

# ICARE

La récente création d'« Icare », de Serge Lifar, maître de ballet du Théâtre national de l'Opéra constitue l'un des principaux événements de l'année chorégraphique.

Ce ballet a été applaudi, avec enthousiasme, par le public. Cependant, l'accueil élogieux de la critique ne fut pas unanime.

De multiples raisons expliquent l'attitude divisée de la presse.

Nous n'avons pu assister à la première, et nous nous réservons le droit de porter un jugement, après avoir assisté à une représentation.

Un important manifeste avait prélué à la création de ce ballet. Nos lecteurs trouveront ci-dessous les passages essentiels de la plaquette de Serge Lifar intitulée :

## Le manifeste du chorégraphe

Qui donc a mis notre art sur la voie qu'il suit actuellement? Qui est-ce qui en a fait l'esclave d'un maître magnifique, mais despotique — la Musique? C'est nous tous — chorégraphes, danseurs ou danseuses. En effet, ce n'est pas la musique qui nous a asservis, mais c'est nous-mêmes qui avons, de notre propre gré, accepté des chaînes dont le poids ne s'est fait sentir que maintenant. Ces chaînes, allons-nous les briser?...

... La devise du <sup>xx</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 mua en « il n'y a pas d'œuvre musicale qu'on ne puisse illustrer ». De même que l'opéra avait eu recours à des moyens étrangers, empruntés aux ressources de l'art dramatique, le ballet renonça à ses moyens d'expression propres pour les remplacer par des moyens mimico-dramatiques, devenant, de danse qu'il était, pantomime. Ce fut le début de l'époque de la soi-disant « floraison » du ballet. Hélas! floraison combien illusoire!...



Serge Lifar dans *Icare*.

encore, si ce n'était que cela! Le mal ne réside pas dans ces ignorances, ni même dans les rythmes capricieux, intraduisibles par l'intermédiaire du corps humain, mais dans les changements de rythme, soit en acquérant une maîtrise technique plus approfondie, soit en évitant ou en brisant les écueils posés le long de la voie chorégraphique par le manque de connaissances du compositeur. On peut remédier aux deux premiers défauts. Il n'en est plus de même pour les changements de rythme qui devaient fatalement séparer le ballet et la danse — le fils et la mère...

\* \*

... Je m'explique. Une danse, n'importe laquelle, fût-elle d'une durée de trois ou de vingt minutes, est construite sur une carcasse interne, formée par un dessin rythmique inaltérable et par des figures rythmiques qui reviennent

périodiquement et harmonieusement (telle a toujours été la définition de la danse et telle elle l'est encore chez tous les peuples, chez toutes les races du monde). L'intrusion d'un élément étranger au point de vue rythmique détruit la danse.

En acceptant volontairement un joug despotique — « il n'est pas d'œuvre musicale qu'on ne puisse danser! » — le ballet a marché à l'encontre de la danse, autrement dit, il a marché à l'encontre de sa propre essence, c'est-à-dire à l'encontre de soi-même et s'est engagé sur une voie sans issue.

Pour ne pas disparaître, pour se développer librement dans son élan créateur (qui donc pourrait nier cet élan?) le ballet doit briser le joug — fût-il, je le répète, beau et charmeur — de sa sœur la musique...

... Je veux parler nettement et clairement. C'est pourquoi, avant de dire comment on doit briser ce joug, je vais dire comment on ne doit pas le briser. Tout d'abord, je n'invite nullement le ballet à venir reprendre sa position du <sup>xix</sup> ou du <sup>xviii</sup> siècle, de même que je n'ai nulle intention de soumettre à l'art de la danse celui si libre et si beau de la musique; si le ballet doit quitter la voie fautive où il s'est engagé, ce n'est pas pour reprendre une autre vieille voie (celle-là également fautive, car elle doit fatalement ramener notre art là où il en est maintenant).

