



# La chorégraphie et ses rapports avec la musique

On dit que le grand Petipa, qui pendant cinquante ans dirigea le ballet du Théâtre Impérial de St-Pétersbourg, avait, pour faire travailler ses compositeurs, une méthode qui nous paraîtrait quelque peu étrange. Il avait deux compositeurs dont les noms juxtaposés ne sont pas dépourvus d'un certain ridicule : Minkus et Pinkus. Au moment de la création du ballet, Petipa, plein d'idées ingénieuses, les appelait, soit l'un, soit l'autre, et, tout en inventant les pas — seul ou en présence des danseurs — il leur commandait : « Ici, faites-moi quatre mesures »... « Maintenant huit »... « De nouveau quatre »... « Seize », et les compositeurs dociles attendaient le crayon en main. La musique de Pinkus et Minkus ne saurait d'ailleurs démentir ce fait, elle ne peut être que le produit d'un pareil procédé. Il est vrai que ceci se passait à une époque qui ne prenait pas la musique de ballet très au sérieux. Tchaïkovsky, qui fut appelé à en faire, a dû changer la méthode de travail de Petipa. Aussi semble-t-il que sa « Belle au bois dormant » et son « Lac des cygnes » aient paru d'abord musique « indéchif-

frable » à Petipa lui-même et encore plus aux danseurs, et qu'il y ait eu pas mal de mécontentements et même de vraies révoltes autour d'elles. Qu'aurait dit le ballet d'alors si on lui avait présenté les « Noces » de Stravinsky exécutées chez Diaghilew? Ici les danseurs ont dû faire preuve d'un vrai miracle de concentration mentale. A les voir aux répétitions apprendre ces rythmes compliqués en comptant les mesures à haute voix, groupe par groupe — on n'aurait jamais cru qu'ils arriveraient à les retenir, à ne pas s'embrouiller ou s'arrêter en scène. Rien de ceci ; les visages quelque peu préoccupés, les lèvres ne pouvant parfois se retenir de bouger en chuchotant les « un, deux, trois » lents, puis les « un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept » précipités — ils tinrent le coup. Pour ne pas perdre le fil, chaque groupe avait son élu, le plus musicien ou le plus discipliné, qui savait re-saisir les autres aux moments des indécisions. On entendait souvent leurs voix de la salle. Malgré tout, la grande victoire fut remportée. Cependant des opinions se sont toujours élevées contre ce surcroît de travail mental qui risquait d'infirmer la liberté du danseur. Mais peut-être la troupe dressée de Diaghilew n'avait-elle pas plus de difficultés à enlever les « Noces » que les danseurs de Petipa, jusqu'alors limités à des Minkus et Pinkus, à vaincre Tchaïkovsky ; et leurs lèvres chuchotaient, peut-être, ses mesures de la même façon que celles des nouveaux russes les mesures de Stravinsky. Tout n'a peut-être changé que relativement. Pensez aux orchestres, toujours rebelles à de grandes nouveautés, et cependant personne ne dirait que ce n'est pas l'affaire d'un orchestre que de jouer une pièce d'orchestre. Or les orchestres se sont opposés à Beethoven, prétendu « indéchiffrable » et ils ont déclaré Wagner « injouable » après des dizaines de répétitions. Stravinsky a eu probablement à surmonter plus d'obstacles avec les musiciens qu'avec les danseurs. Maintenant on s'oppose aux difficultés que soumet aux orchestres et à leurs chefs Igor Markevitch. Mais qui voudrait que la musique de Markevitch changeât plutôt que les musiciens ne s'astreignent à l'apprendre? De même qui aurait voulu que la danse de Sokolova dans le « Sacré du printemps » n'ait point existé? Et cependant en exécutant cette danse — la plus difficile et peut-être la meilleure de toutes celles que Massine ait faites — Sokolova n'était pas seule à ne devoir lâcher d'une seconde le compte compliqué ; derrière elle, Woizikovsky, perdu parmi le corps de ballet, la doublait, la secourait, comme elle attentif aux rythmes. Je crois qu'il n'y a pas de règles à établir. Le mieux serait d'aller à l'allure changeante, comme on fait d'un cheval qui a une grande course devant lui. Sans l'arrêter on le

