musicien et du choréauteur. Il a écrit dans la préface des « Lettres sur la Danse ».

« Dès lors avant de choisir des airs pour y adapter des pas, avant d'étudier des pas pour en former ce que l'on appelait dans ce temps-là un ballet, je cherchai, soit dans la fable, soit dans l'histoire, soit enfin dans mon imagination, des sujets, qui, non seulement présentassent l'occasion d'y placer à propos des danses et des fêtes, etc..., mais qui offrissent encore dans leur développement une action et un intérêt gradués, mon poème une fois conçu, j'étudiai tous les gestes, tous les mouvements et toutes les expressions qui pouvaient rendre les passions et les sentiments que mon sujet faisait naître. *Ce n'était qu'après ce travail que j'appelais la musique à mon secours.* En mettant sous les yeux du musicien les différents détails de tableau que je venais d'esquisser, je lui demandais alors une musique adaptée à chaque situation et à chaque sentiment. *Au lieu d'écrire des pas sur des airs notés, comme on fait des couplets sur des airs connus, je composais, si je puis m'exprimer ainsi, le dialogue de mon ballet, et je faisais faire la musique pour chaque phrase et chaque idée.*

Ce fut ainsi que je dictai à Glück l'air caractéristique du ballet des sauvages dans Iphigénie en Aulide : les pas, les gestes, les attitudes, les expressions des différents personnages que je lui dessinai, donnèrent à ce célèbre compositeur le caractère de la composition de ce beau morceau de musique. »

Voici un récit de Bournonville sur la façon dont il composait un ballet prouve que les traditions de Noverre étaient conservées encore au XIX<sup>e</sup> siècle : « Une fois le scénario terminé, je l'enferme dans un tiroir ; au bout de quelque temps je l'en sors, je le relis et s'il m'intéresse, si chacun des tableaux se dessine, vivant, à mon esprit, je le considère mûr pour la création. Alors je m'adresse au musicien, je lui donne le programme de chaque scène, constituant un numéro, puis nous discutons de son caractère et du rythme. Généralement je lui donne, au moyen de gestes un schéma, une esquisse de ce que je veux obtenir ; parfois j'improvise une mélodie ; si celle-ci contient le thème approprié, le musicien le reprend aussitôt, lui donne forme et modulation. Après quoi le compositeur se met au travail, seul, jusqu'à ce qu'il ait entièrement terminé sa partition. Je l'entends.. elle ne ressemble en rien à mon idée primitive, il me faut m'y faire, m'y habituer, néanmoins c'est une musique belle, agréable. Les rythmes et le caractère sont tels que je les désirais. Ma tâche à moi revêt alors une forme nouvelle ; des

idées me viennent, relatives à des détails auxquels le musicien lui-même n'avait pas fait attention ; je me pénètre de son œuvre, je trouve un trait spécial à chaque mesure et lorsque ma tâche est faite, on pourrait croire que les deux auteurs s'étaient unis dans une même et seule pensée jusque dans chaque signe de la partition. Ceci se rapporte surtout à une musique originale. Lorsqu'il s'agit d'en arranger une, de choisir des mélodies expressives ou des thèmes populaires, je les donne moi-même, selon les besoins de la cause. J'utilise pour mes études la partie pour un ou pour deux violons et c'est seulement au moment où ces études sont relativement poussées que le musicien passe à l'instrumentation ».

Cette possibilité d'une collaboration étroite du musicien et du choréauteur est tombée dans l'oubli et cela à tel point qu'au moment où j'en ai exprimé l'idée dans mon « *Manifeste du Chorégraphe* » je me suis vu considérer comme un hérétique précisément par les gardiens des vieilles traditions. Comme cette collaboration ressemble peu à celle du xx<sup>e</sup> siècle, quand le musicien écrivait une musique, « de ballet » sans même demander conseil au choréauteur, sans même être au courant de la technique dansante, laissant au choréauteur le soin, le supplice, de traduire en langage dansant une partition qui ne l'était pas du tout.

La responsabilité d'une semblable « collaboration » revient entièrement à certains de nos choréauteurs qui ont voulu illustrer la musique au moyen de la danse et qui ont déclaré « qu'il n'est pas d'œuvre musicale que nous ne puissions danser ». Cette profession de foi accorde au musicien une liberté absolue : « Vous pouvez tout danser, eh bien, dansez mon œuvre *musicale* » — le compositeur n'a plus qu'à se soumettre aux exigences du ballet.