\* \*

... Tout à coup, quelques adaptations heureuses de Chopin, Schumann, de Weber ou de Debussy transforment radicalement la situation. Le tableau change. Pourquoi? Parce que le ballet s'est résigné à n'être qu'une illustration, parce que nos chorégraphes ont déclaré « qu'il n'est pas d'œuvre musicale que nous ne puissions danser ». Cette déclaration de foi accorde au musicien une licence absolue : « Vous pouvez tout danser, eh bien! dansez ma production musicale. » Le compositeur n'a plus qu'à se soumettre aux « exigences » du ballet!...

... Le compositeur n'eut plus à se demander si le corps humain était capable de rendre sa musique, ce fut désormais le chorégraphe, réduit à l'esclavage, qui eut à se casser la tête. Le compositeur ne tint plus compte des moyens du corps humain : il écrivit des variations d'une durée de six ou sept minutes, qui n'étaient réalisables que pendant deux ou trois minutes. Ignorant des propriétés du corps de l'homme et de celui de la femme, il prescrivit au danseur des variations de danseuse et vice-versa. Et

La voie que j'ose lui tracer est tout à fait nouvelle (ou peut-être au contraire aussi vieille que l'âme humaine) et je sais qu'elle est vitale, claire et large. Je me hâte d'ajouter que je ne songe nullement à une collaboration étroite — impossible, hélas! parce que trop belle — du musicien et du chorégraphe, à une union parfaitement harmonieuse — non, je n'y songe pas — car la création collective écrase l'élan individuel et libre des créateurs. Je ne veux pas unir, mais séparer, car l'heure de la synthèse n'a pas encore sonné...

\* \* \*

*Première leçon* : la transcription d'un poème n'est pas aussi aisée qu'on a l'habitude de le croire. Nos transcriptions — manuscrites ou imprimées — ne sont nullement la notation d'un poème. Ce qu'elles nous donnent, ce sont les paroles du poème, sans aucune indication quant à la manière de les lire; or, seule, une poésie lue à haute voix en est une. A une époque (variable suivant les pays), où les paroles mêmes ne pouvaient être notées, la poésie et la musique étaient bien plus étroitement liées entre elles qu'elles ne le sont maintenant, au siècle du livre : la poésie-chant restait gravée dans la mémoire au moyen de la poésie-musique — et inversement (ce que j'affirme là est également valable dans la poésie lyrique et pour la poésie épique).

*Deuxième leçon* : du fait de l'existence de l'opéra et de la mélodie, nul ne songe — et n'a jamais songé — à nier que le drame ou la poésie purs, sans accompagnement musical, puissent exister.

*Troisième leçon* : le poète peut s'inspirer d'une œuvre musicale (les exemples abondent) et créer une poésie qui vit dès lors d'une vie propre et indépendante, brisant tous ses liens primitifs avec la mélodie, mais il ne peut écrire des paroles sur une œuvre musicale toute faite. Pour s'en persuader, il suffit de considérer les deux grands moments de la création d'un opéra ou d'une mélodie : c'est d'abord le poète qui écrit le libretto ou la poésie, et c'est ensuite le musicien qui s'en inspire.

Cet ordre est inévitable, bien que l'opéra fût avant tout une œuvre musicale. Est-ce qu'il en résulte un asservissement de la musique à la parole, est-ce qu'on peut dire que le compositeur est l'esclave du poète? Non! Certainement non! (Sauf évidemment dans le cas où le musicien s'emploie à illustrer servilement un texte, mais ce cas est heureusement fort rare.)

D'autre part, il est impossible de parler d'une création collective, d'une collaboration des deux artistes... Est-ce

que le texte jugule le musicien? Est-ce qu'il le lie d'une manière ou d'une autre? Est-ce qu'il gêne son élan créateur?...

... Je suis un chorégraphe : je crée un ballet au moyen de mouvements plastiques et rythmiques, je le transcris et je le livre au domaine public.