fait passer du galop au trot, du trot au pas pour revenir de nouveau au galop ou au trot. Quant à la musique — la vie ne souffrant pas d'uniformité — elle offre elle-même des mi-repos entre les grandes escalades. Stravinsky, indifférent à l'effort cérébral auquel il contraignait les danseurs dans le « Sacre du printemps » et les « Noces », leur fait prendre au contraire dans l' « Apollon-Musagète » un petit trot bien facile, très simple, très « dansant ». La première fois qu'il joua cette musique en petit comité, il le fit bien remarquer au maître de ballet Balanchine, particulièrement pour les variations des Muses, où non seulement il prévoyait le mouvement général de la danse, mais encore indiquait les pas à faire — simples comme la musique. On oubliait les temps durs des « Noces ». Mais quelle erreur de confondre le « dansant » avec le « facile », de croire que le « compliqué » exclue le « dansant », comme il est courant de le faire. Les « Noces » sont « dansant » aussi bien que l' « Apollon ». La soumission du compositeur au désir des danseurs de se soustraire au travail de discipline mentale ne suffit pas à rendre la chorégraphie « dansante ». Le problème du « dansant » git ailleurs. En mettant une fois pour toutes la question des difficultés musicales de côté, c'est d'un autre point de vue qu'il faut envisager les choses.

Petipa en travaillant avec Minkus et Pinkus proclamait dans le concours du maître de ballet et du compositeur la grande souveraineté de la danse. Le compositeur devait le suivre. La chorégraphie d'alors, le grand classicisme, était à une telle hauteur d'art et de science, elle était si bien élaborée, que ce n'est pas elle qui pouvait changer, se soumettre. Elle était en elle-même souveraine. Que ce soit Minkus ou Tchaïkovsky, elle ne pouvait les accepter que s'ils s'accordaient bien avec elle.

Immensément riche en signes abstraits bien déterminés — pas, attitudes — elle les groupait, changeait l'ordre, la manière de les faire se rapprocher, se joindre avec une ingéniosité qui chaque fois paraissait être une nouveauté. Quiconque connaît la danse classique, sait que ces réunions des signes abstraits ne sont pas arbitraires. On le voit bien, par contre coup, à ces essais que font certains jeunes maîtres de ballet d'aujourd'hui, désireux de revenir à la danse classique. A quelles absurdités chorégraphiques les amène ce travail dépourvu du vrai sens de ce qu'avait en elle l'école classique. On les voit restituer les « pas », puis les assembler ; ces pas, ces « signes » paraissent être les mêmes, l'ensemble ne vaut rien. Il y avait dans la grande école un sens caché, une unité intérieure qui imposait au chorégraphe l'enchaînement des mouvements. Une phrase chorégraphique qui ne faisait que débuter prévoyait déjà son développement organique

vers un but précis. Un pas qui doit être suivi d'un autre qui a à prolonger son mouvement devient faux si au lieu de se voir prolongé il est soudainement arrêté par une pose. Une arabesque ne peut pas n'importe comment se mettre en mouvement. Rien de cet esprit de la danse classique dans les reconstitutions modernes. Certes la danse classique s'est à la longue atrophiée. Il fallait la secouer, la sortir de l'impasse technique à laquelle elle avait abouti. C'est ce que Fokine a fait dans le « Spectre de la Rose », les « Sylphides », le « Carnaval ». Mais les jeunes maîtres de ballet d'aujourd'hui ont perdu le grand élan qui pouvait, tout en libérant la danse classique des règles par trop strictes, conserver le langage intérieur des mouvements prenant forme classique. Ce n'est pas la faute de la danse, mais bien celle des maîtres de ballet, d'avoir perdu le grand souffle dansant ; et ce n'est que très naturel si maintenant les musiciens les négligent. Mais avant d'en venir à cette négligence, la musique de ballet a eu sa période d'émancipation. Et, il faut le dire, c'est Massine qui a relâché les rênes souveraines.

Le Massine de la première époque chez Diaghilew a inventé un langage chorégraphique bien à lui. Ce ne fut point celui des grandes courbes de la danse classique. Ce furent des lignes droites, coupées. C'était d'ailleurs bien de son temps — en rapport avec la peinture et les autres arts. Tandis qu'une marche en courbe ne peut être à tout moment interrompue car la courbe serait alors réduite à des lignes presque droites, le mouvement droit exige d'être coupé, sans cela il deviendra courbe. Massine se vit donc alors contraint de fractionner la musique, ce qui l'amena parfois à détruire la continuité d'une courbe musicale. Il n'était pas enclin à se lancer dans une grande randonnée. Au contraire, même lorsqu'il faisait du classique, c'est du classique sec des italiens qu'il partait. Rien de l'allure de Petipa ou de Fokine. Tandis que ceux-là ne pouvaient user que d'une musique leur donnant de vastes développements de mouvements, unis entre eux et formant des phrases organiquement nécessaires, Massine pouvait apprivoiser son langage à toutes les longueurs. Libre de faire ce qu'elle veut, la musique de ballet s'émancipe, puis oublie le chorégraphe. Peu à peu la voilà souveraine. C'est elle qui soumet la danse à ses lois. La danse la suit.