L'Opéra, moyen d'expression et de propagande particulièrement accessible aux masses, avait toujours séduit le musicien. Une autre tentation, plus libre, plus aisée encore se présenta à lui — le ballet. Et ce fut un long déluge, un torrent de ballets nouveaux. La plupart d'entre eux, il est vrai, étaient des productions de talent, sinon de génie, des chefs-d'œuvre de compositeurs illustres. Malheureusement en autres temps et lieu ces derniers n'eussent jamais pensé au ballet et ne se seraient pas adressés à un art qui n'était pas essentiellement le leur. Le compositeur n'eut plus à se demander si le corps humain était capable d'interpréter sa musique, ce fut désormais le choréauteur qui eut à s'en préoccuper. Le musicien ne tint pas compte des possibilités du corps humain, il écrivit des variations de six ou sept minutes à un rythme qui ne pouvait être dansé que pendant deux

ou trois minutes. Ignorant des propriétés particulières du corps de l'homme et de celui de la femme, il prescrivit au danseur une variation de danseuse et vice-versa. Et encore si c'était tout ! Le mal n'est pas dans ces erreurs, pourtant graves, ni même dans les rythmes capricieux, intraduisibles au moyen du corps humain, mais dans les changements de rythme, dans des ruptures brusquement introduites alors qu'il faut laisser aux gestes le temps de finir, dans tout ce qui est heurté et cahotique, et hostile par conséquent à la continuité des lignes toujours visibles du corps. Soit en acquérant une maîtrise technique plus approfondie, soit en évitant ou en brisant les écueils qui résultent parfois du manque de connaissances du musicien, on peut remédier aux deux premiers défauts. Il n'en est pas de même pour les changements de rythme qui devaient fatalement désunir le ballet et la danse. Une danse, n'importe laquelle, qu'elle dure trois ou vingt minutes, est construite sur une carcasse, sur un dessin rythmique inaltérable et sur des figures rythmiques qui reviennent périodiquement et harmoniquement (telle a toujours été la nature de la danse et telle elle est encore chez tous les peuples de la Terre).

L'intrusion d'un élément étranger au point de vue rythmique détruit la danse. En acceptant volontairement un joug despotique, le ballet a marché à l'encontre de la danse, autrement dit, il a marché à l'encontre de sa propre essence, à l'encontre de soi-même et s'est engagé dans une impasse. Pour ne point disparaître, pour se développer librement dans son élan créateur (qui donc pourrait nier cet élan, un des traits les plus nets de notre époque ?), le ballet doit briser le joug de la musique, fût-il beau et charmeur.

Dans mon désir de libérer la danse de la cage dorée où la musique l'a tenue captive, j'ai dit « *nous ne pouvons pas tout danser* » en réponse à la devise des grands chorégraphes du début de notre siècle. Je me suis basé sur ce principe que la danse a été la première incarnation du rythme pour affirmer que c'était au musicien de s'inspirer librement des rythmes du choréauteur. Cette voie nouvelle, je l'ai suivie dans le poème chorégraphique d'« *Icare* » et dans les ballets de *David Triomphant* et du *Cantique des Cantiques*.

Le canevas rythmique d'*Icare* a seulement été orchestré pour des instruments à percussion, sans que nul musicien y ait brodé une mélodie. J'y ai voulu mettre en relief toutes les possibilités mélodiques du corps humain et craignais qu'une autre musique ne se mêle à celle de la danse et ne disperse l'attention du spectateur. Par la suite, pour mes autres bal-

---

lets, inspirés du principe qui avait donné naissance à *Icare* (pour *David Triomphant*, pour ma variation d'*Alexandre le Grand* et pour *Cantique des Cantiques*), j'ai eu recours à la collaboration du compositeur ; néanmoins, même après ces ballets musicaux (dont la musique est toutefois bâtie sur le canevas rythmique du choréauteur) je n'en suis pas moins persuadé que des ballets tels qu'*Icare* peuvent et doivent exister.

Pour *David Triomphant*, beaucoup plus complexe et d'une unité moindre, peut-être, qu'*Icare* (j'y ai voulu traduire, en effet, en langage de la danse, des idées et des tendances actuelles, parfois bien peu dansantes), M. Rieti a écrit une partition musicale. Sa tâche ne fut pas des plus aisées et il faut dire qu'il s'en est admirablement bien tiré ! Il n'est peut-être pas toujours facile pour un musicien, de composer sur des rythmes donnés ; pour *David* sa tâche fut singulièrement compliquée par la précision de mes exigences.