Je le transcris? — Tout récemment encore l'idée aurait semblé absurde. Jusqu'à nos jours un ballet était l'héritage qu'un danseur recevait de son prédécesseur. Ainsi la tradition a permis à certains ballets de substituer (certains seulement, hélas!) en enrichissant la transmission orale par une transcription musicale. Et récemment encore la question d'un ballet sans musique ne pouvait même pas se poser, faute de pouvoir le transcrire. Notre époque a donné au ballet un moyen de transcription resté inutilisé jusque là — le cinéma. Mais je sens que le jour est proche où il jouera le grand rôle dans le sort du ballet et sera le précurseur d'une ère nouvelle.

Le cinéma peut rendre le ballet accessible aux masses, qui nous portent un vif intérêt, il peut le fixer, le faire éternel, il peut enfin lui être ce qu'est l'imprimerie aux œuvres poétiques — une édition imprimée du ballet. C'est cette dernière possibilité qui m'intéresse le plus, car l'édition cinématographique d'un ballet permettrait de libérer le musicien d'une collaboration toujours gênante avec le chorégraphe.

Un ballet, transcrit de la sorte, est en tous points comparable à une poésie imprimée...

#### PRINCIPES FONDAMENTAUX.

1. Nous ne pouvons pas et nous ne devons pas tout danser;
2. Le ballet doit rester étroitement lié à sa base naturelle : la danse;
3. Le ballet ne doit être l'illustration d'aucun autre art;
4. Le ballet ne doit pas emprunter son dessin rythmique à la musique;
5. Le ballet peut exister libre de tout accompagnement musical;
6. Le ballet peut et doit être transcrit;
7. Dans le cas où le ballet est lié à la musique, la base rythmique doit être l'œuvre du chorégraphe et non celle du musicien;
8. Le ballet exige un orchestre spécial;
9. Le chorégraphe ne doit pas être l'esclave du peintre;
10. Un théâtre chorégraphique, libre et indépendant, doit être créé.

## LES CHORÈGES FRANÇAIS

*Nous avons retrouvé, dans les Cahiers de Mécisias Golberg, de janvier-juin 1907, un fort intéressant article de Gabriel Boissy.*

*L'auteur est poète, donc visionnaire. Un grand visionnaire, puisque déjà, en 1907, il a émis des théories et prévu des réalisations qui ne sont à l'ordre du jour que depuis quelques années.*

*Dans ses articles quotidiens de Comœdia, il y a une intensité et un dynamisme concentré allant jusqu'au tréfonds, et frappant l'imagination. Nous trouvons la même force dans ces pages, qu'il a publiées il y a vingt-huit ans.*

*C'est notre rôle, et notre orgueil, de révéler à nos lecteurs l'origine de certaines tendances, et d'empêcher que quelques-uns s'attribuent des mérites qui appartiennent à d'autres...*

La danse fut l'art initial des hommes. Le geste fut la première expression par laquelle l'homme extériorisa le mouvement et communiqua avec l'univers.

La musique vint ensuite et la voix s'éleva pour mesurer le mouvement et transporter dans le temps, les rythmes primordiaux.

L'imagination fixée sur les temps antéhistoriques aperçoit donc comme premières manifestations de l'homme un geste et un chant.

Ces deux arts contiennent le principe de tous les autres — architecture, sculpture, poésie — puisqu'à leur état religieux ils sont dans la réalité ces états héroïques ou typiques de l'homme dont les autres arts — arts secondaires — ne sont que la représentation.

Il est donc vrai que le Théâtre, complément du Temple, Temple véritable dans une époque où le Temple comme aujourd'hui n'est plus, est le plus haut, le plus synthétique des arts. Essentiellement basé sur la Parole rythmée (musique) et sur la Danse, il enferme tous les autres arts et donne leur fusion.

Cette fusion, aux temps primitifs, était spontanée et naïve. Aujourd'hui que la civilisation méditerranéenne a atteint son apogée, et que par elle l'humanité entre dans une ère nouvelle, l'ère de l'Esprit, le Théâtre, image stylisée de la vie, retrouve sa