Les temps changent. On est fatigué de se voir à chaque moment arrêté. On veut reprendre le large. Après la longue époque de terre-à-terre on en est à l'élévation. On la cherche partout. On saute tant qu'on peut. Un danseur est mauvais, mais il saute — on l'acclame. Se détacher du sol — c'est l'ordre du jour. Lifar reprend le « Spectre de la Rose », il se fait porter aux

nues pour ses élevés dans « Gisèle ». Les bonds de Lichine provoquent des enthousiasmes bruyants. Kyra Nijinsky qui fait à peine ses débuts, hantée comme son père par le saut, rêve de vaincre tous les obstacles de la pesanteur et de l'attraction. Et en tête d'eux tous Massine, autrefois terre-à-terre, trouve soudain une telle légèreté, qu'il semble planer sans toucher le sol. Ses chorégraphies changent de nature. Il reste maître. On lui fait confiance. Lifar — chorégraphe, de son côté, tâche de trouver quelque nouvelle voie. Il hésite encore entre le saccadé et la courbe. Mais il voudrait ne plus voir les espaces fermés. Quant aux autres maîtres de ballet — Balanchine s'épuise vainement en réminiscences ; il massacre aussitôt par des tours d'acrobatie les quelques trouvailles qui lui échappent. Tel quelqu'un qui a vu aussi autre chose, mais ne sait que faire de ses moyens. Lichine ne fait que ses premiers pas, dont on ne peut encore rien dire, sauf qu'ils montrent en lui un débutant qui a beaucoup pour devenir un bon chorégraphe. Ils sentent tous que le moment est propice pour créer un nouveau mode chorégraphique d'une importance analogue à celle de l'école classique jadis.

Cependant en recherchant de nouvelles voies, c'est de cette chorégraphie déjà existante qu'ils partent, en extrayant ce qu'ils préfèrent, rejetant le reste, accolant à ce noyau leurs trouvailles plus ou moins ingénieruses, ou parfois — les plus jeunes — celles qu'ils s'empruntent les uns aux autres. Ils usent de ce qui existe déjà comme d'une balle, dont le côté tourné au soleil sera toujours le mieux éclairé. Mais ils la tournent et la retournent à leur propre gré en croyant que la face de sa périphérie qu'ils ont décidé de mettre en lumière est bien celle qui le mérite le plus. Ils oublient qu'une grande chorégraphie devenue balle ne perd pas ses attaches avec son passé et par lui avec ses points de départ. Une école comme celle qu'on appelle « classique » — d'ailleurs la seule européenne qui soit riche en possibilités de développement — à peine née prend déjà une direction bien déterminée. C'est en descendance directe qu'on peut la prolonger et non pas en l'isolant à n'importe quel moment et en la tirant dans n'importe quelle direction. C'est ainsi qu'on perd la grande lignée, qu'on se cramponne, et qu'on exalte les petites poussées d'à côté. Bronislava Nijinska a fait de même avec l'héritage de son frère. Loin de savoir retrouver les racines profondes ayant produit les quelques coups de génie de Nijinsky, elle s'est éprise de certaines expressions de ses vastes visions, croyant pouvoir en faire une nouvelle école chorégraphique. En aurait-il trouvé une lui-même ? Il est difficile de le dire. Une vue, même la plus éclatante, ne

donne pas nécessairement naissance à un mode durable. Fokine lui-même, tellement chorégraphe, créant « Shéherazade », « Prince Igor » et « Cleopâtre » rompt — ou croit rompre — avec le classicisme et ne s'inspire que de très loin de quelques idées d'Isadora Duncan. Néanmoins il n'arrive qu'à donner des chorégraphies et celles-ci bien qu'emprunte de génie, ne purent susciter une chorégraphie. D'avoir trop puisé aux sources accidentnelles — époque, nationalité, exotisme — l'a éloigné de la vraie voie que, peut-être, il a approchée.