Ce grave problème des rapports de la musique et de la danse, de la collaboration du musicien et du choréauteur, je le crois résolu avec le *Cantique des Cantiques* lequel confirme une fois de plus mes théories relatives à la nécessité, pour la danse d'un orchestre spécial et à la possibilité d'existence simultanée d'un ballet musical, et d'un ballet inspiré de la voie d'*Icare*. M. Arthur Honegger a écrit, sur mes rythmes, une partition où le quatuor de l'orchestre est remplacé par les ondes Martenot, par les instruments à percussion, par les chœurs chargés du développement du thème, par des chuchotements rythmiques, par des bruits, etc... M. Honegger a réussi à réaliser un orchestre spécial, nouveau, d'une sonorité inconnue à ce jour, d'une importance réelle pour la musique de demain : désormais il sera bien difficile pour quiconque voudrait écrire une musique de ballet de n'en pas tenir compte. Si belle que soit cette partition par elle-même, je l'apprécie moi, peut-être, en égoïste, sous deux rapports, surtout : parce que l'harmonie du développement orchestral est en tel accord parfait avec celle du développement plastique, que jamais encore la danse n'avait eu cet « orchestre parfait » et jamais aussi le scandé des instruments à percussion n'avait aussi étroitement uni la musique (orchestre et chant) et la danse : et je l'apprécie surtout parce que cet orchestre a communiqué à la danse une forme d'émotion nouvelle et lui a donné l'inspiration qu'exige notre grand élan. Dans ce sens la partition du *Cantique des Cantiques* m'a été une grande joie.

J'ai créé ce ballet sans avoir à me préoccuper de la musique ; j'étais libre dans la composition de mes émotions psycho-physiques et dans leur

expression. Je n'ai pris contact avec la partition de M. Honegger qu'à l'une des dernières répétitions, alors que le ballet était déjà pleinement réalisé et que je n'y pouvais plus rien changer. Ma joie fut grande « *mon ballet était devenu autre* », le coloris émotionnel de la musique communiquait à nos pas et à nos envols une tonalité nouvelle, en parfait accord avec leur tonalité primitive et dansante. Le *Cantique des Cantiques* m'a fait connaître cet orchestre spécial dont je ne pouvais que rêver au moment que j'écrivis mon *Manifeste* et découvris la voie d'*Icare*.

Le *Manifeste du Chorégraphe* était publié au mois d'avril 1935 et trois mois plus tard, le 9 juillet, avait lieu, à l'Opéra, la première représentation d'*Icare* ; illustration vivante du *Manifeste*. Parce qu'*Icare* avait été réalisé sans musique, on crut voir en moi un apôtre du ballet et de la danse sans musique. Il est tout à fait significatif que le grand journal artistique *Comoedia* ait entrepris une vaste enquête, précisément sous le titre « Le ballet peut-il exister sans musique ? » — enquête provoquée par les discussions auxquelles donna lieu l'opinion des personnalités les plus en vue de la musique et de la danse exprimèrent à ce sujet des avis éclairés du plus haut intérêt, mais pas une ne dit mot de ce qui, pour moi, est en quelque sorte l'essence même du *Manifeste* et d'*Icare*, ce que j'appelle maintenant *la voie d'Icare*. Beaucoup de mes critiques ont accepté que le ballet puisse exister sans musique (d'ailleurs *Icare* n'existait-il pas déjà, jouissant d'un succès éclatant, la plupart d'entre eux, néanmoins, lui ont préféré le ballet musical. Un tel avis ne pouvait m'être d'aucun enseignement, car je l'avais déjà, moi-même, exprimé dans le *Manifeste du Chorégraphe* d'où j'extrais ce passage : « Deux espèces de ballets peuvent exister : le ballet sans musique et le ballet musical. Lequel des deux faut-il préférer ? En ma qualité de chorégraphe, je réponds sans hésiter : le ballet musical. Il serait peu de dire que nous aimons la musique, notre sœur magnifique — elle nous est souvent indispensable, car elle nous apporte les accents nécessaires à nos mouvements psychophysiques et à notre élévation. Nous y puisons, en sa source sacrée de l'Emotion, les forces et l'inspiration qu'il faut à notre élan. »

Si j'exprime une aussi nette préférence pour le ballet musical, en quoi donc est la nouveauté de mon *Manifeste* et d'*Icare* ? Comment se fait-il que, méprisant mes propres sentiments, j'aie créé un ballet sans musique ? Qu'est-ce donc que cette *voie d'Icare* que je propose au ballet, cette voie nouvelle, riche et infinie ?

