

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

synthèse initiale, synthèse non plus spontanée, mais conquise par la volonté et la réflexion.

Danse, Verbe, Musique unis dans une harmonie précise de forme, indéfinie d'expression, telle est la finalité que poursuivent les poètes, les musiciens du théâtre et même certains acteurs supérieurs.

Or, par une coïncidence impressionnante et fatale, tandis que cette évolution se produisait, il se créait par toute la France et à l'étranger même, des théâtres de plein air. Le prestige classique acquis par M. Paul Mariéton aux merveilleuses fêtes du Théâtre antique d'Orange avait rappelé à l'esprit de tous la forme véritable du grand art théâtral, et une initiation nouvelle commençait. Partout, avec les imperfections, les maladresses et les vulgarités primitives, dans des décors naturels s'agence une scène.

Le théâtre de plein air florit surtout dans les contrées méditerranéennes. Il est M. Ricciotto Canudo, l'un des plus lucides protagonistes de cette forme nouvelle de la Beauté, l'observait récemment — il est l'art de cette race, de cette civilisation méditerranéenne vouée par sa situation et ses conditions climatiques aux manifestations extérieures — action et lyrisme — tandis que l'art des pays du Nord s'attache plus spécialement aux états inférieurs — rêve et psychologie.

Le mouvement continue, chaque jour plus vivant, plus précis. Et, tandis que des spectateurs de plus en plus enthousiastes s'y intéressent, une pléiade de poètes ardents et secoués par l'émotion des inventeurs, écrit des œuvres où la Nature écarte la Convention et le Souvenir. La France, dont le théâtre imita si souvent, est prête d'avoir son théâtre original.

N'est-il pas admirable que, dans le même temps où ceci se produit, la notion méditerranéenne se définisse et s'organise esthétiquement, diplomatiquement et peut-être religieusement?

Pour maintenir, dans un développement progressif, l'activité actuelle, surtout pour la concentrer et l'ordonner de telle façon qu'elle ne dégénère pas en basses affaires, il fallait que ceux, ou quelques-uns de ceux qui se sont trouvés dès le début à la tête du mouvement, puissent constituer une force agissante capable de faciliter à tous ceux que cet art intéresse des réalisations excellentes, capable d'offrir aux nouveaux poètes un centre d'attraction.

Peut-être la création, dont j'eus récemment l'idée, de la Société

« Les Chorèges français » réalise-t-elle l'alliance, indispensable au succès à une époque telle que la nôtre, du fait esthétique et du fait commercial?

La Société « Les Chorèges Français » provoque par ses correspondants, par ses amis, la création, dans les grandes villes, d'un Comité d'initiative, qui prend la direction d'un mouvement local pour la création d'une scène de plein air, soit dans une ruine, soit sur une place publique, soit dans tout autre lieu aménageable. Ce Comité assure la propagande, les frais locaux, dont il peut, mieux que personne, répondre. « Les Chorèges français » choisissent les œuvres (souvent celles des poètes régionaux), les artistes soignent la mise en scène et assurent, en un mot, tous les frais relatifs à la partie artistique. Les recettes, sauf pour des cas exceptionnels, sont partagées à égalité.

Notre Société est placée, comme il convient en France et au naturel français, sous le patronage du Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, et de MM. Paul Adam, Alexandre-George, Emile Fabre, Gabriel Fauré, Paul Mariéton, Massenot, Catulle Mendès, Frédéric Mistral, Jean Moréas, François de Nion, Georges Rivollet, Saint-Saëns.

Le Comité de direction est constitué par Max-Ridel, comme administrateur général, moi-même comme directeur des spectacles, Camille Gorde comme directeur de la scène. Notre secrétaire général, chargé des rapports avec la presse, est Georges Casella. Ricciotto Canudo est le secrétaire chargé des rapports avec les étrangers.

Déjà de nombreuses villes : Bordeaux, Toulouse, Nîmes, Bagnères-de-Bigorre, Grenoble, Florence, Oxford même, ont répondu à notre appel.