Certes, on ne trouve pas un mode nouveau uniquement parce qu'on veut le trouver. Il faut qu'il impose avec force l'impossibilité de lui résister. Ayant derrière eux une riche tradition, les jeunes chorégraphes d'aujourd'hui restent encore sous sa stricte dépendance. Plus belles sont les traditions plus il est difficile de pouvoir s'y soustraire — si même ce n'est que pour les reprendre ensuite en toute conscience de leurs richesses et de leurs déviations. Aussi voyons-nous parfois plus d'audace dans ceux qui n'ont rien à chérir. Jadis Isadora Duncan, les allemands maintenant, osèrent mettre à nu les toutes premières impulsions du corps humain, pris du désir de se mouvoir. Mais que peut faire une audace si l'on n'a pas de quoi remplir le vide? Quelle pauvreté d'invention chez Isadora Duncan et quel travail ingrat que celui des élèves d'un Laban. Ils ont usé leur temps à rechercher *toutes* les possibilités des mouvements ascendants et des mouvements descendants, sans parvenir à autre chose qu'à produire quelques essais ou quelques tableaux et pantomimes chorégraphiques plus ou moins intéressants (Jooss), jamais un ballet. Cependant leur point de vue n'était pas de ceux auxquels on puisse reprocher d'être faux. L'école classique a dû avoir les mêmes débuts que ceux qu'ils ont recherchés. Mais les mouvements qui étaient à sa base prirent forme de danse par un procédé de croissance organique et devinrent chorégraphie sans y être tirés à tout prix. Là, ce ne sont pas les idées d'un chorégraphe sur ce qu'est le corps humain qui suggerèrent les mouvements, mais les mouvements suggerèrent certaines idées que les grands chorégraphes accentuèrent en usant de ces mouvements déjà prêts. On croit à peine que la « Gisèle » aérienne et « La Belle au bois Dormant » terre-à-terre soient absolument pareilles l'une à l'autre. Mais c'est l'esprit du chorégraphe, du thème, de l'époque, des danseurs qui ont rendu l'aspect des choses différent et non la création de nouveaux mouvements selon une idée qu'on avait en tête à leur sujet. Le corps humain, les idées qu'on a sur lui, sont des éléments épars qui doivent concourir, mais ne suffisent pas à atteindre le grand but visé.

Il faut un coup de fouet pour que l'atmosphère si chargée d'attente laisse éclater le grand renouveau.

Ce coup fut donné sans qu'on s'en soit aperçu et sans que s'en aperçoive le détenteur du fouet.

J'appelle « coup » une heureuse rencontre entre le chorégraphe et le compositeur. Serge Lifar rencontra Igor Markevitch. Le chorégraphe lança une idée de ballet. Le compositeur l'accueillit d'enthousiasme. C'est « L'envol d'Icare ».

Lifar est un naïf. Il ne sait pas user de tout ce qu'il porte en soi. D'avoir donné un juste coup de fouet au juste moment et au juste endroit ne veut pas dire que ce coup ait été prémedité et que ce soit Lifar qui ait tenu caché jusqu'alors le grand secret. Rien de cela. Au début il ne s'était pas rendu compte lui-même des richesses qu'il avait en mains. Il avait l'intention de faire son envol comme il ferait n'importe quelle autre danse. Le commencer sur le plancher de la scène. Puis grimper par une échelle. Danse sur un rocher. Enfin se faire enlever vers le haut. La musique paraissait devoir le suivre par étapes, coupée par ces travaux à l'échelle et par le mécanisme du ballet volant. Puis Lifar décide : pas d'envolée en machine, mais une disparition — du rocher dans la coulisse — et une descente au moyen d'un parachute.

Je suis loin de croire que s'il s'applique à bien voir ce qu'est un envol, il arrive aussitôt à la découverte d'un nouveau monde chorégraphique. Mais ce dont je suis certaine, c'est que d'un seul coup il se trouvera sur une voie véridique.

L'idée de l'envol n'est pas une idée simple. C'est une idée à double face. Elle contient l'idée de la chorégraphie et celle de la musique. Elle est monde-danse et monde-sons réunis. Ni l'un, ni l'autre n'ont le droit de s'oublier pour eux-mêmes. Elle guide les deux. Elle est en elle-même mouvement à double moyen d'expression. L'envol chorégraphique ne réussira que si l'idée et le corps sont étroitement liés, s'ils ne font qu'un. Le corps doit s'envoler.