Peu importe pour le moment que j'admette l'existence d'un ballet-

olo sans musique, que j'aie voulu libérer la danse du joug d'un autre art, parfois bien étranger à sa nature, peu importe momentanément les raisons qui m'ont déterminé à créer *Icare* sans musique (ces raisons, je les ai exposées, d'ailleurs, plus haut). Je me contenterai de remarquer, au passage, que dans mon *Manifeste*, j'ai exigé, pour le ballet, un orchestre spécial tout différent de l'orchestre symphonique, tel qu'on l'entend généralement. Je dis, *au passage*, seulement, car ce qui compte le plus pour moi dans *Icare* et dans le *Manifeste* c'est une *voie* nouvelle par la méthode qu'elle apporte dans la création de la danse et par le sens qu'elle donne à la définition du choréauteur. La véritable nouveauté d'*Icare* ne réside pas dans le fait qu'il ait pu se passer de musique, mais dans celui d'avoir été créé sur les *rythmes du choréauteur*.

Je soutiens que c'est au choréauteur qu'il appartient de fixer le canevas rythmique et dansant de son ballet. N'est-il pas en effet le *créateur* des mouvements de la danse, leur *compositeur* (car toute œuvre de danse doit être bâtie sur un plan de composition parfait, sur une suite logique et non sur une mosaïque de pas et de sauts) ; or un mouvement dansé, quel qu'il soit, est inséparable de son dessin rythmique. De là, il n'y a qu'un pas pour déduire que le choréauteur *doit aussi être le créateur des rythmes des mouvements rythmico-dansants qu'il invente*. La création d'une danse, d'un ballet, est nécessairement une création de rythmes, car le rythme est un élément premier de la danse, un élément qu'elle trouve dans sa propre essence et qu'elle ne doit emprunter à aucun autre art (c'est la musique qui a découvert son rythme *dans la danse* et non pas la danse dans la musique). Un choréauteur, qui ne créerait pas lui-même ses rythmes ne pourrait, en conséquence, créer des mouvements, des *danses à lui* : s'il accepte, de son plein gré, la férule despotique du musicien, il renonce par cela même, à tout plan de composition libre et personnel. C'est là une vérité que j'ai sentie et comprise au moment où je créais : *Icare*. Pour la première fois, je me sentis réellement libre, libre dans mes gestes, dans leur développement et dans leur expression. Les rythmes, semblait-il, naissaient spontanément, indépendamment de ma volonté — je n'avais plus qu'à les noter. Leur harmonie avec les mouvements était tellement parfaite que je ne saurais dire si le rythme naissait du mouvement, ou inversement — ce qui est bien naturel, d'ailleurs, car ces deux éléments n'en font qu'un, réfractaire à toute espèce d'analyse. *La voie d'Icare* offre au choréauteur une large liberté d'action, non qu'elle l'exempte de musique, mais parce qu'elle en fait le créateur des rythmes de ses danses.

Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, la création du choréauteur était soumise à des schémas rythmiques et dansants, exprimés en des canevas musicaux d'une forme strictement canonique (le compositeur n'avait qu'à les connaître pour écrire ce que l'on appelait une « musique dansante »)— il n'avait plus qu'à inventer des combinaisons de pas et des figures, sans en fixer le rythme ; pour tout dire il n'était qu'une sorte de « demi-créateur ». Un tel état de choses déterminait un piétinement continu de l'art de la Danse, les ballets que l'on réalisait restaient essentiellement les mêmes que les danses qui les composaient, ne différant entre eux que par le livret et par la musique (celle-ci, de son côté, ne variait qu'au point de vue de la mélodie et restait désespérément la même dans ses rythmes). Le plus grand adversaire du libre développement de la danse, c'était précisément cette « musique dansante » avec ses numéros et entrées, établis d'avance et une fois pour toutes, tels que les « danses de caractère », les « pas d'action », les pas de deux, de trois, de quatre..., etc... A tel point que la musique de ballet du XX<sup>e</sup> siècle, si peu dansante soit-elle, a contribué davantage au développement de la création et à l'unité de l'action dansante. De son côté, cette nouvelle musique présentait le grave inconvénient de dicter au choréauteur ses mouvements et, ce qui était encore pire, des mouvements qui n'avaient que de vagues rapports avec la danse, s'ils n'allaient, pas à l'encontre de son essence et ne la détruisaient. La « Musique dansante » des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, avec ses « numéros » et sa mosaïque, peut être considérée comme *le Scylla du ballet*, celle du XX<sup>e</sup>, malgré son unité symphonique, et par suite de son ignorance de la danse et de la domination tyrannique qu'elle impose au choréauteur en est le Charybde. *Ma « voie d'Icare »* évite ces deux périls et peut inaugurer une ère nouvelle du ballet.

SERGE LIFAR.