A Paris même nous allons donner, dans le beau cadre du Pré-Catelan, peut-être même aux Tuileries, des œuvres nouvelles. Partout où il sera possible nous jouerons de l'inédit. En une seule saison, avec vingt ou trente représentations, nous parviendrons à révéler peut-être dix œuvres inconnues. C'est-à-dire que nous agirons dix fois plus que le plus actif des théâtres subventionnés.

J'espère que tous les artistes, tous les lettrés comprendront qu'il y a dans notre succès un grand destin et qu'il est de leur devoir mystique de nous soutenir.

Gabriel BOISSY.

## CE QUE LA DANSE EST POUR NOUS

Sous ce titre, la célèbre artiste Clotilde Sakharoff a publié dans le journal *le Jour* un article, dont nous sommes heureux de reproduire les passages essentiels :

... *Que sont nos danses ?*

*A nous-mêmes, nous nous répondons :*

*Des états particuliers de vie, transposés par l'esprit, exprimés par le corps; c'est une sorte de confession ou de confiance transmise à l'aide d'un langage particulier.*

*Notre but est celui de tous les artistes : c'est de réaliser l'idéal que chacun porte en soi et, en utilisant le don qui nous fut fait pour des fins mystérieuses, de nous en rendre dignes en servant la beauté, en étant humblement les intermédiaires entre le divin et l'humain.*

*De cette réalisation, de cette expression personnelle, naissent le langage particulier, le style même de l'artiste. L'un peut être plus conscient et l'autre plus intuitif; l'un peut accorder toujours l'ordre de la raison à l'ordre de l'instinct; l'autre peut suivre les lois intérieures sans avoir besoin de les définir. Mais il y aura toujours un équilibre où ce qui vient de l'esprit ou de l'âme et ce qui vient des sens s'accorde avec quelque chose d'inexprimable que tous les artistes connaissent et qui se nomme l'inspiration...*

*... Evidemment, les états de vie intenses, très anciens ou récents, sont à l'origine de nos danses. Mais cette origine diffère pour chacune de nos créations. Il nous semble même que chacune de nos danses a son existence propre et indépendante, comme si elle préexistait hors de nous, avant de prendre en nous sa forme matérielle, et que notre travail consiste surtout à la dégager de tout ce*

*qui l'enveloppe et la tient prisonnière, comme le sculpteur sur pierre dégage une statue du bloc qui la contenait.*

*Ainsi, en nous, une danse se crée. Le grand travail, le dur travail, est de donner corps, de donner forme à la danse rêvée, idéale. Me comprendra-t-on si je dis que nous nous heurtons sans cesse aux limites de notre corps, que sa pesanteur, ses dimensions, sa partielle rigidité, sa matière, enfin, sont souvent des obstacles aux desseins que nous avons formés...*

*... Les lois qui régissent la composition d'un tableau sont identiques aux lois qui régissent la composition de nos danses. De l'équilibre plastique, des contrastes, du jeu des longues et des brèves, de l'accentuation, de la diversité dans l'unité, dépendent ces dessins animés, ces arabesques dans l'espace, ces mille formes en mouvement dont la succession doit être, à la fois harmonieusement plastique, musicale et poétique.*

*Avoir la conscience de l'arabesque et du volume d'un corps dans l'espace nous paraît indispensable au danseur. Mais il faut aussi qu'il connaisse le langage expressif d'un geste, d'une attitude, d'une immobilité, d'un silence. Il faut qu'il soit peintre, sculpteur et mime, et il faut aussi que son éducation artistique lui permette à la fois l'audace et l'obéissance...*

*... Puis-je dire ici, à quel degré, parfois, nous sentons que nous communiquons avec lui, avec le spectateur, et la joie que nous pour nous ces moments où notre langage devient aussi le sien?...*

*Puis-je dire l'émotion qui nous envahit quand il n'y a plus de spectateurs et de danseurs, mais une grande âme collective où nos joies et nos douleurs, où nos angoisses et nos espérances, où nos certitudes les plus belles trouvent leur écho...*