Une œuvre d'art est une chose minuscule qui contient une grande chose. On donne l'expression du grand en imitant la relativité de ses éléments. On donne l'impression du large de l'air sur un petit bout de toile en imitant la relativité des profondeurs en ombres et en couleurs. Des fractions de profondeurs, même superposées ne donneraient pas la profondeur. De même pour un envol dans la danse. Ce n'est pas parce qu'on est à présent à une hauteur plus grande — sur une *plateforme* — qu'on s'envole, ni da-

vantage parce que d'un endroit plus élevé on saute plus haut encore. Ce ne serait que la fausse illustration d'un envol et pas un envol. Certes, plus grande est l'élévation, — mieux on arrive à donner l'impression du vol. Un danseur terre-à-terre ne pourra jamais s'envoler. Mais puisque, quoi qu'on fasse, on ne pourra en partant d'un plancher, atteindre le plafond, si ce n'est dans un ballet volant — mais ceci est hors des questions chorégraphiques — il faut faire comme les autres arts. Réduire au petit et donner l'aspect du grand par le procédé précis d'une vraie relativité. Il ne faudra surtout pas couper le mouvement commencé, car on aurait immédiatement l'impression d'être retombé. L'élan serait arrêté. Tout serait à recommencer. Certes je ne parle pas d'arrêt dans le sens strict du mot. L'envol peut avoir beaucoup de montées séparées, le danseur pourra s'arrêter — c'est le chorégraphe qui ne doit pas perdre le fil, l'unité intérieure. Pour avoir plus d'espace il faudrait commencer par les mouvements les plus restreints et terre-à-terre puis les élargir et les éléver peu à peu en tenant le spectateur dans une sorte de tension qui ne fera que croître ; le forcer de cette façon à vivre au long d'un espace bien déterminé d'avance toute une énorme montée, pour qu'au dernier moment il ait l'impression de perdre le souffle. Bien entendu, si je parle du spectateur, ce n'est pas pour m'occuper de ses émotions, mais parce que si le chorégraphe fait son envol *vrai*, s'il a bien senti et rendu ses mesures relatives — le spectateur aura reçu cette impression.

L'envol de Markevitch est depuis longtemps prêt. On a pu l'entendre et le juger. Le procédé de montée où Markevitch use avec précision de la relativité des parties, a été pour lui une réussite. Il s'en est servi dans le final du Concerto pour piano et orchestre pour forcer un mouvement sans interruption. Il l'a encore plus souligné dans « Rébus » en y mettant des jets croissants et en les introduisant les uns après les autres dans la croissance générale. Dans « L'envol d'Icare » il touche au miracle. La montée architectonique y est organiquement liée à celle de l'esprit. Ce sont des épanchements, des coups d'ailes qui chaque fois deviennent de plus en plus élevés. Cet envol, marqué par des relativités de hauteurs physiques et spirituelles prises ensemble est un chemin tout prêt à être suivi par le chorégraphe. Les dernières étapes de l'envol de Markevitch se trouvent dans un monde que personne n'a jamais visité avant lui. Il ne creuse plus vers le haut mais plane en immenses largeurs. C'est d'un esprit tellement élevé qu'il serait difficile de le rendre par les moyens d'un corps humain. Si Lifar ne trouve pas de procédé digne de Markevitch — celui de planer au plus

haut de toute la montée sans plus toucher terre — il faudrait qu'il disparaîtse de la scène non pas là, où l'envol devient chez Markevitch la dernière flèche qui déchire les cieux, mais avant — en laissant le grand large du ciel au compositeur seul.

Le corps humain promu oiseau, forcé par l'envol même de purifier son langage, de n'user que du strict nécessaire, de trouver une parfaite unité de mouvement — c'est tout un monde inexploré pour la danse. Et c'est du « dansant » de la plus haute portée. Certes, si le compositeur est un Markevitch, on ne peut parler d'aucune *souveraineté* de la danse. Le nouveau monde musical qu'il a découvert se passe de toute chorégraphie. Mais ne cherchons plus la *souveraineté*. C'est une voie toute nouvelle, qui vient de s'ouvrir — d'un travail uni du chorégraphe et du compositeur, les deux suivant le même chemin et tenant le même fil intérieur. Il ne s'agira pas de concordances de signes, mais de concordances d'esprit.

ALEXANDRINE TROUSSEVITCH.

